



Universidad de Jaén

Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación

EL ORFF-SCHULWERK EN ESPAÑA (1960-1972): AGENTES Y PROCESOS DE RECEPCIÓN Y DIFUSIÓN

Autor: Joaquín de la Hoz Díaz

Directores de la tesis:
Javier Marín López
Isabel María Ayala Herrera
Virginia Sánchez López

Fecha: 13/11/2024

ISBN:
Licencia CC

RUJUA

A mis padres y a mi hermana

A Manu

Resumen

La trascendencia de las ideas pedagógicas de Carl Orff (1895-1982) y sus colaboradores, más conocidas como *Orff-Schulwerk*, es incuestionable en el mundo occidental y en su área de influencia. Originada en Alemania en la década de 1920, no fue hasta principios de los 50 cuando la obra comenzó a compendiarse y publicarse, revolucionando la filosofía, las prácticas y los procedimientos de enseñanza-aprendizaje de la música vigentes en aquel momento, más centrados en la mera técnica que en la vivencia global e integral de la música. Desde entonces, estas ideas se han difundido por los cinco continentes a través de diferentes acciones formativas, adaptaciones o traducciones del material original y la extensa red humana y asociativa conformada en torno al *Orff-Schulwerk*.

En este contexto, la presente tesis doctoral se propone realizar un estudio centrado en la recepción y difusión del *Orff-Schulwerk* en España entre 1960 y 1972. Para ello, se utiliza una metodología mixta que combina el trabajo a partir de fuentes primarias (documentales, hemerográficas, memorias, epistolarios, traducciones, programas de cursos de formación), muchas de ellas localizadas en fondos documentales inéditos de archivos nacionales e internacionales, junto con testimonios orales de informantes que puedan aportar datos para reconstruir cada uno de los eslabones de la cadena de transmisión de esta novedosa propuesta pedagógica desde su país de origen hasta España. Este trabajo, bajo el formato de tesis por compendio de publicaciones, se estructura en cinco capítulos o artículos centrados en diferentes agentes responsables de la importación de estas ideas al territorio español, desde instituciones y organizaciones públicas y privadas hasta personas involucradas en el proceso, pasando por la adaptación española de los manuales alemanes.

Los resultados permiten establecer una cronología veraz de la introducción del *Orff-Schulwerk* en España, desmintiendo tópicos al respecto, al tiempo que evidencian el papel desempeñado por instituciones como la Fundación Juan March y su programa de becas, u organizaciones como la Sección Femenina de FET y de las JONS y su circuito de cursos Orff en España. Un análisis comparativo de las adaptaciones al mundo hispano del *Musik für Kinder* alemán evidencia los diferentes mecanismos de creación del material, así como el importante papel otorgado al folclore de cada país. A título individual, también ha habido personalidades que jugaron un papel esencial en los albores de este proceso, como el caso particular de José Peris Lacasa y del resto de miembros de una extensa red creada desde el inicio con sujetos de diferentes generaciones. Con todo ello, se consigue una visión más completa y detallada de los mecanismos que se activaron para que el *Orff-Schulwerk* fuera una realidad en España, así como posibles implicaciones políticas en este proceso.

Palabras clave: *Orff-Schulwerk*; España; recepción; metodologías musicales activas; educación musical

Abstract

The transcendence of Carl Orff's (1895-1982) and his collaborators' pedagogical ideas, collectively known as the *Orff-Schulwerk*, is unquestionable both in the occidental world and within its specific area of influence. Originating in Germany in the 1920s, it wasn't until the 1950s that the work began to be compiled and published, revolutionizing the philosophy, practices, and procedures of music teaching and learning prevalent at that time, which were more focused on mere technique than on the global and integral experience of music. Since then, these ideas have spread across the five continents through various training activities, adaptations, or translations of the original material, and the extensive human and associative network formed around the *Orff-Schulwerk*.

In this context, this doctoral dissertation aims to conduct a study focused on the reception and diffusion of the *Orff-Schulwerk* in Spain between 1960 and 1972. A mixed methodology is employed, combining the analysis of primary sources (documents, periodicals, memoirs, correspondence, translations, training course programs), many of which are located in unpublished documentary collections of national and international archives, along with oral testimonies from informants who can provide data to reconstruct each link in the chain of transmission of this innovative pedagogical proposal from its country of origin to Spain. This work, structured as a compendium of publications, is divided into five chapters or articles centered on different agents responsible for the importation of these ideas into Spanish territory, ranging from public and private institutions and organizations to individuals involved in the process, including the Spanish adaptations of the German manuals.

The results allow us to establish a precise chronology of the introduction of the *Orff-Schulwerk* in Spain, debunking existing myths, while also evidencing the role played by institutions such as the Juan March Foundation and its scholarship program, or organizations like the Sección Femenina de FET y de las JONS and its network of Orff courses in Spain. A comparative analysis of the adaptations of the German *Musik für Kinder* to the Hispanic world reveals the different mechanisms of material creation, as well as the significant role granted to the folklore of each country. On an individual level, certain personalities also played an essential role in the early stages of this process, such as José Peris Lacasa and other members of an extensive network created from the outset with individuals from different generations. With all this, a more complete and detailed vision of the mechanisms activated for the *Orff-Schulwerk* to become a reality in Spain is achieved, as well as potential political implications in this process.

Keywords: *Orff-Schulwerk*; Spain; reception; active music methodologies; musical education

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos.....	xii
Abreviaturas y siglas.....	xiv
Criterios de compilación y edición.....	xv
Introducción.....	1
<i>Carl Orff (1895-1982): vida y contexto histórico.....</i>	<i>8</i>
<i>Orff-Schulwerk: una obra pedagógica innovadora.....</i>	<i>13</i>
<i>Orff-Schulwerk por el mundo: circulación y recepción.....</i>	<i>19</i>
<i>España y el Orff-Schulwerk.....</i>	<i>25</i>
<i>Planteamiento de la investigación.....</i>	<i>28</i>
<i>Objetivos e hipótesis.....</i>	<i>30</i>
<i>Fases de la investigación.....</i>	<i>31</i>
<i>Metodología.....</i>	<i>35</i>
Capítulo 1. Carl Orff, José Peris Lacasa y el Orff-Schulwerk en España: una historia revelada a través de un epistolario inédito (1962-1971).....	39
1.1. Introducción.....	41
1.2. Estado de la cuestión: José Peris (1924-2017) y su legado.....	43
1.3. Un fondo epistolar inédito: las cartas del <i>Orff-Zentrum</i> de Múnich.....	46
1.3.1. Primeros pasos hacia el <i>Orff-Schulwerk</i> en España: José Peris y su <i>Música para niños</i> (1965)	49
1.3.2. César Aymat Olasolo y Carmen Pérez Durías en el <i>Orff-Schulwerk</i> español.....	55
1.3.3. Curso Orff de Pamplona.....	57
1.3.4. Cursos de Granada y Madrid.....	60
1.4. Conclusiones.....	61
1.5. Referencias bibliográficas.....	63
1.6. Anexos.....	66
Anexo I. Inventario del fondo <i>Nachlass Carl Orff, Schulwerk Korrespondenz</i> , Carl-Orff-Stiftung/Archiv, Orff-Zentrum München.....	66
Capítulo 2. Emisarios en Salzburgo: el papel de la Fundación Juan March en la recepción del Orff-Schulwerk en España (1962-1966)	71
2.1. Introducción.....	73
2.2. Objetivos y método.....	74
2.3. La Fundación Juan March y su programa de becas.....	76
2.4. Los becarios y sus memorias en estudios <i>Orff</i>	85
2.4.1. Carmen Pérez Durías (1926-2013)	85
2.4.2. Montserrat Sanuy Simón (n. 1935).....	88
2.4.3. Nicolás Oriol de Alarcón (n. 1940).....	91
2.4.4. M. ^a Natividad García Martín de Vidales (n. 1931).....	92
2.5. Conclusiones.....	94
2.6. Referencias bibliográficas.....	97
2.6.1. Fuentes primarias.....	97
2.6.2. Fuentes secundarias.....	98
2.7. Anexos.....	104
Anexo I. Temática de las becas del Departamento de Música (1956-1999).....	104
Capítulo 3. La difusión del Orff-Schulwerk en España a través de los cursos de formación de la Sección Femenina (1964-1972).....	114
3.1. Introducción.....	116
3.2. Mujer, ideología y educación musical en la España franquista: la labor pedagógica de la Sección Femenina.....	118

3.3. La Sección Femenina y los cursos del método Orff en España (1964-1972): un nuevo fondo documental.....	123
3.3.1. Características del fondo documental.....	123
3.3.2. El circuito de cursos Orff de la Sección Femenina.....	125
3.4. Procedimiento y agentes implicados en la organización de los cursos Orff.....	128
3.5. Franquismo y método Orff: trasfondo e influencia ideológica.....	131
3.6. Conclusiones.....	133
3.7. Anexos.....	135
Anexo I. Tipologías de escritos que conforman el fondo documental analizado.....	135
Anexo II. Profesorado, materias y lugares de celebración de los cursos Orff vinculados a la Sección Femenina.....	137
Anexo III. Listado de cursillistas de los cursos Orff de la Sección Femenina.....	141
Anexo IV. Agentes implicados en la organización de los cursos Orff de la Sección Femenina.....	146
Anexo V. Informe del curso Orff en Pamplona (1965).....	151
Capítulo 4. La recepción del <i>Orff-Schulwerk</i> en el mundo hispano: las ediciones latinoamericana y española de <i>Musik Für Kinder</i> (1950-1954).....	152
4.1. Introducción.....	154
4.2. El <i>Orff-Schulwerk</i> a través de sus ediciones.....	159
4.3. Aproximación descriptiva a los manuales.....	162
4.3.1. La edición original en alemán.....	162
4.3.2. La edición argentina para Latinoamérica.....	166
4.3.3. La edición española.....	169
4.4. Análisis comparativo de los manuales.....	173
4.5. Conclusiones.....	182
4.6. Bibliografía.....	184
Capítulo 5. Hablemos de Orff: recepción del <i>Orff-Schulwerk</i> en España desde la perspectiva de sus divulgadores.....	190
5.1. Introducción.....	193
5.2. Metodología.....	194
5.2.1. Elaboración y validación de un instrumento de recogida de datos.....	195
5.2.2. Búsqueda y confección de la muestra y recogida de datos.....	197
5.2.3. Análisis de datos y elaboración de informe de investigación.....	198
5.3. Resultados.....	199
5.3.1. Datos biográficos de los informantes.....	199
5.3.2. Primer contacto y vinculación al <i>Orff-Schulwerk</i>	201
5.3.3. Formación y becas <i>Orff-Schulwerk</i>	204
5.3.4. Política y <i>Orff-Schulwerk</i>	205
5.3.5. Práctica del <i>Orff-Schulwerk</i>	207
5.3.6. España y el <i>Orff-Schulwerk</i>	209
5.3.7. Definición y fortalezas/debilidades del <i>Orff-Schulwerk</i>	212
5.3.8. Futuro del <i>Orff-Schulwerk</i>	214
5.4. Conclusiones.....	215
5.5. Referencias.....	217
Conclusiones generales.....	222
<i>Limitaciones y futuras líneas de investigación.....</i>	<i>228</i>
Fuentes consultadas.....	230
<i>Fuentes documentales.....</i>	<i>231</i>
<i>Manualística.....</i>	<i>232</i>
<i>Fuentes hemerográficas.....</i>	<i>233</i>
<i>Fuentes audiovisuales.....</i>	<i>236</i>

<i>Legislación</i>	237
Bibliografía	239
Apéndices	262
Apéndice I. El <i>Orff-Schulwerk</i> español en los medios de comunicación.....	263
Apéndice II. Línea del tiempo: fechas e hitos relevantes del <i>Orff-Schulwerk</i> en España (1960-1972).....	283
Apéndice III. Apéndice fotográfico del <i>Orff-Schulwerk</i> en España.....	285
Apéndice IV. Material complementario para el Capítulo 4. La recepción del <i>Orff-Schulwerk</i> en el mundo hispano: las ediciones latinoamericana y española de <i>Musik für Kinder</i> (1950-1954).....	320
Apéndice V. Índice de contenidos de los manuales <i>Musik für Kinder</i> en sus ediciones alemana, latinoamericana y española.....	334
Apéndice VI. Transcripción de las entrevistas realizadas a expertos en el <i>Orff-Schulwerk</i> en España.....	386

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla I. Cronología de la <i>Güntherschule</i>	14
Tabla II. El <i>Orff-Schulwerk</i> en los cinco continentes y sus respectivas asociaciones.....	24
Tabla III. Resultados de la búsqueda bibliográfica sobre la recepción del <i>Orff-Schulwerk</i> en España en bases de datos.....	32
Tabla 1.1. Publicaciones de José Peris Lacasa.....	45
Tabla 1.2. Organización del fondo epistolar relacionado con España en el <i>Orff-Zentrum</i> de Múnich.....	47
Tabla 1.3. Corresponsales del fondo epistolar Carl Orff del <i>Orff-Zentrum</i> de Múnich.....	48
Tabla 1.4. Desglose de contenidos del apartado «Aplicación» de <i>Música para niños</i> de Peris Lacasa (1965).....	53
Tabla 1.5. Repertorio de canciones de <i>Música para niños</i> de Peris Lacasa (1965).....	54
Tabla 2.1. Número de becas de música convocadas por la Fundación Juan March por áreas y períodos temporales.....	80
Tabla 2.2. Becarios de música de la Fundación Juan March por áreas y género (1956-1999).....	82
Tabla 2.3. Temática de las becas del Departamento de Música de la Fundación Juan March.....	83
Tabla 2.4. Relación de becarios y cursos de la Fundación Juan March relacionados con estudios del <i>Orff-Schulwerk</i> (1962-1966).....	85
Tabla 2.5. Materias impartidas y docentes en el curso de verano de 1966 en el Instituto Orff de Salzburgo.....	93
Tabla 3.1. Estructura del fondo documental del Archivo General de la Administración sobre los cursos Orff de la Sección Femenina (1964-1972).....	123
Tabla 3.2. Caligrafía de las principales instructoras del <i>Orff-Schulwerk</i> en España.....	125
Tabla 3.3. Relación de cursos Orff de la Sección Femenina (1964-1972).....	126
Tabla 4.1. Ediciones traducidas o adaptadas del <i>Musik für Kinder</i> en diferentes países.....	155
Tabla 4.2. Cuadernos de <i>Elementare Musikübung</i> , antecedente directo de <i>Musik für Kinder</i> de Orff-Keetman (1932-1935).....	160
Tabla 4.3. Volúmenes de la publicación original alemana <i>Musik für Kinder</i> de Orff-Keetman (1950-1954).....	161
Tabla 4.4. Plantillas instrumentales de las piezas incluidas la edición original de <i>Musik für Kinder</i> (1950-1954).....	166
Tabla 4.5. Distribución de las piezas de <i>Música para niños</i> (1961-1963) (adaptación castellana para Latinoamérica) por plantilla instrumental.....	169

Tabla 4.6. Características compositivas y estructurales del repertorio contenido en <i>Orff-Schulwerk. Música para niños. Vol. I. Pentatónico</i> (1969).....	171
Tabla 4.7. Distribución de las piezas por plantilla instrumental (n.º y %) en el <i>Orff-Schulwerk. Música para niños. Vol. I. Pentatónico</i> (1969).....	173
Tabla 4.8. Origen del repertorio contenido en la edición latinoamericana de <i>Música para niños</i> de Graetzer-Yepes (1961-1963).....	176
Tabla 4.9. Ejemplos de las piezas “Aserrín, aserrán” y “Que llueva” en las ediciones latinoamericana y española de <i>Música para niños</i>	178
Tabla 4.10. Comparativa de algunos elementos musicales del volumen I de las ediciones alemana (1950), argentina (1961-1963) y española (1969) del <i>Orff-Schulwerk</i>	181
Tabla 5.1. Guion de entrevista definitivo sobre el <i>Orff-Schulwerk</i> en España tras la validación de los expertos.....	196
Tabla 5.2. Listado de informantes que han participado en la investigación, por año de nacimiento.....	197
Tabla 5.3. Fortalezas y debilidades del <i>Orff-Schulwerk</i> según los entrevistados.....	213

ÍNDICE DE FIGURAS Y GRÁFICOS

Figura 1.1. José Peris y su maestro Carl Orff, Múnich, 1958.....	44
Figura 1.2. Portada de <i>Música para niños</i> de José Peris, 1965.....	52
Figura 1.3. Musicalización de <i>En el soto</i> de Federico García Lorca incluida en <i>Música para niños</i> , 1965.....	54
Figura 1.4a. Cursillistas en el I Curso Nacional de Iniciación Musical <i>Orff-Schulwerk</i> , Pamplona, 1965.....	59
Figura 1.4b. <i>Nana del niño goloso</i> , pp. 158-159 de <i>Música para niños</i> de José Peris (1965), con ilustraciones de Celedonio Perellón.....	59
Figura 2.1. Evolución de las becas musicales de la Fundación Juan March por área y años (1956-1999).....	81
Figura 3.1. El profesor Hermann Regner impartiendo una clase del curso Orff celebrado en Pamplona, 1965.....	127
Figura 4.1. Fragmentos de acompañamiento de tres piezas del Volumen I <i>Musik für Kinder</i> : (1.a) dos pedales y bordón; (1.b) tres bordones, con las notas Re y Mi en la primera voz; y (1.c) patrones de acompañamiento basados en movimiento contrario y oblicuo.....	164
Figura 4.2. Fragmento de una pieza de Volumen I con inflexiones Sol-Mi (2.a) y fragmento de una pieza del Volumen V con un mayor ámbito de notas y en tonalidad de Fa M (2.b) del <i>Musik für Kinder</i>	164
Figura 4.3. Fragmentos de tres piezas del Volumen II de la edición latinoamericana de <i>Música para niños</i> correspondientes con el bloque de ritmo y recitación (3.a), melodía y acompañamiento (3.b) y forma e improvisación (3.c).....	168
Figura 4.4. Ejercicio de eco de palmas en <i>Orff-Schulwerk. Música para niños. Vol. I. Pentatónico</i>	172
Figura 4.5. Ejemplo de uso del mismo material (traducción) de piezas entre la edición alemana y latinoamericana, <i>Kuckuck</i> (5.a) y <i>Cucú, ¿dónde estás?</i> (5.b).....	174
Figura 4.6. Ejemplo de material ligeramente modificado rítmicamente de piezas entre la edición alemana y latinoamericana, <i>Unk, Unk, Unk</i> (6.a) y <i>Ya está lloviendo</i> (6.b).....	175
Figura 4.7. Ejemplo de material similar a los ejemplos anteriores en la edición española.....	175
Figura 4.8. “Der Alte Kastalter”, edición alemana.....	176
Figura 4.9. “El viejo Santiago”, edición latinoamericana.....	176
Figura 4.10. “A Madrú, señores”, edición latinoamericana.....	177
Figura 4.11. “Ist ein Mann in Brunnen gfallen”, edición alemana.....	179
Figura 4.12. “Juan al pozo se cayó”, edición latinoamericana.....	180

Figura 4.13. Estema de los manuales de las ediciones alemana, latinoamericana y española del <i>Musik für Kinder</i>	182
Figura 5.1. Categorías de análisis y relación con las preguntas de la entrevista sobre el <i>Orff-Schulwerk</i> en España.....	199
Figura 5.2. Diagrama de red de los entrevistados y sus mentores en el <i>Orff-Schulwerk</i>	203
Gráfico 1.1. Número de cartas por año del fondo epistolar relacionado con el <i>Orff-Schulwerk</i> en España en el <i>Orff-Zentrum</i> de Múnich.....	48
Gráfico 3.1. Tipología de los documentos del fondo del Archivo General de la Administración sobre los cursos Orff de la Sección Femenina.....	124
Lista 5.1. Difusores del <i>Orff-Schulwerk</i> en España según los entrevistados.....	212

AGRADECIMIENTOS

El proceso de elaboración de mi tesis doctoral puede compararse con un barco – de no muy grandes dimensiones– que sale a surcar el mar por primera vez. Un mar de aguas abiertas, inmenso y, a veces, enfurecido. Para completar la travesía, he necesitado de refuerzos y ayudas para llegar hasta el final. Al fin y al cabo, personas que en muchas ocasiones han evitado que el barco acabase a la deriva.

Gracias a Javier Marín, Isabel Ayala y Virginia Sánchez, mis directores de tesis, por ser el timón de mi pequeña embarcación, por coger las riendas cuando la ruta se desviaba y por ser la guía perfecta para un aprendiz. Asimismo, gracias al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, por las facilidades otorgadas para mi formación e investigación.

Gracias a mi familia, a mis padres y a mi hermana por ser en todo momento el bote salvavidas que nunca se ha alejado de mí por si el barco alguna vez encallaba y, al mismo tiempo, el remo que, cuando yo estaba sin fuerzas, ha propulsado el barco por mí.

Gracias a Manu por ser la vela mayor de mi barco, aportando la estabilidad necesaria cuando el viento jugaba en contra y pendiente en todo momento de que nada fallase; un tripulante que, aunque dispuesto a relevarme, ha hecho que mis fuerzas nunca desfallezcan.

Gracias a Cristina por ser el ancla que ha permitido parar a descansar, tomar fuerzas y coger con mayor impulso el resto del camino. No ha importado la profundidad; siempre ha conseguido tocar tierra.

Gracias a Natalia y Gema, otras pequeñas embarcaciones con las que he compartido la ruta, que han ayudado a planificar bien el viaje y han sido apoyo desde inicio hasta el fin.

Gracias al resto de tripulantes: amigos, compañeros, personas que he conocido en este proceso. Gracias a Roberto Cremades por acogerme en su universidad; a Sofía López-Ibor por enseñarme y hacerme sentir como en casa al otro lado del charco; a Gema Borrego y Sabine Fröhlich por abrirme las puertas de sus archivos; a Carmen Domínguez por iluminarme y ayudarme desde el principio, a Nicolás Oriol por compartir su sabiduría y su material conmigo; y al resto de entrevistados por dedicar

parte de su valioso tiempo en colaborar con mi investigación. Gracias a todos; sin vosotros, vuestro ánimo, vuestra ayuda, nada de esto hubiera sido posible.

Ahora el barco está llegando a puerto, después de cuatro años de travesía. El pequeño velero viene cargado de todo lo que ha conseguido y cosechado durante este tiempo. Gracias por todo.

ABREVIATURAS Y SIGLAS

AGA	Archivo General de la Administración
AOE	Asociación Orff España
ASR	Reconocimiento Automático del Habla
BUP	Bachillerato Unificado Polivalente
coord.	coordinador
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DAAD	Deutscher Akademischer Austauschdienst
e.g.	ejemplo (del latín <i>exempli gratia</i>)
ed.	edición/editor
EE.UU.	Estados Unidos
EGB	Educación General Básica
EMTC	European Music Therapy Confederation
FERE	Federación Española de Religiosos de la Enseñanza
FET	Falange Española Tradicionalista
FPU	Formación de Profesorado Universitario
ISME	Sociedad Internacional para la Educación Musical
JONS	Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista
LOCE	Ley Orgánica de Calidad de la Educación
LOE	Ley Orgánica de Educación
LOGSE	Ley Orgánica General del Sistema Educativo
LOMC	Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa
LOMLOE	Ley Orgánica de Modificación de la LOE
n.	nacimiento
n.º	número
NODO	Noticiarios y Documentales, Noticiario Cinematográfico Español
OS	Orff-Schulwerk
Pizz.	Pizzicato
RTVE	Radio Televisión Española
s.f.	sin fecha
SIUBDU	Sistema de Información Universitaria Base de Datos Unificada
TIC	Tecnologías de la Información y la Comunicación
TVE	Televisión Española
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
Vol.	Volumen

CRITERIOS DE COMPILACIÓN Y EDICIÓN

Esta tesis doctoral ha sido redactada y editada atendiendo a diversos criterios con el objetivo de buscar la coherencia interna, clarificar el contenido y sistematizar el documento de acuerdo con las normas académicas de referencia comúnmente aceptadas en el ámbito científico. El formato escogido para esta tesis responde al de compendio de publicaciones que, en este caso concreto, está integrado por cinco artículos. Por ello, se ha decidido unificar el estilo de los textos ya publicados o en prensa, pero manteniendo el sistema de citas y referencias exigido en la guía de estilo de cada revista.

Las publicaciones que conforman la tesis doctoral son las siguientes:

- Capítulo 1: Publicación 5. De la Hoz-Díaz, J. y Marín-López, J. (2024). Carl Orff, José Peris Lacasa y el *Orff-Schulwerk* en España: una historia revelada a través de un epistolario inédito (1962-1971). *Historia y memoria de la educación*, en evaluación. Sistema de citación: APA 7ª Edición.
- Capítulo 2: Publicación 1. De la Hoz-Díaz, J. y Ayala-Herrera, I. M. (2023). Emisarios en Salzburgo: el papel de la fundación Juan March en la recepción del *Orff-Schulwerk* en España (1962-1966). *Per Musi*, 43, 1-34. Sistema de citación: Music Education Research.
- Capítulo 3: Publicación 2. De la Hoz-Díaz, J. y Sánchez-López, V. (2024). La difusión del *Orff-Schulwerk* en España a través de los cursos de formación de la Sección Femenina (1964-1972). *Revista de Musicología*, 47(1), 177-213. Sistema de citación: Propio de la revista.
- Capítulo 4: Publicación 3. De la Hoz-Díaz, J. y Marín-López, J. (2024). La recepción del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano: las ediciones latinoamericana y española de *Musik Für Kinder* (1950-1954). *Resonancias*, 28(55), en prensa. Sistema de citación: Chicago 16.
- Capítulo 5: Publicación 4. De la Hoz-Díaz, J., Ayala-Herrera, I. M. y Sánchez-López, V. (2024). Hablemos de Orff: recepción del *Orff-Schulwerk* en España desde la perspectiva de sus divulgadores”. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical – RECIEM*, en evaluación. Sistema de citación: APA 7ª Edición.

Los artículos se han ordenado cronológicamente siguiendo los acontecimientos y principales hitos del objeto de estudio, a modo de capítulos, alterando la secuencia original de publicación en pro de la narrativa interna. Asimismo, con el fin de contextualizar la tesis y dotarla de mayor unidad y coherencia estructural, se han elaborado tres secciones inéditas: 1) una introducción general que recoge el estado de la cuestión, los objetivos, las hipótesis planteadas y la metodología empleada; 2) un apartado de conclusiones finales, limitaciones y futuras líneas de investigación que abstraen e interpretan los resultados del estudio desde una perspectiva global; 3) una sección de apéndices que complementan la investigación con fuentes localizadas pero no estudiadas en profundidad hasta el momento. De esta forma, el propio curso de la investigación ha servido para verificar hipótesis y matizar afirmaciones de los propios artículos precedentes, por lo que se ha optado por revisar estas cuestiones puntuales en la redacción definitiva de cada artículo integrándolas en el discurso.

Siguiendo esta reorganización de los contenidos, se ha procedido igualmente a una reenumeración de los epígrafes, tablas, imágenes y figuras, cuya enumeración original va precedida aquí del número de capítulo en el que se encuentran. Por ejemplo: los epígrafes y subepígrafes del capítulo 3 siguen el formato “3.1.” o “3.4.1.”, que en el original se corresponden con el epígrafe “1” y subepígrafe “4.1.”. Se ha operado de la misma manera con el resto de los elementos que estuvieran numerados (tablas, gráficos, etc.). Como excepción, y para evitar confusiones, las tablas incluidas en el apartado de “Introducción” se han referenciado con números romanos en lugar de arábigos. Asimismo, los títulos de tablas, gráficos y figuras se han completado en algunos casos para contextualizarlos en el índice general.

Por lo que respecta a los criterios de edición adoptados, cabe señalar que en las transcripciones realizadas de fuentes documentales primarias se ha adecuado la ortografía original a la actual para facilitar su lectura y favorecer la realización de búsquedas electrónicas; cuando se mantiene la ortografía original se indica con [*sic.*]. En cuanto a las cifras, los números relativos a fechas o cantidades superiores al millar se escriben sin punto entre las unidades de millar y las centenas. Por su parte, en los porcentajes se separa la parte entera de la parte decimal por una coma “,”. Del mismo modo, el constructo *Orff-Schulwerk* siempre aparece cursivizado además de por tratarse de un término extranjero, ha devenido en título tácito (o explícito en publicaciones consiguientes) de la obra pedagógica trascendental de Orff, por lo que se busca que destaque en el cuerpo de texto.

INTRODUCCIÓN

En los albores de la década de 1920, Carl Orff (1895-1982), compositor y pedagogo alemán, comenzó a dar forma a su obra pedagógica, conocida como *Orff-Schulwerk* –traducida literalmente como «trabajo escolar Orff»– que actualizaría y revolucionaría la educación musical a nivel mundial (Goodkin, 2001). Para dicha tarea no estuvo solo, sino que trabajó codo con codo con su compañera y colaboradora Gunild Keetman (1904-1990). Cien años más tarde, este modelo pedagógico sigue estando presente en muchas aulas de música y ha traspasado fronteras más allá de su contexto originario. Su difusión por multitud de países de los cinco continentes ha ido calando en mayor o menor medida en la educación musical de cada territorio (Lehmberg y Loong, 2018) dependiendo, muchas veces, del grado de implantación de las políticas educativas vigentes o de la voluntad innovadora de los docentes.

España se encuentra entre los muchos países a los que ha llegado el *Orff-Schulwerk*, con una aceptación más que notable. Sin embargo, se abren una serie de interrogantes en torno a este asunto: ¿cómo llegó desde su lugar de origen hasta nuestro territorio?, ¿qué mecanismos se pusieron en marcha en este proceso de recepción? La respuesta a estas preguntas requiere de un trabajo de investigación que se sumerja en las raíces de este proceso e indague, por igual, en fuentes primarias documentales, audiovisuales y orales. Estas fuentes podrían arrojar pistas o datos suficientes para reconstruir este rompecabezas a caballo entre la educación musical y la musicología. Por ello, partiendo de los interrogantes formulados anteriormente, esta tesis pretende ahondar en los desconocidos entresijos de la llegada de esta propuesta pedagógico-musical a España, haciendo especial hincapié en los agentes e instituciones involucrados, la formación específica realizada y los materiales empleados.

El *Orff-Schulwerk*, como es sabido, se enmarca dentro de las metodologías activas musicales. Estas novedosas propuestas metodológicas (Alsina, 2007; López-Ibor, 2007) surgieron entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX como una respuesta a las limitaciones de los enfoques tradicionales de la educación musical que, a menudo, se centraban en la teoría y en la técnica de manera aislada (Reimer, 2003). Una de las pretensiones principales de estas nuevas metodologías era cambiar de forma radical el paradigma de la enseñanza de la música, enfocando el proceso de enseñanza-aprendizaje en la participación activa de los estudiantes, la creatividad y la experiencia directa con la música como premisas fundamentales (Cuevas Romero, 2015). Esta renovación pedagógica tuvo lugar a finales del siglo XIX, cuando se desarrolló un movimiento

generalizado hacia una educación centrada mayormente en el estudiante, influenciada por las teorías de psicólogos y educadores como Jean Piaget y John Dewey (Dewey, 1974). Estos autores destacaban la importancia de la experiencia directa, la actividad práctica y el aprendizaje basado en la exploración y la creatividad (Calvache López, 2003). Asimismo, todas estas nuevas propuestas se encaminaban a suprimir o reducir la enseñanza formalista y memorística de la música, favoreciendo un enfoque dinámico y vivencial, a la vez que se contribuía al desarrollo integral del niño. Así era posible ofrecer una mayor accesibilidad a la educación musical, hasta ese momento fuertemente elitista (Peinado Rodríguez, 2021).

Al igual que ocurre en la periodización de la historia, en la pedagogía musical no existen delimitaciones o marcas temporales exactas ni estrictas para datar los cambios que se producen, sino que estos son resultado de un proceso evolutivo (García Álvarez, 2014). No obstante, desde la irrupción de las nuevas propuestas pedagógico-musicales en el panorama educativo y siguiendo a Gillanders y Candisiano Mera (2011), se han identificado seis grandes etapas o corrientes de pensamiento en la enseñanza de la música. Estas etapas no surgen desde cero, sino que se nutren de la pedagogía general europea, de las influencias de los compositores contemporáneos, del movimiento cultural latinoamericano y de nuevas problemáticas educativas, como puede ser el multiculturalismo. Hay que tener en cuenta que esta periodización se corresponde con el momento en el que las propuestas pedagógicas adquieren relevancia a nivel educativo y no con el momento en el que surgen. Por ejemplo, el *Orff-Schulwerk* comienza a gestarse en la década de 1920 (Wismeyer, 1962), pero se incluye tradicionalmente en la tercera etapa, a mediados del siglo XX, coincidiendo con su consolidación gracias a la publicación de los cinco manuales.

La primera etapa se sitúa entre 1930 y 1940. Se corresponde con los movimientos de renovación y simplificación de la enseñanza musical en Europa, reflejados en el método *tonic Sol-Fa* (Zavala-Arnal y Ramón-Salinas, 2022) y en las ideas del francés Maurice Chevais. Ya en plena década de 1940, comienza la segunda etapa, que perdura hasta 1950. En ella se van a agrupar los llamados y conocidos métodos o metodologías activas, con mención a propuestas como la de Willems, Martenot o Mursell (Gillanders y Candisiano Mera, 2011). Dentro de este grupo también podrían incluirse las propuestas de Orff y Kodály por la consideración del cuerpo y del movimiento. No obstante, Hemsy de Gainza (1998) prefiere diferenciarlos de los primeros como grupo de métodos

instrumentales que constituiría una tercera etapa en esta evolución. Esta sobrepasa la mitad de siglo, extendiéndose aproximadamente entre los cincuenta y los sesenta. A partir de la segunda etapa ya se observa el influjo de la Escuela Nueva, aunque la pedagogía musical tarda en incorporar estos cambios educativos; dicha falta de agilidad para introducir avances ha sido una constante en este ámbito (Gillanders y Candisiano Mera, 2011).

Influenciada por las innovaciones compositivas de la época, la cuarta etapa (1960-1980) se caracteriza por fomentar la creatividad, el juego y vincularse a las artes visuales. Algunos representantes de este período son Self, Schafer, Dennis, Paynter, entre otros. A partir de este momento, la música y los compositores contemporáneos tienen un gran peso en la educación musical. La siguiente etapa (1980-1990) constituye, pues, un periodo de integración que busca una forma personal de enseñar y aborda temas transversales como la ecología, el multiculturalismo, las tecnologías de la información y la comunicación y la musicoterapia (Hemsey de Gainza, 2003). Debe mencionarse que esta integración no se produce de forma uniforme en todos los países; por ejemplo, en España se consolida cuando se generaliza la educación musical en la educación básica y cada maestro, bebiendo de ideas procedentes de otras propuestas, genera un modelo propio. Finalmente, la sexta y última etapa se inicia en 1990 y se extiende hasta nuestros días. En ella se experimentan nuevos modelos, definidos como un conjunto de comportamientos y materiales desarrollados en un contexto específico (lúdico, cultural, antropológico, tecnológico, etc.). También se relaciona con la manera de aprender o de transmitir un conocimiento, incluyendo costumbres, habilidades y creencias (Villena Ramírez et al., 1998). Además, en los últimos años se percibe un notable influjo de las nuevas tecnologías y la necesidad de incorporarlas a la educación musical.

Todo este proceso tiene lugar en Europa, aunque con velocidades diferentes dependiendo del país. En España, uno de los escollos principales ha sido la legislación educativa, en concreto, la referente a la enseñanza de la música, pues esta no ha avanzado al mismo ritmo que la de otros países como Francia, Alemania o Hungría (Cateura Mateu, 1992). Por ello, es necesario conocer los cambios que se producen en el currículum español con la promulgación de las diferentes leyes educativas y así poder conocer y entender el panorama político-educativo en el que el *Orff-Schulwerk* comienza a arraigar y a desarrollarse en el territorio (Vicente Guillén y Villena Ramírez, 1997). En función del papel otorgado a la educación musical en los diferentes currículos, se ha favorecido

(o no) la utilización o implantación de nuevas corrientes pedagógicas musicales, como es el caso del *Orff-Schulwerk*.

Es necesario retrotraerse al siglo XIX para hacer referencia a las primeras leyes españolas de educación básica (Moya Martínez et al., 2016). Ya en el marco de la Constitución de Cádiz de 1812, concretamente su Artículo n.º 367 hacía referencia a las enseñanzas artísticas, pero aún enfocadas a las Bellas Artes, otorgando mayor relevancia a las plásticas frente a las musicales (Gelabert Gual y Motilla Salas, 2024). Con la entrada de la Ley Moyano de 1857 no se contempla la música como materia obligatoria de los planes de estudio de las diferentes etapas. Exceptuando algunos decretos del último tercio del siglo XIX que incluyeron el canto y otras nociones musicales básicas como parte importante de la formación –y adoctrinamiento– de los niños y, sobre todo, de las futuras maestras (Barranco-Vela y Sánchez-López, 2023), hasta la década de los 70 del siglo XX la educación mantuvo marginados los contenidos artístico-musicales, tanto de forma teórica como práctica (Callealta Oña, 2022; Pérez, 1998). Es decir, al tiempo que se respiraba un ambiente de renovación pedagógica en la Europa de comienzos del siglo XX, con emergentes propuestas de educación musical, en España, salvo en Cataluña (Lorenzo Quiles, 2003), las corrientes innovadoras recibieron menos atención, priorizándose enfoques más tradicionales. Algunos autores hablan de analfabetismo musical en el territorio español, motivado en gran parte por la deficitaria formación musical inherente a los planes de estudio de Magisterio de la época y el poco valor otorgado a la música por la sociedad (Lorenzo Quiles, 2003).

Entrada la década de los cuarenta, la música en la educación va a instrumentalizarse como vehículo de transmisión de ideas del nuevo régimen mediante canciones nacionales e himnos religiosos. A pesar de su gran valor propagandístico y patriótico, la música no se considera como una materia obligatoria dentro de los planes de estudios (Callealta Oña, 2022). Esto se refleja en la Ley de Reforma de la Enseñanza Primaria de 1945, en la que la educación musical funcionaba como una materia complementaria, careciendo de entidad. Así, la enseñanza de la música quedaba a merced de la voluntad del docente, que, a su vez, tenía que poseer conocimientos básicos para poder ponerla en práctica o ser aficionado a ella (Oriol, 2005).

Con la entrada en vigor de la Ley General de Educación de 1970¹ pareció que iban a darse mejores condiciones para una reforma de la educación musical en el país. Por desgracia, no fue así. La ausencia de una formación musical sólida en el profesorado hizo que la introducción de la música en las escuelas fuera esporádica y dependiera exclusivamente de la iniciativa propia de algunos docentes (Gelabert Gual y Motilla Salas, 2024). Completando esta ley se promulgó la Orden de 2 de diciembre de 1970, que recogía las orientaciones educativas para la etapa de Educación General Básica en las que la formación musical iba a tener cabida. La música se incluía en el área de *Expresión Dinámica* junto con otros elementos como el movimiento, el ritmo, la dramatización, etc., trabajados mediante recursos como la canción, la audición o la lectura musical. Asimismo, se esbozaron las primeras sugerencias metodológicas referentes a las propuestas de Zoltán Kodály y Carl Orff, por ejemplo (Gelabert Gual y Motilla Salas, 2024). Hubo tres órdenes ministeriales entre 1981 y 1982² que dividieron en bloques temáticos la educación musical de las diferentes etapas educativas. Junto a las tres órdenes se desarrollaron los Programas Renovados de 1981, en los que se incluyó, por primera vez dentro de la Educación General Básica, el área curricular de Educación Artística. Esta abarcaba plástica, música y dramatización (Fuentes, 1981). Pese a que en estas disposiciones se abogaba por una mayor dotación y mejor distribución horaria para la educación artística, esto no llegaba a materializarse en la práctica, al igual que tampoco se hacía referencia a las nuevas corrientes pedagógico-musicales que habían irrumpido en Europa hacía ya más de medio siglo y que llevaban más de una década instaladas en España. De nuevo, las carencias formativas de los docentes y el panorama educativo bloqueaban el avance de la modernización de la educación musical española.

La década de los noventa se abrió con un escenario más favorable en ese sentido, gracias a la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo en 1990 (más conocida como LOGSE). Esta nueva ley organizó la enseñanza de la música de manera diferente en cada etapa educativa. En Educación Infantil se incluyó como parte del área de *Comunicación y Representación*; en Educación Primaria, formó parte de *Enseñanzas*

¹ También conocida como Ley de Villar Palasí por los apellidos del ministro que impulsó dicha reforma: José Luis Villar Palasí.

² Orden de 17 de enero de 1981, por la que se regulan las enseñanzas de Educación Preescolar y del Ciclo Inicial de la Educación General Básica; Orden de 6 de mayo de 1982, por la que se regulan las enseñanzas del Ciclo Medio de la Educación General Básica; Orden de 25 de noviembre de 1982 por la que se regulan las enseñanzas del Ciclo Superior de la Educación General Básica.

Artísticas, junto a plástica y dramatización; y en Educación Secundaria se mantuvo como materia autónoma. Además, se creó la figura del especialista en educación musical, cuya consideración está directamente ligada a la creación de la especialidad de Maestro/a de Educación Musical en la formación universitaria (Angulo, 1968; Oriol, 2002) –formación que en esta etapa educativa superior, a día de hoy, sigue siendo bastante precaria (Quiles-Rodríguez y García, 2016). Elisa Roche estuvo íntimamente relacionada con este hito educativo, pues participó de manera directa en la reforma, al mismo tiempo que impulsó el *Orff-Schulwerk* en España. Es reseñable la promulgación de la LOGSE en la historia de la educación musical porque, hasta la fecha, la presencia de la música en el sistema educativo español era muy débil y, aunque se hiciera referencia a ella de forma escrita en las leyes, la realidad en las aulas era otra, no se llegaba a ponerla en práctica ni a implementarla realmente (Roche, 2010). Los obstáculos encontrados a nivel legislativo, sumados a las dificultades para implementar la enseñanza musical en las aulas, han influido en la concepción de la música como una aptitud innata, restringida a un grupo selecto de talentosos, y compleja de evaluar debido a la carencia de conocimientos generalizados sobre la materia (Lorenzo Quiles, 2003).

En el siglo XXI, la educación musical en España, en su continuo esfuerzo por evolucionar, ha intentado adaptarse a los nuevos desafíos y oportunidades, si bien no ha sido beneficiada por las sucesivas reformas educativas: la LOE (Ley Orgánica de Educación) de 2006, la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa) de 2013 o la LOMLOE (Ley Orgánica por la que se modifica la LOE) de 2020. En todas ellas, la dotación horaria del área –y, por ende, su consideración– se ha ido reduciendo progresivamente y la importancia de la materia ha disminuido en un continuo deterioro dentro del sistema educativo español.

A pesar de estas circunstancias y de las trabas que han dificultado el desarrollo de la educación musical y la implantación de los nuevos modelos pedagógicos musicales del siglo XX, es difícil no hallar en los libros de texto y en otros repositorios de recursos educativos alguna instrumentación Orff, actividades basadas en la rítmica de Dalcroze, o guías vinculadas al canto de Kodály (Montoya Rubio, 2017). Esto apunta a que ha habido implementación de metodologías activas como el *Orff-Schulwerk* por voluntad de los propios docentes, al margen de la prescripción de las disposiciones oficiales. Por ello, es necesario profundizar en los orígenes, evolución y fundamentos de estas corrientes para llegar a su correcta aplicación.

Carl Orff (1895-1982): vida y contexto histórico

Como se ha subrayado anteriormente, el siglo XX fue testigo de una profunda renovación en la pedagogía musical, marcada por la aparición de diversas propuestas metodológicas de figuras clave como Dalcroze, Kodály, Suzuki, Orff o Ward, entre otros (García Álvarez, 2014). Estos idearios, surgidos en distintos puntos geográficos y contextos culturales (Cambi, 2006), enriquecieron la educación musical española y han incidido en ella en mayor o menor medida. En su estudio, Oriol de Alarcón (2005) encuesta al profesorado y constata con el 30 % de respuestas que «el profesorado está totalmente influido en sus planteamientos didácticos por los métodos provenientes en su mayor parte de Europa» (p. 20), siendo el más utilizado el de Carl Orff. Aunque sería necesaria una encuesta actualizada de similares características, en su investigación más reciente Montoya Rubio (2017) reafirma esa idea de popularidad y utilización de la propuesta de Orff en la educación musical española. No obstante, para entender o poder explicar la supremacía de este pedagogo y compositor en relación con el resto de autores, es necesario tener un conocimiento más profundo de su vida, obra y contexto, así como de las razones y de los mecanismos de su introducción en España.

Carl Orff nació el 10 de julio de 1895 en la ciudad alemana de Múnich, en el seno de una familia ligada al entorno militar por parte paterna (Fassone, 2001). Con la prematura edad de 5 años, Orff tuvo su primer contacto con la música. La riqueza cultural de su entorno hizo que se interesase por diversas artes, como la música, el teatro, las lenguas y la poesía (Dangel-Hofmann, 2003). En 1912 ingresó en la *Akademie für Tonkunst*, una escuela de música, que consideró excesivamente conservadora. Esto le hizo ya reflexionar sobre un cambio en la forma de enseñar música. Influenciado por Debussy, y de manera un tanto autodidacta, comienza a publicar sus primeras obras y a perfilar su estilo compositivo. Más tarde, estudió lenguas clásicas. A la edad de 20 años se convirtió en el Director Musical del Teatro de Cámara de Múnich –*Münchner Kammerspiele*– (López-Ibor, 2007). En este intervalo había irrumpido la Primera Guerra Mundial (1914-1918), por lo que, al cumplir los 22 años, fue obligado a formar parte de la Armada y tuvo que dejar el teatro. En 1920 se casó con la cantante Alice Solscher³, con la que tuvo una hija al año siguiente, Godela (Orff, 2008). Cuatro años más tarde, su mujer se separó de

³ Alice Solscher (1891-1970). Actriz alemana conocida por su participación en la película *Liebe '47* del año 1949 (<https://www.imdb.com/name/nm2386637/>).

él y Orff vivió solo hasta su segundo matrimonio en 1939 con Gertrud Orff⁴. Era padre, enfermizo y constantemente necesitado de dinero (Kater, 1995). Además de estos dos matrimonios, tuvo dos más: uno con Luise Rinser⁵ en 1954 y, el último, con Liselotte Orff⁶ en 1960.

En los años de la República de Weimar (1918-1933), Orff creó numerosas composiciones vocales y participó en la fundación de la Escuela Günther de Múnich en 1924, cuyo ideario se basaba en la unidad de la música, el lenguaje y el movimiento (Leuchtmann, 1988). Todos estos episodios vividos a lo largo de su juventud recalarán en su posterior obra musical y pedagógica. A finales de 1932, el trabajo de Orff en Múnich parecía estar en grave peligro debido a la inminente llegada de Hitler al poder en Berlín (Keller, 1962). En enero de 1933, Orff se encontraba, involuntariamente, en un doble callejón político sin salida: entre comunistas y nacionalsocialistas, pero totalmente desvinculado de los movimientos políticos. Musicalmente, ya no era un tradicionalista. Sin embargo, tampoco pertenecía a las escuelas de los modernistas que marcaban tendencia en aquella época como Arnold Schönberg y Paul Hindemith (Kater, 1995). Las dificultades causadas por la crisis económica (1929-1933) complicaron su situación, lo que le impidió dar conciertos, actividad vital para él –sobre todo, económicamente– (Hanau, 1999).

El punto de inflexión en su estilo compositivo fue el desarrollo del *Schulwerk*, con la música histórica y la literatura clásica como temas centrales de sus composiciones (Johnson, 2006). La inspiración en Debussy desapareció cuando tomó como modelo de referencia a Claudio Monteverdi, creador de la ópera en la que se abogaba por la unión del texto, música y acción. Orff buscaba conseguir prácticamente lo mismo en su obra didáctica: integrar palabra, música y movimiento (Bona, 2011).

La necesidad de buscar nuevas formas compositivas que permitieran la unión de estos tres elementos llevó a Orff a un desarrollo creativo vertiginoso y al trabajo colaborativo con artistas de diversas disciplinas. Entre ellos, es notable la aportación que

⁴ Gertrud Willert (1914-2000). Fue una de las primeras musicoterapeutas alemanas y la que desarrolló la Musicoterapia Orff (Köllinger, 2018).

⁵ Luise Rinser (1911-2002). Escritora alemana que trabajó como ayudante en varias escuelas de Alta Baviera donde aprendió el método pedagógico de Franz Seitz que influenció notablemente sus clases y sus escritos (<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/8721/Luise%20Rinser>).

⁶ Liselotte Schmitz (1930-2012) estudió restauración y ejerció de directora de hotel. Al casarse con Carl Orff pasó a ser su secretaria y tras la muerte del compositor, ostentó el cargo de la presidencia de la Fundación Carl Orff.

recibe de Gunild Keetman (1904-1990), educadora alemana coautora del *Orff-Schulwerk* (Keetman, 1970). Desgraciadamente, como ha ocurrido a lo largo de la historia universal y de la música, la labor de las mujeres ha sido silenciada, olvidada y ensombrecida por los logros masculinos. Con frecuencia se habla de *Orff-Schulwerk*, obra didáctica de Carl Orff, sin mencionar la labor de Keetman, cuyos materiales y aportes propios al posterior *Musik für Kinder* fueron fundamentales para el desarrollo del método (Kaschub, 2024).

Los hallazgos resultantes de esta exploración creativa hicieron que surgiera el concepto de *música elemental*, abanderado por toda esta corriente pedagógica. La música elemental de Carl Orff y Gunild Keetman se caracteriza por incorporar elementos conceptuales y musicales que hacen que su disfrute e interpretación sean accesibles para oyentes e intérpretes que carezcan de experiencia previa. Este tipo de música tiene un carácter profundamente humano, ya que ofrece una experiencia que apela a la emoción, al razonamiento y a la corporeidad, buscando influir en la totalidad de los individuos y fomentando su participación (Keller, 2013). Es quizás por esta razón que algunos de los elementos y técnicas creativas, como la improvisación, son esenciales en dicha propuesta pedagógico-musical.

Antes de profundizar en la obra pedagógica de Orff, es pertinente conocer el contexto sociopolítico en el que se desarrolló esta, así como las vicisitudes a las que tuvo que hacer frente. En los años en los que el *Schulwerk* de Carl Orff comenzó a forjarse (décadas de 1920-1930), se funda el partido nazi (20 de febrero de 1920) y comienza a crecer hasta su victoria en las elecciones federales de 1933. En ese momento, el Estado tenía un gran control sobre la música y las demás artes, estableciendo una estética musical concreta con restricciones relativas a lo que se podía escuchar y componer (Kater, 1995). Tanto es así que surge el concepto de *Gebrauchsmusik* para hacer referencia a la llamada música utilitaria creada con una finalidad específica. Lejos de la música que utiliza un lenguaje vanguardista, esta se destina al pueblo con un lenguaje sencillo para acompañar danzas o ser interpretada por estudiantes o aficionados, por ejemplo (Sellari, 2022). Dentro de este contexto, en 1937 Carl Orff compuso *Carmina Burana*⁷, obra que ha sido frecuente objeto de investigación (Kolankiewicz, y Wojtasik, 2021). Esta composición

⁷ *Carmina Burana* es la primera obra de una trilogía llamada *Trionfi–Trittico teatrale*, o *Triunfos*, que también incluye *Catulli Carmina* y *Trionfo di Afrodite*. El texto de *Carmina Burana* está basado en poesías del siglo XIII que se recogen en un manuscrito conocido como *Codex Latinus Monacensis*. Este manuscrito fue descubierto en 1803 en el monasterio benedictino de *Benediktbeuern* y fue escrito por monjes goliardos (Grout, 1988).

tuvo una aceptación bastante buena entre el público de la época, debido a que no había resquicios de la atonalidad de Schönberg ni de ritmos del jazz, ambos prohibidos en la Alemania fascista (Kater, 2000). Sin embargo, integraba música y danza, ambas manifestaciones supeditadas al texto cantado y a las limitaciones de la formación dancística de la época. Esta innovación compositiva se produjo gracias al trabajo experimental que llevaba ya unos años haciendo con el *Schulwerk*, lo que hizo que se plantease reescribir todas sus obras anteriores siguiendo los principios de su *música elemental*.

Pese a que Orff sentía que su música no era totalmente aceptada por estar más próxima a la comunidad europea que al régimen nazi, el alcalde de Frankfurt, Fritz Krebs, muy satisfecho con el estreno de *Carmina Burana*, le encargó componer música incidental para el *Sueño de una noche de verano* –la de Mendelssohn había sido prohibida–. Asimismo, el comité organizador de las Olimpiadas alemanas encomendó la música de apertura de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. Las Juventudes Hitlerianas, por ejemplo, ensayaron en la primavera de 1938 la *Danza Olímpica* de Orff con unas 150 jóvenes bajo la supervisión del profesor Hans Bergese. A partir de 1937, el Ministerio de Propaganda envió al grupo de danza de la *Güntherschule* a giras nacionales e internacionales subvencionadas y, tras el comienzo de la guerra, también a los territorios ocupados (Valencia Mendoza et al., 2024). Orff estaba principalmente interesado en estar al día de las tendencias pedagógicas de la época y su objetivo no era solo integrar la música tradicional y doméstica de moda en aquel momento en su *Schulwerk*, sino que también quería llegar a las escuelas y a las Juventudes Hitlerianas como grupo de consumo (Meyer, 1977). Con respecto a esta organización, a veces Orff actuaba de manera aún más descarada de lo que su editor de Mainz, Schott, consideraba prudente. Por ejemplo, insistía en publicar material que la juventud demandaría, aunque la editorial lo considerase superfluo, ya que el *Orff-Schulwerk* existente ya era suficientemente rico para responder a todas las demandas (Kater, 1995).

Por su parte, el trabajo escolar no fue legitimado a nivel nacional porque la música compuesta por Orff era demasiado difícil –por no decir elitista– para las necesidades elementales del entrenamiento físico nacionalsocialista (Hanau, 1999). De acuerdo al ideal deportivo de Hitler de los «ágiles galgos», los prerequisites musicales de Orff para aprender el trabajo escolar eran tan inadecuados como el inusual y costoso arsenal musical –instrumental–. Aunque sus ideas calaron en las escuelas y en las Juventudes Hitlerianas,

hubo malinterpretaciones y el nombre de Orff dejó pronto de mencionarse en estos contextos.

Pese a ello, Orff fue requerido para publicitar su obra pedagógica en universidades y otras instituciones hasta que el régimen político lo bloqueó por motivos aún desconocidos, tal vez derivados del carácter rupturista y aperturista de su música e ideas pedagógicas. Orff tuvo que luchar manteniéndose firme a sus ideales educativos de la música, aunque provocasen inconformidades con la doctrina que el régimen fascista pretendía imponer (Kater, 1995).

La vinculación de Carl Orff con el régimen nazi siempre ha sido un tema de debate, pues no termina de esclarecerse el trasfondo político de su vida y obra (Helm, 1955). A día de hoy, Orff es considerado por ciertos sectores como un símbolo de la creatividad cultural pronazi. El compositor fue increpado por renombrados críticos musicales como creador de música nacionalsocialista solo unos pocos años después de la Segunda Guerra Mundial (Kertz-Welzel, 2020). Tanto es así que, en 1983, un año después de la muerte del compositor, se afirmó que su principal obra, *Carmina Burana*, alcanzó un éxito sin precedentes en el Tercer Reich porque le había gustado a Hitler. Sin embargo, testimonios de la época, como el del periodista musical Fred Hamel en 1947, dan fe de la total y absoluta insubordinación política por parte del compositor (Valencia Mendoza et al., 2024). Esta opacidad política de Carl Orff y sus aparentes vaivenes en sus relaciones y apoyos, suscita diversos interrogantes. Así, sus contactos ocasionales con personalidades de izquierdas le hicieron sospechoso en los círculos fascistas en los años inmediatamente anteriores a la llegada de Hitler al poder. Además, Orff ofendió al ala conservadora de las clases medias cultas debido a su enfoque iconoclasta y creativo de la música (Werner, 1985).

Según Kertz-Welzel (2020), Carl Orff no se definió políticamente, sino que, en apariencia, se mantuvo neutral e independiente. Sin compartir la ideología nacionalsocialista, recurrió a la persuasión y condicionamiento de personas e ideas como estrategia de supervivencia. Con el fin de desarrollar su obra sin interferencias, contrarrestar la injerencia política y preservar su integridad en un sistema que aborrecía profundamente, Orff se vio obligado a adaptarse y a transigir en un sistema injusto en el que había aceptado recompensas cada vez más elevadas.

Orff-Schulwerk: una obra pedagógica innovadora

La situación personal de Carl Orff y el contexto sociopolítico no eran los más idóneos para implantar cambios en el terreno educativo. Sin embargo, Orff, fiel a sus principios y aspiraciones, trabajó no solo por dejar un enorme legado musical, sino que también fue el creador de una novedosa propuesta pedagógico-musical que revolucionó el panorama de la educación musical. Este modelo ha tenido una enorme repercusión a nivel mundial y sigue vigente hoy en día: el *Orff-Schulwerk* (De Quatros, 2000). Se pueden dibujar tres fases en el origen, consolidación y difusión de esta propuesta pedagógica: la *Güntherschule* entre 1924 y 1945; la difusión a través de la radio, los manuales u otras instituciones entre 1948 y 1961; y, a partir de los 60 aproximadamente, la expansión internacional (Haselbach, 2013).

Después de la Primera Guerra Mundial, el derrumbe de los antiguos ideales políticos demandaba una reorientación en áreas como la educación, la psicología y las artes. Hay que remontarse a los años veinte del pasado siglo para conocer los orígenes del *Orff-Schulwerk* (Southcott y Sutherland, 2022). En esta época, era notable el interés de la juventud por el trabajo del cuerpo desde el deporte, la gimnasia o la danza. Aquí tuvo mucho que ver el austriaco Émile-Jacques Dalcroze que, con la creación en 1911 del *Institute for Music and Rhythm* en Hellerau (Dresde, Alemania), ya había allanado el terreno para abrazar estas nuevas ideas (Valencia Mendoz et al., 2024). Esto, junto al impacto de las carreras de personalidades como Rudolf von Laban (maestro y coreógrafo) o Mary Wigman (discípula de Dalcroze y Laban) en la enseñanza e interpretación de la danza, impulsó el surgimiento de profusas escuelas de gimnasia y danza. Aprovechando el auge de este tipo de escuelas, Carl Orff pensó que sería bueno crear una y, en 1924, fundó la *Guntherschule* de Múnich junto a Dorothee Günther⁸ (Orff y Walter, 1963; Keetman, 2013). Se mantuvo en pie hasta que las bombas de la Segunda Guerra Mundial la derruyeron en 1945. El edificio, junto con todo lo que allí se custodiaba, quedó reducido a cenizas, lo que llevó a pensar que, desde ese momento, el *Orff-Schulwerk* desaparecería de la historia (Pruett, 2003). La Tabla I recoge de forma cronológica los principales hitos entre la creación y desaparición de la *Güntherschule*.

⁸ Anna-Katharine Dorothea Günther (1896-1975) fue una profesora alemana de gimnasia y danza y autora de diversas publicaciones. Nacida en Hamburgo, trabajó como coreógrafa y bailarina para el *Staatliche Schauspielhaus*. Tras conocer a Carl Orff en 1923, coincidir en las ideas educativas y realizar un curso en la fundación *Mensendieck*, ambos dieron el paso de crear su escuela. El entorno cercano de Dorothee subraya que era una mujer de gran carácter, liderazgo y notable independencia (Pruett, 2003).

Tabla I. Cronología de la *Güntherschule*.

Año	Hito
1923	Orff y Günther comienzan un curso de prueba basado en el sistema <i>Mensendieck</i> ⁹ en <i>Dießen am Ammersee</i> (Alemania).
1924	Fundación de la <i>Güntherschule</i> en Múnich.
1925	Maja Lex ¹⁰ se matricula en la <i>Güntherschule</i> ; Orff añade timbales, xilófonos, carrillones, cajas chinas, platillos, marimbas y otros instrumentos de percusión al inventario.
1926	Gunild Keetman ingresa en la <i>Güntherschule</i> ; Lex se gradúa después de un año y medio y se convierte en profesora asistente.
1927	Lex se convierte en miembro del profesorado y se hace cargo de los cursos de Educación rítmico-musical para el cuerpo y Danza artística moderna.
1930	Se funda el grupo de danza <i>Günther-Múnich</i> ; Keetman forma la orquesta de música y danza; gran éxito internacional en el Tercer Congreso Alemán de Danza (Múnich) con la interpretación de la <i>Suite bárbara</i> ; Hans Bergese realiza un curso de música con Orff en Frankfurt-Oder y trabaja más tarde como asistente de Orff y acompañante de conjuntos en la <i>Güntherschule</i> .
1931	Se publica el primer material: <i>Orff Schulwerk-Elementare Musikübung</i> por la editorial Schott.
1933	Adolf Hitler se convierte en canciller de Alemania; el 22 de septiembre se promulga la Ley de la Cámara de Cultura del Reich; se abre una sucursal de la <i>Güntherschule</i> en Berlín para un semestre de verano.
1934	El Dr. Wilhelm Twittenhoff ¹¹ se convierte en profesor de música de la <i>Güntherschule</i> .
1936	La <i>Güntherschule</i> se traslada a Berlín durante 6 meses para trabajar en los Juegos Olímpicos; la escuela recibe el Premio de Honor de Danza Alemana en el Concurso Internacional de Danza de Berlín; la <i>Güntherschule</i> regresa a Múnich y el nombre cambia a <i>Güntherschule Alemana</i> en cumplimiento de las exigencias nazis.
1937	Estreno de <i>Carmina Burana</i> ; Gertrud Wagner ¹² (<i>Reißinger</i>) ingresa en la <i>Güntherschule</i> .
1939	Comienzo de la Segunda Guerra Mundial; el cuerpo de baile de la <i>Güntherschule</i> realiza una gira por Austria.
1944	El ejército se apodera del edificio de la escuela para utilizarlo en la guerra.
1945	El 7 de enero la <i>Güntherschule</i> es destruida por una bomba incendiaria; el archivo, los instrumentos de la biblioteca, las fotografías, el material didáctico y los trajes son destruidos.

Fuente: Traducido de Pruett (2003, pp. 181-182).

Además de mostrar la intensa vida de la escuela y los momentos más importantes por los que atraviesa, la Tabla I recoge algunos protagonistas fundamentales en el origen del *Orff Schulwerk*. Aunque se suele atribuir esta aportación educativa exclusivamente a Carl Orff, aparecen otros nombres como los de la propia Dorothee Günther o Gunild

⁹ El sistema *Mensendieck* era una metodología terapéutica para la educación física femenina con fines tanto correctivos como preventivos. Fue propuesta por Bess Mensendieck, médica y profesora de gimnasia estadounidense.

¹⁰ Maja Lex (1906-1986). Bailarina, coreógrafa y educadora alemana. Fue la fundadora de la danza elemental tras haber formado parte de la *Güntherschule* y haber tenido una relevante participación en el grupo de danza (<https://unregardoblique.com/2024/06/16/dance-scenes-gunther-orff-schule-1924/>).

¹¹ Wilhelm Twittenhoff (1904-1969). Musicólogo y educador musical alemán que hizo una contribución significativa al desarrollo del sistema escolar de música alemán y ayudó a fundar numerosas asociaciones en la postguerra de Alemania (<https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/wilhelm-twittenhoff/>).

¹² Gertrud [Reissinger] Wagner (1916-1998). Bailarina y coreógrafa alemana. Era hija de Adolf Reissinger (1877-1954), profesor y nazi convencido. A través de su marido, Wieland Wagner –nieto de Richard Wagner– conoció en persona a Adolf Hitler y estuvo con él en varias ocasiones (Pruett, 2003).

Keetman (Fischer, 2009) y los de los profesores Maja Lex, Hans Bergese o Wilhelm Twittenhoff. Entre todos, gestaron las primeras ideas del *Schulwerk* y confeccionaron los primeros materiales. Asimismo, se infiere que la escuela empezó a reorientar su ideario y objetivos cuando irrumpió la Segunda Guerra Mundial y Adolf Hitler llegó al poder, siendo instrumentalizada por el régimen nazi con fines propagandísticos (Kater, 1995).

Dejando a un lado los aspectos histórico-políticos de esta institución, a diferencia del resto de escuelas de gimnasia y danza de la época, un aspecto llamativo de la *Güntherschule* fue que uno de sus fundadores y directores era músico (Haselbach, 2010). Ello proporcionaba un nuevo enfoque de la enseñanza que ponía el énfasis en el ritmo, para lo cual había que encontrar instrumentos que lo posibilitaran (Hartmann, 2009). Fundamentalmente, lo que pretendía Orff es que sus alumnos fueran capaces de acompañar por sí solos cualquier danza o música sin utilizar el clásico y tradicional acompañamiento al piano (Goodkin, 2021). Por esa razón, se volcó en la construcción de instrumentos que permitieran trabajar el elemento rítmico y que, a partir de ellos, los alumnos fueran capaces de llevar la melodía a otros instrumentos como xilófonos, metalófonos y carillones de varias formas y tamaños. Algunos de estos instrumentos eran prototipos de factura original, pero otros estaban influenciados por modelos medievales y exóticos, sobre todo, de procedencia africana (Tenta, 1962). La elección de estos instrumentos fue realizada bajo la guía del destacado musicólogo Curt Sachs, en colaboración con el luthier Karl Maendler de Múnich. Hoy en día, estos instrumentos son conocidos como «instrumentos o instrumental Orff», aunque esta denominación es inapropiada, ya que Orff no los creó ni los nombró de esa manera (López-Ibor, 2007).

Cuando se disponía de los instrumentos necesarios para la puesta en práctica de la propuesta, el siguiente paso era seleccionar el repertorio (Thresher, 1964). Para este proceso semántico se recurrió directamente al folklore alemán, con canciones populares y danzas tradicionales, siendo estas un importante punto de partida para la improvisación y el desarrollo de la creatividad (Orff et al., 1975). A partir de aquí, estas ideas empezaron a expandirse para lo que para lo que hubo que recopilar material didáctico, originándose así el *Schulwerk* verdaderamente (Keetman, 1966). Este material podría ser adaptado por los educadores; de ahí, su carácter abierto y acomodable. Posteriormente, se compilaría y recogería en la colección *Musik für Kinder* (Orff y Keetman, 1950-1954), pero sin la pretensión de ser un plan de estudios fijo, sino una colección de ideas y propuestas.

El término *Schulwerk* se eligió concienzudamente para evitar la rigidez asociada al término «método» (Novello y Marquis, 1967). El significado alemán de *werk* implica continuidad y progresión, invitando a la creatividad y alejándose de un sistema cerrado (Thomas, 1962). La esencia del *Schulwerk* radica en integrar el trinomio palabra, música y movimiento de forma natural, lúdica y fomentando el descubrimiento. No se trata de enseñar música o danza, sino de abogar por el desarrollo integral del individuo (Günther, 1962). Es habitual comparar el *Orff-Schulwerk* con una flor silvestre en un jardín, ya que florece en los lugares más inesperados, llevando belleza y vida dondequiera que crezca (Valencia Mendoza et al., 2024).

Todas estas ideas gestadas en la *Güntherschule*, además de verse truncadas por la guerra, necesitaban ser dadas a conocer y compartidas con la sociedad para, de esta forma, consolidarlas y dotarlas de popularidad. Tras unos años inestables debido a los efectos devastadores del conflicto mundial, en 1948 Carl Orff recibió una llamada de la Radio de Baviera para ofrecerle la posibilidad de realizar una serie de programas radiofónicos enfocados a la enseñanza de la música para niños (Pruett, 2003). Ante esta propuesta inesperada, el compositor se vio obligado a buscar apoyo en su red de contactos, solicitando la colaboración de Gunild Keetman. Hasta que Keetman no dio su aprobación no se decidió a dar el paso. Orff se encargaba de componer la música para estos programas de radio¹³, mientras que Keetman aportaba sus conocimientos pedagógicos. El público objetivo eran todos los niños alemanes, tanto los que recibían clases de música por parte de Gunild Keetman como el resto que la practicaba en los colegios.

Esta nueva versión del *Schulwerk* tenía un inconveniente: su carácter efímero, que hacía que se disipase, al igual que las ondas radiofónicas, al finalizar la emisión. Sin embargo, las actividades llevadas a cabo en la radio llamaron la atención de la editorial *Schott*, que se interesó por todo el material y planteó la posibilidad de reunirlo y publicarlo. Finalmente, la iniciativa se hizo realidad y se editó una colección de cinco volúmenes¹⁴ bajo el nombre de *Orff-Schulwerk: Musik für Kinder* (Orff y Keetman, 1950-

¹³ A esta serie de programas radiofónicos les siguieron otras emisiones televisivas y, más adelante, en los años 60 y 70, se realizaría una segunda serie radiofónica encabezada por Hermann Regner y Wolfgang Hartmann (Haselbach, 2010).

¹⁴ Vol. I. *Im Fünftenraum*; Vol. II. *Dur: Bordun-Stufen*; Vol. III. *Dur: Dominanten*; Vol. IV. *Moll: Bordun-Stufen*; Vol. V. *Moll: Dominanten* (Vol. I. Pentatónico; Vol. II. Mayor: Bordones; Vol. III. Mayor: Dominantes; Vol. IV. Menor: Bordones; Vol. V. Menor: Dominantes).

1954). El primero vio la luz en 1950 y, progresivamente, se publicaron el resto de los volúmenes hasta salir el último en 1954.

En este momento se dio un paso muy importante para la consolidación (y fijación) del *Schulwerk*. Todo lo que hasta ahora quedaba en hojas sueltas, cuadernos o pizarras de clase y en emisiones radiofónicas –salvo alguna que otra publicación de ejercicios concretos–, se convertía en un material editado a disposición de toda la población, no solo alemana, sino mundial. Este hecho sería el germen de la posterior expansión internacional del *Schulwerk*, basada en la traducción y/o adaptación de estos manuales.

Sin embargo, la publicación del material no sería la única acción relevante en la gestación de esta propuesta didáctica. Los materiales de referencia no garantizaban una correcta puesta en práctica de los principios pedagógicos del *Schulwerk*; de hecho, uno de los problemas principales que planteaba su aplicación era la falta de formación de los educadores en estas nuevas ideas. Para evitar la estandarización de una incorrecta enseñanza musical –sobre todo en los países germanoparlantes donde comenzó a expandirse–, la Academia de Música del Mozarteum de Salzburgo comenzó a ofertar cursos de formación en *Orff-Schulwerk* impartidos por Gunild Keetman. Este hito, además de ser nuclear para la futura expansión, dio lugar a la creación del *Orff Institut* (Haselbach, 2010). El centro se fundó en 1961 como un departamento de la Academia de la Música, tras un acuerdo de Carl Orff con su amigo y presidente del Mozarteum, Eberhard Preussner. Hoy en día es un centro internacional de educación superior donde, además del grado en Pedagogía de la Música y de la Danza (*Musik- und Tanzpädagogik*) o el máster en Pedagogía de la Música elemental y del Movimiento (*Elementare Musik- und Bewegungspädagogik*), se ofrecen cursos superiores e intensivos específicos, como el de *Música y danza en trabajo social y educación inclusiva* o los cursos internacionales de verano. Sin embargo, el más conocido y solicitado es el *Special Course*, cuyo nombre oficial es *Postgraduate University Course: Advanced Studies in Music and Dance Education - Orff-Schulwerk*¹⁵. Esta formación, que ya ha cumplido la cuadragésima edición, ha recibido millares de alumnos de diversos países del mundo (Regner, 2021).

Con estos sólidos pilares se propició la expansión mundial del *Orff-Schulwerk*, la cual se abordará con mayor profundidad más adelante. Para ello, es necesario conocer los principios pedagógicos y el ideario que guía esta novedosa forma de enseñanza de música

¹⁵ Para saber más sobre este organismo, consultar el siguiente enlace: <https://www.moz.ac.at/en/orff-institute>.

(Warner, 1991). Es evidente que el trabajo práctico y experiencial va a ocupar el primer lugar, puesto que el participante, ya sea niño o adulto, tiene que vivenciar, experimentar e interactuar con la música para lograr el desarrollo de los aspectos cognitivo-afectivos. Además, esta forma activa de trabajar la música requiere de una posterior reflexión sobre lo aprendido para adquirir un aprendizaje real y significativo (Goodkin, 2004). En el proceso, el cuerpo humano será el instrumento principal que, junto al canto y al lenguaje hablado, son elementos expresivos fundamentales. A estos recursos personales se unen el resto de instrumentos de percusión de altura determinada e indeterminada, así como la flauta, buscando el desarrollo de la creatividad y la experimentación (López-Ibor, 2011). De esta forma, se consigue aunar palabra, música y movimiento para poder así encontrar la motivación, la comprensión, la expresión y la vivencia de sentimientos y emociones. Se establece un vínculo especial entre el ser humano y su entorno y se trabajan múltiples aspectos de la personalidad, todo de manera integrada (Maschat, 1999; Roche, 2000-2001). Lo anterior es la filosofía del *Orff-Schulwerk*, la cual hay que saber transmitir al alumnado (McCallum, 2018). Hay que tener también presente su ideario básico que, según Hartmann y Haselbach (2017), queda resumido en los siguientes puntos:

1. El centro es el ser humano.
2. La dimensión social y el trabajo en grupo es la forma de enseñanza más apropiada.
3. La música es un término integral.
4. Creatividad en la improvisación y en la composición.
5. «Proceso y producto». La interacción entre el desarrollo y el resultado artístico.
6. Los llamados «instrumentos Orff».
7. El *Orff-Schulwerk* puede utilizarse en todas las áreas de enseñanza musical y de danza.
8. El *Orff-Schulwerk* puede ser transferido a otras culturas.

Una vez que se han esclarecido los orígenes y las pautas que hay que seguir para una correcta aplicación del *Orff-Schulwerk*, cabe preguntarse cómo se ha propagado por el resto del mundo, identificando los rasgos identitarios y las variaciones que han tenido lugar.

Orff-Schulwerk por el mundo: circulación y recepción

El *Orff-Schulwerk* pone en el centro el carácter colectivo de la propuesta y la posibilidad de transferirse a otras culturas, lo que favorece su movilidad geográfica. A diferencia de otras metodologías que solo garantizan su éxito allí donde surgen, la obra pedagógica de Orff goza de gran permeabilidad y de un carácter camaleónico, lo que facilita su llegada a otros territorios (Shamrock, 2021). La expansión del *Orff-Schulwerk* por el mundo comenzó poco después de la primera emisión radiofónica de su programa educativo. Pedagogos musicales de Canadá, Japón, Gran Bretaña o Argentina –entre muchos otros– se interesaron por la propuesta al darse cuenta de que podría ser aplicada en sus países (Haselbach, 2010). No obstante, «un prerrequisito [del *Orff-Schulwerk*] es que las canciones, bailes y contenido deben partir del área cultural de cada país» (Hartmann y Haselbach, 2021, p. 33). Orff nunca había tenido problema con exportar su metodología, pero sí que mostraba reticencias con la idea de adaptar también la música y los bailes. Sin embargo, más adelante, en 1993, Orff admitió en una entrevista que, al adaptar la metodología al país de destino, el método debía empezarse desde cero, tomando como punto de partida las experiencias propias de los niños locales (Valencia Mendoza et al., 2024). Por tanto, hay que tener en cuenta que, aunque se trata de un modelo de impacto mundial, no es aplicable por igual en todos los países. Los niños de Londres o Sevilla tendrán diferentes conocimientos, habilidades o intereses; los de San Francisco o los de Quito también. Es por ello, que el modelo Orff debe aplicarse conociendo primero cuál es el nivel de cada niño en cada localización determinada y su idiosincrasia social y pedagógica.

Orff, en retrospectiva, escribió: «No fue el *Schulwerk*, sobre el que escribí aquí para registrar una idea, sino la idea en sí la que se hizo mundialmente conocida¹⁶» (Orff, 1978, p. 277). Es decir: lo que se propagó no fue el material o el modelo aplicado en su país de origen, sino que fue la idea primigenia –articulada en una serie de principios pedagógicos– la que se tuvo en cuenta para exportarlo a cada país. Sin embargo, esta facilidad de adaptación o expansión no se ha percibido siempre como una fortaleza; también ha generado críticas derivadas, sobre todo, del término «música elemental» (Goodkin, 2000). A menudo, la traducción de *Elementary Music* se malinterpretaba porque el término «elemental» puede referirse a algo básico, pero también simple. La idea

¹⁶ Traducción propia del texto original en inglés: «So it was not the *Schulwerk*, about which I have written here in order to record an idea, but the idea itself that went round the world».

del *Schulwerk* no era crear un modelo educativo básico, sino un modelo simple que pudiera ser utilizado en cualquier lugar y a cualquier edad.

Aunque se aboga por una transmisión de la idea de carácter abstracto, las evidencias de la expansión del *Orff-Schulwerk* por el mundo son las adaptaciones y traducciones de los manuales originales del *Musik für Kinder*. Arnold Walter, director del Departamento de Música de la Universidad de Toronto (Canadá) (Birkenshaw-Fleming, 1996) y su estudiante, Doreen Hall, fueron los impulsores de la primera edición del Orff traducida a un idioma extranjero en 1956, no sin antes poner en cuestión algunos aspectos de la metodología. Básicamente, su crítica se fundamentó en que el modelo no se podía traducir y aplicar sin más, sino que era necesario encontrar materiales análogos de otras fuentes inglesas, canadienses o estadounidenses.

La primera generación de adaptaciones se dio entre 1956 y 1968. Daniel Helldén, en Suecia, Margaret Murray, en Reino Unido o Guillermo Graetzer, en Argentina, fueron los tres grandes impulsores de ese período. En aquellos momentos, las adaptaciones eran supervisadas por Orff y Keetman. Helldén criticaba que las ediciones inglesas no habían tenido en cuenta los ritmos y tipos de canciones usados en alemán, mientras que la adaptación sueca sí los había respetado. La segunda generación comienza en 1969, encabezada por España y seguida por Checoslovaquia y Dinamarca. Esta nueva generación se caracteriza por su independencia del original. Las adaptaciones ya no son solo meras traducciones. En esta ocasión, los autores usan el folklore propio del país, en lugar de partir del original alemán. Orff fue el primero en ser crítico y escéptico, pero al final acabó reconociendo la calidad de estas nuevas adaptaciones pese a sus diferencias con el material original (Regner, 2013).

Carl Orff consideraba que había una relación entre el idioma y la forma de enseñar. Aunque el modelo Orff es similar en todas las adaptaciones, se aprecia que existe una divergencia entre el modelo occidental y el oriental (Kugler, 2021). Las lenguas basadas en la tonalidad (japonés, chino, tailandés) sugieren una conexión más directa con la melodía que con el ritmo. En este caso, la melodía se podría considerar como un inicio más apropiado y lógico para el *Schulwerk*. Sin embargo, en idiomas occidentales cercanos al latín o el griego, el ritmo es considerado como el nivel más básico, ya que estos idiomas se basan en la acentuación.

La propuesta pedagógica de Orff se ha visto muy influenciada por la etnomusicología (Kugler, 2021; Shamrock, 2021). Orff consideraba que el inicio de la

música europea medieval surgió en países asiáticos. La música asiática medieval se caracterizaba por su concepto lineal y el corte melódico heterofónico, con percusión como base del sonido. Aunque Orff creía en la interculturalidad de la música –y apostaba firmemente por ella–, fue realmente Gunild Keetman quien reflejó aspectos interculturales en sus composiciones minimalistas de danza. Así, estos aspectos pueden encontrarse en el *Orff-Schulwerk* a través del uso de instrumentos, las estructuras musicales y la forma de hacer música (centrada en el ritmo, el movimiento y la percusión).

En cuanto a la práctica instrumental y los propios instrumentos que se utilizan, no cabe duda de que el xilófono o la flauta dulce, por ejemplo, se han convertido en símbolos del *Orff-Schulwerk* a nivel mundial. Aún así, no hay que confundir la utilización de estos dos instrumentos o cualquier otro en las clases de música con seguir una secuencia didáctica Orff. Además, en la *Güntherschule* se usaban muchos instrumentos orientales como el Tam-tam, las cajas chinas o los metalófonos (Tenta, 1962); no obstante, la mayoría de los instrumentos no tienen por qué ser autóctonos, puesto que se han adaptado a la cultura europea en la mayoría de los casos. Así, «la extraordinaria estrategia de Orff se basa en el uso de los impulsos de la etnomusicología para desarrollar una nueva forma de hacer música mediante el uso de instrumentos extranjeros» (Kugler, 2021, p. 26), combinados con los de la cultura propia. De aquí emerge la riqueza y variedad instrumental de cada país jugando con la sonoridad y la técnica de los instrumentos, las similitudes tímbricas o su adecuación al repertorio.

Otro hito que contribuyó a la propagación internacional del *Orff-Schulwerk* fue la creación del *Orff Institut* en 1961. Dependiente de la Universidad Mozarteum de Salzburgo (Austria), como se ha dicho, este organismo tiene una estructura y gestión independientes, a pesar de su origen como una de sus facultades (Haselbach, 2010). Este centro tendría dos misiones fundamentalmente: la primera y más conocida, enseñar e instruir música y danza básica a profesores; y, la segunda, actuar como centro que resolviese dudas relacionadas con el *Schulwerk* y, al mismo tiempo, registrar y estar al tanto de la repercusión internacional de este. Es incuestionable la influencia de este centro en la diseminación transnacional del *Orff-Schulwerk*. Según Regner (2021), por el *Orff Institut* han pasado entre 2000 y 2500 alumnos de 70 nacionalidades para realizar formaciones de características y duraciones distintas. Esta formación internacional incide en la posibilidad de aprender las ideas del *Orff-Schulwerk* en el *Orff Institut* para después

llevarlas y ponerlas en marcha en sus países de origen, promoviendo así su expansión. El país que más estudiantes aporta, por razones obvias de cercanía, es Austria.

Este intercambio de ideas y conocimientos desde la década de los 60 ha posibilitado que el *Orff-Schulwerk* se expanda, llegando a estar presente en múltiples países de los cinco continentes (Haselbach y Stewart, 2021). En la Tabla II se pueden ver los países a los que ha llegado el *Orff-Schulwerk*, así como las asociaciones que mantienen viva la actividad y su divulgación.

Es necesario realizar estudios de alcance para llegar a conocer la forma en la que esta metodología llega y se asienta en un territorio geográfico concreto para no caer en lugares comunes (Montoya Rubio, 2023). La mayoría de las investigaciones se han realizado desde las áreas educativas y psicológicas, y se centran en la parte experimental del *Orff-Schulwerk*, incidiendo, por ejemplo, en cómo repercute en determinadas áreas del aprendizaje, en aspectos del desarrollo psicoeducativo del niño o en su uso como estrategia para la adquisición de conocimientos musicales o generales (Young-Bae y Ji-Eun, 2013; Sánchez Plasencia, 2023). Aparte de estas numerosas investigaciones experimentales, pocas abordan el estudio del *Orff-Schulwerk* desde una perspectiva musicológica. Dentro de esta minoría de estudios, muchas veces suponen una pequeña síntesis dentro de un trabajo de mayor envergadura centrado en las metodologías activas musicales (Valencia Mendoza et al., 2018).

Pese a ello, existen modelos de estudio sobre la recepción del *Orff-Schulwerk* en algunos países como Estados Unidos o Asia. Sobre el primero, encontramos el trabajo de Patricia W. Hughes sobre la llegada y los primeros años del *Orff-Schulwerk* en América del Norte, haciendo hincapié en los focos que pusieron los cimientos del modelo (Hughes, 1993). Asimismo, Joani Somppi Brandon estudia cómo fueron los primeros cursos del *Orff-Schulwerk* y su incidencia en la formación educativo-musical del profesorado en EE. UU. (Somppi Brandon, 2013). Más recientemente, Emily Spitz también ha estudiado esa llegada del modelo Orff a EE. UU., prestando especial atención a los materiales y a su puesta en práctica (Spitz, 2019). Respecto al continente asiático, existe un trabajo monográfico realizado por Mary Elizabeth Shamrock, en el que de forma minuciosa ahonda en múltiples aspectos de la llegada del *Orff-Schulwerk* a Japón, Taiwán y Tailandia (Shamrock, 2010). En el continente europeo, los estudios monográficos de este tipo son menos frecuentes. Entre ellos destaca el estudio de la historia y filosofía del *Orff-Schulwerk* en Portugal (Cunha, Carvalho y Maschat, 2015). Todos los estudios coinciden

en que los mecanismos de recepción de la propuesta de Orff giran en torno a unos ejes principales que son: formación del profesorado, traducción o adaptación de los manuales, respaldo de instituciones nacionales y creación de tejido asociativo.

Al margen de estos estudios monográficos, recientemente, en 2021, salió a la luz un trabajo editado por Barbara Haselbach y Carolee Stewart, avalado por el *International Orff-Schulwerk Forum of Salzburg*. Se trata del segundo volumen de la serie *Text on Theory & Practice of Orff Schulwerk* –el primero fue publicado en 2013 (Haselbach, Maschat y Sastre, 2013), que se titula *Orff Schulwerk in Diverse Cultures. An Idea That Went Around the World* (Haselbach y Stewart, 2021). Este trabajo compendia textos bajo la autoría de personalidades relevantes sobre la práctica del *Orff-Schulwerk* por el mundo, en los que se incluyen apuntes de la historia de la llegada a los países de los que se hablan. Además de estos dos, la colección se ha ampliado con un tercer volumen, ya publicado, sobre danza y movimiento en el *Orff-Schulwerk* (Haselbach, Maschat y Stewart, 2024) y dos más que se encuentran en preparación: el volumen IV que versará sobre el *Orff-Schulwerk* y la inclusión (Salmon y Estebauer, s.f.) y el V sobre perspectivas teóricas de música elemental, movimiento y danza en el *Orff-Schulwerk* (Sangiorgio y Hennessy, s.f.).

Asimismo, las diferentes asociaciones Orff que han ido emergiendo por el mundo suelen tener publicaciones propias que también cuentan la historia o las experiencias en torno al *Orff-Schulwerk* en sus respectivos países. No obstante, desde 1964 hasta 2019 el *International Orff-Schulwerk Forum of Salzburg* ha publicado de forma bianual y bilingüe su revista *Orff-Schulwerk Informationen* que, desde 2014, pasó a denominarse *Orff-Schulwerk Heute*. La idea de esta publicación de carácter divulgativo es informar a los interesados que trabajan en esta área –junto con la comunidad de asociaciones *Orff-Schulwerk*, escuelas e instituciones asociadas–, acerca de las nuevas tendencias y experiencias en la educación elemental de música y danza vinculadas al concepto de Carl Orff y Gunild Keetman. Cada edición se centra en un tema principal y se incluyen artículos sobre las actividades en países concretos y entrevistas a personas relevantes que sirven para reconstruir la historia de la expansión del *Orff-Schulwerk*¹⁷.

¹⁷ Los primeros 82 volúmenes del *Orff-Schulwerk Informationen* están recogidos en un índice global clasificado por países y autores, entre otras categorías. Esto permite extraer el contenido sobre el *Orff-Schulwerk* un determinado país. Se puede acceder a él a través del siguiente enlace: https://es.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/files/ugd/8289b4_2a9741d022974188bc85ecd4071dfec9.pdf.

La bibliografía e instituciones anteriormente citadas son un punto de partida para elaborar un modelo de investigación y extraer datos que permitan estudiar el *Orff-Schulwerk* en un determinado territorio. Esto mismo persigue la presente tesis doctoral: conocer el origen y difusión del *Orff-Schulwerk* en España, lógicamente ampliando a otras fuentes de consulta (fondos documentales inéditos, entrevistas personales, prensa, audiovisuales, entre otras).

Tabla II. El *Orff-Schulwerk* en los cinco continentes y sus respectivas asociaciones.

Continente	País	Asociación/es
África	Ghana	–
	Sudáfrica	<i>Orff-Schulwerk Society of South Africa</i>
América	Argentina	Asociación <i>Orff-Schulwerk</i> Argentina (AAOrff)
	Brasil	Associação ORFF Brasil - «Música e Movimento na Educação» (ABRAORFF)
	Canadá	Carl Orff Canada - Music for Children / Musique pour Enfants
	Colombia	Asociación Orff Colombia (ACOLORFF)
	Estados Unidos	American <i>Orff-Schulwerk</i> Association (AOSA)
Asia	China	China <i>Orff Schulwerk</i> Association (COSA) Macau <i>Orff Schulwerk</i> Association (MOSA)
	Corea del Sur	Korean <i>Orff Schulwerk</i> Association (KOSA)
	Hong Kong	Hong Kong <i>Orff-Schulwerk</i> Association
	Irán	Association <i>Orff-Schulwerk</i> Iran (ADAMAK)
	Japón	Japanese <i>Orff-Schulwerk</i> Association
	Singapur	<i>Orff-Schulwerk</i> Association Singapore
	Taiwán	Taiwan <i>Orff-Schulwerk</i> Association (TOSA)
	Tailandia	Thai <i>Orff-Schulwerk</i> Association (THOSA)
	Vietnam	Carl Orff Việt Nam
Europa	Alemania	<i>Orff-Schulwerk</i> Gesellschaft Deutschland e.V., Musik+Tanz+Erziehung
	Austria	<i>Orff-Schulwerk</i> Gesellschaft Österreich
	Bélgica	Musicerende Jeugd, <i>Orff-Schulwerk</i> Association Vlaanderen Belgium
	Bulgaria	Bulgarische Assoziation <i>Orff-Schulwerk</i>
	Croacia	Croatian <i>Orff-Schulwerk</i> Association - CROSA - Hrvatska <i>Orff-Schulwerk</i> Udruga - HOSU
	Dinamarca	–
	Eslovaquia	Slovenská Orffova spoločnosť
	Eslovenia	Slovensko Društvo Carla Orffa (SDCO)
	España	Associació Orff Catalunya Asociación Orff España
	Estonia	Estonian Society for Music Education (EMÕL)
	Finlandia	JaSeSoi ry, <i>Orff-Schulwerk</i> Association of Finland
	Francia	Association Carl Orff France
	Georgia	Georgian <i>Orff-Schulwerk</i> Association (Georff)
	Grecia	Hellenic Association of Music & Movement Education (ESMA)
	Italia	Società Italiana di Musica Elementare <i>Orff-Schulwerk</i> (SIMEOS) <i>Orff-Schulwerk</i> Italiano (OSI)
	Irlanda	<i>Orff-Schulwerk</i> Association Ireland (OSAI)
	Islandia	Samtök Orff Tónmennta Íslandi (SOTI)
	Lituania	Orff Section of Music Teacher's Association of Lithuania
	Noruega	–
	Polonia	Polskie Towarzystwo Carla Orffa (PTCO)

	Reino Unido	Orff Society UK Scottish <i>Orff-Schulwerk</i> Association (SOSA)
	República Checa	Česká Orffova společnost (COS)
	Rusia	Orff-Schulwerk Association Russia (ROSA)
	Suecia	–
	Suiza	<i>Orff-Schulwerk</i> Schweiz - Gesellschaft für Musik- und Tanzerziehung
	Turquía	<i>Orff-Schulwerk</i> Eğitim ve Danışmanlık Merkezi Türkiye ORFFDER-Anadolu <i>Orff-Schulwerk</i> Derneği (Anatolian <i>Orff-Schulwerk</i> Association)
	Ucrania	<i>Orff-Schulwerk</i> Association Ukraine
Oceania	Australia	Australian National Council of <i>Orff-Schulwerk</i> (ANCOS) Victorian <i>Orff-Schulwerk</i> Association (VOSA) West Australian <i>Orff-Schulwerk</i> Association (WAOSA) New South Wales <i>Orff-Schulwerk</i> Association Inc. (NSWOSA) <i>Orff-Schulwerk</i> Association of South Australia Inc. (OSASA) Tasmanian <i>Orff-Schulwerk</i> Association (TOSA) Queensland <i>Orff-Schulwerk</i> Association (QOSA)
	Nueva Zelanda	Orff New Zealand Aotearoa (ONZA)

Fuente: Elaboración propia a partir de Haselbach y Stewart (2021) e *International Orff-Schulwerk Forum of Salzburg*. <https://es.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/osas>

España y el Orff-Schulwerk

La historia del *Orff-Schulwerk* en España, al igual que ha ocurrido en otros países, es ejemplo de cómo una metodología educativa puede adaptarse y florecer en un nuevo contexto cultural. Sin embargo, hasta el momento no se ha realizado un estudio exhaustivo y en profundidad enfocado a reconstruir esa parte de la historia de la educación musical en este territorio (Roche, 1990). Desde que se diera a conocer en nuestro país, la propuesta de Orff sigue vigente y presente en las aulas de las diferentes etapas educativas. Sin embargo, ¿cómo llegó a España y cómo se transfirió en este contexto? Esta es la gran incógnita que se pretende resolver con este estudio.

Hasta el momento, puede decirse que gran parte de la historia del *Orff-Schulwerk* español se ha transmitido por tradición oral. Tan solo algunos apuntes históricos han sido recogidos en trabajos como el de López-Ibor y Bonal (2021), quienes realizan una síntesis general de los principales hitos del *Orff-Schulwerk* en España. Igualmente, la revista de la Asociación Orff España, cuando aún se publicaba¹⁸, incluía entrevistas a especialistas del método en nuestro país, propuestas prácticas, reseñas bibliográficas y discográficas, y reflexiones u homenajes, entre otras informaciones. De estos escritos es posible obtener

¹⁸ Se han publicado 17 números a lo largo de la historia de la asociación desde 1999 hasta 2017 y un número extraordinario en 2020. Se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://www.orff-spain.org/revistas-colgadas>.

un esbozo de la historia, pero fragmentado e incompleto, por lo que es necesario consultar otras fuentes primarias para obtener una visión más amplia y sin posibles sesgos.

Otros ecos del *Orff-Schulwerk* español han sido recogidos por los medios de comunicación (Apéndice I), sobre todo desde la década de 1960. Haciendo un rastreo por la prensa periódica de esos años, emergen numerosas noticias en forma de anuncios, reseñas o comentarios de las actividades Orff en el territorio español. Las noticias se localizan en periódicos de tirada nacional, provincial o regional, a través de los cuales, principalmente, se promocionaron cursos de formación auspiciados por la Sección Femenina, así como reseñas de los mismos. Esta oferta formativa es un elemento esencial para esclarecer las acciones que impulsaron la llegada y adopción del *Orff-Schulwerk* a España. En este sentido, no se puede olvidar el contexto histórico-político en el que se encuentra sumida España en ese momento. Una prueba de ello es la orientación ideológica de los diferentes periódicos que contienen noticias del ideario Orff, de tendencia conservadora y afines al régimen, utilizados como instrumento de propaganda. ¿Cómo se relacionó el *Orff-Schulwerk* con la dictadura de Francisco Franco y sus políticas educativas? Otro interrogante cuya respuesta no está clara.

Siguiendo con los medios de comunicación, ya en la década de 1980, se emitieron dos programas de radio presentados por Montserrat Sanuy, secundando en cierto modo lo que hiciera Carl Orff en la Radio de Baviera en los inicios del *Orff-Schulwerk*. Los programas, de Radio Nacional de España, fueron: *Oír, jugar y cantar* (1982-1983), a través de Radio 2 (Radio 5, 2022) y *En clave de sol* (1985-1987) por medio de Radio Exterior de España (Radio Clásica, 2018). El primero se trataba de un programa infantil dedicado a los hijos de los trabajadores españoles en Europa, pero dirigido al público en general en el que realizaban diferentes propuestas musicales en torno a grandes obras y cuentos infantiles. El segundo fue un programa de pedagogía musical en el que participaba alumnado del colegio *La Guindalera* de Madrid *in situ* y el resto de los oyentes, a los que se dirigían diferentes actividades siguiendo los principios del *Orff-Schulwerk*.

La televisión también es un medio que ofrece importante información sobre la internacionalización del *Orff-Schulwerk*. Un buen ejemplo es la serie documental alemana titulada *Das Orff Schulwerk in aller Welt*¹⁹, que dedicó uno de sus capítulos a

¹⁹ Serie documental cuyo título se traduce al español como *El Orff-Schulwerk por el mundo*. Esta producción dirigida y producida por Dr. Werner Lütje a través de *Inter Nationes (Bad Godesberg)* se

España (Lütje, 1977). En él se muestra cómo era la educación musical del momento siguiendo el *Orff-Schulwerk*, así como el tipo de actividades que se realizaban, su temática y el profesorado, entre otros aspectos. A nivel nacional no se ha localizado ningún documental o programa televisivo monográfico centrado en el *Orff-Schulwerk*. No obstante, el famoso *NODO* lo contempló en su programa 1290 (RTVE a la Carta, 1967). Existe, además, una compilación de materiales para el *NODO* sin montar sobre las actividades de la Sección Femenina, en la que también aparecen este tipo de actividades (RTVE a la Carta, s.f.).

A priori se pueden apuntar algunos acontecimientos clave de la aparición del *Orff-Schulwerk* en España: la publicación de *Música para niños* de José Peris (Peris, 1965) y el curso Orff que tuvo lugar en Pamplona en 1965 (Fraile, 1966); el curso posterior celebrado en Madrid en 1967; la publicación de la adaptación española del *Musik für Kinder* por parte de Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento en 1969 (Sanuy y González Sarmiento, 1969); y el impulso que otorgaría a esta metodología la aprobación de la LGE en 1970 y la posterior promulgación de la LOGSE en 1990. Igualmente, son muchos los nombres conocidos como figuras relevantes del *Orff-Schulwerk* en España: Montserrat Sanuy, Elisa M.^a Roche, María Dolors Bonal o José Peris, entre otros. Estos representan una pequeña muestra de la extensa red humana en torno a esta propuesta que se ha ido tejiendo con el paso del tiempo y a través de diferentes generaciones. Asimismo, el respaldo y apoyo de algunas instituciones y organizaciones como la Sección Femenina de FET y de las JONS fue crucial para el impulso del *Orff-Schulwerk* en España.

Con la información que se extrae de las noticias en medios de comunicación y de las publicaciones sobre el *Orff-Schulwerk* se pueden plantear las preguntas iniciales de la investigación y trazar una primera senda con el fin de obtener las respuestas y resultados deseados. Asimismo, es crucial, partiendo de lo poco que se conoce, explorar todas las fuentes primarias posibles, como memorias de cursos, justificantes de becas, fondos documentales, hemerográficos, fotográficos, etc., para así poder desentrañar los orígenes y completar y articular esta historia que, hasta el momento, no ha sido contada atendiendo tanto a los acontecimientos y las personas implicadas como a los procesos operados. A

compone de ocho capítulos. Los lugares que aparecen en los diferentes documentales son: África, Ghana, Argentina, Grecia, España, Indonesia, Corea, Japón, México, Tailandia, Estados Unidos y Canadá. Fue estrenada en 1977 en la televisión alemana *Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)* de Maguncia (Alemania).

modo de resumen, la línea del tiempo presentada recoge los principales hitos y fechas en relación a la recepción del *Orff-Schulwerk* en España (Apéndice II).

Planteamiento de la investigación

Esta tesis doctoral se presenta en formato de tesis por compendio, con diferentes capítulos que adquieren forma de publicaciones independientes –algunas ya publicadas y otras a la espera de estarlo– en las que se abordan diferentes núcleos temáticos. Este formato permite al investigador dar a conocer y divulgar los resultados de su estudio de forma paulatina y progresiva, a la vez que concreta y acota los temas tratados a lo largo de la investigación, a veces, condicionada por los hallazgos previos.

Una vez que se ha introducido y enmarcado la temática de la investigación, así como el estado de la cuestión, presentamos los subtemas que conciernen a la llegada del *Orff-Schulwerk* a España. Precisamente, la escasez de literatura científica específica hace necesario que prime el estudio y análisis de las fuentes primarias en esta investigación. En primer lugar, ha sido esencial centrar la mirada en el creador de la obra pedagógica estudiada, Carl Orff, y en el establecimiento de relaciones y redes que pudieron favorecer este intercambio de ideas y conocimientos. En este punto son trascendentales el fondo epistolar conservado con cartas cruzadas entre José Peris y el compositor alemán, fechadas a comienzos de la década de 1960, que arrojan pistas de los primeros contactos e hilos que comenzaron a moverse para transferir el *Orff-Schulwerk* en España.

A este capítulo inicial le sigue un segundo centrado en los intercambios formativos internacionales. Importar el *Orff-Schulwerk* a España implicaba cursar primero la formación específica en el lugar en el que se originó el método, partiendo de dos premisas: ganas de aprender y de viajar, y financiación necesaria para salir al extranjero. Esto segundo no fue posible sin el apoyo institucional y económico de entidades privadas; concretamente, en el caso estudiado, de la Fundación Juan March de Madrid. A través de su programa de becas y ayudas económicas para estudios en el extranjero, unas pocas afortunadas españolas –mujeres mayormente–, pudieron ir a Salzburgo para formarse en esta metodología y traer las ideas a España, dejando memorias justificativas de lo realizado en el extranjero. Asimismo, en este artículo se evidencia qué tipo de formaciones cursaban los becados, sus contenidos y profesores, y se intentan explicar los intereses de la March por el *Orff-Schulwerk*.

Seguidamente, se recalca en el contexto político español y cómo este influyó en el proceso de recepción. Gracias a la prensa de la época, se tiene noticia de que hubo cursos de formación Orff en el territorio español promovidos por la Sección Femenina, lo que queda evidenciado en un fondo documental del Archivo General de la Administración, (AGA), acervo poco explorado hasta el momento, que detalla este circuito formativo. De esta forma, se intenta dar respuesta a los intereses e implicación real de la Sección Femenina en la importación del *Orff-Schulwerk* en España, las formaciones proyectadas, dónde tuvieron lugar y cómo procedieron en su organización y realización. Igualmente, el posible trasfondo ideológico de estas acciones está presente en este capítulo en todo momento.

Tras culminar el estudio de las fuentes documentales históricas, los dos siguientes capítulos se centran en otro tipo de fuentes primarias como la manualística y los testimonios orales. Así, la cuarta publicación se centra en un análisis comparado del *Musik für Kinder* original alemán con las adaptaciones latinoamericana y española. Estos materiales evidencian cómo se transfiere y pone en práctica el *Orff-Schulwerk* en España y qué repertorio y actividades se desarrollaban. Del mismo modo, va a ser crucial el estudio de la versión latinoamericana –anterior a la española– porque sirvió como puerta de acceso a este tipo de material por parte de la comunidad de hispanohablantes y pudo sentar las bases para la posterior adaptación que se realizaría en España.

Afortunadamente, muchos de los protagonistas de la difusión y aplicación del *Orff-Schulwerk* en España aún viven, lo que permite cerrar la tesis con un capítulo centrado en los testimonios orales de estos informantes, que narran en primera persona sus experiencias con relación a Orff. Además de servir como reconocimiento hacia ellos y su labor, se busca recuperar la memoria –individual y asociativa– sobre el Orff en España mediante la extracción y análisis de datos relevantes por medio de una entrevista validada, con preguntas de diferente tipología (historia, experiencias personales, concepciones individuales y reflexiones en torno al método). Con sus respuestas se pretende reconstruir lo más fielmente posible la historia del *Orff-Schulwerk* en España por medio de personas que estuvieron –y muchas siguen estando– en primera línea y conectarlo con el presente y las nuevas generaciones que tratan de mantener y ampliar ese legado pedagógico y cultural.

Tras el desarrollo de los diferentes capítulos se concretan las conclusiones globales y panorámicas extraídas de la investigación, apuntando las pertinentes

dificultades encontradas en el proceso, así como las diversas líneas de investigación futuras que se han ido abriendo. La tesis doctoral abarca doce años de estudio, de 1960 a 1972, cronología establecida por los principales hechos investigados (1960, curso de Iniciación Musical en Madrid con la participación de José Peris dedicada al *Orff-Schulwerk* y, 1972, último curso Orff organizado por la Sección Femenina en España). No obstante, este marco no es una frontera cerrada pues, por la propia cronología y actividad de los informantes, el último artículo presentado llega prácticamente a nuestros días.

Objetivos e hipótesis

La presente tesis doctoral surgió con el fin de dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo se produjo la llegada e implementación del *Orff-Schulwerk* desde su país de origen –Alemania– a España? ¿Qué mecanismos se pusieron en marcha para conseguirlo? Partiendo de estos interrogantes, es posible enunciar una serie de hipótesis que habrá que verificar o desechar en el curso de la investigación. Las hipótesis son las siguientes:

H.1. La llegada del *Orff-Schulwerk* a España fue tardía respecto a otros países y estuvo condicionada por las consecuencias del aislamiento del país en las primeras décadas del régimen franquista. Además de las restricciones en las salidas del país, la situación económica limitaba la convocatoria de ayudas o becas estatales de formación, muchas veces ofertadas por instituciones privadas, que facilitasen la asistencia a los cursos organizados en el extranjero y la importación de innovaciones pedagógicas.

H.2. La difusión española del *Orff-Schulwerk* se realizó a través de las personas formadas en el extranjero junto con discípulos del propio Orff, en un primer momento, mediante un programa de cursos patrocinados por el Gobierno y girado por todas las regiones, incluso las provincias periféricas y las islas.

H.3. La implantación de la propuesta pedagógica de Orff en España incidió y revolucionó la educación musical española, generando un movimiento y una red de personas especializadas en esta metodología que trabajan por su defensa y presencia en las aulas escolares.

Para saber si estas hipótesis se aceptan o se descartan, es pertinente establecer una serie de objetivos que estructuren y orienten la investigación. Por ello, se parte de un

objetivo general que engloba otros específicos, que irán relacionados con los diferentes capítulos o publicaciones que conforman la tesis doctoral. El objetivo general de la investigación es conocer y sistematizar los procesos de recepción y transferencia del *Orff-Schulwerk* en España e identificar los mecanismos que lo hicieron posible y de qué modo. Partiendo de este, los objetivos específicos que se desgranar son los siguientes:

O.1. Explorar cómo las fuentes epistolares entre corresponsales involucrados en el *Orff-Schulwerk* pueden arrojar luz sobre los hitos de su importación, los primeros agentes implicados y su adaptación e implantación en España.

O.2. Analizar el papel de las instituciones privadas como impulsoras y facilitadoras de la introducción del *Orff-Schulwerk* en territorio español, concretamente, la Fundación Juan March y su programa de becas de estudios y ayudas en el extranjero.

O.3. Estudiar el papel de la Sección Femenina en la recepción española del *Orff-Schulwerk* en conexión con el contexto político, ahondando en el circuito de los cursos Orff que esta organización promovió y en el posible trasfondo ideológico en la propagación de esta metodología.

O.4. Realizar un estudio comparado de los manuales alemán, argentino (latinoamericano) –en su primera edición de 1961-1963– y español para establecer diferencias y semejanzas en la forma de poner en práctica el *Orff-Schulwerk* o en los materiales creados para tal fin.

O.5. Reconstruir los aspectos clave de la llegada del *Orff-Schulwerk* a España gracias a los testimonios orales de informantes españoles relevantes por medio de entrevistas y establecer posibles generaciones de divulgadores.

Fases de la investigación

La presente investigación ha abarcado cuatro años completos, en los que se han atravesado diferentes fases y momentos. El proyecto ha sido avalado y financiado por el Gobierno de España por medio del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades a través del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU), convocatoria en concurrencia competitiva. Se trata de una acción del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020 del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D+i, a su vez, dentro de la categoría de Subprogramas de Formación, Incorporación y Movilidad. Concretamente, esta investigación está ligada

a un contrato de los ofertados en la Resolución de 16 de octubre de 2019, con resolución definitiva de 7 de octubre de 2020.

Tras la incorporación al centro de adscripción (Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén), el primer paso era concretar el tema de la investigación, para lo cual fue necesario realizar una revisión de la literatura existente. Para ello se consultaron diferentes bases de datos utilizando, en primera instancia, palabras clave como «Orff Schulwerk», «recepción» o «España», entre otras. La siguiente tabla (Tabla III) recoge los resultados obtenidos en cada una de las bases de datos y las distintas palabras clave principales que se aplicaron, si bien no se trata de una revisión sistemática. Como se puede observar, al introducir la palabra «Orff Schulwerk» en algunas bases de datos, se obtiene un número significativo de resultados; sin embargo, al consultar el contenido, la inmensa mayoría de los trabajos son de corte experimental. Al filtrar añadiendo otras palabras clave, la muestra de resultados se reduce considerablemente. Cabe mencionar, como caso especial, el desorbitado número de resultados que arroja el buscador *Google Scholar*, menos preciso que las otras bases consultadas, pues localiza todos los artículos que mencionan la palabra –aunque sea una sola vez–, además de que tiene en cuenta todo tipo de publicaciones académicas noveles y escritos informales o divulgativos.

Tabla III. Resultados de la búsqueda bibliográfica sobre la recepción del *Orff-Schulwerk* en España en bases de datos.

	“Orff Schulwerk”	“Orff Schulwerk” + “España/Spain”	“Orff Schulwerk” + “recepción/reception”
Web of Science	135	1	0
Scopus	43	2	1
Dialnet Plus	114	13	1
ERIC	46	0	0
EBSCOhost	64	2	5
PubMed	1	0	0
Science Direct	41	6	2
SCIELO	0	0	0
Google Scholar	7490	563	158
TESEO	0	0	0

Fuente: Elaboración propia a partir de la consulta realizada el 20/03/2021.

Estos resultados evidenciaban la escasez de bibliografía científica en relación con el objeto de estudio y advertían de la necesidad crucial de recurrir a fuentes primarias para desarrollar la investigación. Esta búsqueda bibliográfica se ha repetido en varias ocasiones, pero ya enfocada al tema concreto de cada capítulo o artículo, utilizando como palabras clave las pistas que iban arrojando las diferentes fuentes. Debido a que la

bibliografía científica no aportaba información relevante para este trabajo, se comenzaron a explorar otras vías, como revistas musicales y de historia de la educación entre las que se pueden mencionar *Ritmo* (1960-2000) o *Escuela Española* (1964-1975). En la primera de ellas, por ejemplo, se halló la pista primigenia a partir de la cual se empezó a investigar, ya que una de las publicaciones se corresponde con un listado de becas concedidas en diferentes ámbitos musicales, entre los que se encuentra un curso específico sobre *Orff-Schulwerk* en Salzburgo (Austria).

En este punto comienza la fase de consulta de archivos y centros de investigación de diferentes instituciones para rastrear todas las fuentes primarias que puedan ser significativas para el presente estudio. Para ello, se realizó una estancia de investigación autofinanciada, con ayuda del Departamento, en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid con el Dr. Roberto Cremades Andreu durante el mes de octubre de 2021. Durante este periodo, además de otras tareas, se consultaron los archivos de la Fundación Juan March –donde se guardan las memorias de los becarios–, el Archivo Central de Educación y Formación Profesional –en el que no se localizó nada relacionado con el *Orff-Schulwerk*– y el Archivo General de la Administración (AGA) –que alberga el fondo de los cursos Orff de la Sección Femenina–. Del mismo modo, también se realizaron varias visitas a la Biblioteca Nacional de España, que fueron cruciales para poder consultar las fuentes hemerográficas. Con estas consultas, se disponía de material para comenzar la investigación, pero, al mismo tiempo, se atisbaba que a nivel nacional –más allá de archivos privados, por el momento desconocidos– era difícil la localización de más fondos documentales sobre el tema.

Los manuales, tanto el original alemán como la adaptación española, debían analizarse debido a la naturaleza de la tesis y del tema abordado. Asimismo, la comparación con la edición latinoamericana como primera versión en castellano, anterior a la española, también debía tenerse en cuenta y estudiarse. La versión alemana se pudo consultar en la Universidad de Alcalá de Henares, mientras que la latinoamericana y la española se encontraban en la Universidad de Jaén.

Más allá de las fuentes tangibles, los testimonios orales adquieren un valor importantísimo en este tipo de investigación, ya que suponen una memoria viva de los acontecimientos, por lo que no se podían pasar por alto. Se valoró el realizar una publicación en torno a ellos. Para acometerla, además de elaborar una herramienta de investigación validada por expertos en la materia, se estableció contacto con personas

susceptibles de ser entrevistadas por su relación e implicación con el *Orff-Schulwerk* en España. Más allá de los resultados obtenidos en todo este proceso, se ha creado una gran red de contactos en torno a esta temática muy útil para esta investigación y para otras venideras de líneas similares. Desde aquí, mi especial agradecimiento a todos los entrevistados por su disponibilidad y colaboración desinteresada.

Con todas las fuentes localizadas y disponibles para su estudio, faltaba aún visitar al archivo histórico y personal de Carl Orff. Aunque no existe con tal denominación, sí es cierto que el *Orff Zentrum* de Múnich alberga un vasto fondo documental en torno a la figura del compositor y pedagogo. Tras varias consultas, y gracias a la ayuda de Sabine Froelich, se localizaron una serie de cartas y materiales relacionados con el *Orff-Schulwerk* en España. Para su consulta, se realizó una pequeña estancia autofinanciada, con respaldo del departamento y el área, en el mes de mayo de 2024 en Múnich (Alemania), donde se recabó información suficiente para otra publicación.

De esta forma, la tesis doctoral quedaba conformada por estas cinco publicaciones basadas en el trabajo e interpretación a partir de fuentes primarias de diversa tipología. Además, cabe mencionar que en la fase final de la investigación se han localizado otras fuentes primarias que no se han podido someter a un profundo análisis ni incluir en el estudio final por limitaciones temporales pero que, sin embargo, era necesario que quedasen recogidas en esta tesis doctoral por su significativo interés para futuras investigaciones. Por ello, se ha considerado oportuno elaborar una serie de apéndices en torno a la presencia del *Orff-Schulwerk* en la prensa o en radio y televisión a partir de la ordenación y presentación sistematizada de fuentes hemerográficas, radiofónicas y documentales (Apéndice I). Asimismo, se ha rescatado del AGA un fondo fotográfico bastante rico con instantáneas de los cursos Orff realizados en España que, junto con las anteriores fuentes, ilustran de manera visual cómo se produjo la adaptación e implantación del *Orff-Schulwerk* en España (Apéndice III).

Aunque la investigación previa es principalmente de corte musicológico-histórico, no podía dejarse de lado la vivencia real del *Orff-Schulwerk*. Afortunadamente, gracias a las entrevistas y al contacto establecido con Sofía López-Ibor, tuve la oportunidad de experimentar en primera persona la práctica del *Orff-Schulwerk* en contextos reales, tanto su enseñanza como el aprendizaje por parte del alumnado. Para ello, gracias a la financiación del programa Erasmus+ KA131, realicé una estancia internacional en la que visité *The San Francisco School* en San Francisco (Estados Unidos). En esta escuela la

música es una pieza clave en el currículo y está impartida por Sofía López-Ibor junto a Doug Goodkin y James Harding, quienes siguen fielmente los principios pedagógicos del *Orff-Schulwerk*. Esta estancia sirvió para conocer a los docentes y el centro y participar activamente en las clases, así como para entender su forma de vivir la música y la puesta en práctica real del *Orff-Schulwerk* de primera mano.

A lo largo de estos cuatro años también he participado en diversos congresos internacionales y nacionales y en otras actividades de divulgación, como puede verse en el Registro de Actividades y Plan de Investigación (RAPI) de la Universidad de Jaén, acercando los avances y resultados parciales de mi estudio a toda la comunidad científica. Por lo que respecta a formación, durante toda la etapa de doctorado he participado en diversos seminarios y cursos, entre ellos los celebrados en el marco del Grupo de Investigación ‘Música y estudios culturales’ (HUM-942) de la Universidad de Jaén, y siendo la actividad formativa de mayor relevancia el Máster en Musicología por la Universidad de La Rioja durante los cursos 2021-2023. Este título ha contribuido a la consolidación de mi formación musicológica, clave en esta investigación.

Metodología

En disposición de las fuentes referidas, es necesario aplicar una metodología para leerlas del mejor modo y así cumplir los objetivos y verificar las hipótesis propuestas. En este caso, se ha abordado el estudio desde una confluencia de metodologías (musicológica, analítico-musical y biográfico-narrativa), trascendiendo la mera descripción del dato y planteando la reconstrucción del proceso por el cual el *Orff-Schulwerk* llega a España, los canales de transmisión y las personas que protagonizaron este hecho. Así, desde la óptica musicológico-histórica, se ha procedido a la consulta, vaciado, catalogación y heurística de fuentes primarias (traducciones del método, solicitud y programas de cursos, normativa, informes y convocatorias de becas, documentación generada en torno a esos cursos, memorias de alumnos, noticias de la prensa periódica) y secundarias (artículos, libros, voces de diccionario). Para ello, se han consultado las citadas fuentes documentales, hemerográficas y epistolares conservadas en archivos y centros de investigación tan importantes como el Archivo General de la Administración, el *Orff-Zentrum* de Múnich y Fundación Juan March, entre otros. Incidiendo en el análisis de contenido y, en especial, el puramente musical, se ha abordado un análisis descriptivo y musical básico de instrumentaciones insertas en manuales para conocer el grado de adaptación técnica del manual original y la inclusión de innovaciones

o variaciones en el material español. En paralelo, desde el punto de vista del enfoque biográfico-narrativo, se ha contactado con una muestra representativa de las personas implicadas en la recepción e implantación del *Orff-Schulwerk* en España, alumnos de Carl Orff, docentes y alumnos de cursos de formación y personal de la administración educativa. Igualmente, las estrategias metodológicas empleadas han oscilado principalmente entre el análisis de contenido, análisis musical o análisis biográfico-narrativo dependiendo de la tipología de fuente. No obstante, previo al análisis e interpretación, como se ha avanzado, ha sido necesario utilizar las técnicas de la investigación histórica, mediante la localización, selección, inventariado-ordenación, catalogación, transcripción y vaciado documental para poder interrogar a las fuentes, lo que ha enriquecido el estudio.

Las estrategias metodológicas empleadas en el análisis de textos han variado en función de los objetivos específicos y particularidades de cada estudio. En aquellos casos en los que no era posible establecer categorías predefinidas y exhaustivas, se ha recurrido a una aproximación heurística, organizando y analizando los textos a través de un conjunto de palabras clave (Aróstegui, 2001; López Noguero, 2002). Por otro lado, cuando el volumen documental manejado era más extenso, se ha optado por un enfoque más general, basado principalmente en los principios de Arbeláez y Onrubia que permiten una interpretación global de los datos respaldada por otras fuentes (Díaz Herrera, 2018). Asimismo, en el trabajo con textos, se ha empleado un modelo de análisis histórico-narrativo, el cual, a través de un estudio descriptivo y temático del contenido ha permitido reconstruir eventos del pasado (Angermuller, 2006). Desde un enfoque inductivo, se pueden establecer conclusiones generales a partir de casos particulares (Krippendorff, 2002; Ruiz, 2012).

Una fuente clave en la investigación han sido los manuales del *Orff-Schulwerk*, tanto los originales alemanes como las adaptaciones en castellano. El libro de texto ha sido durante décadas un elemento central en la educación, pero no es neutral (Martínez, 2008). A lo largo de la historia, los libros de texto han reflejado las ideologías y los intereses de quienes los crearon, incluyendo a las editoriales y a los gobiernos. Esto ha llevado a que, en muchos casos, los libros de texto hayan sido censurados o aprobados según las ideologías dominantes en cada época, como lo ocurrido en España durante el franquismo (Capellán de Miguel, 2006). La influencia ideológica se extendió a todas las áreas del conocimiento, incluyendo la música (Ramos, Botella-Nicolás y Rodríguez

2019). A principios del siglo XX, con la llegada de nuevas pedagogías, se produjo un cambio en la concepción de los libros de texto, los cuales comenzaron a incorporar metodologías más activas y participativas (Esteban Frades, 2017).

En el caso de la presente investigación, para ahondar en el trasfondo de los manuales del *Orff-Schulwerk* la aproximación metodológica se inspira en dos paradigmas fundamentales: el primero, elaborado por Olga M.^a Toro Egea (2010), se basa en el método histórico e incorpora técnicas avanzadas de análisis documental, abarcando la identificación, recopilación, clasificación y evaluación de materiales y documentos desde una perspectiva educativa. El segundo paradigma, de naturaleza más especializada y pedagógica, proviene de Ferrer (1990) y se aplica al análisis de métodos musicales. A partir de estas influencias, se ha desarrollado un modelo propio organizado en torno a diferentes categorías. Se ha realizado un vaciado de cada uno de los volúmenes de las diferentes ediciones catalogando título, traducción si procede, extensión en compases, armonía, ubicación (n.º de página) y plantilla instrumental. A partir de estas categorías básicas se puede comparar y cruzar información para ir elaborando el discurso. Musicalmente, se ha prestado especial atención a la melodía, armonía, motivos temáticos y plantilla utilizada.

Por último, en relación con la opinión y percepciones de los protagonistas del Orff en España, a partir del análisis de las entrevistas realizadas (Apéndice VI) se ha diseñado una metodología original, fundamentada en la integración de diversas ideas y principios provenientes de distintos postulados metodológicos. En ella se combina el análisis biográfico-narrativo (Ocaña Fernández, 2006a) para estudiar el conjunto de las entrevistas con las ideas de Thorgersen, Johansen y Juntunen (2009) de construir el conocimiento partiendo de la interacción que se crea entre el entrevistador y el entrevistado. Se trata de un trabajo cualitativo de gran envergadura que requiere de la consecución de una serie de tareas diversas: organizar y analizar los datos, relacionar las diferentes propuestas obtenidas y, con todo ello, extraer las conclusiones. Por ello, abordando los resultados desde un paradigma deductivo, se han creado ocho categorías de análisis (McMillan y Schumacher, 2005), estudiadas a lo largo de tres fases: síntesis de la información, organización y estructuración de la misma, seguida de la derivación de conclusiones y su correspondiente verificación (Miles y Huberman, 1994).

En suma, la presente investigación propone un enfoque metodológico híbrido que enriquece el estudio al mismo tiempo se hace necesario para abordar la llegada del *Orff-*

Schulwerk a España. Este diseño metodológico, junto a los demás elementos de la investigación, el rigor y la originalidad temática, pretende arrojar resultados que permitan ampliar el conocimiento existente sobre el objeto de estudio y ofrecer nuevas perspectivas para futuras investigaciones.

CAPÍTULO 1

CARL ORFF, JOSÉ PERIS LACASA Y EL *ORFF-SCHULWERK* EN ESPAÑA: UNA HISTORIA REVELADA A TRAVÉS DE UN EPISTOLARIO INÉDITO (1962-1971)

Publicación: En evaluación por la revista.

CAPÍTULO 2

EMISARIOS EN SALZBURGO: EL PAPEL DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH EN LA RECEPCIÓN DEL *ORFF-SCHULWERK* EN ESPAÑA (1962-1966)

Publicación: De la Hoz-Díaz, J. y Ayala-Herrera I. M. (2023). Emisarios en Salzburgo: el papel de la Fundación Juan March en la recepción del *Orff-Schulwerk* en España (1962-1966). *Per Musi*, 24, 1-34.

CAPÍTULO 3

LA DIFUSIÓN DEL *ORFF-SCHULWERK* EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LOS CURSOS DE FORMACIÓN DE LA SECCIÓN FEMENINA (1964-1972)

Publicación: De la Hoz-Díaz, J. y Sánchez-López, V. (2024). La difusión del *Orff-Schulwerk* en España a través de los cursos de formación de la Sección Femenina (1964-1972). *Revista de Musicología*, 47(1), 177-213.

CAPÍTULO 4

LA RECEPCIÓN DEL *ORFF-SCHULWERK* EN EL MUNDO HISPANO: LAS EDICIONES LATINOAMERICANA Y ESPAÑOLA DE *MUSIK FÜR KINDER* (1950-1954)

Publicación: De la Hoz-Díaz, J. y Marín-López, J. (2024). La recepción del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano: las ediciones latinoamericana y española del *Musik für Kinder* (1950-1954). *Resonancias*, 28(55), en prensa.

CAPÍTULO 5

HABLEMOS DE ORFF: RECEPCIÓN DEL *ORFF-SCHULWERK* EN ESPAÑA DESDE LA PERSPECTIVA DE SUS DIVULGADORES

Publicación: En evaluación por la revista.

CONCLUSIONES GENERALES

Una vez expuestos los resultados de la investigación, se presentan unas conclusiones generales que resumen, de manera global, las principales aportaciones de la tesis, puestas en perspectiva en su contexto histórico y educativo. En todo momento se ha pretendido dar respuesta al objetivo inicial centrado en desentrañar el entramado de la llegada del *Orff-Schulwerk* a España y los diferentes mecanismos activados para su adopción. En este sentido, se han cumplido todos los objetivos específicos, para lo que ha sido necesario manejar e interpretar una variada tipología de fuentes en torno a diferentes nodos temáticos como instituciones, organizaciones y personalidades implicadas, material desarrollado y acciones formativas puestas en marcha en territorio español.

Con respecto a las hipótesis enunciadas como punto de partida de la tesis, se rechaza la primera de ellas (H.1.) relacionada con la llegada tardía del *Orff-Schulwerk* a España respecto a otros países. Se ha constatado que no existe tal retraso, máxime considerando que entre la publicación del material alemán que finaliza en 1954 y las primeras evidencias del movimiento pro Orff en España –que aún salía lentamente de su aislamiento– en 1960, solo transcurren seis años, de forma coetánea a otros países vecinos como Portugal y Francia que también enviaron personas a Salzburgo para formarse en materia Orff. Este lapso de tiempo forma parte natural del proceso de importación, teniendo en cuenta las diferentes acciones que hubo que emprender, desde los contactos diplomáticos hasta la formación in situ y las autorizaciones del propio Orff. El desarrollismo de la España de los años 60 que incentivó la apertura y los contactos internacionales, sobre todo con Alemania, fue un escenario más propicio que el de las anteriores décadas de la dictadura para el conocimiento y adopción de nuevas ideas pedagógicas. Eso explicaría, en parte, el propio interés del Ministerio de Educación Nacional y de otras instituciones públicas y privadas del aparato franquista (o muy próximas a él) en importar el *Orff-Schulwerk*, facilitando tanto la formación en el extranjero como la organización de cursos por toda la geografía española. No obstante, no se puede hablar de una implantación plena ni canónica de esta metodología en el periodo estudiado (década de 1960 y primeros años de los 70), debido a las características del sistema educativo español en esa época y los currículos lastrados de contenidos doctrinarios y metodologías conservadoras.

Sí se pueden confirmar las otras hipótesis (H.2. y H.3.) ya que, como se planteaba en ellas, la difusión del *Orff-Schulwerk* en España se vio favorecida por las personas que

se formaron en Alemania y Austria y posteriormente propagaron esta pedagogía en territorio español, sobre todo, mediante diferentes acciones formativas, generando así un gran entramado humano en continua formación y actualización que hace que el *Orff-Schulwerk* perdure hasta nuestros días. Como consecuencia, estas revolucionarias ideas pedagógicas incidieron en la educación musical española que, pese a estar ya en contacto con otras corrientes innovadoras provenientes de Europa (por ejemplo, con la Eurytmia de Dalcroze), en aquel momento seguía fuertemente anclada en el sistema tradicional de enseñanza de la música sustentado en la importancia del solfeo y el lenguaje musical, y en el adoctrinamiento a través del canto. El *Orff-Schulwerk* contribuyó de forma positiva a generar una apertura hacia nuevas formas de enseñanza y a valorar la vivencia de la música, sobre todo, en la etapa escolar.

La postura adoptada ante las diferentes hipótesis formuladas se sustenta en las conclusiones que se enuncian a continuación. La llegada del *Orff-Schulwerk* a España no fue un suceso fortuito y arbitrario, sino fruto de un deseo político y de personas concretas y de un proceso complejo de adopción que conllevaba una planificación, evidenciada en las diferentes estrategias puestas en marcha por instituciones o particulares. Este proceso experimentó altibajos a lo largo del tiempo, motivados por circunstancias de distinta índole. Hasta el momento, la referencia más temprana localizada del contacto de España con el *Orff-Schulwerk* data del año 1960, cuando José Peris Lacasa, figura muy relevante en todo este contexto, incluye la pedagogía Orff dentro de los contenidos de un curso de iniciación musical celebrado en Madrid. Este curso pudo ser un reclamo para dar a conocer las vanguardias que en pedagogía musical estaban desarrollándose en el resto del continente europeo y el detonante del interés por las ideas de Orff por parte del Ministerio de Educación Nacional, personificado en César Aymat Olasolo, asesor musical de la Comisaría de Extensión Cultural, y también asistente del Congreso de la ISME en Viena en 1961. Ello motivó un primer contacto ministerial con Carl Orff en 1962 en el que se estudiaba la viabilidad de importar su propuesta pedagógica a España. En paralelo, José Peris, alumno de composición de Orff, seguiría trabajando por su parte en esta tarea creando una potente red de contactos, entre los que se incluía su propio maestro, con quien mantuvo una estrecha relación personal y epistolar.

Las acciones iniciales dirigidas a importar el modelo a España van a estar lideradas, principalmente, por la Fundación Juan March y la Sección Femenina, respectivamente. La primera, movida por el deseo de estar a la vanguardia educativa,

cultural y de investigación a través de su mecenazgo y su importante programa de becas, financió los estudios en el Instituto Orff de Salzburgo de las personas que se convertirían a la postre en los primeros emisarios de esta metodología en España (Carmen Pérez Durías, Montserrat Sanuy, Nicolás Oriol y M.^a Natividad García). Gracias a los cursos recibidos en el extranjero se comienzan a conocer los principios pedagógicos del *Orff-Schulwerk* y se inicia la cadena de transmisión del proceso. Por su parte, la Sección Femenina de FET y de las JONS fue la responsable de la promoción educativa del *Orff-Schulwerk* a través de un circuito de cursos realizados en el territorio español entre 1965 y 1972, llegando en algunos casos a sufragar dichas formaciones por medio de ayudas propias. No obstante, el coste no era muy elevado, pudiendo optar a determinados beneficios económicos los afiliados a esta organización, lo que puede verse también como una estrategia política más para ganar adeptos.

Además de las acciones formativas, otro aspecto clave para la difusión y adopción del método en España fue la adaptación española en 1969 del manual *Musik für Kinder* (1950-1954), por parte de Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento. Cabe destacar que no se trata de una adaptación completa del original alemán, sino únicamente del primer volumen. En este tipo de enfoque pedagógico prima la vivencia de la música y la improvisación que en muchos casos se traduce en actividades espontáneas, por lo que una serie de ejercicios predefinidos en un libro pierde importancia. Quizás por esto, unido a otros asuntos probablemente económicos, no se adaptaron el resto de volúmenes alemanes, sino que cada docente iría generando su propio material partiendo de lo que hasta el momento se contaba tanto en castellano como en otros idiomas. Con anterioridad, José Peris ya había publicado su *Música para niños* (1965), un intento sucinto de compilación de material musical basado en el *Orff-Schulwerk* para España, supervisado y respaldado por el propio Orff. Asimismo, se ha descubierto que en el curso de Pamplona de 1965 se usó este libro como material de apoyo, lo que lleva a plantearse la estrategia de Peris para utilizar dicha formación como plataforma de su obra y así ganar relevancia como figura clave en este proceso de recepción en territorio español. La investigación ha demostrado también que la traducción y adaptación del *Orff-Schulwerk* al contexto español no estuvieron exentas de polémicas internas entre las personas que se postularon para ello y que buscaron el beneplácito de Orff para protagonizar este hito educativo; de una parte, César Aymat y Carmen Pérez y, de otra, José Peris. Aunque finalmente la adaptación fue materializada en forma de publicación por Sanuy y González Sarmiento,

hay que señalar la importancia de la adaptación latinoamericana realizada en Argentina años antes (1961-1963). De esta forma, el país argentino desempeñó un papel clave en la difusión del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano, pudiendo actuar como lanzadera para la adaptación española. Hay que tener en cuenta que los manuales –adaptados a las particulares de cada país– siguen vigentes a día de hoy y no son meramente transmisores de contenidos, sino que encierran en sí mismos una gran carga de valores culturales.

Al margen de estos hitos históricos, hay que destacar que desde la irrupción del *Orff-Schulwerk* se ha generado una extensa red humana dedicada a esta corriente pedagógica que, desde diferentes ópticas, la ha enriquecido y divulgado –y lo sigue haciendo–. Son muchos los nombres propios que podrían mencionarse y que, desde una perspectiva temporal, se pueden aglutinar en tres generaciones principalmente. La primera reúne a esas personas que tuvieron el contacto inicial con el *Orff-Schulwerk* yendo a Salzburgo a formarse y que llegaron a estudiar con el mismo Carl Orff; una segunda generación, conformada por los alumnos de la primera; y una tercera generación, más extensa, y que sigue nutriéndose a día de hoy, de jóvenes que han estudiado con especialistas de la primera o segunda generación, además de realizar otras formaciones específicas en diferentes puntos geográficos. Entre los principales representantes, de la primera generación, es necesario enfatizar la labor de Montserrat Sanuy (n. 1935) como precursora del *Orff-Schulwerk* en España, una de las principales instructoras de la Sección Femenina formada en Salzburgo; también el papel de Elisa Roche (1943-2009) por su labor formativa pero, sobre todo, por su vínculo con el Ministerio y su lucha por la renovación de la educación musical desde la política; y el de M.^a Dolors Bonal (n. 1932) como la principal impulsora del *Orff-Schulwerk* en Cataluña. Aparte de ellas, de la segunda generación, Sofía López-Ibor –miembro del grupo *Ocho por uno*– merece una mención especial por su sólida formación en esta metodología y por impartir esta materia en los cinco continentes. Además, las generaciones renovadas que siguen surgiendo –incluidas dentro de la tercera generación–, trabajan y defienden el *Orff-Schulwerk* respaldadas por el tejido asociativo creado en torno a la Asociación Orff España y la Asociación Orff Cataluña como Carmen Domínguez o Mireia Aguiar, presidentas de las asociaciones respectivamente.

Otros temas transversales que afloran en esta investigación son el papel de la mujer en la difusión del *Orff-Schulwerk* y las posibles implicaciones políticas de esta pedagogía musical. Respecto a la primera cuestión, hay que destacar el activo papel de la

mujer en el proceso de conceptualización, aplicación y difusión del método; de hecho, los principales hitos del *Orff-Schulwerk* han estado encabezados principalmente por mujeres que han desempeñado una labor clave en el proceso, comenzado desde su propia gestación en tierras alemanas, pues el *Orff-Schulwerk* no hubiera sido posible sin la estrecha colaboración de Dorothee Günther y Gunild Keetman con el compositor alemán. La primera, como figura clave para trabajar la fusión de la música y el movimiento y la segunda, como asesora directa y, prácticamente coautora del *Orff-Schulwerk*, ya que fue la que estudió las posibilidades que ofrecía el instrumental que Orff planteaba y comenzó a componer la música que utilizarían en las escuelas. En España, el trabajo de la Sección Femenina fue relevante, ya que mujeres afiliadas a esta organización desempeñaron un papel crucial en la recepción española de estas ideas pedagógicas. Algunas fueron instructoras de los cursos circulados por España y otras se formaron en esta metodología para continuar con su transmisión en territorio español. Queda pendiente valorar si la adaptación española del *Orff-Schulwerk* pudo estar influida por una perspectiva de género.

En relación con las implicaciones ideológicas y políticas del *Orff-Schulwerk*, es recurrente la idea de que esta propuesta estuvo ligada desde sus comienzos al fascismo por la discutida vinculación del compositor con el régimen nazi, lo que pudo influir indirectamente en su propagación por España por cuestiones de afinidad ideológica. Este aspecto se presenta como una incógnita todavía, ya que las investigaciones existentes no ofrecen datos suficientes para establecer una comprensión clara y objetiva, aunque sí se apunta el interés explícito de la política educativa española por adoptar el método evidenciado en contactos bilaterales entre agentes ministeriales y el propio Orff.

Pese a las incógnitas, queda patente que el modelo de recepción del *Orff-Schulwerk* en España sigue el patrón de otros países estudiados, pues se han utilizado los mismos mecanismos: formación del profesorado, traducción o adaptación de los manuales, respaldo de instituciones nacionales y creación de tejido asociativo. Está claro que la llegada del *Orff-Schulwerk* a España supuso un antes y un después en la educación musical y que el legado pedagógico de Carl Orff perdura hasta nuestros días, enriqueciendo la práctica docente y dejando una huella imborrable en el panorama educativo musical español.

Limitaciones y futuras líneas de investigación

Al margen de los hallazgos realizados en la investigación, el proceso no ha estado exento de dificultades. El primer problema fue la localización de estudios previos que abordasen el objeto de estudio en profundidad, más allá de algunas aportaciones parciales y trabajos similares realizados en otros países que han servido, en cierto modo, de modelo para esta tesis doctoral. De igual forma, la dispersión de las fuentes primarias y el difícil acceso a algunas de ellas, la mayoría conservadas en archivos españoles y alemanes de diferente índole, ha dificultado y limitado en determinados casos el plan inicial de investigación, siendo conscientes de la existencia de acervos por localizar y estudiar. Por lo que respecta a los testimonios de los protagonistas, debido a la diseminación de las personas seleccionadas en España y el extranjero, su edad, circunstancias particulares y sus agendas, no ha sido posible contactar con todas las seleccionadas *a priori* para la realización de las entrevistas, si bien, finalmente se ha conseguido reunir una muestra representativa. Asimismo, al tratarse de una investigación viva y, en cierto modo, sedimentaria, se han generado contradicciones en el proceso que, en todo caso, se han ido aclarando con evidencias documentales, lo que ha servido para despejar incógnitas y confirmar o desechar hipótesis.

Además de los resultados presentados, esta tesis deja abiertas líneas de investigación para explorar y estudiar en el futuro que completen lo presentado hasta ahora. Al margen de la indispensable localización de un mayor número de fuentes en archivos privados de agentes implicados en el proceso o de otras instituciones, y del aumento de la muestra de personas involucradas en el *Orff-Schulwerk* en España, sería necesario indagar en la labor realizada por los agentes en la recepción española del *Orff-Schulwerk*; profundizar en el análisis musical de las ediciones hispanas del material Orff, tanto de las adaptaciones/traducciones de los volúmenes originales como de otras ediciones más actuales, y compararlas con las diferentes ediciones internacionales; indagar en la dotación de recursos materiales e instrumentales en los diferentes centros educativos y en una posible industria comercial para la aplicación del Orff (circuitos, adquisición y compra); reconstruir el contenido de las formaciones y de la aplicación real del método; o estudiar el alcance de los medios de comunicación en la repercusión del *Orff-Schulwerk* español. Por último, la tesis doctoral aborda, exceptuando algunas noticias de prensa relativas a las décadas de 1970 y 1980, poco más de una década desde sus orígenes (1960-1972) que ha de ser ampliada por medio de fuentes de otras épocas.

Esta tesis doctoral ha revelado el complejo entramado histórico en torno a la recepción del *Orff-Schulwerk* en España, desvelando gran parte de los agentes implicados y los mecanismos puestos en marcha en el proceso. Constituye un aporte significativo en el ámbito científico que enriquece la comprensión de la educación musical española y ofrece un marco de referencia para futuras investigaciones en las líneas comentadas. Solo con contribuciones de este tipo se podrá tomar conciencia del enorme e histórico valor de la música en la educación y de su necesaria presencia en un engranaje complejo e incierto.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes documentales

Cursos Orff (Oficina de Música y Folklore del Departamento de Participación). Fechas extremas: 1964-1972 (IDD (03)051.023, Caja 12/00590). Archivo General de la Administración.

Fundación Juan March (1956-1962). *Anales de la Fundación Juan March (1956-1962)*. [Madrid:] Fundación Juan March.

_____ (1963-1965). *Anales de la Fundación Juan March (1956-1962)*. [Madrid:] Fundación Juan March.

_____ (1966-1970). *Anales de la Fundación Juan March (1956-1962)*. [Madrid:] Fundación Juan March.

_____ (1980). *La Fundación Juan March (1955-1980)*. Madrid: Fundación Juan March.

García Martín de Vidales, M. N. (1966). Cursos internacionales de verano Orff Schulwerk (Salzburgo, julio de 1966). Becaria: M^a Natividad García Martín de Vidales.” Memoria de prácticas. Madrid: Fundación Juan March.

Juan March. Algunos juicios con ocasión de su muerte (10-3-1962). 1962. En *Anales de la Fundación Juan March (1956-1962)*, 1–5. [Madrid:] Fundación Juan March.

Memorias de becarios (s.f.). Fundación Juan March. <https://www2.march.es/bibliotecas/becarios/memorias>.

Nachlass Carl Orff, Schulwerk Korrespondenz, Carl-Orff-Stiftung/Archiv, Orff-Zentrum München

Oriol de Alarcón, N. (1966). *Memoria final por duplicado por el becario de estudios en el extranjero*, Grupo VIII, B. Artes, 1966. D. Nicolás Oriol de Alarcón. (4-Q-14/1966). Memoria de prácticas. Madrid: Fundación Juan March.

Pérez Durías, C. (1962). *Memoria final en único ejemplar presentada por la Señorita Carmen Pérez Durías becaria de estudios en el extranjero*, Año 1962, Grupo VIII. (4-Q-15/1962). Memoria de prácticas. Madrid: Fundación Juan March.

_____ (1965). *Memoria final en único ejemplar presentada por la becaria de estudios en el extranjero*, Grupo VIII, Año 1965. Srta. Carmen Pérez Durías. (4-Q-15/1965). Memoria de prácticas. Madrid: Fundación Juan March.

Sanuy Simón, M. (1965). *Memoria final por duplicado ejemplar presentada por la becaria de estudios en el extranjero*, Grupo VIII, Año 1965. Srta. Montserrat Sanuy Simón. (4-Q-17/1965). Memoria de prácticas. Madrid: Fundación Juan March.

_____ (1966). *Memoria final por duplicado ejemplar presentada por la becaria de estudios en el extranjero*, Año 1966, Grupo VIII. Srta. Montserrat Sanuy Simón. (4-Q-17/1966). Memoria de prácticas. Madrid: Fundación Juan March.

Manualística

Goodkin, D. (2004). *Play, Sing & Dance – An Introduction to Orff-Schulwerk*. Schott Music.

Graetzer, G. (1972). *Música para niños. Tomo I. Pentafonía. Ciclo II Intermedio* (5ª Ed.). Barry.

_____ (1974a). *Música para niños. Tomo I. Pentafonía. Ciclo III Avanzado* (7ª Ed.). Barry.

_____ (1974b). *Música para niños. Tomo I. Pentafonía. Ciclo IV Superior* (7ª Ed.). Barry.

_____ (1975). *Música para niños. Tomo I. Pentafonía. Ciclo I Preparatorio* (7ª Ed.). Barry.

_____ y Yepes, A. (1961). *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Barry.

_____ y Yepes, A. (1983). *Guía para la práctica de “Música para niños” de Carl Orff*. Ricordi Americana.

Keetman, G. (1966). *Orff-Schulwerk*. Schott Music.

_____ (1970). *Elementaria*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

_____ (1974). *Elementaria: first acquaintance with Orff-Schulwerk*. Schott.

Kotzian, R. y Vallejo, P. (2015). *Orff-Schulwerk Rediscovered - Teaching Orff: Music and Teaching Models Book*. Schott.

López-Ibor, S. (2011). *Blue is the Sea: Music, Dance & Visual Arts – Teaching the Whole Child Through Music: Visual Arts*. The Pentatonic Press Integrated Learning Series.

Orff, C. (1933). *Rhythmisch-melodische Übung*. Schott's Söhne.

- Orff, C. y Keetman, G. (1950). *Musik für Kinder. I. Im Fünftonraum*. Schott.
- _____ (1952). *Musik für Kinder. II. Dur: Bordun-Stufen*. Schott.
- _____ (1953). *Musik für Kinder. III. Dur: Dominanten*. Schott.
- _____ (1954a). *Musik für Kinder. IV. Moll: Bordun-Stufen*. Schott.
- _____ (1954b). *Musik für Kinder. V. Moll: Dominanten*. Schott.
- Peris, J. (1965). *Música para niños*. Editorial Doncel.
- Regner, H. (1977). *Music for Children, American Edition*, Vol. I. Schott.
- Sanuy, M. (2011). *La aventura de cantar*. Ediciones Morata.
- Sanuy, M. y González Sarmiento, L. (1969a). *Orff-Schulwerk – Música para niños. Introducción*. Unión Musical Española.
- _____ (1969b). *Orff-Schulwerk – Música para niños I*. Unión Musical Española.
- Sanuy, M. y Pliego, V. (2015). *Nueva aula sonora: Educación musical para niños y niñas*. Morata Ediciones.
- Vallejo, P. (2002). *19 Cánones Circulares, 15 Miniaturas Corales*. Ideamúsica.
- _____ (2016). *Acaba cuando llego: cuadernos de campo*. Swanu Books.

Fuentes hemerográficas

- *ABC*, 5 de septiembre de 1967; 1 de mayo de 1968; 6 de julio de 1969.
- *Alcázar, El*, 4 de julio de 1967.
- *Alerta*, 10 de septiembre de 1967; 28 de junio de 1968; 12 de julio de 1968.
- *Alezo (?)*, 3 de octubre de 1967.
- *Amanecer*, 1 de septiembre de 1967; 6 de junio de 1968; 14 de julio de 1968.
- *Arriba España*, 28 de marzo de 1965; 24 de septiembre de 1965; 25 de septiembre de 1965.
- *Arriba*, 30 de septiembre de 1966; 2 de septiembre de 1967; 24 de abril de 1968.
- *Burgos*, mayo de 1967.
- *Córdoba*, 2 de octubre de 1966; 29 de agosto de 1967.

- *Correo de Zamora, El*, 20 de septiembre de 1966; 30 de septiembre de 1966; 15 de diciembre de 1972; 1 de junio de 1979.
- *Correo gallego, El*, 21 de marzo de 1967.
- *Día, El*, 3 de junio de 1969.
- *Diario de Ávila, El*, 19 de julio de 1967; 6 de octubre de 1967.
- *Diario de Barcelona*, 18 de septiembre de 1966.
- *Diario de Ibiza*, 27 de mayo de 1979.
- *Diario de Las Palmas*, 3 de octubre de 1968.
- *Diario de Mallorca*, 8 de junio de 1968; 8 de mayo de 1973; 23 de febrero de 1975; 2 de marzo de 1975; 6 de marzo de 1975.
- *Diario de Navarra*, 21 de septiembre de 1965; 23 de septiembre de 1965; 25 de septiembre de 1965; 28 de septiembre de 1965.
- *Diario Montañés, El*, 5 de abril de 1968.
- *Diario Regional*, 7 de junio de 1968; 8 de junio de 1968.
- *Eco de Canarias, El*, 24 de enero de 1968; 3 de agosto de 1968; 10 de agosto de 1968; 22 de septiembre de 1968; 4 de octubre de 1968; 3 de julio de 1969; 12 de abril de 1970; 5 de mayo de 1970; 10 de mayo de 1970; 20 de mayo de 1970; 4 de julio de 1970.
- *Faro de Vigo*, 28 de septiembre de 1967; 3 de abril de 1969; 9 de abril de 1969; 28 de junio de 1970; 18 de agosto de 1970; 18 de septiembre de 1973; 8 de febrero de 1975; 16 de marzo de 1980; 15 de febrero de 1981.
- *Gaceta Regional, La*, 1 de septiembre de 1967.
- *Heraldo de Aragón*, 6 de junio de 1968.
- *Hierro*, 14 de octubre de 1966.
- *Hoja de lunes*, 24 de julio de 1967.
- *Ideal*, 11 de marzo de 1976.
- *Información*, 7 de junio de 1967; 13 de junio de 1968; 11 de julio de 1969.

- *Informaciones*, 29 de julio de 1965; 17 de septiembre de 1966; 21 de septiembre de 1966.
- *Jornada*, 30 de agosto de 1967.
- *Libertad*, 7 de marzo de 1967; 11 de mayo de 1967; 21 de julio de 1967; 24 de agosto de 1967; 26 de agosto de 1967; 28 de agosto de 1967.
- *Lucha*, 3 de marzo de 1967.
- *Madrid*, 3 de diciembre de 1965; 15 de junio de 1967.
- *Mañana, La*, 21 de julio de 1967.
- *Mediterráneo*, 26 de abril de 1969.
- *Miss*, 27 de octubre de 1967.
- *Norte de Castilla, El*, 27 de agosto de 1967; 30 de agosto de 1967; 7 de junio de 1968.
- *Noticiario*, 18 de diciembre de 1967.
- *Noticiero, El*, 6 de junio de 1968; 14 de julio de 1968.
- *Nueva España, La*, 30 de agosto de 1967; 7 de octubre de 1967; 30 de julio de 1971; 10 de octubre de 1982; 25 de noviembre de 1982.
- *Nueva Rioja*, 23 de julio de 1967.
- *País, El*, 26 de octubre de 1982.
- *Pensamiento navarro, El*, 21 de septiembre de 1965; 24 de septiembre de 1965.
- *Prensa, La*, 25 de marzo de 1965; 24 de abril de 1965; 6 de septiembre de 1967; 7 de septiembre de 1967.
- *Proa*, 18 de julio de 1967; 13 de julio de 1969; 16 de julio de 1969; 19 de julio de 1969; 30 de julio de 1969.
- *Provincia, La*, 8 de abril de 1970; 5 de mayo de 1970; 7 de agosto de 1970; 5 de octubre de 1975; 13 de marzo de 1976; 7 de mayo de 1976; 4 de noviembre de 1980.
- *Pueblo gallego, El*, 19 de marzo de 1969.
- *Pueblo*, 30 de noviembre de 1962.
- *Región, La*, 29 de febrero de 1969; 21 de marzo de 1969.
- *Sevilla*, 30 de septiembre de 1966.

- *Solidaridad Nacional*, 11 de mayo de 1967; 3 de julio de 1968.
- *Soria, Hogar y Pueblo*, 1 de julio de 1973.
- *Telegrama de Melilla*, 10 de marzo de 1967.
- *Voluntad*, 30 de septiembre de 1966; 29 de agosto de 1967.
- *Voz de Almería, La*, 24 de enero de 1968.
- *Ya*, 23 de marzo de 1965; 28 de octubre de 1966; 9 de septiembre de 1967; 19 de abril de 1968.

[Consejo de Patronato, Fundación Juan March]. (1958). Convocatoria de becas "Juan March" para estudios e investigaciones en el extranjero. *ABC*, 13 de junio, 66.

Cacho, J. (2015). Rothschild y March, dos fortunas en busca de un perdón. *Vozpópuli*, 10 de mayo. https://www.vozpopuli.com/opinion/analisis/march-banca-banca_march_0_805419459.html

Fundación Juan March. (1960). Convocatoria de los Premios, Ayudas, Becas y Pensiones de la Fundación Juan March, para 1960. *La Mañana*, 20 de mayo, 61.

Tellechea, J. C. (2021). Carl Orff, su amigo Baldur von Schirach y el nazismo. *Mundoclásico*, 14 de enero. <https://www.mundoclasico.com/articulo/33954/Carl-Orff-su-amigo-Baldur-von-Schirach-y-el-nazismo>.

Fuentes audiovisuales

De Matesanz, C. (2017). *Grandes Ciclos – José Peris Lacasa (V)* [Emisión de Radio]. Radio Clásica, Radio Nacional de España. <https://www.rtve.es/play/audios/grandes-ciclos/grandes-ciclos-jose-peris-lacasa-v-061017/4250668/>

March Delgado, J. (2005). Discurso del 50 aniversario de la Fundación Juan March [Grabación de audio de un discurso]. *Fundación Juan March*, 4 de noviembre. <https://www.march.es/es/fundacion>.

Radio 5 (2022). *Audios para recordar ‘Oír, jugar y cantar’* [emisión de radio]. RNE <https://www.rtve.es/play/audios/audios-para-recordar/audios-para-recordar-oir-jugar-cantar/6586202/>

Radio Clásica (2018). ‘En clave de Sol’, de Montserrat Sanuy [emisión de radio]. RNE <https://www.rtve.es/play/audios/archivo-de-radio-clasica/archivo-radio-clasica-clave-sol-montserrat-sanuy-14-11-18/4839063/>

RTVE a la Carta (1967, 25 de septiembre). Un original método de enseñanza musical apto para todos, en Valladolid. *NODO*, n.º 1290, 6:53. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1290/1486827>

RTVE a la Carta (s.f.). Sección Femenina de FET y de las JONS, materiales sin montar. *NODO*, 2:42:33. <https://www.rtve.es/play/videos/archivo-historico/seccion-femenina-fet-jons-materiales-sin-montar/2935898/>

Legislación

Constitución de Cádiz [Const.]. Art. 367. 19 de marzo de 1812. (España).

Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 187, de 6 de agosto de 1970. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-852>

Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 199, de 18 de julio de 1945. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1945-7246>

Ley de 26 de febrero de 1953 sobre Ordenación de la Enseñanza Media. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 58, de 27 de febrero de 1953, 1119–1130. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1953-2404>

Ley de Instrucción pública autorizada por el Gobierno para que rija desde su publicación en la Península é Islas adyacentes, lo que se cita. *Gaceta de Madrid*, n.º 1710, de 10 de septiembre de 1857. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1857-9551>

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 238, de 4 de octubre de 1990, pp. 28927- 28942. <https://www.boe.es/eli/es/lo/1990/10/03/1>

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 106, de 4 de mayo de 2006. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-7899>

Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 340, de 30 de diciembre de 2020. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2020-17264>

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 295, de 10 de diciembre de 2013.

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2013-12886>

Orden de 17 de enero de 1981, por la que se regulan las enseñanzas de Educación Preescolar y del Ciclo Inicial de la Educación General Básica. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 18, de 21 de enero de 1981.

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1981-1355>

Orden de 25 de noviembre de 1982 por la que se regulan las enseñanzas del Ciclo Superior de la Educación General Básica. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 291, de 4 de diciembre de 1982. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-31919>

Orden de 6 de mayo de 1982, por la que se regulan las enseñanzas del Ciclo Medio de la Educación General Básica. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 115, de 14 de mayo de 1982. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-11201>

Orden, de 2 de diciembre de 1970, por la que se aprueban las orientaciones pedagógicas para la Educación General Básica. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 293, de 8 de diciembre de 1970. https://www.boe.es/diario_boc/txt.php?id=BOE-A-1970-1335

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, C. R., y Gault, B.M. (2016). *Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*. Oxford University Press.
- Albaina, M., Terceño, A. y Sarralde, A. (2000). Metodología para conseguir la diversificación instrumental en alumnos-as de entre 5 y 7 años de edad. *Revista Electrónica de LEEME*, 5, 1–6.
- Alia, F. (2005). *Técnicas de investigación para historiadores: las fuentes de la Historia*. Editorial Síntesis.
- _____ (2016). *Métodos de investigación histórica*. Editorial Síntesis.
- Almeida Aguilar, A. y Almeida Hernández, E. (2016). De Suiza a España: la incorporación de la metodología pedagógica de Jacques Dalcroze y Phoikon H. Clia entre dos siglos. En J. M. Hernández (coord.), *Influencias suizas en la educación española e iberoamericana* (pp. 115–124). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Alonso Medina, J. A. (2002). Cursos de Formación Musical para instructoras de la Sección Femenina y para el profesorado en general. *El Guiniguada*, 11, 11-21.
- Alsina, P. (2007). Métodos de enseñanza musical. Algunos puntos de contacto. En M. Díaz y A. Giráldez (coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, una selección de autores relevantes* (pp. 15-21). Graó.
- Andrews, S. K. (2011). *Gunild Keetman: Das Schulwerk*, Music and Movement Education, and Critical Pedagogy. *American Educational History Journal*, 38(1-2), 305-320.
- Angermueller, J. (2006). L'analyse qualitative et quasi qualitative des textes. En P. Paillé (ed.), *La méthodologie qualitative. Postures de recherche et travail de terrain* (pp. 225-236). Armand Colin, «Collection U».
- Angulo, M. (1968). La música en los estudios de Magisterio. *Bordón*, 158, 339-344.
- Anónimo. 1959. Carmen Pérez Durías en Salzburgo. *Ritmo*, 29(306), 8.
- Apaydin, Ö. (2023). Orff Schulwerk approach and teacher in music education. *International Online Journal of Education & Teaching*, 10(2), 993-1006.
- Arnaus, A. (2022). El mètode Orff, nous instruments per a l'escola. En A. Arnaus, C. Calmell, R. Capdevilla y S. Riera (coords.), *Història de la Pedagogia Musical a*

Catalunya (pp. 511-518). Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Biblioteca de Catalunya.

Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método* (2ª Edición). Crítica.

Ayala Herrera, I. M. y Zagalaz Sánchez, M. L. (2016). Gimnasia, Música y Patria: exhibiciones gimnásticas en el franquismo. El caso de los Festivales salesianos y el XIV Campeonato de Gimnasia Educativa. *Retos*, 30, 114-124.
<https://doi.org/10.47197/retos.v0i30.49026>

Aymat Olasolo, C. (1962a). Problemas actuales de la educación musical I. *Revista de Educación*, (143), 105-109.

_____ (1962b). Problemas actuales de la educación musical II. *Revista de Educación*, (144), 12-16.

_____ (1962c). Problemas actuales de la educación musical III. *Revista de Educación*, (145), 61-66.

_____ (1968). Ideas sociológicas en la educación musical no profesional. *Bordón: Revista de pedagogía*, (158-159), 273-285.

Bardin, L. (2002). *El análisis de contenido*. Ediciones Akal.

Barranco-Vela, N. y Sánchez-López, V. (2023). La maestra de música: imagen estereotipada de una profesión. En L. Luque Rodrigo y Y. Caballero Aceituno (coords.), *Ecos artísticos, literarios y educativos en las identidades de género* (pp. 75-90). Editorial Octaedro.

Bellver Capella, V. y Romero-Wenz, L. (2022). Byung-Chul Han: la sociedad transparente digital o el infierno de lo igual. *Scio. Revista de Filosofía*, 23, 151-184.
https://doi.org/10.46583/scio_2022.23.1102

Berg, M., y Seeber, B. K. (2022). *The Slow Professor: desafiando la cultura de la rapidez en la academia. Acompañado de Slow Humanities: un manifiesto*. Editorial Universidad de Granada.

Bernat Royo, E. M. (2019). Moverse tiene sentido: música y movimiento desde la perspectiva del Orff Schulwerk en I. Nieto Miguel y S. Prados Bravo (coords.), *Experiencias para nuevos espacios de aprendizaje en educación musical* (pp. 251-256). Procompal Publicaciones.

- Bilderback, B. T. (2018). Orff in Afrique Programming and the Master Drummer's Call: The Late Professor Komla Amoaku's Philosophy in Practice. *Muziki*, 15(1), 4–13.
- Birkenshaw-Fleming, L. (1996). *An Orff Mosaic – From Canada*. Schott Music Corporation.
- Bona, M. (2011) Carl Orff: um compositor em cena. En T. Mateiro y B. Ilari, (eds.), *Pedagogias em Educação Musical* (pp. 125-156). Intersaberes.
- Brinkman, S. (2017). The interview. En N. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp. 997-1038). Sage.
- Brufal Arráez, J. D. (2013). Los principales métodos activos de educación musical en primaria: diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo en el aula. *Artseduca*, (5), 6–21.
- Cabrera, M. (2000). Los escándalos de la Dictadura de Primo de Rivera y las responsabilidades en la República: el asunto Juan March. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 4, 7–30.
- _____. (2011). ¿Una leyenda? Juan March (1880-1962). *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, (8). <https://doi.org/10.4000/cccec.3773>.
- _____. (2013). *Juan March (1880-1962)*. Marcial Pons Historia.
- Callealta Oña, L. (2022). Aproximación histórica de las enseñanzas artísticas en España, desde 1857 hasta 2006. Un periodo de cambio social, educativo y político. *Historia de la Educación*, 41, 177-193.
- Calvache López, J. E. (2003). La Escuela Nueva y los conceptos básicos de la educación en el pensamiento de John Dewey: una aproximación histórica. *Rhela*, 5, 107-126.
- Cambi, F. (2006). *Las pedagogías del siglo XX*. Popular Editorial.
- Capellán de Miguel, G. (2006). La miseria de la pedagogía: los manuales escolares como propaganda durante el franquismo. En J. M. Delgado (coord.), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (pp. 51-78). Universidad de La Rioja.

- Cárdenas del Rey, L. (2019). Salarios y crecimiento económico durante el desarrollismo franquista. *Documentos de trabajo de la Asociación Española de Historia Económica*, 19, 2–36.
- Carrascosa Martínez, E. (2015). Entrevista a Verena Maschat. *Eufonía: Didáctica de la música*, 64, 1002-1011.
- Castañón Rodríguez, M. R. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *REIFOP*, 12(4), 97–107.
- _____. (2009). La educación musical en España durante el franquismo. [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/6929>
- Castellary López, M., Figueredo Canosa, V. y Ortiz Jiménez, L. (2021). La música para la atención a la diversidad. En L. Vega Caro, A. Vico-Bosch y D. Recio Moreno (coords.), *Nuevas formas de aprendizaje en la era digital: en busca de una educación inclusiva* (pp. 783–802). Dykinson.
- Castillo, D. D. (2002). La carta privada como práctica discursiva: Algunos rasgos característicos. *Revista signos*, 35(51-52), 33-57. <https://dx.doi.org/10.4067/>
- Cateura Mateu, M. (1992). *Por una educación musical en España: Estudio comparativo con otros países*. PPU.
- Choppin, A. (2008). Le manuel scolaire, une fausse évidence historique. *Histoire de l'Éducation*, 117, 7-56. <https://doi.org/10.4000/histoire-education.565>
- Comín, F. (2000). Los mitos y los milagros de Suanzes: la empresa privada y el INI durante la autarquía. *Revista de historia industrial*, 18, 221–248.
- Coogan, C., Bergdal, E., Toledo Benítez, A., Yu Goh, W. y Manyoses Rocamora, X. (2022). The European Mentorship Programme in Orff-Schulwerk Pedagogy. *Orff Schulwerk International*, 1(2), 98-119.
- Corzo González, E. (2020). *La formación de las maestras en educación musical durante el franquismo y la democracia: evolución y consolidación, 1939-1982*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64624>
- Cos, G. y Stevens, R. (2010). *The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling*. Continuum Books.

- Cotello, B. (2002). La historia y los mitos en la obra de Carl Orff: su búsqueda de ‘lo elemental’ en la música. *Circe: Instituto de Estudios Clásicos*, 7, 145-166. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/4494>
- Cuevas Romero, S. (2015). La trascendencia de la educación musical de principios del siglo XX en la enseñanza actual. *Magister*, 27, 37-43.
- Cunha, J., Carvalho, S y Maschat, V. (2015). Abordagem Orff-Schulwerk: história, filosofia e princípios pedagógicos. UA Editora.
- Cureses, M. (2018). Mecenazgo del arte sonoro en España a través de fundaciones culturales. En A. Holguera, E. Prieto y M. Urionso (coords.), *Congreso Internacional “Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América”* (pp. 367–381). Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- Dangel-Hofmann, F. (2003). Orff, Carl, Komponist. En *Neue Deutsche Biographie* (Vol. 21, pp. 588-591). Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- De la Hoz-Díaz, J. y Ayala-Herrera, I. M. (2023). Emisarios en Salzburgo: el papel del programa de becas de la Fundación Juan March en la recepción del *Orff-Schulwerk* en España (1962-1966). *Per Musi*, 43, 1-34. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.45028>
- _____ y Marín-López, J. (2024). La recepción del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano: las ediciones latinoamericana y española de *Musik für Kinder* (1950-1954). *Resonancias*, 28(55), en prensa.
- _____ y Sánchez-López, V. (2024). La difusión del *Orff-Schulwerk* en España a través de los cursos de formación de la Sección Femenina (1964-1972). *Revista de Musicología*, 47(1), 177-213. <https://doi.org/10.2307/27315325>
- _____, Ayala-Herrera I. M., y Sánchez-López, V. (2024). Hablemos de Orff: recepción del *Orff-Schulwerk* en España desde la perspectiva de sus divulgadores. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación*, en evaluación.
- De Quatros, A. (2000). *Many seeds, different flowers: The music education legacy of Carl Orff*. CIRCME.
- Delalande, F. (1995). *La música es un juego de niños*. Ricordi.

- [Delegación española del Ministerio de Educación Nacional]. (1958-1959). “Crónica. El movimiento educativo de España durante el año escolar 1958-59 [Informe presentado a la XXII Conferencia Internacional de Instrucción Pública de Ginebra].” *Revista de Educación*, 36(102), 14–20.
- Dewey, J. (1974). *John Dewey on Education: Selected Writings*. University of Chicago Press.
- Di Fonzo, M. (1999). Comentario bibliográfico. *Orff España*, 2, 12.
- Díaz Herrera, C. (2018). Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de revista *Universum*. *Revista General de Información y Documentación*, 28(1), 119-142.
- Díaz Paniagua, N. (2014). Mujer y educación. *Sociedad: Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 13, 11-14.
- Díaz, M. (2011). Entrevista a Nicolás Oriol de Alarcón. *Eufonía: didáctica de la música*, 1(51), 101–112.
- Doncel Editorial (1966). DONCEL Novedad – Música para niños de José Peris. *Ritmo*, 361, 6.
- Echevarría, P. (2005). Entrevista a Elisa Roche. *Orff España*, 8, 9-18.
- Escolano Benito, A. (2001). Sobre la construcción histórica de la manualística en España. *Revista Educación y Pedagogía*, 23, 13-24.
- Escudero, M. P. (1988). *Cuentos musicales*. Real Musical.
- Esteban Frades, S. (2016). La renovación pedagógica en España: un movimiento social más allá del didactismo. *Tendencias pedagógicas*, 27, 259-284. <https://doi.org/10.15366/tp2016.27.012>
- Fassone, A. (2001). Orff, Carl. En *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42969>
- Fernández Olit, B. y Gross, D. (2018). *Las fundaciones filantrópicas personales y familiares en España*. Asociación Española de Fundaciones, Universidad de Comillas, Diagram.
- Fernández, A. (2005). *La importancia de ser llamado “libro de texto”*. Universidad Nacional de la Patagonia Austral; Miño y Dávila.

- Ferrer, F. (1990). *Educación comparada: fundamentos teóricos, metodología y modelos*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Fischer, C. (2009). *Gunild Keetman und das Orff-Schulwerk. Elementare Musik zwischen künstlerischem und didaktischem Anspruch*. Schott.
- Flagg, M. (1966). The Orff System in Today's World. *Music Educators Journal*, 53(4), 30.
- Flores Coletto, A. (2023). La síntesis como proceso compositivo: Manuel de Falla y la *Invocatio ad Individuam Trinitatem*. *Anuario Musical*, (78), 167-180.
- Fraile, A. (1966). Primer Curso Nacional de Iniciación Musical por el método Orff-Schulwerk. *Ritmo*, 36(361), 9.
- Fuchs, E. (2007). Networks and the History of Education. *Paedagogica Historica*, 43(2), 185-197. <https://doi.org/10.1080/00309230701248271>
- Fuentes, A. (1981). *Los programas renovados de la E.G.B.* Instituto de Ciencias de la Educación Universidad Autónoma de Madrid.
- Gallego Cuiñas, A., López López, A. y Pociña Pérez, A. (2017). *La carta: reflexiones interdisciplinares sobre epistolografía*. Editorial Universidad de Granada.
- Gallego, A. (1992). La documentación musical en España. *Educación y Biblioteca*, 26, 7-9.
- García Álvarez, M. C. (2014). Evolución de los métodos pedagógicos para la enseñanza de música a lo largo de la historia. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, 28, 147-160.
- García de la Mora, M. J. (1967). Didáctica musical “Orff-Schulwerk” en la Universidad de Granada. *Ritmo*, 373, 6-7.
- García Gil, D. y Pérez Colodrero, C. (2014). Mujer y educación musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 6, 171-186. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/dedica/article/view/6971/6085>
- García Merino, J.J. (2015). *La educación musical reglada en Málaga durante el Franquismo (1936-1975)*. [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga]. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11636>

- García Muñoz, C. (1999). Graetzer. 1. Guillermo. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5 (pp. 809-811). SGAE.
- Gelabert Gual, L. y Motilla Salas, X. (2024). Música y escuela, una confluencia tardía en la España contemporánea: la LGE como punto de inflexión. *Historia y Memoria de la Educación*, 19, 79-105. <https://doi.org/10.5944/hme.19.2024.36768>
- Gillanders, C. y Candisiano Mera, J. A. (2011). Métodos y modelos en educación musical. *Música y Educación*, 87, 62-72.
- Ginesi, G. (2018). *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Sociedad de Etnomusicología.
- González Martín, J. (2016). La educación musical escolar durante los primeros años del franquismo. Otro campo de batalla entre la Iglesia y la Falange. *Revista electrónica de LEEME*, 38, 36-46.
- González Pérez, T. (2008). Las mujeres españolas en el sistema educativo. La construcción de programas y modelos formativos. *Clepsydra*, 7, 77-92.
- _____ (2021). Etnografía de la escuela a través de las memorias de prácticas de enseñanza en Canarias (España). *História da Educação*, 21, 1-30.
- Goodkin, D. (2000). Orff Schulwerk and Contemporary Music. *The Orff Echo*, 33(3), 16.
- _____ (2001). Orff-Schulwerk in the New Millennium. *Music Educators Journal*, 88(3), 17-23.
- _____ (2021). Something Old, Something New World Music in the Orff Schulwerk. En B. Haselbach y C. Stewart (eds.), *Orff Schulwerk in Diverse Cultures, An Idea That Went Round the World* (pp. 35-42). Pentatonic Press.
- Grassi, M. C. (2002). La lettre en archives: approche méthodologique en A. M. Sohn (ed.), *La correspondance, un document pour l'Histoire* (pp. 73-81), Publications de l'Université de Rouen.
- Günther, D. (1962). Was vermag das Orff-Schulwerk bei der musischen Erziehung des Kindes? *Österreichische Musikzeitschrift*, 17(9), 422-430. <https://doi.org/10.7767/omz.1962.17.9.422>
- Hanau, E. (1999). Nationalsozialistische Kulturpolitik in Frankfurt am Main und Carl Orff. *Archiv für Musikwissenschaft*, 56(3), 245-257.

- Harding, J. (2016). Entrevista con Charo Royo. *Orff España*, 15, 16-17.
- Hartmann, W. (2005). El pensamiento pedagógico de Orff y su influencia en la enseñanza instrumental. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 33, 38-47.
- _____. (2009). La Enseñanza instrumental en el Orff-Schulwerk. *Orff España*, 11, 15-20.
- Hartmann, W. y Haselbach, B. (2017). Los principios del Orff-Schulwerk. *Fundación Barenboim-Said*, 6 de octubre. <https://barenboim-said.org/es/orff-schulwerk/>
- _____. (2021). The Principles of Orff Schulwerk. En B. Haselbach y C. Stewart (eds.), *Orff Schulwerk in Diverse Cultures, An Idea That Went Round the World* (pp. 29-34). Pentatonic Press.
- Haselbach, B. (2010). Historia del Orff -Schulwerk. *Revista Eletrônica Pesquiseduca*, 2(4), 321-332.
- _____. (2013). Orff-Schulwerk Origins and Development. En S. Hennessy (ed.), *Reflections on Orff-Schulwerk* (pp. 10-18). Schott Music.
- _____. (2013). Reflexiones sobre los aspectos educativos de la danza en el *Orff-Schulwerk* (1984/2010). En B. Haselbach (ed.), V. Maschat y F. Sastre (colabs.), *Textos sobre teoría y práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los años 1932-2010* (pp. 71-78). AgrupArte.
- _____. y Stewart, C. (2021). *Texts on Theory and Practice of Orff Schulwerk Volume II. Orff Schulwerk in Diverse Cultures: An Idea That Went Round the World*. Pentatonic Press.
- _____, Maschat, V. y Sastre, F. (2013). *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk Volume I. Textos básicos de los años 1932-2010*. AgrupArte.
- _____, Maschat, V. y Stewart, C. (2024). *Texts on Theory and Practice of Orff Schulwerk Volume III. Movement and Dance in Orff Schulwerk*. Pentatonic Press.
- Helm, E. (1955). Carl Orff. *The Musical Quarterly*, 41(3), 285-304.
- Hemsey de Gaínza, V. (1998). *La educación musical en los tiempos ecológicos*". En R. Benenzon (ed.), *La nueva musicoterapia* (pp. 153-158). Editorial Lumen.

- _____ (2003). *La Educación Musical Entre dos Siglos: Del Modelo Metodológico a los Nuevos Paradigmas. Serie Documentos de Trabajo – Escuela de Educación*. Universidad de San Andrés.
- _____ (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 54(201), 74-81. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100004>
- Heredia Agóiz, J. L. (2013). *Manuel Borguño y su aportación a la educación musical escolar. El método eurítmico vocal y tonal*. [Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca]. <https://gredos.usal.es/handle/10366/123286>
- Hernández Carrera, R. M. (2014). La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada. *Cuestiones Pedagógicas*, 23, 187-210. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Cuestiones-Pedagogicas/article/view/9815>
- Hughes, P. W. (1993). The Evolution of Orff-Schulwerk in North America (1955–1969). *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 14(2), 73-91. <https://doi.org/10.1177/153660069301400201>
- International Orff-Schulwerk Forum Salzburg (s.f.). *Network of Orff Schulwerk Associations (OSAs) of The International Orff-Schulwerk Forum Salzburg* <https://es.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/osas>
- Jiménez, P. J. y Sanchidrián-Blanco, C. (2018). Las Memorias de Prácticas de las Escuelas Normales de Málaga como fuente para la Historia de la Educación [comunicación]. En S. González, J. Medina, X. Modilla y L. Pomante (eds.), *La práctica educativa: Historia, Memoria y Patrimonio* (pp. 385–394). FahrenHouse.
- Johnson, D. (2006). Carl Orff: Musical Humanist. *International Journal of the Humanities*, 3(8), 1-6.
- Kaschub, M. (2024). *The Oxford Handbook of Music Composition Pedagogy*. Oxford University Press.
- Kater, M. H. (1995). Carl Orff im Dritten Reich. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43 (1), 1-35.
- _____ (2000). *Composers of the Nazi Era*. Oxford University Press.

- Keetman, G. (2013). Recuerdos de la *Günther-Schule* (Trad. Chano Delgado-Schlachter del original de 1978). En B. Haselbach, V. Maschat y F. Sastre, *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los Años 1932-2010* (pp. 23-30). AgrupArte.
- Kelchtermans, G. y Vandenberghe, R. (1994). Teachers' professional development: a biographical perspective. *Journal Curriculum Studies*, 26(1), 45-62. <https://doi.org/10.1080/0022027940260103>
- Keller, W. (1962). Wie komponiert Carl Orff?. *Österreichische Musikzeitschrift*, 17(9), 431-443. <https://doi.org/10.7767/omz.1962.17.9.431>
- _____. (1966). Nachrichten aus dem Orff-Institut. *Orff-Schulwerk Informationen*, 3, 21–25.
- _____. (2013). Música elemental. Ensayo para precisar un concepto (Trad. Elia Bernat Royo del original de 1962). En B. Haselbach, V. Maschat y F. Sastre, *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los Años 1932-2010* (pp. 41-46). AgrupArte.
- Kertz-Welzel, A. (2020). Community Music und die gesellschaftliche Relevanz von Musikpädagogik. *Diskussion Musikpädagogik*, 87, 6-10.
- _____. (2023). Dancing with Devils: Carl Orff and National Socialism Revisited. *Nordic Research in Music Education*, 4, 67-81. <https://doi.org/10.23865/nrme.v4.5431>
- Kolankiewicz, L., y Wojtasik, A. (2021). Carmina Burana: The musical structure of myths. En S. E. Gontarski, T. Wiśniewski y K. Kręglewska (eds.), *Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of "Gardzienice"* (pp. 250-266). Routledge.
- Köllinger, S. (2018). *Gertrud Orff-Willert. Das musikpädagogische und musiktherapeutische Werk*. Schott.
- Krippendorff, K. (2002). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós.
- Kugler, M. (2013). *Elemental Dance - Elemental Music. The Munich Günther School*. Schott Musik International.
- _____. (2020). Elementare Musikübung. <https://orff-schulwerk.de/lexikon/elementare-musikuebung/>

- _____ (2021). Intercultural aspects of the Orff Schulwerk. En B. Haselbach y C. Stewart (eds.), *Orff Schulwerk in Diverse Cultures, An Idea That Went Round the World* (pp. 24-28). Pentatonic Press.
- Lago, P., Piñero, C. y Pliego de Andrés, V. (2007). Homenaje a Montserrat Sanuy Simón, maestra de maestros y profesores de enseñanza musical en España. *Música y educación: revista trimestral de pedagogía musical*, 2, 3-33.
- Lehmberg, L. J., y Loong, C.-Y. (2018). New teachers and the Orff approach: Six perspectives. *The Orff Echo*, 50(4), 30–37.
- Leuchtman, H. (1988). Carl Orff oder Der Ausstieg der Musik der Zeit. *Bayer. Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch*, 2(1), 337.
- López García, J. y Villalta Luna, A. M. (2015). Cartas y cuentos desde las cárceles de Franco. *Vínculos de Historia*, (4), 147-173.
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI, Revista de Educación*, 4, 167-179.
- López-Cano, R., y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y ESMUC.
- López-Ibor, S. (2007). Carl Orff en M. Díaz y A. Giráldez (coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes* (pp. 71-77). Editorial Graó.
- _____ y Bonal, E. (2021). Orff Schulwerk in Spain. En B. Haselbach y C. Stewart (eds.), *Texts on Theory and Practice of Orff Schulwerk Volume II. Orff Schulwerk in Diverse Cultures: An Idea That Went Round the World* (pp. 181-188). Pentatonic Press.
- _____ y Maschat, V. (2006). *¡Quien canta su mal espanta! Songs, Games and Dance from Latin America*. Schott Musik International.
- Lorenzo Quiles, O. (2003). Educación musical reglada en la enseñanza general española: 1939-2002. *Tavira: Revista electrónica de formación de profesorado en comunicación lingüística y literaria*, 19, 13-34.

- Luengo Sojo, A. (1998). *La Sección Femenina: actividad musical*. [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/668862>
- Lütje, W. (1977). Das Orff-Schulwerk in aller Welt - Griechenland und Spanien [capítulo de serie documental]. *Das Orff-Schulwerk in aller Welt*. Film für Information und Bildung e Inter Nationes (Bad Godesberg).
- Mahamud, K. y Badanelli, A. M. (2013). El cuaderno escolar como objeto de estudio: una aproximación a los avances metodológicos en manualística. En J. Meda y A. M. Badanelli (eds.), *La historia de la cultura escolar en Italia y en España: balance y perspectivas* (pp. 201-225). Università di Macerata.
- Manrique Arribas, J. C., López Pastor, V. M., Torrego Egidio, L. M. y Mongas Aguado, R. (2008). La labor formativa desarrollada por la Sección Femenina de la Falange en la preparación de sus mandos e instructoras durante el periodo franquista. *Historia Educativa*, 27, 347-365.
- Marín-Liébana, P. y Botella-Nicolás, A. M. (2019). El análisis de los manuales escolares en la educación musical: una revisión bibliográfica. *Música Hodie*, 19, 1-20. <https://doi.org/10.5216/mh.v19.59026>
- Martín Martín, F. J. (2009). El Colegio Español Santiago Apóstol en Múnich: 1954-2004 en J. M. Hernández Díaz (coord.), *Influencias alemanas en la educación española e iberoamericana* (pp. 335-346). Globalia Ediciones Anthema.
- Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los *países amigos*. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 357-406). Editorial de la Universidad de Granada.
- _____. (2013). Women, Land, and Nation: the Dances of the Falange's Women's Section in the Political Map of Franco's Spain (1939-1952). En G. Pérez Zalduondo y G. Gan Quesada (coords.), *Music and Francoism* (pp. 99-125). Brepols.
- Martínez, J. (2008). Los libros de texto como práctica discursiva. *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación (RASE)*, 1(1), 62-73.
- Maschat, V. (1999). Las ideas pedagógicas en el *Orff-Schulwerk*. *Orff España*, 1, 4-5.
- _____. (2003). Bibliografía. *Orff España*, 4, 20-22.

- _____ (2007). Orff Schulwerk on Five Continents. *The Orff Echo*, 39(2), 24-25
- McCallum, J. (2018). Orff Schulwerk: Benefits and challenges for new teachers. *The Orff Echo*, 50(4), 18–22.
- McMillan, J. H. y Schumacher, S. (2005). *Investigación educativa*. Pearson Educación.
- Medina, S. y García-Morís, R. (2016). Las imágenes de mujeres en los libros de texto de Educación Primaria. En O. Fernández Álvarez (coord.), *Mujeres en riesgo de exclusión social: una perspectiva transnacional* (pp. 313-323). McGraw-Hill.
- Meyer, M. (1977). Prospects of a New Music Culture in the Third Reich in Light of the Relationship Between High and Popular Culture in European Musical Life. *Historical Reflections*, 4(1), 3-26.
- Michalak, B. (2009). *Schulwerk Carla Orffa: idea muzyki elementarnej i jej recepcja*. Wydawn. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Miguel García, Y. (2021). *Fernando palacios y la educación musical, un modelo de concierto pedagógico. Estudio biográfico narrativo* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Miguel Rodríguez, R. (2022). *José Peris Lacasa (1924-2017): Vida y obra de un compositor independiente. Análisis de las Siete canciones sobre Poemas del Cante Jondo de Federico García Lorca y de sus tres primeras obras sinfónicas* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10486/705254>
- Milles, M. B. y Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook*. Sage.
- Montoya Rubio, J. C. (2017). El recorrido de las metodologías de principios del siglo XX en la enseñanza de la música en España: aproximación biográfica e interpretativa. *Anuario Musical*, 72, 219-232. <https://doi.org/10.3989/>
- _____ (2023). Lugares comunes en la recepción temprana de los métodos pedagógico-musicales. El modelo Eurítmico en el primer tercio del siglo XX. *Espacio, Tiempo y Educación*, 10(1), 191-211.

- Moreno Gutiérrez, M. L. (2015). La formación del profesorado en una institución privada: FERE-Andalucía. [Tesis de doctorado, Universidad de las Palmas de Gran Canaria]. <http://hdl.handle.net/10553/17475>
- Moya Martínez, M. V., López García, N. J. y Madrid Vivar, D. (2016). La legislación educativa elemental de la música en la España del siglo XIX. *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, (35), 217-236. <https://doi.org/10.14201/hedu201635217236>
- Navarro Lores, D. y Samón Matos, M. (2017). Redefinición de los conceptos método de enseñanza y método de aprendizaje. *EduSol*, 17(60), 26-33.
- Novello, J. W. y Marquis, M. H. (1967). More on Orff. *Music Educators Journal*, 53(8), 19-21.
- Ocaña Fernández, A. (2006a). Desarrollo profesional de las maestras de educación musical desde una perspectiva biográfico-narrativo. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 3(3), 1-14. <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI0606110003A>
- _____ (2006b). *Identidad y ciclos de desarrollo profesional de los maestros y maestras de educación musical* [Tesis de doctorado]. Universidad de Granada.
- Olarte Martínez, M. (2013). Cartas de un desconocido: configuración de la identidad del músico a través de la contextualización de sus corresponsales en P. Capdepón Verdú y J. J. Pastor Comín (eds.), *Sebastián Durón y la música de su tiempo* (pp. 283-298). Editorial Academia del Hispanismo.
- Oliva, M. A. (2009). Cartas para (re)vivir una vocación por la educación. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 12(2), 176-201.
- Orff, C. (1978). *The Schulwerk* (M. Murray, Trad.). Schott.
- _____ (2013a). El Schulwerk – Pasado y Futuro. Traducción de Daniel Basi. En B. Haselbach (ed.), V. Maschat y F. Sastre (colabs.), *Textos sobre teoría y práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los años 1931-2010* (pp. 79-88). AgrupArte (original publicado en 1963).
- _____ (2013b). Reflexiones sobre la música con niños y aficionados. Traducción de Alfonso Álvarez y Camino García. En B. Haselbach (ed.), V. Maschat y F. Sastre

- (colabs.), *Textos sobre teoría y práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los años 1931-2010* (pp. 31-34). AgrupArte (original publicado en 1932).
- _____. y Walter, A. (1963). The Schulwerk: Its Origin and Aims. *Music Educators Journal*, 49(5), 69-74.
- _____. , Werner, T. y Zöller, J. O. (1975). *Carl Orff und sein Werk*. Verlegt bei Hans Schneider.
- Orff, G. (2008). *Mein Vater Carl Orff und ich*. Henschel Verlag.
- Oriol, N. (2000). Montserrat Sanuy Simón. En *Diccionario de la música española e iberoamericana vol. 9* (p. 808). SGAE.
- _____. (2002). El área de «Didáctica de la Expresión Musical». *Revista de Educación*, 328, 155-166.
- _____. (2005). La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. *Revista electrónica de LEEME*, (16), 1-33.
- Ossenbach, G. 2010. Manuales escolares y patrimonio histórico-educativo. *Educatio Siglo XXI*, 28(2), 115-132. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/111991>
- Paillé, P. y Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 5.^a ed. Armand Colin.
- Peiteado Rodríguez, M. (2021). Los métodos activos en la pedagogía musical. *Magister*, 13, 205-217.
- Peñalva Buitrago, J. (2008). *Cartas de un maestro. Sobre la educación en la sociedad y en la escuela actual*. Biblioteca Nueva.
- Pérez Castillo, B. (2001). Peris Lacasa, José. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 717-720). SGAE.
- Pérez Zalduondo, G. (1993). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada] <https://digibug.ugr.es/handle/10481/442>
- _____. (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951). En I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo y M.

- I. Cabrera García (coords.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956) vol. 2* (pp. 83-104). Universidad de Granada.
- Pérez, M. (1998). Breve reseña histórica sobre la educación musical en España y comparación con otros países. *Música y educación*, 34, 19-28.
- Pliego de Andrés, V. (2002). La formación del Maestro Especialista en Música. *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 7, 1-15.
- Poch, D. (2011). Los precursores. Guillermo Graetzer. *Música y movimiento. Revista de la asociación argentina II*, 2, 2-7.
- Pruett, D. B. (2003). Orff before Orff: The Giintherschule (1924-1945). *Journal of Historical Research in Music*, 24(2), 178-196.
- Quiles-Rodríguez y García, J. A. (2017). Music Teacher Training: A precarious area within the Spanish university. *British Journal of Music Education*, 34(1), 81-94. <https://doi.org/10.1017/S026505171600036X>
- Ramón-Salinas, J. y Zavala-Arnal, C. (2022). El método de enseñanza musical Ward y su recepción en España. Entre la cuestión social y el Motu Proprio (ca. 1873-1965). *Historia y Memoria de la Educación*, 16, 491-532.
- Ramos, S., Botella-Nicolás, A. M. y Rodríguez, J. L. (2019). Tratamiento del libro de texto en la historia del sistema educativo español como mediador didáctico en la educación musical. *Música Hodie*, 19, 1-17. <https://doi.org/10.5216/mh.v19.56471>
- Rathkolb, O. (2022). *Carl Orff und der Nationalsozialismus*. Schott.
- _____ (2022). *Carl Orff und der Nationalsozialismus*. Schott Music.
- Regner, H. (2013). Música para niños: Comentarios sobre la adopción y adaptación del Orff-Schulwerk en otros países (Trad. Elizabeth Carrascosa). En B. Haselbach, V. Maschat y F. Sastre, *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los Años 1932-2010* (pp. 79-88). AgrupArte.
- _____ (2021). Musik für Kinder–Music for Children–Musique pour Enfants: Comments on the Adoption and Adaption of Orff Schulwerk in other Countries. En B.

- Haselbach y C. Stewart (eds.), *Orff Schulwerk in Diverse Cultures, An Idea That Went Round the World* (pp. 7-15). Pentatonic Press.
- Reimer, B. (2003). *A Philosophy of Music Education* (3ª Ed.). Prentice-Hall.
- Roche, E. (1990). Orff-Schulwerk in Spain. En H. Regner (ed.), *Begegnungen: Reports about the acceptance and development of stimuli from Orff-Schulwerk* (pp. 149-150). Orff-Schulwerk Forum Salzburg.
- _____ (1994). La enseñanza de la música en el marco de la LOGSE. *Aula de innovación educativa*, 24, 5-8.
- _____ (2000). Entrevista con María Dolors Bonal. *Orff España*, 3, 4-10.
- _____ (2000/2001). Einige Gedanken zur sozialen Dimension des Orff-Schulwerk. *Orff-Schulwerk Informationen*, (65), 13-16.
- _____ (2001). Algunas reflexiones sobre la dimensión social del Orff-Schulwerk. *Revista Orff España*, 4, 6.
- _____ (2010). *El secreto es la pasión: Reflexiones sobre Educación Musical*. Clivis Publicaciones.
- Rodríguez Moreno, A. (1963). La aportación a la música de la Fundación Juan March (pensiones en España, becas en el extranjero). *Ritmo*, 33(336), 4-5.
- Rösch, T. (2016). Orff, Carl. En *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11858>
- Ruiz Escudero, I. (2007). Las relaciones entre la República Federal Alemana y el Régimen Franquista tras la Segunda Guerra Mundial a través de la prensa española (1945-1958). *Historia Actual Online*, 12, 133-141.
- Ruiz, J. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.
- Salmon S. y Estebauer, E. (s.f.). *Texts on Theory and Practice of Orff Schulwerk, Volume IV. Orff-Schulwerk and Inclusión*. En preparación.
- Sanborn, R. J. (2006). *The Contribution of Doreen Hall to the Development of Orff-Schulwerk in Canada, 1954-1986*. Library and Archives Canada.
- Sánchez de Andrés, L. (2009). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Sociedad Española de Musicología.

- Sánchez Plasencia, A. M. (2023). La teoría vygotskiana y el método pedagógico musical de Karl Orff: Actualidad de la propuesta. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (14), 55-64.
- Sánchez Ron, J. M. (2005). *Cincuenta años de cultura e investigación en España: la Fundación Juan March (1955-2005)*. Crítica.
- Sánchez-López, V. (2016). Los conciertos didácticos desde la mirada del programador. En N. Lag López (coord.), *Didáctica de la música: de la investigación a la práctica* (pp. 77-92). Procompal.
- _____ (2018). Programación musical y educación para la infancia: los proyectos educativos del Centro Cultural de Belén y la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. *Per Musi*, 38, 1-22. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2018.5264>
- Sánchez-López, V., Barranco Vela, N. y Ayala Herrera, I. M. (2021). De compositoras, intérpretes y maestras: la mujer en la música. En J. Cachón, A. J. Lara, F. Chacón y M. L. Zagalaz (eds.), *Mujeres* (pp. 139–176). Aula Magna.
- Sangiorgio, A. y Hennessy, S. (s.f.). *Texts on Theory and Practice of Orff Schulwerk, Volume V. Theoretical Perspectives for Elemental Music and Movement/Dance Education. A Reader*. En preparación.
- Santamaría Herranz, P., y Martínez Cano, S. (2018). Música y arte plástico en el Orff Schulwerk. Una experiencia de integración de las artes en primaria. *Padres y maestros*, 375, 46-51. <https://doi.org/10.14422/pym.i375.y2018.007>
- Sanz Díaz, C. (2005). España y la República Federal de Alemania (1949-1966). Política, economía y migración entre la Guerra Fría y la distensión. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid] <https://hdl.handle.net/20.500.14352/56043>
- Sellari, G. (2022). La funzione educativa della gebrauchsmusik tra inclusione e innovazione. En G.S. Egidio Pozzi (ed.), *L'Epoca dell'Inaudito: tradizioni e sperimentazioni nella musica occidentale del primo Novecento* (pp. 197-212). Anicia.
- Shamrock, M. (2021). A Consideration of Cross-Cultural Adaptation of the Schulwerk Pedagogical Model. En B. Haselbach y C. Stewart (eds.), *Orff Schulwerk in Diverse Cultures, An Idea That Went Round the World* (pp. 16-23). Pentatonic Press.

- Shamrock, M. E. (1988). *Applications and adaptations of Orff-Schulwerk in Japan, Taiwan and Thailand*. [Tesis de doctorado, Universidad de California].
- Somppi Brandon, J. (2013). Orff Schulwerk: the development of teacher training in the United States, 1958-1980. [Tesis de doctorado, Universidad de Boston].
- Sonllewa, M., Sanz, C. y Torrego, L. (2018). Sociedad y educación en la posguerra (1939-1953). Una mirada desde las imágenes de las memorias de prácticas de los primeros pedagogos instruidos en el franquismo. *Social and Education History*, 7(1), 26–54.
- Southcott, J. y Sutherland, A. (2022). Orff's Schulwerk. Gestation, Interruption, Revival and Dissemination. En A. Sutherland, J. Southcott y L. de Bruin (eds.), *Revolutions in Music Education. Historical and Social Explorations* (pp. 49-64). Lexington Books.
- Spitz, E. (2019). From Idea to Institution: The Development and Dissemination of the Orff-Schulwerk from Germany to the United States. *Current Musicology*, 104, 7-43. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i104.5390>
- Studio 49 (s.f.). *History of STUDIO 49*. <https://www.studio49.de/en/ueber-uns/history-of-studio-49.html>
- Suárez-Pajares, J. (2005). Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta: ficciones, realidades, verdades y mentiras de un tiempo extraño. En J. Suárez-Pajares (ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 15–56). Universidad de Valladolid.
- Sustaeta Llombart, I. (2000). Nicolás Oriol de Alarcón. En *Diccionario de la música española e iberoamericana vol. 9* (p. 186). SGAE.
- Tenta, F. (1962). Welche Instrumente benützt das Orff-Schulwerk? *Österreichische Musikzeitschrift*, 17(9), 418-421. <https://doi.org/10.7767/omz.1962.17.9.418>
- Thomas, W. (1962). Welche Bedeutung hat das Orff-Schulwerk? *Österreichische Musikzeitschrift*, 17(9), 414-417. <https://doi.org/10.7767/omz.1962.17.9.414>
- _____ (1977). *Musica Poetica. Gestalt und Funktion des Orff-Schulwerks*. Hans Schneider.

- Thorgersen, C. F., Johansen, G. y Juntunen, M. L. (2016). Music teacher educators' visions of music teacher preparation in Finland, Norway and Sweden. *International Journal of Music Education*, 34(1), 49-63. <https://doi.org/10.1177/0255761415584300>
- Thresher, J. M. (1964). The Contributions of Carl Orff to Elementary Music Education. *Music Educators Journal*, 50(3), 43-48.
- Tomé, A. (2002). Luces y sombras en el camino hacia una escuela coeducativa. En A. González y C. Lomas (coords.), *Mujer y educación. Educar para la igualdad, educar desde la diferencia* (pp. 169-181). Graó.
- Toro Egea, O. M. (2010). *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Torres Gallego, E. y Torres Rius, M. (2007). *Cartas para mis nietos: la educación de un joven republicano*. Cicon Ediciones.
- Torres Villanueva, E. (2000). Juan March Ordinas (1880-1962). En E. Torres Villanueva y G. Tortella (eds.), *Los 100 empresarios españoles del siglo XX* (pp. 268-277). LID Editorial Empresarial.
- Touriñán López, J. M. y Longueira Matos, S. (2010). La música como ámbito de educación. Educación «por» la música y educación «para» la música. *Teoría de la educación: revista interuniversitaria*, 22(2), 151-181.
- Valencia Mendoza, G., Londoño La Rotta, R. E., Martínez Azcárate, M. T. y Ramón Rojas, H. W. (2024). *Fundamentos de educación musical. Cinco propuestas en clave de pedagogía*. Universidad Pedagógica Nacional.
- _____ (2024). Carl Orff, el jardinero (1895-1982). En G. Valencia Mendoza, R. E. Londoño La Rotta, M. T. Martínez Azcárate y H. W. Ramón Rojas (eds.), *Fundamentos de educación musical. Cinco propuestas en clave de pedagogía* (pp. 123-148). Universidad Pedagógica Nacional.
- Vernia Carrasco, A. M. (2022). Educación musical: una breve panorámica en el territorio español. *Quodlibet*, 77(1), 6-28.

- Vicente Guillén, A. y Villena Ramírez, M. I. (1997). La educación musical, disciplina curricular en la formación del docente primario. Aportaciones legislativas: Siglos XIX-XX. *Anales de Pedagogía*, 15, 75-88.
- Vilar Momany, M. (2003). El maestro de Música en Primaria: enfoques y perspectivas. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 16(54), 33–56.
- Villar Palasí, J. L. (1969). Introducción al Libro Blanco. *Revista de Educación*, 201(69), 7-10.
- Villena Ramírez, M. I., Vicente Guillén, A. y Vicente Villena, M. P. (1998). Pedagogía musical activa. Corrientes contemporáneas. *Anales de pedagogía*, 16, 101-122.
- Vizcaíno Palau, L. D. (2023). Felipe Pedrell y la ciudad de Granada: una relación epistolar. *Revista Catalana de Musicologia*, (26), 183-206. Doi: 10.2436/20.1003.01.135
- Warner, B. (1991). *Orff-Schulwerk: Applications for the classroom*. Prentice Hall.
- Weinbuch, I. (2010). *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven*. Mainz.
- Wengraf, T. (2012). *Qualitative Research Interviewing*. Sage.
- Werner, T. (1985). *A concise Biography: Carl Orff*. Propyläen Verlag.
- Wismeyer, L. (1962). Was ist das Orff-Schulwerk? *Österreichische Musikzeitschrift*, 17(9), 410-413. <https://doi.org/10.7767/omz.1962.17.9.410>
- Yepes, A. (1968). *Introducción al Método Coral Kodály*. Barry.
- Young-Bae Y., y Ji-Eun K. (2013). The Effects of the Orff Approach on Self-Expression, Self-Efficacy, and Social Skills of Children in Low-Income Families in South Korea. *Child Welfare*, 92(4), 123–158.
- Zalar, K. (2015). Multicultural Dimension of the "Orff-Schulwerk" Music-movement Education. En E. Burgess (ed.), *Music Education and Perceptions* (pp. 59–78). Nova Science Publishers, Inc.
- Zavala-Arnal, C. M., y Ramón-Salinas, J. (2022). La recepción en España de sistemas alternativos de educación musical en los albores del siglo XX: Felipe Pedrell y musicalerías (1906). *História da Educação*, 26, 1-40. <http://dx.doi.org/10.1590/>

APÉNDICES

APÉNDICE I
EL *ORFF-SCHULWERK* ESPAÑOL EN LOS MEDIOS DE
COMUNICACIÓN

PRENSA ²⁰				
Fecha	Periódico	Página ²¹	Título	Tipología
30/11/62	<i>Pueblo</i>	—	Un método revolucionario para la enseñanza de la música	Noticia
25/3/65	<i>La Prensa</i>	—	Clases de Iniciación Musical en las escuelas madrileñas	Noticia
25/3/65	<i>Ya</i>	—	Iniciación Musical en las escuelas madrileñas	Noticia
28/3/65	<i>Arriba España</i>	—	Educación Musical por el método Orff-Schulwerk	Convocatoria
24/4/65	<i>Ya</i>	—	Un centenar de niños madrileños saben "jugar a la música"	Noticia
29/7/65	<i>Informaciones</i> (Madrid)	—	Ante el curso de iniciación al Método Orff, en Pamplona	Anuncio
21/9/65	<i>Diario de Navarra</i>	—	Inauguración del I Curso Nacional de iniciación al Método Orff-Schulwerk.	Anuncio
21/9/65	<i>El pensamiento navarro</i>	—	Inauguración de un curso de música	Anuncio
23/9/65	<i>Diario de Navarra</i>	—	Conferencia de Barbara Haselbach en I Curso de Iniciación a la Música según el Método Orff-Schulwerk	Artículo
23/9/65	<i>Diario de Navarra</i>	—	Información musical. En el Conservatorio "Pablo Sarasate". El curso del método Carl Orff	Anuncio
24/9/65	<i>Arriba España</i>	—	El Conservatorio "Pablo Sarasate" escenario del curso musical por el Método Orff	Anuncio
24/9/65	<i>El pensamiento navarro</i>	—	Curso de iniciación a la música por el Método Orff Schulwerk	Noticia
25/9/65	<i>Arriba España</i>	—	Tres entrevistas en el "Pablo Sarasate". D. Ángel Colomer, director catalán de coros; María del Pilar Escudero, profesora de música y Beatriz Tuset, directora uruguaya de orquesta, enjuician el método orffiano.	Noticia
25/9/65	<i>Arriba España</i>	—	Curso de iniciación al método Orff-Schulwerk, en Pamplona	Reseña
25/9/65	<i>Diario de Navarra</i>	—	I Curso Nacional de Iniciación Musical por el Método Orff-Schulwerk	Entrevista
28/9/65	<i>Diario de Navarra</i>	—	El domingo se clausuró brillantemente el Primer Curso Nacional del Método Orff-Schulwerk	Reseña
3/12/65	<i>Madrid</i>	—	Primer Curso Nacional de Iniciación al Método Orff-Schulwerk	Reseña

²⁰ Fuentes: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y Archivo General de la Administración.

²¹ Se ha utilizado el símbolo "—" en aquellos que se desconoce la página exacta de la ubicación de la publicación. Esto se debe a que en su mayoría se han extraído de recortes de prensa en los que no aparecía la página visible.

17/9/66	<i>Informaciones</i>	–	Montserrat Sanuy y Teresa Tuyot, primeras españolas profesoras de pedagogía musical infantil	Noticia
18/9/66	<i>Diario de Barcelona</i>	9	Dos catalanas, primeras españolas profesoras de pedagogía musical infantil	Noticia
20/9/66	<i>El Correo de Zamora</i>	–	Es necesario cuidar la enseñanza musical para todos	Anuncio
21/9/66	<i>Informaciones</i>	–	La obra del maestro Benedito	Artículo
30/9/66	<i>El Correo de Zamora</i>	6	Es necesario cuidar la enseñanza musical para todos	Artículo
30/9/66	<i>Arriba</i>	24	Es necesario cuidar la enseñanza musical para todos	Anuncio
30/9/66	<i>Sevilla</i>	–	Es necesario cultivar la enseñanza musical	Entrevista
30/9/66	<i>Voluntad</i> (Gijón)	–	Es necesario cuidar la enseñanza musical para todos	Anuncio
2/10/66	<i>Córdoba</i>	–	Es necesario cuidar la enseñanza musical para todos	Artículo
14/10/66	<i>Hierro</i>	–	Aprender jugando	Noticia
28/10/66	<i>Ya</i>	–	Cursillo Orff-Schulwerk para maestras	Anuncio
3/3/67	<i>Lucha</i>	–	Sección Fememina. Curso de iniciación al método "Orff Schulwerk"	Anuncio
7/3/67	<i>Libertad</i>	–	Curso de iniciación al método "Orff-Schulwerk"	Anuncio
10/3/67	<i>Telegrama de Melilla</i>	–	Sección Femenina	Anuncio
21/3/67	<i>El correo gallego</i>	–	Curso método Orff-Schulwerk	Anuncio
may-67	<i>Burgos</i>	–	Curso de música	Anuncio
11/5/67	<i>Libertad</i>	–	La mujer en la sociedad.	Artículo
11/5/67	<i>Solidaridad Nacional</i>	14	Montserrat Sanuy, profesora de música en televisión	Entrevista
7/6/67	<i>Información</i> (Alicante)	–	Curso de música método Orff-Schulwerk.	Convocatoria
15/6/67	<i>Madrid</i>	–	Un plan de alfabetización musical a escala nacional	Entrevista
4/7/67	<i>El Alcázar</i>	–	Cursillo de Orff	Anuncio
18/7/67	<i>Proa</i> (León)	3	Curso Orff-Schulwerk (para profesoras de música)	Noticia
19/7/67	<i>El Diario de Ávila</i>	–	Curso de música en Valladolid	Anuncio
21/7/67	<i>La mañana</i>	–	Sección Femenina. Curso elemental.	Anuncio
21/7/67	<i>Libertad</i>	–	Curso de música	Anuncio
23/7/67	<i>Nueva Rioja</i>	–	Curso de música "Orff-Schulwerk"	Anuncio
24/7/67	<i>Hoja de Lunes</i>	–	Cursillo para profesores de música y maestros	Anuncio
3/8/67	<i>Ya</i>	–	Cursillo de Orff para profesores de música y maestros	Anuncio
24/8/67	<i>Libertad</i>	–	En el colegio mayor "Santa María del Castillo". Curso Nacional de Orff-Schulwerk (música para niños)	Anuncio

26/8/67	<i>Libertad</i>	–	Curso Nacional de Orff-Schulwerk (música para niños)	Anuncio
27/8/67	<i>El norte de Castilla</i>	–	La música elemental, nueva docencia elemental	Noticia
28/8/67	<i>Libertad</i>	–	Mañana, clausura del curso Orff-Schulwerk	Reseña
29/8/67	<i>Córdoba</i>	–	Orff	Artículo
29/8/67	<i>Voluntad (Gijón)</i>	–	Orff	Artículo
30/8/67	<i>El norte de Castilla</i>	–	Clausura del curso "música para niños"	Noticia
30/8/67	<i>Jornada</i>	–	Orff	Artículo
30/8/67	<i>Nueva España</i>	–	Orff	Artículo
1/9/67	<i>Amanecer</i>	–	El músico bávaro Orff es un genio	Noticia
1/9/67	<i>La Gaceta Regional</i>	–	Orff	Artículo
2/9/67	<i>Arriba</i>	–	Método Orff	Noticia
5/9/67	<i>ABC</i>	–	Curso de pedagogía musical por el Método Orff	Noticia
6/9/67	<i>La Prensa (Barcelona)</i>	–	Curso de pedagogía musical, organizado por la Sección Femenina	Anuncio
7/9/67	<i>La Prensa (Barcelona)</i>	–	Orff	Artículo
9/9/67	<i>Ya</i>	25	Educación integral por medio de la música.	Noticia
10/9/67	<i>Alerta (Santander)</i>	–	Educación integral por medio de la música.	Anuncio
28/9/67	<i>Faro de Vigo</i>	8	Audición de grabaciones de Orff	Noticia
3/10/67	<i>Alezo (?)</i>	–	Enseñando con música. El ballet de las monjas.	Noticia
6/10/67	<i>El Diario de Ávila</i>	–	Enseñando con música. El ballet de las monjas.	Anuncio
7/10/67	<i>La Nueva España</i>	14	El Sistema Orff utiliza la música como medio educativo	Entrevista
27/10/67	<i>Miss</i>	–	Montserrat Sanuy educa con música	Entrevista
18/12/67	<i>Noticiario</i>	–	Zaragoza: latido y tiempo. Música para niños	Noticia
24/1/68	<i>El Eco de Canarias</i>	8	Informe sobre la labor de la Sección Femenina en los dos últimos años	Informe
24/1/68	<i>La Voz de Almería</i>	11	El Consejo Nacional de la Sección Femenina prosiguió sus deliberaciones	Reseña
5/4/68	<i>El Diario Montañés</i>	–	Este verano, en la universidad, música de Orff	Noticia
19/4/68	<i>Ya</i>	–	Un centenar de participantes en el Curso Nacional Orff	Anuncio
24/4/68	<i>Arriba</i>	–	Viaje al fondo de la música	Reseña
1/5/68	<i>ABC</i>	–	La enseñanza musical y el Método Orff	Anuncio
6/6/68	<i>Amanecer (Zaragoza)</i>	–	Sección Femenina	Anuncio
6/6/68	<i>El noticiero</i>	–	Sección Femenina	Anuncio

6/6/68	<i>Heraldo de Aragón.</i>	–	Sección Femenina. Cursos de Pedagogía Musical	Anuncio
7/6/68	<i>Diario Regional</i> (Valladolid)	–	Sección Femenina. Cursos de Pedagogía Musical	Anuncio
7/6/68	<i>el norte de Castilla</i>	–	Boletín de avisos	Anuncio
8/6/68	<i>Diario de Mallorca</i>	12	Sección Femenina	Anuncio
8/6/68	<i>Baleares</i>	–	Sección Femenina. Cursos de Pedagogía Musical	Anuncio
8/6/68	<i>Diario de Mallorca</i>	–	Sección Femenina. Cursos de Pedagogía Musical	Anuncio
8/6/68	<i>Diario regional</i> (Valladolid)	–	Sección Femenina	Anuncio
13/6/68	<i>Información</i> (Alicante)	–	Cursos de música, organizados por la Sección Femenina	Anuncio
16/6/68	<i>Alerta</i> (Santander)	–	Curso infantil de música en la Sección Femenina	Noticia
28/6/68	<i>Alerta</i>	–	Sección Femenina convoca dos cursos de pedagogía musical	Anuncio
3/7/68	<i>Solidaridad Nacional</i>	7	Final de curso en la escuela de música	Reseña
12/7/68	<i>Alerta</i>	–	España busca a sus genios musicales	Reseña
14/7/68	<i>Amanecer</i>	–	Curso Nacional de Música	Anuncio
14/7/68	<i>El noticiero</i>	–	Sección Femenina	Anuncio
3/8/68	<i>El Eco de Canarias</i>	24	Curso Nacional de Música	Anuncio
10/9/68	<i>El Eco de Canarias</i>	22	Curso del Método Orff	Anuncio
22/9/68	<i>El Eco de Canarias</i>	20	Curso del método Orff	Anuncio
3/10/68	<i>Diario de Las Palmas</i>	36	La música a la Escuela Primaria a través del Sistema Orff	Entrevista
4/10/68	<i>El Eco de Canarias</i>	24	Monse y Conchita sanuy, profesoras del Método Orff	Entrevista
4/10/68	<i>El eco de Canarias</i>	–	"Se educa con música" Montse y Conchita Sanuy, profesoras del Método Orff	Entrevista
22/2/69	<i>La Región</i>	–	El "Método Orff", de música, por primera vez en Orense	Noticia
19/3/69	<i>El pueblo gallego</i> (Vigo)	–	Un curso de música para niños, sistema Orff Schulwerk	Convocatoria
21/3/69	<i>La región</i> (Orense)	–	Un curso de información "Orff" organizado por el centro de pedagogía de la caja de ahorros	Anuncio
3/4/69	<i>Faro de Vigo</i>	16	Curso de Información Musical	Anuncio
9/4/69	<i>Faro de Vigo</i>	19	Gran actividad en las sesiones del Curso de Información Musical "Orff"	Reseña
12/4/69	<i>Faro de Vigo</i>	18	Clausura de curso del Sistema "Orff"	Reseña
26/4/69	<i>Mediterráneo</i> (Castellón)	–	Nueva realización de la sección femenina: desde hoy, clases de música para niños, aplicando el método "Orff"	Anuncio
3/6/69	<i>El Día</i>	–	Curso de música Método Orff	Anuncio

3/7/69	<i>El Eco de Canarias</i>	14	Curso de música del Método Orff	Anuncio
6/7/69	<i>ABC</i>	–	El martes se inicia, en Barcelona, un cursillo sobre "metodología del ritmo musical"	Reseña
11/7/69	<i>Información</i> (Alicante)	–	Curso de música Método Orff, organizado por la S.F.	Anuncio
13/7/69	<i>Proa</i> (León)	3	Sección Femenina. Curso de Pedagogía Musical Método Orff	Anuncio
16/7/69	<i>Proa</i> (León)	3	Sección Femenina. Curso de Pedagogía Musical Método Orff	Anuncio
19/7/69	<i>Proa</i> (León)	2	Sección Femenina. Curso de Pedagogía Musical Método Orff	Anuncio
30/7/69	<i>Proa</i> (León)	4	Curso de Pedagogía Musical Método Orff	Noticia
8/4/70	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	32	Curso de música Orff	Anuncio
12/4/70	<i>El Eco de Canarias</i>	10	Curso de Música Orff	Anuncio
2/5/70	<i>El Eco de Canarias</i>	10	Curso de música Orff	Anuncio
5/5/70	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	2	Curso para maestras instructoras de Educación Física	Convocatoria
10/5/70	<i>El Eco de Canarias</i>	25	Curso de música Orff	Anuncio
20/5/70	<i>El Eco de Canarias</i>	14	Sección Femenina	Anuncio
28/6/70	<i>Faro de Vigo</i>	29	Promoción social, industrial y educativa	Reseña
4/7/70	<i>El Eco de Canarias</i>	11	Curso de música Orff	Anuncio
7/8/70	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	6	Clausura del cursillo de música Orff en la Sección Femenina	Noticia
18/8/70	<i>Faro de Vigo</i>	11	Cursillo de Información sobre Enseñanza Musical Básica	Noticia
30/7/71	<i>La Nueva España</i>	21	I Curso Pedagogía Musical	Anuncio
15/12/72	<i>El Correo de Zamora</i>	7	Elisa María Roche	Biografía
8/5/73	<i>Diario de Mallorca</i>	14	Enseñar música en Palma	Artículo
1/7/73	<i>Soria, Hogar y Pueblo</i>	8	Cursos de educación	Noticia
18/9/73	<i>Faro de Vigo</i>	11	Expresión dinámica Sistema "Orff"	Anuncio
8/2/75	<i>Faro de Vigo</i>	14	Actividad universitaria	Reseña
23/2/75	<i>Diario de Mallorca</i>	18	Curso de Pedagogía Musical	Anuncio
2/3/75	<i>Diario de Mallorca</i>	12	Técnicas de Pedagogía Musical	Anuncio
6/3/75	<i>Diario de Mallorca</i>	18	Técnicas de Pedagogía Musical	Anuncio
5/10/75	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	12	Cursillo sobre Didáctica Musical para profesores de E.G.B.	Reseña

11/3/76	<i>Ideal</i> (Ed. Jaén)	1	Curso de Pedagogía Musical	Noticia
13/3/76	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	12	Curso sobre moderna pedagogía musical para profesores de E.G.B. y B.U.P.	Convocatoria
7/5/76	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	6	Curso de moderna pedagogía a cargo de Carmen Siverio	Reseña
27/5/79	<i>Diario de Ibiza</i>	3	Biografía Jaime Catalá	Biografía
1/6/79	<i>El Correo de Zamora</i>	8	Concierto de acordeón (Raquel de Losa)	Reseña
16/3/80	<i>Faro de Vigo</i>	46	Cursillos de metodología musical moderna	Convocatoria
4/11/80	<i>La Provincia</i> (Las Palmas de Gran Canaria)	4	La enseñanza de la música, a los colegios	Artículo
15/2/81	<i>Faro de Vigo</i>	19	Cursillos	Anuncio
10/10/82	<i>La Nueva España</i>	36	La heterodoxia de Academia Musicae	Artículo
26/10/82	<i>El País</i> (Madrid. Ed. Impresa)	44	La Escuela Municipal de Música de Avilés, una labor educativa de 'sustitución'	Artículo
25/11/82	<i>La Nueva España</i>	8	Cursos de Pedagogía Musical	Reseña

REVISTAS DIVULGATIVAS ²²						
Año	Mes	Número	Página	Revista	Título	Tipología
1963	Julio	336	5	<i>Ritmo</i>	La aportación a la música de la Fundación Juan March	Artículo
1966	Marzo	361	6	<i>Ritmo</i>	DONCEL novedad	Anuncio
1966	Marzo	361	9	<i>Ritmo</i>	Primer Curso Nacional de Iniciación Musical por el método Orff-Schulwerk	Reseña
1966	Octubre	367	15	<i>Ritmo</i>	Orff Schulwerk en España	Reseña
1966	Marzo	3	15	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	Erster Orff-Schulwerk-Kurs in Spanien	Artículo
1966	Marzo	3	46	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	First Orff-Schulwerk Course in Spain	Artículo
1967	Enero	370	6-7	<i>Ritmo</i>	Espanoles en el Orff-Institut de Salzburgo	Reseña
1967	Mayo	373	6-7	<i>Ritmo</i>	Didáctica musical "Orff-Schulwerk" en la Universidad de Granada	Reseña

²² Fuentes: Ritmo Histórico, Orff-Schulwerk Informationen y Archivo General de la Administración.

1967	Agosto	375	10	<i>Ritmo</i>	Curso de divulgación musical en el Real Conservatorio	Reseña
1967	Abril	160	52	<i>Teresa</i>	El Método "Orff" se extiende por España	Noticia
1968	–	5	9	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	Entwicklung der Arbeit mit dem Orff-Schulwerk	Artículo
1969	Abril	392	22	<i>Ritmo</i>	Orff-Schulwerk (música para niños)	Anuncio
1969	Julio	395	22	<i>Ritmo</i>	Libro y Ediciones (Orff-Schulwerk: música para niños)	Anuncio
1971	Enero	408	10	<i>Ritmo</i>	Canciones Instrumentadas	Anuncio
1971	Enero	408	14	<i>Ritmo</i>	Un premio para Carmen Lecumberri	Crónica
1971	Febrero	409	10	<i>Ritmo</i>	Orff-Schulwerk (música para niños)	Anuncio
1971	Octubre	415	10-11	<i>Ritmo</i>	Primer Curso de Pedagogía Musical "Ataulfo Argenta"	Reseña
1972	Diciembre	427	37	<i>Ritmo</i>	Concierto para Jóvenes	Crónica
1974	Septiembre	444	6	<i>Ritmo</i>	Regresa a España el organista y compositor P.Mola	Reseña
1975	Noviembre	456	56	<i>Ritmo</i>	Crónica Nacional: Burgos	Crónica
1976	Septiembre	464	64	<i>Ritmo</i>	Crónica Nacional: San Sebastián	Crónica
1977	Mayo	471	66	<i>Ritmo</i>	Curso para profesores de música de BUP	Anuncio
1978	Julio	483	8	<i>Ritmo</i>	Noticias: XII Congreso "ISME" 78	Anuncio
1982	Junio	523	10-11	<i>Ritmo</i>	La danza en la educación musical	Entrevista
1982	Julio	524	22-24	<i>Ritmo</i>	In Memoriam "Carl Orff"	Artículo
1997	Invierno	59	32	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	Im Gespräch mit Elisa María Roche, musikpädagogischeAktivistin in Spanien	Artículo
1997	Invierno	59	54	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	Kleines Selbstporträt	Artículo
1998	Verano	60	53	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	Auswirkungen des Orff-Schulwerks auf die Musik-, Tanz- und Bewegungserziehung in Spanien	Artículo
1998	Verano	60	55	<i>Orff-Schulwerk Informationen</i>	The Effects of Orff-Schulwerk on the Music, Dance and Movement Education in Spain	Artículo

RADIO ²³			
Fecha	Programa	Contenido	Duración
03/04/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:43
10/04/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:43
17/04/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	26:50
24/04/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:40
01/05/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:30
08/05/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:27
15/05/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:16
22/05/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:50
29/05/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	30:30
05/06/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	31:00
12/06/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:35
19/06/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:30
26/06/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:45
03/07/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:20
07/07/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:45
10/07/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:45
17/07/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:00
25/07/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:40
31/07/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:00
14/08/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:00
21/08/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:00
28/08/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:40
04/09/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	30:20
11/09/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:40
18/09/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:15
25/09/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:25
02/10/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:30
09/10/1982	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:00

²³ Fuente: Archivo RTVE.

28/05/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:15
04/06/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:15
11/06/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	30:15
18/06/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:10
25/06/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:30
02/07/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	30:15
09/07/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	30:30
16/07/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:00
23/07/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:20
30/07/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:00
06/08/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:00
13/08/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:00
20/08/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:00
27/08/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:00
03/09/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	28:45
10/09/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	27:40
17/09/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	31:15
24/09/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	30:40
01/10/1983	Oír, jugar y cantar	Canciones y cuentos populares siguiendo los principios del <i>Orff-Schulwerk</i>	29:40
01/20/1985	En clave de sol. Empezó el colegio	Estudio de la escala, de los nombres de las notas y de que es la clave de sol	29:10
04/02/1985	En clave de sol. Primera parte del coloquio en torno a la educación musical	La educación musical en la Educación General Básica: su realidad y la problemática de falta de recursos materiales y de escasa preparación del profesorado. Cualidades necesarias para la actividad musical	28:41
05/02/1985	En clave de sol. Hacemos radio	Presentación del programa y de los niños que en él intervienen (del colegio público "La Guindalera"). Las sintonías: qué son y para qué sirven. Explicación del concepto de pausa o silencio. Audición de varios ejemplos de sintonías cantadas por los propios niños. Explicación para adultos del propósito del programa y de su mecánica	27:45
12/02/1985	En clave de sol. Todos trabajamos	Profesiones y trabajos. Las actividades que requieren esfuerzo físico: ejercicios de audición. La profesión que más le gusta a cada niño	28:02
19/02/1985	En clave de sol. Estamos en carnaval	Las fiestas de carnaval: costumbres en torno a él y distintas formas de celebrarlo. Los pregones y los disfraces. Ejercicios de eco y de relajación	25:11

26/02/1985	En clave de sol. El invierno	La intensidad del sonido. Ejercicios de práctica instrumental, de reconocimiento auditivo, de eco, de expresión verbal y de improvisación	25:18
05/03/1985	En clave de sol. Nuestros amigos los animales	Descripción de algunos animales. Diferenciación entre los timbres del metal y de la madera. Juegos motrices, de imitación, de onomatopeyas, de adivinanzas	29:30
12/03/1985	En clave de sol. El agua	Explicación de la forma "lied": reconocimiento de canciones con estribillo y estrofas. Ejercicios vocales y de relajación. La duración de las figuras musicales.	27:14
19/03/1985	En clave de sol. Recopilación	Recopilación de las canciones aparecidas en programas anteriores, con propuesta de alguna actividad para cada una de ellas	30:18
26/03/1985	En clave de sol. Estamos en primavera	Ejercicios motrices, de expresión verbal y de reconocimiento del timbre. Conceptos musicales: la escala y los nombres de las notas	28:15
09/04/1985	En clave de sol. Segunda parte del coloquio en torno a la educación musical	Contenidos de la educación musical y la significación del ambiente familiar. Instrumentos, procedimientos y materiales que en ella se utilizan.	29:26
16/04/1985	En clave de sol. Medios de transporte	Ejercicios de improvisación melódica y prosódica y de dinámica (distinción de tiempos). Ejercicios musicales y vocales: escalas ascendentes y descendentes	27:32
23/04/1985	En clave de sol. Día del libro	El libro como compañía para las personas. El compás ternario: reconocimiento auditivo de los compases binarios y ternarios. Audición de varias canciones relacionadas con los medios de transporte y con los libros	26:01
30/04/1985	En clave de sol. El día y la noche	Conceptos musicales: la escala musical, notas ascendentes y descendentes: el eco, los instrumentos de percusión y el cuerpo como instrumento. Canciones relacionadas con el día y con la noche.	25:28
07/05/1985	En clave de sol. Soy peatón	Conceptos relacionados con la circulación: la calle, el peatón, las señales visuales y auditivas que rigen el tráfico (los semáforos). Conceptos musicales: las negras, las corcheas, el eco, los ritmos rápidos y lentos	29:40
14/05/1985	En clave de sol. Nos alimentamos	Estudio de esquemas rítmicos y métricos: ejercicios con el compás ternario y con el eco. Canciones y recitado de estrofas inventadas por los niños	28:01
21/05/1985	En clave de sol. El juego	Distintos ejercicios sobre el eco y el ostinato mediante canciones e instrumentos de percusión. Juegos populares, didácticos, creativos: explicación y desarrollo de algunos juegos clásicos y de otros inventados por los propios niños	27:31
28/05/1985	En clave de sol	Los niños escenifican y cantan el cuento de "Blancanieves y los siete enanitos"	21:45

04/06/1985	En clave de sol. El aire que respiro	Fenómenos atmosféricos: aire, viento, huracán. Conceptos espaciales: los puntos cardinales. Conceptos musicales: los nombres de las notas, escalas ascendentes y descendentes y los nombres de los instrumentos de viento	29:24
11/06/1985	En clave de sol. Juegos	Programa dedicado a los juegos motrices y de lenguaje (adivinanzas y trabalenguas). Ejercicios rítmicos: desarrollo del ritmo interno, ostinato y pausa o silencio	29:30
18/06/1985	En clave de sol. La fiesta de San Juan	Ejercicios motrices (cambio de sentido) y musicales: reconocimiento de la forma "lied", de las escalas ascendentes y descendentes y de algunas figuras (negras, corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo)	30:20
25/06/1985	En clave de sol	Estudio de los conceptos: clave, notas, ascender/descender, deprisa/despacio	31:26
18/08/1985	A la sombra de la música	Entrevista al músico aragonés, José Peris, que habla de sus estudios, ideas sobre Pedagogía Musical, conservatorios etc. Comenta su amistad con Teresa de Berganza, Guridi o Carl Orff	–
06/10/1985	En clave de sol. El otoño	Estudio de los nombres de las notas, de la escala ascendente y descendente. Ejemplos de tensión y relajación con sonidos graves y agudos	30:00
13/10/1985	En clave de sol. Nos vamos de excursión	Figuras y duraciones de negras y corcheas. Distinción de la altura de los sonidos (ascender-descender) y de la velocidad (rápido-lento, acelerar-retardar)	28:33
20/10/1985	En clave de sol. Tenemos cinco sentidos	Estudio de la percepción auditiva, táctil y visual. Estudio del silencio. Actividades para el desarrollo de la memoria sonora	29:05
27/10/1985	En clave de sol. Recopilación	Recopilación de los cuatro programas anteriores con repaso de todas las canciones que en ellos han aparecido	27:54
03/11/1985	En clave de sol. El sol, fuente de vida	Duración relativa de algunas figuras musicales: negra, corchea y blanca. Ejercicios polirrítmicos	27:35
10/11/1985	En clave de sol. Nos hacemos amigos de las blancas	El aire como medio transmisor del sonido. Los instrumentos de viento. Ejercicios de vocalización, de eco y de ostinato. Práctica del compás ternario	29:18
17/11/1985	En clave de sol. El aire que respiro	El aire como medio transmisor del sonido. Los instrumentos de viento. Ejercicios de vocalización, de eco y de ostinato. Práctica del compás ternario	28:30
24/11/1985	En clave de sol. Recordamos canciones	Ejercicios de diferenciación de melodía y acompañamiento. Repetición de las canciones aprendidas en los programas anteriores para recordarlas	29:20
01/12/1985	En clave de sol. Queremos que nos escribáis	Localización del acento principal de cada compás. Diferenciación de los sonidos graves y los agudos. El concepto de velocidad. ¿qué es el código postal?	28:55
08/12/1985	En clave de sol. De donde viene el agua	Conceptos de ritmo y de intensidades. Estudio de la equivalencia en la duración de las figuras. Presentación de la redonda	28:28

15/12/1985	En clave de sol. Inventamos un villancico	Ejercicios en compás ternario. Invención de un estribillo con onomatopeyas. Contrastes de velocidad	29:38
22/12/1985	En clave de sol. Llega la Navidad	Audición de villancicos populares (de Andalucía, Cataluña, Euskadi y Extremadura). Los instrumentos autóctonos. Confección de instrumentos rudimentarios	27:12
29/12/1985	En clave de sol. Año europeo de la música	Programa sobre la conmemoración del año europeo de la música y los compositores. Comentarios sobre los instrumentos que conocen los niños y sus preferencias. Práctica instrumental. Audición sensorial. La Navidad en otros países	28:19
05/01/1986	En clave de sol. Ya vienen los Reyes	Tradiciones alrededor de la fiesta de Reyes. Coordinación palabra-practica instrumental. Relaciones entre melodía y acompañamiento.	29:07
12/01/1986	En clave de sol. Recordamos lo aprendido	Resumen en que se recuerda lo visto en programas anteriores: duración de las redondas, juegos de coordinación motriz, la forma "lied", práctica de matices, discriminación auditiva grave/agudo	25:23
19/01/1986	En clave de sol. El invierno	Ejercicios imitativos: eco y ostinato. Ejercicios de reconocimiento y localización auditiva de silencios	28:44
26/01/1986	En clave de sol	Iniciación musical con niños de 2º de E.G.B.	28:20
02/02/1986	En clave de sol	Iniciación musical con niños de 2º de E.G.B.	28:15
09/02/1986	En clave de sol	Recapitulación. Compás binario: marcha, silencio, notas, escala, ascender-descender.	28:45
16/02/1986	En clave de sol	Iniciación musical con niños de 2º de E.G.B.	28:25
23/02/1986	En clave de sol. El tiempo que transcurre	Refranes. Noción de tiempo como duración temporal. Conciencia del tiempo que transcurre. Relación tiempo-espacio.	29:20
02/03/1986	En clave de sol. El compás ternario	Concepto de compás. Compás ternario: métrica de las palabras -trisílabas, esdrújulas-. Reacción y adaptación del movimiento corporal al compás ternario.	30:40
09/03/1986	En clave de sol	Iniciación musical con un grupo de niños de 7 años	30:00
16/03/1986	En clave de sol	Iniciación musical con un grupo de niños de 7 años	29:05
23/03/1986	En clave de sol	Iniciación musical con un grupo de niños de 7 años	29:35
30/03/1986	En clave de sol	Iniciación musical con un grupo de niños de 7 años	29:40
06/04/1986	En clave de sol	Iniciación musical con un grupo de niños de 7 años	30:10

13/04/1986	En clave de sol	Iniciación musical con un grupo de niños de 7 años	28:15
27/04/1986	En clave de sol	Iniciación en la música clásica	29:30
04/05/1986	En clave de sol	Iniciación en la música clásica	25:20
11/05/1986	En clave de sol	Diversas formas de comunicarse	27:50
18/05/1986	En clave de sol. Medios de transporte	Programa infantil que bajo el tema general de "Medios de transporte", trata de iniciar a los niños en el mundo de la música	29:40
25/05/1986	En clave de sol. La calle	Programa infantil que bajo el tema general de "La calle", trata de iniciar a los niños en el mundo de la música	29:30
25/05/1986	En clave de sol. La primavera	Iniciación en la música clásica	29:40
01/06/1986	En clave de sol	Programa infantil dedicado a la iniciación de los niños en el mundo de la música	29:15
08/06/1986	En clave de sol	Ejercicio para el desarrollo interno, practica de pausas, reconocimiento de canciones por su ritmo, métrica de las palabras y reconocimiento de compases	29:45
15/06/1986	En clave de sol	Programa de iniciación en la musica	29:55
22/06/1986	En clave de sol	Fragmentos de programas emitidos a lo largo del año	28:25
29/06/1986	En clave de sol	Recordatorio de conceptos y canciones aprendidas en programas anteriores	29:20
05/10/1986	En clave de sol	Primer programa del nuevo curso escolar 1986/87 en el que se recuerdan canciones del verano, nombres de las notas musicales, concepto de tiempo o movimiento y audición del movimiento 1 y 3 de "El Verano" de Vivaldi	29:31
12/10/1986	En clave de sol	Canciones inventadas por los niños, ejercicios en forma de Eco y de compás ternario, adivinanza del compás de los mismos y de la obra musical que escuchan (tercer movimiento del "Otoño" de Vivaldi)	28:15
19/10/1986	En clave de sol. Definición de concierto y solo-tutti	Los niños escuchan el primer mov. del "Otoño" de Vivaldi y descubren el eco, el compás y el movimiento, hablan de la vendimia y aprenden la canción "Si subes al lagar"	28:17
26/10/1986	En clave de sol. Recordamos	Recuerdan lo aprendido en programas anteriores, escuchan el tercer mov. del "Otoño" de Vivaldi comentando el compás y el estribillo, la canción de "La vendimia"	27:06

02/11/1986	En clave de sol. La memoria	Ejercicios en forma de eco, reflexion sobre la memoria y la capacidad de memoria sensorial, recopilación de canciones que incluyen algunos nombres de notas y audición del primer mov. de la "Sinfonía de los juguetes" de Haydn	25:13
09/11/1986	En clave de sol. El agua	Se habla del agua, se hacen ejercicios de métrica con las palabras trisílabas, aprenden el significado de "scherzo" y escuchan "El aprendiz de brujo. Scherzo" de P. Dukas	27:47
16/11/1986	En clave de sol. La tierra	Montserrat Sanuy charla con los niños sobre el barro, cantan las canciones "De dónde viene el agua" y "Que llueva, que llueva", hacen ejercicios prosódicos para improvisación en compas ternario, escuchan el segundo movimiento de la "Sinfonía de los juguetes", distinguen los instrumentos, juguetes, animales que aparecen en la audición y se les explica el "minueto"	28:00
23/11/1986	En clave de sol. Repasamos	Recuerdan el compás ternario, repasan las ultimas canciones aprendidas, localizan algunas notas en el pentagrama, aprenden la diferencia entre ligado - picado por medio de la canción "De donde viene el agua" y escuchan el 2º mov. de la "Sinfonía de los juguetes" de Haydn	27:20
30/11/1986	En clave de sol. Los hombres primitivos	Hablan de los hombres primitivos, hacen ejercicios de improvisación de esquemas para eco: gemidos, alegría, miedo, cantan la canción "Hani kuni" y escuchan el 3º mov. de la "Sinfonía de los juguetes" de Mozart	28:15
07/12/1986	En clave de sol. El fuego y los volcanes	Cantan "Cuando tengas mucho frío" y "Ven bombero", aprenden que es el fuego, los volcanes y vocabulario relacionado con estos temas, y escuchan "La danza del fuego" de Manuel de Falla.	28:25
14/12/1986	En clave de sol. Preparamos la Navidad	Los niños cantan villancicos, hablan del frio y escuchan el 1º mov. de "El Invierno" de Vivaldi	27:10
21/12/1986	En clave de sol. Recordamos	Recuerdan los temas "Los hombres primitivos" y "El fuego", hacen ejercicios sobre cambios de velocidad y trabalenguas, cantan las canciones "Cuando tengas mucho frio", "Hani kuni" y "Ven bombero" y escuchan la "Danza del fuego" de Falla	27:50
28/12/1986	En clave de sol. Hoy tenemos concierto	Los niños hacen ejercicios instrumentales en forma de eco y ostinato, descubren el compás de las obras que escuchan (danza popular húngara, vals de Chopin, "La huérfana" de Granados y Minueto de Beethoven y conocen directamente lo que es un violín)	26:05

04/01/1987	En clave de sol. Feliz año nuevo	Los niños cantan villancicos, hacen comentarios sobre vocalización y escuchan el 2º mov. de "El Invierno" de Vivaldi	26:35
11/01/1987	En clave de sol	La voz como instrumento musical; discriminación auditiva de voces blancas, masculinas y femeninas, agudos y graves. Audición de una canción popular de León, "De los álamos vengo" de J. Rodrigo y "La tarara"	29:35
18/01/1987	En clave de sol. Hoy repasamos	Los niños recuerdan el tema de la voz como instrumento musical, escuchan "La tarara" y "De los álamos", distinguen los tonos agudos y grave y las diferencias entre la voz masculina y femenina	28:40
25/01/1987	En clave de sol. El viento	Audición del mov. 1 y 2 de "El invierno" de Vivaldi, juegos con palabras y adivinanzas sobre el viento, discriminación de los distintos movimientos "Aires" en la música que escuchan los niños y ejercicios de enlace-improvisación melódica	27:10
01/02/1987	En clave de sol. La contaminación	Los niños hacen ejercicio de vocalización, de respiración e improvisación melódica, aprenden el concepto de melodía y escuchan "Vocalise" de Ravel y "El cisne" de Saint-Saëns	25:40
08/02/1987	En clave de sol. Trabajo rural	Se habla de los diminutivos y del trabajo rural, urbano, los niños hacen ejercicios prosódicos y de eco en silencio, y escuchan: "Jotilla de Olivencia", "La Carbonerita de Salamanca" y "Carnaval de los animales: Fósiles y Final", de Saint-Saëns.	29:20
15/02/1987	En clave de sol. Hoy recordamos	Los niños reconocen canciones al escuchar su ritmo e instrumentos musicales, hacen ejercicios prosódicos, comentan ante distintos aires o movimientos y escuchan "Fósiles" y "Final" del "Carnaval" de Saint-Saëns	29:25
22/02/1987	En clave de sol. El carnaval	Contiene ejercicios de vocalización, canciones, ejercicios con eco, imitación del desplazamiento, coordinación palabra - movimiento, invención de disfraces y reconocimiento auditivo entre "El Cisne" y "La marcha del León" de Saint-Saëns	31:20
01/03/1987	En clave de sol. Hoy es carnaval	Los niños improvisan canciones y pareados, juegan al baile de la patata, forman y reconocen un rondó, cantan la canción de las señas y escuchan "Música poética (danza)" de Carl Orff	25:00
08/03/1987	En clave de sol	Los niños recuerdan canciones en las que se "solfea", inventan un texto para una melodía, aprenden el concepto "clave de sol", dicen refranes y escuchan música de Ravel y Falla	28:50
15/03/1987	En clave de sol. Repaso	Recuerdan canciones y reconocen el "rondó" en la audición de "Fósiles" de Saint-Saëns	25:25

22/03/1987	En clave de sol	Ejercicio prosódico, ejercicio de vocabulario sobre el tema de hoy, significado de la palabra "afinar" y audición de "La Primavera mov. 1 y 3" de Vilvadi	26:40
29/03/1987	En clave de sol. Todo florece	Ejercicios sobre intensidad de sonido, "Rondó prosódico": adivinanzas de nombres de flores; compás ternario en un vals y reconocimiento auditivo de esquemas rítmicos. Audición del "Vals de las flores", de Tchaikovsky	27:45
05/04/1987	En clave de sol. Los árboles	La canción popular de Castilla-León "Tengo un arbolito", explicaciones sobre el arpa y el primer movimiento del "Concierto de Aranjuez" de Rodrigo	26:20
12/04/1987	En clave de sol. Hoy recordamos	Los niños escuchan una saeta y unas sevillanas, recuerdan el "Rondó de las flores", cantan "Tengo un arbolito" y comentan después de su audición, un fragmento del "Concierto de Aranjuez" de Rodrigo	27:40
19/04/1987	En clave de sol. Los niños explican el contenido de un nuevo libro	Cantan la canción "Mi amigo el libro", aprenden el significado de la palabra "Aleluya", escuchan el Aleluya del "Mesías" de Händel y el de "Exultate Jubilate" de Mozart, y comenta estas dos obras	25:30
26/04/1987	En clave de sol. Variaciones	Cancion "Miguel, Miguel", ejercicios de vocalización, explicación del término "variación", ejercicios de reconocimiento auditivo; sobre la canción "Las campanas" los niños cantan solfeando y buscan posibles variaciones musicales audición de "Variaciones sobre una canción popular" de Mozart y "Fósiles" del "Carnaval" de Saint.Saëns	26:40
03/05/1987	En clave de sol. Otros niños siguen nuestro programa	Un grupo numeroso de alumnos de 3º del colegio "Sagrada Familia" de Madrid, realiza el programa a partir del contenido y sugerencias que han recogido escuchando "En clave de sol". Cantan: "De dónde viene el agua", "La Carbonerita" y "Ven bombero" y escuchan "El aprendiz de brujo" de Dukas)	28:15
10/05/1987	En clave sol. Hoy recordamos	Los niños recuerdan las ultimas canciones aprendidas: "Tengo un arbolito", las "Campanas" y "Mi amigo el libro", y escuchan el "Aleluya", del "Mesías" de Händel, "Variaciones sobre un tema popular" y "Aleluya" del "Exultate Jubilate" de Mozart)	28:30
17/05/1987	En clave de sol. La romería	Ejercicios en forma de ostinato con palmadas, explicación de los conceptos "allegro, adagio, arpeggio, acompañamiento y melodía", poema de Lope de Vega, juego de expresión vocal y audición del 1º y 2º mov. del "Concierto de Aranjuez" de Rodrigo	28:25
24/05/1987	En clave de sol. En el circo	Música de ballet, explicación de "suite" e "introducción", improvisación de textos, práctica instrumental y audición de un fragmento "Cascanueces" de Tchaikovsky y "Marcha del león" de Saint-Saëns	31:10

31/05/1987	En clave de sol. Cinco sentidos	Identifican instrumentos que suenan en la audición, reconocen la forma línea-aire o movimiento y escuchan un fragmento de "Cascanueces" de Tchaikovsky	27:55
07/06/1987	En clave sol. Repaso	Los niños recuerdan algunos conceptos aprendidos durante el curso: pentagrama, notas, figuras, sonido determinado e indeterminado, "Canción de los cinco sentidos" y "De dónde viene el agua" y escuchan un fragmento de "Cascanueces" de Tchaikovsky y "Concierto de Aranjuez" de Rodrigo	29:00
16/06/1987	En clave de sol. Aprendamos un romance	Los niños analizan el romance del Conde Olinos, aprenden conceptos tales como romance, romancero, argumento, personajes, conflicto y desenlace. También aprenden a contarlo. Escuchan el 3 ^{er} movimiento de la Primavera de Vivaldi.	27:20
21/06/1987	En clave de sol. El papel	Contiene un ejercicio de fluidez verbal sobre el papel. Ilustrado con el 3 ^{er} movimiento del Verano de Vivaldi	28:20
28/06/1987	En clave de sol. Vacaciones	Los niños cantan el rondo "El trabalenguas del papel" y "En Salamanca tengo". Se ilustra con "El puente y el arroyo" de M. Castillo, "Fadiño" de Halffter, "Canción de cuna" de Brahms y "Serenata" de Schubert	30:25
14/03/1999	Diálogos	Entrevista a Elisa Roche, Catedrática de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sobre su vida profesional	—
08/01/2012	El rincón de los niños. Día de Reyes	Visita de Montserrat Sanuy (presentadora en Radio Clásica del histórico programa para niños "En clave de Sol" y autora del cancionero "La aventura de cantar"), cuentos clásicos de Grimm y Andersen, ed. Anaya y la grabación de villancicos de los niños del Orfeón Infantil Fernández Caballero. Norma Sturniolo relata la divertida historia de la ópera <i>Il Mondo della Luna</i> .	59:37

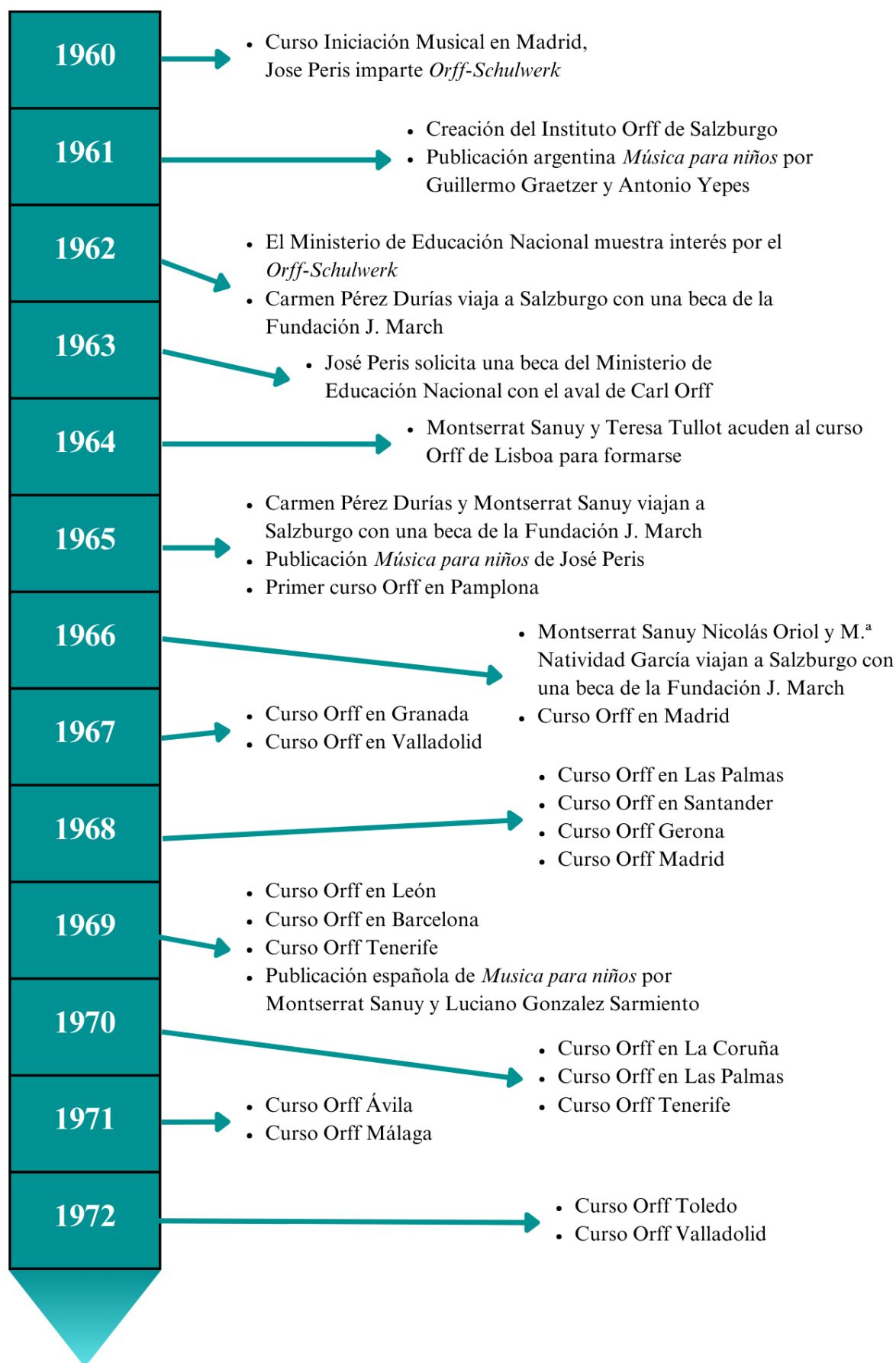
TELEVISIÓN ²⁴				
Fecha	Programa	Contenido	Cadena	Duración
01/01/1959	Sección Femenina de FET y de las JONS materiales sin montar	Materiales sin montar y algunas noticias extraídas de NODO sobre la labor que la Sección Femenina ha realizado en España en las que se encuentran las actividades musicales. Algunas de ellas preámbulo y muy cercanas al Orff-Schulwerk	TVE	02:42:33

²⁴ Fuente: Archivo RTVE, Orff-Zentrum y archivo personal de Maravillas Díaz.

25/09/1967	NODO 1290	Noticias de España entre las que se encuentra una sobre un original método de enseñanza musical apto para todos, en Valladolid.	TVE	10:10
1977	Das Orff-Schulwerk in aller Welt - Griechenland und Spanien	Documental sobre el Orff-Schulwerk en Grecia y en España	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	30:00

APÉNDICE II

LÍNEA DEL TIEMPO: FECHAS E HITOS RELEVANTES DEL *ORFF-SCHULWERK* EN ESPAÑA (1960-1972)



APÉNDICE III
APÉNDICE FOTOGRÁFICO DEL *ORFF-SCHULWERK*
EN ESPAÑA

Sección I. Clase de música según método Orff. Grupo escolar “20 de noviembre”. Colonia de San Vicente de Paúl, Madrid, marzo-abril 1965.

Fuente: Archivo General de la Administración, AGA, IDD (03)037.000, Caja F/04346, Sobre 9

















Sección II. Curso Orff. Madrid, 1968.

Fuente: Carl-Orff-Stiftung/Archiv: Orff-Zentrum München





Sección III. Curso musical Método Orff. Las Palmas de Gran Canaria, 2 de septiembre de 1970. Fotografía Lydia.

Fuente: Archivo General de la Administración, AGA, IDD (03)037.000, Caja F/04377, Sobre 16











Sección IV. Cursos de Música con el Método Orff y de Información Musical para Dirigentes de Juventudes en varias provincias (1962-1974).

Fuente: Archivo General de la Administración, AGA, DD (03)037.000, Caja F/04379, Sobre 3

Escuela de música y danza de Barcelona. 24 de abril de 1962



Curso Nacional de Orff para maestras y profesoras. Valladolid, agosto de 1967











Clausura del curso de Información Musical para Juventudes. El Pardo. 13 de febrero de 1969



Curso musical Método Orff. Las Palmas de Gran Canaria, 2 de septiembre de 1970



Curso de Enseñanzas de Introducción Musical y Artística de Música y Danza, 1971-1972. Clausura del curso, 20 de junio de 1972





Clausura del curso del Instituto de Música y Danza. Junio de 1974







Sección V. Cursos Orff en España. Lugar y fechas de realización desconocidos.

Fuente: International Orff-Schulwerk Forum of Salzburg /Archiv: Orff-Zentrum München











Sección VI. Nicolás Oriol y el *Orff Schulwerk* en España (1970-1981).

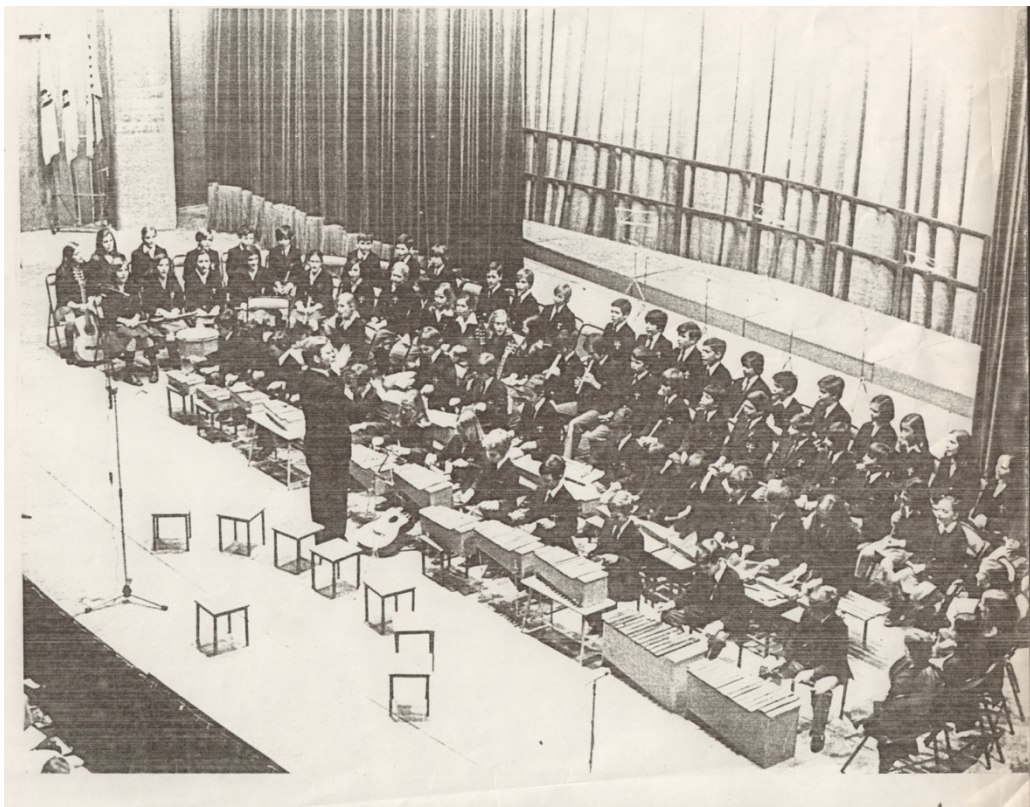
Fuente: Archivo personal de Nicolás Oriol de Alarcón



Clase en el aula de música. Escuela Universitaria Formación del Profesorado María Díaz Jiménez, Madrid, 1970



Clase en el aula de música del Colegio Rosales (alumnado de 5º de EGB), Madrid, 1971



Concierto de alumnos del Colegio Rosales. Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1975



Concierto de alumnos del Colegio Rosales. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980



Concierto de alumnos del Colegio Rosales, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980



Concierto en el Colegio Rosales, Madrid, 1981

APÉNDICE IV

MATERIAL COMPLEMENTARIO PARA EL CAPÍTULO 4.
LA RECEPCIÓN DEL *ORFF-SCHULWERK* EN EL MUNDO
HISPANO: LAS EDICIONES LATINOAMERICANA Y
ESPAÑOLA DE MUSIK FÜR KINDER (1950-1954)

Anexo I. Estructura y contenidos de la edición alemana de *Musik für Kinder*, vols. I-V 1950-1954)

	Volumen I: <i>Im Fünftenraum</i>	Volumen II: <i>Dur: Bordun-Stufen</i>	Volumen III: <i>Dur: Dominanten</i>	Volumen IV: <i>Moll: Bordun-Stufen</i>	Volumen V: <i>Moll: Dominanten</i>
Ref.	Orff y Keetman, 1950	Orff y Keetman, 1952	Orff y Keetman, 1953	Orff y Keetman, 1954a	Orff y Keetman, 1954b
N.º pp.	187	126	128	158	152
Secciones	Cuatro grandes secciones: 1. Introducción e índice (6 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 155) 3. Notas y comentarios de algunas piezas (siguientes 16 pp.) 4. Anexo fotográfico (hasta el final)	Tres grandes secciones: 1. Introducción e índice (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 122) 3. Notas y comentarios de algunas piezas (hasta el final)	Tres grandes secciones: 1. Introducción e índice (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 122) 3. Notas y comentarios de algunas piezas (hasta el final)	Tres grandes secciones: 1. Introducción e índice (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 149) 3. Notas y comentarios de algunas piezas (hasta el final)	Tres grandes secciones: 1. Introducción e índice (3 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 136) 3. Notas y comentarios de algunas piezas (hasta el final)
División del material práctico	1. <i>Reime und Spiellieder</i> (Rimas y canciones) 2. <i>Rythmisch-melodische Übung</i> (Ejercicios rítmico-melódicos) 3. <i>Spielstücke</i> (Piezas de recreo)	1. <i>Bordun</i> (Bordones) 2. <i>Stufen</i> (Grados)	1. <i>Dominanten</i> (Dominantes)	1. <i>Bordun</i> (Bordones) 2. <i>Stufen</i> (Grados)	1. <i>Dominanten</i> (Dominantes) 2. <i>Rythmisch-melodische Übung</i> (Ejercicios rítmico-melódicos) [<i>Zwei Tänze</i> (Dos Danzas), <i>Sprechstücke</i> (Piezas de discurso), <i>Rezitativ</i> (Recitativos), <i>Finale</i> (Final)]

N.º piezas	103	77	83	142	87
Compás	2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 3/8 y 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 3/8, 6/8, 9/8, 5/4, 7/4 y 5/8	2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 3/8, 6/8, 12/8	2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 4/2, 3/8, 6/8, 2/8, 1/4 y 5/4	2/4, 3/4, 4/4, 1/2, 2/2, 3/2, 4/2, 2/8, 3/8, 6/8, 12/8
N.º Comp.	De 2 a 153 (promedio entre 10 y 25)	De 6 a 122 (promedio a partir de 50)	De 8 a 193 (promedio entre 10 y 30)	De 4 a 68 (promedio entre 10 y 30)	De 8 a 168 (promedio entre 15 y 25)
Tonalidad	Inflexiones Sol-Mi y Pentatónica	Hexatónica y Heptatónica	Modos antiguos (Do Dórico), DoM, FaM y SolM	Modos antiguos (La, Re, Sol y Mi Eólico; La, Re, Sol y Mi Dórico; Mi, Re, Sol y La Frigio; La Jónico), Lam y Rem	Modos antiguos (La, Re, Sol y Mi Eólico; Sol y Re Dórico; Mi y La Frigio; La Jónico), Lam, Rem, Solm, LaM, SolM, DoM y FaM

Anexo II. Piezas musicales de la edición alemana de *Musik für Kinder*, vols. I-V (1950-1954)

VOLUMEN I		
<i>Alle meine Entchen</i>	Todos mis patitos	p. 26
<i>Annamirl, Zuckerschnirl</i>	Annamirl, trencita de azúcar	p. 18
<i>Backe, Backe Kuchen</i>	Hornea, hornea la tarta	p. 6
<i>Bim-bam, die Glocke schwingt</i>	Bim-bam, la campana se balancea	p. 26
<i>Bimbam Böckchen</i>	Bimbam, cabritillo	p. 8
<i>Bin i auf da Wies'n g'seßn</i>	Sentado en la pradera	p. 18
<i>Bumfallera</i>	Bumfallera	p. 62
<i>Der alte Kastalter</i>	El viejo Kastalter	p. 91
<i>Der Tag is schon uma</i>	El día ya ha terminado	p. 21
<i>Ding, dong, digidigidong</i>	Din, don, din din don	p. 26
<i>Drei Wolken am Himmel</i>	Tres nubes en el cielo	p. 44
<i>Eins zwei drei</i>	Uno, dos, tres	p. 16
<i>Fünf paar lederne Strümpf</i>	Cinco pares de medias de cuero	p. 29
<i>Geht ein Männerl über Land</i>	Un hombrecillo cruza el país	p. 18
<i>Heia popeia</i>	Nanita nana	p. 22
<i>Ist ein Mann in Brunnen gfalln</i>	Un hombre cayó en un pozo	p. 11
<i>Kling, kling, Glöckchen</i>	Clink, clink, campanita	p. 34
<i>Klopfe, klopfe, Ringelchen</i>	Toc, toc, tirabuzón	p. 30
<i>Kuckuck</i>	Cuco	p. 3
<i>Kuckuck ist ein braver Mann</i>	El cuco es un buen hombre	p. 46
<i>Kuckuck wo bist du?</i>	Cuco, ¿dónde estás?	p. 20
<i>Liebe Frau machs Türle auf</i>	Querida señora, abre la puerta	p. 32
<i>Liebe Kindlein kaufet ein</i>	Queridos niños, comprad	p. 49
<i>Lirum larum Löffelstiel</i>	Lirum, Larum,	p. 5

	mango de la cuchara	
<i>Mädle, tu's Lädle zu</i>	Niña, cierra la tiendita	p. 24
<i>O du mein Gott</i>	Oh, Dios mío	p. 36
<i>O Großmächtigste Sunne</i>	Oh, poderoso sol	p. 35
<i>Reiter zu Pferd</i>	Jinete a caballo	p. 28
<i>Ringel, Ringel Reiha</i>	Ronda, ronda, Reiha	p. 9
<i>Rumpate, pumpate, pumm</i>	Rumpate, pumpate, pum	p. 28
<i>Rumpedibum</i>	Rumpedibum	p. 27
<i>Schneck, Schneck, komm heraus</i>	Caracol, caracol, sal afuera	p. 7
<i>Sieh Beck</i>	¡Mira, Beck!	p. 3
<i>Stab aus, Stab aus</i>	Palo fuera, palo fuera	p. 41
<i>Tromm, tromm, tromm</i>	Tromm, tromm, tromm	p. 27
<i>Tun ma genh, Rößerl bschlag</i>	Vamos a pegarle al caballito	p. 90
<i>Unk, unk, unk</i>	Unk, Unk, Unk	p. 12
<i>Was backen die Bäcker</i>	¿Qué hornean los panaderos?	p. 20
<i>Wellemännele im Mond</i>	Hombrecillo de las olas en la luna	p. 14
<i>Z'Minka steht a neubauts Haus</i>	En Minka hay una casa recién construida	p. 37
<i>Zizibe</i>	Zizibe	p. 3
VOLUMEN II		
<i>Allerlei Sprüche</i>	Refranes de todo tipo	p. 65
<i>Bäretanz</i>	Danza del oso	p. 39
<i>Bauernregeln</i>	Normas del granjero	p. 60
<i>Beim Pfeifenschneiden (Grüne, grüne, Weide)</i>	Al cortar la flauta (Verde, verde, sauce)	p. 54
<i>Beim Pfeifenschneiden (Sipp, sapp, seepe)</i>	Al cortar la flauta (Sipp, sapp, seepe)	p. 54

<i>Die Marterwoch</i>	La semana del martirio	p. 111
<i>Dormi Jesu, mater ridet</i>	Duerme Jesús, mamá ríe	p. 58
<i>Es gingen drei Bauern</i>	Fueron tres campesinos	p. 34
<i>Es saßen neun Narren</i>	Se sentaron nueve tontos	p. 76
<i>Fabian, Sebastian</i>	Fabián, Sebastián	p. 44
<i>Glockenspiel</i>	Carillón	p. 22
<i>Gloria</i>	Gloria	p. 117
<i>Grüß dich Gott, mein liebs Regerl</i>	Saludos a Dios, mi querido Regerl	p. 66
<i>Ich leb, weiß nit wie lang</i>	Vivo, no sé cuánto tiempo	p. 59
<i>Ich wünsch di reine gute Nacht</i>	Te deseo una pura buena noche	p. 68
<i>Jungfer in dem roten Rock</i>	Doncella de la falda roja	p. 28
<i>Kommt und laßt uns tanzen, springen</i>	Vengan a bailar, a saltar	p. 84
<i>Lügenmärchen</i>	Cuento de mentiras	p. 46
<i>Narretanz</i>	El baile de los tontos	p. 82
<i>Sankt Martin war ein milder Mann</i>	San Martín era un hombre afable	p. 40
<i>Sankt Martine</i>	Santa Martina	p. 102
<i>Schlaf, Kindlein, schlaf</i>	Duerme, niñito, duerme	p. 6
<i>Sommerkanon</i>	Canon del verano	p. 90
<i>Spielstück</i>	Juego	p. 96
<i>Tanz, Mädchen tanz</i>	Baila, niña, baila	p. 24
<i>Wiegenlied</i>	Canción de cuna	p. 12
<i>Zwei altdeustche Texte (Ahí nu kumet uns diu zít)</i>	Dos textos antiguos en alemán (No te pierdas nada de lo que te he contado)	p. 56
<i>Zwei altdeustche Texte (So wol dir meie)</i>	Dos textos antiguos en alemán (Tan bueno para ti, mayo)	p. 56

VOLUMEN III		
<i>'s bunkad Manderl</i>	El hombrecito de Bunkad	p. 6
<i>Andachtsjodler</i>	Canto devocional tirolés	p. 108
<i>Carrillon de Vendôme</i>	Carillón de Vendôme	p. 22
<i>De Meerarin (Die Frau vom Meer)</i>	Meerarin (La mujer del mar)	p. 102
<i>Der Herr, der schickt den Jockel aus</i>	El Señor envía a Jockel	p. 28
<i>Der Maien ist kommen</i>	Ha llegado mayo	p. 50
<i>Der Wind, der weht</i>	El viento que sopla	p. 70
<i>Deux Chansons de Jeu (En revenant de Versailles)</i>	Dos canciones de juego (A la vuelta de Versailles)	p. 40
<i>Deux Chansons de Jeu (Sur le pont d'Avignon)</i>	Dos canciones de juego (En el puente de Avignon)	p. 38
<i>Die Ammenuhr</i>	El reloj de la nodriza	p. 30
<i>Die Bernauerin</i>	La mujer de Berbau	p. 13
<i>Dreher</i>	Tornero	
<i>Eia, eia, Ostern ist da!</i>	¡Ea, ea, la Pascua ya está aquí!	p. 88
<i>Einzug</i>	Mudanza	p. 78
<i>Ennstaler Polka</i>	Polka de Ennstal	p. 109
<i>Flor di viola</i>	Flor de viola	p. 103
<i>Für Flüte und Pauken</i>	Para flauta y timbales	p. 10
<i>Gassenhauer</i>	Cancioncilla	p. 52
<i>Guten Morgen, Spielmann</i>	Buenos días, juglar	p. 41
<i>Hajo, hajo, wären wir do</i>	Hajo, Hajo, ¿qué estaríamos haciendo?	p. 32
<i>La Violette</i>	La violeta	p. 103
<i>Malbrough</i>	Mambrú	p. 76
<i>Mater et filia</i>	Madre e hija	p. 108
<i>Paukenbässe</i>	Bajos de timbales	p. 8
<i>Rätselspiel</i>	Juego de acertijos	p. 47

<i>Rundadinella</i>	Rundadinella	p. 104
<i>Sunnwend</i>	Solsticio	p. 27
<i>Taktwechseltänze</i>	Bailes con cambio de compás	p. 114
<i>Tanzlied</i>	Canción para bailar	p. 77
<i>Zwei Polkas</i>	Dos polkas	p. 110
<i>Zwei Tänze zum Singen und Spielen (Der Schimmi)</i>	Dos bailes para cantar y tocar (El Schimmi)	p. 119
<i>Zwei Tänze zum Singen und Spielen (Tanzlied)</i>	Dos bailes para cantar y tocar (Canción de baile)	p. 118
<i>Zweifache aus dem Bayerischen Wald ('s oanziige Hendl)</i>	Doble del bosque bávaro (El único pollo)	p. 113
<i>Zweifache aus dem Bayerischen Wald (Frankenthaler)</i>	Doble del bosque bávaro (De Frankenthaler)	p. 113
<i>Zweifache aus dem Bayerischen Wald (Stamsrieder)</i>	Doble del bosque bávaro (De Stamsried)	p. 113
<i>Zweifache aus dem Bayerischen Wald (Wintergrün)</i>	Doble del bosque bávaro (Wintergrün)	p. 113
VOLUMEN IV		
<i>Amor, amor</i>	Amor, amor	p. 39
<i>Andere Sprüche</i>	Otros refranes	p. 14
<i>Bet' Kinder, bet!</i>	¡Rezad, niños, rezad!	p. 1
<i>Bienensegen</i>	La bendición de las abejas	p. 124
<i>C'est le mai</i>	Es mayo	p. 60
<i>Das Nachthorn</i>	El cuerno de la noche	p. 72
<i>Das Wessobrunner Gebet</i>	La oración de Wessobrunn	p. 68
<i>Der Feigenbaum</i>	La higuera	p. 116
<i>Der Jüngste Tag</i>	El Juicio Final	p. 40
<i>Der Lirendreier</i>	El Lirendreier	p. 20
<i>Deux chansons (C'était Anne de Bretagne)</i>	Dos canciones (Ana era de Bretaña)	p. 29

<i>Deux chansons (J'ai vu le loup, le renard, le lièvre)</i>	Dos canciones (Vi al lobo, al zorro y a la liebre)	p. 28
<i>Die arme Bettelfrau singt das kranke Kind in Schlaf</i>	La pobre mendiga canta al niño enfermo para dormirlo	p. 84
<i>Drei Tänze</i>	Tres danzas	p. 94
<i>Ein Wahrheitslied</i>	Un canto verdadero	p. 20
<i>Es geht ein dunckle Wolcken rein</i>	Se acerca una nube oscura	p. 135
<i>Es ist die wunderschönste Brück</i>	Es el puente más hermoso	p. 43
<i>Es saß ein edly Maget schon</i>	Estaba sentado un apuesto joven	p. 115
<i>Es sungen drey Engel</i>	Tres ángeles cantan	p. 146
<i>Flachssegen</i>	Bendición del lino	p. 128
<i>Fröhlicher Ostersang</i>	Canción alegre de Pascua	p. 57
<i>Für Flöte und Trommel</i>	Para flauta y tambor	p. 86
<i>"Gjeite-Lok" Norwegischer Ziegenlockruf</i>	"Gjeite-Lok", llamada noruega de la cabra	p. 36
<i>Haussegen</i>	Bendiciones del hogar	p. 70
<i>Hausspruch</i>	Lema del hogar	p. 12
<i>Himmelfahrt</i>	Ascensión	p. 100
<i>Ich hab' die Ros' an meinem Fuß</i>	Tengo la rosa en mi pie	p. 22
<i>Isegrims Begräbnis</i>	El funeral de Isegrim	p. 92
<i>Käuzlein</i>	Búho pequeño	p. 42
<i>Klang-Ostinati</i>	Ostinato sonoro	p. 108
<i>Klangstück</i>	Pieza sonora	p. 118
<i>Kukuk hat sich zu todt gefall'n</i>	El cuco cayó muerto	p. 46
<i>Liebe Mutter 's wird finster</i>	Querida madre, está oscureciendo	p. 104
<i>Märchensprüche (Aschenputtel)</i>	Refranes de cuentos de	p. 91

	hadas (Cenicienta)	
<i>Märchensprüche (Der Froschkönig)</i>	Refranes de cuentos de hadas (El príncipe rana)	p. 91
<i>Märchensprüche (Die Gänsemagd)</i>	Refranes de cuentos de hadas (La niña de la oca)	p. 90
<i>Märchensprüche (Rumpelstilzchen)</i>	Refranes de cuentos de hadas (Rumpelstilts kin)	p. 89
<i>Märchensprüche (Von de Machandelboom)</i>	Refranes de cuentos de hadas (del enebro)	p. 88
<i>Märchensprüche (Von dem Fischer un syner Fru)</i>	Refranes de cuentos de hadas (Del pescador y su mujer)	p. 91
<i>Mariae Geburt</i>	Natividad de María	p. 124
<i>Marmotte</i>	Marmota	p. 30
<i>Martin liber herre</i>	Martín, señor libre	p. 50
<i>Mutter, ach Mutter, es hungert mich</i>	Madre, oh, madre, tengo hambre	p. 82
<i>Nun singet all</i>	Ahora canten todos	p. 148
<i>O Jammer, Jammer höre zu</i>	Oh desgracia, desgracia, escucha	p. 129
<i>Passion</i>	Pasión	p. 99
<i>Pastourelles</i>	Pastorales	p. 58
<i>Ruhe in Gottes Hand</i>	Descansa en la mano de Dios	p. 114
<i>Schwalbenlied</i>	Canto de la golondrina	p. 12
<i>Spielstück</i>	Pieza de juego	p. 38
<i>Spielstück</i>	Pieza de juego	p. 130
<i>Tanz</i>	Danza	p. 61
<i>Urlicht</i>	Luz primordial	p. 48
<i>Wer da bauet an der Straßen</i>	Quien construye en el camino	p. 13
<i>Wetterregeln</i>	Las reglas del tiempo	p. 17

<i>Winteraustriben und Sommergewinn</i>	Austeridad invernal y beneficios estivales	p. 78
<i>Zaunkönigs Winterklage</i>	Lamento invernal del reyezuelo	p. 84
<i>Zum Beschluß</i>	Para acabar	p. 149
<i>Zum Stabspiel zu singen</i>	Para cantar al son de la batuta	p. 54
<i>Zwei Segensprüche (Abendsegen)</i>	Dos bendiciones (bendición la tarde)	p. 69
<i>Zwei Segensprüche (Morgensegen)</i>	Dos bendiciones (bendición de la mañana)	p. 69
<i>Zwei Spielstücke</i>	Dos piezas	p. 104
<i>Zwei altdeutsche Texte (Der starche winder)</i>	Dos antiguos textos alemanes (El fuerte viento)	p. 69
<i>Zwei altdeutsche Texte (Ich gesach den summer nie)</i>	Dos antiguos textos alemanes (Nunca vi el verano)	p. 68
<i>Zwischenspiel</i>	Interludio	p. 47
VOLUMEN V		
<i>Alter Sonnwendtanz</i>	Danza del viejo solsticio	p. 27
<i>Am Weyhnachtabend</i>	En Nochebuena	p. 30
<i>And em österlichen tag</i>	Y el día de Pascua	p. 132
<i>Aria Komm Trost der Nacht</i>	Aria Ven consuelo de la noche	p. 44
<i>Aus Goethes "Faust": Walpurgisnachtstra um</i>	De "Fausto" de Goethe: Sueño de una noche de Walpurgis	p. 135
<i>Bauernregeln</i>	Normas del agricultor	p. 37
<i>Berceuse</i>	Berceuse	p. 48
<i>Bergerettes</i>	Bergeretes	p. 53
<i>Carillon</i>	Carillón	p. 88
<i>Chaconne</i>	Chacona	p. 61
<i>Chor aus Sophokles "Antigona" von Friedrich Hölderlin</i>	Coro de "Antígona" de Sófocles, de Friedrich Hölderlin	p. 125

<i>Das Märchen von Klein-Flöhchen und Klein-Läuschen</i>	El cuento de hadas de los Pequeños Flöhchen y Läuschen	p. 117
<i>Das Pfingst-Ei</i>	El huevo de Pentecostés	p. 59
<i>Das Wunderhorn</i>	El cuerno milagroso	p. 69
<i>Der faule Schäfer</i>	El pastor perezoso	p. 14
<i>Des Antonius von Padua Fischpredigt</i>	El sermón de los peces de Antonio de Padua	p. 76
<i>Des herzen sluzzelin</i>	El corazón zumbón	p. 56
<i>Dialogus "Quem queritis in sepulchro"</i>	Diálogo "¿A quién quieres en la tumba?"	p. 113
<i>Die Bespiele sind weiter zuführen</i>	Los juegos continuarán	p. 10
<i>Diskantieren</i>	Discantar	p. 60
<i>Drei Stücke aus Goethes "Faust" (Hexen-Einmal-Eins)</i>	Tres piezas del "Fausto" de Goethe (Brujas de una sola vez)	p. 124
<i>Drei Stücke aus Goethes "Faust" (Was webwn die dort um den Rabenstein?)</i>	Tres fragmentos del "Fausto" de Goethe (¿Qué tejen alrededor del Rabenstein?)	p. 122
<i>Drei Stücke aus Goethes "Faust" (Wie traurig steigt die unvollkomme Scheibe)</i>	Tres piezas del "Fausto" de Goethe (Qué tristeza levanta el disco inacabado)	p. 123
<i>Entre le boeuf et l'âne gris</i>	Entre el buey y el burro gris	p. 62
<i>Großmutter Schlangenköchin</i>	Abuela cocinera de serpientes	p. 18
<i>Herr Olof</i>	Señor Olof	p. 22
<i>Incipiunt Laudes Creaturarum quas fecit Beatus Franciscus ad Laudem et Honorem Dei</i>	Comienzan con las alabanzas de las criaturas que el Beato Francisco	p. 64

	hizo para alabanza y honra de Dios	
<i>Johann, spann an</i>	Johann, aprieta	p. 16
<i>Jubilationes</i>	Júbilo	p. 67
<i>Konstruktion der Welt</i>	El origen del mundo	p. 40
<i>La legende de St. Nicolas</i>	La leyenda de San Nicolás	p. 12
<i>La Pénitence de Marie-Madeleine</i>	La penitencia de María Magdalena	p. 28
<i>Lamento</i>	Lamento	p. 42
<i>Lenore</i>	Lenore	p. 74
<i>Marienwürchen</i>	La Marieta	p. 2
<i>Media vita</i>	Media vida	p. 134
<i>Nachtmahr</i>	Pesadilla	p. 130
<i>Quand Biron voulut danser</i>	Cuando Biron quería bailar	p. 36
<i>Spruch</i>	Dicho	p. 2
<i>Umspielte Terzen</i>	Juegos de terceras	p. 31
<i>Und es waren Hirten</i>	Y hubo pastores	p. 131
<i>Villancico-Baile de Nadal</i>	Villancico-Baile de Navidad	p. 34
<i>Vogel Federlos</i>	Pájaro sin plumas	p. 56
<i>Vom Schlaraffenland</i>	Del país de la leche y la miel	p. 57
<i>Wetterregeln</i>	Reglas del tiempo	p. 42
<i>Zu Maien, zu Maien</i>	Hasta mayo, hasta mayo	p. 38
<i>Zum Stabspiel zu singen oder auf der Flöte zu blasen</i>	Para cantar a la batuta o tocar en la flauta	p. 46
<i>Zwei alte Sprüche (Swig, lid und vertrag)</i>	Dos antiguos refranes (Trago, tapa y contrae)	p. 20
<i>Zwei alte Sprüche (Wer baden wil ein' rappen weiß)</i>	Dos antiguos refranes (Quien quiera bañarse, que sepa rapear)	p. 20
<i>Zwei Stücke in Terzen und Sexten</i>	Dos piezas en terceras y sextas	p. 32

Anexo III. Instrumental empleado en las ediciones alemana (1950-1954), argentina (1972-1975; ed. original 1961-1963) y española (1969) de *Música para niños*

Versión alemana	Versión latinoamericana	Versión española
Bajo	Bombo	Bombo
Bombo	Caja china	Bongos
Caja	Caja indígena	Caja china
Caja china	Cascabeles	Carrillón contralto
Campanas	Chin-chin	Carrillón soprano
Carraca	Claves	Cascabeles
Carrillón alto	Copas musicales	Castañuelas
Carrillón soprano	Güiro	Claves
Cascabeles	Guitarra	Crótalos
Castañuelas	Látigo	Flauta dulce soprano
Cocos	Maracas	Gong
Copas musicales	Matraca	Metalófono contralto
Flauta dulce (S, A, T y B)	Pandereta	Metalófono soprano
Gong	Pandero	Pandereta
Guitarra	Plato suspendido	Pandero
Látigo	Platos	Platos
Laúd	Sistro contralto	Sonajas
Lira de piedra	Sistro soprano	Timbales
Maracas	Tambor	Triángulo
Metalófono alto	Tambor de madera	Vieiras
Pandereta	Timbales	Xilófono bajo
Pandero	Triángulo	Xilófono contralto
Pandero de madera	Violonchelo	Xilófono soprano
Plato suspendido	Xilófono contralto	
Platos	Xilófono soprano	
Silbato	Xilófono tenor	
Sonajero		
Tambor		
Timbales		
Timbalinas		
Tom-tom		
Triángulo		
Violonchelo		
Xilófono alto		
Xilófono bajo		
Xilófono soprano		

Anexo IV. Estructura y contenidos de la edición latinoamericana de *Música para niños* (1972-1975; ed. original 1961-1963)

	Ciclo I. Preparatorio	Ciclo II. Intermedio	Ciclo III. Avanzado	Ciclo IV. Superior
Ref.	Graetzer, 1975	Graetzer, 1972	Graetzer, 1974a	Graetzer, 1974b
N.º pp.	24	36	49	71
Secciones	Tres grandes secciones: 1. Prefacio e índice (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 22) 3. Apéndice de textos (hasta el final)	Dos grandes secciones: 1. Prefacio e índice (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta el final)	Tres grandes secciones: 1. Prefacio (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 48) 3. Índice (hasta el final)	Tres grandes secciones: 1. Prefacio (2 pp.) 2. Desarrollo de los materiales (hasta p. 69) 3. Índice (hasta el final)
División del material práctico	1. Introducción 2. I. Ritmo y recitación 3. II. Melodía y acompañamiento 4. Pentafricanismo 5. III. Forma e improvisación	1. I. Ritmo y recitación 2. II. Melodía y acompañamiento 3. III. Forma e improvisación	1. I. Ritmo y recitación 2. II. Melodía y acompañamiento 3. III. Forma e improvisación	1. I. Ritmo y recitación 2. II. Canciones y piezas instrumentales 3. III. Forma e improvisación 4. IV. Apéndice: Canciones que abarcan los grados I al VI de la escala mayor

N.º piezas	46	70	81	49
Compás	2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 4/8 y 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 3/8, y 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/8, 6/8, 2/2 y 3/2	1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8
N.º comp.	De 2 a 34 compases (promedio entre 5 y 15)	De 2 a 48 compases (promedio entre 10 y 20)	De 2 a 90 compases (promedio entre 8 y 15)	De 8 a 160 compases (promedio entre 15 y 40)
Tonalidad	Inflexiones Sol-Mi, La-Sol-Mi y Pentatónica	Pentatónica	Pentatónica y modos antiguos (Do Jónico, Re Dórico, Mi Frigio y La Eólico)	Pentatónica, DoM, FaM, SolM y ReM

Anexo V. Piezas musicales de la edición latinoamericana de *Música para niños* (1972-1975; ed. original 1961-1963)

CICLO I	
<i>Abracadabra</i>	p. 9
<i>Achalito</i>	p. 20
<i>Antón Pirulero</i>	p. 16
<i>Aserrín, aserrán</i>	p. 18
<i>Así el indiecito va tocando</i>	p. 20
<i>Bichito colorado</i>	p. 16
<i>Cargadas van</i>	p. 10
<i>Cu-cú, ¿dónde estás?</i>	p. 5
<i>Doña Laura</i>	p. 19
<i>Eco</i>	p. 6
<i>El paseito de oro</i>	p. 15
<i>En el tren</i>	p. 5
<i>En ten tina</i>	p. 18
<i>Juan Copete</i>	p. 10
<i>Lori, bilori</i>	p. 13
<i>Mariquita</i>	p. 16
<i>Martín pescador</i>	p. 16
<i>Nombres</i>	p. 5
<i>Nombres de árboles</i>	p. 7
<i>Nombre de flores</i>	p. 6
<i>Nombre de instrumentos musicales</i>	p. 7
<i>Nombre de pájaros</i>	p. 7
<i>Pito pito</i>	p. 9
<i>Que llueva</i>	p. 14
<i>Redondo</i>	p. 10
<i>Rimas infantiles y rimas de sorteo</i>	p. 7
<i>Santa Ana</i>	p. 20
<i>Tengo, tengo, tengo</i>	p. 20
<i>Una seño muy señora</i>	p. 10
<i>Una señora</i>	p. 16
<i>Una, doli</i>	p. 13
<i>Una, dos y tres</i>	p. 13
<i>Vendedores</i>	p. 5
<i>Ya está lloviendo</i>	p. 13
<i>Ya lloviendo está</i>	p. 19
CICLO II	
<i>Adivinanza el ají</i>	p. 9
<i>Adivinanza la garrapata</i>	p. 9
<i>Aserrín, aserrán</i>	p. 15
<i>Cada uno sabe dónde...</i>	p. 8
<i>Carnerito, carnerón</i>	p. 12
<i>De mal trigo, mal harina</i>	p. 8
<i>En boca cerrada</i>	p. 7
<i>Haz bien, y no mires a quien</i>	p. 9
<i>Ina Mina</i>	p. 16
<i>Juan al pozo se cayó</i>	p. 25
<i>La farolera</i>	p. 21

<i>La negra Simona</i>	p. 18
<i>Lori, bilori</i>	p. 12
<i>Nana Caliche</i>	p. 26
<i>Norte claro</i>	p. 7
<i>Ostinato rítmico de acompañamiento</i>	p. 8
<i>Perro que ladra no muerde</i>	p. 6
<i>Quien hace lo que quiere</i>	p. 7
<i>Quien mucho habla</i>	p. 7
<i>Sale el sol</i>	p. 20
<i>Salta conejo</i>	p. 8
<i>Tras, tras</i>	p. 9
<i>Tum, tum</i>	p. 20
<i>Una, doli</i>	p. 8
<i>Ya está lloviendo</i>	p. 11
<i>Yo soy gallo de Jalisco</i>	p. 9
<i>Yo soy muy pobre</i>	p. 24
<i>Zapatero a tus zapatos</i>	p. 8
CICLO III	
<i>¿Quién me lava?</i>	p. 46
<i>Adivinanza. El avestruz</i>	p. 8
<i>Al niño de aguatero</i>	p. 18
<i>Al subir una montaña</i>	p. 13
<i>Canon. Din, don, campanas de allí</i>	p. 23
<i>Canon. Din, don, diridiridon</i>	p. 23
<i>Canon. Todos mis patitos</i>	p. 23
<i>Carmelitón</i>	p. 9
<i>Cuenk, cuenk, cuenk!</i>	p. 14
<i>Danza Incaica</i>	p. 40
<i>De allacito</i>	p. 47
<i>Dos melodías incaicas</i>	p. 44
<i>Había una vieja</i>	p. 21
<i>Habló el buey</i>	p. 9
<i>Huija, rendija</i>	p. 9
<i>Juan al pozo se cayó</i>	p. 40
<i>Las tortitas</i>	p. 17
<i>Lorito, lorito</i>	p. 42
<i>Los sapos</i>	p. 10
<i>Nana Caliche</i>	p. 26
<i>Saltar y jugar</i>	p. 16
<i>Todo en esta vida</i>	p. 22
<i>Una, dos y tres</i>	p. 13
<i>Voy cantando</i>	p. 20
CICLO IV	
<i>A la rueda, la patata</i>	p. 67
<i>A Madrú, señores</i>	p. 16
<i>Al don don</i>	p. 9
<i>Córtame un ramito verde</i>	p. 68
<i>Dirín, darán</i>	p. 15

<i>El cuco es un gran picarón</i>	p. 18
<i>El viejo Santiago</i>	p. 24
<i>Esta sí que es Nochebuena</i>	p. 68
<i>Fray Francisco, campanero</i>	p. 64
<i>Negro Falucho (a)</i>	p. 10
<i>Oh, mi Dios</i>	p. 21
<i>Palomita ingrata</i>	p. 66
<i>Soldados vienen</i>	p. 8
<i>Tengo un gato en la cocina</i>	p. 12
<i>Un gato cayó</i>	p. 22
<i>Vengo del sauce tendido</i>	p. 14

Anexo VI. Piezas musicales de la edición española de *Música para niños* (1969)

VOLUMEN I	
<i>¿Qué es? (Adivinanza)</i>	p. 76
<i>A Atocha va una niña</i>	p. 177
<i>A la lata, al latero. Con adivinanzas</i>	p. 132
<i>A lo alto y a lo bajo</i>	p. 181
<i>A raíz d'o toxo verde</i>	p. 183
<i>Antón Pirulero</i>	p. 36
<i>Arroyo claro</i>	p. 175
<i>Aserrín, aserrán</i>	p. 102 y 151
<i>Caballito blanco</i>	pp. 31 y 78
<i>Canon prosódico. A la lata, al latero</i>	p. 112
<i>Canon prosódico. La perra de Parra</i>	p. 111
<i>Canon prosódico. Proverbio popular</i>	p. 109
<i>Canon prosódico. Tulipán</i>	p. 110
<i>Canon rítmico. Basado en una canción infantil</i>	p. 115
<i>Canon rítmico. Basado en una canción popular</i>	p. 114
<i>Como la flor</i>	p. 185
<i>Cu-cú cantaba la rana</i>	p. 173
<i>Cu-cú, tras, tras</i>	pp. 104 y 136
<i>Cuatro esquinitas</i>	p. 138
<i>D'alt d'un cotxe</i>	pp. 41 y 149
<i>Dicen que soy rey (Adivinanza)</i>	p. 76
<i>Giraldilla</i>	p. 186
<i>Juego de chinas</i>	p. 136
<i>Mañana domingo</i>	pp. 43 y 105
<i>No le daba el sol</i>	p. 179
<i>Nombres de flores</i>	p. 103
<i>Nombres de flores con acompañamiento instrumental</i>	p. 135
<i>Proverbio. Haz bien</i>	p. 109
<i>Que llueva</i>	pp. 107 y 147
<i>Refrán. Más vale tarde que nunca</i>	p. 101
<i>Rombo, romboide</i>	pp. 41 y 111
<i>San Serenín del monte</i>	p. 144
<i>Serranilla</i>	p. 188
<i>Setze jutges</i>	p. 108
<i>Tengo, tengo, tengo</i>	p. 145
<i>Tipi tape</i>	p. 43
<i>Todas las monjas</i>	p. 137
<i>Tuguru, sagara</i>	p. 108
<i>Una, dona</i>	p. 141
<i>Villancico andaluz</i>	p. 190
<i>Zapatero remendero</i>	p. 78

APÉNDICE V
ÍNDICE DE CONTENIDOS DE LOS MANUALES
MUSIK FÜR KINDER EN SUS EDICIONES ALEMANA,
LATINOAMERICANA Y ESPAÑOLA

Leyenda abreviaturas instrumentos

ABREVIATURA	INSTRUMENTO
B.	Bajo
Bm.	Bombo
Bg.	Bongos
Caj.	Caja
Caj. ch.	Caja china
Caj. ind.	Caja indígena
Camp.	Campanas
Carr.	Carraca
C.	Carrillón
C.A.	Carrillón alto
C.C.	Carrillón contralto
C.S.	Carrillón soprano
Ccb.	Cascabeles
Ctñ.	Castañuelas
Chin.	Chin-chin
Clv.	Claves
Cc.	Cocos
Cp. Mus.	Copas musicales
Cro.	Crótalos
F.d. [S, A, T, B]	Flauta dulce (S, A, T y B)
G.	Gong
Gü.	Güiro
Guit.	Guitarra
Lat.	Látigo
Ld.	Laúd
L. Pi.	Lira de piedra
Mc.	Maracas
Mtr.	Matraca

M.	Metalófono
M.A.	Metalófono alto
M.C.	Metalófono contralto
M.S.	Metalófono soprano
Pta.	Pandereta
Pro.	Pandero
Pro. M.	Pandero de madera
Perc. Corp.	Percusión corporal
Pl. sus.	Plato suspendido
Pl.	Platos
Sb.	Silbato
S.	Sistro
S.C.	Sistro contralto
S.S.	Sistro soprano
Sjas.	Sonajas
Sj.	Sonajero
Tm.	Tambor
Timb.	Timbales
Tinas.	Timbalinas
Tt.	Tom-tom
Tr.	Triángulo
Vi.	Vieiras
Vch.	Violonchelo
V.	Voz
X.	Xilófono
X.A.	Xilófono alto
X.B.	Xilófono bajo
X.C.	Xilófono contralto
X.S.	Xilófono soprano
X.T.	Xilófono tenor

Edición alemana de *Musik für Kinder*, vols. I-V (1950-1954)

VOLUMEN I							
ERSTER TEIL Reime und Spiellieder (PRIMERA PARTE Rimas y canciones infantiles)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Kuckuck</i>	Cuco	4/4	2	Inflexiones Sol-Mi	3	V.
2	<i>Zizibe</i>	Zizibe	4/4	2	Inflexiones Sol-Mi	3	V.
3a	<i>Sieh Beck</i>	¡Mira Beck!	4/4	4	Inflexiones Sol-Mi	3	V.; Per. Corp. [6]
3b	<i>Sieh Beck</i>	¡Mira Beck!	4/4	6	Inflexiones Sol-Mi	4	V.; X.; C.A.; X.A.
3c	<i>Sieh Beck</i>	¡Mira Beck!	4/4	6	Pentatónica	4	V.; C.S.; Cp. Mus.; C.A.; X.A.; B.
4a	<i>Lirum larum Löffelstiel</i>	Lirum, Larum, Mango de la cuchara	4/4	6	Pentatónica	5	V.; Perc. Corp; X.A.
4b	<i>Lirum larum Löffelstiel</i>	Lirum, Larum, Mango de la cuchara	4/4	6	Pentatónica	5	V.; Pro. M.; X.S. y X.A. o V. y X.A.
5	<i>Backe, Backe Kuchen</i>	Hornea, hornea la tarta	4/4	12	Pentatónica	6	V.; C.S.; C.A.; X.A.; B.
6	<i>Schneck, Schneck, komm heraus</i>	Caracol, caracol, sal afuera	4/4	13	Pentatónica	7	V.; Pro. M.; X.S. X.A.
7	<i>Bimbam Böckchen</i>	Bimbam, cabritillo	4/4	12	Pentatónica	8	V.; Cp. Mus.; C.S.; C.A.
8	<i>Ringel, Ringel Reiha</i>	Ronda, ronda, Reiha	4/4	14	Pentatónica	9	V.; Tr.; Pro. M.; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; X.A.; B.
12	<i>Ist ein Mann in Brunnen gfalln</i>	Un hombre cayó en un pozo	4/4	16	Pentatónica	11	V.; C.S.; Pro. M.; C.A.; Carr./Sj.; Timb.; B.
13	<i>Unk, unk, unk</i>	Unk, Unk, Unk	4/4	20	Pentatónica	12-13	V.; X.S.; C.A.; X.A.; Timb. y Bm.

14	<i>Wellemännele im Mond</i>	Hombrecillo de las olas en la luna	4/4	14	Pentatónica	14-15	V.; X.S.; X.A. [2]]; B.
16	<i>Eins zwei drei</i>	Uno, dos, tres	4/4	10	Pentatónica	16	V.; X.S.; X.A.; B.
17	<i>Tun ma genh, Rößlerl bschlag'n</i>	Vamos a pegarle al cabritillo	4/4	24	Pentatónica	16-17	V.; C.A.; Camp./Cc.; X.A.
18	<i>Bin i auf da Wies'n g'seß'n</i>	Sentado en la pradera	4/4	5	Pentatónica	18	V.; C.A.; X.A.
19	<i>Annamirl, Zuckerschnirl</i>	Annamirl, trencita de azúcar	2/4	8	Pentatónica	18	V.
23	<i>Geht ein Männerl über Land</i>	Un hombrecillo cruza el país	4/4	16	Pentatónica	18-19	V.; X.S.; X.A.; B.
24	<i>Kuckuck wo bist du?</i>	Cuco ¿dónde estás?	3/4	11	Pentatónica	20	V.
25	<i>Was backen die Bäcker</i>	¿Qué hornean los panaderos?	3/4	18	Pentatónica	20	V.; C.A.; X.A.
26	<i>Der Tag is schon uma</i>	El día ya ha terminado	3/4	20	Pentatónica	21	V.; C.A.; X.A.; B.
27	<i>Heia popeia</i>	Nanita nana	3/4	20	Pentatónica	22	V.; C.A.; X.S.
35	<i>Mädle, tu's Lädle zu</i>	Niña, cierra la tiendita	3/8	48	Pentatónica	24-25	V.; C.A.; X.S.; X.A.; Pta.; B.
36	<i>Alle meine Entchen</i>	Todos mis patitos	4/4	4	Pentatónica	26	V. y X.A.
37	<i>Ding, dong, digidigidong</i>	Din, don, din din don	4/4	5	Pentatónica	26	V.; X.S.; X.A.
38	<i>Bim-bam, die Glocke schwingt</i>	Bim-bam, la campana se balancea	2/2	6	Pentatónica	26	V.; C.A. [2]; B.
39	<i>Rumpedibum</i>	Rumpedibum	6/8	8	–	27	V. [2]
40	<i>Tromm, tromm, tromm</i>	Tromm, tromm, tromm	4/4	12	–	27	V. [2]
41	<i>Rumpate, pumpate, pumm</i>	Rumpate, pumpate, pum	4/4	5	–	28	V. [2]
42	<i>Reiter zu Pferd</i>	Jinete a caballo	6/8	18	–	28	V. [2]
43	<i>Fünf paar lederne Strümpf</i>	Cinco pares de medias de cuero	6/8	24	–	29	V. [3]
44	<i>Klopfe, klopfe, Ringelchen</i>	Toc, toc, tirabuzón	4/4	17	Pentatónica	30-31	V.; Cp. Mus.; Tr.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; B.
46	<i>Liebe Frau machs Türle auf</i>	Querida señora, abre la puerta	4/4	32	Pentatónica	32-33	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Tr.; Cp. Mus.

48	<i>Kling, kling, Glöckchen</i>	Clink, clink, campanita	4/4	12	Pentatónica	34	V.; Cp. Mus.; C.A.
51	<i>O Großmächtige Sonne</i>	Oh, poderoso sol	3/4	11	Pentatónica	35	V.; Cp. Mus.; C.S.; C.A.
52	<i>O du mein Gott</i>	Oh, Dios mío	3/4	18	Pentatónica	36	V.; C.S.; C.A.; Tr.; Timb.
53	<i>Z'Minka steht a neubauts Haus</i>	En Minka hay una casa recién construida	4/4	44	Pentatónica	37-39	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Pro. M.; Timb; Sj.; Tr.
56	<i>Stab aus, Stab aus</i>	Palo fuera, palo fuera	4/4	33	Pentatónica	41-43	V.; C.S.; C.A.; X.A.; Ld.; Pro. M.; Tr.; Cp. Mus.
59	<i>Drei Wolken am Himmel</i>	Tres nubes en el cielo	3/2	16	Pentatónica	44-45	V.; M.A.; X.A.; Ld.; Timb.; Camp.
61	<i>Kuckuck ist ein braver Mann</i>	El cuco es un buen hombre	2/4 y 6/8	38	Pentatónica	46-48	V.; Cp. Mus; C.S.; X.S.; X.A.; Ld.; B.
62	<i>Liebe Kindlein kauft ein</i>	Queridos niños, comprad	4/4 y 6/8	82	Pentatónica	49-54	F.d.; C.S.; Cj.; Timb; Guit.; B.; Ccb.; Bm.
63	<i>Der alte Kastalter</i>	El antiguo Kastalter	3/4	153	Pentatónica	55-61	V.; Sjas.; Caj.; X. S.; X.A.; Timb.; B.; Lat.; F.d.; Pl.; Pro. M.; Tr.; C.S.; C.A.; Cp. Mus.
64	<i>Bumfallera</i>	Bumfallera	3/4	64	Pentatónica	62-66	V.; Tr.; Pl.; Cp. Mus.; C.S. [2]; C. A.; X.S.; X.A.; Timb. y B.
ZWEITER TEIL Rythmisch-melodische Übung (SEGUNDA PARTE Ejercicios rítmico-melódicos)							
Nombre original de la sección (nombre traducido de la sección)					Ton/Mod	Página/s	Plantilla
<i>Sprechübung</i> (Ejercicios de habla oral)					—	68-70	V.
<i>Rhythmen zum Vor und Nachtklatschen</i> (Ritmos para palmear antes y por la noche)					—	71-73	Perc. Corp.
<i>Rhythmen zum Klatschen, Melodienbauen und Textieren</i> (Ritmos para palmas, construir melodías y textos)					—	74-77	V. y Perc. Corp.
<i>Ostinate Begleitrhythmen</i> (Ostinatos de acompañamiento)					—	78-79	Perc. Corp.
<i>Rhythmen über ostinater Begleitung</i> (Ritmos sobre ostinatos de acompañamiento)					—	80-81	Perc. Corp.
<i>Rhythmen zum Weiterführen und Ergänzen</i> (Ritmos para continuar y ampliar)					—	82-84	Perc. Corp.
<i>Rhythmische Rondospiele</i> (Juegos de Rondo Rítmico)					—	85-89	Perc. Corp.
<i>Lieder mit rhythmische Begleitung</i> (Canciones con acompañamiento rítmico)							

1	<i>Tun ma gehn, Rößerl bschlag</i>	Vamos a pegarle al cabritillo	4/4	24	Pentatónica	90	V. y Perc. Corp.
2	<i>Der alte Kastalter</i>	El viejo Kastalter	3/4	44	Pentatónica	91	V. y Perc. Corp.
<i>Rhythmische Kanons</i> (Cánones rítmicos)					–	92-93	Perc. Corp.
<i>Übung zum Patschen</i> (Ejercicios para palmadas)					–	94-96	Perc. Corp.
<i>Melodien zum Weiterführen und Ergänzen</i> (Melodías para continuar y ampliar)					Pentatónica	97-99	V.
<i>Ostinatoübung für Stabspiele</i> (Ejercicios de ostinatos para instrumentos de placas)					Pentatónica	100-105	Instrumentos de placas
<i>Rondspiel</i> (Juegos de Rondo)					Pentatónica	106-108	C.A. y X.A.
<i>Kanon-Übung</i> (Ejercicios de Canon)					Pentatónica	109-110	Instrumentos de placas
DRITTER TEIL Spielstücke (PARTE TRES Piezas de recreo)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	-	-	2/2	12	Pentatónica	112	C.S.; C.A.
2	-	-	3/4	16	Pentatónica	112	C.S.; C.A.
3	-	-	4/4	12	Pentatónica	113	C.S. [2]; C.A.; X.A.; Tr.; Timb.; B.
4	-	-	4/4	17	Pentatónica	114	C.A.; X.S.; X.A.; Pro. M.; Pro. B.
5	-	-	6/4	18	Pentatónica	115	C.S.; C.A. [2]; Cp. Mus.; X.A. [2]; B.
6	-	-	4/4	10	Pentatónica	116	C.S.; C.A.; X.A.; Timb.; B.
7	-	-	4/4	9	Pentatónica	117	C.S.; C.A.; Timb.
8	-	-	2/4	10	Pentatónica	117	Cp. Mus.; Tr.; C.S.; C.A.
9	-	-	4/4	8	Pentatónica	117	Cp. Mus.; C.A.; X.A.; Tm.; B.
10	-	-	4/4	8	Pentatónica	118	Cp. Mus.; Ccb.; C.A.; X.A.; B.
11	-	-	2/4	10	Pentatónica	118	C.A.; X.A.; Timb.; B.
12	-	-	4/4	17	Pentatónica	119	C.S.; C.A.; X.A.
13	-	-	4/4	12	Pentatónica	120	C.S.; C.A.; X.A.; Timb.; B.

14	-	-	4/4	10	Pentatónica	121	C.S.; C.A.; X.A.; Timb.; B.
15	-	-	4/4	7	Pentatónica	122	V.; X.A. [2]
16	-	-	2/4	13	Pentatónica	122	V.; X.A. [2]
17	-	-	4/4	7	Pentatónica	122	V.; C.S.; X.A.
18	-	-	3/4	20	Pentatónica	123	V.; C.S.; X.A.
19	-	-	3/4	12	Pentatónica	123	V.; C.S.; X.A.
20	-	-	6/8	14	Pentatónica	124	V.; C.S.; X.A.
21	-	-	6/8	15	Pentatónica	124	V.; C.S.; X.A.
22	-	-	2/4	15	Pentatónica	125	C.S.; C.A.; X.A.
23	-	-	4/4	10	Pentatónica	125	C.S.; C.A.; X.A.; B.
24	-	-	6/8	12	Pentatónica	125	C.S.; C.A.; X.A.
25	-	-	2/4	25	Pentatónica	126	C.A.; X.A. [2]
26	-	-	4/4	14	Pentatónica	126	C.A.; X.A. [2]
27	-	-	6/8	11	Pentatónica	127	C.A. [2]; B.
28	-	-	6/8	16	Pentatónica	127	C.A. [2]
29	-	-	6/8	18	Pentatónica	128	C.A. [2]
30	-	-	9/8	20	Pentatónica	128	C.A. [2]
31	-	-	3/4	63	Pentatónica	129-130	X.S.; C.A.; X.A. [2]; Timb.; B.
32	-	-	4/4	36	Pentatónica	131-133	V.; C.S.; C.A. [2]; X.A.; Timb.; Sjas.; Bm.; B.
33	-	-	4/4	36	Pentatónica	134-135	F.d.; Cp. Mus.; C.S. [2]; C.A.; Timb.; Pl.; Bm.; B.; Sb.; X.A. [2]
34	-	-	4/4	17	Pentatónica	136	Cp. Mus.; C.S.; C.A. [2]; B.
35	-	-	2/2	18	Pentatónica	137	Cp. Mus.; C.S.; C.A.
36	-	-	6/8	36	Pentatónica	138-139	Cp. Mus.; C.A.; X.A.; Timb.; B.

37	-	-	4/4	43	Pentatónica	140	C.S.; C.A.
38	-	-	4/4	54	Pentatónica	141-145	Pro. M.; X.S.; X.A.; Tr.; Pta.; Pro.; Timb.; Lat.; Perc. Corp.
39	-	-	3/4	58	Pentatónica	146-148	Pro. M.; X.S.; X.A. [2]; Pro.; Timb.; B.; Pl.
40	-	-	4/4	19	Pentatónica	149	C.S. [2]; C.A. [2]; Timb.
41	-	-	4/4	16	Pentatónica	150	C.S. [2]; C.A. [2]; B.
42	-	-	4/4	16	Pentatónica	151	C.S. [2]; C.A. [2]
43	-	-	6/8	29	Pentatónica	151-153	C.S. [2]; C.A. [2]; Timb.; B.
44	-	-	4/4	27	Pentatónica	154-155	C.S. [2]; C.A. [2]; X.A.; Timb.; B.

VOLUMEN II							
ERSTER TEIL Bordun (PRIMERA PARTE Bordones)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Schlaf, Kindlein, schlaf</i>	Duerme, niño, duerme	4/4	35	Hexatónica	6-8	C.S.; C.A. [2]; X.A.; B.
2.1	<i>Sieben kleine Spielstücke</i>	Siete pequeñas piezas para tocar	4/4	10	Hexatónica	9	C.S.; C.A. [2]
2.2			3/4	20	Hexatónica	9	C.S.; C.A. [2]
2.3			2/4	8	Hexatónica	9	C.S. [2]
2.4			3/4	24	Hexatónica	10	C.S.; C.A.
2.5			4/4	16	Hexatónica	10	C.S.; C.A.
2.6			6/8	16	Hexatónica	11	C.S.; C.A.
2.7			6/8	14	Hexatónica	11	C.S.; C.A. [2]
3	<i>Wiegenlied</i>	Canción de cuna	9/8	26	Hexatónica	12-13	V.; C.S.; C.A.; X.A.; Tr.; B.
4.1	<i>Zwölf kleine Stücke auf Ostinato</i>	Doce pequeñas piezas sobre el ostinato	4/4	18	Hexatónica	14	C.S.; X.A.
4.2			4/4	14	Hexatónica	14	C.S.; C.A.
4.3			4/4	22	Hexatónica	14-15	C.S.; C.A. [2]
4.3			6/8	22	Hexatónica	15	C.S.; C.A.
4.5			3/4	36	Hexatónica	16	C.S.; C.A. [2]
4.6			4/4	18	Hexatónica	16-17	C.S.; C.A. [2]
4.7			3/4	28	Hexatónica	17	C.S.; C.A. [2]
4.8			4/4	18	Hexatónica	18	C.S.; C.A. [2]
4.9			4/4	16	Hexatónica	18-19	C.S.; C.A. [2]
4.10			4/4	25	Hexatónica	19	X.S.; X.A. [2]
4.11			2/4	34	Hexatónica	20	C.S.; C.A. [2]
4.12			3/4	27	Hexatónica	21	F.d.[S]; X.A.; Timb.; B.
5	<i>Ostinati für Glockenspiele</i>	Ostinato para Carillón	4/4	83	Hexatónica	22-23	C. [2]
6	<i>Tanz, Mädchen tanz</i>	Baila, niña, baila	4/4	49	Hexatónica	24-27	V. [2]; Perc. Corp.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Tr.; Ccb.

7	<i>Jungfer in dem roten Rock</i>	Doncella de la falda roja	4/4	12	Hexatónica	28-29	V. [3]; Perc. Corp.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Tr.; Pl.; Timb.; B.
8.1	<i>Zwei Tanzstücke</i>	Dos piezas de danza	2/4	35	Hexatónica	30-31	Perc. Corp.; X.S.; X.A.; Tm.; Bm.; Pl.; Timb.
8.2			3/4	30	Hexatónica	32-33	Perc. Corp.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Timb.
9	<i>Es gingen drei Bauern</i>	Fueron tres agricultores	3/4	49	Hexatónica	34-38	V. [4]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Mc.; Sjas.; Timb.; B.
10	<i>Bäretanz</i>	Danza del oso	4/4	16	Hexatónica	39	V.; Perc. Corp.; F.d. [S]; Tm.; Mc.; Pl.; Bm.; B.
11	<i>Sankt Martin war ein milder Mann</i>	San Martín era un hombre afable	4/4	25	Hexatónica	40-43	V. [2]; C.S.; C.A. [2]; X.A. [2]; Pl. Bm.; Timb.; B.
12	<i>Fabian, Sebastian</i>	Fabián, Sebastián	2/4	26	Hexatónica	44-45	V.; Tr.; Pl.; Bm.; Timb.; B.; F.d. [S]; C.S.; C.A.; X.A.
13	<i>Lügenmärchen</i>	Cuentos de mentiras	4/4	9	Heptatónica	46-47	V.; C.S.; X.S.; X.A. [2]; Timb.; B.
14.1	<i>Zehn kleine Stücke auf Ostinato</i>	Diez pequeñas piezas sobre ostinato	2/4	20	Heptatónica	48	C.S.; X.S.; X.A.
14.2			2/4	18	Heptatónica	48-49	C.S.; C.A. [2]
14.3			4/4	15	Heptatónica	49	X.S.; X.A.
14.4			4/4	15	Heptatónica	49	C.S.; C.A. [2]
14.5			3/4	26	Heptatónica	50	C.S.; C.A. [2]
14.6			4/4	16	Heptatónica	50	C.S.; C.A. [2]
14.7			6/8	23	Heptatónica	51	C.S.; C.A. [2]
14.8			4/4	22	Heptatónica	52	C.S.; C.A. [2]
14.9			3/4	19	Heptatónica	52-53	C.S.; C.A. [2]
14.10			6/8	20	Heptatónica	53	C.S.; C.A. [2]
15.1	<i>Beim Pfeifenschneiden (Grüne, grüne, weide)</i>	Al cortar la flauta (Verde, verde, sauce)	4/4	12	Heptatónica	54	V.

15.2	<i>Beim Pfeifenschneiden (Sipp, sapp, seepe)</i>	Al cortar la flauta (Sipp, sapp, seepe)	2/4	55	Heptatónica	54-55	V.; X.S.; X.A.; F.d.; B.
16.1	<i>Zwei altdeutsche Texte (Ahi nu kumet uns diu zît)</i>	Dos textos antiguos en alemán (No te pierdas nada de lo que te he contado)	-	-	Heptatónica	56	V.; C.
16.2	<i>Zwei altdeutsche Texte (So wol dir meie)</i>	Dos textos antiguos en alemán (Tan bueno para ti, mayo)	-	-	Heptatónica	56	V.
17.1	<i>Drei Stücke für Glockenspiel</i>	Tres piezas para carillón	2/4 y 3/4	16	Heptatónica	57	C.
17.2			3/4	10	Heptatónica	57	C.
17.3			2/4	33	Heptatónica	57	C.
18	<i>Dormi Jesu, mater ridet</i>	Duerme Jesús, mama ríe	4/4	21	Heptatónica	58-59	V. [2]; X.S.; X.A.; B.
19	<i>Ich leb, weiß nit wie lang</i>	Vivo, no sé cuánto tiempo	3/4	10	Heptatónica	59	V.; B.
20	<i>Bauernregeln</i>	Normas del granjero	4/4	44	Heptatónica	60-64	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Pl.; Bm.; Timb.; B.; F.d. [2]
21	<i>Allerlei Sprüche</i>	Refranes de todo tipo	-	-	Heptatónica	65	V.
22	<i>Grüß dich Gott, mein liebs Regerl</i>	Saludos a Dios, mi querido Regerl	3/4	33	Heptatónica	66-67	V.; C.S. [2]; X.S. [2]; X.A. [2]; B.
23	<i>Ich wünsch di reine gute Nacht</i>	Te deseo una pura buena noche	4/4	19	Heptatónica	68-69	V.; C.S.; C.A.; X.A.; Tr.; B.
24.1	<i>Drei Spielstücke mit Flöten</i>	Tres piezas para flautas	9/8	16	Heptatónica	70	F.d. [S] [2]; C. S/A.; B.
24.2			9/8 y 6/8	12	Heptatónica	71	F.d. [S]; C.A.; Timb.; B.
24.3			2/4	89	Heptatónica	72-75	F.d. [S] [2]; C.A.; Pta.; Caj.; Pl.; Bm.; Timb.; B.
25	<i>Es saßen neun Narren</i>	Se sentaron nueve tontos	3/4	53	Heptatónica	76-81	V. [2]; C.S.; X.S.; X.A.; Pta.; Caj. ch.; Carr.; Lat.; Pl.; Bm.; Guit.; Timb.; B.
26	<i>Narretanz</i>	El baile de los tontos	3/4	21	Heptatónica	82	Perc. Corp.; F.d. [S]; X.S.; X.A.; Bg.; Caj.; Pta.; Bm.; Caj. ch.; Pl.; Sj.

ZWEITER TEIL Stufen (SEGUNDA PARTE Grados)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Kommnt und laßt uns tanzen, springen</i>	Ven a bailar, a saltar	3/4	44	Heptatónica	84-87	V. [4]; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Timb.; B.
2	<i>Glockenspiel</i>	Carillón	4/4	48	Heptatónica	88-89	V.; C.S.; C.A.; Guit.; Tr.; Pl.; Timb.; B.
3	<i>Sommerkanon</i>	Canon del verano	3/2	55	Heptatónica	90-95	V. [6]; Tr.; Bm.; Timb.; Guit [2]; B.
4	<i>Spielstück</i>	Juego	4/4 y 6/8	36	Heptatónica	96-97	Cp. Mus.; C.S.; C.A.; X.S.; X.a.; Guit. [2]; Timb.; B.
5.1	<i>Vier kleine Tanzstücke</i>	Cuatro pequeñas piezas de danza	3/4	56	Heptatónica	98	X.S.; X.A.
5.2			5/4	22	Heptatónica	98-99	C.; X.A.
5.3			2/4	43	Heptatónica	99	X.S.; X.A.
5.4			3/2	29	Heptatónica	100	C.S.; X.S.; X.A.
6	<i>Ostinati</i>	Ostinato	3/4, 4/4, 2/4, 3/8, 6/8, 5/8, 5/4 y 7/4	44	Heptatónica	101	X.S.; X.A.
7	<i>Sankt Martine</i>	Santa Martina	3/4	16	Heptatónica	102-103	V. [3]; F.d.; Cp. Mus.; C.S.; C.A. [2]; M.; X.A.; Guit. [2]; Ccb.; Timb.; B.
8.1	<i>Zwei Spielstücke</i>	Dos piezas	4/4	21	Heptatónica	104-107	F.d. [2]; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Timb.; B.
8.2			6/8	26	Heptatónica	108-110	Cp. Mus.; C.s: [2]; C.A. [2]; X.S. [2]; X.A. [2]; Tr.; Timb.; B.
9	<i>Die Marterwoch</i>	La semana del martirio	4/4	14	Heptatónica	111	V.; Guit.; Timb.; C.S.; C.A.; B.
10.1	<i>Drei stücke für Flöte und Schlagwerk</i>	Tres piezas para flauta y percusión	6/8	30	Heptatónica	112-113	F.d. [S]; Pta. Caj.; Bm.; X.A.; B.
10.2			6/8	25	Heptatónica	114	F.d. [S]; X.A.; B.

10.3			2/4	25	Heptatónica	115	F.d. [S]; Ccb.; Pta.; Pro.; Bm.; X.A.; B.
11	<i>Ostinati für Glockenspiele</i>	Ostinatos para carillón	4/4	38	Heptatónica	116	C.S.; C.A. [2]
12	<i>Gloria</i>	Gloria	6/8	37	Heptatónica	117-122	V.; C.S. [3]; C.A. [4]; X.S.; X.A.; Tr.; Pl.; Guit.; Timb.; B.

VOLUMEN III							
DREITER TEIL Dominanten (TERCERA PARTE Dominantes)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>'s bunkad Manderl</i>	El hombrecillo de Bunkad	2/4	32	Hept. (Do Dórico)	6-7	V.; X.S.; X.A.; Pta.; Pl.; Timb.; B.
2	<i>Paukenbässe</i>	Bajos de timbales	Variado (ejercicios varios)	78	Hept. (Do Dórico)	8-9	Timb.
3.1	<i>Für Flüte und Pauken</i>	Para flauta y timbales	2/4	8	Hept. (Do Dórico)	10	F.d.; Timb
3.2			2/4	27	Hept. (Do Dórico)	10	F.d.; Timb
3.3			2/4	16	Hept. (Do Dórico)	10	F.d.; Timb
3.4			6/8	18	Hept. (Do Dórico)	10	F.d.; Timb
3.5			6/8	17	Hept. (Do Dórico)	11	F.d.; Timb
3.6			4/4	8	Hept. (Do Dórico)	11	F.d.; Timb
3.7			2/4	26	Hept. (Do Dórico)	11	F.d.; Timb
3.8			6/8	9	Hept. (Do Dórico)	11	F.d.; Timb
3.1.bis			2/4	10	Hept. (Do Dórico)	12	F.d.
3.2.bis			3/4	10	Hept. (Do Dórico)	12	F.d.
3.3.bis			6/8	9	Hept. (Do Dórico)	12	F.d.

3.4.bis			3/4	32	Hept. (Do Dórico)	12	F.d.
3.5.bis			4/4	12	Hept. (Do Dórico)	12	F.d.
3.6.bis			2/4	12	Hept. (Do Dórico)	12	F.d.
4	<i>Die Bernauerin</i>	La mujer de Berbau	4/4	11	Hept. (Do Dórico)	13-15	V.; X.S.; X.A.; Guit.; Caj.; Bm.; Timb.; B.
5.1	<i>Zehn kleine Tanzstücke</i>	Diez pequeñas piezas de baile	3/4	18	Hept. (Do Dórico)	16	X.S.; X.A.
5.2			3/4 y 2/4	15	Hept. (Do Dórico)	16	X.A. [2]
5.3			4/4	6	Hept. (Do Dórico)	17	X.S.; X.A.
5.4			3/4 y 2/4	19	Hept. (Do Dórico)	17	X.S.; X.A.
5.5			3/8	32	Hept. (Do Dórico)	17	X.S.; X.A.
5.6			2/4	14	Hept. (Do Dórico)	18	X.S.; X.A. [2]
5.7			3/4 y 2/4	22	Hept. (Do Dórico)	18	F.d. [S]; X.A.; Timb.
5.8			3/4 y 2/4	24	Hept. (Do Dórico)	19	F.d. [S,A,T]; Timb.
5.9			3/4	25	Hept. (Do Dórico)	20	F.d. [S,A]; Timb.
5.10			3/4 y 2/4	29	Hept. (Sol Mixolidio)	21	F.d. [S]; X.S.; X.A.; Timb.
6	<i>Carrillon de Vendôme</i>	Carillón de Vendôme	2/4	20	Hept. (Do Dórico)	22-23	V. [2]; Cp. Mus.; C.S. [2]; C.A. [2]; M.; B.
7.1	<i>Drei Stücke in Terzen und Sexten</i>	Tres piezas en terceras y sextas	6/8	18	Hept. (Do Dórico)	24	F.d. [S] [2]; F.d. [A, T]; Timb.

7.2			6/8	22	Hept. (Do Dórico)	25	F.d. [S]; X.A.
7.3			6/8	43	Hept. (Do Dórico)	26-27	F.d. [S]; X.A.; Caj. ch.; Guit.; B.
8	<i>Der Herr, der schickt den Jockel aus</i>	El Señor envía a Jockel	4/4	12	Hept. (Do Dórico)	28-29	V.; C.S.; X.S.; X.A.; Guit. Timb.; B.
9	<i>Die Ammenuhr</i>	El reloj de la nodriza	12/8 y 6/8	8	Hept. (Do Dórico)	30-31	V.; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; M.; X.A.; Guit.; Timb.; B.
10	<i>Hajo, hajo, wären wir do</i>	Hajo, Hajo, ¿qué estaríamos haciendo?	3/8	43	Hept. (Do Dórico)	32-37	V.; Cp. Mus.; M.; C.S.; C.a.; X.A.; Ccb.; Tr.; Pl.; Timb.; B.
11.1	<i>Deux Chansons de Jeu (Sur le pont d'Avignon)</i>	Dos canciones de juego (En el puente de Avignon)	2/4	21	FaM	38-39	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Pta.; Timb.
11.2	<i>Deux Chansons de Jeu (En revenant de Versailles)</i>	Dos canciones de juego (A la vuelta de Versailles)	2/2	20	DoM	40	V.; C.S.; C.A.; Tr.; B.
12	<i>Guten Morgen, Spielmann</i>	Buenos días, juglar	3/4	48	FaM	41-46	V. [2]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; M.A.; Guit.; B.
13	<i>Rätselspiel</i>	Juego de acertijos	4/4, 3/4 y 2/4	43 (10 refranes)	SolM	47-49	V.; X.A. [2]
14	<i>Der Maien ist kommen</i>	Ha llegado mayo	3/4	25	SolM	50-51	V.; F.d. [A,T]; C.S. [2]; C.A. [2]; X.S.; B.
15	<i>Gassenhauer</i>	Cancioncilla	3/4	193	DoM	52-59	X.S. [2]; X.A. [2]; Timb. F.d.; Ctñ.; Pta.; Tm.
16.1	<i>Spielstücke für Xylophon</i>	Piezas para xilófono	3/4	25	DoM	60	X.A.
16.2			3/4	17	DoM	60	X.A.
16.3			3/4	18	DoM	60	X.A.
16.4			3/4	25	DoM	60	X.A.
16.5			4/4	16	DoM	61	X.A.
16.1.bis	<i>Spielstücke für Xylophon (Für zwei und drei Xylophone)</i>	Piezas para xilófono (Para dos y tres xilófonos)	4/4	12	DoM	61	X.S.; X.A.
16.2.bis			3/8	32	DoM	61	X.S.; X.A.
16.3.bis			2/4	35	DoM	62	X.S.; X.A. [2]

16.4.bis			2/4	16	DoM	63	X.S.; X.A.
16.5.bis			4/4	12	DoM	63	X.S.; X.A.; Bm
17.1	<i>Spielstücke für Xylophon und Summstimme</i>	Piezas para xilófono y tarareo	6/8	40	DoM	64	Tarareo; X.A.
17.2			6/8	18	DoM	65	Tarareo; X.A.
18.1	<i>Für Flöten und Xylophone</i>	Para Flauta y xilófono	6/8	31	DoM	65	F.d.; X.A.
18.2			3/8	98	DoM	66-67	F.d. [3]; X.A.
18.3			3/4	32	DoM	68	F.d. [S]; X.S.; X.A.
18.4			3/4	55	DoM	69	F.d.; X.A.
19	<i>Der Wind, der weht</i>	El viento que sopla	6/8	56	FaM	70-75	V.; F.d.; C.S.; C.A.; X.S. [2]; X.: [2]; Guit.; Pl.; Bm.; Timb.; B.
20	<i>Malbrough</i>	Mambrú	6/8	12	SolM	76	V.
21	<i>Tanzlied</i>	Canción para bailar	2/4	16	FaM	77	V. [3]; F.d. [S,A]; C.S.; C.A.; B.
22	<i>Einzug</i>	Mudanza	4/4	60	DoM	78-87	F.d. [S, A, T]; C.; Guit.; Tr.; Pta.; Timb.; B.
23	<i>Eia, eia, Ostern ist da!</i>	¡Ea, ea, la Pascua ya está aquí!	3/8 y 2/4	24	DoM	88-89	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Pro. M.; Tm; Tr.; Pl. sus.; Pl.; Bm; Timb.
24	<i>Sunnwend</i>	Solsticio	2/4	102	FaM	90-101	V.; C.S. [2]; C.A. [2]; X.S. [2]; X.A.; Tm.; Ccb.; Tr.; Pro. M.; Pl. sus.; Pl.; Timb.
25	<i>De Meerarin (Die Frau vom Meer)</i>	Meerarin (La mujer del mar)	4/4	4	FaM	102	V.
26	<i>Flor di viola</i>	Flor de viola	2/4	16	FaM	103	V.
27	<i>La Violette</i>	La violeta	2/4 y 3/4	15	DoM	103	V.
28	<i>Rundadinella</i>	Rundadinella	2/2	81	FaM	104-107	V., Guit.; Timb.; X.S.; X.A.; B.; Caj.
29	<i>Andachtsjodler</i>	Canto devocional tirolés	2/4	8	FaM	108	V.

30	<i>Mater et filia</i>	Madre e hija	4/4 y 3/4	26	FaM	108	V. [2]
31	<i>Ennstaler Polka</i>	Polka de Ennstal	2/4	16	FaM	109	F.d [S] [2]; X.S.; X.A.; Tr.; Pl.; Bm.; B.
32.1	<i>Zwei Polkas</i>	Dos Polkas	2/4	29	FaM	110	X.S. [2]; X.A.; Bm.
32.2			2/4	24	DoM	111	F.d. [S]; X.S.; X.A. [2]; Timb.
33	<i>Dreher</i>	Tornero	3/4	17	FaM	112	C.S.; C.A.; X.S.; X.A.
34.1	<i>Zwiefache aus dem Bayerischen Wald (Stamsrieder)</i>	Doble del bosque bávaro (De Stamsrieder)	4/4 y 3/4	19	FaM	113	-
34.2	<i>Zwiefache aus dem Bayerischen Wald (Wintergrün)</i>	Doble del bosque bávaro (Wintergrün)	4/4 y 3/4	22	FaM	113	-
34.3	<i>Zwiefache aus dem Bayerischen Wald (Frankenthaler)</i>	Doble del bosque bávaro (De Frankenthaler)	4/4 y 3/4	10	FaM	113	-
34.4	<i>Zwiefache aus dem Bayerischen Wald ('s oanzige Hendl)</i>	Doble del bosque bávaro (El único pollo)	4/4 y 3/4	8	FaM	113	-
35.1	<i>Taktwechseltänze</i>	Bailes de cambio de compás	3/4 y 3/2	19	DoM	114	F.d. [S]; X.A. [2]
35.2			3/4 y 3/2	21	SolM	115	F.d. [S, A]; X.S.; X.A.; B.
35.3			3/4	40	SolM	116	X.S.; X.A.; B.
35.4			3/2 y 4/4	13	SolM	117	F.d. [S, A]; X.S.; X.A.; B.
36.1	<i>Zwei Tänze zum Singen und Spielen (Tanziled)</i>	Dos bailes para cantar y tocar (Canción de baile)	3/4 y 2/4	28	FaM	118-119	V.; C.S.; C.A.; X.A.
36.2	<i>Zwei Tänze zum Singen und Spielen (Der Schimmi)</i>	Dos bailes para cantar y tocar (El Schimmi)	2/4, 2/2 y 3/4	42	FaM	119-122	V. [2]; F.d. [S,A,T]; X.S.; X.A.; Tr.; Pta.; Timb.; B.

VOLUMEN IV							
ERSTER TEIL Bordun (PRIMERA PARTE Bordones)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Bet' Kinder, bet!</i>	¡Rezad, niños, rezad!	2/4 y 3/8	53	La Eólico	1-5	V. [2]; X.S. [2]; X.A. [2]; Pl. Tm.; Bm.; Caj. ch.; Mc.; Pta.; Timb.; B.
2.1	<i>Kleine Stücke für Stabspiele</i>	Pequeñas piezas para instrumentos de placas	2/4	4	La Eólico	6	X.S.; X.A.
2.2			2/4	14	La Eólico	6	X.S.; X.A.
2.3			2/4	14	La Eólico	6-7	X.S.; X.A.
2.4			6/8	17	La Eólico	7	X.S.; X.A.
2.5			6/8	16	La Eólico	7	X.S.; X.A.
2.6			2/4	14	La Eólico	8	X.S.; X.A.
2.7			2/4	11	La Eólico	8	X.S.; X.A.
2.8			3/8	21	La Eólico	8	X.S.; X.A.
2.9			4/4	6	La Eólico	8	X.S.; X.A.
2.10			2/4 y 3/8	16	La Eólico	9	X.A. [2]
2.11			2/4	10	La Eólico	9	X.S.; X.A.
2.12			2/4	47	La Eólico	9	X.S.; X.A.
3.I	<i>Ostinato-Übung für Stabspiele</i>	Ejercicio de ostinato para instrumentos de placas	4/4	32	La Eólico	10	Instrumentos de placas
3.II			3/4	52	La Eólico	10-11	Instrumentos de placas
3.III			4/4	20	La Eólico	11	Instrumentos de placas
4	<i>Schwalbenlied</i>	Canto de la golondrina	4/4 y 3/4	10	La Eólico	12	V.; C.S.; C.A.; X.A. [2]
5	<i>Hausspruch</i>	Lema del hogar	2/4	9	La Eólico	12	V.; instr. de placas
6	<i>Wer da bauet an der Straßen</i>	Quien construye en el camino	4/4	20	La Eólico	13-14	V.; F.d.; X.A.; Ccb.; Timb.; B.
7.1	<i>Andere Sprüche</i>	Otros refranes	4/4	3	La Eólico	14	V.
7.2			2/4	9	La Eólico	14	V.; C.; B.
8.1			4/2	13	La Eólico	15	Cualquier instrumento

8.2	<i>Stücke auf allerlei Instrumenten zu spielen</i>	Tocar piezas con todo tipo de instrumentos	4/2	11	La Eólico	15	Cualquier instrumento
8.3			4/2	12	La Eólico	16	Cualquier instrumento
8.4			2/2	16	La Eólico	16	Cualquier instrumento
9	<i>Wetterregeln</i>	Las reglas del tiempo	4/4, 2/4 y 3/4	43	La Eólico	17-19	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Ccb.; Pta.; Tr.; Timb.; B.
10	<i>Der Lirendreier</i>	El Lirendreier	2/4	22	La Eólico	20	V.; X.A.
11	<i>Ein Wahrheitslied</i>	Un canto verdadero	4/4 y 3/4	26	La Eólico	20-21	V.; F.d.; C.S.; C.A. [2]; M.; X.A.
12	<i>Ich hab' die Ros' an meinem Fuß</i>	Tengo la rosa en mi pie	4/4, 3/8 y 1/4	24	La Eólico	22-25	V. [2]; F.d. [S,A,T]; X.S.; X.A.; Pl.; Pro.; Ctn.; Pta.; B.
13.1	<i>Stücke für Flöten, auch auf anderen Insstrumenten zu spielen</i>	Piezas para flautas, también para otros instrumentos	2/2	12	La Eólico	26	F.d.; instr. de placas
13.2			2/2	16	La Eólico	26	F.d.; instr. de placas
13.3			6/8	14	La Eólico	26	F.d.; instr. de placas
13.4			3/4	12	La Eólico	27	F.d.; instr. de placas
13.5			2/4	16	La Eólico	27	F.d.; instr. de placas
13.6			2/2 y 3/2	13	La Eólico	27	F.d.; instr. de placas
13.7			3/4 y 2/4	22	La Eólico	28	F.d.; instr. de placas
14.1	<i>Deux chansons (J'ai vu le loup, le renard, le lièvre)</i>	Dos canciones (Vi al lobo, al zorro y a la liebre)	2/4	13	La Eólico	28	V.; instr. de placas
14.2	<i>Deux chansons (C'était Anne de Bretagne)</i>	Dos canciones (Ana era de Bretaña)	6/8	12	La Eólico	29	V.; instr. de placas
15	<i>Marmotte</i>	Marmota	6/8	25	La Eólico	30-31	V.; F.d.; Flautas o cuerdas, Pta.; Pro.; B.
16.1	<i>Zwei Spielmusiken</i>	Dos piezas musicales	2/4	49	La Eólico	32-33	F.d.; C.; X.; Timb.; Pl.; Bm.
16.2			2/4	50	La Eólico	34-35	F.d. [2]; C.; X.S.; X.A. [2]; Timb.; Pl.; Bm.
17	<i>"Gjeite-Lok" Norwegischer Ziegenlockruf</i>	"Gjeite-Lok" llamada noruega de la cabra	2/4	25	Re Eólico	36-37	V.; F.d. [2]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Ccb.; Ctn.; Pl.; Bm.; Timb.; B.

18	<i>Spielstück</i>	Pieza de juego	4/4	12	Sol Eólico	38	F.d. [S,A,T]; B.
19	<i>Amor, amor</i>	Amor, amor	3/2	13	Sol Eólico	39	V.; X.A.; M./Cuerdas; F.d. [B]; B.
20	<i>Der Jüngste Tag</i>	El Juicio Final	4/4	16	La Eólico	40-42	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; M./Cuerdas; Pl. sus.; Tr.; Bm.; Timb.; Ld.; B.
21	<i>Es ist die wunderschönste Brück</i>	Es el puente más hermoso	2/4	25	La Eólico	43-44	V. [2]; M.; X.A.; Timb.; B.
22	<i>Käuzlein</i>	Búho pequeño	4/4	26	La Eólico	44-45	V.; F.d. [S, A, B]; L. Pi.
23	<i>Kukuk hat sich zu todt gefall'n</i>	El cuco cayó muerto	6/8	24	Mi Eólico	46	V.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Cp. Mus.; B.
24	<i>Zwischenspiel</i>	Interludio	2/4, 3/4 y 4/4	64	La Eólico	47	Fl. d.
25	<i>Urlicht</i>	Luz primordial	4/2 y sin compás	11	La Eólico	48-49	V.; C.S.; C.A.; X.S.; Timb.
26	<i>Martin liber herre</i>	Martín, señor libre	2/2	43	Re Dórico	50-51	V. [3]; B.
27.1	<i>Kleine Stücke für Stabspiele</i>	Pequeñas piezas para instrumentos de placas	4/4	10	Re Dórico	52	X.S.; X.A.
27.2			3/4	17	Re Dórico	52	X.S.; X.A.
27.3			4/4	12	Re Dórico	52	X.S.; X.A.
27.4			4/4	7	Re Dórico	53	X.S.; X.A.
27.5			4/4	9	Re Dórico	53	X.S.; X.A.
27.6			2/2	19	Re Dórico	53	X.S.; X.A.
27.7			3/2	15	Re Dórico	53	C.S.; C.A.
28.1	<i>Zum Stabspiel zu singen</i>	Para cantar al son de la batuta	2/4	27	Re Dórico	54	V.; X.A.
28.2			2/4	35	Re Dórico	54-55	V.; X.A.
28.3			2/4	26	Re Dórico	55	V.; X.A.
29.1	<i>Stücke für Flöten, auch auf anderen Instrumenten zu spielen</i>	Piezas para flautas, también para otros instrumentos	2/2	12	Re Dórico	56	F.d.
29.2			5/4	24	Re Dórico	56	F.d. [S,T]
29.3			5/4 y 3/4	16	Re Dórico	56	F.d. [S,T]
29.4			5/4	18	Re Dórico	57	F.d. [S,T]

30	<i>Fröhlicher Ostersang</i>	Canción alegre de Pascua	3/2	10	Re Dórico	57	V.; F.d.
31.1	<i>Pastourelles</i>	Pastorales	2/4	10	Re Dórico	58	F.d. [A,T]
31.2			2/4	18	Re Dórico	58	F.d. [A,T]
31.3			2/4	12	Re Dórico	58	F.d. [S,A,T]
31.4			2/4, 4/4 y 3/4	19	Re Dórico	59	F.d. [S,A,T]
31.5			2/2 y 3/4	23	Re Dórico	59	F.d. [S,A,T]
32	<i>C'est le mai</i>	Es mayo	2/4, 3/4 y 4/4	21	Sol Dórico	60	V., F.d./Cuerdas; T.; C.
33	<i>Tanz</i>	Danza	3/4	68	Re Dórico	61-67	F.d. [S,A]; C.; Pta.; Pro.; Pl.; Bm.; Tinas.
34	<i>Das Wessobrunner Gebet</i>	La oración de Wessobrunn	Sin Compás	-	Re Dórico	68	V.
35.1	<i>Zwie altdeutsche Texte (Ich gesach den summer nie)</i>	Dos antiguos textos alemanes (Nunca vi el verano)	Sin Compás	-	Mi Dórico	68	V.; Flautas, Cuerdas o Tarareo
35.2	<i>Zwie altdeutsche Texte (Der stanche winder)</i>	Dos antiguos textos alemanes (El fuerte viento)	Sin Compás	-	Mi Dórico	69	V.; Flautas, Cuerdas o Tarareo
36.1	<i>Zwei Segensprüche (Morgensegen)</i>	Dos bendiciones (bendición de la mañana)	Sin Compás	-	Mi Dórico	69	V.
36.2	<i>Zwei Segensprüche (Abendsegen)</i>	Dos bendiciones (bendición de la tarde)	4/4	10	Mi Dórico	69	V.; C.
37	<i>Haussegen</i>	Bendiciones del hogar	2/4 y 4/2	12	Mi Dórico	70-71	V.; F.d. [S,A,T]; C.; X.A.; Pl.
38	<i>Das Nachthorn</i>	El cuerno de la noche	4/4	34	Re Dórico	72-73	F.d. [A,T]; M.; C.A.; Ld.; Timb.; B.
39	<i>Tanzstück</i>	Pieza de danza	2/4	71	Sol Dórico	74-77	F.d. [S,A,T]; X.S.; X.A.; Timb.; Pro. M.; Pta.; Tm.; Pl.; Bm.; Pasos
40	<i>Winteraustriben und Sommergewinn</i>	Austeridad invernal y beneficios estivales	6/8, 2/4 y 3/8	60	Re Dórico	78-81	V.; F.d. [S,A]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Ccb.; Pl.; Timb.; B.

41	<i>Mutter, ach Mutter, es hungert mich</i>	Madre, oh, madre, tengo hambre	4/4	9	Mi Frigio	82	V.; F.d. [S,A,T]; Tr.; B.
42.1	<i>Zum Stabspiel zu singen</i>	Para cantar al son de la batuta	3/2	25	Mi Frigio	83	V.; X.A.
42.2			3/4	9	Mi Frigio	83	V.; X.A.
42.3			3/4	20	Mi Frigio	83	V.; X.A.
43	<i>Zaunkönigs Winterklage</i>	Lamento invernal de reyezuelo	Sin Compás	–	Re Frigio	84	V.
44	<i>Die arme Bettelfrau singt das kranke Kind in Schlaf</i>	La pobre mendiga canta al niño enfermo para dormirlo	3/2	16	Re Frigio	84-85	V.; Tarareo, C.S.; C.A.; M.
45	<i>Für Flöte und Trommel</i>	Para flauta y tambor	3/4	46	Mi Frigio	86-87	F.d.; Pro.
46.1	<i>Märchensprüche (Von de Machandelboom)</i>	Refranes de cuentos de hadas (del enebro)	4/4, 3/4 y 2/4	12	Sol Frigio	88	V.; F.d. [S]; C.S.; C.A.; X.S.
46.2	<i>Märchensprüche (Rumpelstilzchen)</i>	Refranes de cuentos de hadas (Rumpelstiltskin)	2/4	19	Mi Frigio	89	V.; Pro. M.; Pl.; X.A.
46.3	<i>Märchensprüche (Die Gänsemagd)</i>	Refranes de cuentos de hadas (La niña de la oca)	4/2	23	Mi Frigio	90-91	V.; C.S.; C.A.; M.; X.S.; X.A.; Pl. sus.; Pl.
46.4	<i>Märchensprüche (Der Froschkönig)</i>	Refranes de cuentos de hadas (El príncipe rana)	-	-	Mi Frigio	91	V.
46.5	<i>Märchensprüche (Von dem Fischer un syner Fru)</i>	Refranes de cuentos de hadas (Del pescador y su mujer)	-	-	Mi Frigio	91	V.
46.6	<i>Märchensprüche (Aschenputtel)</i>	Refranes de cuentos de hadas (Cenicienta)	-	-	Mi Frigio	91	V.
47	<i>Isegrims Begräbnis</i>	El funeral de Isegrim	4/4, 3/4 y 2/4	12	Mi Frigio	92-93	V.; F.d. [3]; C.S.; X.S.; X.A.; Tm.; Bm.; Timb.
48.1	<i>Drei Tänze</i>	Tres danzas	4/4	16	Mi Frigio	94	F.d.; X.A.
48.2			6/8	29	Mi Frigio	94-95	F.d. [S,A]; X.S.; X.A.; Timb.
48.3			3/8	47	Mi Frigio	96-98	F.d. [2]; X.S.; X.A.; Pro.; Ctñ.; Pta.; Pl. Timb.
49	<i>Passion</i>	Pasión	4/4, 3/4 y 3/2	6	Sol Frigio	99	V.; C.S.; C.A.; X.A. [2]; F.d. [T]

50	<i>Himmelfahrt</i>	Ascensión	4/4, 2/4, 3/2, 4/2 y 3/4	15	La Frigio	100-101	V.; C.S.; C.A.; F.d. [S,A,T,B]; Pl. Timb.
ZWEITER TEIL Stufen (SEGUNDA PARTE Grados)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Liebe Mutter 's wird finster</i>	Querida madre, está oscureciendo	3/4	19	Lam	104	V.; C.S.; X.S.; X.A.; Tr.
2.1	<i>Stücke für Stabspiele</i>	Piezas para instrumentos de placas	4/4 y 3/4	28	Lam	105	Instr. de placas [S,A]
2.2			2/4	16	Rem	105	Instr. de placas [S,A]
2.3			2/4	20	Lam	106	Instr. de placas [S,A]
2.4.a			4/4	6	Lam	106	Instr. de placas [S,A]
2.4.b			2/4	11	Lam	106	Instr. de placas [S,A]
2.4.c			2/4	15	Lam	106	Instr. de placas [S,A]
2.4.d			3/4	26	Lam	107	Instr. de placas [S,A]
2.4.e			2/4	9	Lam	107	Instr. de placas [S,A]
3.1	<i>Klang-Ostinati</i>	Ostinato sonoro	4/4	18	Lam	108	C.; X.S.; X.A.; M.; Bm.; Timb.; B.
3.2			3/4 y 3/2	16	Lam	109	F.d. [S]; X.A.; Ctñ.; Pta.; Pro.; Bm.
3.3			6/8	12	Rem	110	C.; Tarareo/F.d.; Pl. sus.; Pl. Pro.; B.
4.1	<i>Zwei Spielstücke</i>	Dos piezas	2/4	58	Rem	111	X.S.; X.A.
4.2			3/4	48	Rem	112-113	F.d. [S,A]; X.S.; X.A.; Pro.; Pta.; Bm.; Timb.
5	<i>Ruhe in Gottes Hand</i>	Descansa en la mano de Dios	4/4	10	Lam	114	V.; F.d.; X.S.; X.A.; Tr.; B.

6	<i>Es saß ein edly maget schon</i>	Estaba sentado un apuesto joven	4/4	30	Lam	115	V.; C.S.; C.A.; B.
7	<i>Der Feigenbaum</i>	La higuera	4/4, 3/4 y 2/4	26	Lam	116-117	V.; F.d.; X.S.; X.A.; Ld.; Tr.; B.
8	<i>Klangstück</i>	Pieza sonora	6/8	61	Lam	118-123	F.d. [S,A,T]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; M.; Ld.; Pl.; Bm.; Timb.; Vch.; B.
9	<i>Bienensegen</i>	La bendición de las abejas	4/4	11	Lam	124	V.; X.A.
10	<i>Mariae Geburt</i>	Natividad de María	4/4	31	La Jónico	124-127	V.; F.d. [S,A]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; X.B.; M.; Tr.; Pl. sus.; Timb.; B.
11	<i>Flachssegen</i>	Bendición del lino	4/4	13	La Dórico	128	V.; C.S.; Cp. Mus.; X.A.; B.
12	<i>O Jammer, Jammer höre zu</i>	Oh desgracia, desgracia, escucha	2/4	27	La Frigio	129	V.; F.d. [S,T]; C.S.; C.A.; X.A.; Tr.; Pro.
13	<i>Spielstück</i>	Pieza de juego	6/8	24	La Eólico	130-131	F.d. [S,A]; X.S.; X.A.; Pl.; Bm.; Timb.; Tr.; B. F
14.1	<i>Dreiklangstücke für Flöten oder andere Instrumente</i>	Piezas tríadas para flautas u otros instrumentos	2/2	16	Re Eólico	131	Cualquier instrumento afinado
14.2			2/2 y 3/4	32	Re Eólico	131	Cualquier instrumento afinado
15.1	<i>Umspielte Terzen</i>	Juego de terceras	2/2	9	Re Eólico	132	-
15.2			3/4	25	Re Eólico	132	-
15.3			3/4	12	Re Eólico	132	-
15.4			4/4	8	Re Eólico	132	-
15.5			4/4	14	Re Eólico	132-133	-
15.6			5/4	34	Re Eólico	133	F.d. [A,T]; Timb.
15.7			3/4, 2/4 y 4/4	37	Re Eólico	134	F.d./Instr. de placas

15.8			2/2, 3/4, 6/4 y 4/4	56	Re Eólico	134	Instr. de placas
16	<i>Es geht ein dunckle Wolcken rein</i>	Se acerca una nube oscura	3/4	28	Re Eólico	135	V.; F.d. [S,A,T]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; M.; Bm.; Timb.; B.
17.1	<i>Ostinato-Stücke</i>	Piezas de ostinato	2/4	14	Re Eólico	137	F.d.; X.A.
17.2			3/4	68	La Eólico	138-141	F.d.; M.; X.S.; X.A.; Pta.; Timb.; B.
17.3			2/4	51	La Eólico	142-143	F.d.; X.A.
17.4			6/8	25	La Eólico	143	X.S.; X.A.
17.5			5/4 y 7/4	53	La Eólico	144-145	F.d. [S]; X.A.; Cñ.; Pro. M.
18	<i>Es sungen drey engel</i>	Tres ángeles cantan	3/4	20	Re Eólico	146-147	V.; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; M.; Tr.; Pl.; Timb.; B.
19	<i>Nun singet all</i>	Ahora canten todos	3/4	10	Re Eólico	148	V. [2]; C.S.; C.A.; M.S.; M.A.; X.S.; X.A.; Tr.; Pl.; Timb.; Vch.; B.
20	<i>Zum Beschluß</i>	Resolución	6/8, 3/8 y 2/8	10	Re Eólico	149	V.; C.S.; C.A.; M. Pl.; Timb.; B.

VOLUMEN V							
DRITTER TEIL Dominanten (TERCERA PARTE Dominantes)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Spruch</i>	Dicho	2/4	9	Mi Frigio	2	V. [2]
2	<i>Marienwürchen</i>	La marieta	4/4	12	La Eólico	2-3	V.; Tr.; X.S.; X.A.
3.1	<i>Zehn kleine Spielstücke</i>	Diez pequeñas piezas	2/4	12	La Eólico	3	X.S.; X.A.
3.2			3/4	9	La Eólico	4	X.S.; X.A.
3.3			2/4 y 3/8	16	La Eólico	4	X.S.; X.A.
3.4			2/4	16	La Eólico	4	F.d. [S]; X.A.
3.5			2/4	16	La Eólico	5	F.d. [S]; X.A.
3.6			2/4	10	La Eólico	5	F.d. [S]; X.A.
3.7			6/8	21	La Eólico	5	F.d. [S]; X.S.; X.A.
3.8			2/4	48	La Eólico	6	F.d. [S]; X.A.
3.9a			6/8	14	La Frigio	6-7	F.d. [S]; X.A.
3.9b			4/4	8	La Frigio	7	F.d. [S]; X.A.
3.10			3/4	53	La Eólico	7	F.d. [S]; X.A.
4	<i>Melodien und Bässe</i>	Melodías y bajos	2/4, 3/4, 4/4, 3/2 y 6/8	168 (Divididos en 18 ejercicios)	La Eólico	8-9	Cualquier instrumento
	<i>Improvisationen über Ostinati</i>	Improvisación sobre ostinatos	3/4, 4/4, 6/8 y 3/2	22	La Eólico	10	X.A.
4.19	<i>Die Bespiele sind weiter zuführen</i>	Los juegos continuarán	3/2	13	La Eólico	10-11	F.d. [S]; X.A.
4.20	-		3/2	11	La Eólico	11	F.d. [S]; X.A.
	<i>Ostinati im Kanon</i>	Ostinato en canon	3/4	10	La Eólico	11	X.A.
5	<i>La legende de St. Nicolas</i>	La leyenda de San Nicolás	2/4	24	Mi Eólico	12-13	V.; C.S.; C.A.; X.A.; Bm.; B.

6	<i>Der faule Schäfer</i>	El pastor perezoso	2/4	40	Mi Frigio	14-15	V.; F.d. [S,T,B]; X.A.; Pta.; B.
7	<i>Johann, spann an</i>	Johann, aprieta	3/4 y 3/2	29	Re Eólico	16-17	V. [2]; X.S.; X.A.; Pñ.; Pta.; Mc.; Lat.; Bm.; Timb.
8	<i>Großmutter Schlangenköchin</i>	Abuela cocinera de serpientes	6/8	14	Sol Eólico	18-19	V.; F.d. [S,A]; X.S.; X.A.; Caj. ch.; Ctn.; Timb.
9.1	<i>Zwei alte Sprüche (Wer baden wil ein' rappen weiß)</i>	Dos viejos refranes (Quien quiera bañarse, que sepa rapear)	Sin compás	-	Sol Dórico	20	V.
9.2	<i>Zwei alte Sprüche (Swig, lid und vertrag)</i>	Dos viejos refranes (Trago, tapa y contrae)	6/8	17	La Eólico	20-21	V.; F.d. [S,A,T]; C.S.; C.A.; Pta.; B.
10	<i>Herr Olof</i>	Señor Olof	4/4	30	Re Eólico	22-26	V.; X.S.; X.A.; X.B.; Pro.; Tr.; Pl.; Bm.; Timb.
11	<i>Alter Sonnenwendtanz</i>	Danza del viejo solsticio	2/2	11	Lam	27	F.d. [S,A,T,B]; Timb.; B.
12	<i>La Pénitence de Marie-Madeleine</i>	La penitencia de María Magdalena	2/2	17	Solm	28	V.; F.d. [S,A,T,B]
13	<i>Am Weyhnachtabend</i>	En Nochebuena	4/4, 3/4, 3/8, 2/4 y 2/8	24	Solm	30	V.; C.A.; Tr.; M.; B.
14.1	<i>Umspielte Terzen</i>	Juegos de terceras	4/4 y 3/4	8	Rem	31	F.d. [S,A,T]
14.2			4/4 y 2/4	8	Rem	31	F.d. [S,A,T]
14.3			2/4	16	Rem	31	F.d. [S,A,T]
14.4			2/2	12	Rem	31	F.d. [S,A,T]
14.5			2/2	16	Lam	32	F.d. [S,A,T]
14.6			3/2 y 1/2	8	Lam	32	F.d. [S,A,T]
14.7			3/2, 3/4 y 2/4	10	Lam	32	F.d. [S,A,T]
15.1	<i>Zwei Stücke in Terzen und Sexten</i>	Dos piezas en terceras y sextas	6/8	17	Lam	32-33	F.d. [S] [2]; X.A.
15.2			2/4	22	Lam	33	F.d. [S] [2]; X.A.

16	<i>Villancico-Baile de Nadal</i>	Villancico-Baile de Navidad	2/4 y 3/4	15	Lam	34-35	V.; F.d. [S,A,T]; X.S.; X.A.; Tr.; Cñ.; Pl. Bm.; Timb.; B.
17	<i>Quand Biron voulut danser</i>	Cuando Biron quería bailar	2/4	30	Lam	36-37	V.; F.d. [S]; X.S.; Tm.; Tr.; Bm.; B.
18	<i>Bauernregeln</i>	Normas del agricultor	4/4 y 3/4	23	Solm-SolM	37-38	F.d. [S]; C.S.; C.A.; X.A.; Tr.; B.
19	<i>Zu Maien, zu Maien</i>	Hasta mayo, hasta mayo	3/8	22	DoM	38-39	V.; F.d. [S,A]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Tr.; Pta.; Pl.; Bm.; Timb.; B.
20	<i>Konstruktion der Welt</i>	El origen del mundo	2/4	12	DoM	40-41	V.; X.S.; X.A.; Tr.; Bm.; B.
21	<i>Lamento</i>	Lamento	2/4	12	La Eólico	42	Cualquier instrumento
22	<i>Wetterregeln</i>	Reglas del tiempo	3/2	4	La Eólico	42	V.; acompañamiento
23.1	<i>Kleine Stücke für Xylophon und Flöte</i>	Pequeñas piezas para xilófono y flauta	2/4	12	La Eólico	42	X.S.; X.A.
23.2			2/4	12	La Eólico	43	F.d.; X.A.
23.3a			2/4	8	La Eólico	43	F.d.; X.A.
23.3b			2/4	8	La Eólico	43	F.d.; X.A.
23.3c			2/4	8	La Eólico	43	F.d.; X.A.
24	<i>Aria Komm Trost der Nacht</i>	Aria Ven consuelo de la noche	Libre y 3/2	5	Mi Frigio	44-45	V. [3]; C.S.; C.A.; M.A.; X.A.; Ld.; B.
25.1	<i>Zum Stabspiel zu singen oder auf der Flöte zu blasen</i>	Para cantar a la batuta o tocar a la flauta	6/8	22	Re Eólico	46	F.d.; X.A.
25.2			4/4	8	Re Eólico	46	F.d.; instr. de placas
25.3			6/8	19	La Eólico	46-47	Tarareo, F.d.; X.S.; X.A.
26	<i>Carillon</i>	Carillón	4/4 y 2/4	13	La Eólico	47	C.S.; C.A.
27	<i>Berceuse</i>	Berceuse	6/8	40	Re Dórico	48-52	F.d. [S]; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; M.A.; X.A.; Pl. sus.; Pl.; Timb.; B.
28.1	<i>Bergerettes</i>	Bergeretes	6/8	25	La m	53	F.d. [S] [3]
28.2			6/8	25	Re Dórico	53	F.d. [A,T]
28.3			6/8	28	Re Eólico	53-54	C.S.; C.A.; F.d. [S,A,T]

28.4			6/8	24	Re-La Eólico	54-55	F.d. [S,A]; B.
29	<i>Des herzen sluzzelin</i>	El corazón zumbón	Sin compás	-	Re Eólico	56	V.
30	<i>Vogel Federlos</i>	Pájaro sin plumas	2/4, 3/4 y 3/8	28	Sol Dórico	56	V. [2]: F.d. [S]
31	<i>Vom Schlaraffenland</i>	Del país de la leche y la miel	2/4	23	La Eólico	57-58	F.d. [S]; X.S.; X.A. [2]; Pl. Tm.; Bm.; Guit.; B.
32	<i>Das Pfingst-Ei</i>	El huevo de Pentecostés	2/4	16	Lam	59	V.; F.d.; [S,A,T]; Pl. sus.; Pro.; Tr.; Timb.; B.
33	<i>Diskantieren</i>	Discantar	4/4	12	La Frigio	60	C.; F.d. [A,T,B]; B.
34	<i>Chaconne</i>	Chacona	3/4 y 2/4	44	Re Eólico	61	F.d. [S,A,T,B]; X.A.; B.
35	<i>Entre le boeuf et l'âne gris</i>	Entre el buey y el burro gris	2/2	18	Re Eólico	62-63	V.; F.d. [S,A,T,B]; C.S.; C.A.; M.A.; X.A.; Pl.; Bm.; Timb.; B.
36	<i>Incipiunt Laudes Creaturarum quas fecit Beatus Franciscus ad Laudem et Honorem Dei</i>	Comienzan con las alabanzas de las Criaturas que el Beato Francisco hizo para alabanza y honra de Dios	Sin compás	-	SolM	64-66	V. [2]
37	<i>Jubilationes</i>	Júbilo	3/2, 2/2 y 4/2	12	LaM	67-68	V. [2]; C.S.; C.A.; M.; X.A.; Tr.; Pl. Timb.
38	<i>Das Wunderhorn</i>	El cuerno milagroso	4/4	47	DoM	69-73	V. [2]; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; M.; X.S.; X.A.; Ld.; Timb.; Pl.; B.
39	<i>Lenore</i>	Lenore	6/8	18	FaM	74-75	V.; X.S.; X.A.; Pl. Ctn.; Pro. M.; Bm.; Timb.
40	<i>Des Antonius von Padua Fischpredigt</i>	El sermón de los peces de Antonio de Padua	6/8 , 3/4 y 3/8	14	Solm- SolM	76-78	V.; F.d. [S,A,T]; C.S.; C.A.; X.S.; X.A.; Pl.; Timb.; B.

Rythmisch-melodische Übung (II. Teil) Ejercicios rítmico-melódicos (Parte II)							
N.º Pieza	Título original	Título traducido	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
1	<i>Einfache Rhythmen für einen Spieler oder eine Gruppe</i>	Ritmos sencillos para un instrumentista o un grupo	-	-	-	80-86 (60 ejercicios)	-
2	<i>Einfache Rhythmen für zwei und drei Spieler oder Gruppen</i>	Ritmos sencillos para dos y tres instrumentistas o un grupo	-	-	-	87-88 (20 ejercicios)	-
3	<i>Aufgeteilte Rhythmen für einen Spieler oder eine Gruppe</i>	Ritmos partidos para un instrumentista o un grupo	-	-	-	89-93 (30 ejercicios)	-
4	<i>Aufgeteilte Rhythmen für zwei Spieler oder zwei Gruppen</i>	Ritmos partidos para dos instrumentistas o dos grupos	-	-	-	94-100 (11 ejercicios)	-
Zwei Tänze (Dos Danzas)							
1	<i>Für Klatschchor, Rasseln und Schlagwerk</i>	Para coro de palmas, maracas y percusión	3/4	84	Re Dórico	101-107	Mc.; Pro.; Pl.; Tm.; Tinas.; coro de palmas
2	<i>Für Rasseln (chorisch besetzt), Flöten und Schlagwerk</i>	Para maracas (partitura coral), flautas y percusión	4/4	72	La Eólico	108-116	F.d. [S]; C.S.; C.A.; X.A.; Pl. sus.; Pl.; Pro.; G.; Tr.; Tt.; Caj. ch.; Bm.; Pta.; Mc.; Pies
Sprechstücke (Piezas de discurso)							
1	<i>Das Märchen von Klein-Flöhchen und Klein-Läuschen</i>	El cuento de hadas de los pequeños Flöhchen y Läuschen	4/4	61	-	117-121	Pro. M.; X.A.; Tr.; Mc.; Pl. Bm.
2.a	<i>Drei Stücke aus Goethes "Faust" (Was webwn die dort um den Rabenstein?)</i>	Tres fragmentos del "Fausto" de Goethe (¿Qué tejen alrededor del Rabenstein?)	12/8	25	-	122-123	X.S.; X.A.; Pro.; Pl.; Timb.
2.b	<i>Drei Stücke aus Goethes "Faust" (Wie traurig steigt die unvollkomme Scheibe)</i>	Tres piezas del "Fausto" de Goethe (Qué tristeza levanta el disco inacabado)	Sin compás	-	-	123	V.; C.S.; X.A.

2.c	<i>Drei Stücke aus Goethes "Faust" (Hexen-Einmal-Eins)</i>	Tres piezas del Fausto de Goethe (Brujas de una sola vez)	2/4	19	-	124	V.; X.S.; X.A.; Tm.; Pl.
3	<i>Chor aus Sophokles "Antigonae" von Friedrich Hölderlin</i>	Coro de "Antígona" de Sófocles, de Friedrich Hölderlin	12/8	52	-	125-129	Coro [2]; X.; M.; Pro.; Bm.; Timb.; Pl.; Tt.
<i>Rezitativ</i> (Recitativos)							
1	<i>Nachtmahr</i>	Pesadilla	4/4	11	Re Dórico	130	V.; X.A.; Coro de palmas
2	<i>Und es waren Hirten</i>	Y hubo pastores	Sin compás	-	FaM	131	V.; instr. de cuerda
3	<i>And em österlichen tag</i>	Y el día de Pascua	Sin compás	-	Re Eólico	132-133	V.; C.S.; C.A.; X.A.
4	<i>Dialogus "Quem queritis in sepulchro"</i>	Diálogo "¿A quién quieres en la tumba?"	Sin compás	-	La Eólico	133	V. [2]
5	<i>Media vita</i>	Media vida	Sin compás	-	Rem	134	V. [2]
<i>Finale</i> (Final)							
	<i>Aus Goethes "Faust": Walpurgisnachtstraum</i>	De "Fausto" de Goethe: Sueño de una noche de Walpurgis	3/2	14	Re Dórico	135-136	V.; Cp. Mus.; C.S.; C.A.; M.; X.S.; X.A.; Tr.; Pl. sus.; Pro.; Tm.; Pl.; Bm.; Tt.; Tinas.; Timb.; B.

Edición latinoamericana de *Música para niños* (1972-1975; ed. original 1961-1963)

VOLUMEN I (Ciclo I)						
N.º Pieza	Título	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/ s	Plantilla
Introducción						
1	<i>Cu-cú, ¿dónde estás?</i>	4/4	2	Inflex. Sol-Mi	5	V./ instr. de placas
2	<i>Nombres</i>	2/4, 3/4 y 4/4	12	Inflex. Sol-Mi	5	V./ instr. de placas
3	<i>Vendedores</i>	2/4 y 3/4	12	Inflex. Sol-Mi	5	V./ instr. de placas
4	<i>En el tren</i>	2/4	4	Inflex. Sol-Mi	5	V./ instr. de placas
5	<i>Eco</i>	3/4 y 2/4	6	Inflex. Sol-Mi	6	V./ instr. de placas
6	<i>Preguntas y respuestas</i>	3/4	9	Inflex. Sol-Mi	6	V./ instr. de placas
I Ritmo y recitación						
1	<i>Nombre de flores</i>	2/4 y 3/4	26	—	6	V.
2	<i>Nombre de pájaros</i>	2/4 y 3/4	8	—	7	V.
3a	<i>Nombre de instrumentos musicales</i>	2/4	4	—	7	V.
3b	<i>Nombre de instrumentos musicales</i>	2/4	6	—	7	V.
3c	<i>Nombre de instrumentos musicales</i>	6/8	12	—	7	V. [3]
4	<i>Nombres de árboles</i>	2/4	9	—	7	V.
5	<i>Rimas infantiles y rimas de sorteo</i>	2/4, 3/4 y 6/8	15	—	7	V.
Ej.	<i>Pito pito</i>	2/4 y 3/4	7	—	9	V.
Ej.	<i>Abracadabra</i>	2/4 y 3/4	8	—	9	V.
1	<i>Juan Copete</i>	2/4	4	—	10	V.
2	<i>Juan Copete</i>	3/4	5	—	10	V.
3	<i>Una seño muy señora</i>	4/4	5	—	10	V.
4	<i>Redondo</i>	3/8	3	—	10	V.
5	<i>Cargadas van</i>	2/4	5	—	10	V.
—	<i>Palmeo</i>	4/4 y 3/4	34 (28 ostinatos)	—	11	Perc. Corp. (Palmas)

–	<i>Palmeo y zapateo</i>	4/4 y 3/4	16 (14 ostinatos)	–	12	Perc. Corp. (Palmas y Pies)
II Melodía y acompañamiento						
–	<i>Oé, sin moverse</i>	2/4	12	Inflex. Sol-Mi	13	V.
–	<i>Ya está lloviendo</i>	4/4	4	Inflex. Sol-Mi	13	V.
–	<i>Lori, bilori</i>	6/8	6	Inflex. Sol-Mi	13	V.
–	<i>Una, dos y tres</i>	3/4	2	Inflex. Sol-Mi	13	V.; Perc. Corp. (Palmas); Tr.; Clv.
–	<i>Una, doli</i>	4/4	4	Inflex. Sol-Mi	13	V.; Perc. Corp. (Palmas o Pies); Pl. Clv.; Pta.
–	<i>Que llueva</i>	2/4	12	La-Sol-Mi	14	V.; Perc. Corp. (Palmas, Muslos y Pies)
–	<i>El paseíto de oro</i>	2/4	24	La-Sol-Mi	15	V.; X.; Perc. Corp. (Palmas, Muslos y Pies)
–	<i>Mariquita</i>	2/4	24	La-Sol-Mi	16	V.
–	<i>Antón Pirulero</i>	3/4	12	La-Sol-Mi	16	V.
–	<i>Bichito colorado</i>	4/4	8	La-Sol-Mi	16	V.
–	<i>Martín pescador</i>	2/4	8	La-Sol-Mi	16	V.
–	<i>Una señora</i>	2/4	8	La-Sol-Mi	16	V.
Pentafonismo						
–	<i>En ten tina</i>	4/4	4	Pentatónica	18	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies); S.; Chin.; Tr.; Clv.
–	<i>Aserrín aserrán</i>	2/4	12	Pentatónica	18	V.; X.; Tm. M.; Mc.
–	<i>Doña Laura</i>	4/4	6	Pentatónica	19	V.; X.; Pie
–	<i>Ya lloviendo está</i>	4/4	6	Pentatónica	19	V.; S.; X.; Perc. Corp. (Muslos)
–	<i>Así el indiecito va tocando</i>	2/4	12	Pentatónica	20	V.; Caj. ind.; zapato con Ccb.
–	<i>Santa Ana</i>	2/4	16	Pentatónica	20	V.
–	<i>Tengo, tengo, tengo</i>	2/4	16	Pentatónica	20	V.
–	<i>Achalito</i>	6/8 y 4/8	4	Pentatónica	20	V.

III Forma e improvisación						
1	<i>Juego del eco. Binario</i>	4/4	8	–	21	Cualquier instrumento
2	<i>Juego del eco. Binario</i>	4/4	8	–	21	Cualquier instrumento
3	<i>Juego del eco. Binario</i>	4/4	8	–	21	Cualquier instrumento
1	<i>Juego del eco. Ternario</i>	3/4	16	–	22	Cualquier instrumento
2	<i>Juego del eco. Ternario</i>	3/4	16	–	22	Cualquier instrumento
3	<i>Juego del eco. Ternario</i>	3/4	16	–	22	Cualquier instrumento
4	<i>Juego del eco. Ternario</i>	3/4	16	–	22	Cualquier instrumento

VOLUMEN I (Ciclo II)						
N.º Pieza	Título	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/ s	Plantilla
I Ritmo y recitación						
A	<i>Refranes</i>	2/4	43 (12 refranes)	–	5	V.
B	<i>Refranes</i>	3/8 y 6/8	48 (11 refranes)	–	6	V.
C	<i>Refranes</i>	2/4 y 3/8	32 (7 refranes)	–	6	V.
–	<i>Perro que ladra no muerde</i>	3/8 y 2/4	5	–	6	V.; Perc. Corp. (Palmas)
–	<i>Quien mucho habla</i>	3/4	3	–	7	V.; Perc. Corp. (Palmas, Muslos)
–	<i>En boca cerrada</i>	2/4	4	–	7	V. [3]
–	<i>Quien hace lo que quiere</i>	4/4	3	–	7	V.; Perc. Corp. (Muslos)
–	<i>Norte claro</i>	2/4	4	–	7	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies)
–	<i>De mal trigo, mal harina</i>	3/4	4	–	8	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies)
–	<i>Salta conejo</i>	2/4	3	–	8	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies)
–	<i>Zapatero a tus zapatos</i>	2/4	3	–	8	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies)
–	<i>Cada uno sabe dónde...</i>	2/4	4	–	8	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies)
–	<i>Una, doli</i>	6/8	4	–	8	V.; Perc. Corp. (Palmas, Muslos y Pies)
–	<i>Ostinato rítmico de acompañamiento</i>	4/4 y 3/4	16 (13 ostinatos)	–	8-9	Perc. Corp. (Palmas, Muslos y Pies)
–	<i>Adivinanza el ají</i>	2/4	5	–	9	V. [2]
–	<i>Adivinanza la garrapata</i>	2/4	5	–	9	V. [2]
–	<i>Tras, tras</i>	2/4	4	–	9	V. [2]
–	<i>Yo soy gallo de Jalisco</i>	2/4	6	–	9	V. [2]
–	<i>Haz bien, y no mires a quien</i>	6/8	3	–	9	V.; Pro.
–	<i>Recitado simultáneo de textos diferentes</i>	3/8	12	–	10	V. [2]
–	<i>Recitado simultáneo de textos diferentes</i>	3/8	10	–	10	V. [2]

–	<i>Recitado simultáneo de textos diferentes</i>	2/4	5	–	10	V. [2]
Melodía y acompañamiento						
A	<i>Ya está lloviendo</i>	4/4	6	Pentatónica	11	V.; Pta.; S.; X.
B	<i>Ya está lloviendo</i>	4/4	6	Pentatónica	11	V.; X.
C	–	4/4	6	Pentatónica	11	S.; X.
–	<i>Lori, bilori</i>	6/8	8	Pentatónica	12	V.; Tr.; S.; X.
A	<i>Carnerito, carnerón</i>	4/4	6	Pentatónica	12	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies); X.C.
B	<i>Carnerito, carnerón</i>	4/4	6	Pentatónica	13	V.; Caj. ch.; X.S.; X.C.
C	–	4/4	6	Pentatónica	13	X.C. [2]
–	<i>Bordones sencillos</i>	4/4 y 3/4	20 (14 ostinatos)	Pentatónica	14	Instrumentos de placas
–	<i>Bordones ondulantes simples</i>	4/4 y 3/4	20 (14 ostinatos)	Pentatónica	14	Instrumentos de placas
–	<i>Bordones ondulantes dobles</i>	4/4 y 3/4	20 (14 ostinatos)	Pentatónica	14	Instrumentos de placas
–	<i>Aserrín, aserrán</i>	2/4	18	Pentatónica	15	V.; S.; X.; Tr.; Mc.; Gü.
–	<i>Ina Mina</i>	4/4	16	Pentatónica	16-17	V.; Tr.; Cp. Mus.; S.S.; S.C.; X.C.; Vch.
–	<i>La negra Simona</i>	2/4	36	Pentatónica	18-19	V.; Perc. Corp. (Palmas); X.S.; X.C.; Caj. ind.; Guit.
–	<i>Sale el sol</i>	2/4	12	Pentatónica	20	V.; S.S.; S.C.; Pl. V
–	<i>Tum tum</i>	2/4	23	Pentatónica	20	V.; Perc. Corp. (Pies); X.S.; X.C.; Caj. ch.; Pro.
–	<i>La farolera</i>	2/4	44	Pentatónica	21-23	V.; S.C.; X.S.; X.C.; Tr.; Ccb.; Chin.; Pl.; Tm.; Bm.
–	<i>Yo soy muy pobre</i>	3/4	16	Pentatónica	24	V.; S.; Caj. ind.; Guit.
–	<i>Juan al pozo se cayó</i>	4/4	16	Pentatónica	25	V.; S.S.; S.C.; Mtr.; Timb.; Vch.
–	<i>Nana Caliche</i>	6/8	12	Pentatónica	26	V.; S.; X.; Gü; Pl.; Caj. ind.
A	<i>Ostinatos</i>	4/4	17 (15 ostinatos)	Pentatónica	27	Perc. Corp.; instr. de placas
B	<i>Ostinatos</i>	3/4	21 (16 ostinatos)	Pentatónica	28	Perc. Corp.; instr. de placas
–	<i>Pieza instrumental</i>	2/2	12	Pentatónica	29	S.S.; S.C.

–	<i>Pieza instrumental</i>	3/4	16	Pentatónica	29	S.S.; S.C.
–	<i>Pieza instrumental</i>	4/4	10	Pentatónica	30	S.S.; S.C.; X.C.; Timb.; Vch.
–	<i>Pieza instrumental</i>	4/4	12	Pentatónica	31	S.S. [2]; S.C.; X.C.; Tr.; Timb.; Vch.
Forma e improvisación						
1	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	4/4	16	–	32	Perc. Corp. (Palmas [2])
2	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	4/4	16	–	32	Perc. Corp. (Palmas [2])
3	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	4/4	16	–	32	Perc. Corp. (Palmas [2])
4	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	4/4	16	–	32	Perc. Corp. (Palmas [2])
5	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	3/4	32	–	33	Perc. Corp. (Palmas [2])
6	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	3/4	32	–	33	Perc. Corp. (Palmas [2])
7	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	3/4	32	–	33	Perc. Corp. (Palmas [2])
8	<i>Ritmos para palmeaar e imitar</i>	3/4	32	–	33	Perc. Corp. (Palmas [2])
1	<i>Complemento de frases rítmicas</i>	4/4	Indef.	–	34	Perc. Corp. (Palmas)
2	<i>Complemento de frases rítmicas</i>	4/4	Indef.	–	34	Perc. Corp. (Palmas)
3	<i>Complemento de frases rítmicas</i>	3/4	Indef.	–	34	Perc. Corp. (Palmas)
4	<i>Complemento de frases rítmicas</i>	3/4	Indef.	–	34	Perc. Corp. (Palmas)
1	<i>Juegos de imitación melódica. 3 notas</i>	4/4	2	Pentatónica	35	Instr. de placas
2	<i>Juegos de imitación melódica. 3 notas</i>	3/4	4	Pentatónica	35	Instr. de placas
3	<i>Juegos de imitación melódica. 3 notas</i>	4/4	2	Pentatónica	35	Instr. de placas
4	<i>Juegos de imitación melódica. 3 notas</i>	3/4	4	Pentatónica	35	Instr. de placas
5	<i>Juegos de imitación melódica. 4 notas</i>	4/4	2	Pentatónica	35	Instr. de placas
6	<i>Juegos de imitación melódica. 4 notas</i>	3/4	4	Pentatónica	35	Instr. de placas
7	<i>Juegos de imitación melódica. 4 notas</i>	4/4	2	Pentatónica	35	Instr. de placas
8	<i>Juegos de imitación melódica. 4 notas</i>	3/4	4	Pentatónica	35	Instr. de placas
9	<i>Juegos de imitación melódica. 5 notas</i>	4/4	2	Pentatónica	36	Instr. de placas
10	<i>Juegos de imitación melódica. 5 notas</i>	3/4	4	Pentatónica	36	Instr. de placas
11	<i>Juegos de imitación melódica. 5 notas</i>	4/4	2	Pentatónica	36	Instr. de placas

12	<i>Juegos de imitación melódica. 5 notas</i>	3/4	4	Pentatónica	36	Instr. de placas
----	--	-----	---	-------------	----	------------------

VOLUMEN I (Ciclo III)						
N.º Pieza	Título	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/ s	Plantilla
I Ritmo y recitación						
	<i>Ejercicios de palmadas sobre los muslos. Binario</i>	4/4	23 (20 ostinatos)	–	5	Perc. Corp. (Muslos)
	<i>Ejercicios de palmadas sobre los muslos. Ternario</i>	3/4	90 (43 ostinatos)	–	6-7	Perc. Corp. (Muslos)
	<i>Ejercicios de palmadas sobre los muslos. Binario</i>	6/8	6 (6 ostinatos)	–	7	Perc. Corp. (Muslos)
	<i>Ritmos ostinati para acompañamientos</i>	4/4 y 3/4	22 (14 ostinatos)	–	7-8	Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Muslos y Pies); Tr.; Caj. ch. [2]; Tm; Pl.; Pta.
	<i>Adivinanza: El avestruz</i>	4/4	2	–	8	V.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Muslos y Pies)
	<i>Huija, rendija</i>	2/4	4	–	9	V. [2], Lat.; Bm.
	<i>Habló el buey</i>	6/8	4	–	9	V. [3]
	<i>Carmelitón</i>	6/8	20	–	9	V. [2]
	<i>Los sapos</i>	2/4	28	–	10	V. [2]
Melodía y acompañamiento						
	<i>Bordones para un instrumento de placa</i>	4/4	49 (49 ostinatos)	Pentatónico	11	Instr. de placas
	<i>Bordones para dos instrumentos de placa</i>	3/4	60 (26 ostinatos)	Pentatónico	12	Instr. de placas
1	<i>Una, dos y tres</i>	4/4	10	Pentatónico	13	V.; X.S.; X.C.; Vch.
3	<i>Al subir una montaña</i>	4/4	6	Pentatónico	13	V.; S.C.; X.C.
2	<i>Cuenk, cuenk, cuenk!</i>	4/4	20	Pentatónico	14-15	V.; X.S.; X.C.; Timb.; Bm.
4	<i>Saltar y jugar</i>	2/4	22	Pentatónico	16-17	V.; S.A.; X.T.; Tr.; Chin.; Pta.; Guit.
5	<i>Las Tortitas</i>	3/4	18	Pentatónico	17	V.; S.C.; X.C.

6	<i>Al niño de aguatero</i>	4/4	18	Pentatónico	18-20	V.; S.S.; S.C.; X.C.; Caj. ch. [2]; Pl. sus.; Bm.; Timb.; Guit.; Vch.
7	<i>Voy cantando</i>	2/4 y 3/4	10	Pentatónico	20	V.; Caj. ind. [2]; Bm.
8	<i>Había una vieja</i>	3/4	21	Pentatónico	21	V.; S.C.; X.C.; Vch.
9	<i>Todo en esta vida</i>	3/4	24	Pentatónico	22	V.; Caj. ind. [2]
	<i>Canon. Todos mis patitos</i>	4/4	4	Pentatónico	23	V.; X.C./ F.d. [A]
	<i>Canon. Din, don, diridiridon</i>	4/4	5	Pentatónico	23	V.; X.S.; X.C.
	<i>Canon. Din, don, campanas de allí</i>	3/2	6	Pentatónico	23	V.; S.C. [2]; Vch.
1	<i>Pieza instrumental</i>	4/4	9	Pentatónico	24	S.S.; S.C.; Timb
2	<i>Pieza instrumental</i>	2/4	10	Pentatónico	24	Cp. Mus.; Tr.; S.S.; S.C.
3	<i>Pieza instrumental</i>	4/4	6	Pentatónico	25	S.S.; S.C.; X.C.; Timb.; Vch.
4	<i>Pieza instrumental</i>	3/4	17	Pentatónico	26	S.C.; X.S.; X.C.; Caj. ch.; Pro.; Vch.
5	<i>Pieza instrumental</i>	4/4	10	Pentatónico	27	S.S.; S.C.; X.C.; Timb.; Vch.
6	<i>Pieza instrumental</i>	2/4	25	Pentatónico	28	S.C.; X.C. [2]
7	<i>Pieza instrumental</i>	2/4	15	Pentatónico	29	S.S.; S.C.; X.C.
8	<i>Pieza instrumental</i>	6/8	15	Pentatónico	29	V.; S.C.; X.C.
9	<i>Pieza instrumental</i>	6/4	18	Pentatónico	30	S.S.; S.C. [2]; Cp. Mus.; X.C. [2]; Vch.
Forma e improvisación						
1	<i>Canon rítmico</i>	4/4	8	–	31	Palmas/ instr. de percusión
2	<i>Canon rítmico</i>	4/4	8	–	31	Palmas/ instr. de percusión
3	<i>Canon rítmico</i>	4/4	8	–	31	Palmas/ instr. de percusión
4	<i>Canon rítmico</i>	4/4	12	–	31	Palmas/ instr. de percusión
5	<i>Canon rítmico</i>	4/4	8	–	31	Palmas/ instr. de percusión
6	<i>Canon rítmico</i>	3/4	8	–	31	Palmas/ instr. de percusión
7	<i>Canon rítmico</i>	3/4	8	–	31	Palmas/ instr. de percusión
8	<i>Canon rítmico</i>	2/4	16	–	31	Perc. Corp. (Palmas y Pies)
9	<i>Canon rítmico</i>	6/8	8	–	31	Perc. Corp. (Palmas y Pies)

1	<i>Construcción de frases rítmicas</i>	4/4	Indef.	—	32	Palmas/ instr. de percusión
2	<i>Construcción de frases rítmicas</i>	3/4	Indef.	—	32	Palmas/ instr. de percusión
3	<i>Construcción de frases rítmicas</i>	6/8	Indef.	—	32	Palmas/ instr. de percusión
1	<i>Improvisación rítmica</i>	4/4	8	—	33	Perc. Corp. (Palmas y Pies)
2	<i>Improvisación rítmica</i>	4/4	14	—	33	Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Muslos y Pies)
3	<i>Improvisación rítmica</i>	3/4	19	—	34	Perc. Corp. (Palmas y Pies)
4	<i>Improvisación rítmica</i>	3/4	20	—	34	Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Muslos y Pies)
1	<i>Construcción de frases melódicas</i>	4/4	4	Pentatónica	35	Instrumentos de placas
2	<i>Construcción de frases melódicas</i>	3/4	8	Pentatónica	35	Instrumentos de placas
3	<i>Construcción de frases melódicas</i>	4/4	4	Pentatónica	35	Instrumentos de placas
4	<i>Construcción de frases melódicas</i>	3/4	8	Pentatónica	35	Instrumentos de placas
5	<i>Construcción de frases melódicas</i>	4/4	4	Pentatónica	35	Instrumentos de placas
6	<i>Construcción de frases melódicas</i>	3/4	8	Pentatónica	35	Instrumentos de placas
1	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	2/4	4	—	36	Instrumentos de placas
2	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	2/4	12	—	36	Instrumentos de placas
3	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	2/4	8	—	37	Instrumentos de placas
4	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	4/4	5	—	37	Instrumentos de placas
5	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	6/8	4	—	37	Instrumentos de placas
6	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	6/8	14	—	37	Instrumentos de placas
7	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	4/4	8	—	37	Instrumentos de placas
8	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	4/4	8	—	37	Instrumentos de placas
9	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	2/2	8	—	37	Instrumentos de placas
10	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	4/4	8	—	37	Instrumentos de placas
11	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	4/4	8	—	37	Instrumentos de placas
12	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	2/4	11	—	37	Instrumentos de placas
1	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas

2	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas
3	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas
4	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas
5	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas
6	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas
7	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/4	8	—	38	Instrumentos de placas
8	<i>Aplicación de textos a ritmos dados</i>	3/8	20	—	38	Instrumentos de placas
—	<i>Nana Caliche</i>	6/8	4	Do Jónico	40	Instrumentos de placas
—	<i>Juan al pozo se cayó</i>	4/4	2	Do Jónico	40	Instrumento de placas
1	<i>Danza Incaica</i>	2/8	57	Do Jónico	40-41	F.d. [S]; X.C.; Vch.; Chin.; Ccb.
2	<i>Lorito, lorito</i>	2/4	24	Re Dórico	42-43	V./F.d. [S]; X.C.; Caj. ind.; Bm.
3	<i>Dos melodías incaicas</i>	2/8 y 4/8	29	Mi Frigio	44-45	F.d. [S]; Caj. ind.; Guit.
4	<i>¿Quién me lava?</i>	2/4	18	Mi Frigio	46	V.; S.S.; Guit.
5	<i>De allacito</i>	2/4	14	La Eólico	47	V.; F.d. [S]; X.C.; Caj. ind.

VOLUMEN I (Ciclo IV)						
N.º Pieza	Título	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/ s	Plantilla
I Ritmo y recitación						
	<i>Ejercicios de palmadas sobre los muslos. Cuaternario</i>	4/4	30 (25 ostinatos)	–	5-6	Perc. Corp. (Muslos)
	<i>Ejercicios de palmadas sobre los muslos. Ternario</i>	3/4	50 (22 ostinatos)	–	6-7	Perc. Corp. (Muslos)
	<i>Ejercicios de palmadas sobre los muslos. Binario</i>	6/8	10 (3 ostinatos)	–	7	Perc. Corp. (Muslos)
	<i>Soldados vienen</i>	4/4	19	–	8	V. [4]
	<i>Al don don</i>	2/4	23	–	9	V. [2]; Perc. Corp. (Palmas y Muslos)
	<i>Negro Falucho (a)</i>	6/8	21	–	10	V.; Caj. ind.
	<i>Negro Falucho (b)</i>	4/4	23	–	11	V. [4]
II Canciones y piezas instrumentales						
1	<i>Tengo un gato en la cocina</i>	4/4	15	Pentatónico	12-13	V.; X.S.; X.C.; Vch.
2	<i>Vengo del sauce tendido</i>	6/8	11	Pentatónico	14	V.; Caj. ind. [2]
3	<i>Dirín, darán</i>	4/4	12	Pentatónico	15	V.; Cp. Mus.; S.C.
4	<i>A Madrí, señores</i>	2/4 y 3/4	17	Pentatónico	16-17	V.; X.S.; X.C.; Guit.; Bm.; Timb.; Vch.
6	<i>El cuco es un gran picarón</i>	2/4 y 6/8	38	Pentatónico	18-20	V. [3]; Cp. Mus.; S.S.; X.S.; X.C.; Guit. Vch.
5	<i>Oh, mi Dios</i>	3/4	18	Pentatónico	21	V.; Tr.; S.S.; S.C.; Timb.
7	<i>Un gato cayó</i>	3/4	16	Pentatónico	22-23	V.; X.S.; X.T.; Pl.; Caj. ch.; Mc.; Guit.
8	<i>El viejo Santiago</i>	3/4	160	Pentatónico	24-30	V.; Ccb.; Tm.; X.S.; X.C.; Timb.; Vch.; F.d.; Lat.; Pl. sus.; Caj. ch.; Cp. Mus.; S.S.; S.C.
1	<i>Pieza instrumental</i>	6/8	12	Pentatónico	31	S.S.; S.C.; X.C.
2	<i>Pieza instrumental</i>	6/8	11	Pentatónico	31	S.C. [2]; Vch.

3	<i>Pieza instrumental</i>	6/8	18	Pentatónico	32	S.C. [2]
4	<i>Pieza instrumental</i>	9/8	20	Pentatónico	32	S.C. [2]
1	<i>Pieza instrumental con “ecos”</i>	4/4 y 1/4	43	Pentatónico	33	S.S.; S.C.
2	<i>Pieza instrumental con “ecos”</i>	4/4	17	Pentatónico	34	Cp. Mus.; S.S.; S.C. [2]; Vch.
	<i>Rondó 1</i>	3/4	63	Pentatónico	36-37	X.S.; S.C.; X.C. [2]; Timb.; Vch.
	<i>Rondó 2</i>	4/4	36	Pentatónico	38-39	F.d.: Cp. Mus.; S.S. [2]; S.C.; Timb.; Pl.; Bm.; Vch.; V. silbada
	<i>Rondó 3</i>	4/4	24	Pentatónico	40-41	Caj. ch.; Vch.; X.S.; X.C.; Tr.; Mc.; Ccb.; Pro.; Timb.; Lat.; Perc Corp. [2] (Palmas y Pies)
	<i>Rondó 4</i>	4/4	24	Pentatónico	42-43	V.; S.S.; S.C. [2]; X.C.; Timb.; Pl.; Bm. Vch.; Cp. Mus.
	<i>Canon 1</i>	4/4	19	Pentatónico	44-45	S.S. [2]; S.C. [2]; Timb.
	<i>Canon 2</i>	4/4	16	Pentatónico	45	S.S. [2]; S.C. [2]
	<i>Canon 3</i>	4/4	27	Pentatónico	46-47	S.S. [2]; S.C. [2]; X.C.; Vch.; Caj. ch.; Timb.
Forma e improvisación						
	<i>Construcción de frases en forma rítmica</i>	2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8	66 (20 modelos)	—	48-49	Perc. Corp. (Palmas)
	<i>Construcción de frases en forma hablada</i>	6/8	8	—	49	V.
	<i>Construcción de frases en forma melódica</i>	6/8 y 3/4	56 (3 modelos)	—	49-50	V./ instr. de placas
	<i>Construcción de frases en forma de improvisación instrumental</i>	4/4	24	—	51	Pro.; Pta.; Perc. Corp., (Palmas y Pies)
	<i>Cánones melódicos</i>	2/4, 3/4 y 4/4	72 (6 modelos)	Pentatónica	51-52	V./ instr.de placas
1	<i>Rondo Rítmico</i>	4/4	44	—	53	Perc. Corp. (Palmas y Pies)
2	<i>Rondo Rítmico</i>	3/4	32	—	54	Perc. Corp. (Palmas y Pies)

3	<i>Rondo Rítmico</i>	4/4	26	–	54-55	Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Muslos y Pies)
4	<i>Rondo Rítmico</i>	4/4	48	–	55-56	Perc. Corp. (Palmas y Pies)
5	<i>Rondo Rítmico</i>	6/8	48	–	56-57	Perc. Corp. (Palmas, Muslos y Pies)
	<i>Estribillos para rondoes rítmicos</i>	4/4, 3/4 y 6/4	82 (8 modelos)	–	57-59	Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Muslos y Pies)
1	<i>Rondo Melódico</i>	2/4	48	Pentatónica	59-60	X.
2	<i>Rondo Melódico</i>	3/4	53	Pentatónica	60	X.
3	<i>Rondo Melódico</i>	4/4	24	Pentatónica	60-61	X.C.
4	<i>Rondo Melódico</i>	3/4	96	Pentatónica	61-62	S.C.; X.C.
	<i>Estribillos para rondoes melódicos</i>	4/4 y 3/4	60 (8 modelos)	Pentatónica	63	Instr. de placas
Apéndice: Canciones que abarcan los grados I al VI de la escala mayor						
1	<i>Fray Francisco campanero</i>	6/8	24	FaM	64-65	V. [2]; S.S.; S.C.; M.; Tr.
2	<i>Palomita ingrata</i>	2/4	12	DoM	66	V.; S.S.; S.C.; X.C.
3	<i>A la rueda la patata</i>	2/4 y 3/4	20	DoM	67	V.; X.S.; X.C.; Chin.; Gü.
4	<i>Esta sí que es Noche buena</i>	2/4	8	SolM	68	V.; S.S.; S.C.; Guit. Ccb.
5	<i>Córtame un ramito verde</i>	2/4	18	ReM	68-69	V.; S.; Guit. Tr. Pta.

Edición española de *Música para niños* (1969)

VOLUMEN I					
Título original	Compás	Nº Compases	Ton/Mod	Página/s	Plantilla
Ejercicios de lenguaje					
Palabras. Binario	2/4	48 (12 ejercicios)	–	18	V.
Palabras. Ternario	3/4	40 (10 ejercicios)	–	19	V.
Pregones	2/4	11 (4 ejercicios)	Inflex. Sol-Mi	20	V.
Llamadas	2/4, 3/4 y 4/4	22 (5 ejercicios)	Inflex. Sol-Mi	21	V.
Ejercicio con una sola palabra	2/4	10	–	21	V.
Eco con palmas. Binario	2/4	320 (10 ejercicios)	–	23-26	Perc. Corp. (Palmas)
Eco con palmas. Ternario	3/4	320 (9 ejercicios)	–	27-29	Perc. Corp. (Palmas)
Caballito blanco	2/4	8	–	31	V.
Diversas formas de acompañar rimas. Binario	2/4	248	–	31-34	Palmas u otros instr.
Modelo de improvisación melódica: Caballito blanco	2/4	16	Inflex. Sol-Mi	34	V.
Antón Pirulero	3/4	12	–	36	V.
Diversas formas de acompañar rimas. Ternario	3/4	134	–	36-39	Palmas u otros instr.
Modelo de improvisación melódica: Antón Pirulero	3/4	24	Inflex. Sol-Mi	39	V.
Rombo, romboide	2/4	6	–	41	V.
D'alt d'un cotxe	2/4	8	–	41	V.
Mañana domingo	6/8	16	–	43	V.
Tipi tape	2/4	12	–	43	V.
Ostinatos en binario y ternario para palmas, etc.					
Ostinatos para palmas. Binario	2/4	64 (21 ostinatos)	–	46	Perc. Corp. (Palmas)
Ostinatos para palmas. Ternario	3/4	38 (23 ostinatos)	–	47	Perc. Corp. (Palmas)
Ostinatos para pies y palmas. Binario	2/4	59 (30 ostinatos)	–	48	Perc. Corp. (Palmas, Pies)
Ostinatos para pies y palmas. Ternario	3/4	32 (21 ostinatos)	–	50	Perc. Corp. (Palmas, Pies)

Ostinatos para rodillas. Binario	2/4	94 (49 ostinatos)	–	51-53	Perc. Corp. (Rodillas)
Ostinatos para rodillas. Ternario	3/4	64 (42 ostinatos)	–	54	Perc. Corp. (Rodillas)
Ostinatos para pies, rodillas y palmas. Binario	2/4	68 (21 ostinatos)	–	56-57	Perc. Corp. (Pies, Rodillas y Palmas)
Ostinatos para pies, rodillas y palmas. Ternario	3/4	80 (13 ostinatos)	–	58	Perc. Corp. (Pies, Rodillas y Palmas)
Ostinatos para pies, rodillas, palmas y pitos. Binario	2/4	82 (28 ostinatos)	–	59-62	Perc. Corp. (Pies, Rodillas, Palmas y Pitos)
Ostinatos para pies, rodillas, palmas y pitos. Ternario	3/4	60 (18 ostinatos)	–	63-64	Perc. Corp. (Pies, Rodillas, Palmas y Pitos)
Ostinatos para pequeños instrumentos. (Basados en ritmos populares)	2/4, 3/4 y 3/8	10 (5 ejercicios)	–	65-66	Bg.; Pta.; Pro.; Ctn.
Ejercicios para bongoes	2/4	16	–	67	Bg.
Formación de frases. Pregunta y respuesta	2/4 y 3/4	64 (8 ejemplos)	–	69-72	Cualquier instrumento
Palmas cruzadas. Binario	2/4	28 (4 ejercicios)	–	73	Perc. Corp. (Palmas [2])
Palmas cruzadas. Ternario	3/4	44 (9 ejercicios)	–	74-75	Perc. Corp. (Palmas [2])
Dicen que soy rey (Adivinanza)	2/4	16	–	76	V.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Rodillas y Pies)
¿Qué es? (Adivinanza)	2/4	5	–	76	V.; Perc. Corp. (Palmas)
Caballito blanco con acompañamiento instrumental	2/4	16	–	78	V.; Perc. Corp. (Rpdillas); Caj. ch.; Bg.
Zapatero, remendero	4/4	4	–	78	V.; Perc. Corp. (Palmas y Rodillas)
Pentatónico					
Ostinatos para un instrumento de placa. Binario	2/4	285 (143 ostinatos)	Pentatónica	80-84	Instrumentos de placas
Ostinatos para un instrumento de placa. Ternario	3/4	141 (97 ostinatos)	Pentatónica	85-86	Instrumentos de placas
Ostinatos para dos instrumentos de placa. Binario	2/4	70 (34 ostinatos)	Pentatónica	87-89	C.; X.
Ostinatos para dos instrumentos de placa. Ternario	3/4	29 (22 ostinatos)	Pentatónica	90	C.; X.
Formación de frases. Pregunta y respuesta	2/4 y 3/4	48 (6 ejercicios)	Pentatónica	91	Instrumentos de placas

Melodía para flauta con acompañamiento de pitos, palmas, rodillas y pies	3/4	8	Pentatónica	94	F.d.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Rodillas y Pies)
Melodía para flauta y castañuelas	3/4	8	Pentatónica	94	F.d.; Cñ.
Melodía bitonal para flauta y carillón	2/4	8	Pentatónica	96	F.d. [S]; C.C.
Melodía para flauta y carillón	2/4	8	Pentatónica	96	F.d. [S]; C.C.
Melodía para flauta, castañuelas y xilófono	3/4	8	Pentatónica	96	F.d. [S]; Cñ.; C.C.
Melodía para flauta, carillón y xilófono	3/4	8	Pentatónica	97	F.d. [S]; C.C.; X.C.
Melodía con acompañamiento de pandero y xilófono	4/4	8	Pentatónica	97	V./F.d.; Pro.; X.C.
Pieza instrumental	6/8	14	Pentatónica	98	V./F.d.; C.C.; X.C.
Melodías para improvisar acompañamientos. Voz o flauta	4/4	6	Pentatónica	99	V.; F.d.
Melodías para improvisar acompañamientos. Flauta	3/4	15	Pentatónica	99	F.d.
Melodías para improvisar acompañamientos. Xilófono	2/4	8	Pentatónica	99	X.
Melodías para improvisar acompañamientos. Carillón	2/4	20	Pentatónica	99	C.
Melodías para improvisar acompañamientos. Voz o flauta	2/4	24	Pentatónica	100	V./F.d.
Melodías para improvisar acompañamientos. Voz	2/4	12	Pentatónica	100	V.
Melodías para improvisar acompañamientos. Carillón	2/4	14	Pentatónica	100	C.
Melodías para improvisar acompañamientos. Xilófono	3/4	10	Pentatónica	100	X.
Refrán. Más vale tarde que nunca	6/8 y 3/4	16	—	101	V.; Pl.; Sjas.; Perc. Corp. (Palmas y Pies)
Aserrín, aserrán	2/4	19	—	102	V.; Perc. Corp. (Palmas y Rodillas)
Nombres de flores	3/8 y 2/4	20	—	103	V.
Cu-cú, tras, tras	2/4 y 3/8	15	—	104	V.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas y Rodillas)

Mañana domingo con acompañamiento instrumental	6/8	20	–	105-106	V.; Sjas.; Pro. Bg.; Timb.
Que llueva. Con acompañamiento de pequeños instrumentos	2/4	14	Pentatónica	107	V.; Tr.; Clv.; Pl. Timb.
Setze jutges	2/4	7	–	108	V. [2]; Perc. Corp. (Palmas y Rodillas)
Tuguru, sagara	2/4	15	–	108	V.
Canon					
Proverbio. Haz bien	3/8	5	–	109	V.
Canon prosódico. Proverbio popular	3/8	9	–	109	V.
Canon prosódico. Tulipán	3/8	12	–	110	V. [3]
Rombo, romboide en forma de canon	2/4	7	–	111	V. [2]
Canon prosódico. La perra de Parra	2/4	16	–	111	V. [3]
Canon prosódico. A la lata, al latero	2/4	24	–	112	V.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas y Rodillas)
Canon rítmico. Para pies y palmas	6/8	22	–	113	Perc. Corp. (Palmas [2])
Canon rítmico. Basado en una canción popular	2/4	8	–	114	Perc. Corp. [2] (Pitos, Palmas, Rodillas y Pies)
Canon rítmico. Basado en una canción infantil.	2/4	20	–	115	Perc. Corp. [3]: Pitos, Palmas, Rodillas y Pies
Canon rítmico. Para dos panderos	6/8	9	–	116	Pro. [2]
Canon rítmico. Para tres pares de castañuelas	3/8	12	–	118	Ctñ. [3]
Canon melódico. Vocal-instrumental	3/4, 3/8, 4/4 y 2/4	84	Pentatónica	119-120	V./Instrumentos de placas
Canon instrumental	4/4	28	Pentatónica	121-126	C.S. [2]; C.C. [2]; X.C.; B.; Timb.
Rondó					
Rondó rítmico. Pitos, palmas, rodillas y pies	6/8	40	–	127	Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Rodillas y Pies)
Rondó rítmico. En tres grupos	3/4	80	–	128-130	Perc. Corp. (Palmas, Rodillas y Pies)

Parte A de un rondó	4/4	8	–	131	Perc. Corp. (Palmas [2])
A la lata, al latero. Con adivinanzas	4/4 y 2/4	14	–	132-133	V.; C.; X.S.; X.C.; B.
Piezas vocales instrumentales					
Nombres de flores con acompañamiento instrumental	3/8 y 2/4	21	–	135	V.; C.S.; Bg.; G.
Juego de chinas	2/4 y 3/8	15	Pentatónica	136	V.; Tr.; X.S.; X.C.; B.
Todas las monjas	4/4	10	Pentatónica	137	V.; Tr. [2]; C.S.; M. C.V
Cuatro esquinitas	4/4	4	Pentatónica	138-139	V.; Perc. Corp. (Palmas y Pies); C.S.; X.C.; B.
Pieza instrumental	4/4	10	Pentatónica	140	C.S.; C.C.; X.C.; Timb.; B.
Una, dona	3/4 y 2/4	17	Pentatónica	141-143	V.; C.S.; M.C.; X.C.; B.
San Serenín del monte	3/4	12	Pentatónica	144	V.; C.S.; M.C.
Tengo, tengo, tengo	2/4	20	Pentatónica	145-146	V.; C.S. [2]; X.C.
Que llueva. Con acompañamiento de instrumentos de placa	2/4	18	Pentatónica	147-148	V.; Cro.; Palmas; C.S.; M.S.; X.C.; B.
D'alt d'un cotxe	2/4	9	Pentatónica	149	V.; C.S.; Ccb.; X.S.; X.C.; B.
Aserrín, aserrán	2/4	50	Pentatónica	151-157	V. [2]; C.C.; X.S.; X.C.; B.
Rondó instrumental	4/4	54	Pentatónica	158-162	V. [2]; Perc. Corp. (Chasquido, Palmas [2], Pies [2], Caj. ch.; X.S.; X.C.; Tr.; Ccb.; Pro.; Timb.
Cuento infantil					
Cuento infantil: Los tres osos	2/4 y 3/4	56	–	163	C.C.; X.S.; X.C.; Pro. [2]; Pta.; Cro.; Tr.; Pl.; Ccb.; Sjas.; Vi.; Clv.; Caj. ch.; Bm.; C.S.
Melodías populares infantiles					
Cu-cú cantaba la rana	3/8	9	Do M	173-174	V.; C.S.; C.C.; B.
Arroyo claro	2/4	8	Do M	175	V.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas y Rodillas)

San Serenín	3/4	12	Do M	176	V.; Perc. Corp. (Pitos, Palmas, Rodillas y Pies)
A Atocha va una niña	2/4	16	Do M	177-178	V.; X.S. [2]; B.
No le daba el sol	2/4	18	Do M	179-180	V.; Pro.
A lo alto y a lo bajo	2/4	36	Do M	181-182	V.; Pro.
A raíz d'o toxo verde	2/4	20	Do M	183-184	V.; Vi./Pro.
Como la flor	2/4	16	Do M	185	V.; Pro.
Giraldilla	6/8	18	Do M	186-187	V.; Pro.
Serranilla	3/8	21	Do M	188-189	V.; Ctñ.
Villancico andaluz	6/8	18	Do M	190-191	V.; Perc. Corp. (Palmas)

APÉNDICE VI

TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS A EXPERTOS EN EL *ORFF-SCHULWERK* EN ESPAÑA ²⁵

²⁵ Las transcripciones son fruto de producciones orales que, pese a ser revisadas y corregidas ortotipográficamente, pueden contener algún error debido al deseo de mantener al máximo la fidelidad de las entrevistas y la diferencia del registro lingüístico empleado en los actos de habla.

ENTREVISTA A ÁNGELA MORALES (26/09/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Ángela Morales: Mis comienzos en el mundo de la música se sitúan en Madrid, en un colegio público –el colegio *Carmen Cabezuelo*–, en un barrio obrero, normal y corriente, donde un buen día en el año 1970, no te puedo decir el día exacto, apareció Elisa Roche y decidió hacer un proyecto con niñas y familias que no hubieran tenido contacto con la música. Ahí empezó la aventura. Realmente la iniciativa salió del propio colegio. Era un colegio de la Sección Femenina donde se potenciaba mucho la música, el folclore, las artes en general, la plástica y el teatro. Se hicieron proyectos interdisciplinarios, la verdad que muy interesantes.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

A. M.: Respecto a la continuación de mis estudios musicales, no podemos olvidar que en los años 70 estábamos todavía en una dictadura y las estructuras sociales eran otras; muy diferentes a las que son ahora. Todos mis estudios de conservatorio, salvo la flauta de pico, que es finalmente a lo que yo me dediqué, los hice de forma libre. Estudié percusión, clarinete con un profesor particular, Elisa Roche consiguió además unas becas, yo creo que de algún tipo de Fundación de la Sección Femenina o algo así, no sé muy bien o una herencia que había dejado alguien. Nos consiguió estas becas y tuve clases particulares de flauta de pico mientras iba al conservatorio. También estudié magisterio en la especialidad de ciencias. Y en cuanto a la educación no formal, desde pequeña fuimos de su mano, hicimos un montón de cursos, verás que aparecen un montón de cursos en mi currículum. Desde muy temprana edad nos llevaba siempre a todos los sitios y a través de la *Asociación de Profesores de Escuelas Normales* en su momento, que hacían numerosos cursos, participé en muchos de todas las metodologías. En aquellos años hubo un *boom* importante que nos llegaba de Europa y nos formábamos en muchas metodologías. Después yo he estado varias veces en Salzburgo en los cursos de verano, luego estuve en Kodaly en la Universidad de Esztergom haciendo los dos niveles, dos años, después me fui a Boston con la intención de continuar mis estudios, pero bueno, aquello era inviable a nivel económico. Yo me fui sin beca un poco a la buena de Dios, aguanté allí tres meses y terminé haciendo unos cursos de flauta de pico, dando las clases yo, aquello fue un dislate, la verdad. Intenté hacer algo de Orff porque allí hay una sede del *Orff-Schulwerk* en Boston, pero era verano y no estaban funcionando. ¿Qué más cursos? Pues de todo tipo, la verdad que, desde el punto de vista general en cuanto a cuestiones puramente pedagógicas, muchos, no hice pedagogía en el conservatorio porque nunca toqué el piano y entonces era imprescindible tocar el piano para hacer pedagogía. Esta es mi formación.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

A. M.: Empecé a dar clases muy jovencita, con 14 años estaba dando clases particulares en el colegio alemán. Tenían un sistema cuando acababan las clases y ahí daba clases de flauta de pico, tenía un montón de alumnos en aquellos años y clases de clarinete llegué a dar allí también. Tocaba con el coro, cantaba con el coro, tocaba con la orquesta de

cámara y con la orquesta sinfónica, con el clarinete. He dado clases en colegios privados, he dado clases en escuelas de música, 11 años en la escuela municipal de Villacañas, en Toledo. He dado clases en el conservatorio de Getafe, he dado clases en el conservatorio de Danza, ya ahí aprobé las oposiciones con 25 años y estuve 11 años en el conservatorio de Danza y por puro azar llegué a la universidad. A través de un familiar que iba a mirar una plaza para el departamento de plástica, me encontré con una plaza de flauta de pico y dije: “¡uy, los ángeles me han traído aquí por algo!” y hace 28 años que estoy en la universidad. Primero estuve de asociada, después hice las oposiciones a Titular de Escuela, después ya con un sexenio y el doctorado pasé directamente a ser Titular de Universidad y bueno, pues ahí estamos en este momento llevando mucha más gestión que docencia. Justo este año pasado hemos puesto en marcha el primer Máster Oficial de Pedagogía de Investigación e Innovación en Pedagogía Musical que está teniendo un éxito de tremendo y estamos pues francamente contentos con todo eso. ¿Dónde más he dado clases? Cursos de formación de profesores, lo último por ejemplo hace unos meses, final de curso, pues a un grupo de todo, había maestros, había fisioterapeutas, había gente de psicología, sobre atención a la diversidad también, música para atención a la diversidad, es decir, me he movido en muchos ámbitos. También estuve en escuela de música privada, justo hasta la pandemia. Allí llevaba también formación de maestros, preparación de oposiciones, dirigía dos coros de niños, uno adolescente, otro de niños, llevaba las clases de lenguaje de los pequeños. En fin, empecé trabajando con niños de 2 años y ahora estoy con los de 20 y tantos. Lo que más me gusta en este mundo es dar clases.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

A. M.: Solamente en Madrid. Luego estuve estudiando en Brujas, especializándome en flauta de pico. Iba de oyente un fin de semana al mes, como de viernes a lunes, una cosa así. Y bueno, pues pude ir en dos ocasiones, dos o tres meses, no me acuerdo bien. Tuve una circunstancia familiar muy dura y lo tuve que dejar. Fue una apuesta importante por dedicarme a la música antigua, pero bueno. A partir de ahí me dediqué más a la pedagogía, aunque ya te digo que yo estaba dando clases desde los 14 años. Para mí es mi pasión, la verdad, como decía Elisa Roche: “el secreto es la pasión”, ¿no? Y es verdad, es verdad. Para mí eso es un lema.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

A. M.: Evidentemente, de la mano de Elisa Roche. Ella nos llevaba siempre a todos los cursos, ahí conocimos a un montón de profesores que han marcado de alguna manera nuestra manera de hacer, y quizá, bueno, te voy a añadir algo. Yo enseño como aprendí, añadiendo todos los ingredientes posteriores de otras metodologías que yo he ido aprendiendo. ¿Qué vinculación tengo yo ahora con el *Orff-Schulwerk*? Lo utilizo en mis clases. Para mí es una manera de entender la enseñanza por encima de otras muchas cosas.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

A. M.: Evidentemente, Elisa María Roche; pero luego te puedo hablar de Verena Maschat, por ejemplo, Mari Tominaga o del propio Orff, con el que estuvimos en el Symposium del año 80. Fuimos allí a conocerle y a hacer una participación importante de lo que era el *Orff-Schulwerk* en Madrid, en España. ¿Quién más? El percusionista que tiene estos libros editados, Standler, también. Con él también he trabajado. Como te he dicho antes, Mari Tominaga en Percusión y Margarida Amaral en Movimiento. Es decir, tocábamos muchos palos y para mí han sido siempre personas de mucha inspiración. Verena sigue siendo una mano derecha, izquierda y de todas las manos como persona, de inspiración en ese sentido.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de Educación Musical?

A. M.: Como he dicho, he estado varias veces en el *Orff Institut* con todos estos profesores que he mencionado. Estuve en Kodaly, con... No acuerdo cómo se llamaba este hombre, era un chileno que estaba casado con una húngara, era una mezcla explosiva. Y bueno, pues, también fue muy simpático. También hice un trabajo. Fue conocer una manera diferente de trabajar el tema del lenguaje musical. Yo luego he hecho mis adaptaciones y hago mi propio sistema. También hice algo con *Dalcroze*; no recuerdo el nombre del profesor. Yo era muy jovencita cuando todo esto que te estoy hablando y ya van muchos años. Y bueno, un poco de todas las metodologías he conocido. Willems la que menos. No sé por qué no me ha llamado tanto la atención, por lo que sea. Tampoco me ha dado tiempo, ya verás en el currículo que ha habido años de ser un no parar. O sea, hay que descansar también.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? ¿Cuál fue la duración de las ayudas?

A. M.: Nunca he tenido una beca. Bueno, miento, yo creo que el primer año que me fui a Kodaly pedí una beca en el Ministerio. Y era una beca parcial. Te cubría el tema de viajes y poco más.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en Educación Musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

A. M.: Bueno, había una *Fulbright* entonces, pero era de un carácter muy diferente a lo que pudiera ser la pedagogía musical. Yo conozco a una persona que tuvo una ayuda en Estados Unidos haciendo un trabajo sobre el movimiento en la dirección de orquesta y la diferencia... Algo así era el tema. Yo nunca tuve acceso. Y en este momento, sí, para investigación conozco, pero tanto como para marcharte y tener una beca más allá de un Erasmus o ahora que acabo de tener un Erasmus+ y he estado 15 días en una visita en Brasil, en una universidad, en UNICENTRO... No, en aquellos momentos no sabría decirte.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

A. M.: Bueno, yo creo que en el año 90 la LOGSE impulsó muchísimo toda la Educación Musical. Esa es mi tesis, de hecho. Y creo que sí, que estaba presente el *Orff-Schulwerk* en muchos sentidos, desde el material que se llevó a todos los centros hasta los cursos de formación que se hicieron a profesores ya en activo, los cursos de habilitación que se hicieron a profesores que tenían estudios musicales y título de magisterio y se habilitaron porque no había suficiente profesorado y después con la especialidad de música. Yo creo que aquello fue un momento de oro. No sé por qué perdimos aquella oportunidad de continuación. Quizá yo creo que porque en este país esa dualidad de generalista-especialista no nos está beneficiando ni a unos ni a otros. Cada uno tiene su sitio en la escuela, entonces ir dándose codazos para mí no tiene mucho sentido. Pero bueno, esto es así. En otros países, acabamos de sacar una tesis con una comparativa y hemos hecho algunos artículos y evidentemente está presente. Está presente el *Orff-Schulwerk* de manera más o menos puntual en algunos países. Quizá no hemos hecho un estudio pormenorizado de contenidos. Vamos a sacar ahora otro artículo sobre los contenidos que se han trabajado en las menciones en toda España. Y sí que está presente, pero no es que digamos que se haya implantado como metodología de base, En Austria evidentemente sí; en Alemania, también. Pero curiosamente, por ejemplo, en Finlandia no, no tanto. Hay países como Francia, por ejemplo, que es un país mucho más clásico en ese sentido. ¿Y por qué? Pues yo creo que porque eso hay que empaparse como el agua en la esponja para saber un poco después trabajar con ese ideario más que otra cosa.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

A. M.: Desde hace muy poco soy socia de la asociación *Orff-Schulwerk* España y como todo en la vida tiene sus letras pequeñas y sus ratillos que no te voy a contar, porque he decidido que las cosas feas no se cuentan. Pero bueno, sí, pasé en momentos complejos porque después de esa primera etapa de Elisa Roche llegó una segunda en el conservatorio con otro grupo de gente que se marchó. Yo estuve pensando en marcharme también a hacer los cursos del Orff, pero tomé unas decisiones personales de otro tipo y al final me quedé en España. Creo que había mucho que hacer en aquellos años. Entonces, bueno, soy socia de la asociación *Orff-Schulwerk* y colaboramos, hemos hecho un Convenio con la Universidad Autónoma de Madrid y colaboramos con ellos con el local, con las salas, con todo lo que necesiten; me tienen a su disposición, verdaderamente.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

A. M.: Cuando estuve en Villacañas tenía una agrupación instrumental Orff de niños y no te voy a decir que puse en marcha todo el repertorio. Si que utilicé desde la cantata de Navidad hasta mucho material de Wuytack, que sabes que tiene cosas muy interesantes: el carnavalito, el bolero, las danzas en tripla y después mucho de Gunild Keetman, de los libros, de sus cinco volúmenes y algún volumen que tengo del Orff en Grecia, el Orff en África, alguna cosilla también. Lo trabajo mucho porque me da mucha amplitud de miras. También el *Orff-Schulwerk* americano que tiene muchas posibilidades porque es un pelín

más abierto. No es preparar una pieza como tal, sino tiene un poquito más de expansión, te deja un poco más de margen. Y luego de elaboración propia, el trabajo que hago con la flauta de pico, como te he dicho soy flautista y diariamente, bueno, en los cuadernos de mis alumnos hay un montón de material que yo no tengo, lo tienen ellos, porque cada clase puede ser una aventura. Te pones a crear y salen cosas.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

A. M.: Por lo general, los que te he mencionado en la pregunta anterior. En gran medida, como te he dicho, el material lo genero yo y casi de forma espontánea. Por eso, yo apenas tengo registros de mis creaciones, están en las libretas de mis alumnos.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

A. M.: Bueno, yo tengo muchos discípulos. Yo tengo muchos alumnos que ahora son amigos. A pesar de la diferencia generacional nos llevamos muy bien y ellos siguen difundiendo sobre todo el mensaje con la flauta de pico. Yo creo que es un instrumento muy maltratado, muy descuidado en la escuela. Se utiliza cualquier instrumento para soplar y eso no puede ser. Cualquier material sirve y ya está, ¿no? En cuanto a otras vías de difusión, yo estaba pensando incluso en generar un canal de YouTube, hacer alguna cosa que sea mucho más abierta para que cualquiera pueda tener unos materiales accesibles, ya no tanto en cuanto a una partitura que voy a montar con los niños, sino a una manera de trabajar.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

A. M.: Bueno, esto lo pongo en mi tesis. El *Orff-Schulwerk*, por ejemplo, a diferencia del Kodaly, que es: página uno, página dos, página tres, página cuatro... Es una manera de entender la enseñanza de la música. Desde las fuentes que uno tiene, desde el propio folclore, desde cualquier canción de tu zona, desde una manera de entender que hay que cantar con un acompañamiento, que la música nos hace movernos y es danza y es movimiento. Es decir, es una manera de entender la enseñanza, no es un método, digamos, una metodología abierta que te da recursos para, con cualquier material, poder hacer un trabajo práctico. Yo siempre hablo de los principios psicopedagógicos de acción educativa. El primero es el de actividad. Y llegamos al conocimiento desde la práctica que digamos que siempre se ha entendido al revés. Entonces, no, no es un método cerrado ni muchísimo menos. Al contrario, yo creo que enriquece la pluralidad de posibilidades que nos ofrecen: la percusión, en el movimiento –sabes que también tenemos en la [Universidad] Autónoma [de Madrid] un Máster [*sic*] de Danza Educativa, un Título Propio–, la parte instrumental, que es a la que yo últimamente me dedico un poco más. Y luego, incluso, te voy a decir, es una forma de entender la vida. La vida educativa, la vida de formación, en donde todo forma parte de un todo y cualquier aprendizaje. Yo siempre digo a las jóvenes generaciones: abrid los ojos y sed muy flexibles. En ese sentido.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto a otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

A. M.: Si algo le puedo achacar... O sea, fortalezas te he dicho muchas, te numeré muchísimas ya. Quizá la única debilidad es que el paso a la lectoescritura musical es un paso que nunca ha estado claro. Yo intento hacerlo, he generado una metodología propia y lo he conseguido. Bueno, ahora no estoy dando clase de lenguaje, sí a veces con los alumnos voy a dar una clase en el Máster. Un poco de abrir la mirada hacia el lenguaje musical, tal y como se ha planteado hasta día de hoy, mucho más interactiva, mucho más abierta, mucho más práctica si quieres, en donde este concepto de hacer y de práctica también se lleve al aprendizaje de la lectoescritura musical. Yo hablo de lenguaje de la música, entonces no puedo olvidar, cuando estoy aprendiendo el lenguaje, la frase, no puedo olvidar el mensaje expresivo, no puedo olvidar el incluir instrumentos, pero si algo me ha quedado a mi vacío, quizá en mi formación, porque no se podía con todo, es esa parte más del lenguaje de la música como un lenguaje que yo necesito para entender una partitura. Y cuando los maestros cojan una partitura y sepan cantar una canción, que no es tan complejo, pero al mismo tiempo ahí me ha quedado un vacío que he cubierto yo con mi propia manera de hacer. ¿Y los elementos que mejor resultado han dado del Orff Schulwerk? El “música para todos”, eso es lo que más resultado me ha dado, es decir, cuando te decía que tenía una agrupación instrumental, pues a lo mejor con, 20 niños, 25 niños, que cada uno tiene un sitio en el que participar y puede contribuir a esto de música para todos, como dice Fernando Palacios también. Es otro de los exponentes un poco en este campo. Todos desde el principio pueden participar, tocando y sentir que forman parte de un grupo, de un todo y hacer música. A veces sí que he tenido algunos elementos con ciertas dificultades. Los temas de atención a la diversidad siempre se acoplan bien, pero a veces sienten rechazo. Hay niños que no trabajan bien en grupo, pero por su propiedad e idiosincrasia: un niño autista con problemas sociales o algo semejante cuesta un poco más, pero curiosamente tarde o temprano también entra en la dinámica. He trabajado con ancianos y estaban encantados, es decir, eso de hacer música genera entusiasmo interno. Poder hacer música desde el principio y ver un producto final. Entonces no he encontrado así alguna dificultad más allá de progresión de tiempo, de ese tiempo que algunos necesitan un poco más.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

A. M.: Yo creo que aquí llegaron dos pioneras. Ahí tenemos el vídeo, no sé si tú tienes el vídeo famoso que hizo el Instituto Orff del *Orff-Schulwerk* en el mundo y se ve la participación española, que fueron María Dolors Bonal en Barcelona y Elisa Roche en Madrid. Y ya previamente había habido, yo creo que he descubierto hace poco que otra persona que quiso introducir el método fue José Perís, curiosamente, y había intentado traer gente de allí. Y luego Jos Wuytack que vino también. Yo creo que había una necesidad de cambiar las estructuras muy clásicas de conservatorio. Entonces se hacían dos años de solfeo y luego empezabas el instrumento, es decir, aquello era una cosa completamente arcaica. Yo creo que eso es lo que motivó traer el *Orff-Schulwerk*. Me consta que son ellas dos, las que trajeron el *Orff-Schulwerk* a España, pero he descubierto en una tesis que he estado de tribunal que Perís también hizo algún intento. Pero como

ocurre en este país, ahí debió haber algún choque de trenes; no se debieron entender muy bien por lo que sea y unos camparon por libre de otros. Yo creo que ese fue el comienzo del *Orff-Schulwerk*. Respecto a si fue tardío respecto a otros países yo creo que sí, pero fíjate, por ejemplo, en Francia yo creo que no se ha instaurado, así como que digas hay un movimiento claro. A mí no me consta, por lo menos. Italia tampoco mucho. Se conocen de las escuelas de niños, de estas de Emilia Regia y estas, pero como *Orff-Schulwerk* yo no le he visto tan institucionalizado, como en América [del Norte] que sí, que ahí hay un movimiento claro. En cuanto a una particularidad del Orff en España, yo creo que no, yo creo que se ha hecho bien. ¿Particularidad? Bueno, al menos desde mi punto de vista, pues sí que hemos hecho mucho folclore español, con lo cual se ha utilizado material, vamos a decir autóctono, por decirlo de alguna manera, de España. Yo he cantado el “Vito” y he cantado una canción de un villancico castellano y he bailado una danza extremeña, quiero decir, esa adaptación al folclore, sobre todo.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

A. M.: Sí, yo creo que hay detractores, yo creo que hoy todavía en los conservatorios queda mucho que hacer, no voy a decir nombres tampoco, porque tampoco en este momento estoy muy cerca de los conservatorios. Sí que es cierto que hay gente en los conservatorios, sobre todo gente joven que está dando un giro a su manera de trabajar, pero las antiguas estructuras, digamos, que son más inamovibles y lo ven como dar palmitas y no lo valoran. Incluso lo dirigen hacia el magisterio y para ellos los de magisterio, tanto los musicólogos como los de conservatorio, esto de magisterio como que somos de segunda. No sé si tú has hecho magisterio, pero sí que te miran un poco desde arriba, como que ellos son los importantes, en el Rectorado nos llamaban los del triángulo, el Rectorado de la [Universidad] Autónoma [de Madrid], los de las palmitas, los del triángulo. Y bueno, ahí yo creo que ha habido que defenderse y decir: yo te respeto a ti, tú respétame a mí. Y defensores pues tenemos eso: Sofía López-Ibor, Mariana Di Fonzo en su momento, Fernando Palacios, Polo Vallejo, ¿quién más? Nuestra querida Luz Martín León-Tello, que falleció muy joven, luego en Barcelona también hay un movimiento importante con María Dolors Bonal, su sobrina, bueno y varias personas que se dedican al *Orff-Schulwerk*. No me salen los nombres, pero vamos, he coincidido con ellos desde jovencita cuando se hacían los cursos en verano, hasta ese punto. Luego en el instituto, en la [Universidad] Complutense también se trabaja y ahí estaba José Luis López Ráez, Nicolás Oriol, Ignacio Sustaeta, Presentación Barrio, creo que es el apellido, Santos Vivot, que está jubilado, ahí también hubo un movimiento muy interesante, y seguro que me dejo nombres, o sea, entre otros. Manuel Angulo en su momento, aunque Manuel Angulo estaba en el conservatorio, y desde ahí hacía una oposición muy grande cuando yo era muy jovencita, porque ellos hablaban más de una pedagogía del solfeo, más del lenguaje, como después ha pasado con el Encarna López Arenosa que también falleció, o como sigue pasando en este momento, con la especialidad de pedagogía, pero es pedagogía del lenguaje, no es pedagogía de la música, o entendida de otra manera.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios o jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

A. M.: Pues no, no he debatido en ningún foro. Como te he dicho, hay cosas de las que prefiero no hablar, pero en un momento dado yo creo que he sido la gran desconocida de

todo esto, porque, bueno, cometí el error de presentarme a las oposiciones del conservatorio de danza, y eso me pasó una factura importante. Entonces, hasta el año pasado no he sido ni socia en la Asociación Orff. Y, de hecho, creo que sigo siendo la gran desconocida, todo el mundo me dice que no, pero yo creo que sí, o sea que nadie sabe quién soy, o sea, yo estoy en mi sitio haciendo mis cosas.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

A. M.: Yo creo que tendrías que entrevistar a Raquel Pastor, no sé si has contactado con ella, ella está ahora en la Directiva de la Asociación, creo que ya has contactado con Carmen Domínguez. Yo creo que tendrías que contactar con Verena Maschat, no sé si le has hecho entrevista. Yo creo que tendrías que hablar con Barbara Haselbach, que es un referente. Y luego te puedo pasar el contacto de Daiane, si quieres, luego te mando un correo con sus direcciones para que contactes. Daiane es esta chica brasileña que nos ha invitado a UNICENTRO. Ellos tienen un Grado de cuatro años en Arte y, bueno, pues ella, el *Orff-Schulwerk*, lo lleva como bandera también. No es en España, es en Brasil, no sé si te sirve, pero yo creo que con Barbara Haselbach tendrías que hablar. Es un referente, está mayor, es como Violeta, que ya se nos ha ido, Violeta Hemsy de Gainza, con la que también trabajé desde pequeña y luego he dicho algunas colaboraciones posteriores. Y yo creo que son gente que te pueden aportar cosas muy interesantes también.

J. H.: Prospectiva: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

A. M.: Yo creo que esto es una de las características del *Orff-Schulwerk*. Se está adaptando constantemente a nuevos modelos. Entonces, en ese sentido, hay gente que dice, por ejemplo, que hay que trabajar más otros temas. Un tema de rock, un tema de pop, otros temas... Pero eso ya se hace. Yo creo que eso, esa adaptación es la que estamos haciendo constantemente en el aula, entre unos y otros. Y los principales retos para el futuro, bueno, intentar seguir echando raíces, es decir, que llegue a cuanta más gente mejor sin adoctrinamientos, eso es muy importante, esto no adoctrina, sino que genera una manera, yo creo, muy útil de trabajar en el aula y que te acercas al alumno de otra manera. No es a través de “página 14, el Renacimiento en España”. Yo creo que se puede llegar ahí desde otras vías mucho más interesantes.

ENTREVISTA A BARBARA HASELBACH (30/10/2023)

Joaquín de la Hoz: How and when did you start in the field of music?

Barbara Haselbach: As a very young child of 3-4 years in a children's group or "rhythmic gymnastics" taught by a former student of Hellerau-Luxenburg. Hellerau, you know, was the place where the horse was escaping from Switzerland. And he built up a big school in Hellerau. And later on in the war, they moved close to Vienna, to Luxemburg. So, Hellerau-Luxenburg, is a term for a more open, developed by Grossway. And my teacher, where I was as a child in a dance school, more or less, she was a pupil from this Hellerau-Luxenburg School.

J. H.: What is/has been your musical training –formal and non-formal– and your general and specific pedagogical training in music –formal and non-formal– and in which institution(s) did you study?

B. H.: During my time at the Gymnasium: Classes in Piano, Viola da gamba and Cello and recorder. After that, Musicology (University of Vienna and Univ. of Bern, Switzerland) and Piano Musikhochschule (Wien), Orff-Institut, University Mozarteum, Salzburg. But I also and mainly studied contemporary dance and consider myself as a dancer; dance and music teacher. Also please be aware that *Orff-Schulwerk* is music and dance/movement education. To call it just music education is a mistaken interpretation.

J. H.: Have you been or are you involved in music teaching? In what field? At what level(s) of education?

B. H.: I am dedicated to aesthetic education in general, my accent is dance (and music). I am (was) teaching students at the Orff-Institute and internationally

J. H.: Where have you lived and worked throughout your life, in which periods, what has motivated any relocations and what influence have these had on your professional musical development?

B. H.: Orff-Institute in Salzburg and courses, lectures and seminars in more than 35 countries.

J. H.: Continuing with the theme of this interview, how did you get to know the *Orff-Schulwerk* and what connection do you have/have you had with it?

B. H.: During my studies in Vienna, I went to a summer course with Gunild Keetman. There, I received the invitation to meet Orff and then, his invitation to become a teacher at the Orff Institute. I was in a Summer Course with Gunild Keetman who, as you know, was his co-operator. And she's half of the Schulwerk, is Gunild Keetman, actually. And I was in the Summer Course when I was a young dance student. And after the course, she asked me and said: "Come on, Barbara, I would like to speak with you". And then she asked what I was doing, what my plans for the future were and so on. And she told me that in next year in Salzburg, an Institute, a training place would be opened. And if I would be interested to work there, to teach there. And I should go and meet Orff. So in my next holiday, I went to Dörsen and had a wonderful, very intense talk with Orff for many hours. And he invited me to start in the fall 1961 to teach at the newly opened Orff Institute in

Salzburg at the Mozarteum University, the dance subjects, the movement area, and, also, to continue my music student study over there. Carl Orff taught in the Orff Institute for some years, yes. So, the Institute started in 1961, and I thought he taught about 10 years or so. I can't swear exactly, but he came, let's say, in the beginning, every week and then every second week. And so, less and less, because he was already getting quite old. But he was always in contact with us, the teachers. And we also visited him in decent very often and could discuss with him whatever was necessary.

J. H.: Who are/have been your mentors at the *Orff-Schulwerk*? What did these contacts mean for you, on a vital and musical level?

B. H.: Carl Orff, Gunild Keetman, my colleagues at the Orff-Institute, all my pupils, children as well as professional students.

J. H.: What courses or other specific training have you taken in *Orff-Schulwerk* methodology? When and for how long? Where? With whom? Do you have specific training in other music education methodologies?

B. H.: I studied at the Orff-Institute a lot of specialized formation in *Orff-Schulwerk* and also, personal guidance by Gunild Keetman. It was a two-years-training at that time, it was on the beginning, two years. And I have the normal certificate of finishing this course.

J. H.: Have you received a grant to study *Orff-Schulwerk* in Spain or abroad? Who/which institution financed it? Where did you travel to? Duration of the grants.

B. H.: No.

J. H.: Which institutions or individuals organized, promoted or developed training in music education (especially active methodologies) in your time?

B. H.: I don't know for sure I can tell you specific institutions but I do know that there are institutions such as Orff-Institute or the newly founded *Orff-Schulwerk* associations which encourage and promote the training and the approach to the *Orff-Schulwerk* for all people, both with and without scholarships. The Orff Institute itself did not give scholarships. The Karl Orff Stiftung, the Foundation, they gave the scholarships because they had the money. And there were several other institutions who gave, because, for instance, the International, oh, I can't remember exactly the names, some German Institutions. And I can't remember if Spain ever gave them. I don't know. No, it's a long ago. But the Institute itself, they, we haven't had money to give scholarships.

J. H. Do you think that educational policies have encouraged the adoption of *Orff-Schulwerk* in Spain, in what way, and do you consider that there is alignment with educational policies in other countries?

B. H.: Maybe, but more than educational policies, I think that the strong personal influence of José Peris at the beginning and later Elisa Roche was even stronger.

J. H.: Do you belong/have you belonged to any institution/association linked to the *Orff-Schulwerk*? Which one? What were their objectives, tasks or activities? What motivations led you to become involved with these institutions/associations?

B. H.: Of course. I am a member of the Austrian *Orff-Schulwerk* Association and Honorary member of several others, also of Asociación Orff-España. In addition to this, I was President of the International *Orff-Schulwerk* Forum for more than 20 years, and also Director of the English-speaking Special Course at the Orff Institute. As I said, I was a member of the Off Schulwerk Association because I was a teacher at the Institute and it was normal that we were members. I was not very active in this Association because I had so many other jobs. I was Director of the Off Institute for four periods and I was Director of the Special Course of the, and I was the, how do you call it? I did the Journal for many; many years and I was the Head of the Forum for nearly 20 years. So I was rather busy and teaching and teaching in all many, many countries. So the Forum, for instance, is the place has several, I mean, there is a lot of information about the Forum. Have you ever been on our website? It's mentioned there what the aims of the Forum are. Its discussion, information, collecting books, and musical videos or whatever. So to be, to relate to all the different of Schulwerk associations around the world and they are more than 40 now. So it's a kind of, you know, meeting, interlace all the different. And we do it, we have a yearly convention and at this convention we have every year a special theme and lectures to this theme and practical activities. And the asses, that means the associated schools and institutions show what they are doing. So, it's a very, very vivid and interesting place of exchange of meeting, of learning from each other. You see, we don't want to guide or to be the, we want to be a Forum where everybody can meet and exchange and present something and discuss with others. So that's the main purpose of the Forum.

J. H.: How have you put the *Orff-Schulwerk* into practice in the course of your professional career and have you felt constrained by official regulations?

B. H.: I was Cathedratice at the Orff Institut, Universidad Mozarteum in Salzburg as well as Director of the Orff Institut and its Special Courses for many years. For this reason, I have been teaching the *Orff-Schulwerk* in numerous different courses as well as organizing and coordinating. As far as official regulations are concerned, they work differently here than in Spain and music in general and the *Orff-Schulwerk* in particular are very important, so let's say that they are well treated.

J. H.: What institutionalized *Orff-Schulwerk* materials - instruments, teaching methods, adaptations, repertoire - do you use/have you used with your pupils? Have you generated any published or unpublished self-developed materials for their development?

B. H.: I have met and used much of the original material and since I was mainly responsible for the dance aspect, I published three books as well as edited a series of books about the *Orff-Schulwerk* and the two lingual journal *Orff-Schulwerk* Heute for many years.

J. H.: Have you trained disciples who have contributed to the transmission and development of the *Orff-Schulwerk*? What other ways do you consider suitable for the dissemination of these ideas?

B. H.: Several hundred graduates from the Orff Institute as well as students of *Orff-Schulwerk* courses in many countries around the world and of course many, many children. Regarding the dissemination of the ideas of the *Orff-Schulwerk*, I edited a book: *Orff-Schulwerk - an idea went around the world*, which gives lots of information about the international diffusion.

J. H.: Do you consider the *Orff-Schulwerk* to be a method, understood as an orderly and systematic way of proceeding to reach a certain result or end, with a series of predefined formulas? If not, what would you call it?

B. H.: In my opinion, the *Orff-Schulwerk* is a philosophy about an interdisciplinary, creative aesthetic education supported by many volumes with practical examples that must be adapted to the respective target groups. Not necessarily children or music students, but all aged groups with various abilities.

J. H.: In your opinion, what are the distinctive points and strengths of this methodology compared to others, and its weaknesses? What elements have worked better or worse in its practical application? Has this depended on the context?

B. H.: After having taught in the sense of OS for nearly 6 decades and in more than 35 countries of the world I see its greatest value and importance of Elemental music in the embodied music, that means music out of movement, movement out of music, with the accent on improvisation and on the community aspect. It should be how to start music but may as well be continued in later years of life. Of course, there are ways and contents. What is attributed to him as weaknesses rather shows the point of view of the observer. It is what it is and does not want to be the universe of music education. It does not exclude any content or methods of other musical or general aesthetic education, but through its humanistic, artistic and pedagogical character it is a great support to grow up in a creative and artistically influenced way.

J. H.: What do you think motivated the introduction of the *Orff-Schulwerk* in Spain, and do you think it was late compared to other countries, and do you identify any peculiarities in its reception in Spain compared to other non-German speaking countries?

B. H.: José Peris studied composition with Orff in Munich, and got to know the Schulwerk. He probably noticed that in the time of the Franco regime much was subdued or missing in education. He inspired young Spaniards to go to Salzburg and to study at the Orff-Institute, then Montserrat Sanuy and Luciano González published the first volume of the Spanish *Orff-Schulwerk* edition, the first *Orff-Schulwerk* courses started in 1966 and continue until today. So I think the very first course was organized by Peris who, as I told you already, was a student, a composition student of Orff Schulwerk and got to know the Schulwerk and was very inspired. And I can't remember exactly. I think the first course was in Granada or somewhere. And after that, yes, the "Sección Femenina" also has started to offer courses in Santander, for instance, for a while. And in Pamplona, the very first course, I think was organized by the University or something. So

we taught in many, many places, I think in all the provinces of Spain, more or less, not maybe in the very, very South, but in País Vasco and in, no, as I said already, in many, many places. And after the Franco Regime was stopped, there were already the first people who were trained in Salzburg and who started to teach there. Elisa Maria, for instance, she studied, she taught at the Music Department on the Conservatory in Madrid. Others were in Santander teaching, in Barcelona. Dolores Bonal was teaching there. And so it spread and spread and spread more and more. But I have heard and I know that, you know, in Spain, you are not allowed to teach music education under a certain name. So you can't, it's not allowed to say: "I'm teaching off Schulwerk" at the University or at the Music School or whatever. But I think it's allowed to call it Elemental Music and Movement Education. And I think it was Elisa Roche who introduced it into the music schools. Because until then they had piano and violin and a theory, but nothing which made the children creative. So I think Elisa's influence was a very, very strong one. Regarding differences with other countries, in Spain, on the beginning, of course, I mean, they had to learn how to do it. Because in, you know, that Elisabeth Rocher, she was on the Music Academy, or however it is called. She was a teacher there. And she had big problems because the education, the music education, as much as I have been told, was rather rigid, and very much cognitive, and technical, and not creative, and not student-orientated, and so on. So on the beginning, it was not easy for those who tried to introduce the Schulwerk in Spain. And nowadays, I haven't been in Spain since a few years before I was there nearly every year, but every two years. But now, since three or four years, the Corona, the COVID, and so on, I haven't been. No, you see, I learned it. Just when I was teaching there in Madrid, or in Santander, or in Pamplona, or in Barcelona, or in Gijón, in many places. And I only could see how the people reacted, which I was teaching. And I found a strong musicality, a wonderful musicality, and also a way of understanding music physically. But I can't say how they taught, how they used this, what they learned with us, and how they used it for their groups. But I mean, there are many people now in Spain. It's the Schulwerk Association in Madrid, it's in Cataluña. There are many, or more, I think, than 20 graduates from the Institute in the different educational institutions. They do a lot of courses. I think they are very active. Now it's a movement to activate the Schulwerk, and that it doesn't stop.

J. H.: Who do you consider to be the greatest defenders and disseminators of *Orff-Schulwerk* in Spain? And detractors?

B. H.: There is a great number of influential people, the most important one from my point of view was Elisa Maria Roche, who during her time in the ministry gave a great ministry. After, the foundation of the Spanish *Orff-Schulwerk* society. As for the detractors, I wouldn't know what to say.

J. H.: Have you discussed your experiences with this methodology with other colleagues at congresses, seminars, conferences, etc.? Do you have any anecdotes or do you know of any relevant stories related to *Orff-Schulwerk* in Spain?

B. H.: I was thinking about that, but I don't, I know, I loved to come to Spain and I loved to speak Spanish, but I forgot so much that I don't dare to *hablar contigo en Español*. No. I've taught, you know, also on the Academy of Dance for a while. And yeah, I have many friends in Spain, I have to say, because all my former students or most of them became really good friends. And this is typical for the style of our teaching, that it's not a, you know, above teacher and students. No, I's an eye level teaching. And yes, Sofia and

Carmen, who is now the Director of the Association and Alfonso, who was it before, and the people in, in Cataluña, they are close friends more or less. So that's only what I can say instead of an anecdote, that it's wonderful. I love Spain. I love the language. I love the culture. And I think it's a most interesting task for everybody in teaching elemental music and dance education in Spain to connect the tradition, which is so rich in your country with the, the methods of the Schulwerk, because I want to stress a few points, Joaquin. One is that Orff Schulwerk is not just music education. And please don't call it like that. Orff Schulwerk is meant as a music and movement or dance education, because you, you embody music in your, in your body. And when you produce music, it, it comes from your, from your whole body, from the rhythms of your body, from the feeling of your body. So it was meant and it started at the dance school. I don't know if you know about the early history of the Schulwerk. Do you know what was the Günther Schuler in Munich? So it started at the dance school and, and it would be wrong to call it just a music educational idea. And we also don't call it a system because it gives so much freedom and freedom. You can't systemize freedom. Yeah. And you can't systemize creativity. So we think it is, I think it is a, it is a pedagogical aesthetic, humanistic, artistic philosophy. And it gives example how to realize and verify these ideas, but those pieces in the, in the volumes, in the German ones or in the Spanish ones or those around the world, there are many, many, many additions in different cultures. But they are example, and not to be repeated, you know, on the xylophone, no, it's, it says, look, you can do it like that, but listen to what comes from the children or from the other group. And therefore, don't stress the system too much. It would not be right. And something else. Schulwerk is not just nowadays, I have to say, it's not just practice with children, not at all. It's from unborn children, mothers, pregnant mothers are having Schulwerk, Schulwerk classes, early childhood, mother and children or parents and children up to preschool and primary school and secondary school. It might be a little bit difficult in the teenager time, because they just want to imitate their pop idea at all. But then also we have a lot of classes with adults. And with seniors, even in, in homes for, for old people, it's used quite a lot. And it's used with, with people with difficulties, not how we are not allowed to call them anymore. How was it? Did we say before? No, now it's called inclusive education. So Schulwerk is very, very much used in inclusive education.

J. H.: Who do you think could provide relevant information about the *Orff-Schulwerk* in Spain?

B. H.: I think it would be interesting to talk to people like Verena Maschat, Polo Vallejo, Dolores Bonal, the Asociación Orff España and their presidents or the Spanish graduates from the Orff Institute.

J. H.: Prospective: Do you consider that the *Orff-Schulwerk* is still valid or would it need some adaptation for today's society? What are the main challenges for the future?

B. H.: It depends whether you understand OS just from the point of view of an academic music education program or much more in general as a way to inspire and activate people of all ages and abilities to nurture their own potentials to express themselves and communicate in a creative way. In my opinion the humanistic-pedagogical idea will stay the same, but the material used will naturally include partly traditions from the respective cultures where it is used as well as contemporary one. I'm rather an old person and I've taught Schulwerk for 60 years and changed my way of teaching it all the time. So adapted

it to what happened and different influences and so on. But I have not very many experiences with artificial intelligence. So I'm not so much, I know there are people who are using it on their mobiles and they work with it in a more technical way. It seems to be possible and it seems to interest young students, young people. So I can't give you any advices how to do it, but I can tell you it is done and it seems to work for a while for those people. The main idea of the Schulwerk is communication and expression. So if you are just working with mobiles or so, the communication is not very strong. Yes, it's visual and maybe auditive, but it has nothing of the other senses. So I would say even if there are new areas discovered, we should not use the really warm, direct context between one person and another. Between the children or whoever, whatever age the group is, that they can do something together. They can touch, they can sit beside each other, they can discuss what they want to do, they can watch what a group does and they can give their feedback and so on. So we shouldn't say no, nothing, but we say yes, do it, but don't lose the core of it. And on the other hand, I think what is really a demand of our time is their own culture and the world, world music or world dance or however. And shall we simply mix it or shall we try to keep to be clear what is the tradition of our own culture? And learn, and be interested, and go to other countries and make their music just to mix it, I think would be a danger. It will lose the the specialty of each culture, but and yeah, but just to stay with our own tradition, I think that would be impossible and should not be done because we are living in an open world, hopefully more or less, and we should love to hear to listen how the Chinese make their music and how the aborigines or whoever. So open and respecting our own culture. I think this is an idea which should be followed.

ENTREVISTA A CARMEN DOMÍNGUEZ (21/03/2024)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Carmen Domínguez: Yo en casa, la verdad. Mi madre era soprano del Coro Nacional de España y siempre cuando llegaba a casa a lo mejor tenía a la *Butterfly* en estéreo porque estaba mi madre cocinando, cantando y puesta en el salón. En ese sentido, desde antes de nacer, me inicié yo en la música porque escuchaba a mi madre cantar.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

C. D.: He estudiado el Grado Medio de oboe en el conservatorio, pero luego he hecho mucha formación no formal. Estudié percusión, saxofón, ocho o diez años de guitarra y de piano. En realidad, he ido saltando en muchos instrumentos con muchísimas clases particulares. Yo estaba en el conservatorio con el oboe, pero luego por mi madre tenía otro profesor que era el solista de oboe de la [Orquesta] Nacional. Cuando te mueves en un ambiente más o menos musical, creo que en mi caso sí que ha habido mucha más formación fuera, que lo que he aprendido allí en el conservatorio. Y luego pedagógicamente, mi primer curso de *Orff-Schulwerk* lo hice con doce años con Doug Goodkin, que me dieron una beca en Granada. Mi madre, cuando tenía yo tres años, hizo un curso de verano en el Orff Institute y cuando volvió decidió abrir una escuela en casa los fines de semana en la que invitaba a los vecinos del barrio para dar clase a lo *Orff-Schulwerk*, mientras que se seguía formando. Con doce años vino Doug y mi madre decidió ir a hacer este curso internacional en Granada y me llevó con ella y pidió que me dejaran participar como una persona más y allí estuve, o sea que el primer curso, con 12-13 años. Luego con 17, 18 y 19 fui a los Estados Unidos e hice los tres primeros *Level Courses* en Minnesota. Más adelante fue cuando fui a hacer el *Special Course* en Salzburgo y me he especializado en otras metodologías también. He tenido un sobrino hace dos años y he hecho los dos niveles de certificación en Gordon, he hecho algún curso así extra de Willems, un poco por conocerlo y eso es un poco todo, a nivel de metodología. También hice el master de profesorado de la universidad. Este es mi perfil, aunque en realidad de profesión, soy arquitecto, o sea que soy un perfil un poco diverso. Yo ahora no lo he utilizado para nada, pero sí que ha habido muchas cosas de la formación que sí que me están valiendo, o sea que bien, lo disfruté mucho.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

C. D.: Muy buena pregunta, porque es amplio la verdad. Yo empecé a trabajar a los 18 años en una escuela de música en la que trabajaba los sábados por la mañana y ahí estuve muchísimos años trabajando con niños de tres hasta casi cuando llegaban a la universidad y asignaturas variadas. Luego, cuando volví de Salzburgo empecé a trabajar en una asociación sin ánimo de lucro, pero que el proyecto más importante que tiene es una escuela de música que trabaja en cuatro colegios del centro. Entonces digamos que el ámbito de los niños con los que te mueves es escolar, aunque en realidad es una escuela de música que trabajaba en horario de comedor, o extraescolar. Y este mismo proyecto, a su vez, como era una asociación sin ánimo de lucro, desarrollaba otra serie de iniciativas, por lo que hemos estado trabajando en centros de tercera edad haciendo música con gente

mayor, o en la Cañada Real con niños con riesgo de exclusión, proyectos socioeducativos con un componente creativo. También trabajo con un coro de gente con necesidades especiales que son adultos y después he estado trabajando y sigo en una escuela Gordon en iniciación temprana 0-6. Mucho bagaje en educación musical y desde los últimos 5 años imparto formación de profesorado en la universidad: en la Universidad Complutense, en la Autónoma de Madrid, y en el Musikene.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

C. D.: Residir como tal en España y en Austria cuando estuve haciendo el *Special Course*. Luego estuve en tiempo en Colombia trabajando en un colegio, que es bastante interesante porque le da mucho valor a la educación artística en general. Y ya está, además de eso, viajes a un sitio y a otro y cursos por aquí o por allá, pero, así como de alquilar una casa en estos 3 países.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el Orff-Schulwerk? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

C. D.: En principio es una cosa que me llegó muy de pequeña y tiene una estructura tal que yo creo que un poco cablea la forma de pensar. Cuando adquieres estas metodologías de pensamiento o de cómo enfrentarte a los problemas o de cómo trabajar con la gente en equipo y cómo llegar a ideas comunes e impulsar ideas o proyectos en común, se articula casi una forma de vida. Creo que sí que tiene esta característica, sobre todo si llegas a ella como de jovencita, que se convierte en una rutina, eso, por un lado. Luego, por otro lado, creo que es una metodología que puede englobar a las otras, o sea que es mucho más completa y mucho más compleja y mucho más holística que otras de ellas que pueden tener mucho valor, pero sí que tienen una utilidad, enfoque u objetivos mucho más acotados.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el Orff-Schulwerk? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

C. D.: Ese primer contacto que tuve con Doug Goodkin siendo jovencita con esos 12-13 años, sí que me produjo un shock. Es una persona increíble, un gran pedagogo y tiene esa capacidad de enamorar a la gente con la que trabaja. Más adelante ha habido muchas personas que me han podido apoyar o ayudar o que han sido un referente de alguna forma. Te podría mencionar a Barbara Haselbach o Shirley Salmon, quien me ayudó muchísimo a entender cómo trabajar con la gente con necesidades especiales y a coger confianza en mí misma. Christa Coogan es un gran referente en lo que se refiere al movimiento, en su vitalidad, en su forma de comunicarse con el alumno. Wolfgang Hartmann tiene también algunas frases que son reveladoras en ese sentido o Andrea Sangiorgio. Y luego con el ejemplo y con algunas frases así que viene a decir de vez en cuando, Verena Maschat también. Pero eso ha sido más posterior. Soili Perkiö también es muy importante y muy interesante. No me quiero dejar a nadie, al final es una enseñanza tan personalizada que cada uno de ellos te pueden dar un aprendizaje distinto. Pero si me tuviera que quedar con tres, te diría Barbara Haselbach, Wolfgang Hartmann y Christa Coogan.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

C. D.: Como te adelantaba anteriormente, he recibido e impartido numerosas formaciones *Orff-Schulwerk* pero sobre todo destaco los *Level Courses* que realicé en Estados Unidos y el *Special Course* en Salzburgo. Además, tengo alguna formación en Gordon y en Willems.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

C. D.: En el curso internacional de música y danza de Granada, que se hace en verano, sí que tuve una beca. Y luego la otra que he recibido fue al hacer el *Special Course*, me dieron media beca de estudios, que la beca la ofrecía en la Fundación Carl Orff.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

C. D.: Creo que cada asociación o cada metodología tiene su asociación o su fundación que tienen como base el promulgar el trabajo de la metodología que promuevan. En el caso de Orff, supongo que te habrán dicho que está la fundación y luego está el *International Orff-Schulwerk Forum*, que digamos que es la asociación de la que cuelgan todas las asociaciones de todos los países. Dar becas, creo que depende de cada institución. Sé que la fundación normalmente ha dado becas o ha ayudado promocionando o dando fondos para ciertos proyectos que le han parecido de interés. Luego, cada asociación tiene también sus formas de entregar becas. Nosotros, de forma histórica, para el curso de verano, ofrecemos una beca de formación a los países de Colombia, Brasil y Argentina, que son las tres asociaciones que hay en América Latina. Y luego también llegamos a acuerdos para poder hacer el curso de forma gratuita en algunos espacios a cambio de dar becas para el profesorado. Ahora, por ejemplo, acabamos de hacer un curso en San Sebastián con Helena Cuaresma, que ha funcionado muy bien, en la Escuela Municipal de Música y Danza, y ahí los profesores de la escuela han recibido la formación gratuita, que creemos que es otra forma de apoyar el que se siga fomentando esta educación. Si yo tengo una escuela de música y forman los profesores que están ahí, pues es fácil que los niños, al final, se beneficien de esto. Nosotros tenemos este doble sistema, uno por la cesión de espacios y otro por becas, que consideramos que la persona lo merece.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

C. D.: Sabemos que, con la LOGSE, Elisa Roche hizo ahí un gran avance: consiguió introducir la educación musical, con el carácter y las características que promueven cierta forma en el *Orff-Schulwerk*, consiguió que todos los colegios públicos de repente tuvieran 16 instrumentos Orff, para que los profesores pudieran tener herramientas para hacer música de forma activa en el aula. Y ahora ves la legislación, y parece que sí, toda esta

cosa de las situaciones de aprendizaje, es algo que genero yo en mi clase y en mi proceso creativo, casi casi como de forma automática. Pero luego, cada vez tienes menos horas o te obligan a usar las TICs, que son contrarias a lo que yo pueda hacer. Se trata de hacer, de convertir esto en un laboratorio activo de hacer y no de mirar la pantalla como tontos. Con respecto a otros países, sería mejor hablarlo con ellos antes que decirlo de forma general. Sé que hay países y hay asociaciones que consiguen introducir proyectos para que trabajen en centros públicos u otras series de centros que los contratan y tienen este proyecto de ir a los colegios y consiguen resultados, entiendo que positivos. Algo parecido puede ser un proyecto impulsado aquí por la Fundación Barenboim-Said con Helena Cuaresma. Ella va todos los días a hacer clases en infantil y tienen los niños de lunes a jueves una hora, o sea, una clase, una clase de media hora todos los días. Al final es esa gotita constante y Helena dice que lógicamente cuando terminan la etapa de infantil son niños muy musicales. Claro, esto son situaciones que se pueden producir en un país o en otro, casi a nivel legislativo o global.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

C. D.: Yo pertenezco a dos asociaciones vinculadas a los *Orff-Schulwerk*, la primera es la Asociación Orff España y la segunda es el *International Orff-Schulwerk Forum* de Salzburgo. En realidad, mi vinculación es un poco distinta porque yo primero me vinculé al *International Orff-Schulwerk Forum* y después a la Asociación Orff España, porque después de mi formación en Salzburgo tenía más contactos a nivel internacional que dentro del país. En principio las dos asociaciones tienen unos objetivos similares que son promulgar el conocimiento y la buena práctica del *Orff-Schulwerk*. El *International Orff-Schulwerk Forum* está muy vinculado y trabajando muy fuerte por hacer publicaciones que permitan a la gente conocer el *Orff-Schulwerk*, no solamente con la formación de los cursos. Se organiza una convención todos los veranos, pero luego también buscan la publicación de un montón de bibliografía. En ese sentido ahora mismo hacen dos publicaciones de una revista que se ha puesto en internet con acceso gratuito para que todo el mundo pueda leer lo que se va publicando. Y luego también esta asociación lo que intenta es facilitar las conexiones entre todas las asociaciones y toda la gente. Por eso, el motivo de hacer una convención internacional en la que nos podamos unir una vez al año para debatir algún tema y estar actualizado sobre qué otras cosas puedan pasar en otros sitios. Este año por primera vez se hace fuera de Salzburgo con la idea de ir repartiendo el mensaje por el mundo. Bien, ha habido como un nuevo impulso en el Forum en los últimos años, se piensa mucho en el futuro de la asociación y se prepara mucho a la gente que viene por detrás para que sea un proyecto con continuidad. Se nota que hay gente que lleva mucho tiempo trabajando ahí que es gente muy sabia y que tiene este conocimiento muchas veces transversal pero también en el tiempo y es gente muy generosa porque todavía trabaja muchísimo, pero de forma completamente gratuita. Shirley Salmon que es la actual presidenta se jubiló para ponerse a trabajar en esto a jornada completa. Luego, la Asociación Orff España tiene esta misma vocación de divulgación, aunque deberíamos intentar hacer una revista, esta tarea por así decirlo literaria no está muy desarrollada sobre todo en los últimos años aunque sí que hay como 16-17 números que se han escrito en el pasado en los últimos tiempos además de la formación de los cursos de verano y el haber empezado con los programas de los niveles que es como otro pequeño avance. Lo que hemos hecho ha sido empezar a contactar con otras instituciones que se mueven dentro de la educación musical haciéndonos socios de COAEM y hemos conseguido

también a través de ellos que nuestros cursos estén certificados por el INTEF. Hemos hecho un acuerdo con la Autónoma, estamos en contacto con Musikene hemos hecho cursos en relación con APEMEX y con la homónima de Madrid también. Ahora mismo estamos terminando de redactar el convenio con la Complutense también para poder hacer cursos con ellos y luego estamos colaborando con la Asociación Orff Cataluña en el proyecto *Iberian Sounds* que es un proyecto muy bonito que nos tiene muy ilusionados y que creemos que va a tener muchísimo valor a futuro. Ahí está Marta Santillán impulsando desde el principio, trabajando con Beatriz Hernández y con Pipo al mismo tiempo que hay un equipo que pertenece a la de Cataluña.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

C. D.: Yo he tenido la suerte de que si trabajaba en educación formal me amparaba bajo el paraguas del Orff. Por ejemplo, ahora mismo en Musikene mi asignatura se llama *Métodos: Orff*. Lo que tengo que hacer es aplicar lo que he aprendido y lo que sé y lo que mejor se me da que es trabajar con esta metodología. Dentro de toda esa flexibilidad tú puedes personalizar un poco a las pequeñas solicitudes o matices de lo que te pidan en un sitio u otro y de los objetivos que te estén exigiendo, pero lo cierto es que o no me han pedido, por así decirlo, cumplir con un marco legislativo que no me permitiera hacerlo. Estaba en una educación no formal que lo podía hacer sin ningún problema y si estaba en una educación formal entraba dentro de lo que eran mis competencias. Lo que quiero decir es que es una metodología muy flexible y dentro de esa flexibilidad yo creo que la podrías adaptar a casi cualquier ámbito educativo si tú sabes lo que haces.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

C. D.: De los volúmenes utilizo varias piezas y dependiendo de donde esté. También he estado en proyectos creativos ya que participé en dos ediciones de *Todos creamos* que es un proyecto de Fernando Palacios y uno de los trabajos que hicimos fue utilizar dos piezas de los volúmenes: una del volumen I y una del volumen IV que adaptamos y que hicimos transformaciones de la rítmica a texto creando los niños. Siempre dentro de lo que es el contexto creativo hemos utilizado ese material musical que lo hemos adaptado, lo hemos variado o lo hemos bailado y en esa parte del movimiento es donde estaba la parte creativa. Yo trabajo con otras piezas y otras canciones que he aprendido en algunos cursos o que me ha enseñado algún compañero dentro del ámbito internacional. De hecho, recuerdo un año que me dijo un alumno de cinco años, Álex, que por qué en música siempre cantábamos canciones que no entendían. Claro, les llevaba una checa o una africana o una japonesa. Entonces, traducimos una de esas canciones y de ahí salió un proceso que ahora utilizo muchísimo. Hago muchos arreglos de piezas que, o bien salen con ellos en clase y hacemos piezas creativas en ese sentido, que me las invento yo en algún momento o que escucho algo que me gusta y lo utilizo, le hago una adaptación.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

C. D.: Mejor digamos de Orff y Keetman. Yo he hecho algunos cursos de formación y los pongo en valor. Sí que es cierto que en la universidad ahora mismo y en el conservatorio Musikene trabajo porque la gente conozca y entienda el valor de la educación musical tal y como yo lo entiendo. Yo lo hago y no es que vaya intentando captar a gente. No te puedo decir mira este es un discípulo mío, soy todavía joven. A lo mejor en 20 años sí pero ahora mismo no.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

C. D.: Es una metodología. Todo el mundo nos dice que se puede decir que es un sistema educativo porque es más allá de una simple metodología. Sí, es más pedagógico en ese sentido porque abarca más ámbitos que los meramente didácticos. Te podría decir que es un sistema de educación holístico a partir de la educación artística porque cada vez quiere ser más multidisciplinar no solamente estar centrado en la música y en la danza sino también abrir la puerta a todas las artes plásticas sobre todo y también el teatro o la poesía.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

C. D.: Está claro que el manejo del aula y que los niños te dejen trabajar es una parte importante que a lo mejor no se pone tanto en relieve. Cuando yo he estado trabajando he buscado que los niños entiendan que es una forma distinta de trabajar pero que también requiere de unas pautas de conductas y una forma de poder estar en clase. Es importante y emplear un poquito de tiempo en esto al principio del curso luego te da enormes resultados, o sea, que ellos entiendan que están allí, pero hay que trabajar. Es sumamente lúdico y divertido, pero requiere cierta concentración y un cierto saber estar. En cuanto a los puntos fuertes y las debilidades yo diría que es muy complejo y normalmente ramificado. Esta complejidad al principio puede resultar un poco abrumadora pero luego al mismo tiempo es lo que le da toda la riqueza que tiene. También está ese punto de que no es algo fijo que a la gente a lo mejor le puede generar cierta inseguridad o ansiedad. A mí me parece que es lo divertido. A los profesores nos hacen vivir muy sensibles, muy receptivos y muy reflexivos, pero al mismo tiempo muy vivos y esta viveza es esta adaptabilidad que tiene, que si el mundo cambia tú tengas que cambiar con él. Es lo que lo hace tan interesante y te hace estar a ti en continuo aprendizaje. Todos estos puntos que son estupendos, por un lado, a lo mejor son puntos negativos por otro. Sus debilidades, a lo mejor, es en el sentido de que necesitas una esta formación constante, estar todo el rato aprendiendo e innovando. Según como lo veas puede ser muy positivo y hay gente que lo puede entender como algo más negativo.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

C. D.: Por lo que respecta a la asociación que es lo que mejor conozco, yo creo que cada junta directiva que ha estado ha ido intentando dar respuesta a la situación actual en el momento en el que se encontraba con la situación personal y de medios que tenían en cada momento. En ese sentido cuando es una labor que tú haces de forma totalmente por amor al arte poco se puede recriminar. Yo entiendo que cada uno ha ido aportando en la medida que ha podido, en el momento en el que estaba según su capacidad y las necesidades. Ahora mismo nos encontramos y además a nivel mundial con una falta de interés por los cursos de fin de semana. Los cursos de verano siguen funcionando bien, pero los cursos de fin de semana es difícil llegar a más de 18 personas inscritas. Es un efecto sobre todo después de la pandemia que no sé si nos hemos acostumbrado a encontrar recursos online y a la cosa de la presencialidad. Ahora mismo es nuestra piedra y decidir qué hacemos o como conseguimos que la gente esté interesada. Históricamente, la llegada del *Orff-Schulwerk* sí que fue tardía con respecto a otros países. Creo que España en cuestiones metodológicas y didácticas va muy tarde con respecto al resto del mundo y en muchas otras cosas. Todos los años de dictadura en ese sentido fueron un freno que nos separó de las corrientes que se estaban desarrollando fuera. O sea, empezaron, después viene la dictadura y todo paró en seco y luego como que empezamos otra vez a movernos, a comunicarnos y en muchos sentidos creo que estamos anticuados o estamos empezando a adquirir tendencias que lo que ya había. Llevamos escuchando hablar de trabajo por proyectos como 10 o 15 años, pero Decroly ya lo estaba haciendo hace muchos años más. Dicen metodologías activas o nuevas metodologías, pero el *Schulwerk* va a hacer 100 años este año desde el inicio de la *Günterschule*. Entonces, sí que vamos tarde. Lo que lo motivó fue yo creo que hubo un grupo de mujeres muy visionarias y muy valientes que fueron a Salzburgo y convirtieron casi el incorporar y el traer el *Orff-Schulwerk* a España en un proyecto de vida. Hablamos de Montserrat Sanuy o M. Dolors Bonal. Yo pienso que lo hicieron porque hacía falta y porque fueron muy valientes estas mujeres, pero sí, vamos con retraso en general

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

C. D.: Seguro que los habrá como en todos los sitios porque siempre suele haber detractores, pero nosotros estamos intentando convencerles a todos. Quienes creo que son grandes divulgadores pues toda la gente que ha trabajado por la asociación con nombre o sin él. Además, está Sofia López-Ibor como gran comisaria en el mundo del *Orff-Schulwerk* español o Verena Maschat también lo ha hecho durante muchísimos en muchísimos sitios sobre todo en la parte de América Latina y esos son como los dos grandes nombres. Luego Fernando Palacios a su manera porque, aunque no está tan ligado al *Orff-Schulwerk*, es un gran divulgador que ha trabajado en la radio muchísimos años y ha tenido este proyecto de *Todos creamos* y siempre que puede intenta valorar el trabajo que hizo Elisa Roche en su momento. Otros grandes nombres. españoles a nivel internacional que funcionan son Polo Vallejo o Wolfgang Hartmann. Yo he ido conociendo gente que también hace un gran trabajo de divulgación por amor a la educación musical como Ángela Morales que ahora mismo es la directora del departamento de música de la Autónoma y ha trabajado muy fuerte porque su universidad tuviera un profesorado capaz de dar este tipo de formación, que esté formado o impulsar

a otras personas a formarse y a conocer. Yo creo que hemos tenido la suerte de ir encontrando personas que en su ámbito iban haciendo un trabajo muy bonito. Todos los profesores que van cada mañana a su aula y hacen el *Orff-Schulwerk* para mostrar a sus alumnos que trabajo hacen y que el centro y sus profesores vean qué trabajo se puede llegar a hacer. Marta Santillán hace un trabajo precioso siempre y está súper volcada con sus alumnos y tiene un coro. Raquel Pastor que también está en la asociación, independientemente de todo el trabajo que hace en la Autónoma, como voluntaria va a un colegio y trabaja con un grupo de danza creativa. Al final yo creo que es un conjunto de mucha gente que poquito a poco va a sumando.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

C. D.: En los Fórum alguna vez he defendido y he hablado del *Orff-Schulwerk* pero nunca he encontrado mucha confrontación. Una anécdota, como que el año pasado se nos rompió la pierna de la profesora del curso del verano y de repente tuvimos que buscar personas suertes. Un profesor sustituto de un día para otro y apareció Alfonso Lorriaga que nos salvó la vida. Al final lo bonito de la asociación es que es que no somos personas que en realidad seamos islas, sino que vivimos rodeados de otras personas y es bonito poder apoyarse, colaborar y entenderse los unos a los otros.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

C. D.: A ver, nombres además de toda la lista que llevas que es bastante completa e interesante, no sé si has intentado hablar con Alba Erviti u otro embajador de España que lo has dicho ahora Leonardo Riveiro que viene ahora y me alegro que hayas hablado con él. Un montón de gente al final, la verdad es que está bastante bien el listado y no te podría decir mucho más.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

C. D.: En su raíz está la adaptación, o sea, que no es un método que sea fijo que digas que ya no funciona. Si algo no funciona, lo lógico sería cambiarlo, pero no creo que haya algo en su ADN que tengas que modificar. Está preparado para la adaptación, entonces las personas que estamos para adaptarlo no nos estamos dando cuenta. Sí que siento que los niños han cambiado un poco y que posiblemente sus tiempos de concentración sean un poquito distintos por lo que los procesos de repente tienen que ser todavía más movidos, que haya más cambios de un momento a otro. Eso depende tanto del grupo con el que estés trabajando que no es una cosa como que tengas que cambiar tú en la metodología. Si, por ejemplo, hablamos de las piezas de los volúmenes que a lo mejor antes se utilizaban más sí que es cierto que ahora cada vez más se utiliza otro tipo de músicas. Tampoco te diría que ya no hay que utilizar tanto los volúmenes, sino que creo que además ahora mismo los utilizamos poco y que es música de muchísima calidad que también ayuda bastante a mejorar la técnica porque no es difícil. Una cosa que tengo a veces como una espinita es que sobre todo cuando van creciendo si nosotros seguimos manteniendo cosas muy sencillas, los niños se aburren. Independientemente de su estado,

a lo mejor un poco más adolescente, al principio están un poco más reticentes, pero creo que en el ADN del *Orff-Schulwerk* está el adaptarse, el entender al grupo con el que estás y ahí es donde estamos, en que los nuevos profesores entiendan cómo conectar con sus alumnos que a lo mejor son un poquito distintos a cómo eran ellos. A lo mejor ahí está la dificultad, no te sabría decir.

ENTREVISTA A ELIA BERNAT (11/03/2024)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Elia Bernat: Yo empecé primero en el mundo de la danza con ocho años. La verdad es que he tenido la suerte de vivir en una familia muy musical, tanto por parte de mi padre como de mi madre. Siempre hemos cantado mucho en casa y hemos bailado mucho. Mi madre es profesora de música y mi padre ha cantado en coros toda la vida, por lo que yo he crecido con ese ambiente musical en casa. Con ocho años entré en el conservatorio de danza y después, un poquito más tarde, con doce, ya empecé en el conservatorio de música donde hice la especialidad de piano.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

E. B.: Aunque he seguido bailando toda mi vida, tuve una lesión con 17 años y lo tuve que dejar. Ya había empezado a estudiar piano en la escuela de municipal de música de Zaragoza que hoy es un conservatorio elemental. Después, mi formación ha sido un poco intermitente porque, aunque sí que he hecho estudios oficiales, tuve un parón en medio cuando fui a la universidad porque dejé de estudiar música oficialmente. Iba a un conservatorio privado que se llamaba Centro de Estudios Musicales Manuel de Falla porque estaba en la universidad. Yo estaba haciendo otra carrera, Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte. En esos años, aunque nunca he dejado de hacer música, sí que es verdad que hubo un paréntesis y estudié un poco más por libre. Terminé mi carrera y después ya empecé a trabajar. A mí me contrataron porque tenía formación en música y en danza. Empecé a trabajar en un centro que se llamaba Escuela Popular de Música de Zaragoza y estuve casi ocho años dando clases de música y movimiento, de lenguaje musical, de piano y de conjunto instrumental. Principalmente, allí pude poner en práctica toda la formación que yo tenía de música, de danza y de arte. Hacía muchas clases combinando o buscando una interrelación entre la música, la danza, el movimiento, la imagen y la pintura, sobre todo, en las clases de los más pequeños.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

E. B.: He dado clases a gente de todas las edades. Desde los más pequeñitos, que empezaban con tres o cuatro años, a los que daba clases de música de movimiento que se llamaba entonces educación musical temprana. Había dos ciclos: el primero era música y movimiento y el segundo, iniciación a la música. Siempre era desde un enfoque vivencial desde la práctica, el juego y muy en la línea de lo que yo ya había visto que era lo que me gustaba. Además, cuando terminé la carrera, hice el grado superior de pedagogía del lenguaje de la educación musical, una especialidad del grado superior que muchos conservatorios han eliminado, desgraciadamente. En Zaragoza luchamos mucho Zaragoza por tener una educación de calidad y con buenos profesores. Tuvimos a Judith Faller, que es una profesora húngara formada en Kodály y a la profesora M.^a Ángeles Cuadrado, que había estudiado en el *Orff Institut*, en Salzburgo. Gracias a eso también, además de toda la trayectoria que yo traía, sobre todo a través de mi madre que ya había estado en contacto con el mundo de la pedagogía Orff, yo ya me encaminé hacia este tipo de enseñanza musical. Siguiendo con el alumnado, les daba lenguaje musical a niños entre

7 y 14 años y he dado también clase a adultos de lenguaje musical. Más tarde, desde el curso 2007-2008 estoy dando clase en secundaria.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

E. B.: He trabajado en muchos pueblos dentro de Aragón porque como soy interina, tengo que desplazarme según las vacantes que salen. A mí lo que más me gustaba eran las escuelas de música porque podía tener un desarrollo más libre de lo que yo quería hacer, ya que no es lo mismo que el currículo que tienes que llevar adelante en la escuela pública, que también a veces te limita. Yo era feliz en la escuela de música, y creo que quizás era el ámbito donde más fácilmente podías adaptar la enseñanza. Por ejemplo, los espacios eran diáfanos, teníamos instrumental, los niños se quitaban las zapatillas nada más llegar, y hacíamos una clase siempre descalzos, cosas que parecen una tontería pero que ayudaban mucho a tener otro tipo de clase. En la enseñanza pública, en la enseñanza general, cuesta más porque no están ni los espacios ni las dinámicas todavía preparadas o habituadas para hacer clases un poco diferentes. Tienes que cumplir un currículo y tienes que ajustarte a los continuos cambios de legislación que llevamos encima, pero bueno, aun así, yo intento hacer siempre un enfoque diferente. No obstante, todo lo que son las pedagogías activas poquito a poco han ido calando y la gente ha entendido que la música se puede aprender de otra forma, no como se enseña tradicionalmente en los conservatorios, más desde la experiencia, desde la vivencia.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

E. B.: En mi casa mi madre era profesora de música, y, además, éramos todos muy musicales. Mi madre, que estudió piano en el conservatorio de aquí en Zaragoza, desde muy jovencita tenía también mucha inquietud, y mi abuela también, porque, aunque era una mujer que provenía de un ambiente muy humilde y no tenía unos estudios superiores, encaminó muy bien a sus hijos. Estaba muy pendiente de qué era lo más puntero, lo más novedoso e importante en materia de cultura. Mi madre al enterarse de que había un curso Orff que se había organizado en Santander, se matriculó. Allí a ella le cambió la percepción totalmente de lo que era la docencia de la música, porque venía de unos estudios oficiales del conservatorio y enseguida se dio cuenta de que eso era algo muy especial, muy importante y que podía cambiar mucho la educación musical en España. Entonces, esa es mi influencia innata porque yo he nacido con ese contexto. Luego, poquito a poco, al ser mi madre profesora y estar dentro del equipo de pedagogía que lleva a cabo aquí también un desarrollo de distintos proyectos en Aragón, he recibido clases por parte de distintos a lo largo de mi vida. Después, distintas profesoras, que eran compañeras y amigas de mi madre, con las que hubo distintos proyectos y publicaciones, en casa cantaban o probaban conmigo también. Yo me crié en ese ambiente, de forma un poquito menos oficial. Con el paso del tiempo sí que conocí la Asociación Orff España y los cursos que se hacían en Ciudad Escolar de Madrid a través de mis profesoras del conservatorio superior, Judith Faller y María Ángeles Cuadrado.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

E. B.: Para mí principalmente estas dos profesoras que te he mencionado, porque gracias a ellas yo hice el primer curso de la Asociación Orff en Ciudad Escolar. Yo ya estaba estudiando pedagogía, ya tenía una experiencia de ocho años y pico trabajando como profesora de música y movimiento por esa formación. Fue como darle sentido a lo que yo hacía. Yo tengo un montón de formación en danza y de música y estudié la historia del arte, pero yo sé que algo faltaba para terminar de completarlo o de encajar. Y fue pedagogía y conocer la Asociación Orff España. Allí conocí a Sofía López-Ibor, a Polo Vallejo, a Wolfgang Hartmann, a Verena Maschat y a Elisa Roche, que todavía estaba viva. O sea, la pude escuchar. Te estoy hablando de los años 2004 y 2005.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

E. B.: Cuando terminé pedagogía, había ido ya en verano a algunos cursos en Madrid, en la Ciudad Escolar y había conocido a todos estos profesores del *Orff Institut*. Junto con otra compañera que estudiaba conmigo, nos fuimos a hacer el *Special Course*, un curso de posgrado de un año completo en el que tienes una formación super intensiva de bases pedagógicas de *Orff Schulwerk*, de instrumentación, de coreografía, de danzas del mundo, danza histórica, flauta de pico... O sea, es una formación completísima. Ese curso fue una pasada, porque coincidimos 16 mujeres de distintas partes del mundo, que además llevábamos ya muchos años dando clases y teníamos clarísimo lo que queríamos. Fue un año muy bonito, muy especial, de aprender y de trabajar muchísimo. Más que método, yo no suelo llamarle método porque no lo entiendo como un método organizado de una secuencia exacta, sino que es un tipo de pedagogía, un tipo de metodología, un tipo de filosofía, si quieres también, en el que cada maestro va solapando distintas facetas para desarrollar en los alumnos unos procesos creativos y estéticos, que es un poco lo que yo entiendo que es el *Orff Schulwerk*. Después de hacer ese curso, me fui a hacer los *Level* a San Francisco porque al conocer a James y a Sofía, me apetecía muchísimo ver la escuela y su funcionamiento. En esa época habían destrozado un proyecto en Zaragoza en el que yo trabajaba, pero sí que tenía en mi cabeza cómo poder llevarlo a cabo o cómo poder reorganizarlo. Por eso, tenía mucha curiosidad por ver la escuela de San Francisco y fui con otra de las amigas que también hizo el *Special Course*. Nos quedamos prendadas porque también vimos a los alumnos trabajar, o sea, pudimos verlos a ellos dar clase a los alumnos de los más chiquititos a los más mayores. Eso a mí me encantó y ya seguí, o sea, hice los tres niveles, además del curso de jazz de Doug. Entonces, para mí, James, Doug, Sofía, Christa... son referentes de los que he aprendido muchísimo. Son unas personalidades tan excepcionales a nivel creativo que, son para mí desde luego un referente. Son personas con un nivel musical altísimo, con una capacidad creativa tremenda y además con un amor por la docencia que hace que estén comentadísimos con sus alumnos en todo momento. Una de las personas también fundamentales es Barbara Haselbach que fue además discípula directa de Carl Orff y que es una mente brillante con una capacidad de organización, una lucidez de ver cómo enfocar ese trabajo para elevar la educación musical a una filosofía y a una educación estética. Cultivar en las personas el desarrollo de la educación estética me parece importantísimo.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

E. B.: En Salzburgo no, aquí tampoco, y en los *Levels* sí que tuvimos media beca en San Francisco. Tienen posibilidad de becar a algunas personas. No conozco exactamente el procedimiento de asignación de las becas, pero imagino que es para estudiantes con menos recursos o personas que se desplazan desde muy lejos.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

E. B.: Me imagino que hay alguna institución, pero no sabría decirte. Aquí, por ejemplo, en Zaragoza está la institución Fernando Católico, que sí que promueve algunos proyectos, pero dotar de becas, la verdad es que no lo sé.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

E. B.: Yo creo que a nivel gubernamental diría que no, aunque sí que ha habido, a través de la figura de Elisa María Roche. El hecho de que algunas personas fueran a Salzburgo a estudiar en el *Orff Institut* y después estas personas fueran responsables de alguna otra forma en política educativa de desarrollar en este caso el currículo, como fue Elisa con la LOGSE, sí que ha influido, evidentemente, dentro de cambios importantes que ha habido, sobre todo en el desarrollo curricular, que contemplaba ya una educación musical basada en la práctica, en la que había que cantar, tocar y bailar. No era una asignatura teórica como antes, porque en los anteriores sistemas educativos había muy poca presencia y además era todo teoría. Después ya no. El estudio de comparar cómo funcionan en otros países o si esta aplicación de otras metodologías activas tiene más o menos peso creo que ahí faltaría un poco de coordinación o de innovación con otros sistemas educativos. Yo creo que eso, que el *Orff-Schulwerk* empezó cuando empezó a implantarse, con Elisa y demás y hubo una revolución, pero luego se ha quedado un poco estancado en el sentido de no avanzar para terminar de implantarlo, de adoptarlo como tal. Al final es el interés que cada persona tiene en descubrir o mejorar su faceta como docente, que son las personas que se acercan buscando otro tipo de formación. Es más, a nivel particular, porque, aunque sí que se organizan cursos y ponencias, no hay, por ejemplo, una formación permanente institucionalizada del profesorado de música por parte de las distintas consejerías de educación. No hay un objetivo de preparar a los maestros de música para que tengan toda una formación permanente, o sea, una formación inicial que ya debería ser mejor todavía. Porque es verdad que, con la mención, por ejemplo, en primaria, que hayan desaparecido las especialidades de música y que solamente sea una mención, la carga de la música ha disminuido mucho. Tendría que haber o cuidarse más la formación inicial y la formación permanente de los profesores porque es la única forma de que haya un cambio notable en el alumnado.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

E. B.: Yo soy socia de la Asociación Orff España desde hace muchos años. Creo que desde el 2004. Soy también socio de la Asociación de Profesores de Música de Aragón, que también poquito a poco ha ido introduciendo cursos de formación de distintos ámbitos, pero siempre tienen en cuenta a la gente vinculada al *Orff-Schulwerk*. Soy también socio de la Asociación de Musicoterapia de Aragón. Yo he dado cursos de formación en todo lo que te he nombrado, llevo dando cursos de formación a profesores desde el año 2008. He dado cursos de verano en Madrid, en Barcelona, cursos de fin de semana, cursos de formación fuera de España, etc. Cuando ya llevas en contacto con distintas personas vinculadas con el *Orff-Schulwerk* y te han visto trabajar y saben qué formación tienes, pues sí que han contado conmigo para dar cursos de formación a profesores y a estudiantes de música interesados en este tipo de metodología.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

E. B.: Cuando yo trabajaba en la Escuela Popular de Música, que es otro ámbito diferente, no teníamos muchísimos instrumentos, pero teníamos los espacios que requiere una clase de música de movimiento, un aula diáfana en la que los niños se pueden quitar los zapatos y moverse libremente con espejo, con instrumentos Orff, con pequeña percusión, con materiales para trabajar distintos aspectos del movimiento y la danza. Esto en un centro público yo no lo he encontrado. Si hay un equipo que ha trabajado de forma continuada durante años en el mismo centro y se han molestado de forma individual en ir adquiriendo instrumentos, en ir poquito a poco teniendo cubiertas esas necesidades, pues en algún centro sí, pero en pocos. Si no tengo aula de música en condiciones, pues me lo llevo al gimnasio o doy la clase en el patio, al final vas adaptándote. Desde luego, nunca he abandonado. Una vez me acuerdo con Sofía, que nos reíamos mucho, porque tenía un aula que era un almacén, imagínate, en un pueblo de Zaragoza, lindando con Cataluña, en lo que se llama La Franja. Un aula súper pequeña que era un almacén, tenía un piano vertical de cara a la pared y unas mesas y unas sillas. O sea, unos podían estar sentados con mesa y otros solo sentados. Y le decía a Sofía, es que solo puedo hacer me pongo de pie y me vuelvo a sentar, que es la canción de los 80. Pues me da igual, aunque solo pueda hacer esto, lo voy a hacer. Yo no me imagino una clase magistral, teórica... Bueno, alguna vez sí, si tienes que trabajar algún concepto concreto, pero siempre intento que sea una clase en la que se cante, se toque, y se conecte con el ritmo, y luego después la reflexión. Un profesor que trabaja a través del *Orff-Schulwerk* no es hacer cosas y ya está. Hay una secuencia organizada y después una reflexión de lo que has aprendido, de lo que has hecho. Al final, como no es un método organizado que tú puedas seguir al pie de la letra, es verdad que cada profesor, haciendo el trabajo de distintas personas, vas elaborando tu propio modelo de docencia, pero sí que es cierto que hay que beber de las bases siempre. O sea, hay que conocer de dónde viene el *Orff-Schulwerk*, por qué se creó, quién lo puso en marcha, en qué contexto. Hay que beber siempre de las fuentes y entender qué cosas, y también por qué no todos los países son iguales. Yo cuando me planteo una clase, tengo que tener en cuenta la cultura y el carácter también de las personas con las que voy a trabajar. O sea, que no todo se adapta igual en todos los países. A mí me parece eso que, por ejemplo, el conocer las raíces, la música del folclore, las raíces, es también muy importante, que era una de las ideas o de los principios que Orff también recordaba.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

E. B.: He utilizado algunas cosas de los volúmenes, que eso sí que, por ejemplo, cuando estudié en San Francisco, sí que yo los desconocía, solamente los había oído nombrar. Creo que es algo que deberíamos hacer de forma continua. No son piezas para reproducir tal cual están escritas, porque no es la idea, pero sí que te da muchas pautas de cómo trabajar, o cómo ver los distintos tipos de bordón, cómo aplicar o cómo crear un acompañamiento para esta canción y que ellos sepan manejar la orquestación. En general, sí que en España hubo, en los años ochenta una campaña muy importante de dotación de los centros con instrumental Orff. Se compraron muchos instrumentos como un kit base a los colegios por parte del Ministerio de Educación y Ciencia. Luego no hay un mantenimiento de los equipos. Yo soy muy creativa, pero no tengo mucho tiempo. Entonces, yo sí que he generado muchos materiales propios, pero no los he publicado. No sé si algún día me dará tiempo. Sí que me gustaría porque al final es verdad que sí que me gusta crear con los alumnos en clase, que a veces surgen cosas muy interesantes y yo lo recojo, pero no lo tengo publicado.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

E. B.: Pues fundamentalmente el trabajar con personas que hayan estado directamente en contacto con el *Orff-Schulwerk* en distintos lugares. A mí me parece que es la mejor forma de ampliar y luego también es cierto que yo creo que todos nosotros no hemos dejado nunca de formarnos, nunca. O sea, es una filosofía de vida en la que tú vas buscando siempre un aprendizaje, una profundización en distintos aspectos. Algunos más hacia la instrumentación, otros más hacia la danza. Yo he tenido la suerte de tener esa doble vertiente en mi formación, incluso esa triple vertiente, porque yo terminé Geografía e Historia. No me gustaba mucho pero luego me he dado cuenta de que todo lo que yo aprendí. Ese bagaje que yo he tenido dentro de la universidad me ha aportado muchísimas cosas. Creo que la forma más completa y viva y dinámica es el mantenerte en contacto a través de la formación con otras personas. A mí me encanta ir a recibir cursos también. Me gusta mucho dar cursos a profesores, pero me encanta también ser alumna de otras disciplinas y seguir investigando.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

E. B.: No, el *Orff-Schulwerk* no es un método con un repertorio secuenciado gradualmente como lo es por ejemplo el Método Suzuki. No es fácil definirlo, es más bien un enfoque de educación musical global, holístico en el que el alumno ocupa el lugar central y cuyo objetivo es el desarrollo integral de éste que participa e interactúa dentro del grupo de forma práctica, activa y creativa cantando, bailando y/o tocando instrumentos. Las piezas que recogen los volúmenes son modelos y ejemplos, son una fuente de inspiración para el docente que ha de diseñar y ofrecer al alumno actividades

musicales, situaciones de aprendizaje que permitan explorar, improvisar y crear su propia música desarrollando además todas sus capacidades y habilidades sociales y emocionales. La “magia” está en el docente, por eso es tan importante que éste posea una amplia formación inicial y permanente artística y pedagógica para poder guiar al alumno y desarrollar todo su potencial creativo. La música entonces se convierte en un vehículo que permite al alumno moverse, sentir y pensar y por lo tanto aprender.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

E. B.: Para mí uno de los puntos distintivos y fortalezas del *Orff-Schulwerk* es su dimensión social, la capacidad de despertar emociones dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje y de transformar la docencia en un arte, la posibilidad de educar y desarrollar la capacidad expresiva y comunicativa del alumno a través de la música. Aunque para que esto suceda el docente ha de tener una sólida formación y a veces resulta complicado encontrar profesores que tengan el perfil que requiere la aplicación de esta metodología en el aula. Uno de los elementos que mejor resultado observo en las clases es la unidad entre la música, el lenguaje y la danza, el desarrollo de la rítmica asociada al lenguaje y al movimiento. Y también la capacidad de improvisar y crear que el alumnado puede desarrollar desde los inicios. Yo he trabajado en escuelas de música y desde hace muchos años trabajo en centros públicos de Zaragoza impartiendo música en Secundaria. En ocasiones la aplicación del *Orff-Schulwerk* no es fácil ya que el contexto puede influir en su aplicación práctica bien por falta de espacios o materiales (instrumentos de láminas y de percusión) bien por la obligación del cumplimiento de las programaciones que establece la normativa.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

E. B.: Sí, la introducción del *Orff-Schulwerk* en España fue tardía respecto a otros países. Durante el franquismo la música no estaba integrada en la educación general en ninguno de los niveles educativos. Se podía estudiar música con un enfoque profesional en los conservatorios, pero había muchos menos conservatorios que hoy en día. Y en algunos casos como extraescolar en unos pocos colegios privados. La Sección Femenina se encargaba de formar a las profesoras en las Escuelas de Enseñanzas de hogar y en las Escuelas Normales de Magisterio y cumplió un papel fundamental en la enseñanza musical sobre todo de las niñas atendiendo a dos objetivos principales: la formación integral de la persona y la transmisión del bien cultural de los pueblos (ambos objetivos presentes entre otros en los principios pedagógicos del *Orff-Schulwerk*). A partir de 1966 la Sección Femenina organizó cursos de formación en metodología Orff.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

E. B.: Las personas que estudiaron de forma profesional en conservatorios y se formaron en el Orff Institut de Salzburgo durante los años 60 del siglo XX, al volver a España comenzaron a trabajar aplicando lo aprendido en Salzburgo contribuyendo así a difundir en España las ideas pedagógicas de Orff y Keetman y formando a otros profesores dentro

de esta corriente pedagógica. Montserrat Sanuy y Luciano Gómez Sarmiento realizaron y publicaron el primer y único Volúmen de la versión española del Orff Schulwerk. Aunque algunas ya no están entre nosotros su papel fue clave a la hora de divulgar el Orff Schulwerk en España. Por citar algunas de las personas más relevantes: Elisa M^a Roche, Pilar Echevarría, Luz Martín Tello, también las hermanas Montserrat y Conchita Sanuy, Teresa Tullot, Luciano Gómez Sarmiento, María Dolors Bonal, Esther Bonal, Verena Maschat, Sofía López-Ibor.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

E. B.: Realicé el curso de postgrado en el Orff Institut de Salzburgo durante el curso 2006-2007 y posteriormente completé los tres niveles del Programa de Certificación Orff Schulwerk de San Francisco, California (en los años 2008, 2009 y 2010). Desde el año 2008 he impartido cursos de formación para profesores a través de la Asociación Orff España en diferentes ciudades españolas y también en otras ciudades europeas. Coincidir y compartir con compañeros colegas experiencias docentes es un aprendizaje que disfruto en cada encuentro. En cuanto a historias o anécdotas tengo que decir que he tenido la suerte de vivir dentro de este enfoque de pedagogía musical desde niña porque mi madre, que ha sido también profesora de música, estudió cuando era muy joven en Barcelona, en la Escuela de Formación del profesorado de Enseñanzas de Hogar “Roger de Lauria” de la calle Maestro Nicolau 19 y allí recibió clases de música como recogían los planes de estudio. Ella había estudiado de niña piano en el conservatorio de Zaragoza, pero allí en Barcelona pudo descubrir este nuevo enfoque de educación musical que marcó su trayectoria profesional. Posteriormente, en 1968, acudió a los cursos de verano que organizaba la Universidad Menéndez Pelayo en Santander y tuvo la oportunidad de conocer en persona a Hermann Regner, a Bárbara Haselbach y también a Montserrat y Conchita Sanuy y Luciano Gómez Sarmiento. Firmemente convencida de la importancia de la música en la formación integral del ser humano, trabajó en el conservatorio de Zaragoza, en la Universidad Laboral y finalmente como profesora de Música en Secundaria, su vida ha estado dedicada a defender en Aragón la presencia de la educación musical en la educación general y la formación inicial y permanente del profesorado de Música en todos los ámbitos educativos.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

E. B.: Son muchas las personas que a lo largo de los años han trabajado para difundir y desarrollar el *Orff Schulwerk* en nuestro país. En primer lugar, tengo que citar a Elisa M^a Roche. Ella no está entre nosotros pero nos quedan sus escritos y sabias reflexiones que hay que volver a leer para entender con profundidad los objetivos de la educación musical. También Verena Maschat que fue socia fundadora de la Asociación Orff España en 1996 y durante muchos años responsable de la dirección y organización de los cursos de formación para profesores de la Asociación Orff España junto a un gran equipo de profesores como Sofía López Ibor, Polo Vallejo, Fernando Palacios, Leonardo Riveiro, Mariana di Fonzo, Eva Gómez, Águeda Matute, Alfonso Álvarez, Esther Bonal, Wolfgang Hatmann...

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

E. B.: En mi opinión la filosofía del *Orff-Schulwerk* sigue vigente en el sentido de que al centrarse en lo “elemental” tiene un carácter atemporal. El centro es el alumno, la persona, sus posibilidades, y el objetivo su desarrollo integral a través de la música. En este sentido esta metodología conecta perfectamente con el currículo más esencial y competencial de la actual LOMLOE para mejorar el aprendizaje del alumnado ya que contribuye a desarrollar en el alumnado las habilidades para expresarse, comunicarse, relacionarse y conocerse a sí mismo. Es cierto que la sociedad ha cambiado y esto exige una adaptación al presente, entender cómo son los niños de hoy, entender las diferencias del mundo actual tan diverso y desigual. Y es precisamente en este contexto donde el trabajo desde la perspectiva del *Orff-Schulwerk* cobra más fuerza hoy en día porque este enfoque es inclusivo, trabajamos de forma cooperativa en el aula fomentando que el alumnado interactúe positivamente entre sí independientemente de sus capacidades y limitaciones, permitiendo la curiosidad, la seguridad para tomar decisiones, para resolver problemas, aprender y alcanzar objetivos comunes.

ENTREVISTA A ELOI FUGUET (20/03/2024)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Eloi Fuguet: Desde pequeño, con tan solo 7 u 8 años. Me gustaba cantar y mis padres me apuntaron a un coro, así comencé.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

E. F.: Tengo el título superior en interpretación de la flauta de pico, el título de Promoción y Gestión de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya). Pedagógicamente, el certificado de Aptitudes Pedagógicas de la UPF (Universidad Pompeu Fabra) y la Certificación Oficial *Orff-Schulwerk* de la AOSA (*American Orff-Schulwerk Association*).

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

E. F.: Sí, soy profesor de flauta de pico en la Escola i Conservatori Municipal de Música de Vilanova i la Geltrú y en el *San Francisco Internacional Orff Course* (EEUU). Además, soy director de la orquesta amateur de flautas de pico Consort Pere Serra.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

E. F.: No he residido fuera de España más allá de los estudios que realicé en Ámsterdam y en San Francisco junto con algunos viajes puntuales.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

E. F.: Yo era el típico intérprete que había hecho la carrera de interpretación y que daba clases en un conservatorio solo de interpretación hasta que un buen día el jefe de estudios me dijo que tenía que impartir lenguajes. A mí se me vino el mundo encima y además lo tenía que dar a niños de 5 o 6 años. Eso era el mes de junio y entraba como profe de sensibilización o de iniciación musical el siguiente septiembre. Entonces, busqué formación pedagógica durante el verano y había un curso de Ester Bonal, Wolfgang Hartmann y Verena Maschat en Barcelona, y también había un curso en Manresa, cerca de Barcelona, con Doug Goodkin, una persona que no conocía en absoluto. Me apunté porque eran los dos únicos cursos de pedagogía musical que había en las fechas donde podía formarme. Me fui allí y conocí a Doug, y me pareció fantástico. Además de su magnetismo como persona, pedagógicamente y musicalmente es muy fuerte, muy potente. Hice también el curso con Ester Bonal, pero yo, con Doug, tuve mucha conexión. El verano siguiente, una amiga mía me dijo que se iba a San Francisco a hacer el curso con Doug, la formación Orff en San Francisco. Me animé y me fui para allá. Y nada, tres años allí e hice los tres *levels*. Ya el último año, Sofía López-Ibor, me dijo si me interesaba formar parte de su equipo y ser el profesor de flauta de la formación Orff de los *levels*.

Acepté y llevo ya, con algo del parón en los dos años de la pandemia, cinco años dando clases allí. Soy el profesor de flauta de pico de los tres *levels* del *San Francisco Orff Course*.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

E. F.: Doug Goodkin, Sofía López Ibor, James Harding y Estevao Marques. En el plano vital, me ayudaron a valorarme un poco como músico y como pedagogo. O sea, yo tenía la sensación de que por mucha formación que tuviera sería siempre un mal profesor. Y ellos me dieron formación y autoestima como profe. Me creí más, no sé si ahora soy mejor profesor, pero soy consciente de lo bueno que soy y de lo malo que soy.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

E. F.: Los *levels* (3 cursos/años) en San Francisco y otros cursos de formación continuada con varios especialistas. El profesorado que los impartió fueron Sofía López-Ibor, James Harding, Doug Goodkin, Rick Layton, Paul Cribari, Christa Coogan y Estevao Marques. Y de flauta estaba Annette Bauer. He seguido con Orff desde entonces. Sí que he hecho un cursillo de Gordon, pero casi testimonial, no la formación certificada ni específica, sino como un cursillo de un fin de semana.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

E. F.: No.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

E. F.: La *American Orff-Schulwerk Association* (AOSA), Music.cat, Associació Catala d'Escoles de Música –Asociación Catalana de Escuelas de Música– (ACEM) y la Asociación Orff Cataluña. La ACEM es una entidad de apoyo de las escuelas para organizar cosas colectivamente, pero también para formación continuada del profesor. Sé que la AOSA, la norteamericana, pero específicamente la *San Francisco Orff Course*, beca según qué tipo de estudiantes, especialmente aquellos que no vienen del primer mundo, que les cuesta mucho el hecho de formarse en California. Es carísimo, tanto los billetes de avión como el alojamiento. Y claro, el curso no es barato, por mucho que recortes en un sitio u otro. Entonces sé que San Francisco se hace un gran esfuerzo y el *San Francisco International Orff Course* tiene un importante programa de becas para hacer que su formación sea accesible a gente de todo el mundo.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

E. F.: Creo que la dificultad no recae en el *Orff Schulwerk* o en el Dalcroze o en la metodología generalizada. Es más, la sensación, y creo que no es una sensación sino un hecho que tenemos todos los docentes de música en el país, que toda la educación artística y de expresividad está relegada no a un segundo nivel, sino a un cuarto o a un quinto. Eso en un mundo donde la acumulación de datos cada vez lo estamos relegando más a las máquinas, el hecho de ser creativo, el hecho de ser disruptivo, más comunicativo, más expresivo, buscar nuevas ideas, ser transgresor, tendría que tener un poco más de incidencia en nuestros planes de educativos, y si no, pues vamos mal, como país y como sociedad. Después ponemos el foco en la actividad política, en la poca capacidad que tienen nuestros dirigentes de llegar a acuerdos y de empatizar con colectivos que están sufriendo, pero al mismo tiempo no tenemos en los planes educativos una formación de creatividad, de expresividad, de comunicación, que ayude a que las nuevas generaciones tengan esta capacidad de empatía y de comunicar. Y eso no solo se consigue con el *Orff-Schulwerk*, se consigue pintando, bailando y leyendo. No hay más.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

E. F.: Soy socio de Orff España, Orff Cataluña y de la *American Orff-Schulwerk Association* (AOSA). La principal motivación de estos colectivos es dar apoyo a sus proyectos de divulgación pedagógica. Concretamente, la AOSA hace un congreso muy grande cada año, donde se juntan mil personas en una ciudad de Estados Unidos (van cambiando de costa este a costa oeste para tener así un poco todo el mundo con ganas de participar). Hacen cursos de formación, pero sobre todo lo que creo que es más interesante es la capacidad que tiene de mantener el colectivo de profesores permanente en contacto y de intercambio de experiencias y de información. No es sólo hacer un boletín cada mes o una revista en la que los de la junta directiva ponen según que artículos diciendo su opinión sobre algunos aspectos pedagógicos, sino que el portal web, por ejemplo, es muy potente. Toda la actividad o muchas de ellas se hacen en *streaming* y se comparte. Es una cosa que también está muy bien tenerla en cuenta y que creo que aquí, según en qué caso también ha funcionado. Por otro lado, el hecho de que las editoriales, los fabricantes de instrumentos estén también apoyando este tipo de entidades les ayuda a poder suministrar material que creen que puede ser interesante porque hay un *feedback* constante. Aquí Oriol Ferré, con Music.cat, por ejemplo, hace cursos de formación online y presenciales y tiene una empresa que está vendiendo instrumental. Está asociado con la formación continuada, y este tipo de iniciativas en Estados Unidos son lo habitual y aquí hay pocas oportunidades de verlo.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

E. F.: Sobre todo lo he puesto en las clases colectivas ya que donde imparto actualmente he estado muy condicionado por el método 1a1 que se imparte en los conservatorios, incluido el mío (Vilanova i la Geltrú). Yo soy profesor de un conservatorio y la

metodología típica de conservatorio es que la habilidad competencial está muy asociada al repertorio. Por suerte, la parte de escuela de música tiene el plan de estudio un poco más flexible. También tengo la suerte de estar con un equipo directivo que me da libertad para hacer este tipo de cosas. Lo aplico más en el sentido de actividades de calentamiento, de *warm-ups* o de juegos con el conjunto de flautas. Es cierto que a veces me contratan escuelas de primaria o secundaria aquí en Cataluña para hacer algunas *masterclass* de profesores, pero también para hacer un tipo de cursillo con sus alumnos. Ahí es donde puedo hacer más Orff pero en mi centro es complicado. O sea, soy afortunado de trabajar donde trabajo y estoy contento. Eso sí, la aplicabilidad de mis conocimientos como profesor Orff es limitada. Dirijo una orquesta de flautas amateur en Barcelona, somos unos 30, que son adultos y allí juego mucho. Igualmente, cuando me dan la oportunidad de ir a colegio me quito como la espinita Orff. Yo sé que lo que enseño en *Orff-Schulwerk* sí que funciona, porque lo he probado con alumnos. He sido profesor de secundaria también. Eso sí, ahora no lo estoy aplicando en el centro donde estoy y no lo vivo como una contradicción.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

E. F.: Principalmente es material propio, pero también los libros de Doug Goodkin, Sofía López-Ibor, James Harding y Estevao Marques. El año que viene espero publicar mi primer libro de flauta de pico aplicada al mundo del Orff.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

E. F.: Tengo la suerte de formar parte del equipo de profesores de los *levels* en San Francisco y también en la formación certificada de Orff Cataluña. También hago talleres on-line. Respecto a otras vías para la difusión de las ideas de Orff, yo creo que lo que están haciendo ahora Orff Cataluña y Orff España, de por ejemplo, la formación de *Iberian Sounds* es el camino. O sea, que Doug Goodkin de un curso de formación tiene que existir y seguirá existiendo y es fantástico, pero el hecho de que entre colegas se pueda comentar, se pueda ser abierto a mostrar tu trabajo, a comentarlo y a trabajarlo conjuntamente es el camino. Al final, la situación que tenemos luego en nuestras escuelas es la misma y eso no te lo va a arreglar James Harding cuando venga a Madrid o a Zaragoza o en Barcelona donde sea. Para eso, tendrás que tú arremangarte y ayudarte. Si tienes este punto de apoyo y esta empatía con el colega, se puede avanzar muchísimo.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

E. F.: A diferencia de algunos de mis compañeros, yo creo que sí que es una metodología. Lo que pasa es que es tan adaptable que cuesta verla como tal. Tengo compañeros de todo el mundo que están aplicando *Orff-Schulwerk* de maneras muy diferentes en sus países. El *Orff-Schulwerk* te permite esa adaptabilidad a la naturaleza de tu territorio y a tu cultura y a ser suficientemente adaptable y flexible. Tanto es así que al final te vas a tener un

curso de Orff que dirige una clase de Orff que ha hecho un compañero tuyo que es tailandés y no ves el Orff por ningún lado, pero él ha empezado como tú y al final ha evolucionado diferente a ti. Eso es una de las cosas que me llaman más la atención del modelo. Creo que sí que es una metodología, pero en su gran adaptabilidad hace que mute y creo que es algo que enriquece.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

E. F.: Considero que el Orff es una metodología que, al mismo tiempo es ordenada y sistemática, pero a la vez muy adaptable a la realidad de cada cultura-centro-alumno. ¿Lo negativo? Que es difícilmente aplicable al 1a1. El libro del *play, sing and dance* de Doug es muy importante para mí. Creo que la base de todo el *play*, el *sing* y el *dance*, es el *rhythm*. Y creo que a veces el Orff no se pone como una de las partes esenciales pero la manera de trabajar el ritmo en Orff creo que es brutal. Además, esa característica sí que la puedes aplicar en cualquier tipo de clase: uno a uno, colectiva, en danza, en clase de movimiento...

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del Orff-Schulwerk en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

E. F.: Yo creo que yo puedo hablar de Cataluña porque no conozco la implementación del Orff en el resto de estado. Aquí, en Cataluña, creo que hubo un movimiento en los años 70 y 80 de profesores de música que se iniciaron en el Orff y que lo enlazaron mucho con la gran tradición coral que había en el país. Creo que aquí es donde algunas características del Orff entraron en una metodología que ya llevaba muchos años utilizándose. Y no entró el Orff como una cosa muy escolástica, sino que aplicaron recursos a una metodología que existía o un sistema que existía para enriquecerla. Es muy típico de Cataluña. Nos gusta una cosa y nos quedamos una parte. No lo compramos todo. También creo que es muy característico de Cataluña las fórmulas mixtas en lo público y en lo privado, en el repertorio buscando repertorio catalano-parlante, castellano-parlante y en inglés. Buscar fórmulas que enriquezcan que sean plurales y la introducción del Orff tiene muchos de estos ingredientes.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del Orff-Schulwerk? ¿Y detractores?

E. F.: Creo que el trabajo que han hecho Sofía López Ibor y la nueva generación de profesores que configuran Orff Cataluña y Orff España es importantísima. Desconozco sus detractores.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el Orff-Schulwerk en España?

E. F.: Sí, en la formación continuada de Orff Cataluña. Los espacios de debate se crearon cuando se abrieron un poco las puertas de la pandemia. Mireia Aguiar y el equipo de Orff Cataluña se decidieron a montar la asociación y nos citaron a varias personas por si

queríamos formar parte. Debatimos mucho cómo lo hacíamos, cómo combinar lo local con lo internacional, las diferentes sensibilidades y se crearon espacios de debate. Orff Cataluña sigue apostando por quedar una vez cada x meses.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

E. F.: Lo desconozco.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

E. F.: Hay una parte de la evolución humana y la formación y todo eso que parece que vaya a una computación o a la tecnificación cada vez más exagerada. Las últimas tecnologías siempre se ven como algo positivo y se busca la forma de introducirlas en nuestra vida cotidiana y también en la pedagogía, pero en cada cambio tecnológico se pierde algo. Soy padre de uno de 22, una de 21 y una de 5 y, cómo les formaron a los de 21 y 22 es una manera y cómo están formando sus profesores a mi hijo de 5 años en la escuela es totalmente diferente. Lo veo en la escuela y también en las actividades que les hacen, hay como un retorno a la cosa más de contacto, más participativa, más comunicativa y más de saber escoger en qué momento la tecnología es apropiada y en qué momento no lo es. Creo que el *Orff-Schulwerk* haría un grave error si solo se ocupara de la parte de la sensibilidad humana, de la cosa de piel que es donde está más cómodo ya que también tendría que aproximarse a la parte de la tecnología, pero sin perder su esencia y aquí tiene un debate muy potente. La formación que hace Estevao, por ejemplo, es online y como utiliza las redes y como da recursos es fantástica y los profesionales lo agradecen mucho y estas herramientas son fantásticas para la formación continuada y también para sus alumnos. Todo ello sin perder la naturaleza de la experiencia vivida.

ENTREVISTA A EROLA RAMIS (01/02/2024)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Erola Ramis: Yo empecé música a los 10 años porque le dije a mi madre que quería cantar en un coro. Como anécdota, había una escuela en el barrio, y mi madre me dijo que ella sabía de una y resultó ser la escuela L'Arc de Barcelona. Allí conocí a Dolors Bonal y yo que iba para el coro, me metió en el coro, en flauta, en lenguaje y en todo. Estuve 3 años en L'Arc, luego me marché y empecé una ruta que ahora te contaré.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

E. R.: Como te decía, estuve 3 años en L'Arc y luego pasé a otra escuela también con ese carácter alternativo, pero no con el peso del L'Arc. A los 14 años entré en el conservatorio de Terrasa y de allí pasé al conservatorio de Badalona y luego a la ESMUC, que es donde me formé en pedagogía general. Por medio de todo esto, había estado en orquestas, he cantado en el coro de chicas de L'Arc durante muchos años, y en una orquesta de Diaula, creo que básicamente es esto.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

E. R.: Sí, ha sido mi trabajo siempre, empecé en escuelas de música, luego privadas y estuve en la escuela de música de Castellbisbal (una Escuela Municipal), donde ahora vivo, que es un pueblo cerca de Barcelona. Al tener mi hija decidí pasarme a secundaria, y ahora hace cinco años que estoy en secundaria, pero siempre enseñando música.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

E. R.: Bueno, soy de Barcelona y viví siempre en Barcelona cuando vine a trabajar aquí. Al cabo de unos años, vine a vivir a Castellbisbal y también estuve un año en Salzburgo. Me había olvidado esto, estuve en Salzburgo estudiando en el *Special Course* del *Orff Institut* en, el curso 2010-2011. Fue una motivación para ir a saber más.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

E. R.: Lo conocí de pequeña sin saberlo, digamos. Al estar en L'Arc, tuve contacto con él y me fui porque yo quería hacer música moderna y no había opción allí. Y tengo el recuerdo, de hablar con mi madre con 12 o 13 años y decirle que tenía la sensación de que en Can Ponsic me habían enseñado a disfrutar de la música. Tengo esta sensación de que estuve muy a gusto, de que me enseñaron la música a través de disfrutarla y me quedó esa cosa de que ahí era un lugar especial. Perdí el contacto con el *Orff-Schulwerk* durante bastantes años, porque las escuelas donde estuve no tenían nada que ver. Más tarde, cuando la Asociación Orff España cumplía 10 años, montaron un curso con Keith Terry en Madrid. Yo había vuelto a Can Ponsic a cantar en el coro de chicas y Dolors nos cogió

a mí y a otra chica para decirnos que teníamos que irnos a Madrid a conocer a este hombre. Allí que fuimos y fue el reencuentro otra vez con la manera de funcionar y verlo desde la perspectiva del adulto, digamos. Y desde ahí, porque luego fui a Madrid a los cursos de verano casi cada año, fue cuando decidí entrar a la ESMUC a hacer pedagogía general. Conocía más gente conectada con el *Orff-Schulwerk* y también había conocido a Ester porque estaba dirigiendo el coro y desde entonces estoy ahí metida.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

E. R.: Me sale una larga lista. Dolors como persona que, sin saberlo, estuvo ahí. Ester también ha tenido un papel muy importante. Aunque no siempre muy cercana, ha estado ahí como referente, y como agitadora de conciencias. Luego, en la ESMUC, el proyecto final me lo llevó Luis García. Tengo la imagen de que estamos en su asignatura y nos llevó un poco a nuestra infancia y a volver acercarnos al Orff. Me llevó el trabajo final y también tuvimos conversaciones, muy interesantes. Verena, también ha estado ahí. Y luego en Salzburgo, Ulrike Jungmair, fue una profesora de didáctica de la música y me abrió muchas puertas. Y me sorprendió porque es un nombre que aquí no había llegado. O sea, tuvimos también gente como Christa Coogan o Wolfgang Hartmann que sabías que existían y conocerlos fue increíble. Son gente que saben mucho, que vale mucho la pena, pero Ulrike Jungmair, aunque es una mujer de la quinta de Verena, de Bárbara y toda esa gente, no habíamos coincidido con ella. Pero de todos, como persona que ha estado toda la vida y que la tienes ahí un poco a ver qué está haciendo, yo creo que Ester. Ya más tarde, digamos que los de mi generación, Mireia Aguiar, Oriol Ferré, Xavi Rocamora hasta Marta Santillán.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

E. R.: Formada como tal en el *Orff-Schulwerk*. Hice un montón de cursos de verano y testeeé un poco de mucha gente. Luego, en Salzburgo hice el *Special Course* que es un curso entero. A parte de estos cursos de fin de semana que he hecho muchos no tengo más formación de este tipo. De otras metodologías específicamente como con el nivel del Orff no he hecho. Alguna degustación de otras metodologías, pero muy poco.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

E. R.: Las pedí y me dijeron que no. Para ir a Salzburgo, pedí a Caja Madrid y a la Caixa. En los dos sitios me dijeron que no estaba mal, pero que como estamos en este caballo entre que no es pedagogía y no es música, no cuadré en ninguna parte y me dijeron que no. Nunca había tenido una sensación de infravalorar el Orff, porque siempre había estado en espacios donde se valora mucho y fue una de las primeras veces en las que me di cuenta que eso en este país no tiene importancia. Si hubiera dicho como intérprete, aunque no me lo habrían dado porque no tenía el nivel, se lo hubieran pensado. Además, llevaba cartas de recomendación de muchas personas y estaba todo en orden, pero como era pedagogía que era por lo que es la beca, tampoco entraba porque no es tanto teórico.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

E. R.: Orff Spain empezó a organizar todas estas formaciones y luego la ESMUC también empezó, pero no sé si dio becas. Comenzó a respaldar mucho esta formación. Cuando empezamos Orff Cataluña también estuvimos estudiando la vía de las ayudas y ahora Orff Cataluña está en contacto con la Fundación y a través de ella se pueden dar becas.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

E. R.: Empecemos por el final. Relación con otros países no lo conozco mucho. O sea, conocí un poco lo que pasaba en Austria en su momento, pero en países que lo mejor están más cercanos como no tengo relación con ellos, no sé. A nivel de España tengo la sensación que sobre papel bueno, más o menos lo tienen en cuenta. Gracias a la LOGSE y todo el trabajo que hizo Elisa Roche se consiguió un avance importante. No obstante, luego tengo la sensación que cuando vas al aula es más difícil llevarlo a la práctica y hay menos reconocimiento de estas metodologías. Yo creo que sobre papel por la parte de leyes no me he sentido coartada en el régimen general para poder aplicar el *Orff-Schulwerk* y tengo la sensación que hay mucho más espacio para poder implantarlo. No solo el *Schulwerk*, pero sí que es este tipo de educación la que se está pidiendo. Cuando estuve en la escuela de música creo que allí, aunque no sea una ley, no es ley estatal porque no existe o al menos aquí no está arreglado en Cataluña sí que existe la presión, digamos social o de los claustros o la autoexigencia también. Yo era profesora de lenguaje y con la expectativa que se te pide me encontré un poco más coartada en ese sentido. Podías aplicarlo, pero no debías. Tengo compañeros que tienen clarísimo cuál es el camino y no les costaba tanto. Yo lo llevaba muy mal porque a mí lo de enseñar a leer y a escribir de según qué modo, no me gusta mucho. Me gusta mucho toda esta parte de educación integral. A nivel legislativo en régimen general yo creo que sí que hay el espacio, que luego se reconozca o se apoye es otra cosa.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

E. R.: Sí, pertencí a Orff España, aunque ahora mismo por temas de despiste burocrático no estoy asociada. Estoy vinculada a Orff Cataluña desde su principio. No sé si alguien te ha contado la historia de cómo surgió esta iniciativa de Orff Cataluña pero básicamente fue que cuatro catalanes que llevábamos tres veranos yendo a Madrid cada verano a formaciones y en el coche volviendo una vez pensamos que todo lo que estaba pasando en Madrid tenían que acercarlo. Entonces, empezamos unos cuantos a montar un grupo que organizara cursos de fin de semana. Verena con Mireia habían empezado a traer cursos, hacía una semana un curso en Barcelona y luego una en Madrid. Asumimos como grupo la gestión de este curso de verano y para facilitarlo dijimos que éramos el grupo de Orff Cataluña, debajo del paraguas de Orff España. Éramos como un grupo interno y fue súper bonito porque una de las cosas fuertes fue la autoformación entre nosotros y cuando había la oportunidad de invitar a alguien en fin de semana o montábamos el curso de verano. Llegó un momento que costaba mucho la relación por temas prácticos y

administrativos y en 2020 justo antes de la pandemia decidimos crear una nueva asociación paralela. El objetivo de Orff Cataluña es un poco el mismo de que Orff Spain: fomentar el conocimiento del enfoque Orff y crear red. Seguro me dejo cosas, pero es un poco difundir, dar espacio a la gente que está ahí vinculada como para seguir relacionándose y crear red.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

E. R.: La he puesto en práctica de forma un poco caótica. No he sido persona de tenerlo programado, pero sí que siempre ha sido como una forma de trabajar que a mí me llena. Por ello, siempre intento dejar el espacio de creatividad intentando vincular al movimiento, ir tomando ideas a veces solo lanzando la consigna y luego con el ejemplo hacer lo que puedes. La parte de la sensación de grupo, del tener en cuenta todo el grupo y la vinculación con el territorio, es una parte que a mí personalmente me gusta mucho de conocer donde estoy y cuando estuve trabajando aquí en Castellbisbal, había unas músicas concretas y había unas tradiciones concretas pues como ligarlo y ahora estoy en Sant Andreu de la Barca hay otras tradiciones y músicas que me cuesta más conocer porque no vivo, pero tiro de gente que sí las conoce. En el régimen general depende del instituto, en mi caso es uno de ellos a veces se intenta homogenizar y de golpe cuando les empiezas a hablar de lo que sabes de la cultura de sus padres, te miran porque eso tiene un gran valor. Podemos compartirlo entre todos y son momentos muy bonitos. A nivel de choque con el equipo directivo tengo mucha suerte porque el equipo directivo son cuatro personas dos de las cuales están vinculadas a arte, una es profesora de historia del arte y el otro es profesor de visual y plástica y entonces están muy abiertos a que pasen cosas artísticas y a meter el arte en esa discusión que ahora en el régimen general de qué papel tiene la música y el arte en la educación están muy abiertos. También colaboran en sacar el arte del aula de música o de visual y plástica y meterlo en todas las partes donde se pueda y eso es muy agradecido porque no tienes que justificarte ante nadie.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

E. R.: Con esa cosa mía de no ser muy metódica la verdad es que los libros los he empezado a utilizar muy tarde. Siempre me escudaba en que cuando fuera a Salzburgo o cuando hiciera los *levels* en San Francisco me los iban a explicar. Por eso, me generaba yo mi material con rimas y fui a Salzburgo y la verdad es que tampoco estudiamos mucho los libros, aunque parezca mentira porque estábamos en la fuente. Vimos algunas referencias y trabajamos algo, pero fue como muy superficial. Tuvimos una materia con un profesor que se llamaba Werner Beidinger que fue un profesor muy inspirador y usó materiales y Ulrike Jungmair también los usó, pero más creando ejemplos o indicándonos referencias. Yo ahora empiezo a utilizar los materiales por referencias que me dan los de San Francisco que sí los han usado y luego otros materiales que he ido comprando de Doug o de Sofía. Me cuesta mucho eso de coger y aplicar y he cogido más ideas de cursos y llevarlas a mis canciones. He hecho algún material, pero no les he editado nunca, aunque sí los he compartido. Ahora que estoy en régimen general y a lo mejor no hay tanta formación en placas sí que a veces me piden consejo y he tirado de arreglos míos para trabajar los principios del del bajo, los ostinatos y el color. Hay un material que sí que usé bastante en la escuela de música que son los Arieta que publicó Dolors Bonal. Se tratan

de los arreglos que Dolors había hecho para Can Ponsic para conjunto a Orff y tres o cuatro libros de los que yo tenía los dos primeros. Esto sí que lo use bastante pero un poco en la misma línea de coger alguna canción o algo así.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

E. R.: No creo que haya generado discípulos porque ni he hecho formación de formadores ni he tenido personas en prácticas en el instituto para que se cree ese vínculo de compartirlo todo. A lo mejor he podido ser el detonante de alguien, pero más en un contexto de autoformación o de compañeros. Y las vías para compartir las ideas, yo soy de las que cree mucho la red humana y sería muy bonito poder compartir. Hartmann siempre decía que al final el *Schulwerk* era como una red para integrar muchas otras visiones. Para mí el hecho de participar en jornadas de autoformación, en seminarios o en estos espacios de intercambio es muy enriquecedor: yo cuento lo que es el *Schulwerk* y recibo como lo ven el resto de personas. La parte escrita es algo que estamos intentando trabajar un poco desde Orff Cataluña, es decir, como ayudamos a la reflexión final a partir de todo ese diálogo. No obstante, hay libros preciosos como el *Play, sing and dance* de Doug que es literatura que puede llegar a traspasar esta pasión.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

E. R.: Para mí no es un método. Le llamamos enfoque por esta cuestión de que hay unos principios básicos que rigen pero que dentro de esto hay que hacer el camino que tú creas y que te convenga más en tu entorno porque no es lo mismo. Sí que es un enfoque que de entrada permitió entrar en muchos contextos distintos, o sea, entrar en escuelas, pero también entrar en musicoterapia y en otras áreas. No es que pierda esencia porque no pierde la base del *Schulwerk* sino que sencillamente son distintos campos. Cuando nos encontramos delante de un método muy estructurado e intentas adaptarlo a ámbitos concretos como pueden ser personas con necesidades especiales, personas mayores o primera infancia no cumple con lo que necesitas. Lo adaptas, pero no cumple y en ese sentido, para mí el *Orff-Schulwerk* es amplio para lo bueno y para lo malo.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

E. R.: Como puntos fuertes puedo señalar el hecho de que haya unos principios adaptables, que da libertad en muchos sitios y que requiere la creatividad del profesor. Te abren tanto la paleta que al final se te está pidiendo que adaptes y entonces tú estás en la posición de crear. Además, tienes que estar recapacitando sobre tu práctica y sobre cómo lo aplicas. Puntos flojos o peligrosos para mí es el peligro del “todo vale”. No todo vale y si estamos en según qué ámbito olvidar de que estoy haciendo música o arte. Estos días hemos estado haciendo la formación certificada en Cataluña que terminaba este fin de semana y yo estaba en la organización, no en el equipo docente. Miras desde fuera un poco y piensas la responsabilidad de estar formando a personas que estarán formadas en *Schulwerk* y transmitirles esta sensación de no irse de la idea principal. Cada uno tiene

sus principios y estamos de acuerdo, pero a la vez hay muchas puertas abiertas. Para mí el punto más peligroso del *Schulwerk* es el todo vale porque no hay nadie que te marque la línea ni ejemplos ni reglas estrictas.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

E. R.: No tengo muy claro cuando llegó a España, pero intuyo que no fue muy tarde porque Dolors, Elisa y Montserrat se fueron a Salzburgo cuando el instituto no tenía muchos años, o sea, que la llegada de las ideas aquí no fue tardía. Aquí a mí me falta perspectiva porque yo siempre me he movido en espacios donde estaba como muy valorado entonces no comparto esa sensación de tener una educación tradicional clásica y de golpe se abrió el mundo cuando conoces el *Orff-Schulwerk*. Yo creo que las ideas no llegaron tarde, a lo mejor fue tardía la aplicación eso sí, aplicación en general. La cosa generalizada de que las metodologías activas llegan a todo el mundo y estén a mano de todo el mundo, estamos en ello. Tenemos mucho camino por delante. Aquí llegó como en todas partes o sea las primeras ideas, las primeras gotitas llegaron a la vez que, en otros lugares, pero no estaba el país en una situación como para aceptar creatividad y movimiento. Sí hay alguna especificidad concreta. Cuando estuve en Salzburgo, compartíamos un grupo internacional y conoces cómo se funcionan otras partes. Había gente de Irán, gente de Australia, gente de Colombia, gente de Italia, americanas y no sé si me dejo algún país. La sensación era que en cada parte compartíamos esas bases y que algunas situaciones eran más parecidas que otras pero que en cada parte teníamos esa necesidad de trabajar nuestra cultura. Aquí yo creo que muchos de los que estamos trabajando en el *Schulwerk* nos gusta mucho la tradición y estamos juntándolo en ese sentido en el proyecto *Iberian Sounds* que es un proyecto de vincular el *Schulwerk* con la tradición ibérica. Empezamos cogiendo de referencia el *Nordic Sounds* que hicieron las asociaciones nórdicas y están haciendo florecer cosas de tradición y el *Schulwerk* como puente. Marta Santillán haciendo la rayuela cantando al *Arroyo claro* es una cosa que en Finlandia no vas a encontrar y en Irán tampoco pero más allá de ahí no tengo la sensación de diferencias significativas. Es verdad que hay sitios donde parece que este más organizado como en América y está como todo más reglado, pero no sé si es general o es una impresión que nos llega.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

E. R.: Como defensores en mi entorno está Mireia Aguiar y Xavi Rocamora que están haciendo mucho trabajo de difusión y se les está llamando a muchas partes para hacer formaciones. Ester Bonal también, yo sé que a veces no le pone el nombre, pero es una persona que está transmitiendo la base del *Schulwerk*. También, no sé si has oído hablar de *El Telar* que es una web que hicieron desde Xamfrà en catalán y en castellano donde comparten recursos. En ese sentido creo que *El Telar* son tres personas que están detrás sino más y todas ellas están formadas en el *Schulwerk*. Pero en mi entorno, serían los que te he dicho: Mireia, Ester y Xavi. No quiero dejarme nadie, pero sí, yo diría que aquí son básicamente ellos como personas que tienen mucho poder de convocatoria o de difusión. Detractores creo que son todas aquellas personas que no creen en otra forma de trabajar más allá de la tradicional. Por suerte, no creo que haya personas o no se me ocurren personas concretas.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

E. R.: He ido a congresos, pero no he ido a muchos. Organizamos en la ESMUC unas jornadas de pedagogía musical que acogieron a mucha gente, pero yo no tuve un papel específico desde el *Schulwerk*. Y en seminarios, sí que he compartido mis prácticas y la verdad es que siempre han sido como bien recibidas en el sentido de otra forma de trabajar. Alguna vez sí que he tenido el comentario de “esto es para niños pequeños” y bueno, contaba que ahora estaba en la ESO y también funciona y no son pequeños. Anécdotas he contado muchas a lo largo de la entrevista, ahora no me viene ninguna.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

E. R.: Entiendo que con Mireia, Xavi, Luis y Marta has hablado. Puedes hablar con Eloi Fuguet que es un hombre que es profesor de flauta dulce y flauta de pico y que ahora está haciendo de profesor en San Francisco en los *levels* y es profesor en un conservatorio que en Cataluña. Tiene como un punto de vista más organizativo o como un poco más desde fuera y creo que puede aportar cosas interesantes. Uriol Ferré es una es una persona que se formó y ha hecho un poco su camino, puede estar interesante también su forma de verlo. Ya tienes a todos bastante fichados porque de Can Ponsic es la escuela que más está siguiendo las ideas. Enric Aragonés puede ser un buen perfil porque estuvo de formador en los cursos de Orff Cataluña, se formó en San Francisco y ahora está en la escuela del Hospitalet de aquí cerca de Barcelona y también está en otras cosas, o sea que tiene también una perspectiva un poco más desde lejos. Gente de mi generación digamos que está Toni Santiago o Bea que es bailarina.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

E. R.: Para mí es totalmente válido aún y a mí me gusta mucho esta sensación que tengo en el instituto de que en mi clase desaparecen los ordenadores y creas grupo haciendo actividades vivenciales y jugando. Tenerlos en 1º de la ESO jugando a vasos y a pasarse la pulsación y partiéndose la caja porque uno se ha equivocado es como muy mágico o a mí me gusta esta sensación. Entonces, para mí, el *Schulwerk* tiene potencia y compromiso social, además de posibilidad de generar reflexión en los compañeros del instituto. Ahora mismo retos, adaptarse, pero eso ha sido la historia del *Schulwerk* siempre. Es un enfoque que lo permite mucho y que es muy fácil. Hubo un simposio del *Schulwerk Forum* que se hizo en Salzburgo hace 5 años y pusieron la punta en la tecnología. Hubo aportaciones muy forzadas, pero otras, como las de Rainer Kotzian muy interesantes de cómo integramos la tecnología de una forma creativa sin perder el contexto social. Eso puede ser un reto y otro reto creo, pero más general es como ralentizar o como frenar la velocidad a la que llevamos todo y la necesidad de mostrar productos finales sin que esto se nos coma el proceso. Ahora es muy fácil mostrar por medio de las redes sociales y como que tienes la sensación que todo el mundo está mostrando lo que hace y lo bonito que lo hacen sus niños y es como y es justamente lo que estamos intentando evitar. Hay que hacer uso de las redes en equilibrio y, a lo mejor, en vez de mostrarlo en redes invitar a las familias

o invitar al compañero para que sea real, que esté allí, que aplauda y veas como se emociona. Creo que es un reto para los alumnos y para los formadores porque parece que si no estás en redes no tienes tanta credibilidad.

ENTREVISTA A ESTER BONAL (22/10/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Ester Bonal: Mis comienzos fueron muy prematuros. A la edad de 5 años comencé mi relación con la música cantando en coros y haciendo música y movimiento.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

E. B.: Fui alumna de la escuela L'Arc (un centro en el que jugábamos con la música que fundó mi tía Dolors Bonal). Además de ello, fui cantora de coro desde los 5 años y he recibido clases de diferentes modalidades como de flauta de pico, *Orff-Schulwerk*, piano, guitarra, flauta travesera y dirección coral.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

E. B.: Aunque realmente estudié carrera científica, a través del máster de música para educación secundaria estuve ejerciendo de profesora de música en institutos durante 10 años. También fui jefe de estudios de la Escola Municipal de Música Can Ponsic y directora de Xamfrà, centro de música y escena para la inclusión social y los derechos culturales.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

E. B.: Siempre he residido en España, concretamente en Barcelona, exceptuando un periodo de dos años que viví en Girona.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

E. B.: El *Orff-Schulwerk* lo conocí gracias a M. Dolors Bonal porque me formé con ella. Anteriormente, ella había recibido formación específica del *Orff-Schulwerk* en Salzburgo, en el *Orff Institut*.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

E. B.: Puedo mencionar tres nombres propios como mis mentoras en el *Orff-Schulwerk*: M. Dolors Bonal, Elisa Roche y Verena Maschat.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

E. B.: Pese a venir de otra rama de conocimiento como te comentaba antes, al vincularme con la música y la docencia, en relación al *Orff-Schulwerk*, realicé un curso de verano en Salzburgo y varios cursos que se ofertaron en Madrid y Barcelona

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

E. B.: No.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

E. B.: De las que yo sé, la Asociación Orff España, la Fundación La Caixa o la escuela L'Arc de Barcelona han buscado promocionar este tipo de formaciones muy ligadas estrechamente al *Orff-Schulwerk*.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

E. B.: La mayor apuesta política en este sentido que beneficiaría la posible implantación del *Orff-Schulwerk* fue la redacción de la LOGSE por parte de Elisa Roche y su equipo cuando estuvo en el Ministerio.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

E. B.: Sí. Orff España y Orff Cataluña.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

E. B.: Siempre lo he tenido presente y he buscado aplicarlo en mis clases en los institutos, escuelas de música, talleres de Xamfrà, formaciones a maestros/a, etc. Nunca me he sentido condicionada por disposiciones oficiales ni he sentido que estuviera coartada mi docencia.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

E. B.: He utilizado recursos e instrumental propio del *Orff-Schulwerk* tales como poemas, retahílas, materiales visuales y audiovisuales, instrumentos de percusión indeterminada, instrumentos de placa...

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

E. B.: Siempre he mezclado ideas de Orff, Kodaly, Schafer, Dalcroze, Llongueras... No creo que pueda atribuirme una “metodología” específica.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

E. B.: No lo considero un método, más bien un enfoque pedagógico al servicio del cual se ponen una serie de instrumentos y procesos didácticos.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

E. B.: Una singularidad de *Orff-Schulwerk* es la potencialidad de conexiones que permite, tanto a nivel interdisciplinario artístico como interdisciplinario en general.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

E. B.: La introducción de pedagogías musicales activas en España se produjo más tarde que en otros países, entre otros factores, a causa del retroceso que supuso la dictadura franquista. Movimientos como La Institución Libre de Enseñanza, la Escuela Moderna de Ferrer i Guardia, L’Escola Nova catalana...que eran muy punteras, también en la introducción artística en la educación, quedaron interrumpidas.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

E. B.: Las asociaciones Orff divulgan y comparten la filosofía y los procesos didácticos del *Orff-Schulwerk*. No conozco “detractores”.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

E. B.: He participado en formaciones y jornadas. Gracias a estas oportunidades he conocido docentes de música de distintos lugares.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

E. B.: Ahora, no sabría que nombres propios decirte, pero seguramente todos los miembros de las asociaciones Orff pueden realizar interesantes aportaciones.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

E. B.: Según mi modo de verlo, cualquier método debe ponerse al servicio de formar ciudadanía reflexiva y que se adhiriera a la justicia social. *Orff-Schulwerk* permite múltiples conexiones entre arte, estética, pensamiento... y puede suponer un espacio idóneo para desarrollar procesos artístico-reflexivos.

ENTREVISTA A FERNANDO PALACIOS (27/09/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Fernando Palacios: Esta pregunta no es fácil de contestar porque siempre he estado en contacto con la música desde que tengo uso de razón. No sé cuándo me inicié exactamente, pero sí puedo tener constancia de cuando empecé a estudiarla o tuve algún profesor. Los que hablamos de educación musical, a veces la iniciación es de manera automática e incluso sin profesor alguno, sino simplemente por intuición: escuchando música, cantándola... Yo desde pequeño ya cantaba bien en el colegio. También, me compraron una guitarra y empecé a tocarla a veces con un profesor y otras veces directamente sin él, a través de un método. Luego, me inicié con un profesor durante poco tiempo en la guitarra clásica sacando acordes de las canciones que me gustaban entonces. Posteriormente, ya estudié en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y luego acabé de hacer la carrera superior de pedagogía musical. No obstante, el inicio es un mundo neblinoso y confuso en el que influyen muchos factores: escuchar la radio, tener necesidad de hacer karaoke con lo que estás escuchando y te gusta, o estar constantemente en contacto con la música. A todo el mundo le extrañaba que eso fuera así, pero es algo innato aún sin tener grandes ascendentes musicales. Es cierto que tengo algunos, por ejemplo, a mis padres les gustaba mucho la música y tenían siempre la radio puesta. Mi padre odiaba los gritos y decía siempre que le gritaban: “no me grites que no entiendo”. Yo creo que eso ha tenido que influir mucho también en el ambiente musical que siempre he respirado. Mi hermano mayor también empezó a estudiar un poquito de piano y, en fin, ese contacto permanente se puede decir que fue mi inicio en el mundo de la música.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

F. P.: Hablando formalmente de música, hice si no recuerdo mal, primero y segundo de solfeo con un profesor particular durante un verano y ya después en Madrid me matriculé de esos dos cursos libre para posteriormente entrar a estudiar primero de piano y tercero de solfeo. No obstante, yo fui avanzando haciendo todos los estudios reglados hasta que acabé la carrera de pedagogía musical que fueron muchos años, más de una década porque entonces al conservatorio superior no se accedía como se accedía a la universidad. Uno empezaba desde la base y empecé a leer música ya de joven a los 17 años. Cuando se empieza tan tarde cuesta más trabajo adquirir facilidad y velocidad leyendo, pero bueno. Estudié todo esto hasta terminar mis estudios de pedagogía superior y acabé en el conservatorio con un premio fin de carrera, algo que por aquel entonces era una cosa bastante rara. Más tarde, amplí mis estudios en cursos de verano en el *Orff Institut* de Salzburgo.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

F. P.: Podríamos decir que he tocado casi todos los palos. Aunque nunca me he dedicado enteramente a la docencia, nunca he sido profesor de música de primaria o instituto, sí he sido profesor de educación musical de la Universidad Autónoma de Madrid de formación del profesorado. Luego he dado clases en cursos de verano y en escuelas de música a todas las edades, desde infantil hasta la tercera edad. No hay ninguna edad que se me haya

escapado en ese sentido, pero siempre de una manera extraoficial excepto la formación de profesorado en la Universidad Autónoma. En cuanto a contenidos, he enseñado prácticamente de todo, tal y como entendemos la educación musical, es decir, música y movimiento, cantar, bailar, relacionar las distintas artes, tocar instrumentos, hacer relaciones con el ritmo, etc. Todo esto en todas las edades a través de muchos proyectos que he hecho desde hace más de 30 años.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

F. P.: Yo siempre mi actividad la he desarrollado aquí en Madrid. Yo me trasladé de mi pueblo, que es Castejón de Navarra, a Madrid donde estudié arquitectura técnica a los 16 años y desde entonces he residido aquí. Nunca he cambiado, aunque he hecho muchos viajes. He estado dando clases en muchísimos sitios diferentes y creo que para mí sería imposible enumerarlos, pero sí puedo decir que empecé en una casa de cultura en Madrid a lo que llamábamos un aula abierta en la que podían entrar y salir cualquier persona y ahí, en esa escuela de música eran niños, abuelos... Luego he estado dando clases en otro tipo de escuelas de música de iniciación musical a adultos, he dado clases esporádicas de presentación en distintos institutos, en universidades y un sinfín de conferencias de todo tipo. Por lo tanto, yo no he estado en un sitio perpetuamente. Luego ya en los últimos 20 años he trabajado en el Teatro Real donde sigo trabajando, en el CNDM (el Centro Nacional de Difusión Musical) donde he hecho proyectos hasta el año pasado, en la Fundación Juan March donde he presentado conciertos, etc. Podría hablar de muchísimos sitios: universidades, fundaciones como Fundación Telefónica o Fundación Canal, pero es innumerable. Me cuesta recordar todo este tipo de lugares, porque he tenido una carrera muy dispersa y seguramente abrumadora.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

F. P.: El *Orff-Schulwerk* lo conocí a través de mi maestra, profesora de educación musical, catedrática del Conservatorio Superior de Música de Madrid, que era Elisa Roche. Todo el conocimiento y todo lo que he hecho en el *Orff-Institut* ha sido a través de ella. Y luego, a través de las redes que tenía ella con el Orff, como eran Verena Maschat, Barbara Haselbach, o Wolfgang Hartmann, que además son muy amigos míos. Como alumnos, teníamos una especial relación con Elisa Roche que cambió radicalmente mi vida, porque me dediqué a la educación musical a través de ella, a través de sus clases, de su amistad y del contacto directo que tenía siempre y tuve siempre con ella hasta que falleció. Ella elegía a algunos alumnos que nos iba agrupando, incluso llegamos a formar grupos que actuamos en el *Orff-Institut* en los simposios, tanto en Salzburgo como en Seattle, en América. Y mi conocimiento siempre ha sido a través de ese tipo de cursos de verano que he hecho allá y que luego he impartido. Pasé de ser el alumno de esos cursos a ser profesor de esos mismos cursos. Ella ha sido siempre el contacto, aunque luego he dado conferencias y una conferencia inaugural en uno de los simposios de estos que se hacen cada cinco años en el *Orff-Institut* invitado por Barbara Haselbach, que era la directora de ese simposio y el contacto que he tenido ha sido siempre así. Además, yo fui de los del grupo fundador de la Asociación Orff España, junto con mis compañeros y alumnos de Elisa, como éramos Mariana Di Fonzo, Leonardo Riveiro, Polo Vallejo, Luz Martín León-

Tello, Sofía López-Ibor, Javier Benet, etc., que fuimos el grupo base con el que comenzamos a hacer este tipo de asociación.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

F. P.: Elisa Roche, todo lo que diga me voy a quedar corto. Ella lo ha sido absolutamente todo en la educación musical de España. No ha habido nada comparable con lo que hizo ella. Tanto cuando estuvo de catedrática como luego cuando fue asesora en el ministerio haciendo todo el cambio que hubo en la ley de educación de la LOGSE, incluyendo la asignatura de música, abriéndole el mundo de las escuelas de música, etc. No se le ha reconocido en absoluto la labor más ingente y más grande y más revolucionaria que ha tenido la educación musical de nuestro país, que tiene un nombre y apellido: Elisa Roche.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

F. P.: Sí, allí en el *Orff Institut* se picotea de todo. Uno va a clases de todo tipo, en los cursos extraordinarios a los que yo fui, se realizaba una inmersión de 10 días de la que uno salía prácticamente transformado. Yo hice varios cursos de este tipo, aunque no sé exactamente cuántos. No obstante, también después he tenido un contacto directo con una de las grandes profesoras mundiales como ha sido Violeta Hemsy de Gainza, con la que también me unió una enorme amistad hasta su fallecimiento, hace bien poco. Ella era una fuente de conocimiento, donde abrevaba también con Elisa Roche, porque cuando estaba con Violeta, estaba siempre con un blog de notas apuntando todo lo que decía. Violeta siempre decía una cosa que siempre me ha interesado mucho y es que en realidad el método lo hace uno, o sea, puede uno estudiar metodologías varias, pero en realidad después, lo interesante es que cada uno coge lo que le interesa, lo unifica y lo reconvierte en su personalidad y con su formación, digamos que se crea una metodología propia. Yo estoy de acuerdo con eso. Yo trabajo en el espíritu del *Orff Institut*, absolutamente, pero yo creo que nunca he utilizado ni un solo material aprendido allá. Sin embargo, todo lo que he hecho siempre es, no digo bajo el hospicio del *Orff Institut*, sino con el conocimiento de este contacto intenso que tengo con algunos de los más grandes profesores de allí como Bárbara Haselbach o Wolfgang Hartmann. El contacto con ellos yo creo que va en ese mismo espíritu de no tener rigidez en la enseñanza sino de tener un punto de libertad, un punto de conexión con otras áreas artísticas, con otras áreas musicales... Y en eso, yo creo que siempre me he mantenido muy cercano hasta el punto que me pasa lo que tantas veces comento con mi querida amiga Sofía López-Ibor. Ella es la mejor profesora que conozco de educación musical y ella siempre dice que cuando hace algo, siempre tiene el espíritu o la sombra de Elisa Roche a la que le dice como si les estuviera mirando: “¿Le gustaría a Elisa esto que haciendo?”. Eso es algo que también lo tengo yo. Aunque no tengo un estudio reglado en el *Orff Institut* porque yo soy el único de mi grupo que no ha ido a estudiar uno o dos o cuatro años allí, el espíritu, digamos, entiende la palabra espíritu, es el sentido más amplio, el reflejo, lo que despierta toda esta enseñanza, sí que lo tengo presente siempre.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

F. P.: No. Cuando íbamos, íbamos todos. Eran cursos que realizaba Elisa Roche para ir y eran cursos especiales en castellano para el grupo de españoles, una cosa excepcional, porque, claro, Elisa también era una cosa excepcional en el *Orff Institut* de Salzburgo. Había sido una de las alumnas más brillantes y mantenía un contacto con todo el profesorado y amistad. Con el doctor Regner le unía una amistad casi de hermandad. Ella era la que realizaba estos cursos y los que íbamos pagábamos la matrícula, manutención y residencia. Yo nunca he tenido una beca para esto. Luego, cuando fui de profesor, me pagaban como profesor, claro.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

F. P.: No lo sé, yo tampoco estoy muy puesto en esto. Seguramente quienes han estudiado allí, como Mariana, Leonardo, Polo o Concha Vilches te podrían informar mejor que yo. Luz ya no porque falleció.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

F. P.: Sí. Se han hecho cursos acelerados para los maestros aquí en este país y con un poco de presupuesto que se les concedía en los centros educativos para comprar instrumentos, se compraron montones de equipos, de instrumentos de percusión, de flautas, etc. Sin embargo, la mayoría de las veces, yo me los he ido encontrando arrumbados en armarios, casi todos en malísimo estado y que cuando he dado cursos de este tipo he tenido que prácticamente restaurarlos con la ayuda incluso de la asociación de padres. Es decir, sí que se hacían cosas relacionadas con el *Orff-Schulwerk* a través del instrumental, que es la cosa más evidente. En cuanto a la formación tradicional de educación artística que se ha tenido de las universidades en nuestro país, la formación de maestros ha sido en música bastante deficiente, porque es importantísimo tener unos conocimientos básicos de música para poder desarrollar esto. Quien no los tiene, en cursos acelerados por mucho que se quiera estudiar el *Orff-Schulwerk*, no se puede obtener. Por lo tanto, se ha implantado de una manera dispersa, algunos logros y muchísimas decepciones por parte de profesores que no se podían hacer cargo de esto. En políticas educativas con otros países no tengo mucha idea, sé que cuando después se hablaba de escuelas de música sí que se tomaron ejemplos de educación musical en países donde esto lo tenía mucho más claro, como era Finlandia, los países nórdicos fundamentalmente, que a través de las escuelas de música dieron el acelerón más grande a lo que ha sido la educación musical en toda Europa. Pero la implantación de esto en España, yo creo que no. Yo creo que todavía hay muchísimo por hacer este sentido. Cada uno cuando lo utiliza, lo hace de una manera a veces poco ortodoxa. Es más, puedo decir que algunos profesores que hemos dado con esa formación de profesorado, lo primero que hemos hecho ha sido anular la flauta porque si no lo van a tocar bien, es una pésima educación la que estamos dando a los niños en flautas desafinadas, con poca técnica. Pasa de ser un instrumento muy útil, cuando se hace muy bien a hacer del instrumento “la flauta del diablo” cuando

se hace mal, como la mayoría de las veces se ha hecho en nuestro país. Por lo tanto, yo creo que lo poco que se ha implantado, es bastante malo.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

F. P.: Sí, sí, yo soy directamente socio base de la Asociación Orff en España. Les aliento en todo lo que puedo, más o menos sigo lo que hacen y he participado en muchos cursos de verano, sobre todo anteriormente, hace años. Yo era un profesor básico de estos cursos, pero luego ya he pasado, digamos, a la reserva y he recuperado hace poco la docencia: el año pasado y hace dos. Tampoco sé muy bien actualmente la línea porque ha habido algunos cambios bastante radicales últimamente. Carmen Domínguez y otras personas dirigen esa asociación y te pueden informar mejor que yo. No sé muy bien por dónde van los tiros, porque los sigo, más o menos, discretamente desde fuera.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

F. P.: Como te he contado antes, las cosas del *Orff-Schulwerk* directamente no las he trabajado. Por lo tanto, en los cursos que he impartido, no he tenido jamás ninguna intromisión de ningún tipo porque he ido creando un tipo de enseñanza más en la libertad de elección de materiales e incluso dando ejemplos de materiales de todo tipo de música que pudieran servir para los profesores, como base para que ellos crearan sus propios materiales, por lo tanto, no he tenido ninguna injerencia. Lo único sí que puedo decir es que en uno de los proyectos que ha desarrollado durante 9 años en el CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical) llamado “Todos Creamos”, he puesto en práctica casi todos los resortes educativos relacionados con la música que soy capaz de entender. Ahí sí que he tenido alguna injerencia en las inspecciones de la Comunidad de Madrid en algunos momentos ya que como estos proyectos se desarrollaban en horario lectivo, ponían pegas porque había alguna asignatura que, a lo mejor, tenía menos cabo en su horario y entonces hemos tenido que sortear algunos momentos simples, pero cuando cambiamos los inspectores por otros, sin embargo, estaban muy a favor de este tipo de proyectos. Por lo tanto, quitando ese tipo de cosas el resto nunca he tenido problema.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

F. P.: Sí, sí. En mi página web es donde tengo todo esto. Por ejemplo, el primer libro que sacamos fue uno que se llama “Artilugios e Instrumentos para hacer música”, que hicimos Leonardo Riveiro – mi compañero, que también estuvo en el *Orff Institut* y que él sí que trabaja muy directamente materiales de Orff, como parte de los suyos– y yo, siguiendo la línea de los profesores que habíamos tenido de construcción de instrumentos en el *Orff Institut*. Esa publicación que fue muy bien recibida y todavía sigue viva, pero después he hecho otro tipo de publicaciones, sobre todo en el terreno de la divulgación musical. Concretamente, centrado en el arte de escuchar, de la divulgación de los secretos del laboratorio de la música y tengo varios libros relacionados con escuchar. Luego, también otro libro que publiqué hace mucho tiempo en el Ateneo Obrero de Gijón que se llama “Piezas Gráficas para la Educación Musical”, es de los trabajos que ya había realizado

antes de ir a al *Orff Institut* a los cursos de verano. No obstante, allí con profesores, como Wolfgang Hartmann y otros, veía que todo aquel trabajo de la música gráfica podía también ser utilizado en el mundo educativo, por lo cual estas piezas tienen mucho que ver con esto. También el trabajo fin de carrera, que hice en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, de pedagogía musical, no recuerdo muy bien el título. Además de esto, también trabajo todas las músicas, digamos, no solamente de vanguardia y todos estos trabajos, todas estas músicas de hoy—de hoy, hace 30 años, claro—, podían ser materiales que podrían servir de inspiración en materia educativa. Por lo tanto, todo aquel trabajo lo he ido editando y otro tipo de publicaciones que han ido saliendo, derivados también de las propias enseñanzas y de ese espíritu de lo que estoy hablando del *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

F. P.: Sí, claro. En los cursos de profesorado que he tenido a lo largo de más de 30 años, imagínate tú la cantidad de alumnos que he podido tener y que muchos de ellos los hemos movilizado. No solamente yo, sino también el equipo este que formábamos y que tantas veces te he hablado de Elisa Roche y su equipo. Sin duda, se pueden contar por cientos los alumnos de toda España y Latinoamérica que hemos tenido, los que hemos formado, no podría decirte exactamente, pero sí que, al menos en mi caso, he trabajado mucho fundamentalmente la improvisación de todo tipo. Esta improvisación no solo como lo entiende la improvisación musical en el famoso libro de Violeta Hemsy de Gainza, sino en términos generales del jazz, del blues, de la música popular, de las músicas tradicionales y también en el mundo de las audiciones musicales, en el que me han pedido tantas veces que trabaje. En el terreno de la creación musical también me he movido muchísimo y en lo de las piezas gráficas han tenido su corpus de base. Es decir, he hecho muchísimos trabajos con alumnos que luego han ido algunos a estudiar allí y otros le han servido a modo de senda, pero vamos podría decir innumerables.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

F. P.: Bueno, el *Orff-Schulwerk* nunca han querido decir que es un método. Esto no es el método Orff por mucho que se ponga en muchos sitios, sino que es un sistema de materiales que se desarrollan a través de una didáctica en general educativa, no solamente del *Orff-Schulwerk*. La didáctica es toda una ciencia y es quizás lo más importante de cualquier metodología. Ahí es donde más hincapié he visto que se hacía en los cursos a los que he asistido. Ellos mismos dicen que no es un método porque un método tiene que decir que se empieza por aquí y se acaba por allá, sino que son materiales que se han ido proponiendo, que se pueden ir trabajando juntos y que se desarrollan a través de diferentes procedimientos didácticos que allí sí que se estudian pormenorizadamente y que yo llevo con cierta rigidez. Eso siempre lo tenemos presente, pero es que creo que todo el mundo lo tiene presente. Igual que cuando un novelista escribe una novela, tiene los materiales que tiene que ir ordenando de una manera sistemática y que unos se refieren a otros anteriores y que todo se va desarrollando o como cuando uno compone una obra o se enfrenta con una ópera o sinfonía, que tienes que tener en cuenta cómo empiezas, cómo continuas, qué momentos hay que tener presentes álgidos... En realidad, es casi una ciencia de la escena, que es la que yo más he trabajado y que eso sí que hay que tener en

cuenta enormemente. Ahora cuando estoy escribiendo el guion del próximo cuento que haré con piano en breve en la Fundación Canal y que se llama “El Pájaro Profeta”, estaba mirando si el comienzo es el deseable y cómo va a percibir un niño la primera cucharada de lo que yo le voy a dar y cómo va a ir desarrollándose, todo esto es fundamental. No es un método, sino que es un procedimiento didáctico que uno debe llevar claramente de una manera científica y estricta.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

F. P.: A mí lo que más me ha gustado ha sido el sentido de libertad a la hora de elegir los materiales en los que uno puede trabajar. Sobre todo, una cosa que me dijo Elisa Roche al principio es que todo lo que estaba trabajando, toda la labor de divulgación, de composición, de improvisación, de los grupos que tengo y de todas las músicas, puedo llevarlo al *Orff-Schulwerk*. También, se pueden elaborar materiales elementales que puedan servir para hacer trabajos de todo tipo. Es decir, es el lugar donde yo me he encontrado tan a gusto porque se podían utilizar todas las músicas y eso lo llevo yo a rajatabla. Desde las músicas más antiguas o “primitivas” hasta las más vanguardistas o más extrañas. Lo único que hay que saber es cómo, cuándo y de qué manera. Eso es evidente. Eso es lo mejor que me ha podido ofrecer el *Orff-Schulwerk* y lo que me abrió este campo tan grande que luego he intentado yo acercar a los demás. En cuanto a debilidades, no he encontrado yo demasiadas porque tampoco he seguido en el *Orff Institut* muy de cerca su evolución, pero sé que muchas veces posiblemente el mundo del movimiento y la danza pasaban casi a comerse el terreno más de la interpretación musical o de la composición musical. Mantener ese equilibrio yo sé que es difícil y no sé si siempre se ha mantenido. Por lo tanto, si hay alguna debilidad puede ser ahí, romper ese equilibrio que debe mantenerse bien en el que la música y la danza no deben en ningún momento comerse una a la siguiente. Tiene que trabajar de una manera imbricada, siempre juntas y yo creo que así es como se encuentran los mejores apoyos.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

F. P.: En realidad, yo creo que fue el empeño de las primeras alumnas del *Orff Institut* que hubo en España como fueron Montserrat Sanuy y Elisa Roche. Ellas, entre otros, fueron las que llegaron a España y consideraron que era una manera extraordinaria de hacer iniciación musical a través de estos materiales. La enseñanza en este país y en general en la música marcaba un retraso importantísimo con respecto a otros países. No es que ahora sea muchísimo mejor, se han dado muchísimos pasos, pero sigue estando por detrás. Nunca se ha tenido en cuenta España prácticamente para nada hasta la llegada de Elisa y seguramente de algunos de nuestro grupo, donde ya algunos de los profesores de mi grupo –no me quiero incluir–, son profesores internacionales cotizadosísimos en el mundo entero y nunca había sido así, jamás había pasado esto. Yo creo que estas cosas se implantan con dolor y siempre a amplia distancia de países musicalmente mucho más desarrollados, no digamos de Alemania o Reino Unido, donde siempre han tenido la música como una parte importante en su educación, e incluso en países latinos como Francia, que, aunque utilizaba una enseñanza muy solfística, también tenía un tipo de enseñanza de mucha más calidad. En otros países como en Hungría, gracias a personajes,

como Béla Bartók o Zoltan Kodaly, desarrollaban a través del canto unos materiales buenísimos y una forma de hacer música con los niños extraordinaria, es decir, que España estaba siempre trabajando como el último vagón de cola de la maquinaria. Y yo creo que esto, poco a poco, se ha ido superando, pero había y sigue habiendo mucha reticencia. Sin embargo, también existe el peligro de pasarse de frenada, como también ha ocurrido. Es decir, ahora resulta que todo en la enseñanza es un juego, es banalidad, es diversión, y entonces, ahí se pierde ciertamente el norte. Por lo tanto, en países donde teníamos tantos problemas, tenemos un abanico muy amplio que va desde la enseñanza rígida hasta esto que he comentado ahora, de una enseñanza banal. Por ello, hay que acercar el norte a un sitio en el que tengamos una enseñanza de calidad donde se enseña desde la infancia de una manera sistemática bien hecha, con cierto riesgo y rigor. Respecto a la peculiaridad del *Orff-Schulwerk* en España es algo que tampoco te puedo decir, porque yo no estudio el panorama musical de España, sino que me dedico a hacer mis divulgaciones. No te puedo hablar de cómo se encuentran en este momento porque ya no doy formación del profesorado ni cursos de este tipo y entonces no sé cómo vienen los alumnos. Cuando lo hice, en otro tiempo, hace varias décadas, la verdad que era bastante lamentable y uno tenía que dejarse llevar por la propia iniciativa del maestro o que el maestro tuviera formación por su propia cuenta, y entonces sí que se podía trabajar estos materiales de Orff de una manera, digamos, saludable. Han sido tan pocas veces así, que han ido tirando de conocimiento personal y no nos han llevado mucho.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

F. P.: Yo creo que el continuador más directo es Wolfgang Hartmann, que vive en España. Él ha sido profesor allí durante mucho tiempo en el *Orff Institut*, compañero de Elisa, y es un extraordinario maestro de estos materiales. Yo creo que los continuadores son, fundamentalmente, de los mejores que yo conozco: Wolfgang Hartmann, Sofía Lopez-Ibor y ahora Carmen Domínguez. Ella ha hecho todos los cursos en Estados Unidos y tiene un conocimiento extraordinario de todo esto. Creo que es uno de los grandes fichajes. De hecho, a mí, como quien dice, me la mandó Sofía la he tenido como colaboradora en este proyecto gigantesco, que se llama “Todos Creamos”. Los dos últimos años estuve trabajando colaborando con Carmen Domínguez en este tipo de trabajos y esto se interrumpió el año pasado porque el CNDM consideró que su programa educativo era muy caro y por eso se acabó. No obstante, ha sido el proyecto educativo donde entra a formar parte todo lo que yo conozco del *Orff-Schulwerk* y aledaños llevados a escena, al espectáculo. Por lo tanto, yo creo que eso es desde mi punto de vista en mi trabajo el resumen, lo que yo le devuelvo al *Orff Institut* por cómo me trató y por todo lo que aprendí. Estos espectáculos de los que tenemos unos documentales de primera categoría para que se estudien, se puede decir que en una de mis reflexiones finales de todo lo que estamos hablando, es todo lo que yo he podido hacer en el mundo de la educación práctica con niños, con adolescentes con educación especial de todo tipo. Los he materializado en estos trabajos que he realizado durante todos los cursos desde hace nueve años en el seno del CNDM. En cuanto a los detractores, siempre los hay de todo. Estas personas lo son por falta de conocimiento de la materia porque a veces es una tendencia muy humana la de despreciar lo que se desconoce, pero creo que si se conoce en profundidad es imposible que se pueda despreciar el *Orff-Schulwerk* porque es una aportación importantísima en el mundo de la educación, no la única, pero una de las grandísimas aportaciones igual que la de otros pedagogos. Son aportaciones imposibles de no tener en cuenta en estos tiempos. Por lo tanto, si hay algún detractor seguramente

es por desconocimiento porque no creo que en un buen debate se pudiera defender con inteligencia que el *Orff-Schulwerk* no es una de las aportaciones más importantes en la educación musical del siglo XX en Europa.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

F. P.: Hemos tenido muchas charlas, pero fundamentalmente cuando tenemos que hablar de esto es como cuando hablo contigo ahora. Yo poco puedo comentar porque no lo he practicado, aunque he hecho montones de trabajos con instrumental didáctico de percusión del *Orff-Schulwerk*. Los trabajos que hice, por ejemplo, con Polo siempre lo utilizábamos de otra manera, es decir, nos basábamos en este tipo de enseñanzas para utilizarlos de una forma diferente, o sea, abrir campos en esto y en este sentido pues sí que podemos decir que hay una recepción muy curiosa por parte de los niños cuando descolocábamos las láminas de los instrumentos de percusión para hacer una música atonal. Cuando hacemos cosas de este tipo siempre surgen cientos de comentarios, de anécdotas y de cosas graciosas pero bueno, las posibilidades que tienen los niños de entre 8 y 12 años en utilizar el instrumental didáctico son increíbles. En ese sentido, tengo muchísimas anécdotas, por ejemplo, enseñar alguna canción mientras toco los acordes del piano y algunos alumnos me preguntan cuáles son, yo no se los digo, pero los niños se acercaban y al final acabaron tocándolos evidentemente porque era el acicate el que yo no enseñaba. Muchas veces nos hemos encontrado con casos como muchas veces explica también Polo Vallejo con los *Wagogo* que la mejor manera para que los niños se acercaran los sistemas de percusión de aquellos de láminas que tienen en el poblado es que a ellos no les enseñaban, sino que todo el mundo aprende, la motivación es tan grande, tan superlativa que muchas veces la mejor manera de enseñar es no enseñarlo. Buscar la motivación es lo más difícil que existe, pero sí que es cierto que cuando eso lo consigues a través de muchísimas técnicas algunas de las cuales no son solamente musicales, entonces el sprint que cogen algunos chavales es brutal. Por lo tanto, yo creo que parte de esta didáctica, de este trabajo del *Orff-Schulwerk* es que cada uno tiene que descubrir lo que es capaz de hacer por sí mismo y entonces los maestros lo único que hacemos no es más que ayudar.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

F. P.: Bueno, que yo conozca yo creo que son los que ya te he comentado los que son los pilares mejores, Barbara Haselbach también sería bueno que la entrevistases ya que es la autoridad máxima de esto. Aunque estos te pillaran más lejos, Doug Goodkin que tiene el premio de la asociación internacional Orff como el gran profesor internacional que introdujo, no solamente el jazz sino también la percusión corporal sistematizándola de una manera impresionante que ha sido nuestro profesor de todos, es un caso también fuera de serie o James Harding que también te habrá hablado Sofía porque es el equipo de San Francisco. Es otro de los de ese trío de América que los tres hablan español y es lo mejor que uno pueda encontrar en la aplicación de Orff-Schulwerk en todo tipo de cosas.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

F. P.: No necesita adaptación porque el *Orff-Schulwerk* nació con la idea de adaptarse. Se ha adaptado siempre ya de entrada en sus inicios porque incluso Carl Orff decía que lo interesante es que se adaptara a todos los lenguajes y a todas las músicas populares y folclóricas de los países. Ese es el gran mérito del *Orff-Schulwerk*. Por lo tanto, pervivirá siempre porque tiene esa capacidad y quien no la ve está entrando en vía muerta. Lo más importante que puede aportar ha sido también eso, el que se ha podido adaptar a todos los lenguajes y yo creo que ahora necesitan mucha adaptación sobre todo teniendo en cuenta cómo ha ido evolucionando la sociedad. El acceso a las nuevas redes digitales y la realidad virtual ya no quiero ni pensarlo, pero eso tendrá que estar ahí. El mismo espíritu debe mover para que se mantenga al menos esos pilares de que la música es algo importante en tu vida, que es parte fundamental de tu formación, que se aprende de muchísimas maneras, que hay muchas puertas que se pueden abrir, que tienes que ir abriendo y que hay quien te puede abrir pero que tú tienes que abrir otras y, que tanto tocar, bailar, cantar o crear es un instinto natural que todos debemos tener. El *Orff-Schulwerk* siempre ha estado incidiendo en ello y, por lo tanto, creo que puede tener muy buena solución porque se sepa hacer las adaptaciones adecuadas en cada momento y en cada lugar.

ENTREVISTA A HELENA CUARESMA (25/04/2024)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Helena Cuaresma: Yo vengo de una familia de músicos. Mi abuelo era saxofonista y a mi padre le regalaron una guitarra de chico. Es auto-didacta, pero a mí conseguía dormirme de pequeña con la guitarra. Por eso, en casa siempre había mucha música. Fue en el 1999 cuando se formó un aula de música en mi pueblo, Aroche, y yo empezaba a estudiar percusión. Empecé en esa escuela porque me enamoró la música por la batería y, de hecho, me apunté a la banda gracias a ella. Es verdad que luego mi profesor, al ver que tenía mucha facilidad y soltura, me preparó la prueba de acceso al grado medio del conservatorio. En un par de años hice la prueba de acceso ya en Sevilla y comencé a estudiar grado medio de percusión que lo continué hasta terminar el superior. En el conservatorio fue a los 15 años cuando empecé, pero es verdad que desde pequeña estaba ya vinculada con la música gracias a la familia.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

H. C.: Yo hice el conservatorio porque cuando empecé a estudiar música, en mi provincia no había percusión profesional, solo había elemental. Por eso, vine a Sevilla al conservatorio Manuel Castillo, tanto para el profesional como al superior. Luego, en paralelo, hice también magisterio musical en la Universidad de Sevilla. En los últimos años de grado medio y los primeros de superior, fui combinando los estudios de percusión con magisterio musical. Y una vez que terminé al cabo de los años, justo al terminar el magisterio musical, empecé a trabajar con el proyecto de la Fundación Barenboim-Said. Hice también el máster de educación musical de la misma fundación (Fundación Barenboim-Said) con la UNIA. Era un máster de educación musical que tenía diferentes bloques de musicología, de musicoterapia, de análisis, de canto, de metodologías activas y era muy completo, lo cursé en el año 2016-2017. En ese master pude conocer, dentro de las metodologías activas, Gordon, Dalcroze y Orff. A mí me interesó muchísimo la parte de Orff y empecé luego a formarme con la Asociación Orff España también sobre el 2016, los primeros cursos de fin de semana y el Nacional de Verano que se hace en Madrid y ya en 2019 sí que cursé los *levels* en San Francisco. En el año 2020 llegó la pandemia, tuve que parar un poquito y luego ya en 2022 y 2023 los terminé.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

H. C.: Sí, desde que empecé. Comencé con 18 años a dar clase. Daba clase tanto de percusión como de iniciación musical y después, una vez que empecé a hacer magisterio, también empecé a dar clase a los pequeños de música y movimiento. A día de hoy, sigo con el abanico muy amplio de edad. Mi día a día por la mañana es infantil de 3 a 6 años, pero los fines de semana trabajo en la escuela de música y doy percusión desde primaria hasta bachillerato, por ejemplo. Y también hago formación a profesorado, a través de los centros de profesorado aquí en Andalucía y en diferentes sitios también de España.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

H. C.: Siempre en los dos lugares más importantes a lo largo de mi vida que han sido mi pueblo, en Aroche en la escuela de música y Sevilla tanto estudiando como luego trabajando. Sí es verdad que a la hora de formarme me he movido por ejemplo a Madrid y en el caso de la formación de los *levels* que decidí hacerlo en Estados Unidos. Además, cuando acabé la formación de percusión clásica empecé a interesarme mucho por la percusión africana y me moví mucho a Senegal y a Ghana. Desde el 2017 hasta casi el comienzo de la pandemia he ido como unas cinco veces entre Senegal y Ghana también a formarme a nivel de percusión y a nivel de danza, pero también por periodos pequeños de tiempo de dos o tres semanas.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el Orff-Schulwerk? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

H. C.: La primera vez que a mí me suena que conozco el nombre y dentro de todas las metodologías activas junto con Kodaly, Dalcroze, Gordon y demás fue en magisterio musical, pero es verdad que fue muy teórico, muy contrario luego a todo lo que he vivido aprendiendo. Fue ahí un poquito de pincelada y luego ya en el master sí que profundice muchísimo más porque todo lo que nos dieron fue de manera vivencial y de manera activa. Fueron los profesores Wolfgang Hartmann y Verena Maschat y en el master sí que pude conocerlo con mucho más peso y ya una vez que terminé el master fue cuando me me identifiqué mucho con esa forma de transmitir la música y llevarla al aula y comencé a formarme con la asociación Orff España.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el Orff-Schulwerk? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

H. C.: La verdad es que los primeros maestros como tal fueron ellos dos, Hartmann y Verena, porque eran nuestros profesores del máster del apartado del *Orff-Schulwerk* y claro, fueron claves. Ellos abrieron esa ventana a este mundo fabuloso que luego me cautivó. Seguidamente de ellos, una vez que profundice más el estudio con la asociación Orff España, en ese primer curso de verano estaba Alfonso Álvarez, Sofía López-Ibor, Mariana Di Fonzo y James Harding. También ese verano y durante ese mismo año hice un curso de fin de semana que daba Estevao. Ellos fueron los que complementaron toda esa parte de que yo quería empezar en este camino. Estos profesores con los recursos que me estaban dando en esta línea de trabajo, fue como afianzar eso que yo estaba sintiendo que me había enamorado del *Orff-Schulwerk* y compartía también con ellos.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología Orff-Schulwerk? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

H. C.: Hemos nombrado ya los *levels* porque de verdad que para mí ha sido un antes y un después. Yo había hecho muchos cursos de formación de estos de verano en los que venían diferentes profesores, pero sí que me ha cambiado mi concepto total después de mucho tiempo formándome más de manera de fin de semana. Al hacer un intensivo de semanas en San Francisco me ha marcado. Vivir los *levels* con James, con Sofía y con

Doug, por supuesto, que para mí están en ese top por la forma que tienen de trabajar y de concebir el hacer música y hacer músicos a sus alumnos. Por supuesto, también Paul Cribari, Estevao Marques y Christa Coogan. Ese antes y después ha sido sobre todo después de terminar este año el *level 3* que podría decir que fue el curso fuerte y que puedo destacar. Luego en otra metodología de la que en el mismo master profundizamos un poquito fue Dalcroze y que también me interesa. Tuve una profesora muy buena y me gustaría el día de mañana hacer una formación en Barcelona en el Instituto Llongueres. Hemos hecho algunas formaciones más cortitas de Kodaly pero no he conectado tanto no con esa como con las otras pero si es verdad que las hago mucho en clase. Hay veces que me doy cuenta que hago muchas actividades que son también muy Dalcroze de movimiento y desplazamiento y ha sido gracias al master que también pudimos formarnos en ella.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

H. C.: Sí, la verdad es que los *levels*, tanto el 1 como el 2 nos becaron. Creo recordar que la financiación venía seguramente de ellos mismos y de la asociación que los organiza. No estoy segura. No sé si a lo mejor a través de Orff España también van teniendo en cuenta personas que han estado aquí también tiempo formándose y que se merecen esas ayudas. Lo tendría que preguntar, pero creo que las becas las hace más desde la institución de ellos y de los *levels* en el extranjero.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

H. C.: La Asociación Orff España es la primera que está siempre intentando y buscando ofrecer formación y que muchos profes más descubran este mundo. Es verdad que, por ejemplo, ahora están saliendo otras instituciones que aquí en Andalucía me parecen que está AProMúsica que también están organizando cursos como uno al que viene Marta Santillán. Hay algunos colectivos que son más independientes pero que se están preocupando por traer una formación específica del *Orff-Schulwerk* al completo. Luego, por ejemplo, la fundación Barenboim-Said también hace formaciones, una al mes, en las que van buscando diferentes metodologías y también cada curso siempre hay una formación que es específica durante el fin de semana completo y suele ser de *Orff-Schulwerk*. Pretenden combinar varias formaciones para profesorado que están abiertas no solamente a profesores de música sino a cualquier persona que sea de otra materia pero que esté interesada en llevar al aula estas ideas. Como te digo, siempre específica de Orff hay alguna. Este año no se ha cursado porque nuestro coordinador está fuera, pero llevan 8 años haciéndose y seguro que para el siguiente curso se vuelva a repetir.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

H. C.: Para mí la idea y que me da un poco pena es que, en el aula, aquí en España a día de hoy, aunque ahora a cada vez están cambiando hay mucha preocupación todavía sobre toda la parte del libro, del temario más que pasar a esa práctica. También, una parte que

tiene el *Orff-Schulwerk* es esa parte creativa pero aquí damos, pasamos un temario, pasamos una actividad y se nos ha olvidado por completo invitar a ver la variante o la opción que tenía el alumnado de esa idea que nosotros hemos presentado. Yo tengo muchos compañeros profesores de música que me dicen que tienen la tutoría y no les da tiempo a prepararse las clases de música, no las disfrutan y al final, eso perjudica tanto al alumno como al profesor porque hay más burocracia muchas veces que lo que es una clase puramente musical dentro del aula. Parte de culpa de esto es el sistema que tenemos, aunque es verdad que va cambiando cada vez más con todas las metodologías activas, ya que hay muchas más formaciones y la gente se va preocupando más pero aún queda mucho todavía, yo creo. Respecto a las diferencias de unos sitios y otros, yo creo que depende mucho de la profesora porque es verdad que cada vez son más los profesores que se están formando y una vez que llegan al aula siguen con esa línea de trabajo. Es cierto que fuera se trabaja de otra forma, aunque aquí ya estamos cambiando. Una vez que salimos fuera y vemos en Estados Unidos como se trabaja la música forma tan diferente y todos los conceptos musicales no solamente canto. Allí se canta, se toca y se baila y aquí muchas veces a lo mejor cantamos y ya, se nos olvida hacer ese completo de cantar, tocar y bailar. Aquí entras en un aula de música y a veces pasa la clase de música y no se han levantado de la silla. Yo he tenido compañeros que les encantaría, pero están agotados porque tienen una tutoría, la evaluación de todo el cole porque son los de música y al finar es una pena. Yo en el trabajo que tengo realmente me piden una programación al principio del trimestre y ni un papel más. Además, nos dicen: tenéis que dar canto, ritmo con un instrumento, que toquen si o si un instrumento y audición. Ahora, dependiendo de tu especialidad o de tu instrumento lo podemos hacer a nuestra manera y llevándolo a nuestro terreno. Más libertad que esa, imposible. Por eso yo me enamoro de ese proyecto porque se puede trabajar de manera muy libre y eso te permite poder buscar todas esas opciones con el alumnado. También tenemos todo esto de recursos online y muchas de las formaciones también online. Aquí este año se han cancelado algunas que eran presenciales y es una pena porque muchos profesores se van a buscar lo online o a buscar una canción que ya existe, en vez de vivirlo realmente en primera persona. Estamos en una lucha de que nos dejen disfrutar, preparar la clase, que no nos quiten horas y es verdad que a lo mejor en otros países pues tienen más facilidad y se valora mucho más.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

H. C.: Soy socia de Orff España y en cuanto a asociaciones relacionadas y que hagan también formación y demás que recuerde es la única. Es cierto que luego sí que he colaborado con Eufonía, escribiendo alguna actividad y publicando, pero no como asociado. Me vinculé a Orff España realmente porque quería apoyar el trabajo que hacen porque para mí fue un antes y un después a la hora de enseñar tanto como persona como profesional. Por eso, es importante que a más profesores les pase y si conectan con esa forma de hacer llegar la música por medio del *Orff-Schulwerk*, puedan empaparse de tantísimos recursos y de tantísimos profesores porque además es muy personal. Dalcroze es verdad que sigue más un método, pero depende de dónde esté o depende del profesor o la especialidad que tenga lleva esos recursos de una manera u otra. Quiero apoyar a la asociación de España que se preocupa de programas, cursos de fin de semana durante el año, de hacer un intensivo de verano con profesores muy punteros que están ahí formando a nivel internacional también y a final lo hacen profesores de música que están en la

directiva de la asociación y realmente por amor al *Orff-Schulwerk* y a que lo sigan llevando al aula que es lo que importa.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

H. C.: Es verdad que yo en ese sentido tengo mucha libertad, lo único que me falta es un poquito de tiempo, pero pensando que estoy en infantil media horita está bien porque es un tiempo muy adecuado. No obstante, por ejemplo, con cinco años cuando estoy ya con más procesos creativos y demás, echo en falta un poquito más de tiempo, pero es verdad que no tengo ninguna pega en ese sentido, lo puedo disfrutar y desarrollar toda la sesión a lo más estilo *Orff-Schulwerk*. Además, me dejan hacerlo y tengo toda la libertad. Aunque tenga media hora busco en infantil que canten, que se muevan, que no estén la media hora sentados en la asamblea y en la mayoría de los casos también que toquen bien a través de percusión corporal, percutiendo o por los mismos instrumentos, pero intento siempre pues el triángulo que hablábamos antes de cante, baile y toque ya desde muy pequeños lo llevemos a cabo. Luego también se busca desarrollar la creatividad. A veces presento una actividad simple pero ya ellos buscan la opción de su propia versión, luego se trabaja con esa idea, pero buscando cómo lo harían ellos en su propia versión que para mí eso en el *Orff-Schulwerk* es muy importante.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

H. C.: Es verdad que desde hace muchos años estoy utilizando mucho material propio porque como empecé en 2016 a hacer formaciones a profesorado, la formación ha sido siempre con actividades propias. Además, tengo la suerte de que al trabajar todos los días con los mismos grupos que es muy diferente a trabajar una hora de la semana de música, mi alumnado, además en infantil que ya sabemos que son como esponjas en esa etapa, me tienen en un proceso creativo continuo porque es mucha música durante 3 años. Esto ha hecho que siempre esté llenando el baúl de recursos musicales, de actividades para presentarle casi de forma semanal varias y, al trabajar por proyectos, también he intentado buscar una canción o alguna danza relacionada con la temática. Ahora estoy en proceso de un libro recogiendo un poquito todo de lo que llevo de estos años y espero que salga a la luz porque es verdad que tengo algunas actividades en revista, pero lo que es el libro estoy en proceso. Esto es por dejarlo plasmado que sirva también para cualquier profe que quisiera y sobre todo hacerlo de manera muy práctica. Yo pienso mucho en que a veces no tenemos en el aula de música instrumentos para los 25 alumnos o para las 25 alumnas. Yo pienso mucho en objetos sonoros, en instrumental reciclado y en material de prelectura. Y sobre todo muy práctico, lo que intento en las formaciones es que el profe al día siguiente lo pueda hacer en el aula sin necesidad de tener xilófonos para cada uno, por ejemplo. Se puede hacer mucho con esos simples objetos sonoros que no cuestan tanto trabajo y son económicos y tenemos para enseñar todas estas cosas.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

H. C.: Es súper interesante esta pregunta y me gusta mucho porque yo creo que sí, desde que empecé la formación sí ha habido gente muy interesada y que de repente también se dan cuenta que conectan con esa forma de enseñar. Estos últimos años he ido una vez durante el curso a impartir un taller *Orff-Schulwerk* a la Universidad de Sevilla al alumnado del grado de infantil que me parece muy interesante ya que yo estoy trabajando ahí en esa edad cada mañana. No son músicos ni son profes de música, pero yo les presento recursos prácticos que yo hago cada mañana y de repente se dan cuenta que lo disfrutan, que lo pueden hacer, pero lo más importante es que lo pueden enseñar. Luego cuando estén el día de mañana en el aula con su alumnado de infantil sin la necesidad de ese especialista de música –que por supuesto ojalá tuviéramos especialista de música también en infantil igual que en primaria– poder introducir un poquito de música y que tengan las herramientas para hacerlo. Me parece interesante que a través de la Universidad de Sevilla se hagan estos cursos que lo hacen en diferentes metodologías activas. Normalmente voy yo de *Orff-Schulwerk* y otro compañero va para Dalcroze. Más tarde, me he encontrado que en estos cursos de formación de la Fundación Barenboim y que son específicos de *Orff-Schulwerk* ha habido alumnas de infantil, o sea, alumnas de la universidad que ya han estado en estas formaciones más específicas y en concreto una de ellas ahora es compañera mía de trabajo. Creo que sí, que esas formaciones calan de alguna manera, cuando se presenta igual que nos han formado a nosotros nuestros profesores en esto. Creo que de esa manera alguien que está empezando, que se está formando puede ser una buena vía para que continúen el camino y sigan difundiendo el *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

H. C.: No considero que sea un método. Creo que el Orff es una visión y una forma de transmitir la música de una manera muy concreta. Que se adapta muy bien a la cultura y a la especialidad del profesor que lo lleve a cabo y que puede ser muy personal en cuanto a invitar a la música al alumnado. Creo que partiendo como núcleo de una idea/actividad, (por ejemplo, una canción), se puede trabajar con ella; la melodía, el realizarla con instrumentos, con percusión corporal, con movimiento, añadiendo una parte nueva que hayan creado los alumnos, etc. De esa forma yo lo veo como que esa canción sería el centro y todas las formas de trabajarla serían nuestras herramientas para que el alumnado la interiorice y sientan también la cantidad de posibilidades que hay para aprender un concepto. Por supuesto incluyendo sus propias versiones y variantes.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

H. C.: Para mí son varios los puntos distintivos y fortalezas que lo diferencian de otras metodologías activas, pero sin duda me gusta señalar 3 que para mí son fundamentales:

1. El proceso. Todo lo que ocurre desde que comienzo una actividad hasta que la terminamos, todo lo que ocurre en ese recorrido, las nuevas variantes que surgen,

el concepto de menos a más y de simplificar cada secuencia para que se interiorice de la manera más fácil, ese control de la pieza que trabajamos porque la hemos realizado de muchas formas diferentes partiendo de un mismo núcleo o idea principal en el inicio...

2. Creatividad. Sinceramente creo que otro de los puntos distintivos es la Creatividad que nace en nuestro alumnado gracias a la invitación de un trabajo individual y sobre todo en grupo para realizar las propias ideas una vez adquirido y comprendida la idea inicial. El resultado es maravilloso y las variantes que nacen son muy ricas en nuevas propuestas y creaciones que sacan una parte interior y personal de cada grupo elaborada y donde se recogen muchas más posibilidades para así entender mejor la propuesta que llevamos a clase. Por no hablar de lo que conlleva esa creación en grupo a nivel de coordinación, trabajo en equipo, conexión, unión, diálogo, etc.
3. El folklore. Para mí que soy de un pueblo pequeño y vivo en una provincia donde el folklore tiene mucha presencia, pienso que este punto también es esencial. Creo que el *Orff-Schulwerk* invita también a reflexionar sobre dónde está tu centro y que tiene alrededor, preocuparnos de conocer el terreno y su riqueza y cultura musical para así llevarla al aula va a ayudar a conectar con el entorno y la raíz del alumnado. Y esto es algo que para mí me parece importantísimo. Además, el profesor de música puede ayudar a cuidar y mimar esa tradición y folklore que quizás en algún caso puede estar más olvidado o en peligro.

Dentro de las debilidades, cuando yo empiezo a trabajar el tema de la creatividad, hay un proceso que puede ser desastre total y abandonarlo. No creas que hasta que se acostumbran y empiezan a hacer ese trabajo en grupo, ese compañerismo y esa cooperación, no se saca ese resultado esperado. Nosotros de repente vamos a una formación como adulto y hay una profesora de *Orff-Schulwerk* maravillosa y se crean unas cosas maravillosas y pensamos que eso hay que hacerlo con nuestro alumnado porque realmente tienes la capacidad para hacerlo, pero es el primer matiz que hasta que empiezan a crear pues a veces puede pasar que no siempre sale bien. Hay que pasar esa parte de activar, de saber cómo llevarlo y guiarlo un poco y hacer todo ese refuerzo positivo. No es tanto una debilidad, pero sí a tenerlo en cuenta. Otra debilidad es toda la parte del instrumental Orff que muchas veces hay muchísimos xilófonos en muchos colegios y muchos profes no saben cómo utilizarlo o muchas veces nos ponemos a tocar sin tener en cuenta los cuatro principales elementos: el ostinato, la melodía, el bordón y el color. Muchos de los colegios los tienen abandonados en armario y pienso que ahí habría que hacer algo porque claro es una parte muy importante del *Orff-Schulwerk*. En España no tienen tanto peso, pero cuando hacemos la formación y toda esa parte creativa, te encuentras con 20 compañeros tocando xilófonos y para mí ese momento fue inolvidable. No es lo común en un colegio ni mucho menos, yo tengo la experiencia de los *levels* de tocar con tantísimos compañeros que igualmente podemos vivir en formaciones, pero luego realmente en el aula muy pocos profes, por supuesto por el instrumental, realmente no tiene esas herramientas para llevarlo a la práctica. En ese sentido sí habría que darle una vuelta porque estamos mucho más empeñados en la flauta y el xilófono es un instrumento muy asequible y que van a disfrutar también mucho pero que no se practica, por lo menos aquí. Sería fabuloso prestar más atención a esa parte de conjunto instrumental de la parte de láminas que es muy importante en el Orff y sobre eso, se canta y se baila.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

H. C.: Es difícil para mí porque yo te puedo nombrar a Sofía, James y Doug o Elia Bernat, Mariana Di Fonzo y Alfonso Álvarez como divulgadores y lo que han significado para mí, lo que han hecho que cambie todo mi concepto. De detractores, yo por ejemplo he sentido que no hay detractores como tal, pero me han dicho con todo el cariño del mundo, pero para mí ha sido un poco molestia: “muy bien que un niño se divierta pero tienen que saber leer”. Y claro, en todo este proceso acaban sabiendo leer la partitura porque realmente la están vivenciando. Luego le ponemos la parte teórica y llegamos al otro punto, pero primero la vivenciamos y entonces sí he tenido que escuchar algún comentario de este tipo. Hice un curso en Logroño de formación que por la tarde eran maestros de música y por la mañana eran profesores de conservatorio durante toda la semana basado en el *Orff-Schulwerk*. Una profesora me dijo que le parecía muy bien y muy atractivas todas las propuestas, que las iba a llevar a cabo pero que realmente esa parte de lectura sentía que estaba más vacía. Que era mucha parte de creatividad y mucha parte de hacer, de vivir la música, pero lo otro se dejaba a un lado. Al día siguiente, le dimos la vuelta y todo eso que habíamos trabajado lo llevamos luego a la parte de prelectura o de lectura dependiendo de los niveles y dependiendo también de los instrumentos. Lo llevaron a la práctica, nos dijeron las formas que habían hecho y cambió por completo el concepto de esta persona, pero de primeras, el profesor de conservatorio de escuela de música piensa que todavía es una clase de música y de movimiento a niños de quinto de primaria.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

H. C.: Sí. He debatido alguna vez con compañeros de profesión sobre *Orff-Schulwerk*. Como anécdota pero dentro del aula, recuerdo una vez en una clase de 4 años de Infantil de mi Colegio José María del Campo, que en ciclo estaban trabajando el proyecto de Roma, y aprovechando que en mi pueblo hay una ciudad romana llamada “Arucci Turobriga” les llevé los instrumentos de recreación que utilizamos para nuestro Festival romano, pero en otra sesión cuando les quise hablar de la sección militar y civil porque la sección musical ya la habían conocido, mostré un video para que pudieran verlo y a los 2 minutos una niña me dijo “Entonces, ¿hoy no hacemos música?”. En el momento le expliqué que era un momento concreto de la clase en la que quería que aprendiese sobre una parte del proyecto que no iba a poder traer al aula al igual que hice con los instrumentos. Seguidamente continuamos con la clase de música normal. Al salir por la puerta, me quedé pensando, (nunca había utilizado ninguna muestra en video ni pantallas, y nunca más lo utilicé durante su promoción el resto de la etapa en infantil) y comprendí que, para ella, tener música era HACER MÚSICA. Ella con tan solo 4 años se había dado cuenta que, en las sesiones de música, formaba parte importante de lo que ocurría en clase, o bien cantando, o bien tocando o bien bailando. Siempre de manera activa.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

H. C.: Sofía López-Ibor, Alfonso Álvarez, Elia Bernat, Marta Santillán, Carmen Domínguez, etc.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

H. C.: Creo que los tiempos van cambiando y que, aunque el *Orff-Schulwerk* pueda ir adaptándose a diferentes etapas, es muy importante que se siga manteniendo la esencia y los principios que lo caracterizan. Cada profesor puede llevarlo dentro del aula dependiendo de su cultura o especial de una forma muy personal haciendo suyas las clases, pero siempre en la misma línea que sea llevado a cabo todo este tiempo. Para mí un reto hoy día es seguir haciendo música, cantando, tocando y bailando siempre de forma vivencial y práctica siendo cada vez más esta sociedad de pantallas. En el caso del profesorado y de la formación al mismo, que se pueda compartir de igual forma, de forma presencial y viviendo en primera persona la experiencia de sentirte músico porque tú haces la música. También me parece muy importante la posición del profesor en el aula como músico y capaz de crear y realizar ese acompañamiento musical necesario para el transcurso de la sesión.

ENTREVISTA A IGNACIO SUSTAETA (18/11/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Ignacio Sustaeta: En casa se cantaba y existía afición por la música. Me inició mi padre, que era miembro fundador de una coral en Valencia, con canciones populares, algún canon y comienzo de la enseñanza de solfeo.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

I. S.: En cuanto a la educación no formal, además de la iniciación familiar señalada anteriormente, deseo comentar que en mi infancia pertenecí durante 5 años a la escolanía de la Virgen de los Desamparados en Valencia y con posterioridad a varios coros, tanto en Valencia como en Madrid llegando a dirigir el Coro de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense en mi etapa profesional. Otro tipo de educación no formal puede considerarse la realización de cursillos (alrededor de 50) sobre nuevas metodologías en educación musical (Kodaly, Orff, Martenot, Dalcroze, Willems, musicoterapia y otros). En cuanto a la educación formal, los estudios transcurrieron en el conservatorio de Valencia (solfeo, piano, conjunto vocal, armonía, formas musicales, etc), continuados luego en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (títulos de Profesor superior de Piano, de solfeo, de Pedagogía musical y de Musicología, además de Contrapunto y fuga y composición. En otro ámbito relacionado realicé la Licenciatura en Ciencias de la Información, en la especialidad de Ciencias de la Imagen visual y auditiva, lo que me ofreció la opción de realizar los estudios de Doctorado y la correspondiente defensa de la tesis en la Facultad de CC de Información de la UCM.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

I. S.: Comencé dando clases en colegios de enseñanza primaria y secundaria, en BUP, para acceder posteriormente a la escuela de formación de profesorado María Díaz Jiménez, posteriormente Facultad de Educación de la UCM, al principio como profesor contratado, posteriormente como profesor titular y por último como Catedrático de escuela universitaria, siendo durante 4 años secretario y durante otros 4 director del Departamento de Expresión Musical y Corporal. He impartido numerosos cursos de educación musical a maestros en ejercicio participando durante varios años como profesor en cursos a maestros para la adquisición de la especialidad de música. También he impartido clases en la licenciatura de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

I. S.: En Valencia durante mi etapa de formación. En Madrid durante mi etapa de formación y posteriormente profesional desde 1978 hasta la jubilación en 2016. El motivo del traslado fue la incorporación a los estudios universitarios de Ciencias de la Imagen, estudios no existentes en Valencia. Esta licenciatura generó la posibilidad de acceder al

título de doctor lo que posibilitó acceder a la cátedra de Didáctica de la Expresión Musical en la UCM.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

I. S.: El primer contacto tuvo lugar en cursos de reciclaje promocionados por la Subdirección General de Música realizados en mi juventud durante dos años en Segovia donde tomé conciencia de sus enormes posibilidades, no solo en la educación musical profesional sino especialmente en el campo de la música en la educación y su contribución a la formación humana de los escolares. Posteriormente realicé diversos cursos, entre ellos cabe destacar los realizados con Hermann Regner, discípulo de Orff, realizados en el colegio alemán de Madrid. No he tenido una vinculación directa con asociaciones de esta metodología, pero sí la he utilizado de forma profusa a lo largo de mi labor docente.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

I. S.: Además del citado Hermann Regner, deseo citar por orden cronológico, a Luciano González Sarmiento, Monserrat Sanuy, Elisa M^a Roche, Nicolás Oriol, Jos Wytack, Verena Maschat y Mari Honda Tominaga, profesoras del *Orff Institut* de Salzburgo, Wolfgang Stange, Shirley Salmon y Doug Goodkin entre otros. Estos contactos supusieron abrir los ojos hacia las enormes posibilidades de la educación musical realizada a través de métodos de implicación activa.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

I. S.: En parte la cuestión ha sido contestada anteriormente. Los cursos los realicé en Segovia, Granada, Valencia, Vigo y especialmente en Madrid con los profesores ya citados (exactamente 18 cursos). En cuanto a otras metodologías me he formado en todas ellas (unos 35 cursos) muchos de ellos organizados por la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias presidida por Nicolás Oriol, a quien tuve el honor de ayudar como vicepresidente durante varios años hasta su finalización.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

I. S.: No he disfrutado de becas como tales, sí de ayudas para realizar los desplazamientos y dietas correspondientes a la pernocta y alimentación. Financiados por la propia Universidad Complutense o en otros casos por la Subdirección General de Música. Los cursos fueron realizados en distintas provincias españolas ya citadas, no en el extranjero.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

I. S.: La subdirección General de Música, la subdirección General del Profesorado, algunas universidades y conservatorios, aunque estos últimos bastante menos, la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

I. S.: En general y hasta la aparición de la LOGSE, la educación musical no profesional en España ha sido bastante descuidada y ha tenido un nivel por debajo de otros países europeos. A partir de la LOGSE y especialmente desde la aparición de las especialidades de música en las escuelas de Magisterio y la aparición en las plantillas de los colegios del puesto de especialista en esta didáctica específica las metodologías de educación activa han disfrutado de un mayor peso específico en la docencia escolar.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

I. S.: No he pertenecido a ninguna.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

I. S.: En absoluto me he visto condicionado por disposiciones oficiales, lo he puesto en práctica siempre que lo he necesitado, al igual que el resto de metodologías activas, centrándome en todas y cada una según el momento adecuado. Precisamente, el hecho de impartir Didáctica de la Música exigía poner a disposición de los alumnos la práctica de todas ellas.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

I. S.: Además del instrumentario, del repertorio extraído de la bibliografía pertinente y de la utilización de recursos didácticos procedentes de los distintos cursos realizados, he procurado transmitir a los alumnos de magisterio y maestros en ejercicio la utilización del lenguaje prosódico, la improvisación, la progresión de contenidos, el movimiento rítmico y el trabajo en conjunto como medios de activación en la educación musical.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

I. S.: Sí, al igual que en otras metodologías, ya que en la actualidad no se entendería una educación musical basada únicamente en una de las metodologías, sino en la globalización de todas ellas según las necesidades del contexto educativo.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

I. S.: Más que un método ordenado y progresivo, como sí lo es por ejemplo la metodología Kodaly, supone una nueva concepción de la educación musical, que promueve la improvisación colectiva y la socialización al escucharse los alumnos entre ellos y ponerse de acuerdo en las propuestas todos los integrantes del grupo.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

I. S.: El enfoque basado en el lenguaje y el movimiento. Partir de la palabra y de su acento tónico, su ritmo, la prosodia de la frase a las que añadir melodías sencillas, así como acompañamientos asequibles (tónica, bordón, floreo, ostinatos y acordes fundamentales) pero siempre buscando la experiencia previa a la comprensión de los conceptos musicales. Añadir a esto lo expresado respecto a la improvisación colectiva y la socialización del alumnado. Quizá la mayor debilidad, en mi humilde opinión, estriba en la escasa atención que presta a la expresión vocal, aspecto que puede complementarse claramente con la metodología Kodaly o Willems. De hecho, así lo he intentado en mi tarea didáctica. También dependerá del contexto y de los medios disponibles en el centro escolar.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

I. S.: Algo tardía respecto a otros países, quizá por el hecho de requerir en principio un fuerte desembolso económico en la adquisición de los instrumentos necesarios.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

I. S.: Todos los citados anteriormente. Como detractores podría considerar, de forma genérica, a aquellos que han visto la implantación del método como algo cercano a un emporio económico.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

I. S.: No he debatido respecto a esta metodología en congresos o seminarios.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

I. S.: Todas las personas citadas anteriormente en mis respuestas podrían realizar un aporte interesante respecto al tema.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

I. S.: En la educación musical actual no parece lo más conveniente centrarse en una sola metodología. Y no solo porque todas ellas aportan aspectos fundamentales y complementarios sino porque resulta enriquecedor aunar todas ellas y usar en cada momento la que el contexto escolar aconseje. Más allá de la utilización de una única metodología, tras los estudios de Swanwick, Hargreaves, Dowling, Harwood, Gardner y tantos otros no hay duda de cómo la educación musical contribuye al desarrollo cognitivo y maduración general del niño.

ENTREVISTA A IRIS GIL (24/02/2024)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Iris Gil: Empecé en el conservatorio en 1999 en la especialidad de tuba a la edad de 11 años.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

I. G.: Hice el grado elemental y profesional de tuba en el Conservatorio Profesional de A Coruña (1999- 2009) Al mismo tiempo hice Magisterio de Primaria en la UDC (2006-2010). Después, el Grado Superior de Música en la especialidad de Pedagogía del Lenguaje y la Educación Musical en Musikene (2009-2013). Hice el Máster en Pedagogía de la Música y el Movimiento Elemental en el *Orff Institut* de Salzburgo (2013-2015) y a mi vuelta a España, el Máster de Profesorado de Secundaria en la UNIR (2015-2016). Además de eso, he asistido a múltiples cursos, mayoritariamente de la Asociación Orff España. Actualmente soy doctorando en la Facultad de Educación de la UDC y estoy participando en el *International Mentorship Program in Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

I. G.: Imparto clase de música desde el curso 2016-2017. Casi siempre en Primaria y/o Secundaria (ESO). Algún año también en Infantil.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

I. G.: Siempre he trabajado en A Coruña y sus alrededores. Mientras estuve en Salzburgo y San Sebastián no di clase, solo estudié.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

I. G.: Cuando estaba ya en 4º o 5º de profesional ya tenía claro que en el Superior haría Pedagogía, pero aún no sabía dónde. (El superior de Coruña en aquella época no tenía muy buena fama, la verdad...) En 2008 me enteré de la existencia del curso de verano de la Asociación Orff y daba la casualidad de que aquel año daban clase Wolfgang Hartmann, quien estaba en Musikene y otra profesora de pedagogía del superior de Zaragoza, no recuerdo su nombre. Así que ir era una buena oportunidad de conocerlos, preguntarles cosas y quizás ver a dónde me iría. El curso me impactó y decidí dos cosas: una, que quería más de aquello; dos, que me iría a San Sebastián con Hartmann. Al curso siguiente entré en Musikene, de allí proseguí a Salzburg y he continuado estos años formándome en Orff.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

I. G.: En primer lugar, Wolfgang Hartmann, sin duda. Fue mi profesor durante tres años y el culpable de que me fuera a Salzburgo a hacer el Máster. En menor medida, también mis profesores de Salzburgo, fue una experiencia muy interesante observar diferentes matices y estilos dentro de una misma metodología. En el plano pedagógico, me ha influido conocer al trío de San Francisco: Sofía López-Ibor, Doug Goodkin y James Harding, tanto por su claridad de ideas como por su gran creatividad y difusión de músicas del mundo.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

I. G.: Durante mis estudios en Musikene, las asignaturas de Didáctica de la Música III y IV, además de las prácticas las daba Hartmann, así que era una fusión de didáctica musical general y *Orff-Schulwerk*. También hice con él una optativa sobre el uso del *Orff-Schulwerk* en clases de instrumento. En Salzburgo, hice el Máster de Pedagogía de la Música y Movimiento Elemental. (Ojo, no confundir con el *Special Course*, son cosas diferentes). Este era un máster en alemán de un año. El profesorado del Máster eran los profes del propio *Orff Institut*, no había profes invitados. Al mismo tiempo llevo asistiendo a múltiples cursos de la Asociación Orff. He asistido a todos los cursos de verano desde 2008 (solo falté un año). Este año estoy participando en el *International Mentorship Programm in Orff Schulwerk*, que imparten Christa Coogan, Soili Perkiö y Elisa Sepännen. Es un curso online, muy interesante. Cuando estaba en Musikene también tuve clase de Rítmica Dalcroze durante 3 cursos. También había de Kodály pero no pude cursar esa materia por incompatibilidad de horarios.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

I. G.: No, ninguna.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

I. G.: La asociación Orff España, principalmente, aunque ahora también está Orff Cataluña. Recuerdo haber asistido también a algún curso del Aula de Música de la Universidad de Alcalá, pero ya les perdí la pista de si continuaron organizando cosas. Creo que Musikene se merece una mención especial en este aspecto. Desde un primer momento hicieron hueco en el plan de estudios de pedagogía a las distintas metodologías activas impartidas por especialistas en ellas. En mi época era en forma de optativas (o en didáctica con Hartmann), con la LOE se convirtieron en materias obligatorias y hasta añadieron Willems, con lo que estaban las cuatro: Kodály, Dalcroze, Orff y Willems. Como resultado de aquello, muchos pudimos conocerlas en profundidad y después escoger diferentes caminos. De hecho, de entre mis compañeros de aquellos años dos nos fuimos a Salzburgo, pero al menos otros 4 prosiguieron estudios de máster en el Instituto

Dalcroze de Ginebra. No tengo constancia de que ningún otro centro tenga materias de estas características en su plan de estudios. Y justo eso era lo que hacía especial hacer Pedagogía en Musikene. Acabar la carrera teniendo ya un conocimiento profundo de varias metodologías.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

I. G.: Creo que en parte sí, pero depende de la ley y a veces es más en el papel que en la práctica. En mi opinión, observo una gran influencia del Orff en los currículos de la LOGSE (y aún más en aquellos libros azules de la LOGSE que explicaban la metodología de las materias y creo que hasta había una posible secuenciación de contenidos por ciclos). De hecho, Elisa Roche lideró la creación de aquellos currículos y algo se tendría que notar... En leyes posteriores, la cosa varía, especialmente en secundaria, donde se puede ver una mayor o menor carga de la teoría o incluso de qué actividades prácticas se prescriben o no. Sin embargo, en la práctica las cosas no se han implantado tanto como nos gustaría. Es cierto que se ha difundido el uso del instrumental Orff y el hecho de que en clase de música se hace música (esto en la ESO es especialmente relevante puesto que la LGE solo incluía la música en forma de Historia de la Música sin práctica alguna). Pero a menudo, el instrumental se infrutiliza o se cree que por simplemente usarlo ya estas usando la metodología, por no hablar de la ausencia total de la danza. En mi opinión, la formación del profesorado es deficiente y poco dada al trabajo creativo, el cual es la base del *Schulwerk*. Sin momentos de creación relevantes en el proceso no hay *Orff-Schulwerk*. Puede ser una gran clase, pero no será *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

I. G.: Soy socio de Orff España.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

I. G.: El *Orff-Schulwerk* para mí es un imprescindible y una constante en mis clases. Da igual en qué nivel educativo esté, siempre es mi principal herramienta. En general voy trampeando bastante bien las disposiciones oficiales y hago lo que quiero según mi plan, absolutamente influido por el *Orff-Schulwerk*. En Galicia, al currículo de Música en EP y ESO le suelen pasar dos cosas simultáneamente: o bien hay contenidos repetidos en varios cursos o soy muy difusos y abstractos. En un caso, suelo escoger en qué curso lo trabajo, en el otro lo defino a mi gusto. De todos modos, a menudo me fastidian más los criterios de evaluación/estándares o similares que los contenidos en sí.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

I. G.: Todo: instrumental, materiales, partituras, repertorio...También genero mucho material propio: actividades, estrategias, recursos, arreglos, composiciones propias... pero no he publicado casi nada de momento.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

I. G.: No, aunque ya he impartido algún curso de profesorado. Tengo un blog, en el que escribo cada mucho tiempo y aunque puede ser interesante leer sobre Orff el mejor modo de formarse sigue siendo siempre de forma presencial.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

I. G.: No. En absoluto. Es una metodología. No hay pasos definidos ni un currículum estándar. En su defecto hay algunos principios pedagógicos claves y mucha libertad para decidir y crear en base a esas ideas.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

I. G.: Para mí, es la mezcla de múltiples medios expresivos: voz, movimiento, danza, instrumentos, percusión corporal, etc. y por supuesto el aspecto creativo. También el poder abordar diferentes músicas y que incluso se promueva eso. El *Orff-Schulwerk* me ha hecho descubrir mucha música y también danza. Las mayores debilidades del *Orff-Schulwerk* son para mí: por un lado, el peligro de perderse en las posibilidades. Hay tantas cosas posibles que hacer (y tan chulas) que es muy fácil perder el rumbo pedagógico, probar cien cosas y que en realidad el alumnado aprenda poco. Que lo trabajado no cale. Eso requiere una gran labor de planificación por parte del docente y a menudo, tomar decisiones duras. No se puede hacer todo lo que nos gustaría y hay que escoger. Por otro lado, está la clásica ausencia de una didáctica de la lecto-escritura musical. Muchos la solventamos con recursos de otras metodologías, pero esa falta sigue estando ahí. También creo que es una debilidad, el que es una metodología que puede llevar a confusión o mal interpretaciones rápido si no se está bien formado. Parece que por hacer un poco de x ya estás haciendo *Orff-Schulwerk* y la realidad es más compleja y requiere de un tipo de procesos y estrategias que lleva tiempo interiorizar. Es una metodología difícil de aprender de los libros, hace falta la práctica in situ. Incluso hoy en día tengo muchas dudas con la formación online al respecto. (Y eso que he hecho algunas). Puede estar bien para tratar cosas teóricas, pero al final sigue siendo necesaria la práctica para entender cómo funciona todo.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

I. G.: No creo que fuese especialmente tardía puesto que hubo ya 4 españolas en los primeros años de existencia del *Orff Institut*. Otra cosa es la velocidad y efectividad con la que esas ideas se hayan transmitido después aquí y cómo hayan permeado al profesorado. Sin duda, aquí la difusión ha sido más en Primaria, quizás en ESO y también en el área de música y movimiento, pero no ha traspasado a la enseñanza instrumental en escuelas de música y conservatorios ni tampoco mucho a la materia de lenguaje musical, por ejemplo.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

I. G.: Elisa Roche y sus alumnos del conservatorio: Sofía López-Ibor, Polo Vallejo, Fernando Palacios... María Dolors Bonal y Ester Bonal, quien ahora está en la ESMUC. Wolfgang Hartmann y Verena Maschat, que por azares del destino acabaron viviendo en España. La asociación Orff-España y todo el profesorado que ha traído a impartir sus cursos. También Orff Catalunya. Y al menos por Galicia, estuvo hace años Jos Wuytack. Aunque su visión del Orff era un tanto particular. En cuanto a detractores, no tengo demasiada constancia, la verdad, será que no les presto atención.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

I. G.: No, pero he impartido algún curso.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

I. G.: Cualquiera de las que he ido mencionando a lo largo de esta entrevista.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

I. G.: Sigue vigente, su capacidad de adaptación lo hace poder seguir vigente y ofrecer cosas importantes. Un reto para el futuro sería resolver qué hacer con la tecnología, qué hacer, cómo usarla. Aunque la verdad, no me importa que sea una metodología tan analógica y vivencial. Es un buen contrapunto al mundo que nos rodea y nos permite conectar con vivencias esenciales sin tecnología de por medio. Otro reto es el cambio de paradigma en cuanto a las raíces musicales del alumnado. Por un lado, hay cada vez un alumnado más multicultural, por otra el repertorio tradicional se esfuma y la música comercial se convierte en la música con la que se crían. Las canciones y juegos tradicionales ya no son su música principal, sino que es otra. En realidad, muchas aulas de música funcionamos como reductos de recuperación de este repertorio, pero ahora dinamizado por la didáctica y la selección a propósito de un adulto. Ya no es un

aprendizaje casual. Otros retos, pero ya más ajenos a la metodología en sí, son la reducción de carga horaria en los centros o la falta de aulas específicas y materiales.

ENTREVISTA A LEONARDO RIVEIRO (07/11/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Leonardo Riveiro: Desde pequeño construía cajas de cartón con gomas y me pasaba horas descubriendo posibilidades sonoras. A partir de los 11 años mis padres me regalaron una guitarra. Y ha sido (entre otros) el instrumento que me ha acompañado siempre.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

L. R.: Mi relación con la música y las instituciones donde me he formado figuran en mi currículo. Estudié Violoncello y Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y cursé estudios de *Musik- und Bewegungserziehung* en el *Mozarteum* de Salzburgo entre 1982 y 1986. Naturalmente hay un sinfín de contactos, momentos, personas, instituciones libres, cursos y detalles que, aun siendo muy importantes en mi desarrollo personal con relación a la música y a la pedagogía musical no cabría enumerar en este espacio.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

L. R.: La formación pedagógico-musical tiene dos vertientes inseparables la pedagógica y la artística. Su campo de acción no está marcado por edades sino por el interés, la capacidad y el desarrollo del individuo -o del grupo si es el caso. Personalmente mi actividad docente ha estado ligada a diversos ámbitos y a un amplio espectro de edades: desde la conciencia y desarrollo personal de “padres o futuros padres” en relación con la educación musical de sus hijos, pasando por muy diferentes espectros de edades, hasta los llamados de la tercera edad. Trabajé en la Escuela Superior de Canto y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; en el Real Conservatorio Profesional de Danza, Madrid así como en la Universidad Autónoma de Madrid. Intervine en el desarrollo y puesta en marcha de la red de escuelas de música en España siendo profesor de la Escuela Municipal de Música de Tres Cantos Especializado en la Educación Musical Temprana “Música y Movimiento“. Desde septiembre de 1998 hasta abril de 2022 viví en Viena y trabajé como Profesor de “Didáctica de la Educación Musical” (*Elementare Musikpädagogik*) en la *Anton Bruckner Privatuniversität* en la ciudad de Linz (ABPU) y de “Didáctica de la Música y el Movimiento” en la Universidad estatal de Arte de la ciudad de Graz (KUG). Actualmente sigo colaborando con ambas universidades citadas impartiendo cursos “*Lehrgang: Elementare Musikpädagogik* y Musicoterapia” y cooperando como profesor y fotógrafo documental tanto en el campo artístico como en el pedagógico.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

L. R.: Madrid, Viena, Salzburgo, Linz, Graz como actividad docente estable. Pero también un largo contacto con otros países impartiendo cursos de formación pedagógica en Europa, Sudamérica, Rusia, China. El conocimiento de otras realidades culturales a

través del trabajo pedagógico-musical con sus costumbres y tendencias me han enriquecido no solo en el campo musical sino en el humano.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

L. R.: Lo conocí por mi profesora de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Doña Elisa María Roche. Ella fue el impulso definitivo a mis intereses musicales y la que me presentó el *Orff-Institut* pues ella se formó en la institución. El *Orff-Schulwerk* y su filosofía necesita ser descubierto personalmente poco a poco y también asumirlo o integrarlo a tu forma de actuar como pedagogo, como músico y como artista. Digamos que requiere de un desarrollo posterior y que se halla en la querencia con respecto a tu propia personalidad humana-musical-pedagógica. De ahí que no exista un modelo. Ni un método único. Ni una manera de actuación común.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

L. R.: He tenido muchos profesores en el *Orff-Institut* en mi época de estudio (desde 1982 a 1986). Todos me han aportado un valioso conocimiento. Si necesitas alguno te los puedo nombrar: Prof. Dr. Herrmann Regner, Prof. Barbara Haselbach, Dr. Ulrike Jungmair, Verena Maschat, Chistine Schönhern...

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

L. R.: A parte de mi estudio ordinario en el *Mozarteum* la formación continuó durante años trabajando conjuntamente en diversos cursos, conferencias y seminarios con profesores que desarrollaban aspectos varios sobre la filosofía educativa de Carl Orff. Eso ha sido tan enriquecedor y formativo que ha contribuido durante años a una búsqueda personal de mis propias tendencias educativas. Siempre he estado interesado en las tendencias y metodologías pedagógico-musicales que me parecían acercarse a mi búsqueda de estilo educativo, creativo y artístico. Tanto en el campo de la conciencia corporal -incluida la terapéutica- y del movimiento expresivo-creativo como en el campo instrumental y vocal tiene para mí una base fundamental en el quehacer pedagógico y artístico. Algunos autores: Emile Jacques Dalcroce, Zoltan Kodaly, Edgar Willems, Shinichi Suzuki, Gerda Alexander, Moshe Feldenkreis, Rudolf von Laban, Mathias Alexander, Jean Le Boulch, Jean Le Du, Andre Lapierre, Bernard Aucouturier...

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

L. R.: Recibí durante un año en mi época de estudios la beca de intercambio del Ministerio de asuntos exteriores de España y durante dos años la de intercambio cultural promovida por el ministerio de asuntos exteriores alemán.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

L. R.: En mi época de estudiante de Pedagogía Musical en el RCSMM existían pocos cursos de formación pedagógica. Así todo recuerdo con agrado ciertos cursillos de 2-3 días de duración con profesores de cierto nombre: Jos Wuytack (Bélgica), Pierre van Hauwe (Holanda), algún cursillo sobre la metodología Dalcroze (Rítmica) promovidos por un comercio musical (Real Musical). En mis últimos años de estudios en Madrid comenzaron a realizarse cursos con profesorado del *Orff-Institut* (Verena Maschat) promovidos personalmente por la profesora de la cátedra de Pedagogía Musical Elisa María Roche. Fue un principio donde la pedagogía de la música comenzó a tener su propio espacio en la realidad educativa musical institucional de entonces.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

L. R.: El desarrollo cultural en España, por las razones que sean, ha ido rezagado con respecto a Europa. Proyectos piloto desarrollados en nuestro mundo cultural cercano nos han llegado con lentitud y retraso. Al mirar las políticas educativas de los países nos damos cuenta que actúan con su propia idiosincrasia. Allí donde existe una querencia y un ánimo por desarrollarse y adoptar resoluciones y cambios se necesitan el impulso de ciertas personas o grupos con ideas y por otro lado el empuje de ciertas instituciones o también grupos que apoyen cierta continuidad. No es el caso de España con sus responsables institucionales. Pero siempre lo ha sido de ciertos grupos, a veces minúsculos, que con su empuje, dedicación y energía han conseguido resultados.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

L. R.: Pertenezco a la Asociación Orff-España desde que comenzó y desde que vivo en Austria paralelamente a la *Orff-Schulwerk Forum Salzburg*. Sigo teniendo información, contacto y conocimiento de sus actividades con ambas sin ser miembro activo con funciones específicas.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

L. R.: Siempre me ha gustado la enseñanza por el contacto humano directo y cercano. En mi época de estudios tuve la oportunidad de profundizar en la filosofía pedagógica de Carl Orff y sus implicaciones artísticas y expresivas que observaba a la persona con sus sentidos y capacidades fundamentales de manera profunda y natural. Esto me llevó a la búsqueda y desarrollo durante años de mis propias capacidades y de las formas pedagógicas y expresivas para llevarlas a cabo. En mi aula y con mis grupos yo he podido trabajar en base a ese desarrollo probando, reformando, cambiando, ajustándome a las circunstancias y a las personas que configuraban el alma de cada grupo. Carl Orff y el *Orff-Schulwerk* han posibilitado la forma y la personal comprensión de ese desarrollo como músico y pedagogo a lo largo de todos mis años de trabajo. Las disposiciones

oficiales siempre han marcado una línea o frontera en lo que “se debe de hacer”. Dependiendo de la comprensión o nivel cultural y además de la integración social en el grupo donde desarrolles tu trabajo se podrá entender o reconocer tus acciones pedagógicas o artístico-expresivas. Personalmente yo sí noté una mayor libertad de acción con una regulación oficial más abierta y libre donde el margen para la prueba

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

L. R.: Algún ejemplo de las publicaciones del *Orff-Schulwerk* he utilizado en mis clases. Más como un dato histórico con mis estudiantes y en diversos cursos que como material de estudio. Las publicaciones del *Orff-Schulwerk* en diferentes partes del mundo son como un impulso para desarrollar necesidades del momento de los grupos y dependiendo de su desarrollo aceptación o situación de la clase y realidad del grupo han sido para mí (igual que muchos otros materiales) un punto de partida para una nueva elaboración personal. En realidad a lo largo de los años de docencia he elaborado mi material, mis arreglos instrumentales con diferentes dificultades y niveles procurándome una biblioteca con amplios archivos de diversas colecciones personales: canciones didácticas y de repertorio, música de diferentes estilos y culturas y su personal utilización en el aula -tanto para una interpretación libre de movimiento como de danza expresiva, arreglos instrumentales, textos -de la poesía a la prosa-, bases para la improvisación vocal, corporal, instrumental etc. En resumen, un repertorio personal para un amplio espectro de alumnado de diferente condición, edad y nivel. Muchos de los materiales han sido elaborados en el aula con el mismo alumnado y en el momento. La mayoría de esos materiales son inéditos, producto de un momento concreto con un grupo concreto y con un espíritu, impulso y esfuerzo propio de una situación y vivencia.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

L. R.: He formado muchas personas que utilizan las ideas de Carl Orff. Ha sido un punto de partida para descubrir el pedagogo que llevan en sí mismos. Como he indicado antes *Orff-Schulwerk* es un concepto y una filosofía en desarrollo que impulsa al pedagogo, al músico, al creador y al artista a descubrir el mundo expresivo en sí mismo y en los demás. Tanto con la voz -hablada cantada- como con un instrumento o con el movimiento del cuerpo utiliza los medios que le son propios para descubrir, elaborar y crear tanto en un aula -en una clase con un grupo- como en cualquier tipo de “performance” o actuación.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

L. R.: Lo que busca el *Orff-Schulwerk* es indagar en los fundamentos y los principios, en las raíces que, desde su punto más básico, potencian desde lo más elemental los arranques en la pedagogía de la música y del movimiento y en el quehacer musical y en la creación. Carl Orff propuso en su concepción filosófica la búsqueda de lo “ELEMENTAL” como un punto básico de partida a un progreso y desarrollo posterior. Como vemos, según su

pregunta, cada cual necesitaría su método. Tanto Carl Orff como el *Orff-Schulwerk* deja lugar para que cada cual encuentre el pedagogo que lleva dentro según su capacidad, personalidad, idiosincrasia, carácter, distintivo, y su sello subjetivo propio

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

L. R.: Sobre los distintivos ya me he expresado antes. La fortaleza radica en la libertad de acción personal y del propio desarrollo. Y sobre la metodología espero que ha quedado clara mi explicación anterior. Las debilidades se encuentran enraizadas en el propio ser humano, en sus visiones y capacidades. El contexto es determinante según su fuerza o capacidad de acción. Estamos condicionados por muchos factores pero dependerá siempre de nuestra dependencia de lo externo y de la posibilidad de cambio o adaptación propia.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

L. R.: La necesidad de conocimiento y de apertura es un hecho natural y normal. Los intercambios culturales han sido mucho más prolíficos en otras realidades sociales. En España necesitamos mucho tiempo por las razones de nuestra historia reciente para abordar estos cambios. Así lo cultural ha ido rezagado con respecto a otras sociedades cercanas.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

L. R.: Solo puedo nombrar ciertas personas en mi recuerdo en la época de estudiante, pues hace ya muchos años. Mi maestra de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Dña. Elisa María Roche fue para mí un descubrimiento. Ella estudió en el *Orff-Institut*. La puesta en práctica de las ideas de Carl Orff y de su desarrollo el *Orff-Schulwerk*, su forma de observar a la persona y su manera de enseñar a descubrir el mundo musical interno de cada cual me cautivó y abrió para mi futuro una perspectiva que hasta entonces no conocía. Ella fue quien me impulsó para realizar los estudios de pedagogía musical en Austria – Salzburgo – Mozarteum – *Orff Institut* en el curso 1982 a 1986 (*Elementre Musik -und Bewegungserziehung “Schwerpunkt in Bewegung”*). Conozco una primera publicación del *Orff-Schulwerk* en su versión española publicada pero ya no recuerdo el nombre de su autor. Un músico “compositor” conocido. También recuerdo a Montserrat Sanuy que en su época divulgó (por los años 1970) con un programa en la radio (creo que RN-2) de práctica pedagógica con un grupo de niños efectuando clases de música en vivo. También impartió cursillos de formación pedagógico-musical para maestros de música. También su hermana, pero no recuerdo su nombre. Ambas realizaron estudios en el *Orff-Institut*. En Cataluña otra maestra de música que trabajó muchos años desarrollando las ideas de Carl Orff y que creó una Escuela de Música. También en Bilbao Carmen Lecumberri que trabajó muchos años en la Escuela de Formación de Profesorado de Bilbao y se formó en el *Orff-Institut*. Sobre los detractores de la filosofía y enseñanzas de Carl Orff y del *Orff-Schulwerk* no te puedo decir nada. Yo no conozco a ninguno.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

L. R.: El *Orff-Schulwerk* no es una metodología, es una manera abierta de entender la pedagogía musical y de ejercerla. De enfrentarse a sí mismo y descubrir las cualidades personales, así como las visiones artísticas que cada cual posee y encontrar con ellas una forma de expresión propia. Esta búsqueda continua de ejercer la pedagogía musical contiene dos vertientes continuamente unidas y a la vez enfrentadas: la puramente pedagógica y la artística. Cuando en una clase se logran momentos mágicos expresivos y ese momento es capaz de transformar a una persona o un grupo es como una “performance”-representación en el que el actor -el que hace- y el público es el mismo. Puede ocurrir a cualquier edad y en cualquier grupo. Traspasa los márgenes de una mera clase donde se enseña y se aprende. Ocurre por sí mismo, alcanza lo profundo y sin fronteras. Crea una vivencia que genera un recuerdo para siempre. En esa cualidad se debería mover siempre un buen pedagogo creador que utiliza el arte. El *Orff-Schulwerk* es algo más que el tocar xilófonos, metalófonos y carrillones. Ésta es la parte externa conocida como el símbolo “Orff”. Las enseñanzas de Carl Orff no están reñidas con cualquier avance o descubrimiento en la manera de utilizar la música en un aula con un grupo. Yo he tomado muy en cuenta otros artistas y pedagogos que han influido en mi camino positivamente. Zoltan Kodaly, Emile Jacques Dalcroze, Shinichi Suzuki, Edgar Willems, Maurice Martenot, Maurice Chevais y otros menos conocidos. Sus publicaciones, pensamientos y puesta en práctica del mundo musical del ser humano son impresionantes. También la observación del movimiento corporal, su expresión y la propia conciencia del cuerpo ha marcado en el último siglo una tendencia única para la comprensión de la energía, de la salud, de la comunicación y de la expresión que traspasa los muros del aula de música. Empíricamente resulta impensable sentir la música sin movimiento. Así como en la pedagogía musical resultaría imposible su separación.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

L. R.: Hay una asociación “Orff España” con sede en Madrid: Carmen Dominguez (presidenta), Marta Santillán (secretaria). Otros colegas -amigos: Verena Maschat, Sofía López-Ibor, Mariana Difonzo... Quizá puedas contactar con alguno de ellos.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

L. R.: Sigue vigente pues se nutre y desarrolla con el esfuerzo y la experiencia de muchas personas en todo el mundo. Se está realizando una unificación natural desde hace muchos años de los llamados métodos de la pedagogía musical en sus elementos. La Rítmica no se separa mucho en los programas de estudios de las diversas universidades de música y conservatorios de la llamada *Elementare Musikpädagogik* (EMP) en Centro Europa. Los pedagogos musicales utilizan de todos los autores mencionados anteriormente lo que han desarrollado según su entendimiento y habilidad.

ENTREVISTA A LUIS GARCÍA (01/12/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Luis García: Me inicié cuando era pequeño porque en mi casa se cantaba mucho y había mucha tradición. Yo tenía dos tías, una por parte de padre y otra por parte de madre, una más folclórica y otra más religiosa, que cantaban. Mi familia en aquel tiempo cantaba, tanto mi padre como mi madre, que tampoco sé por qué, porque les gustaba y, sobre todo, cuando íbamos a los oficios religiosos. Luego ya aquello se fue desviando hacia otros lugares, en cuanto a nivel de convencimiento, pero la cultura de la música, yo la viví mucho por estas cosas, y porque me gustaba mucho escuchar la música y cantábamos. Eso en cuanto a la familia y luego en el entorno también estuve en varias escuelas en las que se cantaba, y en una de ellas ya no había tanta tradición, pero era la que llevaba la escolanía de la Catedral de Toledo. Yo soy toledano y estudié allí, lo que pasa que cuando yo ya estaba en esta escuela, aunque íbamos, no teníamos esta obligación de cantar, pero se cuidaba mucho. Cantábamos todo, no me acuerdo cuánto, pero con regularidad cantábamos todas las semanas seguro, yo lo disfrutaba mucho. De ahí viene todo.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

L. G.: Comencé a estudiar piano con una profesora particular en una de las escuelas que yo estuve porque en aquellos tiempos parecía que, si no estudiabas piano, no estudiabas nada. Aquello no tuvo continuidad porque la profesora no la tenía, y yo hacía las horas de recreo porque era cuando me ofrecieron ir. Luego, fui con otra profesora, ya un poquito más tarde, y empecé a cantar de manera informal en los grupos que habíamos creado en aquella escuela. Se había formado un coro, en plan aficionado. Cuando esto ocurrió, yo ya había empezado a ir al conservatorio. En Toledo no había conservatorio, iba a Madrid. Allí hice hasta el grado profesional, que se llama ahora, y un poco más tarde, empecé a estudiar magisterio porque me gustaba y acabé la carrera. En aquellos tiempos no existía el profesor de música de magisterio, a mí me gustaba, y empecé a hacer muchos cursos de formación, que en aquellos tiempos también duraban mucho más y había de todo, pero me faltaba algo. Buscando cursos de formación, sobre todo de profesorado, me topé por una maravillosa casualidad que fue lo que cambió mi vida, de verdad, con un grupo de personas que ofrecían un curso en el conservatorio de Madrid de formación de profesorado, y a mí me atraía mucho todo lo que tenía que ver con las concepciones abiertas de la pedagogía musical. Aquel curso lo había promovido y aquí viene el nombre de la primera persona que puedo decir que supuso un cambio para mí, sin yo saber, casi sin conocerla en aquel momento: Elisa Roche. Jugando en el curso me di cuenta que aquello era lo que yo estaba buscando y de esta manera acabé yendo a un curso de verano a Salzburgo. Me sugirieron que aprendiese alemán y que fuese al curso de dos años y como me siguió atrayendo, me puse a hacer alemán, y ya fui a Salzburgo. Estuve en Salzburgo pensando que iba a estar dos años, pero me gustó tanto que alargué mi estatus de estudiante, y al final seguí estudiando tres y cuatro años. Cuando ya estaba a punto de venirme, me ofrecieron quedarme allí de profesor ayudante que era muy poco de dar clase y de soporte mucho. Ahí se unió también una serie de cosas porque yo había trabajado en el mundo de la fotografía y de la imagen antes para ganar dinero y allí esto lo pude conectar, también empecé a hacer cosas de canto que no había hecho antes cuando yo casi lo abandonaba y trabajar mucho la expresión corporal. Hice aquella formación y cuando

pasó un tiempo me fui a Canarias, como me atraía la educación secundaria siempre, empecé a trabajar de sustituto en instituto y estando allí, fue cuando me planteé poco a poco hacer un doctorado y profundizar en el campo de la pedagogía y de educación musical. Como resumen de las instituciones por las que he pasado: la universidad de Castilla La Mancha donde hice magisterio, el conservatorio de Madrid, luego el *Mozarteum* en Salzburgo y luego la universidad de La Laguna donde empecé el doctorado, que con el tiempo lo trasladé a Barcelona. Gracias a diversas formaciones conocí a gente que me sugirieron venirme a Cataluña, me vine a la ESMUC y me trasladé conmigo el doctorado a la universidad Autónoma de Barcelona. Allí hice lo que en su momento llamaban DEA (diploma de estudios avanzados) que era como el máster anterior al doctorado, y entonces ahí hice el doctorado.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

L. G.: Estando en Salzburgo comencé a ser profesor asistente que era muy poco, era soporte casi siempre en los exámenes finales que eran una presentación escénica y una serie de cosas que a mí me gustaban mucho. Tenía que haber siempre una composición de movimiento corporal y una composición musical. Sí que hice algunos talleres y empecé a hacer cursos de música y movimiento. Lo hice durante dos cursos: una vez tipo taller y otra vez a lo largo de un curso académico, con una compañera que había estudiado en Salzburgo también, que es de Santander. Después me vine a Tenerife y empecé a trabajar en secundaria y trabajando en el conservatorio superior, dando clases de una de las últimas asignaturas que había en el plan 66 que se llamaba pedagogía especializada. Tuve la suerte de poder entrar en los últimos años del plan 66 y tener muchos alumnos que estaban deseando cerrar, porque cerraban el plan, pero la consejería de educación quería aprovechar para darle un poco de formación a esta gente y bueno, también me gustó mucho esta labor de estar en educación secundaria y en el conservatorio porque empecé a contactar con ese campo que ya había empezado que era la formación del profesorado. Esta labor de formación la hice en universidades, centros de profesores y en un máster en Granada sobre conciertos didácticos. Una vez que vine a Cataluña, entré a formar parte de la ESMUC y también hice cursos en varios sitios como universidades y entidades de profesorado. Hay una que se llama “Asociación de enseñantes de música de Cataluña”. He seguido con esta labor y yo creo que de los últimos cursos Orff fue el que se hizo por aquí cerca en un pueblo que se llama la Llagosta. Ya en los últimos tiempos sigo con mi plaza de secundaria que me traje de Tenerife ahora estoy básicamente en el instituto y en la ESMUC tengo menor dedicación.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

L. G.: Como resumen de los lugares en los que he residido podría decir que empecé en Toledo, luego Madrid, Salzburgo, Tenerife para terminar en Barcelona. Toledo y Madrid por motivos académicos, Tenerife y Barcelona sobre todo por motivos laborales y Salzburgo fue una especie de transición entre ambos.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

L. G.: Yo lo conocí en el curso de formación de profesorado que hice en el conservatorio de Madrid. Al principio yo fui a Salzburgo sin saber lo que era el *Orff-Schulwerk* del todo. Como músico conocía las obras de Orff y respecto al *Orff-Schulwerk*, lo que pasaba siempre en aquel tiempo, yo pensaba que Orff era un autor y Schulwerk otro. Cuando fui allí por primera vez ya pagué la novatada de decir no, eso es el nombre que le puso Orff a lo que llamaban trabajo escolar por ponerlo de alguna manera. Esto lo conocí a través de este curso de personas que habían venido a Madrid y porque Elisa Roche estaba en ese curso y fue una de las estudiantes de los años 60 que había estado en Salzburgo. Luego con el tiempo, he tenido una relación como pasa con estas cosas de un poco amor-odio. Tú estás mucho tiempo en un sitio, pero luego ves que de las cosas que se hacen en ese sitio no estás 100% convencido y, por otra parte, tampoco hay cuestión de fe. En realidad, es esta la clave para mí ya que todas estas cosas son cuestiones de planteamientos más o menos abiertos. Cuando se convierten en planteamientos más o menos seguidistas o dogmáticos pues a mí no me dicen y a veces puedes tardar en darte cuenta. Yo he visto que existe en algunas de estas corrientes del siglo XX y tengo la sensación de que existe en casi todas tanto se llame Kodaly, Dalcroze, Suzuki o Ward. He conocido personas para las que son planteamientos abiertos, pero también he sabido de personas que los enfocaban de una manera más seguidista o más cerrada y eso no me ha gustado tanto.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

L. G.: Elisa Roche fue clave porque a mí lo que me gustó y lo puedo nombrar como algo esencial, es que ella en una ocasión me dijo o comentó delante de mí: “tienes que seguir fomentando lo que haces bien”. A mí eso me da una libertad muy grande y para mí esa es la clave. Luego conocí a muchas profesoras y profesores allí pero no estoy tan seguro de que pueda decir qué son para mí. Conozco a unas cuantas de la generación que yo estuve, pero para mí pasa una cosa y es que como Elisa Roche confiaba en mí por decirlo así, yo creo que a estas personas de allí ya les bastaba por la idea, el aprecio y la consideración profesional humana. Eso a mí me abrió mucho no sólo a confiar en quien yo veo que es una persona es sino a confiar en mucha gente siguiendo la famosa frase de todas las personas tienen algo que aportar y si encima estamos en el mundo de la educación y lo que aportan es un contacto humano, un contacto de abrir la posibilidad de que las personas puedan expresarse y puedan desarrollar su mejor parte sea la que sea pues para mí eso fue eso fue clave. También tengo que decir que dentro del planteamiento *orffiano* me pareció que la idea original es potente con una pretensión en su momento rudimentaria, pero es un planteamiento de interacción el cuerpo, la voz y los instrumentos. La voz y el cuerpo es casi lo mismo, pero por esto tenemos que hacer música con ello y Orff lo fundamentó basándose en el *musiké* griego y esa serie de cosas. Sin embargo, esto es lo que yo he buscado siempre desde ese momento y era lo que en el fondo buscaba porque iba a cursos de motricidad muy cerradito y a mí me parecía que esto que yo veía en el *Orff-Schulwerk* era abierto. Una de las asignaturas iniciales que Orff planteó fue el *dirigieren* que es lo que hace un director de orquesta y que para Orff era imitación de ese movimiento tan elemental. En ese juego del *dirigieren* en un momento empieza a pasar que no sabes quién dirige más si la persona que toca o la persona que se mueve y lo que yo sigo buscando y me gusta buscarlo y no es que quiera encontrar una cosa concreta, sino que lo que se encuentran cosas diferentes cada vez y es esa simbiosis. Yo pienso que para mí las dos

concepciones fuertes del siglo XX son la de Dalcroze y la de Orff. Yo no estoy diciendo que no haya potencia en otras concepciones, pero para mí son más parciales y además el uso de lo corporal es solo como recurso para relajarse, pero es que lo que yo quiero es integrar el cuerpo y expresar.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

L. G.: Lo que yo hice de formación Orff fue aquel curso que hice en Madrid con una duración de 600 horas que actualmente eso es muchísimo. Duró dos cursos académicos y entre medias tuvimos el verano que yo fui a Salzburgo antes de irme durante dos años para una formación que en aquel momento se llamaba máster pero que era un posgrado. De ambas formaciones, sí que es verdad que la de Madrid era incluso más abierta que la “orffschulwerkiana” si se puede decir así porque la gente que participaba casi todas habían estado en Salzburgo, habían tenido algún tipo de formación, pero no todas y había gente también del ámbito de la psicología o del ámbito de la música de otros aspectos. Era un curso muy completo que para mí fue el puente o el trampolín para mi futura formación. Respecto a otras metodologías no tengo formación tan específica, aunque en el fondo todas estas corrientes comparten ideas. Yo me atrevo a seguirlos llamando corrientes porque en el fondo, aunque se consideren métodos o metodologías o modelos que sería una palabra incluso más bonita, para mí son modos o modelos de hacer clase o de concebir las clases. Estando en Salzburgo siempre había alguna ocasión en la que venían los “dalcrosianos” o los “kodalianos” o los otros a presentarnos cosas y fue la manera que yo tuve de conocerlos, pero nunca ha estado en otra institución. Como formación específica o asistencia pues me acuerdo que cuando se hacían talleres allí, yo los hacía de lo que y como siempre, disfrutando mucho.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

L. G.: Yo tuve suerte y cuando fui a Salzburgo solicité una beca y en aquellos tiempos fue un momento en el que todavía daban becas. Me la concedió el DAAD: *Deutscher Ausbildungaustauschdienst*. Es el servicio alemán de intercambio para la formación. Daban becas a estudiantes que no fuesen ni austriacos ni alemanes y yo tuve la suerte de que me la dieran en Salzburgo y luego me la renovaron un par de años. También me dieron una pequeña ayuda de la Junta de la Comunidad de Castilla la Mancha porque yo la solicité allí y me dieron un poquito. Eso es lo que he tenido y en aquel momento me ayudó mucho, luego ya trabajé para ganar dinero.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

L. G.: No conozco, además, te estoy hablando de los años 90, es decir, que ya hace bastante. Hasta que yo fui a Salzburgo, habían ido ya estudiantes españoles, pero luego fueron bastantes más. No había Erasmus cuando yo fui, los Erasmus empezaron cuando yo estaba allí. Fue el momento en el que el *Mozartéum* se convirtió en universidad y el *Orff Institut* era una sección, es decir, como una facultad dentro de la universidad. Es una

sección al igual que las otras y hay dos de pedagogía incluso, una enfocada a otros aspectos de la pedagogía, como podría ser la formación del profesorado concreto de secundaria que en el ámbito de Centro Europa se forman de otra manera los profesores de secundaria que nosotros, con la residencia. Pero no conozco instituciones, yo solicité y no sé si me dieron algo del Ministerio de Exteriores. En alguna ocasión igual sí que me dieron, pero no lo recuerdo, si me dieron no fue mucho porque si no lo recordaría.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

L. G.: Yo pienso que la influencia de Elisa Roche en la redacción de los aspectos de la formación musical, tanto de primaria, de secundaria y de escuelas de música, contribuyó mucho en que se entendiese el área de música con la integración de lo corporal precisamente. En el Ministerio, dentro de la subdirección general de enseñanzas artísticas que se llamaba, le encargaron esta parte o se le encargó dar forma a todo el currículum de primaria, de secundaria y al famoso Decreto de creación de escuelas de música. En las escuelas de música se ha abierto y la verdad es que lo importante en aquel momento no era tanto la manera de dar clases, sino que existieran escuelas de música, que se entendiera como un ámbito de formación no. Eso no es tan *orffiano*, por decirlo así, ni mucho menos, pero sí que lo otro, lo de primaria y secundaria tuvo impulso y de hecho yo los cursos que impartí para profesorado durante mucho tiempo llevaban el nombre de Orff. La implantación, pues sí, toda la gente que empezó en aquellos momentos, luego ha pasado que no se ha consolidado pero toda la gente que ha empezado a dar clase tanto en primaria como en secundaria de música, yo entiendo que en aquellos momentos lo veían como un referente, porque era lo de integrar lo corporal. En Austria también estaba extendido lo que yo conozco y en el sur de Alemania, en Baviera, que también tuve oportunidad de hacer un prácticum precisamente desde el *Orff Institut*. En cierta medida en Alemania en algunos lugares se fue extendiendo, en Austria también. Y luego, de esta implantación, no sé si lo conoces, siempre había habido esta pelea que tenía el *Orff-Schulwerk* del reconocimiento dentro del *Mozartéum*, que tuviese la entidad, la consistencia, que algunas secciones o algunas facultades un poco le negaban, porque Orff decidió ponerlo, porque tenía alguna amistad con el rector en su tiempo del *Mozartéum* y entonces iniciarlo allí se le facilitó. En aquel momento esa sección del *Mozartéum* era casi única, no había otras universidades de música en la que hubiese aquello. Y luego se empezaron a crear, a reestructurar a partir de los 90 los estudios de una manera que luego ya se consolidaron con Bolonia y todo esto por ser parte de la universidad, bueno por tener este estatus de enseñanza superior, se empezaron a consolidar diferentes lugares, empezaron en primero en Viena y luego también en Múnich porque Orff era Bávaro. El famoso adjetivo que le había puesto Orff de lo elemental, de lo cual se escribió mucho en su tiempo, se empezó a extender y tampoco sé en qué momento, porque cuando yo me volví de Austria, me enteré que había varios lugares ya en los que se estaba empezando a crear cátedras que se llamaba de *Elementare Musik Pedagogic (EMP)*, esenciales para entender el desarrollo del *Orff-Schulwerk*. Ahora se llaman Pedagogía Elemental de la Música. Wilhem Keller, le dio mucha importancia al ámbito de la integración social, y entonces empezó a desarrollar también dentro del *Orff Institut* una fuerte tendencia a la integración de la música en el ámbito de lo social. Esto se ha trasladado a que ahora ya hay cátedras de EMP en muchísimas universidades de música en Alemania.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

L. G.: Sí, estuve en la Asociación Orff España durante un tiempo, y cuando se fundó todavía estaba yo en Salzburgo. Se fundó en los años 90, con toda esta gente que había hecho el curso de Madrid, yo no estaba 100% convencido, pero me parecía que me debía un poco a ello, por el descubrimiento que había supuesto, sobre todo el entorno de Elisa Roche, pero también de Salzburgo. De hecho, ya al principio, en la fundación de la asociación, cuestioné algunas cosas que entonces no se tuvieron tan en cuenta. Esta asociación funciona, yo creo que desde el año 94, a lo mejor me estoy equivocando en algún año más o menos. Yo estuve muchos años, el año 2010 aproximadamente y luego, sinceramente, no me sentía bien manteniéndome ahí. Prefería hablar de ello sin pertenecer a una asociación, aunque mucha gente pertenece simplemente por los cursos y por los descuentos, que me parece también legítimo. Yo sentía que si yo estaba tenía que dar otro tipo de soporte y tampoco las personas que estaba en el principio, luego ya no estaban tanto. Estuve durante un tiempo y luego ya me di de baja y siguen organizando formación y cursos de mucha potencia y valía, estoy seguro. Algunos no los veo o no los sigo tanto, porque ahora ya las generaciones que hacen esa formación, igual no los conozco. Yo sentía que lo podía hacer mejor desde otros ámbitos y desde otros campos, de otras instituciones, entidades y así lo hice.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

L. G.: Yo tengo que decir que estaba muy convencido del currículum de la LOGSE y dije que, si este currículum cambiaba, dejaría de ser profesor. Mentira, porque el currículum cambió y yo he seguido siendo profesor. Luego no me ha supuesto ninguna pega el currículum establecido, porque yo he entendido que yo tenía suficiente criterio como para entender este currículum de la manera más abierta y nunca he tenido que responder ante ninguna persona que me haya dicho que no estaba haciendo lo que dice el currículum, al contrario. Hacer, experimentar, expresar, escuchar o analizar música no ha cambiado. Recuerdo en la, no sé si fue la LOCE, la primera ley que hubo después de la LOGSE, que pretendía dar más importancia a la llamada parte de comprensión, que algunos lo llaman como parte teórica. Puede ser que lo que más me ha condicionado es el entorno concreto al que he ido. Violeta Hemsy de Gainza me dijo una vez que no puede ser que queramos cambiar todo el primer día cuando llegamos a un sitio o incluso hay veces que ni el primer día, ni el primer año, ni el segundo, pero a mí me parece que hablando de lo que me ha condicionado es cuando voy a un centro. Yo ahora mismo llevo aquí en este centro cinco años y el primer año no podía hacer lo que he hecho hoy. La experiencia musical ellos la tienen ahora porque tocan, pero tú la tienes porque escuchan, entonces se trata de recoger experiencias musicales del tipo que sean por las orejas, por la expresión o por la comprensión y ahí está la clave. O sea, condicionar me condiciona el entorno del contexto concreto en el que estoy, pero nunca me han condicionado ni las políticas educativas de fuera que a veces les tengo que dar un papel porque lo quieren así, pero yo ya sé lo que significa el papel para mí y nunca he tenido alguien que me venga a cuestionar lo que hago.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

L. G.: Para mí los instrumentos de láminas son maravillosos porque son el campo siguiente de la percusión corporal. Lo llaman instrumentario Orff porque tuvo la suerte de que lo llamasen así, dieron en el clavo por el uso educativo. Es cierto que no siempre puedes tener una escala cromática y tienes que tirar mucho de diatónico y de pentatónica, pero hay muchísimas canciones que se pueden tocar en tres y cuatro acordes. La propia experiencia musical puede haberla de muchos tipos. Por eso, para mí lo más importante son las láminas por una parte y luego todo lo que son instrumentos de parche, no tanto para tocar con la mano porque eso es más difícil ya que requiere una técnica, pero sí con baquetas. Cuando tuvimos el COVID nos dedicamos a hacer baquetas con un palo y con un corcho de cava y estas son las que usamos para tocar sobre las mesas e incluso en los tambores. Es verdad que uso toda la pequeña percusión, pero lo que más *orffiano* considero son las láminas por la idea *orffiana*. Seguir los manuales no es lo mío, pero si encuentro una pieza musical, intento facilitarla y rudimentariamente pongo unas estructuras y me escribo mis cositas. Ahora, por ejemplo, me ha dado más por la cuestión tamboril y batucadera porque, aunque no soy especialista me engancha mucho e intento hacer mis estructuras a la manera que puedo e intento hacer una base. Tengo que reconocer que ha habido una pieza de Orff que he usado y que han tocado mucho que se llama *Gassenhauer* porque es una pieza muy bonita y tiene una sonoridad preciosa.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

L. G.: No estoy seguro que alguien pueda decir que a través de Luis hace *Orff-Schulwerk* aunque igual sí. Estando en Tenerife, me cuestionaba el alumnado joven y yo pues mira tú tira por aquí y ya está. Ahí conecté bastante con el alumnado y algunas personas que primero de manera escéptica me cuestionaban luego decían que no estaba tan mal para el ámbito que sea. En una ocasión, en Tenerife cuando yo no vivía allí Keith Terry daba un curso y yo fui a la performance final que hicieron. En ese curso participaban estudiantes que habían estado conmigo en el conservatorio unos cuantos años después y se alegraron mucho de verme tal y dije yo pues qué bien esto que hace y me dijeron que fui yo el que los movió a aquello. Yo a lo mejor no era consciente tanto de eso, pero estudiante que me lo dijo era uno de los que posiblemente en su momento me cuestionó bastante. Yo creo que en Tenerife hasta cierto punto yo seguro que tuve una influencia fuerte en las escuelas de música durante un momentito y en la formación del profesorado de secundaria también porque hice muchos cursos para escuelas de música y muchos cursos para secundaria. Allí es donde podría estar como más recogido que se pudiese saber que Luis fue uno de los que hizo los del *Orff-Schulwerk* pero claro, a lo mejor lo identificarían después cuando yo ya no estaba allí. Los cursos Orff siempre me han parecido los más atractivos porque siempre tenía una paleta de gente de los de las cabezas *orffianas*, siempre tiraban de personas que tenían mucha apertura a la hora de concebir la enseñanza musical. Esto es lo que yo recuerdo es que si estas personas sí que pueden tener un poco el referente de que yo fui la primera persona que les abrió un poco este mundo. También te digo que en los últimos tiempos en la asignatura que yo hago en la ESMUC que se llama música movimiento y rítmica, se llama así después de una serie de cambios un poco

raros. Se llama así y el alumnado que ha estudiado esta asignatura también ha creado un modo de entender en el que yo he incorporado otras cosas después como el movimiento de la performance de los años 70 a la actualidad. Creo que ahí sí que se sabe que hay un estilo particular que no es tan *orffiano* pero sí que es de Luis por decirlo así.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

L. G.: Yo lo llamaría corriente y me atrevo a decir también que ofrece modelos didácticos. Yo no lo considero tanto un método como algo cerrado por decirlo así además de porque lo mencionó Orff en su momento, también por lo que yo he podido trabajar en esta idea. A veces, hay técnicas que son como métodos pequeñitos como esta secuencia que yo antes he querido ilustrar es muy sencilla para mí y lo puedo ilustrar de manera concreta y rápida. Empezamos por el cuerpo cantando y golpeando nuestro cuerpo, luego seguimos por el cuerpo con el cuerpo golpeando materiales e instrumentos en el sentido amplio, pero también golpeamos instrumentos musicales. En el momento en que golpeamos instrumentos musicales de la misma manera que hemos golpeado nuestro cuerpo es muy sencillo colocarlo en las láminas. Esta secuencia sí que puede llamarse tal vez técnica didáctica. Por ello, no es tanto un método sino una técnica que luego depende las estrategias que tenga cada profesor será de una forma u otra. Una palabra de dos sílabas no siempre es igual o una frase con tres palabras de dos sílabas no siempre tienen la misma acentuación. Para mí eso tiene que ver también con un poco de técnicas didácticas bien utilizadas que no acaban de ser métodos.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

L. G.: Si yo veo la concepción de la educación musical enfocada a la integración de lo corporal como he dicho varias veces yo no le veo debilidades, solo le veo fortalezas porque no pienso que se pueda concebir la educación musical sin integrar lo corporal y para mí es esa la esencia. Entonces, como pienso que está integrado en la vida, en lo cotidiano por decirlo así pues puede estar en las experiencias musicales. Pienso que se han de tener en cuenta a la hora de diseñar y de concebir cualquier secuencia didáctica. Me parece que esa es la fortaleza más grande: integrar lo corporal. Te estoy diciendo la propia definición del *Orff-Schulwerk* y luego el uso pues esto para mí y vuelvo a otra vez la famosa asignatura que se llamaba *dirigieren* que para mí es la clave de eso. Hay una asignatura que se llamaba también movimiento del movimiento o movimiento que sugiere un sonido y esa es finalmente la esencia de la propuesta de Orff.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

L. G.: Yo pienso que aquí empezó a implantarse con el trabajo de Elisa Roche y de una profesora que es de aquí y se llama Dolors Bonal. Pienso que esta llamada implantación, influencia o expansión en España sí que a lo mejor fue diferente, sobre todo a través de la LOGSE. El Orff no es que no se hiciera antes en muchos sitios y de hecho en Cataluña sí que se hacía con lo que hizo Dolors y también aquí existe mucha implantación de

Dalcroze por el Llongueres. No obstante, la asunción del *Orff-Schulwerk* yo la veo más en los años 90. En la línea de tu pregunta, yo me atrevo a ver una concepción más abierta en la que se tiene en cuenta y de forma homogénea todas las disciplinas musicales y no dejan siempre lo vocal, lo corporal o las láminas, sino que se persiguen diferentes maneras de escuchar o diferentes maneras de usar los materiales, que esto luego se ha extendido muchísimo también en las últimas décadas. Yo le veo la particularidad ahí sobre todo porque era la esencia de las primeras personas que formaron parte del profesorado de la Asociación Orff en España. En aquel momento pienso que tenía muchísima fuerza, no sé cuánta implementación se habrá conseguido y supongo que depende según cómo y en qué lugar de España. En Cataluña de hecho se hizo una asociación extra de Orff posterior a la de España. Yo creo que fue en el 2010 o 2012 y creo que sigue existiendo como tal, lo desconozco porque ahora no tengo tanta relación y no soy capaz de decir por dónde van la formación que hacen. En definitiva, veo este tipo de implantación a partir de los años noventa y luego una concepción abierta.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

L. G.: Esto nunca me lo he planteado, pero antes te he hablado de Polo Vallejo que es una persona que ha hecho muchos cursos Orff pero también es muy crítico con todas estas cosas, de la misma manera que yo mismo lo he sido. Yo defiendo una manera de entender que afortunadamente puedo decir que la conocí a través del *Orff-Schulwerk* pero no me atrevo a decir que haya un enfrentamiento y ahora menos porque estoy más desligado del asunto. Si hablamos de detractores yo no hablaría de personas que no están de acuerdo con esta concepción de la educación musical sino de personas que piensan que todo lo que se toca hay que escribirlo. En relación a esto, hablando con Violeta Hemsy de Gainza me decía que si sólo se puede hacer música con lo que tenemos escrito sería como si sólo podemos hablar lo que hayamos escrito antes. Nuestra tradición musical ha tendido a escribirlo pero como forma de inmortalizarlo y no olvidarlo. Por eso, yo hablaría de personas que no están de acuerdo, que no defienden este tipo de planteamiento, personas que piensan que la educación musical es algo elitista, que en la educación musical hay que escribirlo todo o que la educación musical se piensa que no hay que tener una conciencia corporal. En relación a esto último, integrar todos los elementos de la expresión corporal hay una tradición muy fuerte que vino a nuestro país de argentina. La expresión corporal aquí no se usó tanto con esta nomenclatura y luego nos vino de rebote cuando en Argentina se partió de los planteamientos que tuvo en cuenta el propio Dalcroze que era de Rudolf Laban que luego sirvieron de modelo a tanto a Dalcroze como a Orff. Por todo ello, no puedo hablar de defensores y detractores sino personas convencidas o personas que tienen otros convencimientos o planteamientos de la educación musical.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

L. G.: La verdad es que presenté en una ocasión en *Paraísme* en el 2004 en Tenerife cómo integrar todo el entorno sonoro en los hábitos de las personas que aprenden, de las personas que están en el aula. Lo presenté en un póster y tuve que argumentar sobre este asunto. Luego también en la ESMUC en su momento cuando estaba configurando la tesis también en alguna ocasión hicimos una presentación de todas las personas que estábamos

desarrollando máster o tesis e hice una presentación delante de los compañeros. No he asistido a congresos defendiendo propuestas, pero sí he ido a fóruns y a congresos a ver, no he desarrollado tanto esa faceta. Es verdad que, durante mucho tiempo, ahora más, se lo achaco a todas estas corrientes del siglo XX la poca fundamentación científica que existe. El ámbito de lo elemental de las cátedras alemanas es el que se está desarrollando bastante en ese aspecto y se ha escrito bastante porque hubo unos cuantos pedagogos del siglo XX alemanes que ya en su momento hablaron de lo elemental en los años 50-70, de manera parecida a como había hablado Orff. Luego, como anécdotas, sé que todos tenemos una variante creativa que no la usamos tanto y que no nos atrevemos a decir. Yo puedo afirmar que casi todos los estudiantes han acabado componiendo y no sólo componiendo porque están estudiando música, pero han acabado componiendo coreografías, poesía, estructuras dramático-musicales o de expresión corporal y musical y entonces en una de estas, siempre acabamos con una complicidad muy fuerte. Hay otra anécdota que siempre me pasa muchas veces que durante mucho tiempo jugábamos a hablar sin vocales y luego sin consonantes y esto varía según el idioma en el que lo hagas. La fluidez la tienen el castellano, el catalán o el italiano que tienen son muy vocálicos pero el francés no tanto y el inglés no me ha atrevido a hacerlo tampoco porque yo no sé mucho inglés. El alemán solo tiene consonantes y si tú hablas y quitas las vocales y quitas las consonantes, siempre ha sido un motivo de grandes sesiones de muchísima risa.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

L. G.: Yo es que ahora mismo sinceramente en el *Orff-Schulwerk* no sé quién está. Le puedes hacer una entrevista a Polo Vallejo, Fernando Palacios o Sofia López-Ibor. Sofia sigue siendo profesora *orffiana* en sus cursos. Te puedo mencionar a Verena Maschat que es muy ortodoxa y posiblemente no te lo criticará como yo ni mucho menos. Son las personas que se me ocurren ya de la más vieja escuela.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

L. G.: Yo pienso que la idea original de Orff la sigo viendo vigente porque sigue estando vigente la interacción de la corporal y pienso que mucho tiene que cambiar para que no lo consideremos así. Tendría que cambiar mi concepción vital. Que tenemos que incorporar más táblets y estas cosas sí, pero esto no cambia la esencia. Yo tiraría más a cuestión de modelos o cuestión de esencias, de si mantenemos lo dialógico, si mantenemos la consideración de la diversidad y de si mantenemos el valor esencial del contexto para cualquier actuación educativa. Es un modelo en el que se tiene en cuenta la interacción y el diálogo con las personas con las que aprendes y enseñas un modelo en el que se tiene en cuenta la diversidad de las personas y se tiene en cuenta el contexto. Yo me atrevería a decir que eso es lo que tiene que tener el planteamiento de educación musical que yo me imagino, pero también sé que por la tendencia que he tenido en concreto me ha gustado mucho caminar hacia las creaciones colectivas. Las primeras intenciones de performance yo las hice allí, hicimos cosas muy locas que eran muy abiertas y se permitían. A mí me parece que eso es lo más positivo. Gracias al *Orff-Schulwerk* la gente puede desarrollarse y ese desarrollo tiene que ir por mantener y por estar abierto a que cada vez hay más heterogeneidad y diversidad en los grupos humanos que se encuentran. Ahora mismo todos somos exóticos en todas partes.

ENTREVISTA A MARAVILLAS DÍAZ (06/11/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Maravillas Díaz: De niña con siete u ocho años. Comencé las clases particulares de solfeo y piano con una profesora.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

M. D.: Realicé estudios de piano, violín y órgano en los conservatorios de Bilbao y Madrid.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

M. D.: Toda mi vida profesional dedicada a la música. En un colegio (etapas primaria y secundaria) y en la universidad (formación de maestros y alumnado de doctorado).

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

M. D.: Recién terminada la carrera de piano impartí clases de música en un colegio de Hermanos Holandeses de Miranda de Ebro, mi lugar de residencia, en las etapas de primaria y secundaria (1973-1976), en esa época se conocía como enseñanza básica y bachiller. En 1977 me trasladé a Bilbao, fui madre y hasta el año 1981 que ingresé en la Universidad del País Vasco di clases particulares de lenguaje musical y piano y en una Academia de Música (Escuela de Música). Desde el 1981 hasta mi jubilación en 2016, he impartido las asignaturas de música en las diferentes especialidades de magisterio. Fui liberada de docencia de 1990 a 1996 en convenio con el Departamento de Educación del Gobierno Vasco para dirigir los cursos de Postgrado de Educación Musical para maestros en ejercicio (en los tres campus universitarios Bizkaia, Alaba y Gipuzkoa) de acuerdo a la LOGSE y también asumí la responsabilidad de los cursos de formación pedagógica para las recientes creadas Escuelas de Música y los Conservatorios de toda la Comunidad Autónoma. Fueron años fantásticos a nivel profesional con lo que conlleva de responsabilidad y por supuesto de aprendizaje diario. Realicé mi tesis doctoral y formé parte del equipo de profesores de los cursos de Doctorado en el programa de Psicodidáctica de mi universidad. Más tarde, con los nuevos planes de master y doctorado en las universidades fui responsable del master de Psicodidáctica en el País Vasco y Latinoamérica y formé parte de la Escuela de Master y Doctorado. He dado clases y conferencias sobre educación musical en muchas universidades nacionales e internacionales, todo ello me ha aportado un crecimiento importante a nivel profesional y personal ya que muchos de los contactos profesionales han supuesto poder contar con grandes amistades personales.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

M. D.: No recuerdo exactamente cuando conocí el *Orff-Schulwerk* lo que sí puedo decir es cuando tuve mi primer contacto profesional. Las aulas de música de la Facultad de Educación (Escuela Universitaria de Magisterio) estaban dotadas con el *instrumentarium* Orff así que fue en 1981 cuando pude conocer más a fondo el sistema y trabajar con algunas de sus propuestas.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

M. D.: De la mano de Carmen Lecumberri Uncilla catedrática de Escuela Universitaria. La profesora Lecumberri fue una de las profesoras españolas becadas (años 60) para realizar cursos sobre el sistema Orff y obtener el diploma en el *Orff Institut* de Salzburgo. Fue un buen aprendizaje para mí ya que contaba con la experiencia de la profesora y con un amplio material instrumental para impartir las clases.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

M. D.: El curso de mayor duración que realicé (100 horas) sobre el sistema Orff con el nombre de “Curso de Perfeccionamiento del Profesorado”, fue organizado por la profesora Carmen Lecumberri y el Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) ligado a la Universidad. Posteriormente en el Real Conservatorio de Música de Madrid a partir de 1982 realicé los niveles (no recuerdo exactamente cuántos eran) de Pedagogía Musical Activa, basada en los principios de Carl Orff, y que impartía Jos Wuytack, discípulo de Orff. En España, los años 70 y 80 fueron muy fructíferos en cuanto a cursos con propuestas metodológicas en educación musical. Todos aquellos que impartíamos clase en centros educativos éramos conscientes de nuestra escasa o nula formación pedagógica. Los conservatorios no nos habían formado a nivel pedagógico así que los cursos se multiplicaban y los asistentes a los mismos también. Recuerdo con mucha simpatía los tres cursos de Pedagogía y Canto Escolar que llevé a cabo en la Escuela Superior de Música Sagrada, dos de ellos en Madrid y el tercero en régimen de internado en Burgos. Son numerosos los cursos en los que he participado como alumna y como profesora. Como alumna, por ejemplo, en el Real Conservatorio de Madrid con Marta Sánchez, profesora en el Carnegie Mellon University, Pittsburgh y especialista del sistema Dalcroze. Con Jacques Chapuis y Nicole Corti-Lyant, actual presidenta de la Federación Internacional Willems. Cursos de Pedagogía con Violeta Hemsy de Gainza, de Musicoterapia con Rolando Benezon, Paisaje Sonoro con Murray Schafer, Creación y composición musical con John Paynter, etc.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

M. D.: No he recibido ni optado a ninguna beca para realizar dichos estudios. Viajé a Salzburgo con Carmen Lecumberri en 1985. Creo recordar que se preparaba la celebración de los 25 años de la fundación del *Orff-Institut*. Fue una experiencia

fantástica, una gran oportunidad para conocer el trabajo que se estaba llevando a cabo con un repaso espléndido audio-visual y de talleres prácticos que mostraban lo que había supuesto y suponía para el Institut los 25 años de trabajo. Conocí a Hermann Regner, Barbara Haselbach y Verena Maschat.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

M. D.: Bueno, desde los cursos de Formación del Profesorado de los ICE, dependientes de las universidades a los cursos de Formación del Ministerio de Educación. Los *Departamentos* de Educación de las Comunidades Autónomas en colaboración, en algunos casos, con las universidades. Yo organicé en los 90 en mi Comunidad numerosos cursos de pedagogía en todos los ámbitos educativos de enseñanza general y especializada. Fue interesante en los 80 la Sociedad Española de Pedagogía Musical, que organizaron cursos de diferentes metodologías y como ya he mencionado los cursos de la Escuela de Música Sagrada. La Escola de Joan Llongueres de Barcelona era un referente en los cursos de formación en Dalcroze. Algunas asociaciones de Educación Musical también llevaban a cabo cursos como por ejemplo ISME-España, la actual SEM-EE, el primer curso que realicé de Willem a principios de los 80 fue organizado por ISME-España. Cuando asumí la presidencia de la SEM-EE (1996-2005) con mi Junta Directiva pudimos llevar a cabo diferentes propuestas de cursos a nivel internacional muy enriquecedores contamos con profesionales de la talla de Judith Akoschky, Josep Matare, Silvia Malbrán, Sylvia Schwarzenbach, muchos de los cursos estaban reconocidos entonces por el Ministerio de Educación y Cultura.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

M. D.: Me atrevería a decir que el sistema *Orff-Schulwerk* fue el primero que conocimos y se dio a conocer en España. Hubo una gran difusión a través de los y sobre todo las profesoras que fueron becadas para formarse en Salzburgo. Estas profesoras adquirieron de alguna manera el compromiso de su difusión. Por ejemplo Elisa Roche, entre otras destacadas pedagogas, impartía “clases Orff” en un colegio de Madrid. Los libros publicados por la Unión Musical Española “Música para niños” de Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento, así como “Música para niños” de José Peris Lacasa (alumno de Carl Orff), en la editorial Doncel, sirvieron de guía didáctica para muchos docentes de música. Como seguramente sabrás el propio Carl Orff estaba asombrado por la forma en que sus propuestas habían sido acogidas y aplaudidas en diferentes países de Europa y Latinoamérica, quizás algo de alineación política se pudo dar.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

M. D.: No he pertenecido a ninguna institución vinculada al *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

M. D.: He llevado a cabo alguna propuesta a partir de los libros del *Orff-Schulwerk* en mis clases de Magisterio. No me he sentido condicionada por ninguna disposición oficial.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

M. D.: Gracias a la formación en Orff de la profesora las aulas de música contaban con abundante material, eran clases muy completas a nivel instrumental. Además de los materiales publicados ya mencionados, contábamos con dos propuestas de la profesora Lecumberri “Variaciones rítmicas” y “A la educación por la música”.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

M. D.: No. He formado (o lo he intentado) al alumnado en el valor educativo de la música y he utilizado los argumentos y las herramientas que consideraba oportunas para este cometido.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

M. D.: El propio Carl Orff no deseaba, según tengo entendido, que, a sus propuestas educativas musicales, o sus ideas pedagógicas, se las considerara como un método a seguir, con lo que significa la palabra método. Eran y creo que son propuestas en las que música, lenguaje y movimiento forman un todo. Se impulsa la composición y la creación, algo necesario y básico para fomentar el pensamiento creativo.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

M. D.: Hay mucha literatura al respecto por mi parte no tengo criterio para hablar de debilidades o fortalezas al no ser especialista ni haber impartido clases con el tiempo suficiente o necesario como para poder dar una opinión al respecto.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

M. D.: Pienso que la introducción del Orff no fue ni mucho menos tardía en España si tenemos en cuenta que Carl Orff crea el Instituto Orff en 1961, en el 63 se publica el *Orff-Schulwerk* y en el 69 ya estaba publicado por la Unión Musical Española.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

M. D.: No conozco personalmente detractores del *Orff-Schulwerk*, pienso que siempre tuvo buena acogida. Divulgadores han sido varios y en diferentes épocas, algunos ya los he nombrado y actualmente podemos citar a Verena Maschat, Sofía López Ibor y por supuesto a la Asociación Orff España.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

M. D.: No ha sido tema de debate para mí en los Encuentros de Música. Lo lamento no puedo aportar ninguna anécdota. Bueno, sí, quizás pueda considerarse como anécdota, aunque no relevante. En nuestra visita al *Orff-Institut*, en una de las sesiones se mostraba un resumen del material audiovisual, películas en blanco y negro sobre las actividades que a lo largo de los años se habían llevado a cabo. Cuando de pronto la profesora Lecumberri pega un salto acompañado de una exclamación ante su sorpresa y por supuesto de la mía. Mira Mara esa soy yo, la embargó la emoción de verse tocando los bongoes unos 20 años atrás...los colegas que asistían a la sesión no pudieron remediar una amplia sonrisa. La importancia de recoger testimonios vividos...

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

M. D.: Conocer los comienzos del Orff en España por los protagonistas que se formaron en el *Orff Institut* es algo complicado por los años que han pasado: Carmen Pérez Durías, Teresa Tullot, Carmen Lecumberri, Montserrat Sanuy, Marisa Hortelano, Elisa Ma Roche... Contar con la voz del Profesor Peris lamentablemente tampoco es posible. Una voz conocedora del Orff, ya manecionada es Sofía López Ibor y por supuesto Verena Maschat. Sin duda las nuevas generaciones a las que acoge la Asociación Orff España pueden aportar información al respecto.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

M. D.: Otra buena pregunta para aquellos que trabajan con esas propuestas pedagógicas, no es no ha sido, mi caso. En todo caso, señalar que las clases de educación musical deben invitar a expresarse a través de la improvisación y la composición-creación en la búsqueda de un lenguaje contemporáneo. Es decir, facilitar al alumnado la escucha y comprensión del Lenguaje de la Música.

ENTREVISTA A MARIANA DI FONZO (24/10/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Mariana Di Fonzo: Aunque yo parezco española, soy argentina. Nací en Buenos Aires y no sé por qué mi madre decidió llevarme al *Collegium Musicum*, el colegio de Violeta Hemsy de Gainza. Con cinco años empecé allí, como cualquier niño y además justamente con Orff. Yo empecé así, haciendo música en Argentina, pero luego ya por razones de trabajo de mi padre nos vinimos a España. Mi madre seguía con la idea de Orff, ella era una persona muy avanzada y en todos sitios lo habría buscado, no sé cómo. Quería que siguiera con el método Orff, y empecé a buscar y a buscar aquí y allí. Me acuerdo que iba a unas clases que daba una señora que estaba en el barrio de Salamanca, en el mismo salón de su casa, tenía ahí todo el instrumental, y éramos un grupito que creo que íbamos los sábados. Se llamaba o Luisa algo o Lola algo, pero no logro acordarme. Fue mucho antes de la época de Montserrat Sanuy. Seguí hacia delante y ya estudié en el conservatorio. Yo soy flautista de pico, hice flauta de pico y me dediqué mucho a la música antigua. Además, en el conservatorio fue cuando conocí a Elisa Roche, porque me metí en pedagogía musical y ella ya estaba ahí. Fue entonces cuando hicimos el famoso grupito, del que ya te hablan hablado Polo, Sofía, Fernando, y tal, y éramos un grupo realmente de trabajo muy conexo, muy bien. Elisa era muy así y cuando nos pillaba a alguien, decía: “tú ven, tienes que ir a Salzburgo”. Por eso, cuando acabé tanto la flauta como la pedagogía, me fui a ese mismo año a Salzburgo, al Instituto Orff, e hice el estudio de dos años, el que se hacía como de post. Mientras tanto, Elisa Roche estaba dando clases en el colegio en el que estoy ahora, que es el Colegio Alemán de Madrid y cuando yo volvía era justo cuando ya le proponían ir al conservatorio más tiempo y trabajar sobre todo para el ministerio y todas estas cosas. Y desde entonces aquí estoy y además estoy muy bien y muy contenta de haber tomado esa decisión. O sea, yo no tengo ningún problema porque en mi colegio alemán te dejan libertad para hacer, tienes muchas horas de música y te dejan hacer bastante lo que quieres y tal. Pero vamos, eso a grandes rasgos fue como me metí yo en este mundo.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

M. DF.: Además de los estudios Orff que te he comentado, hice flauta de pico como instrumento en el conservatorio y luego pedagogía, aunque ya para esto último me fui a Salzburgo. El conservatorio en el que estudié fue en el de Madrid porque en ese momento tú podías coger como especialidad también pedagogía una vez que terminabas o estabas finalizando con el instrumento. Y ahí es donde estaba y yo conocí a Elisa.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

M. DF.: Sí, después de mis estudios yo ya me vine al Colegio Alemán y siempre he estado aquí y he impartido docencia en Educación Primaria y un poquito en Educación Secundaria. Lo que sería desde tercero de primaria hasta segundo o tercero de la ESO. En cuanto a las materias, he impartido solo música. Aquí se te da mucha libertad y entonces tienes muchas clases extras que puedes hacer. De hecho, yo heredé algunas de estas extras de Elisa. Elisa tenía un taller extraescolar que se llamaba o ella lo llamaba Orff. Y

entonces, ahí estaba con los instrumentos de placas y todo eso. Yo heredé eso de ella y luego hemos hecho todo creativo con respecto a esto.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

M. DF.: Yo de pequeña ya me desplazaba, he ido y venido de Argentina, porque luego volví a Argentina por razones de mi padre, pero ya luego me quedé aquí en España. Y claro, he estado viviendo dos años en Austria, en Salzburgo mientras realizaba la formación, y ya luego he estado aquí, en Madrid. En principio, la residencia motivada por razones laborales.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

M. DF.: Con 5 años ya iba a clases de *Orff-Schulwerk*, cosa que muchas personas no han tenido. no han ido. Empecé a conocerlo por ahí y ya, en mi casa se llamaba más el método Orff. A mí me parecía la forma más bonita del mundo de poder estar haciendo música. Y así fue. Y luego ya, lo que te conté en Madrid. Más tarde tuve una época en la que perdí el contacto y cuando me metí en el conservatorio, conocí a Elisa Roche, enseguida contacté con ella y volvió al interés para mí. O sea, que ya más profesional, fue cuando ya estaba en el conservatorio de Madrid.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

M. DF.: Ya habrás visto que Elisa es un personaje importantísimo. Yo creo que de todo lo relacionado con la historia de *Orff-Schulwerk* aquí es la más importante de lejos, porque Elisa no solamente ha sido, digamos, una gran pedagoga, sino que es una gran pensadora. Son de estas personas que ya están a otro nivel. Todos los demás podemos implementar mucho, tener mucha iniciativa, hacer muchas cosas, pero ella realmente era, de estas pedagogas de nivelazo, de pensamiento. Ella realmente consiguió hacer un equipo de gente que lo vivíamos, que nos lo transmitía y que lo compartíamos todo a nivel pedagógico. Sin duda, ella ha sido mi principal mentora. Luego, claro, también es verdad que me fui al *Orff Institut* y allí también conocí a gente muy interesante como a Barbara Haselbach. Yo antes ya había hecho cursos, tanto con Montserrat Sanuy, como con Luciano González Sarmiento y con algunas otras personas. A mí siempre me ha gustado mucho la pedagogía y si veía que había algún curso, lo hacía. Montserrat Sanuy y toda esta gente tuvo muchísima importancia, pero la que realmente trajo lo que significa la metodología, si lo queremos llamar así, fue Elisa.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

M. DF.: La formación más importante fue la del *Orff Institut*. No obstante, antes sí que había hecho muchos cursos. Luego lo que hice fue ayudar a los cursos. Todos estábamos dando y damos formaciones, bueno, ahora hace tiempo que no doy, ya me cansé, porque son muchas cosas, pero más bien he estado yo dando cursos que recibiendo. Como yo he

sido durante muchísimos años presidenta de la Asociación Orff España, organizábamos millones de cursos, entonces me metía en los cursos y me gustaba. En cuanto a profesores que he conocido hay muchos. Verena Maschat ha trabajado muchísimo aquí en España. Y luego Barbara Haselbach, también es una persona increíble, o Wolfgang Hartmann, aunque Polo, Fernando, Sofía y los demás también. Más o menos eso es mi grupo. Y, bueno, pues mira con todos he tenido relación. Respecto al resto de metodologías activas, también tengo alguna que otra formación. En aquella época, antes de ir a Salzburgo, yo hice muchísima formación. Hice mucho Kodaly, que me gustaba mucho por el tema del canto, la afinación y todo eso. Hice algún Dalcroze, pero no le terminé yo de pillar el punto, porque también no lo haces mucho, pero, vamos, porque tampoco me metí a ello. Soy de las que piensa que hay que saber de todo y coger de todo un poco y ser tú mismo. Y eso ha sido siempre, en mi opinión. El Kodaly me ha parecido súper efectivo para muchísimas cosas y el Willems también, sobre todo a nivel sensorial. Yo lo que hacía era hacer cursos y todo lo que podía y ahí iba cogiendo, pero sí que es verdad que con lo que más trabajé fue con el Orff y todo lo que lo circunda.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

M. DF.: A mí me dieron una beca en su momento, pero me la dio el gobierno austriaco. Concretamente, el Ministerio de Asuntos de Exteriores austriaco. Además, era una beca para estudiantes extranjeros, pero no tenía que ser específicamente para eso. Yo ya estaba allí en el *Orff Institut*, y me dijeron que la ayuda estaba muy bien. A veces hay becas y la gente no sabe qué están y se quedan vacías. Yo ya estaba allí y justamente fue Verena Maschat, que estaba allí en ese momento la que me lo dijo. Por eso, yo estuve becada los dos años con una beca austriaca. Y no era específicamente para Orff, era para estudiantes extranjeros en general.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

M. DF.: En esa época, no. Más tarde yo creo que hubo más ayudas, pero la verdad es que no lo sé. No digo que no las hubiera. Digo que yo como en ese tiempo no las necesitaba, pues ahora mismo no te sé decir.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

M. DF.: Yo trabajo en el Colegio Alemán desde toda la vida y somos una especie de isleta. Nosotros no nos regimos por la legislación española, nos regimos por temario, por todo alemán. Y entonces esto es otra historia. Aquí estoy un poco aislada de la realidad educativa española pero también tengo muchos amigos que sí que trabajan en la educación española. Elisa estuvo en el conservatorio, hicieron la LOGSE y junto con nosotras estuvo Marga Aroca y estuvimos trabajando con Elisa en la programación. En aquella época, sí que me parece, que se intentó implementar el Orff, sobre todo, que no fuera solo tocar las flautas, sino que fuera algo más, se empezó a abrir ese camino. Yo creo que eso fueron los años 80, más o menos. Ahí se abrió muchísimo cuando empezó

todo esto. En los colegios creo que no se ha llegado a implementar del todo, pero es que no se puede implementar algo que no es una metodología. Tú puedes crear, tú puedes formar a gente, si los profesores de música tienen interés, pero es que no hay una metodología Orff. Hay una forma de entender la música, de empezar, y hay una forma de entender la vivencia de la música en los niños y, por lo tanto, la enseñanza de ella. Eso es mi opinión, pero no hay un método, no existe. Al comparar políticas educativas entre España y Alemania, a nivel alemán no está mucho más avanzado, no te creas que en Alemania hay muchísimo Orff en los colegios. A veces pienso que hay más aquí. Allí más bien se hace en las escuelas de música, que era otra de las cosas que Elisa Roche tanto interés tenía en desarrollar, porque ya tenía mucho la idea alemana y pensaba que la idea alemana era muy buena. En Alemania, en realidad, en el colegio tienes clases de música muy general, pero en todos barrios hay una *Musikschule* municipal, que no la tienes que pagar. Cada vez más eso hace que todo el mundo tenga cerquita un sitio donde podría ir a hacer música. Gran parte de los niños alemanes van por las tardes y hacen música. Ahí sí que hay Orff, pero no en los colegios.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

M. DF.: Bueno, en su momento no existía la Asociación Orff España, y entonces la creamos, la primera presidenta creo que fue, Luz. La creamos la asociación porque fue insistencia de Elisa. Había en todos sitios y aquí nada. Yo he sido y sigo siendo socia de la asociación y presidenta durante no sé cuántos años cuando faltó Luz. Luego nos turnábamos Sofía y yo un poco por necesidad. Yo no soy una persona que me guste nada de eso, intentaba escaquearme, pero no lo hacía porque quería crear un grupo de gente de trabajo que fuera hacia adelante. Ya en los últimos años ha venido toda esta remesa de gente joven y sigue creciendo la asociación. La idea fue un poco fue hacer los cursos, de los que yo he hecho tantísimos, claro, estoy hablando de 25 o 30 años casi. Hemos hecho muchísimo, desde diferentes cursos, se iniciaron los cursos de verano, los cursos de entre semana, los de fin de semana, entre otros. Todo ello con el simple y único objetivo principal de transmitir un poquito la idea de Orff.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

M. DF.: A mí no, porque yo en este colegio no tengo problema, y en otros colegios tampoco lo creo. Yo lo he implementado desde el primer día que he llegado a mis clases y lo he ido haciendo. Yo soy una persona que he trabajado con esta forma de entender la música toda la vida, la enseñanza de la música, quiero decir. Llevo 38 años en este colegio, han pasado de todo tipo de edades y hago otras muchas cosas también. No se ciñe solamente al Orff pero sí que entiendo esta forma. Yo veo otros profesores –porque aquí somos más de un profesor de música– que hacen otro tipo de clase. Y yo, sobre todo, a determinadas edades que yo creo que el *Orff-Schulwerk* es muy bueno desde los inicios hasta los 12 años. A estas edades hago muchas cosas con instrumental, con creación, con improvisación o con movimiento.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

M. DF.: No, yo no he generado material propio y de todos los que has hablado antes soy la única que no ha escrito material. Para mí me hago mis arreglitos y mis cositas, pero no los he nunca publicado ni nada porque soy muy anárquica en este sentido. Crear no, pero sí que he trabajado con el latinoamericano un montón o con la edición americana que me parece buenísimo. Con la alemana un poco por razones del idioma, pero esa me parece un poco ya anticuada. Y bueno, después he trabajado con los materiales nuevos que iban saliendo luego, de Doug Goodkin o de mis compañeros, sí que los he utilizado mucho. Siempre me he ido por ahí buscando cosas y viendo que había nuevo. Yo no he hecho ninguno, insisto.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

M. DF.: Esto es lo que yo te decía antes, yo he dado muchísimos cursos y ahí sí que hemos formado mucha gente. De hecho, luego te encuentras con gente que ha hecho cursos con nosotros y algunos luego han ido a los cursos de verano de Salzburgo o un año entero o lo que sea, pero tampoco yo he sido formadora en ese sentido. Yo nunca he dado clases en magisterio o en superior, digamos. Una época estuve sustituyendo a Elisa, pero vamos, era sustitución. Yo siempre he estado con lo que a mí me gusta, con los niños. En lo referente a otras vías de difusión del Orff, yo creo que no las hay, porque es que realmente el Orff vive de que lo vivas tú mismo, que seas tú, eso es lo primero. La primera esencia de un curso Orff es que tú vas a hacer lo que tienen que hacer, lo que tuvieran que hacer tus alumnos, desde tirarte al suelo hasta bailar. Hoy en día estamos todos digitalizado

s, pero no, la vivencia rítmica, corporal y física tiene que estar ahí. Así de primeras no se me ocurre en ninguna otra, si la hay. Los cursos ahora siguen siendo igual, pero con alguna característica moderna. Utilizas más cosas digitales pero en el fondo, hay que hacer lo que hay que hacer. Mi opinión.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

M. DF.: A mí lo que realmente me ha gustado siempre de este método, es que no es un método. Es una forma de entender la música a través de la vivencia. Si bien, a lo largo de todos estos años siempre ha habido alguien que sí que intenta hacer algún tipo de estructura de conocimientos para que la cosa vaya hacia más, yo nunca lo he conseguido. Sin embargo, sí que veo que la gente o mis alumnos que han estado en esta especie de extraescolares que tengo han estado varios años haciendo esto que es jugar un poco con la música. A ver, también fijar conceptos y fijar las notas y las cosas básicas, pero no de una forma reglada es lo que yo te quiero decir, yo por lo menos no lo he conseguido nunca porque me parecía que era como romper con la dinámica esa de la esencia del Orff. Es verdad que algunos de mis alumnos que han hecho Orff, les llega la necesidad de aprenderlo de una forma más reglada. Ya saliéndome un poquito del Orff no sé cómo

puedo explicar esto y a veces eso me ha creado algunos conflictos. Te los crea hasta que dices: libérate que aquí se va a hacer lo que quieres porque es verdad que si a ti te funciona es bueno. Por ejemplo, yo antes te decía que para canto y afinación que me parece muy importante yo utilizo muchísimas cosas de Kodaly y rítmicamente, el Orff funciona muy bien y en la parte de movimiento pues también te ayuda a sentir otra expresividad. Pero bueno, esta pregunta me parece muy difícil, yo no lo considero una metodología y no sé si hay alguien que lo considera. A lo mejor si tú vas con Sofía y esta gente que a mí me ha maravillado en San Francisco, sí que tienen una estructura que a mí me ha encantado, muy clara a veces, pero no sé si tanto más como para formación de profesores. Es cierto que también en su colegio todos hacen eso, claro.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

M. DF.: Claro, es lo que te acabo de decir. Como cosas positivas el poder vivir la música desde un principio de forma natural como algo que está realmente en ti y disfrutarla desde un principio. Cosa que en otros métodos hasta que no llegas a un nivel no lo disfrutas tanto, en cambio, aquí es más un juego, pero entendido en el buen sentido. No es un juego en el que hay que hacer cualquier cosa, no, hay unos principios que seguir, pero el alumno tiene la sensación que desde un primer momento está haciendo cosas y que puede también implementar sus ideas. Sus ideas también son valoradas porque dentro de unos límites nada está mal. Esa es la parte que a mí me ha gustado mucho y la parte que no me ha gustado quizás es esa que acabo de decir en algunos momentos en los que hubiera necesitado un poquito más de progresividad. Sin embargo, entiendo que, por lo menos mi experiencia en los institutos, eso no se consigue y que bueno, si quieres y eres muy estructural lo puedes hacer a través de una formación Orff pero entiendo que no es la idea principal.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

M. DF.: En los años 60 ya se estaba introduciendo, pero ya no te sé decir si en otros países había. En Alemania supongo que sí o en Austria, pero si en otros países se estaba haciendo antes o no, no te lo sé decir la verdad porque no lo sé, no me he dedicado a investigar tanto eso. Yo creo que no fue especialmente tardía su introducción, no lo creo con respecto a otras, Italia fue muy fuerte también en su momento. En cuanto al *Orff-Schulwerk* en España, yo creo que el carácter español –sin entrar en tópicos– es muy válido para el *Orff-Schulwerk* porque hay que ser muy espontáneo y yo que he vivido mucho con alemanes veo una diferencia. Sí que creo que somos un país que no tiene ningún problema porque es un poquito la idiosincrasia, también sin generalizar porque hay niños que les cuesta muchísimo. En cambio, en una cultura más nórdica a lo mejor consigues más reflexión, pero menos naturalidad. Por eso, creo que nuestro folclore, nuestra tradición y nuestro todo tiene mucha cabida y puede ser muy vital y muy bonito para el *Orff-Schulwerk*. Yo sí que creo que somos un país para ello y es que además te lo cuentan de otros países, por ejemplo, Sofía siempre cuenta que ellos necesitan su estructura, pero falta esa iniciativa. Nosotros carecemos un poquito de reflexionar luego sobre ello, pero bueno al final todos llegamos a lo mismo, no estoy criticando nada.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

M. DF.: Yo creo que defensores ya los hemos mencionado. No sé qué decir porque defensores con inteligencia... No siempre hay que defender, pero pongamos que los que lo han utilizado y han implementado. De detractores yo no sé decir ninguno porque yo soy una persona que nunca pillo el mal en los otros. Pero no, detractores así con nombre y apellido, yo no te sé decir, sí que sé que hay gente que dice que esto no me interesa, pero a mí eso me parece muy válido. Es que no te pueden interesar para nada, a cada uno le interesa una cosa. No obstante, así como detractores, a mí no me lo han dicho a lo mejor porque era la presidenta muchos años y no me lo iban a decir. Hay gente que te dice oye mira pues no me interesa o si quiere hablar con gente, o en congreso de pedagogía y tal de en los que se puede ver porque ahí es donde van por un lado o van por el otro.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

M. DF.: Sí que he estado muchos congresos aquí, allí en Salzburgo y en los fórums y en todos, pero vamos tampoco tengo yo alguna anécdota. Anécdota tiene que haber pero no recuerdo.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

M. DF.: Has contactado con casi todos los que yo sé o tengo contacto por lo menos. Alfonso Álvarez, yo creo que te puedo mandar su contacto porque ha estado mucho tiempo en la asociación, aunque al final se ha desvinculado un poco. Yo entiendo que Alfonso sí te va a atender. Luego la gente joven de la asociación que me parecen unas chicas muy válidas. Si se me ocurre alguna otra persona, bueno la mujer de Wolfgang Hartmann también ha estado mucho con nosotros, se lo vamos a preguntar.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

M. DF.: Yo sí que creo que es actual por lo dicho, sobre todo en esta edad porque el vivir la música de esa forma es que yo lo sigo viendo ahora mismo. Sacas los instrumentos con niños de sexto de primaria y es una emoción tremenda. Me parece que sigue vigente y que va a estar vigente en la infancia. Yo estoy hablando sobre todo de la infancia mucho tiempo y que deberíamos además hacer que estuviera vigente porque es una forma no digital de entender la música. ¿Cuáles son los retos? Luchar contra el mundo digital de la música que es difícil. Es difícil porque luego los alumnos mayores empiezan a hacer cosas muy chulas con programas o aplicaciones, pero es la discusión que tengo con los alumnos, a ver chicos estos son músicos o no son músicos, los que se acogen a toda digitalización es la eterna discusión pero que es la realidad. Es la realidad de hoy en día y hay que aceptarla, entenderla, respetarla y ahí es donde yo veo que a ver cómo hace el *Orff-*

Schulwerk para mantenerse vivo en el mundo digital. Yo sí que creo que Carmen y Marta utilizan muchas más herramientas digitales, que sí que las hay y a veces pueden ser muy chulas. Eso sería para mí el reto: intentar que hubiera modernización, pero tampoco sé si es del todo bueno. No estoy segura de que sea del todo necesario, lo mismo que si los iPads se utilizan desde primero de primaria, no sé si yo quiero que los usemos. Muchas cosas son muy chulas, pero pierdes muchas otras entonces y no sabes cuando hay que ponerlo. A mí me pasaría lo mismo con el Orff, yo seguiría cantando, moviéndome, riéndome, equivocándome, haciendo todo esto hasta un momento en el que dices: a partir de ahora vamos a ir por otras vías. Yo intento respetar a todo el mundo, pero es que es así, hay cosas que son muy útiles, las tecnologías son muy útiles, pero hacerle un buen uso y no quitar otras que también son útiles sobre todo lo que yo te digo de la vivencia de la música. No deberíamos el ser humano olvidarnos de esa faceta. Ya veremos por dónde va, tú eres joven y lo verás.

ENTREVISTA A MARTA SANTILLÁN (12/12/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Marta Santillán: Cuando tenía 10 años, mi padre quiso que comenzara a estudiar música para poder tocar en la banda de música de mi pueblo.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

M. S.: He realizado estudios en el conservatorio de Grado Medio con especialidad en flauta travesera en Amaniel (Madrid). Estudié Magisterio Musical en la Universidad Complutense de Madrid.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

M. S.: Me dedico a la enseñanza de la música en primaria e infantil en un colegio público.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

M. S.: Trabajé en Escuelas de Música de Morata de Tajuña y Valdemoro mientras residía en San Martín de la Vega. Luego pasé a formar parte del cuerpo de maestros de la Comunidad de Madrid y trabajé en Ciempozuelos. Pedí traslado por motivos familiares al norte de la Comunidad donde doy clase en el colegio de Navacerrada.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

M. S.: Una compañera de la Orquesta de Flautas a la que pertenecí un tiempo me recomendó los cursos. Ahora mismo soy la secretaria de la Asociación Orff España.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

M. S.: Sofía López-Ibor, Christa Coogan y más recientemente Estevao Marques. Me ofrecieron una visión de la música muy vivencial, en la que el juego, las emociones y el aspecto social son pilares importantes.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

M. S.: Me certifiqué en San Francisco en los niveles de *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

M. S.: Me ayudaron a financiar los cursos que realicé en San Francisco.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

M. S.: Sé que había un colectivo muy dinámico que organizaba cursos para el profesorado en la universidad Autónoma. Escuela Activa. Específicos de música recuerdo los de *Orff-Schulwerk*, Willems y Dalcroze a través de sus asociaciones.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

M. S.: Creo que la política y la educación en este país no van de la mano. Y mucho menos aún si hablamos de educación musical. Creo que la adopción del *Orff-Schulwerk* en España ha sido una decisión personal de cada maestro. No existe alineación política con otros países y menos aún con los europeos.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

M. S.: Pertenezco a la AOE y a Orff Cataluña. Ambas tienen como objetivo difundir el *Orff-Schulwerk* y crear conexiones entre profesionales de la educación. La motivación es un amor profundo por mi profesión y esta metodología.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

M. S.: Afortunadamente en las aulas de los colegios nos dan libertad para poder enseñar como consideremos necesario. Es cierto que hay que adaptarse al contexto e idiosincrasia de cada centro.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

M. S.: He utilizado todo aquello que he aprendido a lo largo de mis años de formación: volúmenes, instrumental, didáctica. Si, he creado material inédito para mis clases y sigo haciéndolo cada año.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

M. S.: He transmitido la ilusión por esta metodología a muchos compañeros/as que luego se han formado en ella.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

M. S.: No es un método. Aun así, tiene unas fases en las que el profesor puede moverse de manera flexible y adaptarlas al contexto educativo en el que se encuentre inmerso. Metodología, filosofía, serían términos más adecuados.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

M. S.: Todo depende del contexto, siempre. Las características del alumnado, del colegio, del aula, de los compañeros, de tu momento personal. Las fortalezas de esta metodología: la creación en equipo, el movimiento, el juego, la vivencia de la música a través del cuerpo. Todas estas fortalezas han hecho tener mejores resultados en la práctica.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

M. S.: Elisa Roche y sus discípulas Sofía López-Ibor, Verena Maschat, Montse Sanuy y algunas maestras más han sido el vehículo de transmisión del *Orff-Schulwerk*. Aún hay países que están comenzando a instaurar el *Orff-Schulwerk* en su sistema educativo.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

M. S.: Elisa Roche y sus discípulas Sofía López-Ibor, Verena Maschat, Montse Sanuy. Seguro que me dejo muchas otras en el tintero.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

M. S.: Sí he realizado talleres prácticos que han sido siempre muy positivos. Participé junto a mis compañeras en la organización del 25 aniversario de la Asociación y fue un momento muy emotivo en el que se recordó a muchas de las figuras importantes. Conseguimos realizar el primer curso de certificación *Orff-Schulwerk* después de muchos años de espera. Pertenezco a la asociación Orff Cataluña desde su formación.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

M. S.: Los miembros de la Junta de Orff Cataluña, Estevo Marques, Elia Bernat, Helena Cuaresma, los miembros de la Junta de Orff España, Macarena Garesse, Pablo Santamaría...

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

M. S.: No sólo está vigente, sino que muchas de las metodologías activas que se están introduciendo en las aulas como novedosas utilizan muchos de los principios y prácticas del *Orff-Schulwerk* que apareció a mediados del siglo XIX. Retos para el futuro, incluir las nuevas tecnologías en este proceso sin que el valor humano y social, la música y la danza y las artes se pierdan ni pasen a un segundo plano.

ENTREVISTA A MIREIA AGUIAR (11/10/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Mireia Aguiar: Yo inicié mi camino a los cinco años cantando en un coro infantil y después, haciendo las clases en la escuela de música. Estudié flauta de pico y siempre he estado vinculada con la música, nunca he dejado de cantar en coros ni de formarme.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

M. A.: Yo estudié en el Conservatorio Municipal de Barcelona flauta de pico hasta el nivel profesional porque yo quería dedicarme a la docencia. No quería ser instrumentista y justo cuando terminé, ya estaba trabajando en escuelas de primaria porque también estudié en la Universidad Autónoma de Barcelona, Magisterio Especializado en Música. Sin embargo, no seguí estudios formales de pedagogía musical, como podría haber hecho en la ESMUC, por ejemplo, que justo se iniciaba en ese período, pero no tuve muy claro de acceder y en ese momento me decanté por la formación Orff. Fui a un curso de verano de la Asociación Orff España en Madrid y me enamoré de esta forma de trabajar. Al año siguiente, fui a San Francisco para realizar una formación más formal, como son los niveles que están reconocidos por el *Forum of Salzburg*. Asimismo, nunca he dejado de formarme en distintas pedagogías como, por ejemplo, un poco de Kodaly, la certificación en Educación Temprana de Gordon y colaborando con la asociación Orff España. Después y desde hace ya tres años he formado parte de la creación de la Asociación Orff Cataluña, pues también he estado siempre en contacto con otras asociaciones de Europa como, por ejemplo, en Finlandia y con otros colegas de otras partes de todo este mundo Orff, también Croacia, por ejemplo. Además de todo esto, estudié canto barroco en Verona y tengo formación en dirección coral.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

M. A.: Empecé en Educación Primaria y daba clases desde los tres años hasta los mayores de esta etapa y después, cuando entré en contacto con el *Orff-Schulwerk* pasé a las escuelas de música. Mi sensación era que en primaria se debatía mucho y se ponía mucho en valor la formación y el tratar de hacerlo de otra forma, pero encontré que en las escuelas de música faltaba dar ese paso, de cambiar la forma de enseñar y hacerla de otra forma más atractiva y eficaz a la vez. Por eso, pasé a escuelas de música donde doy clases de todo tipo, desde flauta de pico, canto coral, lenguaje musical, música y movimiento, hasta música con los bebés y las familias, un poco de todo. En escuelas de música puedes dar de pequeños hasta adultos porque al final todos aprendemos más o menos de la misma forma. Por último, también doy clases en la Universidad Autónoma en Barcelona, de didáctica de la música a los futuros maestros y lenguaje musical a los musicólogos también.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

M. A.: Para estudiar sí que me he desplazado a Italia, a San Francisco y donde ha hecho falta para perseguir las personas que me interesaban conocer, pero siempre he residido aquí, en el área de Barcelona. Es cierto que me he desplazado yo a trabajar a escuelas más cercanas o más lejanas, pero siempre he residido aquí.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

M. A.: Lo conocí en un curso de verano en Madrid en Ciudad Escolar, era un curso internacional de verano como los que hacen siempre en julio y desde entonces siempre cada verano o durante el curso he ido recibiendo formación, he ido persiguiendo los formadores sobre todo y conociéndolos en profundidad porque me interesaba mucho esta metodología. Bueno, más que metodología, sistema pedagógico o ideas pedagógicas. Mi vinculación con el *Orff-Schulwerk* es muy grande, de total implicación con la asociación porque al cabo de un par de años de asistir a cursos en Madrid, yo ya colaboré desde Barcelona en organizar un curso bianual aquí en la ESMUC durante el verano también de una semana. Después, hicimos algunos de fin de semana y ya en 2009 un grupito de catalanes que fuimos también a Madrid en verano decidimos que podíamos formar un pequeño equipo. Hicimos un grupo de trabajo para compartir ideas entre nosotros y también organizamos cursos internacionales de verano, de fines de semana, pero, sobre todo, lo que más nos gustaba organizar eran estos encuentros entre nosotros para compartir experiencias. Un equipo de trabajo básicamente en un poco de investigación no formal a nivel académico en la universidad, pero sí práctico en el día a día de nuestras escuelas. Seguimos así hasta que al final la relación con Orff España fue siendo mucho más intensa y hacíamos los cursos siempre con la asociación hasta que vimos que para poder organizarlo bien desde aquí teníamos que hacer nuestra propia asociación. Así surgió Orff Cataluña y aunque es pequeñita, nos permite agilizar muchos trámites para realizar actividades aquí, pero seguimos colaborando mucho con la asociación Orff España.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

M. A.: Para mí Sofía López-Ibor fue una persona que me influyó mucho en estos cursos de verano iniciales que hice ya que fue la que me convenció para ir a San Francisco y de hacerlo así de un día para otro. Terminaba el curso en Madrid en domingo y dijo: “pues si encuentras un vuelo, tienes plaza” y el domingo siguiente ya estaba allí. O sea, mis mentores son Sofía López-Ibor, Doug Goodkin, James Harding que son los tres profesores principales de la escuela *The San Francisco School*, después Christa Coogan, Verena Maschat y también de alguna forma las conversaciones que hemos tenido con todos los formadores que han ido pasando por aquí como Wolfgang Hartmann. Más que su influencia, ha sido la inspiración y querer trabajar como ellos, son personas que han propiciado que sigamos buscando, investigando, probando, etc., podríamos decir que unos mentores muy abiertos. También, Soili Perkiö de Finlandia y Elisa Seppänen y todo el equipo de JaSeSoi han influido mucho en esta etapa más de creación de nuestra pequeña asociación, así como Polo Vallejo, quien nos terminó de convencer para crear nuestra

propia asociación. Por su parte, con las chicas de la asociación de Croacia también tenemos ahora mucha relación porque estamos organizando formaciones conjuntamente. Es una red muy extensa y este es el valor que tiene el *Orff-Schulwerk*. No es solo dar clases sino la cuestión de compartir, de colaborar, el trabajo en equipo real y eso creo que es una de las mayores fortalezas. El mismo Orff, estas ideas pedagógicas tienen su nombre, pero el nombre más importante para mí es Gunild Keetman que es quien desarrolló realmente las actividades con las niñas y los niños y bueno el sello es Orff pero no sé en qué porcentaje es justo. Y por último, también aquí en Cataluña, María Dolors Bonal y Ester Bonal, su sobrina y me siento muy alagada porque ahora estoy dirigiendo la escuela que fundó María Dolors Bonal, entonces, es como que se ha ido conectando todo de una forma que no buscaba y me siento orgullosa de ello.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

M. A.: Sí, básicamente los que te he comentado. Los cursos Orff con Orff España y los realizados en San Francisco, alguna formación de Kodaly y la certificación de Gordon. También todos los cursos de dirección coral, pero destacaría estos.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

M. A.: Me lo he pagado yo todo excepto mi primer nivel en San Francisco que la propia institución que lo organizaba me becó. Sofía López-Ibor me dijo que pidiera unas ayudas, porque tienen un sistema de becas propio, puedes aplicar para ellas y entonces tienes cierto descuento o becas completas, depende de la situación de cada uno. Solo en el nivel uno tuve una beca.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

M. A.: No sé y la verdad es que tampoco lo investigué demasiado. Yo en ese momento trabajaba, era bastante autónoma y el sueldo daba para más que ahora. Además, como le daba mucha importancia a mi formación, no me dolía gastar lo necesario. Sé que existe algún tipo de becas, pero no puedo decirte cuáles ahora mismo.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

M. A.: Las políticas educativas para mí están dejando muy de lado las artes y veo que cuantas más pruebas científicas tenemos de que el arte tendría que ser uno de los ejes principales de nuestra educación, en nuestro país en general se está obviando esto, no sé por qué. Yo estoy viendo con las formaciones que compartimos con los maestros de aquí –porque ahora estamos dando nosotros también la formación certificada– que sobre todo van por la inquietud personal de cada uno de los docentes y creo que hay poco apoyo desde mi punto de vista en la investigación, en crear grupos de trabajos que realmente

puedan trabajar para mejorar la situación educativa de nuestro país. Las políticas educativas actuales no acompañan estos procesos. Yo creo que son procesos muy importantes para el futuro porque la creatividad tendrá que ser una de las habilidades más desarrolladas por los chavales del futuro porque no sabemos qué oficios van a tener, se tendrán que adaptar a las situaciones y si no están acostumbrados a observar y a situarse, lo tienen difícil creo. Hay muy poco apoyo y respaldo tanto a nivel del estado como a nivel autonómico. No sé, creo que podemos hacerlo bastante mejor.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

M. A.: Sí, la primera institución en la que me vinculé fue la Asociación Orff España porque me interesaba mucho lo que compartían. Fue mi primera entrada en el *Orff-Schulwerk* y pasé a formar parte de la asociación para conocerlo mejor básicamente y para recibir información. No solo participé como socia que iba a cursos y me iba para casa, sino que intenté implicarme también en la organización de estos cursos y conocer la gente para ver qué instituciones hay a nivel macro, porque cada país tiene sus asociaciones pequeñas. Entré en contacto con el *Orff-Schulwerk Forum of Salzburg*, que es la “Asociación de Asociaciones” mundial, y también con la fundación Carl Orff, que es la COS (Carl Orff Stiftung). Y ahora, este verano hemos renovado la junta directiva de Orff Cataluña y vuelvo a ser la presidenta por segunda vez, pero ya será la última. Nuestros estatutos así lo marcan y habrá que tener relevo, que eso para nosotros es muy importante. Nuestro objetivo es ofrecer la oportunidad de conocer estas ideas pedagógicas con workshops o pequeñas formaciones, intercambios sobre todo también entre iguales, gente que ya se ha formado y que comparte cosas que ha hecho en su clase, cosas reales, actividades que he hecho con mis alumnos y recibir *feedback* de los que están ese día con nosotros compartiendo y coger ideas y propuestas de los compañeros, que esto enriquece mucho. Igualmente, desde el curso pasado estamos dando también la formación certificada, tanto por la Fundación Carl Orff como por el Forum, que es el reconocimiento mayor que puede tener esta formación. Por ello, nuestro objetivo con esta formación es dar recursos pedagógicos a todas las personas que asisten, que comprendan cómo es el proceso de enseñanza con el *Orff-Schulwerk* y que lo pueden hacer en su idioma –que lo hacemos básicamente en catalán y con nuestra música y nuestras tradiciones. Es cierto que hacemos músicas de todo el mundo, de la península, y, además, la asociación tiene una colaboración con toda la península a través de un proyecto que se llama *Iberian Sounds*, que está inspirado en un proyecto que hicieron en Finlandia, que se llama *Nordic Sounds*, que pretende recoger tradiciones y canciones de toda la península y ofrecer ideas didácticas para enseñarlas y recuperar estas canciones de raíz. Somos bastante de ir a la raíz de nuestra tierra y de no solo “lo moderno es chulo”. Siempre estamos mirando afuera, como la batucada, que es todo maravilloso, pero nosotros también tenemos panderos cuadrados, pandeteras; hay todo un instrumental en la península súper interesante y rico que hay que mantener y poner en valor.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

M. A.: Yo lo he aplicado en todas mis clases, he intentado buscar fórmulas para, si era clase de instrumento, ver cómo podía hacer un proceso que llamaríamos Orff a través del instrumento, siempre implicando el cuerpo, la voz, la creatividad y la palabra. Además, tengo la “suerte” de que las escuelas de música no son unos estudios reglados que tengan un currículum cerrado, fijo y marcado de nivel en el que si no haces esto no puedes pasar al siguiente. Por ello, he estado en bastantes proyectos en los que he podido compartir estas ideas con el claustro y desarrollar ideas nuevas. No es fácil, siempre hay algún sector reticente a cambiar: “no es que esto es jugar”, pero si lo miras en profundidad estás haciendo muchas cosas a la vez, no solo leen una partitura, la música es algo más que decodificar o codificar solamente. Y sí, yo me siento afortunada de haber podido aplicarlo no al 100% como me gustaría y que además fuera todo un claustro, pero he compartido ideas y las oportunidades que he tenido de hacerlo han sido fantásticas. Cuando encuentras un pequeño equipo que comparte estas ideas, la creatividad como docente crece exponencialmente. Yo creo que eso es súper interesante y necesario por parte nuestra, tenemos que estar despiertos y al día.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

M. A.: Yo he trabajado algunas piezas de los volúmenes porque creo que también es la esencia y hay unas joyas fantásticas. Sobre todo, para tomar ideas y desarrollarlas con los alumnos. He desarrollado materiales propios que a veces han salido espontáneamente en el aula por un recitado que hemos hecho. Hay una mezcla entre materiales propios, materiales que hemos creado con los colegas de la asociación, materiales que he conocido de otros formadores y los volúmenes o las publicaciones del *Orff-Schulwerk*. En cuanto al instrumental, yo creo que hay dos contextos. En la escuela de música, quizá, he tenido la suerte de estar en proyectos que han podido ir invirtiendo en este instrumental. Actualmente en la escuela donde estoy tenemos muchísimos instrumentos porque María Dolors Bonal los trajo aquí por primera vez a la península, a España y aquí están, hay alguno histórico todavía. No obstante, también soy consciente que, por ejemplo, en la escuela de primaria no era tan fácil tener instrumental. En ese caso, esa creatividad por parte del docente es vital: no tengo instrumentos, pero tengo otros materiales y me pregunto cómo puedo utilizarlos a lo *Orff-Schulwerk*. A veces se tiende a pensar que el *Orff-Schulwerk* es solo el instrumental y es una herramienta más. Puede que no tengas de esto, pero tienes un piano y unos tambores y objetos cotidianos, con ellos también puedes trabajar el *Orff-Schulwerk*. Y el cuerpo, sobre todo, que el movimiento es súper importante.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

M. A.: He dado bastantes formaciones, pero formar discípulos no sé, soy un poco modesta en este sentido. Yo creo que compartiendo he influido, igual que me han influido a mí y a otras personas a seguir buscando y profundizando en esta forma de enseñar y de aprender. Yo considero que mi oficio no es la enseñanza, sino el aprendizaje. En realidad,

yo soy aprendiz también toda la vida y para mí esto te sitúa en otro sitio porque yo estoy compartiendo desde el aprendizaje también. Por hablar de otras vías de difusión de la idea del *Orff-Schulwerk* además de la propia enseñanza, yo creo que hay toda una literatura que hay que conocer, los propios libros donde Orff explica cómo llegó a desarrollar todo su modelo. Es muy interesante ver cómo realmente fue porque también fue influido por conversaciones con otros colegas que tuvo, con personas que conoció, igual que la forma de cómo llegó a fabricar estos instrumentos. No sé si sabes la historia, pero fueron unas gemelas suecas, creo, que hacían teatro de títeres y se conocieron y coincidieron una vez. De repente un día recibió un paquete de estas dos chicas que decían “que tenga suerte” o “que vaya bien”, o algo así, abrió el paquete y era un xilófono de Ghana con las calabazas debajo. Después de esto, le dijo a un amigo suyo: constrúyeme estos instrumentos. Era pentatónico y ahí salió la marca de “Estudio 49” porque se fundó el año 1949. Todo vuelve a la cuestión que él mismo explica de conexiones entre personas, después de conversar con éste, pues pensé que esto y lo otro, y fue un círculo de conexiones personales también, aquello que decíamos de la red. Yo creo que sí que la formación es muy importante, pero también sobre todo el compartir, el hacer tu propia búsqueda, el conocer otros sistemas, porque tienen muchas cosas en común. El *Orff-Schulwerk* es muy abierto y te permite conectarlo con otros sistemas pedagógicos que son más sistematizados. Es lo que le falta al *Orff-Schulwerk*, diría yo, una sistematización. En definitiva, como otras vías posibles creo que es esto: la lectura, la propia experiencia, el compartir y sobre todo la formación.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

M. A.: En inglés tienen esta palabra: *approach* pero no me termina de gustar. Exactamente no es un método porque no te dice paso a paso lo que tienes que hacer. Es verdad que hay cierto orden, por ejemplo, en el uso de las escalas y los modos, pero se basa mucho en la historia de la música en realidad, en cómo fue apareciendo el material musical a lo largo de la historia y es un proceso más humano. Al ser una cosa muy holística, porque se trabaja desde el todo, desde toda la persona, es difícil poner esta palabra método para mí. He visto que hay otros pedagogos del siglo XX que también dicen: lo mío no es un método. Es como si se le tuviera miedo a esa palabra, pero si es cierto que no es una sistematización, no es un sistema cerrado, de paso a paso. Yo lo definiría más como una filosofía, unas ideas pedagógicas o una aproximación a lo pedagógico, partiendo de la creatividad propia, desde el conocimiento. Se tiene que estar bien formado como músico y también es necesario saber cuáles son los elementos esenciales de la música para poder elaborar lo elemental. Se parte desde lo más pequeñito de la música, la esencia, y a partir de aquí se va construyendo.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

M. A.: El *Orff-Schulwerk* en sí mismo es una fortaleza. Al principio, esta abertura cuando eres novato, es una debilidad porque no lo dominas, y entonces vas perdido, pero año a año va convirtiéndose en fortaleza, le vas viendo el sentido de por qué es tan abierto. La razón de esto básicamente es porque es absolutamente adaptable a cualquier cultura, a cada una de las personas, a cada uno de los alumnos, siempre lo puedes adaptar. O sea, que esta adaptabilidad termina siendo una fortaleza del *Orff-Schulwerk*. Hay quien

encontrará o echará en falta esa sistematización, quizás, pero como he dicho, creo que se complementa con otros métodos o ideas pedagógicas que sí que están más sistematizadas y lo permite, al ser estas ideas y esta forma de hacer permeable. Sí, yo diría que es esto es lo que he sentido y lo que considero del *Orff-Schulwerk* como fortaleza. Y lo que mejor o peor me ha dado resultado...bueno, el aprender a ver cuándo la aproximación es más de una forma u otra, desde el juego y desde un poco el caos. La tolerancia al caos en el aula a veces no se comprende. Creo que esto es una de las dificultades, el tener que explicarte siempre. Creo que esto es lo más difícil, llegar a relajarte y decir no. Hay cierto control, pero a la vez tengo que tener esta cierta tolerancia, este caos que es momentáneo para que la espontaneidad y la creatividad de los alumnos sea real. Creo que como decimos a veces, tendemos a quererlo controlar todo. Y entonces, en el *Orff-Schulwerk* tienes menos control quizás de lo que pasa. Y una dificultad personal que tuve es que como lo aprendí todo respecto al material en inglés, tuve que buscarme la vida para hacerlo con materiales propios, con la lengua que trabajamos en clase. Entonces, eso también fue una gran dificultad. Es uno de los motivos por los cuales es tan importante que cada país tenga su propia asociación en sus lenguas.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

M. A.: Aquí en España fueron María Dolores Bonal y Elisa Roche sobre todo las primeras referencias. Yo creo que fue más por inquietud personal de estas personas, es decir, la teoría musical puede ir más allá, es necesario que las personas que den clases estén muy bien formadas, sean los mejores en su campo y a nivel pedagógico. Y creo que por eso Elisa fomentó muchos estos cambios en la LOGSE, que ella fue una de las impulsoras. Algunos temas no se interpretaron, creo, con la idea que ella debía tener. Creo que fue por esto, para dar un impulso a la educación musical de nuestro país, que llegó más tarde, seguramente, porque tuvieron que ir al extranjero a buscar estas ideas y a conectar con ello. Yo creo que es esto, sí.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

M. A.: Yo pienso que ahora estamos en un proceso de volverlo a impulsar bastante, tanto en España como en Cataluña. Ha habido grandes impulsores como Sofía López-Ibor, bueno, y Elisa Roche y María Dolores Bonal, obviamente, y Montserrat Sanuy, que también adaptó el primer volumen al español. Además de ellas, estas personas que vinieron a vivir aquí, como Verena Maschat o Wolfgang Hartmann, que también han sido parte fundamental de este impulso aquí en nuestro país. Lo que vemos con eso es que hay unas generaciones y después hay como un vacío, y esto es lo que creo que ha impulsado ahora estos cambios en el norte de España y Cataluña para decir, esto tiene que seguir. Es una rueda que tiene que seguir. No puede haber un tapón generacional de los que han sido los referentes. Hay que seguir generando referentes y el *Schulwerk* lo permite. Entonces, por eso en estas asociaciones estamos dando oportunidad a gente más joven que también ha llevado años trabajando con ello. Y bueno, yo creo que son básicamente las personas de las asociaciones las que están ahora dando este impulso y son referentes. Evidentemente, todas las personas del *Orff Institut*, de la Fundación y del Forum de Salzburgo son los referentes máximos. Es la fuente. Pero después, las asociaciones creo que son las que están haciendo un gran trabajo para mantener y seguir desarrollando –

porque el Schulwerk se sigue desarrollando en todos los ámbitos. ¿Detractores?, puede ser, porque cuando uno forma parte de una asociación tenemos esta necesidad de poner etiquetas. Sí, yo soy formada en *Orff-Schulwerk* pero en muchas otras cosas y cuando doy las formaciones lo digo y lo que estamos compartiendo es lo que ha pasado por mi filtro con todas mis experiencias. Yo creo que sí, que podría haber detractores que lo vean como aquello que te he dicho antes. Es que jugáis y tal, pero hay que hacer música. Bueno, pues es lo que estamos haciendo, trabajamos desde cero la música y después se pasa a la conceptualización. Sí, puede haberlos. No conozco, pero sí.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

M. A.: He participado en varias escuelas de verano y en un congreso que se hizo aquí en la ESMUC. Me han invitado a dar algunas clases o charlas en alguna universidad como también en la escuela superior, en el taller de musics y en la *Sibelius Academy* de Finlandia. Y sí, yo creo que tiene buena acogida y que es muy actual también ahora el *Orff-Schulwerk* en todo el campo de las artes, a nivel de la cuestión social y todo eso, de mucha caída en este campo, también en la musicoterapia y la música con gente mayor. ¿Una anécdota? Bueno, la mayor anécdota es la que me llevó a hacer esto, fui a la formación en Madrid, conocía a Sofia López-Ibor, nos contó que en San Francisco se daba esta formación, se hacía en agosto y más datos sobre ello. Al año siguiente, volví a Madrid, volvía a estar ella, hubo una plaza y la semana siguiente ya estaba allí. Esta es la anécdota personal, digamos. Y la otra mayor es, cómo poco a poco, de aquel día de ¿te imaginas que algún día tuviéramos esta formación aquí?, pues se ha hecho realidad. Esto es increíble. Gracias a estas conexiones que te digo, conoces gente, hablas, lo vas haciendo y se genera una red espectacular de personas con formaciones distintas. Y sí, pero la que nos une es esta, la del *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

M. A.: Claro, Ester Bonal, ella quizá no tiene un papel que diga que tiene una formación Orff certificada, pero ha crecido en una escuela Orff. Ha estado, ha sido alumna y se ha desarrollado en esta escuela que fundó María Dolors Bonal con estas ideas. Empezó siendo una escuela de música y artes plásticas y teatro y después fue modulando. Ha terminado siendo solo de música, pero la danza siempre ha estado presente también. O sea, que ella es muy Orff también. Así que sí, ella te puede dar muchísima información y seguro que anécdotas de María Dolors que te puede contar. Verena Maschat también es una persona muy importante. No sé si has hablado con ella. Y si no, personas más de mi edad y así que son de la Asociación Orff España como Carmen Domínguez, Marta Santillán y Raquel Pastor. Si quieres también puedo pasarte el contacto de Xavi Rocamora, que es de Orff Cataluña, pero él ha hecho la formación en San Francisco y también el *Mentorship Europeo* que puede contarte más cosas, si quieres. Y a Erola Ramis, ella trabaja en secundaria, que también es toda una referente. Y ella estuvo en el *Orff Institut* en el *Special Course* durante un año entero también. Así que es que, si quieres que te pase los correos, te los puedo pasar y puedes hablar con ellas también.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

M. A.: Yo creo que sí, que es muy vigente, que es muy vivo y adaptable a todas y cada una de las épocas y de las diferentes culturas. Yo creo que esto es lo que hace que sea interminable, porque, al final creo mucho en esta forma de trabajar y veo los resultados de cómo conectan las personas con la música, tengan la edad que tengan, con los niños de mi clase o con los adultos con los que doy formación, se remueven cosas interiormente, se reconecta como grupo con las personas que tienes al lado, haciendo música. Yo creo que, claro, el papel de la música es este. Al final, es un papel social, de colectivo, de comunidad, y hay que recuperar lo que es, lo que estamos perdiendo como sociedad actualmente. Estamos muy individualistas. Yo creo que esta forma de trabajar como muchas otras, no digo que sea la única, tenemos que seguir buscando y conectándolas, pero... Yo creo que aporta esto. Y que puede contribuir a un futuro más optimista.

ENTREVISTA A MONTSERRAT SANUY (12/09/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Montserrat Sanuy: Pues yo creo que antes de nacer porque en mi casa, sobre todo, había mucha zarzuela. Mi padre era muy aficionado, mi madre era mucho más clásica y yo creo que antes de nacer, por supuesto.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

M. S.: La formal, tengo el título superior del Conservatorio de Madrid y luego lo de Orff, que no es el título más largo porque solo estuve un año. Orff me sugirió que podía quedarme otro año, que pidiese la beca y que además eran como prácticas porque él quería pescarme. Yo le dije que tenía algo que pagar, tenía una deuda y que yo debía regresar a España porque no era conocido el mal llamado método Orff. Primero estudié en mi casa con Ramoneta, Conchita, y todo. En Lérida hice el grado elemental pero como no era oficial llegó un momento en que mi familia decidió que tenía que largarme a Madrid. Allí había un pianista, Leopoldo Querol, que era el profesor de Ramoneta que me conoció una vez que fui a dar unos conciertos y dijo que le gustaría darme clase. En Lérida no había conservatorio, “examinatorio” como decía los niños, había escuela de música. Allí hubo un tiempo en el que mi hermano Ignacio fue profesor de Historia de la Música, de esta escuela tengo el título. Ramoneta hizo lo mismo años antes, pero iba a examinarse a Zaragoza, que tenía conservatorio. En mi casa mi padre hacía años que había fallecido y tenía 10 años solo cuando esto ocurrió. Él decidió si podía pedir una beca o lo que sea y mira tú por donde, entonces existía la llamada Sección Femenina. Me pusieron a dirigir el coro de las mayores donde cantaban mis hermanas mayores y decidieron, allí en Sección Femenina que me merecía una beca. Me dieron una beca, pero para tres meses solamente para el curso de verano. Cuando yo llegué, acabé de descubrir de verdad que aquello era lo que yo estaba totalmente de acuerdo. Tuve la suerte que después me dieron la beca de la Fundación Juan March. Tres meses con la Sección Femenina y el resto con la March, incluidos los cursos de verano. Reconozco que profesionalmente soy una persona que he tenido muchísima suerte. Primero he tenido muchas becas, he tenido muchas ocasiones, pero también hay una cosa que siempre lo que me han pedido siempre he pensado que me faltaba un hervor. Y esto por una parte es muy bueno porque te pone a pensar las cosas y a prepararlas un poco mejor. Y así fui madurando un poco. Los cursos de pedagogía musical de la Sección Femenina eran instructoras de música que habían hecho cursos de instrucción. Yo no tenía 18 años cuando el curso que fue en la Quinta del Pardo para la Sección Femenina interna un año. Del maestro Benedito tengo un recuerdo estupendo de él y luego venía a dar conciertos. Fue bastante duro, incluido el frío, pero hubo cosas muy buenas. Salzburgo fue un año: un curso de verano, seguidamente el curso entero y otro curso de verano. Luego ya he ido muchas veces a cursos de verano.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

M. S.: He impartido un poco de todo. He trabajado mucho con niños desde 3 años hasta bachillerato incluido. Con maestros he hecho muchos cursos. Le llamaban cursos, pero duraban un fin de semana a lo mejor. He trabajado bastante con profesores de música y

también bastante con personas que me llamaban directamente para ayudarle en la preparación de oposiciones. Creo que en esto también he hecho una gran labor o por lo menos, a mí me gustaba. Y luego también estuve en el Instituto Nacional de Educación Física, en la universidad, dando clase a los deportistas. Los “físicos” que decía mi padre. Se puede decir que he dado en todos los niveles desde pequeñitos hasta la universidad. Tengo recuerdos preciosos en colegios, sobre todo en el colegio suizo en el que estuve a la vuelta de Salzburgo. Leyeron una entrevista y me llamaron. Para mí fue una experiencia especial porque el tratamiento de los niños y el tipo de educación era completamente distinto al que se ejercía en España y, además, tuve alumnos importantísimos. O sea, el objetivo era lograr tener exalumnos mucho más importantes y esto se logró.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

M. S.: Me vine desde Lérida a Madrid cuando no había cumplido los 18 años. Por eso, en la Quinta del Pardo me prohibieron decir mis años porque tenía que tener 18. Me callé, pero el día de mi cumpleaños exploté. También estuve en Salzburgo con toda la formación específica de Orff. El traslado a Salzburgo fue impresionante. Yo alemán hablaba poquísimo, pero como la música es el idioma internacional, mundial, era maravilloso. Hablaban poco los profesores, mucho con el ejemplo y la imitación. Para mí fue una experiencia increíble. Yo venía casi del pueblo. Estaba en Madrid desde hacía unos 6 años, pero vamos. Y la primera vez que alguien me dijo si podía dar clase en un colegio, yo me quedé horrorizada. Para empezar, no sabía lo que era un niño, no había trabajado nada. Pero bueno, funcionó.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

M. S.: Sí, claro. No me acuerdo, pero fue de estas cosas que me impresionaban mucho. Su alumno José Peris hablaba, pero no era alumno de pedagogía, era como compositor. Desde luego los Carmina Burana no eran famosos, pero ya había oído hablar antes.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

M. S.: El maestro Orff que venía un día a la semana, pero estaba todo el día. También se ponía zapatillas o estaba con los calcetines solamente como todos los alumnos. Entraba en una clase y se quedaba sentado, y alguna vez yo le dije, maestro, por qué no coges los platillos por favor. Porque estaba como si fuese un alumno. Luego, en el edificio de entonces había un piso que era del conserje, pero en el que había una cocina en un cuarto de estar y demás. Entonces, allí en este salón Orff me ha llamado varias veces. La primera para conocerme y hacerme preguntas muy curiosas y divertidas, él se reía mucho. Lo que me impresionó más es cuando me pidió hacer la adaptación. Yo le dije, maestro, me está pidiendo una cosa que para empezar yo no hablo alemán. Tendría que encontrar a alguien que sepa un poco de alemán y como Luciano González Sarmiento había hecho un curso cuando estaba allí, se me ocurrió que podía ser colaborador. Entonces esto se hizo esto que no es una traducción sino una adaptación y para mí fue muy impresionante porque nunca me podía esperar esto.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

M. S.: Respecto a la formación específica de Orff, es básicamente lo que le adelantaba en preguntas anteriores. Como profesores, puedo mencionar al profesor Hermann Regner, era muy alemán. Era con el que teníamos más horas con y era, no digo rígido porque también era cordial, pero no te dejaba pasar nada. Recuerdo una vez que nos puso un trabajo personal a cada uno. A mí me puso una cosa que era un poquito difícil, pero a una persona que yo le tenía afecto le puso una cosa chupada, facilísimo. Entonces fui a verle y dije, maestro, me parece que no es justo que a algunos se ponga algo tan fácil y a mí me ponga esto tan complicado. Y me dijo lo que tenía que decirme, que a cada cual le ponía según sus posibilidades. También era profesora Barbara Haselbach que para mí fue algo especial. Fue estupenda porque entre otras cosas me hizo un encargo y que un profesor te pida algo, es estupendo. En Navidad vine a España, compré una serie de castañuelas y llevé una maletita llena de castañuelas que en el aeropuerto naturalmente lo abrieron y no entendían nada. Yo estaba muy contenta de lo que les llevaba a los profesores, me lo pidieron y les enseñé un poquito a tocar las castañuelas. En las tiendas de música de Salzburgo, había un par de castañuelas de plástico horrorosísimo. Por eso, Orff también me dijo que si le podía llevar unas castañuelas. Necesitaba unas muy pequeñas y agudas para terminar los Carmina Burana. Aquel medio minuto que es de castañuelas, también me impresionó mucho. Y naturalmente estas castañuelas sonaron. En cuanto a otras metodologías me he formado en el método Ward y antes que todo, en gregoriano. Cantaba gregoriano en los colegios privados y en los públicos en las comuniones. Aunque al principio era algo que no me apetecía mucho, al final sí me gustó. Fui a hacer varios cursos: uno en Lisboa, otro en París y en Madrid bastantes. Recuerdo una Semana Santa entera haciendo cursos de gregoriano que al principio eran en la escuela de música sacra “Juan Álvarez de Mendizábal”. Hay había un inconveniente y es tenías que tener sujeto el *liber usualis* que pesaba un montón, se te dormía el brazo y solo podías dirigir con una mano. Fíjate por dónde luego en Salzburgo el profesor de dirección que solo tuvimos un trimestre me preguntó si había hecho cursos de dirección y al decirle que había hecho uno coral y sobre todo de canto gregoriano me dijo que estaba clarísimo porque era una dirección mucho más elemental pero libre. El método Ward lo estudié primero en Madrid y luego un grupo nos fuimos a París. No conocí a la creadora, pero sí a sus sucesores.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

M. S.: Aunque ya le he comentado las ayudas que recibí, como resumen, la primera beca fue de la Diputación Provincial de Lérida. Hubo un concurso con 16 años y vine y tenía una beca que me daba para la merienda. Pero vivía en una residencia con mi hermana Ramoneta, ella era profesional fue la que en realidad me ayudó a madurar. Luego con la beca de la Sección Femenina y luego con la de la Fundación March.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

M. S.: Nadie. Por esto, uno de los momentos de mucha suerte es regresar y que por casualidad te hagan una entrevista que no me habían hecho jamás. Una entrevista que directamente después ya fue también para la radio y esto se difundió de esta manera tan elemental. De alguna manera esto se promocionó a través de la radio, pero no fui yo, fue una de las cosas que puedo confesar y es que de trabajo siempre han sido cosas que me han pedido. Tal como está la cosa y más ahora todavía, tiene mucho más mérito porque a la gente le cuesta mucho encontrar trabajo, el trabajo digno. Yo he tenido trabajos más o menos buenos, algunos bastante malos, pero nunca he tenido que pedir trabajo. Eso para mí es quizá lo más sorprendente que me ha tocado en la vida.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

M. S.: No, en general no. Al principio sí porque fue como un descubrimiento, aunque estaba viviente desde hace tiempo, pero aquí se descubrió entonces. Es cierto que sí tuvo una apertura importante porque claro empecé a dar cursillos cortos en provincias, o sea, yo me he conocido sobre todo la península, pero también he ido a las islas a través de hacer cursos, no he hecho turismo. Incluso en Latinoamérica, porque un verano me pidieron desde la editorial Luis Vives, Edelvives que fue realmente la primera editorial, que si podía ir como voluntaria todo un verano a Centroamérica y esto para mí fue una experiencia tremenda. La casualidad de que cuando me lo pidieron yo ya tenía con mis hermanas un estudio privado en la Calla Lagasca y entonces en este mismo curso apareció también como profesora una maestra que había sido alumna de Lagasca entonces para mí fue también bonito. En relación a otros países, creo que han tenido un tiempo mucho más avanzados que nosotros y algunos están como toda la vida. Sin embargo, llegó un momento en que pensé que nos pondríamos a tono, pero me parece que nos falta un cuarto de tono aún.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

M. S.: Solamente soy socia de honor de la Asociación Orff España, nunca he pertenecido a otras asociaciones ni siquiera al Fórum Internacional de Salzburgo.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

M. S.: Lo he puesto en práctica empezando, por ejemplo, en un colegio donde no había ni una castañuela. Pero claro, hace 50 años que hablamos y era normal que en los colegios no hubiese nada de nada. Tampoco era nada frecuente, cosa que ahora es algo tan natural, que volvemos a lo antiguo y de pronto tienes vieiras o instrumentos de piedras, me quedaba con todo lo que yo encontraba que podía sonar. Me acuerdo que en Madrid las pescaderías no tenían esas sutilezas y cuando yo regresé me fui a una pescadería y les pedí unas vieiras y me dijeron que no porque eso era de encargo. Entonces yo encargué una docena de vieiras y si sobraba alguna que me la pusiera también y fueron las primeras

que llevé a un colegio porque no había instrumentos. En el colegio suizo al principio no es que hubiese muchos instrumentos, había alguna cosa pequeñita, pero fue algo que llevé cuando cerramos el estudio de Lagasca. Los instrumentos que a mí me tocaron porque también tenía Conchita, pero algún que otro xilófono y los cubos con asas para sentarse, que también venían de Lagasca. Cuando empecé en la radio se complicó todo porque tenía más trabajo y menos tiempo, pero dejé allí algunas buenas profesoras.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

M. S.: Primero, la flauta, aunque una cosa es el uso que haga el profesor, pero a los niños hasta que no tienen afirmada la lateralidad es un pecado ponerles un instrumento donde necesitan esa lateralidad entre otras muchas cosas. Es como si a un niño recién nacido le pides que hable. Todo tiene que tener su momento, pero, además, no es ningún invento es la vida, es observar un poco pero claro, esto es decirlo hoy en el siglo XXI. Casi todo el material que usaba era propio que yo llevaba a los colegios. Hubo un tiempo que empecé a conducir de un colegio al otro y llevaba un paquete con instrumentos porque no los había. Luego ya los pedí y me hicieron caso. Sobre las publicaciones no llevo la cuenta, pero algún día me gustaría jugar a ello. Es mucho trabajo hacer los seis libros de primaria para el alumno, seis guías del profesor y seis casetes de los tiempos antiguos del radiocasete. Solamente esto ya era mucha cantidad, pero luego he hecho otros libros también y la adaptación del *Orff-Schulwerk* en la edición de Unión Musical con Luciano González Sarmiento que es la base de todo esto. Yo no me considero autora porque es una adaptación claro, soy autora de otros libros para Edelvives. Hice libros de primaria, aunque primero hicimos de secundaria con Pilar Lago y Conchita Sanuy pero fue un poco difícil porque llevaba mucho tiempo. Yo tenía la responsabilidad como directora-coordinadora, nos reuníamos un día a la semana rotando en nuestras casas, me daban sus ejercicios manuscritos, yo los pasaba a máquina y luego tenía que llevarlos a una tienda que me los pasaran en el formato para llevarlo a la editorial. O sea, yo tenía un día a la semana con ellas, todo el trabajo que comentaba y otro día a la semana reunión con Ángel, el coordinador de la editorial que para mí fue un hallazgo por la paciencia y el buen trato. Cuando terminamos lo de secundaria, yo me reuní con mi hermana y con Pilar y les dije que primaria los iba a hacer yo sola porque eran los años de los que he tenido más experiencia con los niños. Además de esto, está mi cancionero que me pidió el ministerio, cien canciones nada menos. Los sábados por la mañana íbamos donde estaba antes la universidad a distancia donde yo he trabajado también unos años y allí estaba la sala de grabación. Algún sábado al volver antes de entrar los niños yo revisaba un poco como había salido la grabación y un sábado no me sirvió nada de lo que habíamos hecho en la primera vez porque estaban todos los niños acatarrados. Se trata de un cancionero que tiene las partituras, pero también las grabaciones. Eran canciones populares, muchas y ya empezaba yo a ser valiente y a editar también canciones que la mayoría están hechas con los niños hay algunas de los niños. Una vez en Navidad empecé a montar con los alumnos villancicos como Campana sobre campana o Dime niño de quién eres y me dijeron que no les gustaba que querían otros. Yo les pedí que ellos pensaran de que querían que tratase el tema del villancico y si se inventaba alguna melodía que me la tarareasen. Los niños eran muchos hermanos y les prohibía contar nada entre hermanos para que no se copiasen. Fue la fiesta del estreno mundial porque realmente fue estreno de villancicos y bueno, ahí está el libro también.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

M. S.: Al no ser un método no se puede hablar de formación directa pero sí que he tenido alumnos y alumnas que luego lo han llevado a otras audiencias, yo me he encargado de la orientación, sobre todo. Realmente, no es productivo darle a un niño la solución del problema si el propio niño la puede encontrar. Por decir algún nombre propio, el primero más importante para mí y el que más orgullosa estoy de él se llama Víctor Pliego de Andrés. Sobre todo, yo he tenido también la suerte de poder proporcionar trabajo a muchos alumnos míos cuando me pedían algo de un colegio. Luego he tenido personas que realmente han hecho un buen trabajo y algunos han publicado algún libro, pero poco, cuesta mucho. Muchas veces me lo han pedido, presentarles a alguien de una editorial porque primero me enseñaban algo que habían hecho y querían publicarlo, pero no es nada fácil.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

M. S.: Un método es como una faja, y el que lleva faja es que la necesita. O un bastón, lo que sea. Realmente yo pienso que muchas veces se aprisiona a los niños y esto es lo menos creativo que hay porque no se puede crecer. Por eso, yo lo llamaría mejor sistema.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

M. S.: Para mí la idea principal positivísima es que no es una actividad aislada, sino que es palabra, música, movimiento y creatividad. La necesidad de movimiento es muy importante porque, por ejemplo, en las aulas yo he vivido todos los niños secuestrados, sentados. Para mí es lo esencial y la creatividad. Cuando hablamos de creatividad, hablamos de algo muy serio, empezar a cambiar por ejemplo cantar una canción y de pronto a aquel niño le había cambiado unas palabras o se había inventado un estribillo. Otra cosa a tener en cuenta es no poner en manos de los niños nada hasta que el niño coordine bien y sea dueño de su cuerpo. Esto es importante porque no se le puede hacer cantar si no puede hablar. Enseguida sabes cómo está el niño según a qué velocidad y en qué tono te está hablando y naturalmente la palabra es quizá el fundamento porque ahí está la música en nuestro cuerpo y nuestros instrumentos son las múltiples posibilidades que ofrece nuestro cuerpo. Lo que mejor resultado me ha dado para mí sobre todo es la creatividad y que sea algo abierto. Hay que tener muy en cuenta en cada momento a quién estás dirigiéndote porque dentro de un grupo numeroso hay tantos niños como ideas distintas y todo por lo que es necesario hacer lo posible para ponerlos de acuerdo.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

M. S.: Yo, o sea, está feo que lo diga, pero fui yo y es algo que José Peris nunca me perdonó. Peris lo podía haber hecho y no lo hizo porque no era pedagogo sino compositor. El maestro nunca se lo pidió. Como particularidad en España puedo decir que se puso de moda hacer cursillos, cursos como setas y yo no pude hacer todo lo que me pidieron porque era muchísimo. Era una época que todo el mundo estaba deseando y al principio yo no recomendaba a nadie porque cuando ya estuve formando a maestros sobre todo para mí el trabajo con los maestros tenía muchos profesores de escuela de magisterio tremebundos. No te puedo nombrar ninguno por supuesto porque los ha habido muy importantes también en lo positivo, pero realmente era como un sacrificio para los alumnos de magisterio la música, el mal llamado solfeo.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

M. S.: En cada país hay muchas personas. En España no me acuerdo de los nombres, pero eran muy conocidos. Quizá sobre todo de Cataluña que creo que fue de los primeros sitios de los que venían. Además, empezaron a venir a Madrid a formarse conmigo y luego empezaron a ir a Salzburgo como es lógico.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

M. S.: Mi labor se ha centrado más en la práctica y la docencia y anécdotas, muchas, como algunas de las que le he ido contando a lo largo de la entrevista.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

M. S.: Aquí en España hay mucha gente como, por ejemplo, Verena Maschat que está muy metida en la Asociación Orff España, pero no sabría decirte más nombres.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

M. S.: Sí, pero como todo, esto también evoluciona. O sea, la idea de Orff ahí está junto con su obra, pero también hay muchos hijos de Orff que han hecho mucho trabajo y muy creativos. Para mí, además de Barbara Haselbach y Hermann Regner, es muy importante la figura de Jos Wuytack. Él también hacía muchos cursos y no paraba. Recuerdo especialmente un curso maravilloso que realizó una Semana Santa en la Quinta del Pardo. Él se formó con Orff y lo admiraba muchísimo. Aunque él no se ha inventado un método sí que ha hecho escuela. Wuytack nos invitó a mi hermana Conchita y a mí a la escuela que tenía cerca de Bruselas que estaba mi hermano Ignacio de corresponsal entonces en Bruselas. Fuimos y estuvimos unos días viendo la escuela y fue mi interesante. Ha hecho mucho trabajo, ha publicado muchísimo y creo que es muy creativo. También es

importante no solamente lo puramente musical y, aunque no es cuestión de estar riendo toda la hora que dura la clase, el sentido del humor de Wuytack para mí era referente. Me ha enseñado mucho, baila muchísimo y es una persona muy cercana. Sobre los retos que se presentan de cara al futuro estoy fuera de concurso porque ya tengo diversos problemas y se nota la edad. Lo que me preocupa más es toda la parte en la que se politiza a la música, a la educación musical. Hay gente que discute no por lo que crea y piensa sino por lo que le toca. En educación musical creo que esto se ha hecho y no sé si se sigue haciendo, espero y confío que no porque claro el poner cada cosa en su sitio ha estado maltratada la educación musical completamente. Dentro de la educación en general ha habido una ausencia terrible de la educación musical y algunas veces, no ausencia sino mala presencia.

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Nicolás Oriol: Mis conocimientos musicales se iniciaron en el colegio de las Teresianas de la calle de Goya en Madrid a los seis años, gracias a la gran paciencia de una monja, Susana del Campo, que me daba clases de solfeo y piano en la hora de los recreos. Con siete años, un final de curso di un pequeño concierto de piano. Posteriormente comencé con una profesora particular la carrera de música, los primeros años de solfeo y hasta cuarto de piano, como alumno libre en el Conservatorio de Madrid.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

N. O.: Mis estudios musicales siempre los he realizado en el Real Conservatorio de Madrid. A partir del quinto de piano pasé como alumno oficial con la catedrática de piano Teresa Alonso, también recibía clases particulares con su marido Tomás Andrade de Silva, catedrático de música de cámara. Con ellos terminé la carrera de música en la especialidad de Piano, siempre con sobresalientes y con el primer premio de música de cámara. Posteriormente, ya en mi vida profesional, continué otros estudios musicales, obteniendo los títulos en las especialidades de: Musicología, teniendo como profesor al padre Samuel Rubio; Armonía con los profesores Jesús Arámbarri y Daniel Bravo; Contrapunto y Fuga con Francisco Calés y Daniel Bravo y Composición con Antón García Abril y Román Alix. Una vez terminada la carrera de piano me orienté hacia la enseñanza de la música para los maestros. Tuve que hacer la carrera de Magisterio, pues en aquella época era necesario el título de maestro, aparte del de música, para ser profesor de Escuela de Magisterio (norma que posteriormente fue derogada lamentablemente). Indudablemente la realización de estos estudios completó mi formación pedagógica, muy distinta a la formación musical del Conservatorio. Mi formación no formal hacia la docencia se inició en el Instituto de San Isidro cuando estudiaba preuniversitario, formé un coro con los niños y participé creando la música para diversas obras de teatro que se representaron en el centro, bajo la dirección del Catedrático de Lengua Antonio Ayora Catalá.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

N. O.: Cuando terminé la carrera de piano mi aspiración era dar conciertos, al principio di varios de piano y de música de cámara, en los que obtenía muchas felicitaciones, enhorabuenas y en algunos casos buenos ágapes. Pero conforme pasaba el tiempo y vivía la realidad empecé a comprender que dedicarme exclusivamente al piano no iba a ser suficiente para emprender una vida familiar, el mundo de los conciertos en España era muy difícil. Había que buscar otra solución. En el año 1963 asistí a un curso de *Orff-Schulwerk* que se celebró en el conservatorio de Pamplona (creo que fue uno de los primeros en España). Ese curso despertó mi interés hacia la pedagogía musical. Más tarde realicé estudios en el Instituto Orff de Salzburgo. En el año 1964 entré como profesor ayudante de música en las Escuelas de Maestros Pablo Montesino y María Díaz Jiménez de Madrid (entonces eran escuelas masculina y femenina respectivamente), con la catedrática de música Matilde Murcia. Paralelamente comencé a dar clases como profesor de música en el Colegio Santa María de los Rosales, donde estuve 17 años impartiendo

clases de esta materia en todos los niveles educativos, desde alumnos de educación infantil hasta C.O.U. En este colegio tuve la oportunidad de crear a través del método Orff una orquesta y un coro. Dimos conciertos importantes, entre ellos en el Ministerio de información y Turismo; Ministerio de Cultura, con la asistencia de los Reyes D. Juan Carlos y Dña. Sofía y la participación del actual rey de España D. Felipe de Borbón; TVE y otras instituciones. En la Universidad he impartido siempre clases de música en los diversos planes de estudio de Magisterio, en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado y Facultad de Educación de la U.C.M. También en la Universidad de Mayores; el I.C.E. y en los últimos años en el programa de Doctorado del Departamento.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

N. O.: Toda mi vida he residido y trabajado en Madrid.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

N. O.: Mi conocimiento del *Orff-Schulwerk* ha quedado expuesto en las preguntas anteriores. El contacto con la institución ha sido a través de la profesora Verena Maschat, a la que he invitado a dar cursos para profesores en nuestra facultad, a través de la Asociación de Profesores de Música de Facultades y Escuelas Universitarias, de la que he sido presidente. Fue una asociación de funcionarios, pero de funcionarios de carrera y de funcionarios de empleo y se hizo por la sencilla razón de que había instituciones privadas que realmente estaban difundiendo metodologías, y realmente la Escuela de Magisterio hacía muy poco. O sea, hasta tal punto que uno se dedicaba a la enseñanza correspondiente solfística dentro de las aulas, pero promovía muy poco lo que era la cultura general. Entonces, yo conseguí, o conseguimos, reunir prácticamente a la gran mayoría del profesorado de España. Con ello, pretendíamos dar un impulso desde las propias escuelas a la nueva metodología y a difundir un poco también lo que se hacía dentro de las escuelas. Entonces, la finalidad inicial no fue dar recursos solamente, sino promover también congresos, encuentros y se hicieron varios encuentros. Entre ellos se hizo un simposio nacional de la música, que reunió a todos los catedráticos de universidades. Después en colaboración con IME, hemos colaborado muchísimo y el último encuentro que ya se hizo fue el año 2010, que ya fue también el año que después se disolvió la asociación. No he tenido nunca vinculación directa con el Instituto Orff.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

N. O.: No he tenido mentores.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

N. O.: Aparte de los cursos referidos de Orff, he realizado varios cursos aquí en España a través de la Asociación mencionada anteriormente. Los cursos eran de corta duración,

con un promedio entre 30 y 40 horas. Tengo formación en Dalcroze, Kodaly, Montessori, Ward, Willems y Schafer.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

N. O.: En el año 1966 obtuve una beca de la Fundación March para realizar estudios en el Instituto Orff de Salzburgo (ver anales Fundación March 1966).

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

N. O.: Ministerio de Educación (Subdirección de Formación del Profesorado), Consejerías de educación de las comunidades autónomas; Ayuntamientos, Facultades y Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado; Asociación de profesores de música de Facultades y Escuelas Universitarias; ISME España; Conservatorios y algunas entidades privadas.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

N. O.: Aunque con muchos años de retraso, las diversas políticas educativas, desde la Ley General de Educación de 1970, han ido implementando la educación musical en el sistema educativo general (educación infantil, primaria y secundaria), aunque en los últimos años ha decaído notablemente el interés por la enseñanza de la música en la educación primaria y secundaria (ver artículo de Nicolás Oriol. *La formación del profesorado de música en la enseñanza general*. Revista Música y Educación. Nº 37. Abril de 1999. Pp. 49-68). Los objetivos y contenidos del MEC nunca han mencionado oficialmente la utilización de un método determinado en el sistema educativo. De hecho, cada profesor elabora su programación en base a las directrices de la legislación vigente, incluyendo lo que cree más conveniente para su aplicación en el aula. Pero a lo largo de mis años de docencia y contacto con los centros educativos de primaria y secundaria he podido constatar que el Orff ha sido muy utilizado, sobre todo para la formación instrumental, el movimiento y la danza.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

N. O.: No directamente.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

N. O.: En la enseñanza a los alumnos de infantil, primaria secundaria. En la universidad en las asignaturas de: formación instrumental; agrupaciones musicales; didáctica de la música; y principios de instrumentación y armonización. En cursos impartidos a

profesorado de educación infantil, primaria y secundaria. En los cursos de licenciados para la obtención del C.A.P. Las disposiciones han dificultado y no han dificultado porque, en efecto, había libertad de cátedra y, posteriormente, cuando se crearon los departamentos, había libertad dentro de cada área. En este sentido hubo una intervención muy directa de la asociación porque cuando se hizo el área de didáctica de la expresión musical, íbamos a los tribunales, profesores de dibujo, de educación física y de música. Aquello era un disparate. Presentamos escritos en el Consejo de Universidades durante mucho tiempo y duramente y al final, terminaron dándonos la razón. Dándonos la razón. Y entonces fue cuando se separaron las áreas de conocimiento.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

N. O.: He enseñado flauta de pico sopranos, altas, tenores y bajas. Instrumentos de láminas y de percusión y su adaptación a nuestro folclore y autores clásicos. He publicado métodos de flauta soprano y para conjuntos de flautas (sopranos, altas, tenores y bajas). Partituras con adaptaciones de canciones instrumentadas de nuestro folclore y de autores clásicos.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

N. O.: Sí, muchos maestros y profesorado de enseñanzas medias, que han difundido el Orff en sus centros educativos.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

N. O.: Es un método con un conjunto de estrategias para facilitar el aprendizaje y conocimiento lógico de la música, con nuevos materiales y recursos. Pero no lo considero con una metodología ordenada y adaptada a las características de los escolares en nuestro país. Es el profesor el que tiene que adaptar las características del método a los distintos grados de los niveles educativos en los que imparte su docencia. El propio Carl Orff dijo que “es más un modelo que un método”.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

N. O.: Como fortaleza, todo el conjunto de instrumentos; el movimiento unido al desarrollo rítmico y melódico. Debilidades: el aprendizaje del lenguaje musical, desde su fundamento en el intervalo de tercera menor y progresión hacia la pentatónica y diatónica. No conozco en nuestro país ningún trabajo organizado a través de investigaciones basadas en esta práctica. Lo publicado por el *Orff Institut* no se pueden aplicar a nuestros escolares, sólo algunos de los ejemplos. Tampoco la publicación española del año 1969, sirvió para establecer una aplicación graduada en nuestras aulas. Explico esto. Realmente

no era una publicación para poderla aplicar a los colegios porque los niños no sabían leer música. Entonces, hacerlo progresivo para que lo pudieran aplicar era dar unos altos abismales y era un proceso de muchísimos años. O sea, con el tiempo que había en los colegios para dar clase de música, que era aproximadamente tres cuartos de hora a una hora a la semana, era inconcebible. Tampoco por el momento hay ningún trabajo de investigación que lo haya estudiado a fondo. Por ello, los profesores que normalmente han utilizado el material, han seleccionado lo que más lo convenía. Y después, los libros publicados por los institutos, era libros para gente muy preparada musicalmente con cosas muy interesantes pero para nuestro sistema de enseñanza y los colegios, difícil. De Orff, lo más aplicable, por supuesto, los instrumentos. El movimiento, y también el ritmo, y la voz unida al movimiento. Eso sí, eso ha sido muy aplicable. Por otro lado, realmente digo, se han creado demasiadas canciones, que realmente, vamos de nuevos autores hasta tal punto, que nuestro folclore casi se ha olvidado. Las danzas, se enseñan danzas de otros países, siempre producto de los cursillos que se organizan de movimiento y danza con profesorado vinculado al *Orff Institut*, pero el folclore de nuestro país casi es desconocido, fomentando muy poco nuestra tradición musical popular. El alto precio de los instrumentos de calidad, obliga a adquirir instrumentos malos y desafinados, que tienen un efecto negativo en la educación y apreciación musical. Esto ocurre, sobre todo, cuando hay dotaciones de instituciones públicas (MEC, Comunidades, etc.).

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

N. O.: España se incorporó tímidamente a la educación musical en la década de los sesenta, con más de 50 años de retraso sobre muchos de los países europeos en los que la pedagogía musical tenía un carácter definido y se aplicaba a los escolares en la educación primaria y secundaria. El método Orff lo creó su autor a partir de la década de 1930, la difusión del mismo se desarrolló a partir de 1948 en un trabajo radiofónico conjunto de Carl Orff y Gunild Keetman, su divulgación fue muy rápida en los países del centro de Europa. En España se empezó a mostrar en la década de 1960.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

N. O.: Como divulgadores y defensores a las facultades de Educación y las Escuelas de Formación del Profesorado. Los Conservatorios, en su momento, fueron poco receptivos a su aplicación.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

N. O.: Sí, en casi todos los que he intervenido. Le puedo aportar un dato de investigación, realizado por mí en el año 2000. Se trataba de averiguar qué tipo de modelos o enfoques de pedagogía musical utilizaban con más frecuencia los profesores de música en sus planteamientos didácticos en el aula. Se aplicó a una muestra de 145 maestros especialistas de música en activo en centros de la Comunidad de Madrid. El planteamiento inicial partió de seis variables sobre los enfoques que con mayor profusión se han planteado en nuestro país en las últimas décadas, tanto en la formación inicial,

como en los cursos de posgrado que recibe el profesorado. Además de los seis métodos incorporados en el cuestionario, se encontraba la opción de "otro tipo de metodología (indíquela)". Los modelos más utilizados por el profesorado son las que se exponen a continuación: En primer lugar, la frecuencia más alta corresponde al *método Orff*, con 117 contestaciones, le sigue el *método Kodaly* con 99, a continuación, es el *método Dalcroze* el más utilizado por 61 maestros, *Willems* es practicado por 57, le sigue *Martenot* con 12 y el menos utilizado es *Ward* por tan solo 9 de los encuestados. Los demás métodos que aparecen en "otras metodologías" no son significativas, pese a la difusión que han tenido alguna de ellas, como es la presencia constante de *J. Wuytack* a través de cursos organizados en diferentes puntos de España, y la reciente incorporación de *M. Schafer* como creador de un método reflexivo sobre sensibilidad auditiva en educación musical.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

N. O.: En la actualidad hay una Asociación en España de Amigos del *Orff-Schulwerk*. En la década de los 60, 70, 80 etc. fueron: Montserrat Sanuy, Luciano González, Elisa Roche y Verena Maschat (que creo sigue en la actualidad impartiendo cursos en España). También Sofía López Ibor (alumna mía del Colegio de los Rosales) que creó la revista Orff España.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

N. O.: Creo que el método continúa vigente. Necesitaría trabajos de investigación sobre su progresión y ordenamiento en los diferentes niveles educativos. El principal reto para el futuro no es el método, sería el mentalizar nuevamente a los políticos de la necesidad de la educación musical en la enseñanza general. Es indudable que la educación musical ha decaído en las últimas reformas educativas. Siempre con la misma lucha...La educación musical actual ya ves como ha estado en la última legislación, que se trata de una enseñanza media como una enseñanza primaria. En el momento que median otras cosas, indudablemente lo que se aparta son las enseñanzas artísticas. Realmente hoy se ha centrado todo en la investigación, pero realmente hay que moverse más a niveles de ministerio, hay que moverse más en las comunidades autónomas que deben dar un pequeño impulso realmente a la música, que últimamente está muy flojita. Y en el momento que puedan, la disminuyen. Entonces, porvenir tiene el *Orff-Schulwerk* pero realmente, por lo que hay que luchar, es porque haya tiempo suficiente en los colegios para poderlo aplicar. Lo que hay que cuidar es la educación musical y la enseñanza general.

ENTREVISTA A POLO VALLEJO (05/06/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Polo Vallejo: Básicamente, yo empecé a estudiar la carrera de música en mi casa porque había un piano y, además, somos muchos hermanos, cuatro músicos y hacíamos mucha música en casa. Desde niños, la circunstancia con la música era algo muy natural, entonces yo empecé a formarme ahí. Luego, vino una profesora por una serie de coincidencias a darnos clase de piano a los cuatro a la vez, María Landaburu, que era una grandísima pianista pero que ya estaba muy mayor y yo estuve con ella hasta el final de mi carrera de piano. Mis siguientes pasos fueron entrar en el Conservatorio de Madrid, examinarme por libre hasta finalmente entrar en la cátedra de piano de Fernando Puchol y Ana Bogané. Ahí realicé en el conservatorio superior toda la carrera de piano y luego todas las asignaturas: pedagogía musical, contrapunto y fuga, armonía... y a partir de ese momento, recibí una beca y me fui a estudiar a Italia.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

P. V.: Soy Doctor en Ciencias de la Música por la UCM, Pedagogo y Compositor. Me formé en el RCSMM donde obtuve el Título Superior de Piano, y en la Universidad Mozarteum y Orff-Institut de Salzburgo (Austria), donde estudié composición y me diplomé en Educación Musical.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

P. V.: Sí, soy profesor de Máster en la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid) e investigador en el Centro Nacional del Folclore en Tbilisi (Georgia), profesor invitado en la Universidad Mozarteum y en el *Orff Institut*. También he sido profesor colaborador en centros de gran reconocimiento como son la *Sibelius Academy* de Finlandia o la universidad McGill de Montreal, entre otros y, entre 2009 y 2021, fui asesor y miembro del consejo de la Fundación Carl Orff de Diesen, Múnich. He realizado trabajos experimentales en África desde 1988 y en Georgia (Cáucaso) desde 2006, siempre en relación con las polifonías vocales y los mecanismos de transmisión musical.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

P. V.: Con la beca de Italia, primero estudié en la *Accademia Chigiana*, luego en Roma en la Academia Santa Cecilia con Franco Donatoni, el joven compositor, estudiante de composición, e inmediatamente después me fui a Salzburgo. Estuve en el *Orff Institut*, yendo dos años y un tercer año como oyente y paralelamente me matriculé en composición en el *Mozarteum*, en la universidad. En el *Orff Institut* hice un *Special Course* que es un curso al que viene gente de todo el mundo paralelo a todos los estudios que se están haciendo en el *Orff Institut* de Grado y de Máster. Luego me quedé allí haciendo proyectos. Me vine aquí a España y entré en el conservatorio superior de música como profesor especial y me ocupé de la cátedra de pedagogía musical en Madrid durante

siete años. Lo dejé porque recibí una beca del Ministerio de Exteriores porque yo ya estaba viajando a África –viajes que ya estaba haciendo cuando estaba en Salzburgo– y esta beca me “obligaba” a hacer trabajos de campo en Tanzania. Mi mundo en general y lo que pretendo aportar al mundo de la pedagogía es la relación que existe entre las músicas de tradición oral –músicas vivas– y la educación, todo a través de la idea del *Orff-Schulwerk*. Ya no volví a la cátedra de pedagogía porque empecé a dar cursos en el extranjero sobre todo y mi vida se regló con esa dinámica, obligado a estar mucho tiempo fuera haciendo trabajo experimental en el terreno, dando cursos por todo el mundo y ahora cierro este círculo con la pandemia que desbarató tantísimo este régimen de vida de estar viviendo de los cursos. Yo estaba dando el máster de pedagogía en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” y entonces he acabado integrado en la escuela dando clase en muchas materias.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

P. V.: Yo he estado vinculado con todo el *Orff-Schulwerk* aquí en España y no solamente eso, sino a nivel internacional porque hasta el 2020 yo he sido uno de los consejeros de la Fundación Carl Orff en Munich, he estado 11 años de asesor artístico y pedagógico, el único no alemán. He llegado a estar en el organigrama del *Orff-Schulwerk* arriba del todo en la Fundación Carl Orff que es de lo que depende toda esta estructura cultural, educativa y de derechos de autor en torno a Carl Orff. Esto empezó cuando yo estaba de estudiante en el conservatorio Superior de Madrid, tuve la suerte de trabajar con una persona que creo que fue la primera española que fue a Salzburgo y era Elisa Roche. Ella fue la que trabajó en toda la reforma de la música, la que introdujo todos estos elementos en las Escuelas de Música y yo fui alumno suyo con otro grupo de gente. En esa época vino un personaje al conservatorio a dar un curso que aún sigue en activo, en aquel momento era muy exótico y se llama Jos Wuytack. Él había sido un alumno de Carl Orff. Por su parte, Elisa Roche había estado estudiando en el *Orff Institut* y vino a Madrid e hizo respirar el mundo de la educación musical y el conservatorio se convirtió en el foco más activo de España en cuanto a lo educativo en materia de educación musical. Eso fue el incipit de toda esta historia: los cursos de Jos Wuytack y luego, trabajando con Elisa Roche, y ella, al final de los estudios fue la que me sugirió ir a Salzburgo a estudiar. Después de haber estudiado pedagogía en el superior de Madrid que era cuando estaba acabando la carrera de todo, el siguiente paso era ir a estudiar a Salzburgo al *Orff Institut*.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

P. V.: En efecto, Elisa Roche fue mi mentora y la que introdujo el *Orff Schulwerk* aquí en España. Estuvo también en Cataluña, Montserrat Sanuy, que se conocían y M^a Dolors Bonal que tenía una escuela de Música, “L’Arc”. Eran las que empezaron a introducir esto de alguna manera y sus discípulos fuimos los que creamos la Asociación Orff España que está vigente todavía y los que movimos toda esta corriente, creando cursos de formación. Desde Madrid se hicieron muchísimas cosas, fue un punto de referencia. Había una iniciativa educativa que era referencia hasta en Estados Unidos –la que hacíamos aquí en Madrid– y, de hecho, los cursos los finalizábamos haciendo viajes a Salzburgo a mostrar el trabajo que se hacía en el conservatorio, a Estados Unidos a los congresos internacionales. Era una cosa que se veía más desde puertas hacia fuera que

aquí dentro. Lo que sí generó eso fue toda una red de profesores jóvenes de música que ya aplicaban toda esta metodología.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

P. V.: Si, por llamarlo de alguna manera, la metodología Orff nace de un germen al cual está asociado también todo el mundo que relacionan con los instrumentos de láminas, que eso fue una idea genial por parte de Carl Orff: sistematizar una idea principal, el niño es potencialmente un ser creador al igual que habla y se mueve y salta puede cantar y bailar e improvisar y los instrumentos están ahí. En esa idea cada profesor se forma en una disciplina. En mi caso, yo me dirigí claramente a la parte de composición, lo que era creación de materiales y a la parte de investigación y me dio el punto estar en África. Yo me informé en ese campo, me interesó mucho toda la parte por novedad algo que se hace hincapié en se trabaja muchísimo la parte del movimiento y de danza. Eso me encantó, era algo novedoso para mí y te formas. Son todo ideas para desarrollar el *Orff-Schulwerk*. Hay gente gran especialista en Orff que están muy vinculados al circo, a la danza, a la magia, al teatro, a la dirección de conjuntos antiguos. No tiene nada que ver, tú luego en tu clase tienes esta visión holística que te permite trabajar en todo eso, en el Orff. Yo creo que lo que menos se hace son todos los manuales. Al principio era un poco esto lo que hicieron Carl Orff y Gunild Keetman pero luego se ha diversificado mucho. En cuanto a otras metodologías, antes de hacer Orff, hice un curso de especialización en Hungría sobre el método Kodály. Eso fue con otra beca del ministerio al final de mi formación musical. Fue todo antes del año 84, recibí una beca y me fui a Esztergom, eso me marcó mucho, y, de hecho, lo utilizo. Yo me formé en ese sentido, lo primero que hice fue este curso y luego ya directamente todo lo del conservatorio y otros cursos. Yo he hecho cursos de formación en el *Idcomm* en París de música electroacústica, en Italia con Franco Donatoni en la *Accademia Chigiana*, pero luego al final he sido un personaje bastante inquieto en este sentido, entonces siempre he entendido que la música era de muy amplio espectro y que no me podía ceñir. Hay gente que necesita ceñirse, pero yo no, tengo un espíritu muy renacentista. El Orff curiosamente es el que mejor te forma, pero claro, conocer de una manera más precisa lo de Hungría, lo que era la metodología Kodály, me pareció bestial en el momento. En aquella época te asombrabas de comprobar que había metodologías en países que son mucho más discretos en presencia porque han estado para la gente como vetados en ese sentido. Toda la parte de Orff, aparte de mis hermanos en casa, la empecé por cercanía a unos amigos a estar implicado en campamentos y me iba y yo era el que hacía cosas de grupo con el coro. En realidad, yo he tenido un instinto personal que luego me identifiqué mucho con Orff. Para mí no fue algo de descubrir el mundo, fue descubrir una plataforma que coincidía con todas las inquietudes que yo tenía, pero ya venía haciendo todo esto. El ir a Hungría me transmitió todo lo que era el orden y la disciplina, el método, el partir de nada y llegar a algo. En aquel curso partíamos de toda la “solmisación” que yo uso todos los días en clase porque es mi campo de investigación, la polifonía, y acabar el último día en la despedida en la catedral de Esztergom, donde estuvo vinculado Franz Liszt, cantando la misa breve de Kodály que habíamos aprendido por lenguaje de signos.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

P. V.: En el extranjero cuando me fui a Salzburgo, estuve dos años enteros con una beca. Una beca me la dio el Ministerio de Exteriores de España para pagar el *Special Course* y la otra beca me la dio la Fundación Orff para la estancia allí. Cubría lo que eran los gastos, tenía una mensualidad. Sin duda yo viví gracias a estas dos becas. Tuve “buena suerte” porque el Instituto de la Juventud me guardó un trozo de beca que me habían otorgado un año, pero no podía porque había recibido una ayuda para irme con un intercambio a Estados Unidos de estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Madrid. De repente me veía en Salzburgo y había acumulado becas y fue ahí donde me di cuenta de lo que ayuda el dinero a hacer esto. La Fundación Juan March me dio una beca para que me fuera África y yo la solicité estando en Salzburgo en el *Orff Institut* porque simplemente yo tenía una inquietud enorme por ir a África. Yo escribí a la Fundación Juan March y a una persona que le debo todo lo que fue mi futuro en el cambio que supuso que fue Antonio Gallego. Era catedrático de estética y filosofía de la música, mi profesor del conservatorio superior y jefe de los servicios musicales de la Fundación Juan March. Estuve en Senegal poquito más de un mes entre el año 88 y 89, al final de año: diciembre-enero, y aquello cambió mi vida totalmente. Yo estaba en el *Orff Institut*, fui a Senegal y volví. Esa beca fue gracias a la fundación para la cual luego he colaborado muchísimo. Yo soy profesor del *Orff Institut* en los cursos de especialización, en el *Special Course* donde yo fui alumno ahora soy profesor, que se ha retomado para el año 2024/2025.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

P. V.: En aquel entonces el Ministerio de Exteriores y luego en mi caso si tengo que decir que recibí una beca qué fue lo que me hizo salir del conservatorio. Fue una beca de la AECI que es la Agencia Española de Cooperación Internacional que depende del Ministerio de Exteriores, ósea, en realidad la beca es de exteriores, pero relacionada con África. Es que educación e investigación o interpretación está todo unido, en realidad depende de la visión que tengas. Recibí esa beca de la Fundación Juan March y luego recibí la beca de la AECI para hacer trabajo de campo en Tanzania que ha sido el foco principal de mi investigación. Esas son las grandes becas que he conseguido, pero también la que te he contado de Hungría yo creo que el ministerio que estaba detrás no sé si era el de exteriores o el de educación. Ahora mismo con la cantidad de fundaciones que hay la gente recibe ayudas. Yo trabajo en escuela Reina Sofía, los alumnos de la escuela Reina Sofía que es una escuela de élite están todos becados porque es muchísimo dinero y está llenos de fundaciones.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

P. V.: Lo que pasó en Madrid en esa época contrastaba, por ejemplo, con lo que son cabezas de tren, que tiran lógicamente: Madrid y Barcelona porque son ciudades más grandes y hay de todo. En Barcelona, por ejemplo, se volcaron mucho más en todo lo que era el método Dalcroze y también Kodaly. Hay grandes especialistas y ahora mismo

Barcelona tiene una asociación Orff catalana que es potentísima. Actualmente, ha sustituido a Madrid en ese sentido creo. En Madrid hay una asociación Orff que vincula a gente de toda España y de Latinoamérica, organizan cursos de verano aquí en El Escorial. Estas son las asociaciones que hay vivas. Las asociaciones surgen un poco por iniciativas de personas a través del conservatorio de Madrid en la época, Elisa Roche y sus discípulos creamos la asociación Orff España. Luego, se generó hace pocos años – llevan ya tiempo, pero se ha estabilizado– la asociación Orff Cataluña. Ellos ahora son muy potentes, se han identificado mucho con eso y, a la vez, fuera, la gente de España se ha ido a formar a otros lugares. Hay tres focos principales, Salzburgo, por supuesto, era como La Meca y luego hay dos focos: uno es Finlandia, Helsinki, la academia Sibelius y la asociación finlandesa que se llama JaSeSoi y luego, otro en Estados Unidos, en San Francisco donde una de las profesoras de allí es Sofía López-Ibor que era una de las que empezó aquí en España, alumna mía, alumna de un equipo de gente, alumna de Elisa Roche y que lleva como una persona absolutamente reconocida en el mundo de la educación y que se situó en San Francisco. A partir de ahí, se ha empezado a crear los llamados *levels* ahora mismo al margen del Ministerio. El Ministerio no ha apoyado específicamente nunca nada que tenga que ver con el *Orff-Schulwerk*. Yo también doy de manera informativa el *Orff-Schulwerk* aunque yo vengo de ese mundo pero tengo la obligación aquí en la escuela Reina Sofía ahora de hablar de otras metodologías, aunque sea a nivel informativo. No obstante, lo que hago en la praxis es Orff porque Orff es, sobre todo, muy práctico, se reflexiona a través de la praxis y no después de la praxis. Entonces, todo eso ha ido siempre al margen de lo oficial. Hoy día habrá centros vinculados que lo impartan en mayor o menor medida, pero no hay un sitio específico en España. Las asociaciones Orff que hay en el mundo entero organizan cursos de la metodología Orff con muchísimas variantes, con profesores internacionales o nacionales y ya los derivan a lugares diferentes y no necesariamente en Madrid. Los hacen en Valencia, Sevilla, Canarias, Barcelona, Galicia... Se ha diversificado, pero sigue al margen de lo que son los estudios reglados pues no está integrado ni hay un centro oficial donde se dé de forma específica la especialización Orff. Yo he dado cursos por todo el mundo en estas asociaciones y se parecen mucho y ninguna está que yo sepa legitimada de alguna forma.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

P.V: En España empezó a emerger mucha gente que en el nombre de Orff también hacía su propia visión de las cosas y entonces vivían un poco de esto, de la marca y la manera de regularlo fue a través de las asociaciones. En estas asociaciones se da una visión que es muy abierta también. Todas ellas organizan cursos durante el año académico y especialmente en verano porque es el curso de verano donde se junta mucha gente de muchos países donde hay un clima excepcional porque viene gente con ideas temáticas o igual el curso tiene ya una idea temática también. Los profesores lo hacen, yo lo hago personalmente y llevo en la asociación que se creó en España desde el inicio porque yo fui parte creadora de esa asociación y tuvo una directora primera que fue Luz León Tello que era profesora en Madrid en la Facultad de Educación y era alumna de Elisa Roche. Cada país hizo la suya. Aquí se hizo en Madrid como Orff España. Yo he pertenecido a esta de España y luego he estado en el control de todas ellas en la Fundación. Yo he sido parte del profesorado de en los cinco continentes con este punto, Orff. En cuanto a la vinculación, depende de cada cual, o sea, lo que ocurre para mí, lo bueno que tiene Orff

es que cada uno se desarrolla a su manera. La figura del profesor no es como la cúspide de una pirámide educativa que tienen alabar al profesor, sino es más una educación entre iguales en la que tú te implicas con el grupo. Por supuesto cantas con ellos, bailas con ellos, se descubren las cosas entre todos y diriges esa metodología. Entonces ahí tú puedes desarrollar tus propias inquietudes. Divulgar el método como tal hay gente que lo hace también y cuenta todos los orígenes, la vida de Carl Orff, de Gunild Keetman que nunca se nombra. Me imagino que ahora con esta visión que se le ha dado a la visibilización de todo el elemento femenino que es verdad en la música, en compositoras, en biólogas... pues Orff no pudo hacer esto sin la participación al 50% de Gunild Keetman que fue quien ponía en la práctica todo esto. Él era el compositor y hacía cosas, ella también era compositora, pero quien trabajaba principalmente con niños era ella y viene en todos los métodos que dice el método Orff, pues se debería llamar Orff-Keetman, es una reivindicación. Hay gente que sí que da charlas o en los cursos aprovecha para hablar de toda esa historia de Orff y tal. Yo no lo hago, yo lo comento en clase en algún momento, pero, por ejemplo, una cosa curiosa es que rara vez yo nombro el nombre de Orff, lo doy por hecho. Él tuvo esta idea, él sistematizó esto, se crearon todos los volúmenes del *Orff-Schulwerk* con una mente muy intuitiva y privilegiada en el sentido de saber cómo y con el valor que tiene crear un método nutriéndose de músicas de todas partes. Entonces, me ha permitido establecer una conexión entre el mundo de la educación en líneas generales con el mundo de la investigación, facilitar esa comprensión y mostrar a la gente que esto de compartimentar la música ya no es la referencia que haya que seguir para llevar a cabo una lección de educación. Al fin y al cabo, ¿qué es lo que tienes que hacer en clase? y el método Orff te lo facilita que es: motivar a la gente que tienes delante, que se emocionen, cantar, tocar, que desarrollen aptitudes, que sepan moverse, que resuelvan una danza y Orff es todo eso para mí. Tener una estructura educativa de una metodología de alguien que ha reflexionado su primer hecho te debe servir para abrir la mente y aplicarlo con los de delante y motivar a los que tienes ahí porque si no da lo mismo lo que hagas.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

P. V.: No, totalmente es que no influye. La educación ha estado sometida como pocas cosas a un criterio cambiante y entonces ahí Orff ha sido una isla. Tú lo aplicas si quieres, lo que pasa que la gente le viene bien porque si no tienes instrumentos te los fabricas. Eso es la filosofía de Orff, se ajusta a contextos humildes. Quien aplica Orff es por iniciativa, el ministerio no apoya nada esto, no existe que yo sepa. Aquí todo va por libre. Orff ha ido al margen del mundo como una metodología que es aplicable en todo el mundo da igual porque lo hacen en Singapur, en Sudáfrica, en Finlandia, en Nueva Zelanda, en Tomelloso, o sea, es un sistema autónomo en realidad que se adapta a todo.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

P. V.: Ahora ya se han publicado muchas cosas y hay un corpus de ediciones bastante grande. A mí me ha gustado mucho crear: he creado muchos materiales vocales, miniaturas de cánones, canciones a tres voces con textos divertidos, con textos inventados, etc. Estamos preparando la edición de un libro mío que se llama “Miniaturas” y lo he hecho todo con el coro de niños y jóvenes de la Comunidad de Madrid y el coro de chicas de tres voces iguales. Esto son cosas que entran dentro de la de la actualización

de estos materiales, va a ser mi oferta personal y, de alguna manera, se espera mucho porque yo he vivido y, de hecho, me han reconocido por mi vinculación con la investigación y luego, en la parte de pedagogía por la creación de materiales. Yo he creado muchos materiales basados a lo mejor de forma indirecta en lo que Orff hace en los *Orff-Schulwerk*. Hay un álbum en Latinoamérica con personajes de ahí que se implementó antes que en España, en Argentina porque ha estado siempre por delante de España en educación musical y todo lo que se significaba “el niño sin música”. Cuando aquí había un vacío gigante, en Argentina estaban muy por delante y han hecho un método allí ligado a personas que han estado en contacto con Orff. Una referencia es la de Rainer Kotzian que es el vicepresidente de la Fundación Orff –compañero mío de toda la vida– y es el jefe del departamento de la Universidad de Nuremberg. Es un chico joven que ha estado formado en el *Orff Institut*. El método Orff sí que está implementado fuera de España en universidades, en Austria, en Alemania y en Estados Unidos está más normalizado, hacen cursos Orff y en universidades y especialidades se llaman los *levels* (niveles) y en España se están empezando a hacer ahora.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

P. V.: En la práctica yo te digo que en todos los lugares en los que hay un xilófono –que son casi todas las escuelas de toda España– al final acaban interesándose por Orff porque justamente él lo que hizo fue una réplica de instrumentos de otras culturas y lo pensó para poder hacer cosas luego con criterio de mínimos. Nosotros fuimos la primera generación, bueno Elisa Roche y luego, había un grupo en España que nos llamábamos “8 x 1” que fuimos básicamente los que generamos todo esto y donde estaban ahí gente conocida como Fernando Palacios que es un divulgador de música muy conocido, Leonardo Ribeiro que está en Austria, Sofía López-Ibor en Estados Unidos que ha sido y es todavía a día de hoy una de las grandes profesoras de música Orff, Mariana Di Fonzo que es profesora en el colegio alemán de Madrid donde han aplicado Orff toda la vida, Javier Benet que era un percusionista, yo y estaba Luz que murió hace tiempo y fue la que llevó todo esto. Ella hacía danza y castañuelas e hizo pedagogía. Todos estudiamos con Elisa y a partir de ahí, hicimos una formación de gente que ha ido adquiriendo responsabilidades y lo fueron transmitiendo. No solamente en este curso, hicimos un curso de máster en Madrid y esto fue lo más Orff que hubo, dos años de formación, 600 horas, pero prácticas. Eran dos años y dos años, lo hicimos dos veces con el problema que ha habido siempre en España que es la falta de continuidad. En ese marco, Elisa estaba en el ministerio y entonces se pudo hacer ese curso. Fue un poco el núcleo de lo que se esparció por España, de hecho, la gente de Barcelona muy inquieta venía los cursos de Madrid. Entonces, esa idea es lo que ha prevalecido y han pasado suficientes años como para ver que hemos tenido cientos de alumnos que ya lo aplican y se ha diversificado más. Todavía a día de hoy en Italia, por ejemplo, invitan a profesores españoles que han sido alumnos nuestros a los cursos que hay porque ven que aquí ha habido algo, es verdad que ves que tenemos una manera de aplicar las cosas a nuestra manera y eso le da mucha frescura justamente porque cuando hacemos el método y se organizan cosas y ha habido gente muy disparatada pero organizada que hacen originalidad.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

P. V.: Actualmente no, se ha diversificado mucho. Originalmente, por supuesto. Se ha escrito mucho sobre las ideas, sobre el método, sobre la filosofía, llámalo como quieras, yo no sé ni cómo llamarlo, pero lo que es una realidad es que se ha diversificado muchísimo. Actualmente, por ejemplo, por hacer una comparativa, están mucho más organizados en ese sentido reglado en la metodología Dalcroze. Orff está muy organizado, yo lo llamaría de alguna manera porque lo he aplicado yo en investigación: rigor en la libertad. Hay un cuerpo con unas ideas muy claras, con unos objetivos muy claros de saber que el niño está capacitado para cantar, bailar, moverse, saltar, crear, construir, hablar, organizar y entonces, el profesor tiene que ser partícipe e impulsor de ese potencial. Entonces ahí en el *Orff-Schulwerk*, él escribe y si quieres luego trasladarlo a instrumentos que es donde más se conoce y está todo sistematizado. Cada volumen es de triadas mayores, triadas menores, modalidad, arpeggios y entonces vienen canciones inventadas, canciones que son populares. Todo esto, lo bueno que tiene es que se puede aplicar en cada país. Para mí, la idea del *Orff-Schulwerk* es que vale, yo lo hago en mi país, pero lo aplico con cosas de mi país. No es dogmático en este sentido para nada. Por lo cual, te digo que es eso, rigor en la libertad que quiere decir que cada cual lo aplica en función de su interés, de su conocimiento, de sus posibilidades y sobre todo de su realidad, de lo que tienes delante de ti en el aula que es lo que tiene que funcionar. La misión es que salgan cantando, que salgan bailando, que salgan amando la música, que hayan desarrollado muchas aptitudes, que le pierdan miedo y que sientan. Esto es la gran paradoja en la formación musical en nuestra tradición.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

P. V.: Yo creo que toda idea que aplicas con dogma acaba siendo artificial. Si no tienes recursos, si tú no te ajustas a lo que tienes delante, te vas a empeñar en meter un método porque sí y no, tienes que tener esta flexibilidad. Orff la tiene, aunque haya gente que se lo tomará más como dogma y hay otros que les da la clave. Punto débil es que no te funcione un grupo ya que todos hemos pasado por momentos en los que no se han dado las circunstancias idóneas como que has tenido grupos muy buenos y grupos que no han ido tan bien. Al final uno acaba haciendo, pero el método en sí mismo te ofrece las suficientes herramientas para que funcione. En principio te ofrece demasiadas cosas para que tú puedas elegir y aplicar, ahora, la parte más compleja está en aceptar de forma amistosa y de forma abierta ese reto que es el dar clase. Se cuenta siempre con estas habilidades, este desprejuicio de que la música solamente se llega por conocimiento anterior. Y no, primero va la práctica y luego va la sistematización lógicamente igual que leer y escribir. Es eficaz en ese sentido y las lagunas yo creo que pueda presentar es en función de tus resultados, de cómo lo apliques y de qué respuesta tengas. Este es un proceso es un que en realidad no acaba en ningún sitio. El objetivo principal es motivar y entonces ahí ves las carencias que dependen de cada uno. Eso es la metodología, es más importante hacer música que saber si la estás haciendo bien. Todo depende de donde te pongas tú los límites.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

P. V.: Eso es una pregunta curiosa por lo que te comentaba antes. La visión que tenga uno de fuera de cómo somos es igual que la que uno pueda tener cuando yo me voy a Estados Unidos y voy a un gran congreso Orff, la macro reunión con miles de personas, 50 actividades al día diferentes como hacen los de ISME que pareció casi un supermercado de Orff. En ese caso, eso sí que es Orff total lo que hacen en Estados Unidos y por relación un poquito a la anglosajona en Nueva Zelanda, en Sudáfrica, en Inglaterra, aunque menos. En Inglaterra tienen otro prurito así más británico, más *british*, como son ellos. Pero la imagen es la que tenga uno, por ejemplo, la que te he contado antes. Nosotros los españoles para la gente de fuera les parecemos muy geniales. Además, yo lo entiendo porque veo ahora lo que hacen Orff Cataluña y porque hay personajes con muy buena formación musical. También los hay aquí en Madrid, pero ahora mismo la idea sólida de grupo es mucho más la de –para mí– la asociación Orff Cataluña que son divertidos, geniales. En esa diversión, en esa genialidad yo creo que deben tener un poco como la imagen está de Dalí, de Picasso, de las cosas estas que en España. Son todo como de repente imágenes de cierto esplendor porque creo que hay muchos menos prejuicios aquí en ciertas cosas y al mismo tiempo hay unos problemas de falta de soporte oficial educativo enormes: de atención al profesorado, a la música misma, a la educación musical y en otros sitios está mejor reglado. Es curioso porque dentro de esta carencia de apoyo le pasa lo mismo a Italia –en Italia todavía peor pienso– sin embargo, aquí se compensa curiosamente. Tú preguntas fuera en todas las asociaciones del mundo y considerarán que Orff España es un poquito diferente. Aquí en España se lleva esa manera pero luego coincides en reconocer gente que yo he conocido en otros países que claro, lo ves desde fuera esta sistematización en Australia, por ejemplo, con esta autonomía que tienen tan grande allí porque se autogestionan todo, viven como al margen del mundo como pasa en Asia y te encuentras una persona que es un constructor de instrumentos que ha organizado una orquesta de instrumentos fantásticos –lo de fantástico es de película de fantasía– y va con un autobús por toda Australia organizando con chavales y profes orquestas enteras de una un órgano de aire que vas tocando mientras vas en bicicleta. En España no llegamos a eso, pero a lo mejor sí que yo veo que hay este desprejuicio de decir yo voy a hacer lo que quiera y en ese lo que quiera te encuentras gente genial que es así, que entiende el método un poco a su manera o la gente que le encanta y que está entusiasmada con las músicas tradicionales y se dedica a construir tambores cuadrados y panderos para hacer músicas de la península ibérica y todo lo canalizan por el Orff. Elisa Roche fue determinante, también se le estigmatizó mucho a ella porque movió las estructuras que las llevaban todo personas dinosaurios. En su época Elisa era hipermoderna porque vio, se fijó en lo que se hacía en otros países y se fue a estudiar allí cuando no iba nadie. Lo mismo que Montserrat Sanuy hizo desde Barcelona o Dolors Bonal, son gente inquieta que mira lo que se está haciendo fuera. A mí me pasó eso en el campo de la investigación, me fui a estudiar investigación y entonces introduje la forma de aquí en España quizás de investigar acerca de otras culturas porque yo hice un trabajo de investigación en toda regla en África y porque me fui a París a seguir a un personaje que era Sim Harmon, uno de los grandes eminentes etnomusicólogos del mundo y entonces yo me sentí muy atraído por eso. Al final tiene que haber alguien que sirva para ver lo que se hace en otro sitio, irte para allá y traerlo aquí y eso es lo que empezó a cambiar en realidad.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

P. V.: En el momento hay estas personas clave porque en España tú lo has dicho antes en los años 60 -70 aquí no pasaba nada de nada, estábamos en época franquista y Elisa Roche vino aquí, estuvo dando clases, dio clase en un colegio femenino a lo largo de la época e hicieron cosas de García Lorca, cosas que estaban casi prohibidas en el régimen una reinterpretación de obras de Lorca que las ves ahora que son hiper modernas. Ella para mí ha sido una de estas personas junto con Montserrat Sanuy, que hizo poca cosa comparada con Elisa Roche, pero fue una de las primeras divulgadoras con Luciano González Sarmiento que fueron allí. A partir de esta tercera persona que es Dolors Bonal, hubo una unión en el Conservatorio Superiores de Música de Madrid donde yo estaba en la cátedra fue invitada la escuela L'Arc e hicimos cosas juntos. Era como romper estas convencionalidades Madrid-Barcelona, educación musical-métodos de una persona que había empezado con este contacto con Orff y Elisa Roche para mí por encima de todo ha sido quien ha instaurado esta primera conexión. En cuanto a los detractores a lo mejor los hay. Debe haber alguien por ahí pero no creo que haya surgido algo como para las metodologías, todas ellas de alguna manera se complementan e incluso reinciden en cosas. Estar en contra de un método yo es que no lo veo, así como que sea algo tan fácil de hacer, pero igual hay gente que sí, no sé. Te das cuenta que igual Orff es mucho más amplio porque incorpora eso y se desparrama y va y acabas haciendo música de Gamelán Javanés. Orff lo que hace es crear puntos de conexión y entonces a lo mejor ves eso y Dalcroze no. Todo son puertas que se abren por todas partes y lo hace más difuso, menos delimitable si lo comparas con otras, pero ya si lo miras con crítica al otro yo personalmente no lo hago, no sé si habrá gente.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

P. V.: Sí, en el sur en España pues puedes entrevistar a la Asociación Orff aquí y en Cataluña. En Barcelona la directora de la asociación Orff, ahí está más canalizado y si quieres hacer la entrevista es una persona encantadora que te va a decir su punto de vista. Estaría bien porque te puede hacer ver su visión desde lo que ha sido la realidad catalana al margen de toda está mugre política que ha habido desde ambos lados. Se han establecido ahora porque se les han promocionado la Asociación Orff Cataluña porque como tienen una realidad también cultural distinta y complementaria pero sí que hay conexiones con Madrid, se mantienen, pero ya han tomado mucha autonomía. Esta persona es Mirella Aguiar, es la presidenta de la asociación si quieres empezar por ella y luego a lo mejor en la asociación Orff España.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

P. V.: En cuanto a los retos, uno sería eso de que alguna manera se implemente en España de una manera más oficial en algún lugar que se reconozca como una metodología como otras metodologías del siglo XX o actuales. Es importante conseguir que tenga el peso suficiente que a lo mejor otras materias de la universidad que se dan que están como más reconocidas como la musicología, musicología sistemática o musicología histórica dentro de los estudios de grado o máster. Sin embargo, en la facultad de educación no sé si se

está implementado esto, pero podría ser: metodología del siglo XX y que hubiera una especialización con una carga horaria del método Orff con especialistas y que la gente tuviera esa formación tanto en Orff como en otras, eso es lo que falta, me da la impresión.

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Raquel Pastor: Yo procedo del ámbito de la danza, no tanto de la música. Cuando me inicié en el ámbito de la danza, que también incluye estudios musicales, por supuesto, fue con seis años, con una profesora de una asociación de vecinos de barrio, y de ahí me derivó al conservatorio, en ese momento, la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, que estaba en lo que es la parte trasera del Teatro Real de Madrid. Allí inicio mis estudios con ocho años, y completo tanto el grado elemental como el profesional en este conservatorio. A partir de entonces, tengo otros estudios universitarios, y conecto con la metodología del Orff-Schulwerk posteriormente, a finales de los 90, cuando empiezo a dar clases en una escuela municipal de música y danza. La directora, Eva Gómez Santos, me pone en contacto con la Asociación Orff España y empiezo a formarme con cursos de fin de semana que organiza esta asociación.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

R. P.: Fundamentalmente tengo formación, como he comentado ya, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, y luego posteriormente ingreso a la Universidad Complutense. Allí realizo la licenciatura de Bellas Artes y empiezo un posgrado específicamente en educación artística, que continuaré con la consecución de la Tesis Doctoral, ya en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense también sobre educación artística. Además de esto, a nivel no institucional, sí que he continuado mi formación en muchos ámbitos musicales y dancísticos, porque inicio estos cursos de formación en la pedagogía del *Orff-Schulwerk* con multitud de ponentes, tanto nacionales como internacionales, en diferentes ámbitos relacionados con la educación musical y con la metodología de la danza educativa creativa. Son muchos los docentes con los que me formo: Barbara Haselbach, Verena Maschat, Christa Coogan, Andrea Ostertag, también con Sofía López-Ibor, James Harding, Doug Goodkin, Lu Horta, Keith Terry, Soili Perkiö, Andrea Sangiorgio, Rodrigo Fernández, Karen Anderson o Wolfgang Stange. Además, paralelamente desarrollo otra formación, más en relación con mi título de danza, que es la danza española, el flamenco, la escuela bolera y el folclore y, también conecto esta formación de folclore con el *Orff-Schulwerk*. En folclore, aparte de los estudios de conservatorio me formo con Juanjo Linares principalmente, y luego con otros ponentes que específicamente trabajan más el folclore de alguna región específica de España, por ejemplo, Pedro Azorín de Aragón, Cefe Torres de Salamanca, o Pello Otano de Navarra. Así como otros ponentes que también trabajan con este repertorio de danzas internacionales y nacionales. A mediados de los 90 empiezo a trabajar mucho con dos profesores que se llaman Javier Muela y Delia Señor, que son de Bilbao, y con ellos he conectado con muchos otros ponentes internacionales que trabajan repertorio a través de una asociación que tienen que se llama Danzas sin Fronteras (Vincent Parodi, Yves Leblanc, Ioannis Fousianis, Gigi Vezzoli, Vanina Serra, Fani Staupoulou) y ahí continúo formándome también con cursos. También tengo formación no formal en danzas sociales e históricas con profesoras como Verena Maschat, Barbara Sparti o María José Ruiz Mayordomo. Fundamentalmente creo que es eso, a nivel formal y no formal.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

R. P.: Empecé colaborando en colegios, fundamentalmente de educación infantil y primaria dentro del horario extraescolar, y puntualmente en algunos proyectos de centros privados dentro del horario lectivo. También en educación secundaria, como ponente especializada en Danzas del Mundo, contratada por la Comunidad de Madrid para unos módulos de formación profesional y estuve ahí un par de años trabajando. A partir de estas primeras experiencias, también en centros culturales, o sea, en ámbitos no formales, ingresé en la Escuela Municipal de Música y Danza de Ciempozuelos en Madrid. Ahí estuve 14 años trabajando como profesora de danza y fue donde yo entiendo que me he construido como docente. Esa escuela se cierra y a partir de ahí ingreso en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, María de Ávila, donde soy la responsable de las asignaturas de Danza Educativa, dentro de los estudios de Pedagogía de la Danza. Allí estuve cuatro años, y mientras estaba en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, colaboré como profesora asociada en la Universidad Complutense en la Facultad de Educación, dentro del Departamento de Expresión Corporal y Musical, y después colaboro también como profesora asociada en la Universidad Autónoma. A partir de ahí ingreso como ayudante doctora en la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente continúo en esta Universidad en la Facultad de Formación del Profesorado y Educación, dentro del Departamento Interfacultativo de Música, como PDI y actualmente ya tengo consolidada la plaza como contratada doctora.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

R. P.: Siempre he residido en Madrid y he desarrollado tanto mi formación como mi desarrollo profesional en Madrid. Es verdad que me he preocupado por formarme con muchos ponentes internacionales que llegaban a Madrid, ya que a través de la Asociación Orff España he tenido oportunidad de conocer a muchos profesores. Últimamente, gracias a becas de investigación y de formación a través de la universidad, he realizado algunas estancias fuera de Madrid. Estuve en la Hochschule für Musik und Theater München, con Christa Coogan y Andrea San Giorgio el curso pasado. También he estado en una estancia de investigación en Brasil, en la universidad Unicentro en Guarapuava, que está en el estado de Paraná. Allí tienen un grado en artes, donde trabajan la interrelación de todas las artes para los futuros docentes de primaria, porque el docente en arte tiene que impartir no solamente música y danza, sino artes visuales y teatro, y para ello tienen una formación inicial de profesorado centrada en lo interdisciplinar. Esa es una de mis líneas de investigación, esta enseñanza interdisciplinar de las artes. También he estado en Salzburgo, en los cursos de verano, y tuve una estancia de investigación en la universidad de Murcia, pero esto no está relacionado, quizá, con la metodología del *Orff-Schulwerk*.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

R. P.: Lo conocí a través de la directora de la Escuela Municipal de Música y Danza *Raimundo Truchado* de Ciempozuelos, Madrid, donde yo empiezo a trabajar en el año 2000, que se llama Eva Gómez Santos. Ella tenía en ese momento, y continúa teniendo, una vinculación muy fuerte con el *Orff-Schulwerk*, y conocí también a Elisa Roche porque

ella era alumna de Elisa Roche. A partir de ahí, me vinculo con esta metodología. He sido socia de la Asociación Orff España desde entonces y, en los últimos dos años, me invitaron a formar parte de la Junta Directiva, siendo desde marzo del 2022, vicepresidenta de la Asociación Orff España, y representándola también en las convenciones internacionales del International Orff Schulwerk Fórum de Salzburgo. Fundamentalmente, esta es mi vinculación.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

R. P.: Eva Gómez Santos me apoyó mucho en los inicios y, luego, como soy del ámbito de la danza, mi mentora principal ha sido Barbara Haselbach, no solamente porque ha sido mi primera profesora, sino porque también tengo una licenciatura en Bellas Artes. Para mí, ella fue una pionera en abrir el ámbito de la integración de las artes dentro de la educación musical y de la danza. A partir de esa línea de trabajo que tiene Barbara Haselbach, yo inicié mi investigación doctoral y, de hecho, mi tesis trata ese tema. Mi tesis lleva por título: *Artes Plásticas y Danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Para mí ha sido la que me ha abierto un campo no solamente profesional, sino también de investigación, en este sentido, a través de la metodología del *Orff-Schulwerk*. Luego, mi otra mentora ha sido fundamentalmente Verena Maschat, con quien aquí en Madrid me he formado durante muchos años, y me continúo formando con ella, y ha sido de la que yo, principalmente, he aprendido todo lo que sé.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

R. P.: La formación que tengo en Orff, son estos cursos de fin de semana que te he comentado antes, y en Salzburgo también, pero, fundamentalmente, es esto. Entonces, son muchos los profesores con los que he dado clase. No sé, te podría nombrar muchos, antes ya te he nombrado algunos, pero seguro que me dejo alguno, entonces me da un poco de apuro dejarme algunos sin nombrar. Barbara Haselbach, Verena Maschat, Andrea Ostertag, que son de Salzburgo, Sofía López-Ibor, Doug Goodkin y Keith Terry de San Francisco, Rodrigo Fernández, Christa Coogan, que trabaja en Múnich, Wolfgang Stange, que es un profesor de Londres, también Lu Horta que es de Brasil, Karen Anderson que es una profesora de Escocia, Soili Perkiö de Finlandia, y también he asistido a clases con Mariana di Fonzo, Polo Vallejo o Andrea Sangiorgio. Me he podido formar con bastante profesorado, tanto de aquí como de fuera.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

R. P.: No.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

R. P.: Sé que otros compañeros en esa época en la que yo empecé a formarme en el *Orff-Schulwerk* sí que se fueron a Salzburgo para hacer el *special course*. Y sí, varios de ellos han ido allí becados, pero no sé decir exactamente la institución. Recuerdo que Alfonso Elorriaga fue becado, Juan Bautista Llorenz también fue becado, quiero recordar. No sé si Águeda Matute también fue becada en esta época, Carmen Domínguez o Cristina Rioja... no lo sé seguro. Sé que ellos sí que me hablaban de algunas instituciones que te podían dar algún tipo de ayuda, pero no sabría ahora mismo decirte alguna.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del Orff-Schulwerk en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

R. P.: A nivel de políticas educativas creo que no ha habido mucho apoyo hacia estas metodologías. Sí que hubo un impulso importante con Elisa Roche y la LOGSE evidentemente, en el que se apostaba por este tipo de metodologías activas, aunque no se citase concretamente la metodología del *Orff-Schulwerk*. Fue un impulso que lamentablemente no ha visto una continuidad en el tiempo. Sí que en su momento fue muy pionero, fue muy relevante, fue un impulso de aire fresco y creo que a muchos docentes de educación musical en nuestro país les abrió un nuevo camino de trabajo profesionalmente hablando en el aula, pero creo que actualmente falta mucha formación de profesorado en este tipo de metodologías. Te puedo hablar, por ejemplo, de la formación de profesorado que tenemos en la Universidad Autónoma de Madrid, en la que sí que hay una formación práctica en el último curso, en el cuarto año que es cuando ellos cursan las menciones, pero sí que es verdad que los estudiantes siempre dicen que los tres primeros cursos son muy teóricos y que se habla de las metodologías activas, pero sentados en una silla. Desde la teoría, no desde la práctica. Para ellos, la mención de música, que es donde yo imparto docencia, es un gran descubrimiento por no estar sentados en una silla, sino arrancar desde la práctica y luego reflexionar sobre el proceso didáctico que hemos realizado en el aula, o sea, vamos de la práctica a la teoría y no nos quedamos solamente en el estudio teórico de estas metodologías. Y creo que en sentido hay un problema, ya que realmente los docentes muchas veces llegan al aula sin recursos para abordar una práctica vivencial de la música y de la danza. Actualmente las políticas educativas ciertamente revisando el currículo de primaria, por ejemplo, hablan de los procesos creativos, de los procesos de práctica, de vivencia, de experimentación, de exploración creativa, todo eso está en el currículo, en la asignatura de Música y Danza, pero es verdad que falta formación para que eso tenga un reflejo real en las aulas con los estudiantes. Veo que todavía hay un largo camino ahí por recorrer.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al Orff-Schulwerk? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

R. P.: Decidí vincularme a la Asociación Orff España porque en un momento dado vi que ofrecía una formación de profesorado que me llamaba mucho la atención y que se ajustaba a lo que yo en ese momento estaba buscando como docente. Necesitaba una formación quizá más especializada y la encontré. Entendí que ahí me la podían ofrecer y encontré

una nueva forma de hacer en el aula que para mí fue un descubrimiento total y que cambió completamente mi forma de dar clase y de abordar, en este caso, la danza en el aula. Me vinculé desde entonces como socia y actualmente ya en la junta directiva, porque para mí ha sido como una forma de devolver a la asociación todo lo que había hecho por mí. Para mí, Orff España ha supuesto profesional y personalmente un cambio en mi vida y yo estaba en deuda con esta asociación que me había proporcionado toda esta formación más allá de mis estudios oficiales. Fundamentalmente el objetivo principal de esta Asociación es fomentar la formación de profesorado en música y danza para la educación. Fomentar actividades, proyectos, encuentros, compartir con otros socios experiencias de aula y conocimiento, organizar cursos de formación por supuesto, tanto de fin de semana como de verano para nuestros socios y para otras personas que quieran acercarse, pues los cursos están abiertos a cualquier persona que quiera asistir. Y fundamentalmente, conectar con personas interesadas en la educación a través de la música y la danza. Por ejemplo, actualmente estamos desarrollando un proyecto que se llama *Iberian Sounds*, que es muy interesante, junto a la asociación Orff Cataluña, pero también queremos conectarnos con otras asociaciones. Es verdad que tenemos mucha conexión con asociaciones *Orff-Schulwerk* en Latinoamérica y algunos de sus socios vienen becados a los cursos de verano y también nosotros podemos llevar a algún socio a sus cursos de formación. Pero también queremos establecer, por ejemplo, convenios con la asociación finesa o con otras asociaciones en Europa. Desde 2022, cuando entré en la Junta Directiva, estamos promocionando la firma de convenios con universidades, pues creemos importante que el *Orff-Schulwerk* entre dentro de la formación inicial del profesorado en las Facultades de Educación. Tradicionalmente sí ha habido conexión, pero no de una forma institucional. Queremos firmar esos convenios de colaboración con estas universidades, y en ese sentido tenemos un convenio firmado con la Universidad Autónoma de Madrid y estamos en proceso de firmar con la Universidad Complutense de Madrid. Además, hemos establecido contacto y convenios con otras asociaciones de profesorado de educación musical, tanto a nivel regional, como APEMEX la asociación de educadores musicales en Extremadura, APMUSEN la asociación en Madrid, con asociaciones vascas o con Orff Cataluña, como también a nivel estatal, como COAEM, que es la confederación a nivel estatal de todas las asociaciones de profesorado de educación musical de España. Estamos muy en contacto con ellos para colaborar en sus actividades y ellos en las nuestras, apoyarnos tanto en la difusión como en la organización de cursos y actividades fundamentalmente para la formación del profesorado en educación musical. Por otro lado, nos interesa mucho investigar las conexiones con otras metodologías de educación musical. En este sentido, estamos conectando con profesores, por ejemplo, de metodología Willems o Gordon, y estamos viendo cómo hay profesores que empiezan a interesarse por cómo unas metodologías son complementarias a las otras, cómo dialogan y cómo se pueden introducir en el aula. Esto es otra de las líneas que nos interesa desde la Asociación Orff España y que estamos intentando promocionar también.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

R. P.: He tenido la suerte de que nunca he estado condicionada, porque, cuando he trabajado en ámbito formal, ha sido dentro de ciertos espacios donde tenía bastante libertad. En escuelas de música, que es educación no formal pero reglada, porque está regulada por un Real Decreto, pero es un Real Decreto muy abierto, que desde 1992 no se ha vuelto a actualizar, y que en concreto en las enseñanzas de danza te deja una libertad absoluta. Luego, en un Conservatorio Superior de Danza, donde también tenía bastante libertad para enfocar las asignaturas como yo pensaba que era la forma más adecuada. Y

finalmente en la universidad, también. Me he encontrado siempre bastante libertad para desarrollar las asignaturas metodológicamente desde el enfoque que yo veía más necesario y adecuado. Entonces, en este sentido, siempre he utilizado un enfoque *Orff-Schulwerk* en mis clases, en prácticamente todas las asignaturas. Quizá las que menos han sido las asignaturas desde una técnica más reglada como las de flamenco, de danza española, o danza social. En otras asignaturas siempre he tenido esa libertad, docente y metodológica para poder enfocarlo desde la metodología de *Orff-Schulwerk* sin ningún problema. Y siempre ha sido muy beneficioso, he podido desarrollar mi propia metodología, porque he tenido todo ese recorrido profesional y al final la experiencia es un grado. Para mí ha sido un verdadero lujo.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

R. P.: Por un lado, sí que he utilizado mucho material, aunque no está en manuales como la parte más instrumental. He utilizado muchos de los materiales que en estos cursos de formación he recibido. Al principio prácticamente todo, y luego poco a poco sí que he sabido generar mis propios materiales. El desarrollo de la tesis doctoral fue para mí un impulso muy grande porque hay una parte de Marco Metodológico en la tesis que es precisamente la implementación de diez unidades didácticas, más cercanas a las situaciones de aprendizaje actuales, que yo desarrollé y evalué en la tesis. Entonces, la tesis fue para mí como un campo de experimentación. En ese momento yo estaba en la escuela municipal de música y danza, con Eva Gómez Santos como directora, y me permitió crear un grupo específico de estudiantes para poder desarrollar estos estudios de didáctica interdisciplinar. En mi caso, entre la danza y las artes visuales que es lo que yo desarrollé y ahí empecé a generar materiales propios. A partir de ahí, la asociación Orff España me pidió impartir una serie de cursos y en ellos vas generando e implementando más materiales propios. Tengo muchísimos materiales generados dentro de lo que es la metodología del *Orff-Schulwerk*, pero también utilizo muchos materiales de otros docentes, o sea, una combinación. Es cierto que en danza no son materiales que estén escritos, sino que es más transmisión oral, aunque también tenemos apuntes o fichas del repertorio tradicional histórico y social de danzas. Hacemos unas fichas con el título, la letra, el contexto o la notación de los pasos. Tenemos un pequeño sistema para anotar los pasos, pero, claro, no es un sistema de notación tan completo como la notación musical. Sí que tenemos materiales escritos, pero no, quizás, son materiales publicados, sino más bien de una biblioteca personal o de un repositorio personal, más que institucional.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

R. P.: Creo que sí, que ya empiezan a salir nuevas generaciones de docentes gracias a que en la Universidad Autónoma de Madrid tenemos implementado desde el año 2019 un Máster propio en Educación a través de la Danza, que son herramientas de la danza educativa creativa a través del *Orff-Schulwerk*. A partir de estos grupos de egresados, ya empezamos a ver algunas personas que están transmitiendo esta forma de hacer en diferentes contextos. Aunque el *Orff-Schulwerk* está más vinculado a la educación musical y no tanto a la pedagogía de la danza, y en este sentido creo que es más

complicado. Cuando empecé a asistir a los primeros cursos en el año 2000 del *Orff-Schulwerk*, me decía, ¿y por qué aquí hay bailarines? En muchos cursos yo era la única bailarina, todo el mundo venía de la música. Quizás creo que hay todavía una labor que hacer dentro de la pedagogía de la danza para que se entienda la música y la danza como un todo dentro de las clases de danza educativa creativa. El foco está más en el movimiento, pero la música está presente, por supuesto, es un todo, no se puede disociar, y esto todavía cuesta transmitirlo dentro de los profesionales de la danza. Poco a poco con el Máster lo estamos consiguiendo, y ahora tenemos alguna doctoranda que también está cursando el doctorado en la Universidad Autónoma, dentro de la línea de Danza Educativa, y también lo está haciendo a través de la metodología del *Orff-Schulwerk*. Poco a poco podemos decir que hay discípulos, no sé si la palabra discípulo es un poco grande para el momento en el que estamos, pero creo que sí que hay una transmisión. Es cierto que es una transmisión en una burbuja un poco cerrada y para abrirla creo que hay que contactar con las universidades porque puede abrir mucho el campo de acción y que el *Orff-Schulwerk* se divulgue a un mayor nivel. En las universidades estamos formando los futuros maestros de música, a los futuros profesores de música también en secundaria y en bachillerato y creo que es fundamental que personas vinculadas al *Orff-Schulwerk* impartan esta formación inicial de profesorado en las universidades y a través de la investigación. La investigación es fundamental, no solamente la formación. En este sentido las tesis, como la de Beatriz Hernández, que es nuestra doctoranda, o la tesis de María Rodríguez, en la Universidad de Oviedo, creo que van a servir para que las personas que no pueden acceder a esta formación puedan acceder a estas publicaciones y a partir de ahí descubran esta metodología. Para mí la investigación es fundamental.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

R. P.: Para mí no es un método en absoluto y creo que esto es totalmente contrario a lo que nos transmitieron Orff y Keetman. Para mí es una idea pedagógica, una forma de hacer podríamos decir. Es una forma de entender la práctica de aula y en este sentido siempre hablamos de metodología y no de método. En algunas asignaturas teóricas que imparto siempre hablo de esto: ¿Cuál es la diferencia entre método y metodología? A partir de ahí empezamos a construir y poner palabras a lo que hemos vivenciado. Para mí lo importante es el desarrollo de la creatividad y es una de las ideas en las que incide. Otra de las ideas es la importancia del proceso frente al resultado, cómo el aprendizaje se construye en este proceso y en este desarrollo didáctico y metodológico. La dificultad está en que no es un método y mucha gente entonces dice ¿y cómo lo hago yo si no sé qué pasos seguir? Para mí también ahí está su riqueza y su permanente actualización a día de hoy. Hay otros métodos que se pueden quedar más o menos obsoletos, pero la metodología *Orff-Schulwerk* nunca se queda obsoleta porque siempre estamos trayéndola a nuestro contexto, a nuestros días y en ese sentido la estamos actualizando, la estamos adecuando al supuesto didáctico, al grupo de estudiantes que tienes, a tu propia forma de trabajar como docente y al contexto histórico-sociocultural en el que te mueves. Esto para mí es fundamental para que esto siga vivo y si tenemos que hablar desde mi punto de vista como profesora de danza, para mí es fundamental la importancia que se le da al movimiento y a la danza dentro de esta metodología. El movimiento y la danza no son medios para conseguir un aprendizaje musical, como en otros métodos, donde el cuerpo o el movimiento está al servicio de la música. En el *Orff-Schulwerk*, tenemos el movimiento, la música y la palabra y no hay jerarquía entre estos tres elementos, están en

el mismo nivel. Para mí como bailarina, llegar a un curso de formación y que me digan esto, es decir que estén valorando al mismo nivel mi trabajo y el suyo fue sorprendente. Yo nunca lo había encontrado, fue la primera vez y para mí, fue muy interesante y fue poner en valor el trabajo del movimiento del cuerpo y de la danza en una clase de música como algo que está dentro del proceso de aprendizaje, con profundidad, enraizado. Esto es lo que yo pondría en valor, y no solamente es de Carl Orff, sino también es gracias a Gunild Keetman y con anterioridad a Dorothee Günther. Y en ese sentido, es lo que estoy trabajando en mi día a día.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

R. P.: Yo no lo contemplaría como una debilidad, sino como un desafío desde el punto de vista docente. Estos son los materiales que a mí me han dado, pero yo esto no lo tengo que repetir exactamente igual. El proceso que yo he vivido como alumno, como estudiante, yo no lo puedo transmitir exactamente igual a mi aula. Hay gente que esto lo entiende como una debilidad o como una limitación, pero para mí es un desafío y es un reto como docente, el cómo yo puedo adecuar esto que a mí me han transmitido a mi grupo de estudiantes. Quizá ahí está la dificultad que yo creo que es una dificultad inicial como docente, porque cuando no tienes mucha experiencia, esto cuesta, no solamente de entender, sino de implementar. A veces tienes éxito y otras veces sales de las clases y ha fallado o no ha funcionado algo. Precisamente esto es aprendizaje como docente, cuando realmente en una clase no te funciona algo y que tienes que ir a tu casa pensando lo que vas a cambiar para que la próxima clase funcione. Esa experiencia docente es la que te va dando las pistas de cómo realizar un buen proceso de *Orff-Schulwerk*. Por eso, no hablaría tanto de limitación, sino más bien de desafío, de reto como docente. Y quizás ha sido lo más difícil para mí a la hora de implementar el *Orff-Schulwerk*, el cómo llevármelo a mi terreno y cómo llevármelo al grupo, al supuesto didáctico con el que estoy en cada momento de mi trayectoria profesional, que ha sido muy diferente porque he trabajado desde música y movimiento hasta con personas adultas e incluso de la tercera edad.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

R. P.: Evidentemente tardó más en llegar que a otros países, en el centro de Europa fue más temprano, pero la verdad es que lo histórico lo desconozco. Me imagino que por la dictadura franquista tardó en llegar. Y entiendo que llegó por estas primeras personas que fueron a Salzburgo y se formaron y volvieron con estas enseñanzas en los años 50-60, quiero recordar. Características de la implantación en España, para mí lo fundamental es que tenemos un folclore muy rico y variado, respecto a otros países. Esto enriquece y diversifica mucho porque tenemos un repertorio tan amplio que ni los propios españoles lo conocemos. Creo que para mí la transmisión del amplísimo repertorio tradicional que tenemos en España, a través del *Orff-Schulwerk*, es una oportunidad muy interesante. Hay profesores que cuando vienen a España a dar clase, lo que dicen es que les encanta dar clase aquí, porque nos movemos solos, estamos en continuo movimiento a diferencia de otros que están cantando y están completamente estáticos. En España estamos contando algo y estamos verbalizándolo y bailando con las manos, es lo que dicen algunas profesoras. Creo que, en este sentido, España, al ser un país mediterráneo, este

movimiento corporal lo tenemos casi incorporado y esto facilita mucho también la integración de la música y el movimiento. En definitiva, el repertorio tradicional es muy rico en todos los países, pero en España es muy amplio, más enriquecedor que en otras culturas y más variado.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

R. P.: Yo diría más desconocedores que detractores, pero no me he encontrado nunca con ninguno de forma radical. Sí es verdad que me encontré alguna vez alguna persona no tan entusiasmada con la metodología del *Orff-Schulwerk* y es, quizá, porque muchas personas tienen una idea del *Orff-Schulwerk* muy limitada y superficial. El *Orff-Schulwerk* para muchos maestros de música es tocar los instrumentos de láminas y reducir un repertorio musical a los arreglos para instrumental “Orff”. Para mí esta es una idea que limita mucho. Aunque estés tocando instrumentos de láminas, eso no significa que estés desarrollando un proceso *Orff-Schulwerk*. En este sentido, creo que en ocasiones no se ha sabido transmitir con profundidad en qué consiste la metodología o un proceso *Orff-Schulwerk*, y se desconoce por muchas personas que se dedican a la educación musical en este país. Asimismo, creo que también hay un problema de metodologías, que muchas veces parece que están enfrentadas o que no puedes combinar diferentes metodologías. Por ejemplo, en lo que comentaba antes respecto al movimiento, ¿por qué no vamos a poder introducir recursos o actividades de Dalcroze en otra metodología? Pues claro que sí. Quiero decir que también muchas personas tienen una conceptualización muy rígida que no permite introducir otras ideas, otros recursos, etc. Creo que como docentes debemos intentar actualizar quién soy yo en este momento y qué me llega a día de hoy de otras personas. Respecto a los divulgadores para mí, fundamentalmente, han sido Elisa Roche y Verena Maschat, por supuesto, Wolfgang Hartman, diría que también, pues ha hecho una gran labor de divulgación y Sofía López-Ibor, quien ha hecho una importantísima labor y ha dado muchísima formación dentro y fuera de España. Quizá podría citar estos cuatro.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

R. P.: Sí que he ido a bastantes congresos, en muchos de ellos he presentado experiencias o investigaciones relacionadas con procesos de *Orff-Schulwerk* que he llevado en el aula y quizá no he debatido tanto en alguna mesa redonda. No he encontrado oportunidades de debatir, porque no me encuentro siempre enfrente de personas realmente conocedoras de la metodología *Orff-Schulwerk*, entonces siempre es como que tú expones tu forma de trabajo, tu enfoque metodológico y para los otros, es más una sorpresa o cierta curiosidad por tu forma de trabajar. No es tanto un debate de igual a igual quizá, porque ellos están en otros momentos, en otras metodologías, en otros ámbitos o en otras cuestiones. Sí que quizá las anécdotas vienen más como por decir: ¡ah! pues eso también es lo que yo hago. También hay un gran problema en el ámbito de la danza en concreto, de terminología. ¿Qué es danza educativa creativa? ¿Qué es expresión corporal? ¿Qué es danza recreativa? ¿Qué es danza libre? ¿Qué es danza expresiva? ¿Biodanza? Hay mucha terminología de muchas formas de trabajo o metodologías cercanas, que quizá sí que habría que profundizar e investigar dónde están conectadas y dónde no tanto. Por eso, te encuentras personas, en otras formas de trabajo, pero que sí que encuentran conexiones. Es verdad que todos los congresos han sido, o bien de educación musical, donde eres un poco como

el *rara avis*, o bien de investigación en danza, que ahí hay mucha investigación teórica y no tanto investigación desde la práctica de aula. No me he encontrado el mundo *Orff-Schulwerk* en estos campos de innovación e investigación en general. Sí es verdad que en el 2022 organizamos en la Universidad Autónoma de Madrid un congreso de Educación a través de la Danza, exclusivamente sobre danza educativa-creativa. Ahí sí que pudimos concentrar personas vinculadas al *Orff-Schulwerk* desde diferentes ámbitos profesionales y estamos organizando el segundo para febrero de 2025. Hemos querido limitar y acotar mucho el área de conocimiento del congreso precisamente para provocar este encuentro y para que otras personas dentro de la pedagogía de la danza puedan encontrarse con este ámbito metodológico del *Orff-Schulwerk*. No hablamos de un congreso de *Orff-Schulwerk* propiamente, sino de un concepto amplio, pero sí que ahí se encuentran muchas personas que trabajan en esta línea de metodológica.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

R. P.: Además de los que ya has contactado, Alfonso Álvarez o Eva Gómez Santos serían personas muy interesantes para aportar información. También podrías hablar con Alba Erviti, Cristina Rioja o Águeda Matute. También conozco muchas personas, profesores jubilados, que quizás no han tenido un papel tan importante en la formación de profesorado, pero han hecho un trabajo excepcional con el *Orff-Schulwerk* en su labor diaria de aula. Es decir, son más profesores que formadores, como Juan Dionisio Martín, Pilar Sauco, Blanca Aller, Ana Alberdi y Ana Rosa García Del Fresno. Hay muchos más, pero bueno, te diría estos.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

R. P.: Yo diría que actualizado está. Precisamente por la propia filosofía del *Orff-Schulwerk* está continuamente actualizándose y creo que está plenamente vigente. Necesitamos más que nunca la vivencia en el aula, la vivencia práctica, el aprendizaje corporeizado, o sea, el aprendizaje a través del cuerpo, de la vivencia, del contacto social y del desarrollo emocional y creativo. Hay un montón de aspectos del *Orff-Schulwerk* que son plenamente vigentes en nuestros tiempos digitalizados y pospandémicos. Respecto a los retos a los que se enfrenta de cara al futuro, creo que el principal sería la posibilidad de que esta idea pedagógica se extienda más, sea más conocida, pero en profundidad, que no solamente se difunda la idea del uso de instrumentos de láminas. Creo que eso es uno de nuestros retos y nuestras responsabilidades como Asociación Orff España, esa divulgación y transmisión con rigurosidad y profundidad. Y bueno, creo que la asociación actualmente se está reactivando, porque hay un grupo muy proactivo de profesionales, pero necesitamos que vaya creciendo, que sea más y más grande, con más profesores de música y de danza que se interesen por estas ideas y esta metodología.

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Sofía López-Ibor: Mi vida vinculada al *Schulwerk* empezó a los cuatro años porque yo asistía a un colegio, el Colegio Santa María de los Rosales. Tenía por aquí ahora mismo un libro de Nicolás Oriol en el que justamente en la portada sale mi hermano y tal. Es un colegio en Madrid en el que, digamos, los profesores eran algunos pioneros de los que hicieron los primeros cursos con el Dr. Regner, con Barbara Haselbach en Santander en la Universidad Menéndez-Pelayo. Algunos de estos pioneros, personas que asistieron a estos cursos, después fueron al curso de verano del *Orff Institut* en Salzburgo, en Austria, y allí ellos compraron instrumentos y trajeron instrumentos y empezaron a trabajar con piezas *orffianas*, del estilo *orffiano*. Entonces, digamos que yo desde mis primeras experiencias musicales han sido unidas al xilófono. Desde muy, muy pequeña he cantado, tocando xilófonos, he tocado panderos, he tocado flauta dulce desde muy, muy, muy pequeña. Y Nicolás Oriol y Tasina Carbajo fueron dos profesores, concretamente, que habían asistido a estos cursos en Santander e hicieron una gran difusión de este sistema de educación en España.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

S. L.: Yo estuve en ese colegio desde los cuatro años hasta los 18 o 17 que salí, en el que estaba siempre unida a los conjuntos de formación *orffiana*. Es decir, conozco las piezas originales del *Schulwerk* muy bien porque las he tocado de niña. O sea, conozco ese repertorio muy bien. Y precisamente porque flauta dulce era uno de los puntos que yo hacía, yo decidí estudiar flauta de pico de música antigua y estuve asociada a grupos de música antigua en España durante mucho tiempo hasta que decidí estudiar primero en Londres, en el *Trinity College of Music*, y después en Salzburgo en el *Orff Institut*. En el *Trinity College of Music* tuve la experiencia de conocer a otra grande que ha traducido todo el *Schulwerk* del alemán al inglés, que es Margaret Murray, y ella enseguida me vinculó a los cursos que estaba haciendo ella en Inglaterra. O sea, es curioso que en todos los lugares en los que yo he ido con esta experiencia de haber hecho cosas con el *Schulwerk*, me he encontrado con alguien que realmente me ha vinculado a las diferentes asociaciones que hay en el mundo. Y fue precisamente Margaret Murray que me dijo: – oye pues ponte en contacto, en España tienes que ponerte en contacto con Elisa Roche–. Elisa María Roche, que es la persona que yo considero mi inventora y que es la persona que yo creo que si alguien habla de *Schulwerk* en España y alguien tiene que hacer un estudio sobre el *Schulwerk* en España tiene que conocer muy bien el trabajo de Elisa. Yo conocí a Elisa Roche a través de un trabajo que hicimos con Odón Alonso, el director de orquesta, para hacer, formar una orquesta infantil, para hacer una, tocar una pieza de Benjamin Britten que se llama El diluvio de Noé. Fuimos a hablar con Elisa y nos metió o nos invitó a un curso de pedagogía, digamos un máster de pedagogía que se hizo en España, en el que daban clase todos los alumnos que habían pasado recientemente por el *Orff Institut*. Este fue un curso de pedagogía que realmente marcó mi vida, donde mis profesores fueron Fernando Palacios, Polo Vallejo, Luz Martín León-Tello, que falleció realmente pero que es una persona impulsora en el *Schulwerk* en España tremenda, Mariana Di Fonzo y Leonardo Riveiro. Todos ellos habían pasado de alguna forma por el *Orff Institut* y eran personas que tenían como 30 años todos, con una experiencia muy

fresca, muy positiva. Esto digamos que para mí esta es la segunda generación de profesores que se han formado en el *Schulwerk*, en Salzburgo. En la primera generación estaban Montse Sanuy, ahora se ha oído mucho hablar de ella, y estaban Elisa Roche, estaba Carmen Lecumberri, que es una profesora vasca, y estaba María Dolors Bonal, también un movimiento *orffiano* impresionante en Barcelona. Entonces digamos que de todos aquellos yo me sentí siempre ya desde entonces muy vinculada con Elisa, nos hicimos no solamente muy amigas, sino para mí fue como una madre, y después de hacer este curso, que es un máster como de dos años, yo me fui a estudiar a Salzburgo, y yo creo que ahí confluyeron varias cosas.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

S. L.: Cuando finalicé mis estudios me ofrecieron una plaza para estar allí trabajando con las clases de didáctica con niños, sobre todo para llevar clases de niños, pero yo tenía mi compromiso de volver al Colegio Rosales en España, o sea que me volví a España, pero en seguida empecé a dar cursos de formación de profesorado en España, muchos cursos aquí. Empezamos a organizar los cursos de verano, que ya eran digamos organizados por gente que había estudiado en el *Orff Institut*, que eran todos españoles, combinados con profesores del instituto, es decir, trayendo a Verena Maschatt, Barbara Hasselbach, Wolfgang Hartmann, Reinhold Brisching, Mari Honda Tominaga, es decir, muchos profesores que han trabajado, han hecho muchos cursos en España al principio, que han conectado este mundo, este mundo austriaco del *Schulwerk* con el mundo español. Y en esa época fue en la que yo junto con Luz Martín León-Tello y con Mariana Di Fonzo hablamos de hacer una asociación Orff España hicimos una reunión en casa de Mariana, donde estaban Elisa Roche, Polo Vallejo, Fernando Palacios, Luz Martín León-Tello, Mariana Di Fonzo, Leonardo Riveiro, que éramos como el grupo de alumnos de Elisa, Verena Maschat y Javier Benet, el percusionista de la orquesta sinfónica de Radio Televisión Española entonces. Este grupo tenía un nombre, nos llamábamos 8x1, 8 personas por una persona que era Elisa, 8 personas aglutinadas alrededor de Elisa. Estos decían somos amigos, trabajamos juntos, ¿para qué necesitamos una asociación? Y yo decía que era muy importante hacer una asociación porque si no la creábamos nosotros, que éramos los que habíamos estudiado en el *Orff Institut*, esa asociación la iba a organizar alguien que no había estudiado en el *Orff Institut*. Y nos parecía que, si nos habíamos pasado allí unos cuantos años pasando frío, estudiando alemán y haciendo un montón de asignaturas, y es que eran unos estudios muy duros para un pobre españolito que te vas allí con las lentejas contadas. Entonces yo dije, mira, si otros lugares en el mundo tienen asociaciones, ¿por qué no nosotros nos montamos una asociación? Y en efecto, con la ayuda de Verena, que había organizado muchas asociaciones alrededor del mundo, creamos la asociación Orff España. Continué con mi labor de formadora en *Orff-Schulwerk* hasta que me fui a San Francisco hace ya 27 años donde ejerzo de profesora *Orff-Schulwerk* en *The San Francisco School*.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

S. L.: He estado y me muevo por todo el mundo, pero es cierto que mi etapa de estudiante estuvo principalmente entre España y Salzburgo, y laboralmente, llevo mucho tiempo en Estados Unidos, en San Francisco.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

S. L.: Mi vida no se puede entender sin el *Orff-Schulwerk*, creo que ya he respondido a esta cuestión en las preguntas anteriores.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

S. L.: Para mí fue fundamental Elisa Roche, yo la amo. Se murió hace muchos años y yo sigo hablando todos los días con ella, es decir, que estoy dando clase y de repente digo, ¿cómo le hubiese gustado a Elisa ver esto? Para mí ella está súper presente. Luego, para mí es muy importante Barbara Haselbach, que casualmente era íntima amiga de Elisa Roche. Ella en el *Orff Institut* es una persona fundamental porque sigo consultando con ella todo. También ha sido muy importante mi relación con Verena Maschat, que ha sido una relación de amistad muy profunda, una relación de trabajo y de colaboración. Gracias a Dios yo sigo trabajando ahora en una rama del *Schulwerk* que está muy relacionada con el trabajo de Bárbara Haselbach. Lo que es curioso es que yo había nadado en este mundo el *Schulwerk* pero desconocía que había un *Orff Institut*. Ignoramos muchas veces de dónde viene el *Schulwerk*, incluso yo no sabía que estaba relacionado con Orff en sí, con el compositor. Yo me acuerdo un día que fui a una tienda de música en Madrid y había un catálogo de instrumentos y en la parte de atrás del catálogo de los instrumentos había una terraza con unas personas tocando percusión que ponía: “estudiantes del *Orff Institut* tocando en un conjunto de percusión con Mari Honda Tominaga” y yo tenía que ir allí. Elisa Roche vio el potencial que yo tenía e hizo todo lo posible porque me formase en el *Orff-Schulwerk*. Hay un puente que yo siempre cruzo sobre el río Salzach, en Salzburgo, un puente donde siempre me paro a hablar con Elisa. O sea, es una persona, pues, para mí, de gran importancia. Entonces, es interesante que conoces mucha gente hasta que hay alguien que te dice que tú eres la persona que vas a terminar aquí y te dice las razones. Y así fue.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

S. L.: Cuando yo estuve en el *Orff Institut* aproveché para hacer un intercambio en el Instituto Kodaly y también con el Dalcroze, es decir, en los propios estudios que yo hice en el *Orff Institut*, eran muy conscientes de que tenías que estar muy abierto a otras pedagogías y que, además, que todas las pedagogías modernas valen. Siempre he estado trabajando con colegas que trabajan con todas estas pedagogías al mismo tiempo y yo soy una persona muy curiosa, yo soy muy ecléctica en mi trabajo también. En ese sentido, por ejemplo, en Estados Unidos he estudiado muchas cosas que tienen que ver con Reggio Emilia de educación preescolar, he hecho muchos cursos que tienen que ver con educación Montessori, he hecho millones de cursos de Dalcroze, de Kodaly y he recibido muchos cursos de formación en plástica que tienen que ver con museística porque es otra área que hago yo mucho, es integración de las artes. En ese sentido estoy muy conectada y luego tengo la suerte de que trabajo en un centro en el que desde tengo formación en proyecto 0, que es con las pedagogías de Howard Gardner y otros. Nosotros estamos en un colegio donde realmente estamos recibiendo formación de muchas otras pedagogías

que me han ayudado a crear mi propia visión del *Schulwerk*. Aparte de todo lo que he estudiado de música, a mí me influyó mucho el trabajo que se hace en el *Orff Institut*, porque se forma a la persona, es decir, todo lo que se hace, las obras que se hacen en clases de movimiento, realmente te transforman, transformaron en el músico que yo era. Esa es la formación para mí un poco más intensa, otras formaciones que he hecho sí, también me influyen, pero mi formación fundamental es la formación del *Orff Institut*.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

S. L.: Todos los estudios que he hecho en Londres en el *Trinity College*, me los he financiado yo desde muy joven. Cuando fui al *Orff Institut* no tenía mucho dinero y tuve una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores. Me dieron esa beca para estudiar el primer año, y el segundo año, como tenía matrículas de honor del primer año, me dieron una beca del gobierno alemán, la beca de la DDA. Mis estudios en el *Orff Institut* fueron becados, el resto todos han sido autofinanciados.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

S. L.: Yo creo que todos los que fuimos al instituto fuimos con la beca del Ministerio, con la beca de Asuntos Exteriores. Polo tuvo esa beca, Mariana tuvo esa beca y Luz tuvo esa beca, esos tres. La de la Fundación Juan March yo no la pedí, había una beca de la UNESCO para estudios europeos que había gente que la pedía. Una vez que establecimos la Asociación Orff España, conseguimos crear una bolsa de estudios, una beca, no para ayudar a personas en el extranjero, pero sí para que extranjeros, sobre todo latinoamericanos, pudiesen acceder a la formación que nosotros hacemos en España, es decir, les damos una ayuda. Son ya becas que están dentro de lo que es el circuito de las asociaciones Orff en el mundo, pero la Asociación Orff España siempre tuvo un compromiso muy claro con ayudar a otras asociaciones incipientes. Yo personalmente, como persona, he tenido muchísimo interés en ayudar a españoles.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

S. L.: Nosotros trabajamos de una manera mucho más creativa y trabajamos mucho más desde lo que nos encontramos. Yo creo que, como en todo, no solamente en España, sino en todos los países, en los que yo trabajo en el mundo, hay, digamos, que una especie de cara de lo que es el método Orff, que significa unas partituras musicales, unos instrumentos musicales que hay en las aulas y una serie de actividades que se creen la gente que son *orffianas*. Entonces dicen que están haciendo el método Orff. Si escarbas, te das cuenta de que esta gente no tiene formación *orffiana*, no está haciendo método Orff, no está haciendo una verdadera formación musical que tiene que ver con la formación del individuo, ni de la musicalidad del individuo como la concebimos nosotros. Se hace un solfeo disfrazado, es decir, ves niños con partituras leyendo una partitura para xilófono, y es que eso no es. Entonces, yo creo que ha habido movimientos políticos que realmente sí se han ocupado de realmente avisar a expertos, como fue el caso de Elisa Roche, para

que realmente aconsejen y promuevan lo que es la verdadera formación del profesorado, sin una formación del profesorado buena no haces nada, y en cambio hay otros que no. Entonces mi respuesta es no porque para hacer una reforma de las enseñanzas musicales hay que partir de una buena formación del profesorado y eso se ha hecho pasito a pasito. Insisto, desde los años que llevamos trabajando con la Asociación Orff en España, ha habido una gran transformación de gente que trabaja en secundaria, hay grandes profesionales que están haciendo un trabajo buenísimo con el *Orff-Schulwerk*, particularmente en escuelas de música y curiosamente, en la asignatura de música y movimiento. Pero insisto, la formación del profesorado es todavía una tarea que hay que seguir trabajando con ella, haciendo muchas publicaciones, hablando mucho del tema y metiéndose en política directamente por realmente hacer un cambio. El origen de la difusión del *Orff-Schulwerk* alrededor del mundo parte de los años 60. El *Orff Institut* se fundó en el año 63 y si ves las listas de los primeros grupos de alumnos había un gran porcentaje de profesores que venían de países tan diversos como Tailandia, Corea, Brasil, o sea, creo que al principio hubo mucha difusión de este sistema educativo alrededor del mundo. En Canadá y en Estados Unidos es fortísimo. La Asociación Orff Americana ahora mismo tiene, no sé si 8.000 o 12.000 socio. Entonces, en España no ocurrió al mismo tiempo, porque los primeros del *Orff Institut* fue en el año 67, Montse Sanuy fue la primera, luego fue Dolors Bonal y luego fue Elisa con Carmen Lecumberri. Estas personas hicieron un trabajo modélico que yo creo que es lo que hay que hacer. Entonces, es que no se implementa por un cambio, por una política, no se implementa solamente por formación del profesorado, es que el profesorado tiene que tener un modelo que seguir y cuando tú creas esos modelos entonces ya la cosa va tirando.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

S. L.: Yo soy miembro fundador de la Asociación de España y he sido presidenta y vicepresidenta muchísimos años. El objetivo o cometido de esta asociación, es fundamentalmente formación del profesorado y divulgación de las ideas pedagógicas de Carl Orff y Gunild Keetman. También soy miembro de la Asociación de Tailandia, miembro fundador de Argentina, Brasil, Colombia, Islandia, soy miembro de Finlandia, y de muchísimas asociaciones en las que también doy clase e imparto cursos de *levels* en muchos lugares del mundo. Además, he sido miembro y consejera del *Orff-Schulwerk Forum*, el paraguas que une todas estas asociaciones. Yo ahora no estoy tan conectada con la Asociación Orff de España, estoy mucho más conectada con AOSA, la Asociación Orff Americana, porque trabajo en muchísimos comités que tienen que ver con la revisión de los currículos, que tienen que ver con todo, con la formación del profesorado, estamos revisando el currículo de flauta de pico, estamos revisando el currículo de los cursos de los *levels* en Estados Unidos en los que llevo trabajando tantos años, estoy en muchas comisiones allá, entonces estoy muy cargada de trabajo, digamos, gestor y administrativo dentro de lo que es *Schulwerk* en Norteamérica. Aunque ya lo hemos apuntado anteriormente, la motivación de vínculos con dichas asociaciones, parte del deseo de difundir e implementar el Orff-Schulwerk en todos los países y que fuera gente que estuviera realmente formada, que no se diera lugar a gente con esa información que al final hiciera una organización, un grupo y se pusiera el nombre de Asociación Orff o Asociación tal. Es fundamental eso y para mí la conexión internacional.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionada por las disposiciones oficiales?

S. L.: Te voy a contestar con un monosílabo. No, porque estoy convencida en mi cabeza y en mi corazón de lo que estoy haciendo, es lo que tengo que hacer. Entonces, mi trabajo de *Schulwerk* tiene muchas facetas. Una, trabajo con niños. Es fundamental tener lo que es el laboratorio, la capacidad de trabajar con niños, porque los niños cambian cada año. Segundo, he trabajado mucho en escuelas de música. Tercero, he trabajado en la universidad o en el conservatorio superior de música, en el País Vasco, dando clases de pedagogía musical. Cuarto, he trabajado formando profesores de *Orff-Schulwerk* en Estados Unidos durante 27 años. Quinto, como escritora, estoy constantemente escribiendo artículos, columnas, libros. Es decir, trabajo difusión, digamos, intelectual del *Schulwerk*, que es fundamental hacerlo. He sido hasta ahora que ya creo que no la publican, la editora de la revista de la Asociación de España del número uno hasta el último número. Y el siguiente aspecto es investigación. Desde que era muy joven yo me he creado un músculo de saber hablar de lo que significa *Schulwerk* muy fuerte y poder defenderlo con, digamos, con criterio y con categoría. A mí me han llamado para abrir brecha en muchos sitios. He tenido en ese sentido, mucha suerte, pero siempre porque he sido capaz de defenderlo con criterio. Y luego, claro, ya desde que llevo 27 años en Estados Unidos en un centro que está generado alrededor de *Schulwerk* no solamente todos los niños hacen *Schulwerk*, sino que todos los profesores conocen lo que hacemos, no hay impedimento ni de horario ni de nada, sino que es lo que mueve esa escuela. Tiene una importancia tremenda con el trabajo que hemos hecho durante muchos años, Doug Goodkin, James Harding y yo. Entonces es que yo he tenido mucha suerte porque es que además me he negado, me he negado. Lamentablemente, no solamente en este país, sino muchos otros lugares, tenemos que seguir defendiendo lo que es el territorio del derecho a la educación musical. Parece que Violera Hemsy de Gainza me está hablando aquí en el oído. Es que estamos hartos de tener que hacer esta defensa, pero lamentablemente es así. Y ese músculo hay que hacerlo desde muy joven.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

S. L.: Muchísimo porque para mí el *Orff-Schulwerk* es una forma de hacer y una forma de pensar. He publicado muchos libros y he publicado millones de materiales. Tengo millones de arreglos y estoy todo el día haciendo arreglos nuevos, porque siempre estoy generando un material nuevo. Yo no soy de la que uso solamente un material, sino que estoy siempre cambiando. He hecho mucho trabajo de investigación de canciones, de juegos, de melodías, que lo arreglo y tal. Esos materiales ¿de dónde vienen? Primero, varias fuentes. Una, el material original del *Schulwerk*. Yo siempre cada año busco de los 5 volúmenes unas cuantas piezas que quiero hacer con cada clase. Simplemente porque me gusta tener esa estética tan bonita que tiene el material original, me gusta tenerlo presente en las aulas. Y entonces siempre hago una pieza al comienzo del curso y una al final del curso, más o menos. Y luego tengo materiales que vienen de músicas del mundo, materiales que yo he arreglado, materiales de jazz, materiales de música pop, materiales de música clásica, de compositores contemporáneos. Estoy siempre generando material, siempre. En cuanto al *Musik für Kinder* y su traducción, es una cuestión histórica. Los libros originales del *Schulwerk*, los 5 volúmenes, se han traducido como 5 volúmenes solamente al inglés. Es el único, por una cuestión histórica, simplemente porque Carl Orff

estaba dirigiendo una ópera Antígona en Viena y tenía un director asistente que era el marido de Margaret Murray. Entonces, en un momento muy incipiente en el que se habían escrito esos 5 libros, los tradujeron al inglés, no por un músico, porque Margaret Murray no era músico, pero por una lingüista que ella sabía muchísimo de rimas, de poemas, de todo eso, recogió muchísimo material e hizo una adaptación de esos 5 volúmenes originales. En otros países no se han hecho los 5 volúmenes, han hecho uno, o se han hecho dos, pero ¿qué ha pasado? Que ese material original del *Schulwerk*, enseguida ha habido muchos otros profesores que ya creaban otros nuevos materiales. Es decir, el material original del Schulwerk no es solamente el material original. Yo cuando hablo de materiales del *Schulwerk*, es una cosa tan amplia, que puedes tener ahora mismo alguien sentado en una casa en cualquier lugar del mundo escribiendo un arreglo pentatónico o la semana que viene, que todo el mundo conmigo está escribiendo arreglos en mi curso de San Francisco, pues lo mismo les va a pasar. Lo importante es que cuando tú estás haciendo tu arreglo de *Schulwerk*, estés pensando en los principios pedagógicos. Lo que tienes que hacer es que tú vas creando, vas hilando, vas creando una semilla y la vas haciendo que evolucione. Desde unas escalas pentatónicas, después vas con unas escalas modales, hexatónicas, después modales, etc., vas creando un amalgama de conocimiento musical, que es lo que hace que unos niños de 14 años, puedan improvisar y componer como componen.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del Orff-Schulwerk? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

S. L.: Casi todos los jóvenes especialistas en Orff-Schulwerk han pasado por Estados Unidos y por mí. No lo digo por chulería, lo digo simplemente porque el trabajo que tanto Doug Goodkin como James Harding como yo misma hemos hecho en España es muy intenso y segundo porque yo tengo la suerte de que trabajo en los dos centros internacionales que ahora mismo tienen más importancia en la difusión del *Schulwerk*. Estoy en el curso de San Francisco donde cada año vienen 20-25 españoles y trabajo en el *Orff Institut* en el *Special Course* que es un curso de un año donde han trabajado muchos españoles. Otros muchos con Verena Maschat, y muchos han estudiado con Wolfgang Hartmann también y, por supuesto, con Polo. Polo ahora está formando mucha gente, pero de estos que están ahora en las asociaciones casi todos han estudiado en San Francisco. ¿Otras vías de difusión? Sí, claro. Documentales, películas, conferencias, conciertos. Nosotros también hemos tenido, por ejemplo, este grupo 8x1 hacía espectáculos musicales y luego en San Francisco nosotros teníamos un grupo que se llamaba Xefir, que era un grupo de también de espectáculos musicales para niños. En España, tuvo mucha importancia el programa de radio de Montse Sanuy, porque ten en cuenta que la primera difusión del *Schulwerk*, que eso es muy curioso, después de la guerra en Alemania, se hizo a través de la radio. Esos libros del *Schulwerk* que ves, los se hacía una clase en la radio y los profesores, los pueblos decían, ¿por qué no nos mandas la partitura? Por eso se recogieron aquellas partituras porque la gente quería el material. No me gusta tanto la difusión por Internet, en la pandemia sufrimos muchísimo. Además, lo digo en el documental, digo, es que no se puede. Es que sufrimos muchísimo. Mientras estábamos haciendo el documental nos filmaron mucho cuando estábamos dando clase en casa porque nos cogió el COVID en medio y yo no veía la respuesta de los niños, pero al mismo tiempo yo no sabía que estaban filmando niños en las casas y luego la vi. Me pareció alucinante, ver cómo los niños en casa estaban haciendo en realidad todo lo que hacían en el colegio con nosotros. Impresionante.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

S. L.: Para mí el *Orff-Schulwerk* es una forma de vivir la música, es una forma de comunicarse con la música y con la danza, es una forma de pensar, es una forma de comunicarse. Entonces, la diferencia con el método es que un método, claro tú vas página por página y ejercicio por ejercicio, pero en una clase *orffiana* los pasos siempre son formas de descubrimiento de algo nuevo. Yo siempre que doy cursos nunca doy los apuntes antes de llegar a la clase porque no tengo ni idea de lo que va a pasar en la clase. Una clase de música tiene un montón de elementos y según veas, un día empiezas por aquí y otro día me voy por otro lado. Por eso, no hay tanta gente que quiere trabajar con *Schulwerk* porque es muy difícil y porque tienes que ser un currante tremendo. Yo tengo 60 años y preparo todos los días clases, todos los días de mi vida. Cuando tú eres una persona generadora de pensamiento y eres una persona abierta que estás siempre buscando cosas nuevas, la plasticidad de aprendizaje que se crea en el niño es impresionante porque los alumnos realmente las preguntas que ellos hacen, como responden, es de una riqueza tremenda.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

S. L.: Sigo aquí porque para mí las fortalezas son muchas, sobre todo por lo que implica la formación humanística del individuo. La forma del crecimiento que veo en los alumnos es una cosa que a mí me emociona y que no es paralelo, no veo a todos igual, pero los pequeños pasos son suficiente. Y me parece muy poderoso esta filosofía que tenemos abierta de no estar siempre clasificando a los alumnos, los buenos y los malos, los que pueden y los que no pueden. En una educación general tú tienes que estar trabajando con el niño creando unos hábitos de trabajo y creando unos potenciales de existir en un conjunto instrumental que tienen un gran valor. Mucha gente lo critica porque dice que no enseñamos a los niños a leer música. Es que la formación del músico no es leer. También se hace una gran crítica de que el *Schulwerk* no solamente hace escalas pentatónicas. Y eso pasa porque la gente que hace muy poca formación del *Schulwerk* nunca ve el final del proceso y eso me da mucha rabia. No te quedes nada más que en la pentafonía, porque entonces no vas a ningún sitio. Entonces yo leo, a veces la gente me manda artículos: “*Schulwerk* solo trabaja con escalas pentatónicas”. Claro, me llevo las manos a la cabeza. Digo que no es verdad. Es que directamente no es verdad. Si puede ser que el que ha hecho un poquito de *Schulwerk* está cocinando con un ingrediente, pero es que es la cocina de *Schulwerk* es enorme. En ese sentido, el que sea una forma de pensar y sea una forma de adaptar y sea una forma de incorporar, de responder, tiene un gran potencial

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

S. L.: Yo creo que no fue tan tardía con respecto a otros países. Para nada. Lo que pasa es que cada uno cae donde cae. Hay un documental que se hizo en el año 79 que se llama

Metallophon und Fantasie que es un documental de la televisión alemana que dirigió el doctor Regner. Si tú comparas el trabajo que se estaba haciendo en los Estados Unidos con el trabajo que se estaba haciendo en España, con el trabajo que se estaba haciendo en muchos países, te vas a dar cuenta de que el trabajo es bastante similar. Simplemente que la dimensión de la extensión del trabajo varía mucho en cada país. Por una cuestión también económica, porque aquí mucha gente no tenía dinero para comprar instrumentos. En cuanto a la particularidad, pues mira, yo creo que en España hay una cosa que es fundamental. Hay muchas cosas que son muy similares a *Orff-Schulwerk* que no se llaman *Orff-Schulwerk*, como es toda la tradición de la música folklórica. Tú dime, para qué necesita *Orff-Schulwerk* un niño que vive en una comunidad donde se hace muchísima música. Le falta la improvisación y le falta la composición, básicamente, pero ese chaval de formación musical tiene un potencial que ya lo tiene. Hay países donde la riqueza del patrimonio musical es tan fuerte que a lo mejor se necesita menos que en otros lugares. Digamos que la disponibilidad de los niños españoles para jugar es fantástica. Es mucho mayor que en otros países. Este país tiene un repertorio musical riquísimo, tiene unos juegos infantiles maravillosos que realmente se están perdiendo porque la gente no los practica. Digo, vamos a tirar de lo que hay que tirar. Pero esto no es un erial, la gente aquí es muy musical y hace algunas cosas muy bonitas. Vamos a llevar eso al aula. ¿Para qué reinventar la rueda?

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

S.L.: Grandes difusores del *Schulwerk* en España hablamos de todos los que te he dicho: Fernando Palacios, Polo Vallejo, Mariana Di Fonzo, Luz Martín Leon-Tello, Leonardo Riveiro, que ha hecho muchísimo trabajo de *Schulwerk* en España. Yo misma. Luis García Vázquez, que trabaja en la ESMUC en Barcelona. Estos son de todos como de mi generación. Ángela Morales, en la Universidad Autónoma aquí en Madrid y es alumna de niña de Elisa Roche. En la nueva generación, Carmen Domínguez, Macarena Garese, Elia Bernat, Oriol Ferré, Mireia Aguiar, en Barcelona. Estos son, digamos que son todos españoles. Y luego, por supuesto, Alfonso Álvarez, que ha sido presidente de la Asociación Orff española durante muchos años. Víctor Soria, que trabaja en un colegio aquí en Madrid. Detractores siempre hay porque la gente en este país tiene, enseguida tiene esta especie de cosa de ponerse la banderita de que yo soy de esto. Entonces, como yo no soy de esto, me tengo que pelear con el otro. Mira lo que está pasando con la política, que es que no lo puedo soportar. Siempre hay gente que te mira o que nos llama, que sois los del corro de la patata. Hay muchos detractores, pero yo, realmente, si tú vas por tu camino, vas ignorando y tú vas por tu pasillito haciendo lo tuyo, pues realmente no... Cuando tienes un modelo bien hecho, la gente luego ya te tiene que aceptar. Y te acepta por el modelo. No te acepta por lo que tú digas, no. Acepta cuando ven los niños tocando como tocan o cantando como cantan.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

S. L.: En todos, cinco continentes, todo el mundo. Soy ponente, he trabajado en cursos de formación de profesorado y de formación de niveles de Orff en todo el mundo. Estoy todo el día haciendo eso. No se me ocurre así alguna anécdota, como anécdota, ¿no? Como... Es que me han pasado anécdotas alrededor del mundo, pero millones, o sea,

millones de cosas, como diciendo, pero... Para mí, anecdótico siempre es que te invitan a una clase y te encuentras 500 sillas en el suelo, o un curso donde hay apuntados 600 y tienes cinco xilófonos. Vamos a ver, anécdotas o cosas casi tristes. Me ha pasado mucho cuando yo al principio traducía. He traducido mucho al español y he traducido mucho a profesores que daban clases en directo. Y he tenido que mentir en la traducción. Pero a mí me ha pasado una vez una anécdota en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el que hicimos un curso para profesores de solfeo, en el que trabajó la profesora, que es una profesora de percusión, Mari Honda Tominaga, que iba a hacer cosas sobre improvisación rítmica y sobre percusión corporal y tal. Y entonces le pidió a la gente que se levantara y que se agarraran de las manos y la gente no quiso porque le daba asco tocar a las personas que tenían al lado. Últimamente no, pero al principio muchas veces llegábamos cursos que son cursos forzados, la gente le fuerza en el curso de *Schulwerk*. Digo no me mandes aquí a gente que no quiere hacer esto, porque si tú no quieres nunca va a funcionar.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del Orff-Schulwerk en España?

S. L.: Helena Cuaresma o a Saray. Yo entrevistaría a alguna de las personas que se han venido y que están ahora haciendo la formación en Estados Unidos porque te van a hablar mucho también de la dimensión internacional y a Elena yo la veo como una de mis seguidoras descaradamente, la veo como una persona que va a heredar mucho el testigo mío. Sí, a mí me parece también interesante. ¿Has entrevistado a Montse? ¿Y tienes todas las revistas de la Asociación de España? Sí. Porque ahí tienes las entrevistas de Elisa, tienes la de Dolors, hay un número entero dedicado a Dolors Bonal que es fundamental leer, tienes una entrevista a Montse que le hice yo pero tienes ahí un montón de entrevistas super interesantes, a mí me parece fundamental también entrevistar a Wolfgang Hartmann, porque tanto él como Verena Maschat, son personas que han vivido mucho el desarrollo del *Schulwerk* en España y los dos pueden aportar cosas muy interesantes, si quieres te pongo en contacto con ellos. Yo creo que también tiene bastante que aportar el propio Doug Goodkin o James Harding. También sería interesante entrevistar a Eloi Fuguet y a Estevao Marques.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el Orff-Schulwerk sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

S. L.: Pues mira, sí que es verdad que necesita adaptación, porque hay mucha gente que no lo adapta. Si tú no haces hip hop, si tú no haces jazz, si tú no haces flamenco, si tú no haces cosas que los niños quieren escuchar, es que te quedas limitado. De esta forma, la música surge en cualquier momento con cualquier motivación. Y no hay distinción entre el que sabe hacer música y el que no sabe hacer música. Todo el mundo la hace. Entonces, esto es lo mismo. Cuando creas una cultura musical tan fuerte, donde el lenguaje de la música se practica en todos los niveles, los resultados son espectaculares. Y realmente no lo hacemos por los resultados. El resultado final es lo que menos nos importa. Lo que más nos importa es que hay camino a ese resultado. Eso es lo más importante. A mí al final me da igual que canten bien, que canten mal, que toquen bien, que toquen mal. Lo que más me gusta es que todos los días tienen la oportunidad de comunicarse a través de la música, de la danza. Y lo mismo te digo con el baile. Puedo enseñar 200 vídeos que tengo con los niños. Es como viven. Y son todos. No es uno ni dos ni tres, no. Son todos. Y no

lo están copiando de TikTok, están haciendo lo suyo, lo que pertenece a ellos. Yo siempre invito a la gente a venir a ver el centro y ver cómo reaccionan otros profesores, ver cómo otros profesores lo utilizan igualmente en sus clases, ver cómo el profesor de ciencias me envía un mensaje. Hace muchos años vinieron un grupo de pigmeos a nuestra escuela. Siempre que hay un festival de música o lo que sea, invitamos gente que venga a conciertos para los niños y tal. Es un sitio muy abierto. Y entonces vinieron un grupo de pigmeos y cantaron para los niños. Y yo canté una canción que me enseñó Polo Vallejo, muy bonita, y cantamos otras cosas y tal. Y bueno, mucha ilusión de ver un grupo de pigmeos en la escuela. Entonces ya los niños se van al comedor y dicen: no entendemos por qué los instrumentos están solamente en un cuarto porque la música está en todas partes. Esto te da mucho que pensar que tú dices, el departamento de español utiliza muchísimo *Schulwerk*, porque yo fui directora del departamento de lengua española. Allí es que están todo el día, en todos lados, lo veis en todos lados, se huele.

ENTREVISTA A VÍCTOR SORIA (25/10/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Víctor Soria: Mis padres me apuntaron a la escuela de música de mi barrio, de San Blas, en Madrid. Quizá estaban un poquito motivados por el hecho de darme un aprendizaje musical y para abrir un campo de estudio y desarrollarlo. Además, a mi madre siempre le ha gustado mucho la música y, bueno, mi hermana no consiguió entrar en la escuela de música y yo sí. Te estoy hablando de aproximadamente cuando estaba en cuarto de primaria, por tanto, tenía unos nueve años calculo. Lo que pasa es que yo no empecé tocando el instrumento del cual luego me gradué. Empecé contrabajo y luego ya me cambié al saxofón, que es el instrumento con el que he desarrollado mis estudios en el conservatorio.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

V. S.: Como te he dicho, empecé a nivel no formal, por así decirlo, formación instrumental y lenguaje musical en la escuela municipal de mi barrio, de San Blas en Madrid. Luego de ahí accedí al Conservatorio Profesional de Música de Arturo Soria en la especialidad de saxofón, y compaginé con la carrera de magisterio musical en la Universidad Autónoma de Madrid en los años 2000-2009. Cuando terminé el grado medio, no sabía muy bien qué hacer, aunque mi idea era ser profesor de secundaria y era lo que pretendía en aquel momento. Para ello, necesitaba un grado superior y es verdad que tuve muy mala suerte en grado medio con mis profesores de saxofón porque tuve muchos diferentes. Intenté hacer las pruebas de saxofón y también para musicología. Entré en musicología y continué con ello. Por eso, yo tengo mi grado superior en musicología. En cuanto a nivel de pedagogía, como te he dicho, el magisterio musical y luego tengo un grado en educación primaria porque yo soy diplomado, de la LOU. Después hice el *Level I* en San Francisco, y luego cursos con la Asociación Orff España, otros cursos en el CTIF (el Centro de Formación de Madrid) y con Orff Cataluña. Ahora, en un futuro voy a hacer formación en Dalcroze.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

V. S.: Mi pretensión era ser profesor de instituto y por eso necesitaba mi licenciatura, pero no había oposiciones. Hubo oposiciones de primaria, me fui enganchando ahí a las listas como interino, como profesor de música en educación primaria hasta que me saqué la plaza hace como seis/siete años. Desde entonces ejerzo como funcionario de carrera, he impartido algún taller y doy clase en la Universidad Camilo José Cela de “expresión musical y su didáctica” y “TICs aplicadas a la educación musical”. Este es mi ámbito de trabajo a nivel pedagógico, aunque también tengo grupos musicales en los que toco el saxo y demás.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

V. S.: Justo ahora me pillas en un momento de cambio porque yo he residido casi siempre en Madrid como profesor de música en la educación pública. He trabajado en diferentes lugares como Madrid capital o un pueblo que se llama Rasca Fría, que me pillaba lejos. Sin embargo, desde septiembre, por concurso de traslados me vine a vivir a Badajoz, por motivos personales. Entonces, ahora estoy aquí hasta no sé cuándo, según como vaya todo. El sur de España es otro rollo comparado con la capital. Estoy trabajando en un pueblito de mil habitantes, no soy profesor especialista, soy tutor también, todo es más calmado, y como todo en esta vida tiene sus pros y sus contras, pero por lo menos aquí hay más tranquilidad.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

V. S.: Realmente, conoces Orff cuando te hablan de él en la universidad de una manera muy ambigua, de una manera muy equivocada, como que es un método de educación musical junto con Dalcroze, Kodály, Justine Ward, Martenot y demás. Allí, lo relacionas con tocar instrumentos, que es un concepto totalmente equivocado con este tipo de pedagogía, ideología pedagógica o percepción pedagógica musical, que es como me gusta llamarlo a mí. Sin embargo, yo lo conocí de primera mano en el año 2014, concretamente en el verano cuando hice mi primer curso de verano con la Asociación Orff España y ahí me cambió la vida. Me cambió la vida conocer a Sofía López-Ibor y a Estevao Marques, que eran ponentes de ese curso y, sobre todo, lo que se generaba en ese curso tan bonito hasta llegar a decir: “yo quiero dedicarme a esto, yo quiero hacer lo que hacen estas personas”. Desde entonces, la vinculación que tengo con él es que me he seguido formando y he leído muchísima bibliografía en castellano y en inglés. Todo esto siempre con la pretensión de intentar ser lo más leal posible a esta metodología, a este método que me han enseñado mis maestros y con el que me identifico cuando me dicen que soy profesor de música. Sí, soy profesor de música, pero en estilo *Orff-Schulwerk*. Yo hago cosas de Dalcroze, puedo hacer alguna cosa de Willems, pero yo tengo mi propia percepción pedagógica que son las enseñanzas de los maestros de *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

V. S.: Para mí en primera instancia, que es la que yo considero mi madre pedagógica: Sofía López-Ibor. En otro orden, por así decirlo, un orden inferior en lo que se refiere a no tener tanta relación o vinculación con ellos, puedo nombrar a Estevao Marques, Doug Goodkin, James Harding, Paul Cribari, Verena Maschat o una profesora de movimiento de San Francisco. A mí me cambió la manera de dar la clase, de enfocar un aula, de la estrategia pedagógica que utilizo a la hora de enseñar una danza y una canción, de hablar o ver diferentes perspectivas. Yo hablo siempre del concepto de extensiones. Trabajar una canción, una pieza instrumental, y ver las diferentes extensiones, los diferentes prismas por los que podemos trabajar: el plano creativo, el plano de movimiento o el plano de la dramatización, ese tipo de aspectos.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología *Orff-Schulwerk*? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

V. S.: El *level* que realicé en San Francisco duraba dos semanas. Pero bueno, yo venía de un bagaje ya de muchos años de haber hecho cursos con la Asociación Orff España. Las personas que te he mencionado como mis mentores fueron los profesores de estos cursos tanto en San Francisco como en España en su mayoría. En cuanto a otras metodologías, como te decía, próximamente voy a hacer una formación de Dalcroze, he hecho algún curso de *soundpainting*, con Judit Faller de Kodály, cursos de TICs aplicadas a la educación musical, folclore con Eliseo Parra o Vanesa Muela, formación en construcción de instrumentos o de percusión con Antonio Domingo.

J. H.: **¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.**

V. S.: No, nunca.

J. H.: **¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?**

V. S.: Creo que es la asociación de San Francisco Orff, que es donde hice el *Level I*, sí que daba alguna beca. Y luego sé que hay becas en las asociaciones. Yo he sido presidente y secretario de la Asociación Orff España y sé que da becas, pero a gente que no es española, para gente de otras asociaciones Orff.

J. H.: **¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?**

V. S.: Yo lo que conozco un poco es el sistema finlandés, el sistema suizo y el español. Hay que entender también que determinados sistemas educativos de otros países tienen unas metodologías de educación musical donde se han arraigado más porque el pedagogo era de allí. En Francia, sobre todo lo que se trabaja es Willems y Dalcroze porque eran franceses o de ascendencia francesa, porque Willems era suizo, si no mal recuerdo. Otros sistemas educativos son de un tipo más escolástico de conservatorio como suele ocurrir más en Gran Bretaña, donde tiene una dimensión más relevante los coros. En Finlandia, por ejemplo, sé que funciona muy bien el *Orff-Schulwerk* por el tipo de sistema, por el tipo de idiosincrasia finlandesa y porque tiene una asociación Orff muy importante. En Alemania o Austria, bueno, está claro porque es de donde venían Gunild Keetman, Carl Orff y demás. Desde el punto de vista local en España, yo personalmente creo que la LOGSE, cuando se hizo en el año 1990/1992, sí que pretendía tener ideas de una aplicación del *Orff-Schulwerk*, pero este país estaba en un momento de impase pedagógico. Es decir, a lo mejor había muy pocas personas que habían ido a Salzburgo a hacer formación Orff y ahí, la figura de Elisa Roche, por lo que cuentan los maestros, fue fundamental porque abrió muchas puertas. En esa época también aparecieron las especialidades. Yo te hablo de educación primaria, música, educación física y gente que aprobaba la oposición o que le daban la plaza de música simplemente porque tenían alguna noción de conservatorio, pero no tenían noción de pedagogía musical para educación primaria o educación secundaria. Si tú ves manuales de Pilar Escudero y demás, se trata realmente de un intento de educación de conservatorio para niños de primaria que, bueno, pues muchas veces están fuera de esa realidad. No obstante, si

analizas un poco los contenidos, los objetivos, ahora situaciones de aprendizaje y demás, sí podría darse un enfoque distinto. Está claro que toda ley educativa o toda ley en general es interpretable. Es decir, yo interpreto los objetivos, mis estándares de aprendizaje, mis situaciones de aprendizaje para realizar una dinámica, un proceso de enseñanza aprendizaje, una práctica docente en un estilo *Orff-Schulwerk*. ¿Qué es lo que ocurre? Que para poder hacerlo necesitas algo, que es una formación en *Orff-Schulwerk*. Las universidades plantean una formación escasa de *Orff-Schulwerk*. Desde luego que cuando yo estudié, y eso que tuve la suerte de estudiar en la Universidad Autónoma donde sí que es verdad que era muy vivencial al estilo *Orff-Schulwerk*, no se ahondaba en aspectos de dicha metodología, y, claro, ahí ves unas lagunas. En una universidad es muy difícil implantar estas corrientes pedagógicas, tal como están planteadas las menciones ahora mismo, porque tú tienes los grados y tienes un último año de mención, seis meses. Entonces, claro, es complicado hacer el desarrollo de un aprendizaje del sistema *Orff-Schulwerk* en la universidad, y eso se ve reflejado luego en el aula de primaria. Yo he sido tribunal de oposiciones y nadie sabía lo que era un bordón simple que es algo básico, o aspectos de percusión corporal básicos tampoco sabían. En ese momento te das cuenta de que no hay una formación básica en esos axiomas básicos que serían claves de una educación musical y de un aspecto de *Orff-Schulwerk*. Por eso, yo no veo tanto el problema de la confección de la ley, creo que el mayor problema está en la distribución horaria. Volvemos a lo de siempre, que la educación musical, la educación artística, es el patito feo de las materias. Que un niño en infantil tenga dos horas de religión y no tenga una de música con el especialista de música, chirría bastante, aunque claro, eso también depende un poco de cómo aplique la ley el equipo directivo y el inspector de turno. La LOMCE sí que es verdad que machacó a la educación artística o, por ejemplo, las comunidades autónomas donde gobierna la derecha, se han defendido más la religión que la educación artística. Te lo digo porque yo ahora estoy en Extremadura y la que ha perdido carga horaria es la religión en comparación con la educación artística. En cambio, en Madrid no era así, o sea, la segunda sesión de religión estaba totalmente descendida y la posibilidad de dar tres sesiones de educación artística, dos de música y una de plástica, o dos de plástica y una de artística, dependía de la configuración horaria del centro. Es decir, si tenías sesiones de hora o todas sesiones de 45 minutos. Por eso, por lo general es un problema de ley, pero muchas veces también de aplicación de esa ley. Claro, imagino que para los compañeros de música no es lo mismo cuando gobierna la izquierda que cuando gobierna la derecha. La derecha está claro que cuando ha hecho sus leyes educativas, su proyecto de educación, la educación artística no ha sido uno de sus principales objetivos.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

V. S.: La Asociación Orff España se creó hace 27 años, si no mal recuerdo, en el año 1996 a partir de varios miembros fundadores, y la pretensión que tenía esa asociación en un principio era la de divulgar la metodología, el conocimiento y los principios del *Orff-Schulwerk* en España. Es decir, se trataba de un altruismo pedagógico porque gente que se había formado en Salzburgo en el *Orff Institut*, formaban una asociación en su país para poder compartir ese conocimiento. Entre sus pretensiones destaca la de fomentar cursos, que haya socios para poder hacerlos y compartir conocimiento con determinados maestros que desarrollen el *Orff-Schulwerk* o que tengan cierta cercanía con él. A veces se han hecho cursos que no tenían que ver con el *Orff-Schulwerk*, pero aun así

interesantes, es decir, relacionados con la música y el movimiento, que es uno de los patrones principales de esta corriente. Además, siempre ha pretendido crear ese asociacionismo para que hubiera una oferta de formación de profesorado incluso de formación de músicos o de bailarines o de gente dedicada al movimiento, a la danza, para poder no solo llevárselo a nivel intrapersonal, sino también a nivel profesional en el aula. Personalmente, me vinculé a ella porque me sentía en deuda con la asociación por lo que había supuesto conocer el *Orff-Schulwerk* para mi vida. Un profesor que trabaje el *Orff-Schulwerk* en un colegio, si le permiten trabajar de esa manera, no le va a ir mal y va a tener mucho éxito porque, pese a este mundo de pantallas, siempre va a vender más niños haciendo un canon en un festival de Navidad y cantando y tocando a la vez que haciendo una cancioncita en *Chrome Music Lab*. Yo nunca he trabajado con un libro de texto, sino que he enseñado música haciendo música, vivenciando los elementos que luego nos llevarán al contenido teórico, que bueno, es un concepto muy *dalcrozeano*. En cuanto a mis funciones en la asociación, he formado parte de la Junta Directiva primero como vocal, luego como secretario y un año y medio coincidiendo con la pandemia fui presidente, aunque creo que el legado que dejé no fue malo. Esto lo hice porque a mí me gustaría que, al igual que yo he tenido la oportunidad de aprender el *Orff-Schulwerk*, gente que ahora está en la universidad tenga esa oportunidad, y por continuar un legado porque siempre he creído que es muy importante el continuar las tradiciones, y para mí, el *Orff-Schulwerk* es eso, tradición, pero innovación.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

V. S.: Yo siempre he tenido una interpretación muy libre del currículo. Por ejemplo, un contenido que se da desde tercero de primaria hasta cuarto de la ESO, que es la clasificación de los instrumentos, no lo he dado nunca porque a mí no me parece interesante eso en primaria, ya tendrán tiempo en secundaria para verlo. Me interesa más que en la clase de música se vivencie la música. Ha habido momentos, a lo mejor el año pasado o este año, que yo perfectamente podría haber tirado de ficha y colorear la clave de sol, pero a mí por ejemplo me era más interesante el hecho de, por ejemplo, trabajar la danza creativa, trabajar la creación de ostinatos, técnica de xilófonos, técnica de panderos, etc. Es verdad que yo el año pasado monté un aula de música de mi manera que eso también es importante saberlo, porque un profesor *Orff-Schulwerk* tiene unos conocimientos también para montar un tipo de aula de música que otro docente no. Y digo esto porque la persona que ha heredado mi aula de música, muchos instrumentos de los que hay no los conocía. Entonces, sí que es verdad que te puedes ver condicionado, pero bueno, bonita condición. Igualmente, desde el COVID quité la flauta y no incluí ukelele porque me parecen los métodos muy tipo Suzuki, tocar por tocar, pero no hacer una interiorización de por qué hacemos o del proceso, porque lo que dice el *Orff-Schulwerk* muchas veces es fijarse en el proceso, no tanto en el resultado. Obviamente, a mí como profesor de música, también me interesa el resultado, es decir, si yo voy a montar una graduación de sexto de primaria, y monto un ensemble de objetos sonoros, me interesa el resultado, porque básicamente está también mi honra profesional y mi honra musical, pero es que el proceso es tan bonito. Por eso, cuando ves que te vienen con una fichita de Instagram de qué han hecho con el *Canva*, yo me quedo diciendo, muy bien, todo eso lo puede hacer un profesor de primaria sin hacer la mención de música. Yo creo que estamos un poco desnortados porque, además, el problema es que las nuevas generaciones de docentes quieren algo visual bonito y que venda. A lo mejor es que yo soy mi ultra, no lo

sé, o sea, yo te digo que yo de muto propio, nunca he hecho fichas y demás, porque para eso está luego la secundaria, que tienen dos sesiones, tres sesiones, y que pueden trabajar. Y por la dificultad de la edad es normal que profesores no quieran trabajar práctica musical, porque en institutos de difícil desempeño tiene que ser muy complicado.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

V. S.: Primeramente, los volúmenes, yo he sido sobre todo un estudioso del volumen 1, el pentatónico y siempre hacía desde segundo hasta sexto una pieza de ese volumen, así lo tengo programado para hacerlo. Justo este año no tengo aula de música ni xilófonos y no puedo hacerlo, pero sí hago piezas de percusión corporal o piezas recitadas que cojo de los volúmenes. No obstante, de esos manuales ha habido ampliaciones y, además, he trabajado con materiales de cursos de verano, del propio *level* que me han dado mis maestros, los libros que he comprado de Sofía, de Doug, de Jim Solomon y luego también trabajo un poco el *warm music drumming*, que no sé si lo conoces. Es como una especie de ampliación del *Orff-Schulwerk*, pero más relacionado con tocar congas, música muy africana, más latina y demás, sobre todo en Estados Unidos. Aquí en España creo que hicieron un *level* en Barcelona el año pasado y uno en Lisboa. Yo es verdad que he hecho alguna cosa, con un ponente de *warm music drumming* en la Asociación Orff España y tengo comprado el volumen, que es como un volumen uno, y también a dilación de que me comentabas esto, pues sí he trabajado alguna pieza de ahí. El repertorio de Kodály lo he trabajado también, y luego he creado mi propio material, porque yo tenía mi coro el año pasado y tenía mi batucada de padres. Para mí, un referente es *Mayumana* y lo aplico al *Orff-Schulwerk* para hacer aspectos tipo *Mayumana* adaptados a educación primaria. *Kaboom Percusion* tiene cosas muy interesantes, muy básicas pero muy interesantes, también, y luego, algo de Lars Ulrich o Keith Terry.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

V. S.: Yo he participado en algún taller de compartir ideas, en plan de encuentro de socios, en alguna dinámica de *Orff-Schulwerk* que la universidad ha hecho o algún grupo de percusión de batucada, pero fuera de ahí, no he impartido cursos remunerados. En cuanto a congresos y seminarios en los que se debata el *Orff-Schulwerk* creo que es uno de los debes que hay aquí en España, que no se cuente con gente formada en Orff para congresos. Al *Orff-Schulwerk* se le tiene como que son los xilófonos y los metalófonos para tocar, pero no se profundiza en el proceso ni nada. Por ello, sí que se necesitaría ese tipo de congresos, que haya más publicaciones y que se inviten por las instituciones educativas, consejerías de educación, universidades, sobre todo, o conservatorios también, porque la carrera de pedagogía musical muchas veces en *Orff-Schulwerk* ni se habla de ellos, es un estilo muy escolástico. Entonces, bueno, sería interesante.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

V. S.: Para mí sí que es un método ordenado, pero requiere mucha formación y reflexión. Es decir, si yo soy alumno de magisterio y me pongo con el volumen 1, 2, 3, 4 y 5, voy a tener un conjunto de repertorio, pero no voy a ahondar en el proceso del *Orff-Schulwerk* y su enseñanza que es lo principal. Otros métodos como el Kódaly, teniendo lo que es la bibliografía, es más aplicable al aula teniendo unos conocimientos musicales, pero para tener un desarrollo de *Orff-Schulwerk* y una secuenciación, necesitas una formación vivencial y no de un curso de verano ni de un *level*, sino de muchos años.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

V. S.: El *Orff-Schulwerk* depende de aspectos importantes como la ratio que para mí es fundamental. Yo siempre hablo del número 18 que para mí es mágico, porque es divisible entre dos, tres y entre seis, y es el número exacto para poder trabajar en un aula. Los puntos distintivos y fortalezas son que el niño aprende música haciendo música, sin necesidad de saber música como tal, de una manera tradicional. El niño puede hacer música simplemente con un tipo de codificación que le da al maestro y con un mínimo de atención y memoria, es lo más interesante. Que niños que no tienen ningún estímulo musical, puedan hacer música sin saber música, es la magia del *Orff-Schulwerk*. Te permite hacer monodia o polirritmia, sin tener la necesidad de que tú tengas unos conocimientos, de que seas un gran músico, es decir, que tú estás liberando el espíritu artístico del alumno sin necesidad de que hayas pasado 14 años en un conservatorio. Y, sobre todo, lo que interesa es el plano emocional que genera el alumno. Yo siempre digo que el *Orff-Schulwerk* tiene un punto de socialismo musical, es decir, todos podemos, todos creamos y todos creemos. Eso no lo tienen otro tipo de metodologías. Respecto a los puntos débiles, lo que le critica mucho el maestro Kódaly al maestro Orff es que no trabaja tanto en lenguaje musical o no se trabaja una afinación vocal perfecta como hace un Willems. Pero, claro, volvemos al mismo, no estamos en escuelas de música, no estamos en conservatorios. Desde mi perspectiva de profesor de primaria y de maestro de escuela, es que te permite hacer música al alumno y que te abre el camino a que, al alumno, que, a lo mejor empiece a tocar la flauta en el colegio, llegue a su casa y le diga a sus padres que quiere tocar el clarinete. Eso es sembrar brotes verdes y es lo que tenemos que conseguir en educación primaria: que el alumno ame la música y que quiera hacer música y que se sienta feliz haciendo música y que la hora de música no sea tediosa. O que el alumno, cuando escucha un concierto, se acuerde de algo que hemos visto en el aula de música o que diga, pues me gustaría hacer esto, o que escuchen en silencio. Yo siempre he dicho que de las mejores experiencias que he tenido yo en el aula de música, me ocurrió hace cuatro años y hace dos que fue en un aula de infantil cuando muestro un instrumento y vamos haciendo una ronda que vayan tocando poquito a poco los niños en el aula de infantil de tres y cuatro años. Que haya ese silencio y notes como que hay un mantra en la clase de escuchar, poder explorar y sonar, son los principales objetivos y fuertes que tiene el *Orff-Schulwerk*.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

V. S.: Vale, estamos hablando de que el *Orff-Schulwerk*, digamos que en la década de los 90 fue cuando comenzó a tener auge. Vemos que la principal institución educativa musical que es el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, no había *Orff-Schulwerk* hasta la figura de Elisa Roche, Sofía López-Ibor y demás. Ahí vemos que llega tardíamente, llega unos 60 años más tarde que en Austria y Alemania, básicamente y que a otros países como Estados Unidos. Esto también está propiciado por el tipo de sistema educativo. Es decir, si tú ves un aula de Estados Unidos, son aulas que están muy bien de material, de instrumentario y demás. En España es verdad que tú vas a un colegio o a un instituto y te animo a que veas los xilófonos que vas a ver un sello que pone MEC 1990. Cuando aparece ya la música en educación primaria fue cuando se desarrolló y se pudo trabajar un poco más el *Orff-Schulwerk* en España, porque antes con la EGB, era sobre todo historia de la música, en séptimo y octavo, por lo que a mí me cuenta mi madre que fue profesora y demás. Entonces, claro, hay que entender cómo era la educación musical por aquel entonces. Llegó tarde y se fue desarrollando en los 2000 y yo ahora mismo creo que tiene un bache porque por mucho que queramos el *Orff-Schulwerk* y las pantallas no van unidos. Ahí está el principal problema y cuando vas a la Asociación Orff España, los cursos que plantea, que cada vez hay menos gente y cada vez menos gente joven porque la gente no valora el hecho de pasar un fin de semana entero sin descansar, sin hacer tu vida, metiéndote en 12, 14, 16 horas de formación de música y movimiento en la que te estás moviendo y es más cansado. Viendo lo que hay en Instagram, prefieren eso o, si acaso, hacen cursos de una mañana, 14 horas, que esa es la hora más cara que con la Asociación Orff de España y bueno, pues digamos que ahora la generación es de lo inmediato, de pulsar un botón y que venga ya el recurso y sea vistoso. Ahora mismo digamos que tiene un punto más complicado el *Orff-Schulwerk* porque, aunque se han planteado hacer los *levels* en España, ves que tampoco tiene mucha gente que se apunte y cuestionas la continuidad que puedan tener. Muchas veces es culpa también del propio docente español, en el que la institución te obliga ser profesor de música y tutor. Cuando te ocurre eso, el peso que le puedes dar a la música es menor, porque tienes una tutoría que tienes que sacar adelante en matemáticas y en lengua, porque al fin y al cabo son las competencias básicas, por así decirlo. La música simplemente está estimulando intelectualmente, que creo que eso el *Orff-Schulwerk* también lo hace muy bien. Pues claro, esas son las dificultades que yo veo.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

V. S.: Detractores espero que no. No me suena que haya detractores, simplemente gente que no está motivada en formarse en eso, gente que no tiene motivación en el *Orff-Schulwerk*, por así decirlo, pero yo detractores no creo. Y principales figuras, pues para mí en España la señora Sofía López Ibor, con palabras mayúsculas, el señor Wolfgang Hartmann, que para mí fue también referente. Yo no he visto una persona más pulcra que él. Tiene un estilo alemán para mí, perfecto y fue profesor en el *Musikene* y ponente de muchísimos cursos. La señora Verena Maschat y de una manera más internacional, podríamos decir que Doug Goodkin y James Harding, que han hecho muchos cursos aquí.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

V. S.: A ver, debatir, pues en algún congreso, sí que me lo he podido encontrar, de hablar de cómo funciona, pero de una manera muy informal. A lo mejor después de una ponencia, explicar un poco pero tampoco a nivel formal en un congreso o en un simposio. Como tal, a una mesa redonda o un simposio, nunca ha sido invitado. Nunca he pretendido ser ponente, yo siempre he dicho que para eso me quedan años. A lo mejor, si me hubiera dedicado a documentar mi trabajo, enviarlo a determinadas personas y demás, quizá hubiera sido ponente, porque eso también, muchos ponentes funcionan así en este país. Generan un documento, se lo envían a una institución o a una persona que tenga el poder o que tenga mano, y te invitan a dar una ponencia. En muchos sitios aquí funciona el de si tú me llamas para dar una ponencia en tu centro yo te llamo a ti. Yo tengo la suerte de que soy funcionario de carrera y yo me debo a mis niños, soy feliz en mi aula y no necesito más.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

V. S.: Pues, hombre, yo te recomendaría que contactases con la Asociación Orff España. Alfonso Álvarez seguro que puede aportar bastante o Iris Gil que creo que es la persona que más sabe. De Orff Cataluña puedes entrevistar a Xavi Rocamora que es un compañero mío y es una bellísima persona y de Andalucía a Helena Cuaresma.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

V. S.: Estás hablando con una persona muy purista. Te pongo un poco en circunstancia. Para mí, al igual que Beethoven, se sigue tocando con mejores instrumentos supuestamente o con mejores materiales. La novena sinfonía, a no ser que quieras hacer una interpretación historicista que va más ligado a la música antigua o a la música barroca, personalmente, yo no creo que tenga que adaptarse a estos medios porque los instrumentos musicales son los que son y como ya te he dicho antes, al aula de música se va a hacer música. Entonces, la manera principal de hacer música es con lo que disponemos, que es cuerpo y voz, que eso es lo fundamental. No son los xilófonos, no son las panderetas, no son los bongoes no, no. Es el cuerpo. Entonces, ¿qué necesitamos? Motivación, alegría e ilusión para poder trabajarlo. Yo creo que es una flor silvestre dentro de un jardín; impartir el *Orff-Schulwerk* en estos tiempos tan pantallísticos, tan libros de texto, tan rellenar huecos, que es lo que plantea el sistema educativo español.

ENTREVISTA A XAVI ROCAMORA (31/10/2023)

Joaquín de la Hoz: ¿Cómo y cuándo se inició en el mundo de la música?

Xavi Rocamora: Yo empecé muy tempranito, la verdad, a los cuatro años. Mis papás me apuntaron a tres actividades y la verdad que yo no tuve mucha elección. Una era un taller municipal de artes donde se hacía música aquí en Sant Cugat, mi ciudad, luego al coro infantil y juvenil de Sant Cugat también y también al *esbart*, que es como el cuerpo de danzas tradicionales que tenemos aquí. Entonces, con calzador ahí empecé y desde entonces nunca más lo dejé, en realidad.

J. H.: ¿Cuál es/ha sido su formación musical –formal y no formal–? ¿Y su formación pedagógica general y específica en música –formal y no formal–? ¿En qué institución/es estudió?

X. R.: A nivel musical yo estudié en la escuela de música municipal que luego se convirtió en conservatorio Victoria de los Ángeles aquí en Sant Cugat. Estudié hasta el grado medio porque cuando yo estaba no había todavía superior y luego estudié ya de forma menos pautada en el *Taller de Músics*, que es otro conservatorio que hay en Barcelona, más orientado al jazz y a la música moderna. Además, todavía menos reglado estuve en la escuela de música tradicional de aquí de mi ciudad estudiando *sac de gemecs*, que es como la gaita tradicional de aquí, estudié percusión de la península ibérica con Martí Hosta, miembro de *Coetus*, otros instrumentos como el piano o el bajo eléctrico a nivel particular y a nivel pedagógico hice el magisterio musical en la Universidad Autónoma. Luego ya, así como más o menos reglado, los estudios que hice después ya fueron los niveles del *Orff-Schulwerk* en San Francisco y el *European Mentorship Program*, supongo que habrás hablado con alguien de ese programa o no, pero en todo caso es un programa especializado en la formación del profesorado en pedagogía Orff. Ahora estoy estudiando un máster en la Universidad de Barcelona que es el máster de educación interdisciplinaria de las artes.

J. H.: ¿Se ha dedicado o se dedica a la enseñanza de la música? ¿En qué ámbito? ¿En qué nivel o niveles educativos?

X. R.: Sí, me he dedicado y me sigo dedicando. Los primeros años estuve trabajando en escuelas de música. Siempre el ámbito que he trabajado ha sido infancia y juventud, aunque durante algunos años he llevado también grupos de adultos y lo que más he llevado ha sido etapa infantil, etapa primaria, algunos grupos de ESO y algunos grupos de adultos. En escuelas de música daba clases de todo: sensibilización musical, de lenguaje, de clarinete que es mi instrumento principal, de piano, de coro y luego comencé a realizar sesiones de música y movimiento donde aplicaba metodología Orff pura y dura. Además, después creé mi propio proyecto que se inició hace ahora 11 años con dos colegas aquí en mi ciudad que es un proyecto de educación musical e intervención social a través de los conjuntos instrumentales de percusión brasileña: *La Batuescola*. A pesar de ser todo alrededor del conjunto instrumental de percusión, la verdad es que siempre le hemos dado un enfoque desde las metodologías activas, o sea, bastante holístico en cuanto a las propuestas de sesiones, actividades, objetivos y currículum.

J. H.: ¿En qué lugares ha residido y trabajado a lo largo de su vida? ¿En qué períodos? ¿Qué ha motivado los posibles traslados y qué influencia han tenido estos en su desarrollo profesional musical?

X. R.: Estudié un año de la carrera en Granada, en la Universidad de Granada, tercero en un programa SICUE Séneca y ha sido la única movilidad real por causas académicas. A nivel profesional sí que es verdad que he viajado mucho en estos últimos años pero no he residido más de cinco meses en el mismo lugar, o, no consideraría que me he movido o que me he cambiado de lugar por temas de trabajo sino simplemente que viajo mucho ahora.

J. H.: Continuando con la temática de esta entrevista, ¿cómo conoció el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué vinculación tiene/ha tenido con él?

X. R.: La primera vez que oí hablar del *Orff-Schulwerk* fue en la universidad, en la carrera de magisterio musical pero la verdad es que con las referencias que tuve ahí, más tarde llegué a la conclusión de que eso no había sido entrar en contacto con el Orff o en todo caso la pincelada que me podrían haber dado de los grandes métodos en la universidad se quedaba muy corta. Yo considero que conocí el Orff de verdad en un taller en abril de 2013 que dio Verena Maschat en la ESMUC, la Escuela Superior de Música de Cataluña. Ella venía a dar un taller gratuito de cuatro horas en un fin de semana y ahí creo que fue cuando tuve mi primer *enlightenment* o mi primer enamoramiento con esa filosofía educativa y ese mismo año en verano ya me apunté al curso de verano de Orff Cataluña donde también estaba Verena —eso era si no me acuerdo mal julio de 2013— junto con Wolfgang Hartmann y Ester Bonal. Ellos eran los tres profesores de ese curso y para mí ese fue el momento en que yo considero que entré en contacto realmente con la pedagogía Orff y de ahí salió mi decisión de ir a Estados Unidos a estudiar. En cuanto a mi vinculación con el Orff actualmente, digamos que de alguna forma lo impregna todo. Yo no trabajo directamente en ningún contexto con niños ahora mismo, o sea, no trabajo en el sistema público de educación por lo que mi escenario yo diría que no es el escenario para el cual el Orff nació y para el cual propone sus aplicaciones fundamentales: grupos grandes, instrumental Orff, etcétera, pero sí que es verdad que impregna mucho mi práctica allá donde sea y sea cual sea el contexto o el escenario educativo en el que yo me encuentre. Por eso, yo diría sí, lo aplico siempre cada día incluso en la formación del profesorado que es ahora casi lo que me ocupa más tiempo, utilizo muchísimas de sus ideas, pero sí que es verdad que no me considero un profesor Orff en el sentido de que esté desarrollando un paso a paso o en plenitud lo que aprendí en los *levels*, por así decirlo.

J. H.: ¿Quiénes son/han sido sus mentores en el *Orff-Schulwerk*? ¿Qué supusieron estos contactos para usted, en el plano vital y musical?

X. R.: Verena por encima de todas las cosas, yo creo que fue en ese primer día que la conocí, que te conté que estaba ese taller gratuito en la ESMUC, al que fui de rebote porque alguien me lo dijo, yo ni la conocía, ni nada, no sabía nada. Yo fui a esa sesión y me cambió la vida. Me acuerdo mucho que cuando terminamos esa clase ella se acercó a mí, me dijo: “Xavi, tienes algo ahí, te recomiendo que mires este curso en verano”. Ahí cuando nos reencontramos en verano como que tuvimos esa fuerte conexión otra vez y ella es una persona que me inspiró mucho, tal vez la cosa en la cual para mí Verena es más mentora es en esa dimensión de la integración de las artes es porque yo la vi a ella realizar actividades muy abiertas en ese sentido. Luego, evidentemente, hay mentores

directos, hay mentores en la sombra, hay muchos tipos de mentores, pero para mí las principales mentoras, si quieres te digo más nombres. Yo he hecho un programa de mentoría, he sido participante del programa de mentoría durante un año entero que además se sigue desarrollando en el tiempo porque, aunque lo hice en 2021 estoy en estrecho contacto con esas mujeres todavía que son Christa Coogan, Elisa Seppänen y Soili Perkiö. Ellas son increíblemente mentoras, Elisa y Soili más en el campo de la pedagogía y del *music making*, por así decirlo, y Christa evidentemente del movimiento. También hay personas que a mí han influido muchísimo como Doug Goodkin, sin ir más lejos, es mi mentor ideológico, sin ningún lugar a dudas, sus libros son las cosas que más me han inspirado y más me han transformado, yo creo también desde una parte más reflexiva como profesor; Sofía, James y bueno, todo el profesorado que he tenido en San Francisco, Estevao, todos son mentores de alguna forma, algunos más directos y algunos en la sombra como te decía, tal vez no lo hemos hablado nunca pero siempre están ahí y siempre me acompañan.

J. H.: ¿Qué cursos u otra formación específica ha realizado sobre la metodología Orff-Schulwerk? ¿Cuándo y durante cuánto tiempo? ¿Dónde? ¿Con quiénes? ¿Tiene formación específica en otras metodologías de educación musical?

X. R.: En Orff hice este curso de verano que es una semana intensiva y también hice unos cuantos cursos más de fin de semana, monográficos, talleres, workshops, etc., con profesorado muy diverso. La formación es más oficial que yo hice es la formación certificada en el *San Francisco International Orff Course*, una formación que dura tres años. Yo muy tristemente la empecé en 2018 y como vino la pandemia no la pude terminar hasta 2022, digamos que, me demoré cinco años en terminar el curso, aunque es un curso de tres años concentrado en dos semanas cada verano. Los profesores que tuve fueron Sofía López-Ibor, Paul Crivari, James Harding, Doug Goodkin, luego tuve a Christa Kugan y Estevao como profesores de movimiento y Eloi Fuguet como profesor de flauta dulce. En el *European Mentorship Programme en Orff-Schulwerk Pedagogy* que como te dije compartía de profesora a Krista y tenía además a Elisa Seppänen y Soili Perkiö. Ese curso tuvo un año de duración, pero como te digo es un programa que durante un año es un programa muy a largo recorrido porque tú formas parte como mentorado durante un año, pero las relaciones que tú construyes con tus mentoras se siguen desarrollando en el tiempo. Para mí eso es como un programa que todavía no ha terminado porque yo sigo teniendo esa relación con ellas, sigo trabajando junto con ellas e intercambiando muchísimo diálogo y conversatorio y compartiendo muchos espacios ahora en el mundo del Orff actual. Eso es lo que tengo a nivel específico y de alguna otra metodología sí que es verdad que he hecho algunos cursos que cuelgan del conservatorio de Bellaterra que se llama *El Musical* donde está Eugenia Luz desarrollando todo el programa de la formación certificada en Dalcroze, pero nunca la he hecho. De hecho, Eugenia es profesora mía en el máster ahora también y tenemos una relación estrecha y yo participo en el postgrado que ella organiza precisamente en didáctica musical en ese conservatorio. Y bueno, yo diría que tal vez después del Orff, la rítmica de Dalcroze es tal vez la metodología de la cual yo me considero un poquito familiarizado y la he utilizado muchísimo de hecho en mis grupos de sensibilización durante muchos años.

J. H.: ¿Ha disfrutado de alguna beca para realizar estudios sobre *Orff-Schulwerk* en España o en el extranjero? ¿Quién/qué institución la financiaba? ¿A dónde viajó? Duración de las ayudas.

X. R.: Recibí una beca del propio programa de San Francisco en nivel 2 de aproximadamente el 50% de la matrícula, o sea debían, ser unos 500€, en 2019. Es la única ayuda que he recibido.

J. H.: ¿Qué instituciones o personas organizaban, promocionaban o desarrollaban la formación en educación musical (sobre todo, sobre metodologías activas) en su época?

X. R.: Yo sé que en general están las becas generales del Estado, del ministerio y sé que hay gente que se acoge a ellas para los estudios en la universidad pública, por supuesto. Sí que es verdad que la sensación, y ahora te habló de una sensación propia, es que, para la mayoría de los educadores musicales en este país, la formación va en nuestra cuenta, es decir, todos nos formamos mucho y eso es una cosa buena, tenemos mucha inquietud en mejorar y todos los cursos de formación del profesorado de la música o en cosas así en verano están llenos. Nuestra formación certificada sin ir más lejos está llena, entonces eso es una buena cosa, pero sí que es verdad que la mayoría costeándose todo y pagando mucho dinero. Nosotros en Orff Cataluña, por ejemplo, para de alguna forma intentar paliar eso un poco si tenemos un sistema propio de becas y yo sé que Orff España tiene su sistema propio de becas, o sea, son las propias instituciones privadas que organizan la formación las que se encargan de que sea un poco accesible con algunas becas. No sé la realidad concreta de cada una, pero puedo decirte que en Orff Cataluña creo que la partida que tenemos anual de becas está en torno a los 3500€ y con eso se dan ayudas a personas por ejemplo que acuden a los cursos víctimas de violencia de género o violencia machista, personas desempleadas, personas que vienen del extranjero o de lejos dentro de la península ibérica para asistir a nuestros cursos o personas simplemente que atraviesan una situación complicada. Nos lo explican a nosotros y estudiamos el caso. Cada año intentamos ampliar un poco ese presupuesto, pero ya te digo, no creo que lleguemos a donde deberíamos llegar.

J. H. ¿Cree que las políticas educativas han fomentado la adopción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿De qué manera? ¿Considera que hay alineación con políticas educativas de otros países?

X. R.: Yo creo que hay partes que sí y hay partes que no. No sé si lo sabes, pero la ley educativa en Cataluña tiene diferentes cosas diferentes, hay parte de autonomía y de competencias propias por lo que a veces la realidad aquí es un poco distinta. Yo me baso mucho en lo que conozco aquí pero sí que, en el último decreto, por ejemplo, había una disminución muy sustancial de las horas del ámbito artístico y eso ya de entrada es evidente que no favorece ni mejora el escenario. Sí que es verdad que, si yo intento mirar una panorámica de los últimos 30 años o 20 años, de cómo han ido las leyes mejorando en cuanto a ratios, recursos, innovación pedagógica, al trabajo por proyectos o determinadas cosas, para mí sí que favorecen un poquito o han ido creando un escenario por lo menos poco hostil a que se desarrollen ese tipo de didácticas. Se ha ido, de una forma muy generalizada, aceptando, por ejemplo, la pérdida del papel del libro de texto o la priorización de la experiencia del *music making* en vez de aprender la notación musical, estoy poniendo pequeños ejemplos. Sí veo que no sé si por causa de la ley o por

causa de la opinión pública o una retroalimentación de las dos que el profesor de música hoy tiene más aval ideológico para realizar o para desarrollar metodologías activas que hace tal vez 20 o 30 años, donde tal vez parecía más que podía luchar contra corriente y que era un poco loco el que planteaba experiencias de tipo interdisciplinar o con mucho movimiento dentro de aula de música o poniendo las artes escénicas como centro de la asignatura de música. Evidentemente a nivel de financiamiento, de las últimas reformas y cómo se va perdiendo el ámbito artístico al lado de otros ámbitos como las lenguas o las matemáticas o la ciencia en general, en ese sentido no acompaña. Yo he viajado muchísimo estos últimos tres años y he estado y me he interesado y he preguntado mucho por los sistemas educativos y me he dado cuenta de una cosa que yo no sabía y que a mí me ha impactado mucho. En la gran mayoría de países en los que yo he trabajado –principalmente norte de Europa, América del Sur o Turquía– hay una realidad extremadamente extendida y es que no hay especialistas de música en todos los colegios. Ni en Finlandia, por ejemplo, porque es un país en el que hay tan poca densidad de población y los núcleos están tan dispersos que hay zonas súper rurales a partir de la mitad hacia el norte donde no puede haber un especialista de música en los colegios. Lo que pasa de manera mayoritaria en Finlandia es que los profesores de aula, los *classroom teachers* son los encargados de dar la música y por ello reciben muchísima más formación en la universidad como profesor generalista en el tema de la música, pero si no les gusta, no la transmiten. En ese sentido a mí me ha hecho revalorizar la simple “tontería” de que en España tengamos especialistas de música en casi todos los colegios públicos. Para mí eso fue un shock porque de alguna forma pienso: sean más o menos pasionales, competentes, estén más o menos formados en Orff –que la mayoría no lo están–, por lo menos son profesores entrenados en su especialidad y eso ya marca una diferencia en cuanto al imaginario colectivo de cuán necesaria es la música en el sistema educativo y cuán seria es para que tenga que ser dada por un especialista y no por cualquier persona. Yo te diría que seguramente hay países donde la implementación del Orff como Europa Central por temas históricos o por temas de contexto esté mucho más bien desarrollada pero sí que es verdad que España tiene cosas positivas en este sentido. Tiene un sistema educativo público mucho mejor que la gran mayoría de sistemas educativos públicos del mundo en general y yo creo que hay muchos países por ejemplo donde hay asociaciones Orff. Hay asociaciones en Sudáfrica, en Tailandia, en Irán, en Brasil y en muchos países muy diferentes. La gran mayoría de profesores que forman parte de esas asociaciones Orff y que lo mueven en sus países trabajan en la educación privada y el Orff es un sistema que nació para ser implementado en el colegio público. Es un sistema pensado para él y me ha chocado un poco esa disociación entre lo que se está haciendo y quiénes estamos moviendo el Orff hoy en día porque no deja de haber una desconexión seguramente en las ideas para las cuales nació el enfoque y la aplicación que tiene hoy alrededor del mundo. No sé si el libro del fórum recoge estas realidades o no, pero en todo caso España con dos asociaciones Orff potentes es de los pocos países que he conocido donde realmente la implementación y la divulgación se hace principalmente a profesores especialistas en los colegios públicos. Además, presentan una realidad muy pragmática, muy real y muy aplicable por lo que, en ese sentido, a mí me hace sentir orgulloso y creo que es potente nuestra realidad.

J. H.: ¿Pertenece/ha pertenecido a alguna institución/asociación vinculada al *Orff-Schulwerk*? ¿A cuál? ¿Cuáles eran sus objetivos, cometidos o actividades? ¿Qué motivaciones le llevaron a vincularse con dichas instituciones/asociaciones?

X. R.: Yo soy socio de Orff España desde hace muchos años y ahora miembro de la junta directiva de Orff Cataluña desde su fundación en 2020. Son dos asociaciones hermanas con objetivos extremadamente compartidos, es decir, difundir los principios pedagógicos y metodológicos del *Orff-Schulwerk* en el territorio de la península ibérica con el objetivo de extender esta filosofía, transformar un poquito a los profesores de este país y sensibilizarlos en que hay otras formas de enseñar. En Cataluña, por ejemplo, está *Harmony Games*, la Gencat o la CEM que organizan formación, pero ninguna de ellas está siendo capaz de explicar bien y transmitir bien y hacer a la gente enamorarse un poquito del Orff. Por eso, esas son las dos formaciones de las de las que formo parte de manera directa como miembro y luego tengo mucha relación con JaSeSoi que es la asociación de Finlandia porque trabajo mucho para ellos y son la tercera para mí. A nivel europeo, participamos con los dos organismos que existen que son el Fórum de Salzburgo y la Fundación Orff. Para el Fórum siempre estamos participando de sus actividades y de la *convention* que hay en julio y con la Fundación tenemos una relación de licencia, es decir, estamos licenciados –hablo de Orff Cataluña– y contribuimos, por ejemplo, con artículos en el magazine o con pequeñas intervenciones en los congresos o en los encuentros que realizan.

J. H.: ¿De qué modo ha puesto en práctica el *Orff-Schulwerk* a lo largo de su carrera profesional? ¿Se ha sentido condicionado por las disposiciones oficiales?

X. R.: Yo esta pregunta no la puedo responder muy bien porque como te dije nunca he trabajado en el sistema público, solo en escuelas de música privadas por lo que digamos que no se ven muy afectadas por las disposiciones legales que hay en ese momento. No obstante, en todo lo que yo he podido escoger siempre he sentido la libertad y he tenido la libertad y la predisposición a aplicar todo lo que a mí me apetecía en el momento para explorar, perfeccionar o solidificar conceptos con mis alumnos. El enfoque pedagógico o la filosofía educativa que hay detrás del Orff habla mucho de tu brillo personal y de lo que a ti te conmueve emocionalmente y de quién eres tú como docente y qué tienes tú que decir. En ese sentido, hay algo que lo impregna todo porque yo tengo un estilo muy personal y ese estilo se me ha permitido desarrollar debajo de un paraguas que se llama *Orff-Schulwerk*. Yo te diría entonces que sí, yo he implementado en mi praxis pedagógica el *Orff-Schulwerk* todo el tiempo porque al final yo me he sentido respaldado, acogido y empujado a través de esas formaciones a hacer lo que a mí me vibra. Evidentemente dentro de la filosofía y metodologías concretas hay algunas de ellas que las utilizo mucho como el uso de la palabra como entrenamiento rítmico, la adición de movimiento a las actividades o la creatividad como paso fundamental en cualquiera de los procesos. Hay cosas que directamente si te puedo decir que lo aprendo directamente de aquí o de allí, pero en general es un fluir o un ser. Yo me reconozco como *Orff-Schulwerk* pero si levantara la cabeza no sé qué diría al respecto de lo que estamos haciendo ahora en el siglo 21. Estamos en un tiempo nuevo y tenemos una realidad por lo que habría que ver si viniera aquí la policía del Orff a decir si estamos o no haciéndolo bien. Yo no me atrevo a decir que sí, claro.

J. H.: ¿Qué materiales institucionalizados del *Orff-Schulwerk* –instrumentario, métodos didácticos, adaptaciones, repertorio– utiliza/ha utilizado con su alumnado? ¿Ha generado algún material de elaboración propia para su desarrollo publicado o inédito?

X. R.: Sí, la única cosa que he utilizado a nivel de cosas que se entiendan como marca registrada Orff es el instrumental de láminas, pero nunca he utilizado, por ejemplo, repertorio que venga de los volúmenes como tal. Sí que he utilizado algunos ejercicios rítmicos de los volúmenes para generar juegos o generar canciones o actividades o patrones de percusión corporal o cosas así, pero la gran mayoría por no decir el 95% de las cosas han sido de creación propia. En 2020 publicamos un curso en la plataforma de music.cat que se llama “Una batucada en el aula” y es el resumen de toda la pedagogía y toda la didáctica que desarrollamos durante 10 años en *La Batuescola*. Lo que hicimos fue hacer un vaciado filosófico pedagógico de cómo enfocamos el conjunto instrumental de percusión y luego una propuesta de a través de siete arreglos completos de unidades de objetivos, de calentamientos y de ejercicios rítmicos. Yo cuando lo estábamos terminando me lo leí y dije, está lleno de cosas que son o que podrían ser consideradas Orff. Yo te diría que tengo un material publicado desde la esencia de muchas cosas que vienen de las metodologías activas y en concreto de la yo me formé que es el *Orff-Schulwerk* pero no encontrarás en ningún lugar que ese libro es un libro Orff. En 2020 cuando vino la pandemia lo pusimos todo en papel para hacer este libro yo me lo leía y pensaba: esto se lo tengo que mandar a las esferas para que lo vean porque está lleno de procesos, está lleno de ideas que casan perfectamente.

J. H.: ¿Ha formado discípulos que hayan contribuido a la transmisión y desarrollo del *Orff-Schulwerk*? ¿Qué otras vías considera idóneas para la difusión de estas ideas?

X. R.: Discípulos es más bien una palabra de otro tiempo. Desde hace tres años me dedico muchísimo a la formación de profesores por lo que he formado muchísimas personas específicamente en Orff o poniendo el foco en los principios pedagógicos y metodológicos del *Orff-Schulwerk* sobre todo en Chile y a través de la formación certificada en Cataluña y en Finlandia. Yo no considero que ninguna de esas personas sean mis discípulos, pero sí estoy seguro y además lo sé porque lo hemos conversado que hay algunas personas que les ha inspirado a tal nivel que han tomado después la decisión hacer los niveles o profundizar más. Para nosotros nunca es una relación vertical o jerárquica sino todas esas personas a mí me han inspirado mucho, me han enseñado mucho de otras cosas o me han incluso ayudado a ampliar mi visión sobre eso. Lo veo más como una relación simbiótica y como una red que se va nutriendo. Nosotros somos nueva generación dentro de este mundo ya que hay generaciones anteriores y por eso ese sentimiento todavía de humildad y de saber dónde estás. Yo me siento con una necesidad muy grande de horizontalidad y de compartir desde lo humilde y la generosidad y eso me pasa también todavía con las personas que tengo como alumnos porque al final muchas de ellas son mayores que yo y muchas de ellas son menores, pero no hay tanta diferencia de edad ni yo tengo una trayectoria que me avale para mirarlo desde otro lugar. Además de la formación, otras vías para difundir estas ideas sí por supuesto, yo creo que es imprescindible la generación de contenido o la teorización y en ese sentido nosotros tenemos en España un bonito y muy interesante magazín de Orff España que yo recomiendo y además nosotros sacamos lecturas de esos magazines. Es muy importante leer libros y yo creo que en el mundo de la formación del profesorado y eso ya es una

opinión muy personal, nos quedamos muchas veces en la experiencia y luego no bajamos a la reflexión y para tú solidificar eso, para tú ser capaz de después de transmitir eso tienes que pasar por la parte reflexiva en algún momento. Normalmente en un curso de fin de semana pues es evidentemente que la prioridad es práctica y vivenciar y ver cuántos más ejemplos posibles, pero si después no hay la parte de reflexión para mí pierde sentido o en todo caso se queda a medio camino y eso es un problema que nos está pasando mucho hoy en día porque estamos entrenando mucho a los profesores de música a ser profesores reproductores. Para poder transmitir tú, primero no tienes que dar repertorio nada más sino tienes que dar proceso y tienes que dar un proceso que sea tan denso y entre lo artístico y lo didáctico que haga a la gente que no lo pueda reproducir tal cual con sus alumnos y que le haga reflexionar. Nosotros desde Orff Catañula estamos negociando traducciones al catalán de esos libros Orff que existen porque un problema que nos pasa y que pasa también en España es que no hay bibliografía en nuestro idioma, en nuestros idiomas, y claro, eso es un sesgo muy grande porque tú necesitas poder leer en tu propia lengua. Nuestro objetivo es empezar a traducir y a generar también, hay que estar siempre generando discursos y generando reflexión.

J. H.: ¿Considera que el *Orff-Schulwerk* es un método, entendido como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, con una serie de fórmulas predefinidas? En caso negativo, ¿cómo lo denominaría?

X. R.: Yo aquí sí que voy a dar la respuesta oficial, es un enfoque pedagógico. Yo lo defino como un enfoque pedagógico o una filosofía de educación musical que tiene principios metodológicos, es decir, da unas pautas de cómo hacer algunas cosas. Lo que pasa que es tan poco conciso adrede y tan poco exigente en cuanto a una secuenciación por edades o por niveles, sino que es un abordaje general. Esos pequeños principios metodológicos que yo creo que está bien saber, no perder de vista y entender que casan dentro del enfoque pedagógico y que en todo caso son abiertos y flexibles a ser cambiados durante el tiempo. No hablamos de método, pero también piensa que la voluntad de salir del método o la voluntad de renegar del método solo existe por la carga negativa que se le dio al concepto de método como tal. Yo creo que es una cosa contemporánea del momento que lo que te está diciendo es que no se te ocurra aplicar esto en tu país que está a 12 mil kilómetros con tu realidad socioeconómica porque no tiene ningún sentido. Busca tu repertorio, tus raíces folclóricas y aplícalo a cuántos niños tienes en el aula, diséñalo con el presupuesto que tengas para los instrumentos que tengas, o sea, que a nadie se le ocurra exportar una cosa de Alemania para hacerla como en Alemania.

J. H.: En su opinión, ¿cuáles son los puntos distintivos y las fortalezas de esta metodología respecto de otras? ¿Y sus debilidades? ¿Qué elementos le han dado mejor o peor resultado en su aplicación práctica? ¿Ha dependido esto del contexto?

X. R.: Me cuesta verle debilidades, pero en cuanto a fortalezas inequívocamente yo creo que es muy inclusivo tanto hablando de una diversidad de una neurodivergencia o de casos que tenemos ahora de diversidad en cuanto a capacidades motrices o intelectuales sino desde una diversidad de cualidades expresivas. No es un enfoque o propone una práctica en la que el tipo de procesos que desarrollan están juzgando a cada uno según cómo se expresa, de hecho, el individuo como tal queda muy diluido por el grupo y el hecho de que haya tanta parte del arreglo y del proceso que sea decidido por el propio alumnado en base a dar esas ventanas de creatividad en los pasos hace que haya mucho apropiamiento de las actividades por parte del alumnado que eso a mí me encanta. La

colectivización del material a mí es una de las cosas que más me funciona porque nadie se siente juzgado y con lo cual hay poca represión a la expresión, sino que hay fundamentalmente una invitación a la expresión. Obviamente, tampoco hay una aceptación de todo, sino que luego hay una sugerencia de unos criterios o una orientación estética y se va perfeccionando no en base a lo que yo digo sino en base a lo que pasa en ese momento. El tema de la motivación es otra fortaleza porque evidentemente los materiales cuando son compartidos o cuando somos co-propietarios de lo que está pasando en la clase es mucho más fácil tener al alumnado motivado, conectado e interesado. Uno de los grandes éxitos es que en la clase el Orff se basa principalmente en las experiencias, en el *music making* o en el hacer y que sucedan cosas bonitas. Eso para mí es muy importante, es decir, ir en contra del paradigma de la educación clásica en el que entrenas o ensayas sin descanso para un día sentirte artista. En esta metodología te sientes artista cada día y en algún momento de la clase y esto tiene un poder increíble y es lo que debería llenar todas las clases de arte. Al fin y al cabo, el compute que tú haces al final es que cuántos momentos de belleza ha habido o cuán cerca de la belleza he estado. Hay magia en cada clase y un indicador que no falla que es que cuando tú terminas una actividad o terminas una frase, movimiento o algo, hay algún niño que se arranca solo a aplaudir. Eso es absolutamente instintivo si algo ha sido bonito, si no, nadie aplaude y los niños igual que las personas mayores tienen criterio. No hay que infravalorar su capacidad y nunca hay que decir muy bien o estuvo increíble cuando no lo fue. El tercer gran punto positivo del Orff es que te empodera artísticamente y empodera al alumnado, les hace sentir que son artistas, bailarines o músicos de calidad con micro experiencias, con cosas asequibles a cada una de las edades. Siempre me he quedado con lo que a mí me vibra como bueno entonces me cuesta encontrar esos defectos. Hay alguien que una vez me hizo reflexionar sobre que hay poca atención a la diversidad en lo que conocemos como *Orff-Schulwerk* clásico, o sea, poca atención a la neurodivergencia, pero es que claro, en la época en que fue ideado digamos no había la realidad que tenemos ahora, pero si hay mucha gente que ha estado trabajando en él desde la perspectiva de la educación especial. Yo creo que está vivo y va solucionando los retos que la realidad le plantea.

J. H.: ¿Qué cree que motivó la introducción del *Orff-Schulwerk* en España? ¿Considera que fue tardía respecto a otros países? ¿Identifica alguna peculiaridad en su recepción en España en comparación con otros países de habla no alemana?

X. R.: No tengo tanto conocimiento de la historia en cuanto a cómo llegó o cuándo llegó, pero sí sé que vino de la mano de personas muy concretas que tenían un interés muy concreto o tenían un vínculo a través de Salzburgo y se empecinaron en esparcir eso como María Dolors Bonal o Elisa Roche. Esas personas dijeron hoy está pasando esto y hay que hacer algo parecido y del mismo modo lo empezaron en sus contextos más privados, en sus colegios de monjas hasta que empezó a sonar un poco más grande la campana y se empezó a hablar de ello en los congresos y demás. Yo no creo realmente que haya habido una implementación del *Orff-Schulwerk* en España, sino que ha habido una implementación de algunas ideas, por ejemplo, en el sentido de dotar de instrumentos de láminas los colegios o de entender que era interesante que los profesores de música o especialistas tuvieran una información o una formación básica en algunas cosas. Yo no diría que el *Orff-Schulwerk* es un sistema implementado en España como tal a nivel escolar, yo no lo vivo así o al menos cuando yo fui alumno no lo vivía así. La particularidad en su recepción en comparación con otros países supongo que pasó por la traducción de textos o por utilizar otros textos y por valerse un poquito de algunas cosas propias culturales que ya había aquí.

J. H.: ¿A quiénes considera como los grandes defensores y divulgadores en España del *Orff-Schulwerk*? ¿Y detractores?

X. R.: No creo que haya detractores o por lo menos que sean famosos como para que alguien los conozca. Yo creo que los principales divulgadores del *Orff-Schulwerk* en España fueron como te dije Elisa Roche, María Dolors Bonal y cuando se inició, Verena Maschat y Wolfgang Hartmann hicieron muy buen trabajo en ese sentido en España desde la asociación, Sofía que se encargó junto con quien estaba al principio de la revista de traducir cosas al español de Doug y James y de invitarlos a ellos a participar también yo creo que en ese sentido fue una de las personas que más hizo. Luego Carmen ha estado al pie del cañón, Iris estuvo mucho tiempo también y luego pues todos los que han ido viniendo. Aquí el grupo de trabajo de Orff Cataluña empezó yo creo que hace 15 años o una cosa así porque cuando yo fui el 2013 ya era el quinto curso de verano que hacían y ya había venido gente. Ya había pasado por aquí Christa o Soili, Polo Vallejo, o sea toda esa comunidad en realidad, toda la gente del Fórum y muy vinculada al Fórum. De forma histórica ellos se encargaron en realidad de allá donde se creaba un nuevo núcleo, allá donde había una persona sola diciendo quiero, ellos se encargaban de mover toda esa potencia alrededor de Europa y del mundo para divulgar el Orff.

J. H.: ¿Ha debatido en congresos, seminarios, jornadas sus experiencias respecto a esta metodología con otros colegas? ¿Tiene alguna anécdota o conoce alguna historia relevante relacionada con el *Orff-Schulwerk* en España?

X. R.: No, ya te digo que yo estoy muy nuevo en ese sentido. Hace poco es un nombre que la gente ahora empieza a escuchar, pero genial.

J. H.: ¿Qué personas cree que podrían aportar información relevante acerca del *Orff-Schulwerk* en España?

X. R.: Yo creo que no te voy a decir ningún nombre que no te hayan dicho todavía. Creo que sería interesante hablar con Wolfgang, con Verena, con Sofía o con Ester Bonal por ejemplo por el tema de su tía y ella lo vivió de una forma muy cerca a través de L'Arc que es la cooperativa donde digamos empezó todo a nivel catalán. Creo que sería interesante hablar con la junta directiva de Orff España evidentemente y todas las pasadas. Tal vez a nivel europeo hay personas que puedan explicar un poco eso o puedan complementar un poquito, pero si yo te diría tal vez Barbara Haselbach o Christa Coogan sería interesante pero claro ya no sería específicamente del Orff en España sino de cómo ellas lo vivieron porque ellas ya estaban ahí. No se me ocurren más nombres, aparte de digamos la junta directiva actual de España las cuatro personas que integraban el equipo de trabajo previo de Orff Cataluña cuando formaba parte de España eran Erola Ramis, Mireia Aguiar, Oriol Ferré y Roger Sans.

J. H.: Prospectiva: ¿Consideras que el *Orff-Schulwerk* sigue vigente o necesitaría de alguna adaptación para la sociedad actual? ¿Cuáles son los principales retos para el futuro?

X. R.: Yo creo que está súper vigente y te voy a decir por qué. Precisamente es un enfoque pedagógico y no un método que ha garantizado que su aplicación cultural y territorial lo mantuviera vivo. Las ideas fundamentales que están detrás de la abstracción máxima que

yo hago del *Orff-Schulwerk* es que en la educación musical se plantee la música para el 99% de las personas que para mí eso es como la abstracción máxima del Orff, está súper vigente. Hay que luchar contra la alienación artística que viven las personas a los 13, 12, 10 o 14 años cuando se les dicen que no valen para esto y que no vuelven a bailar ni a cantar ni a tocar en ningún contexto. Hay que luchar contra eso y hay que recuperar la música como acto comunitario, de cohesión o espiritualidad compartida. Yo creo que todo eso es lo que está detrás, o sea, es la abstracción máxima de lo que propone en su filosofía. Para mí eso está no vigente sino súper vigente porque todavía es más crítico, lo escribe en un contexto de reconstruir una sociedad después de una guerra mundial y entonces pone mucho el foco en el colectivo y reunir a las personas pero es que esa vicisitud o ese escenario de individualismo o de ruptura de la comunidad ahora tiene otra forma pero sigue súper vigente y son las redes sociales, el individualismo, el capitalismo, la tecnología o lo que sea por lo que sigue estando muy vigente desde mi punto de vista y además tiene retos tal vez un poco más difíciles porque al final en ese momento había muchos menos enemigos. Para mí el reto fundamental ahora o el reto principal para el futuro es el de cómo se gestiona el avance tecnológico que va más deprisa que nuestra capacidad de analizarlo y de entenderlo y de vehicularlo educativamente. En una sociedad de la información, en una sociedad tecnológica que avanza a un ritmo titánico, súper rápido, indigerible, no se puede digerir cada cambio tecnológico que hay como discriminamos positivamente un espacio de unión entre las personas a través del arte o de la vibración artística a través de hacer música. Todavía es más hostil el escenario, están más minorizados esos momentos de comunidad, de magia entre las personas y entonces el reto sería cómo sobrevivir o cómo hacer entender al mundo, a ese mundo científico que nos estamos equivocando y que nos estamos ocupando sólo de una parte del ser y que sin la otra si no cultivamos la otra parte. Hay unas tendencias que cada vez alza más la voz en ese sentido, pero yo creo que nosotros formamos parte de ese equipo en el barco y yo creo que ese es el reto: luchar o hacerle el pulso un poquito a los valores que nos está llevando la sociedad científica, tecnológica y de la información de menos hablar o menos pensar y más hacer. Un reto para mí es como sucumbir a la científicación de la educación artística. Por ejemplo, si yo quiero hacer entender a las personas los beneficios de la danza para qué les voy a hablar de la oxitocina y de la serotonina, si quieres entender los beneficios de la danza levántate y baila. No sé si lo vamos a conseguir, hay días que estoy optimista y hay días que estoy muy pesimista, pero se luchará.