

# Los principios del *Orff-Schulwerk*

**Wolfgang Hartmann,**  
con la participación de  
Barbara Haselbach

Así pues, ¿qué es realmente el *Orff-Schulwerk*? No deja de ser remarcable que esta cuestión fundamental surja incluso cuando uno ha estado intensamente trabajando con las ideas pedagógicas de Gunild Keetman y Carl Orff durante tanto tiempo. ¿Representa el término *Orff-Schulwerk* solo el material impreso de los cinco volúmenes *Musik für Kinder*<sup>1</sup>? ¿Se refiere a un estilo particular de enseñanza o, en general, a un acto creativo no convencional con niños en el área de la música, la danza y la expresión verbal?

Con dudas tan fundamentales, no sorprende que haya habido a menudo intentos de buscar definiciones que presentaran las características de la metodología *Orff-Schulwerk* de un modo exhaustivo<sup>2</sup>. Podemos asumir que incluso Carl Orff sabía que la descripción de su *Schulwerk* se resistía a una definición directa. Así, él comienza su frecuentemente mencionado discurso *Das Orff-Schulwerk –Rückblick und Ausblick*<sup>3</sup> (*Orff-Schulwerk – Pasado y Futuro*) de 1963 con esa pregunta fundamental, muchos años después de que sus ideas pedagógicas ya hubieran recibido reconocimiento internacional. Su respuesta solo ayuda de una forma indirecta y deja espacio para interpretaciones individuales: apunta a la historia de sus orígenes (ciertamente referidos a la “prehistoria” del *Günther-Schule* y su implementación práctica como un programa educativo de radio en 1948). Él también usa en este contexto su frecuentemente citada imagen del *Wildwuchs*<sup>4</sup>. De este modo, podemos concluir que el *Schulwerk* NO es el resultado de un plan didáctico estructurado de forma exhaustiva y puede existir y ser efectivo incluso sin sistematización.

Usar la palabra *Schulwerk* como una aproximación interpretativa tampoco soluciona el problema. *Schulwerk* es una palabra artificial que encontramos también en los trabajos de Paul Hindemith (*Schulwerk für Instrumentalspiel*, op. 44, 1027) y como el título de libros de violín (*Geigen-Schulwerk*, 1932-1950) de Erich y Elma Doflein. Pero la comparación nos

---

<sup>1</sup> Carl Orff – Gunild Keetman, *Orff-Schulwerk, Musik für Kinder*, Mainz 1950/54 (“*Music for Children*”, Adaptación al inglés por Margaret Murray, Mainz 1957/66)

<sup>2</sup> Ver como ejemplo: Hermann Regner, *Las ideas pedagógicas de Carl Orff: Utopía y realidad* (1975) En: *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk*, Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Barbara Haselbach (Ed.) Mainz 2011, p. 65 (condensado por el editor, este artículo fue publicado por primera vez en 1975)

<sup>3</sup> Carl Orff, *Orff-Schulwerk: Pasado y Futuro*. En: *Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk*, Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Barbara Haselbach (Ed.) Mainz 2011, p.47

<sup>4</sup> “Es una vieja experiencia que toda planta silvestre prospera si es especialmente fuerte, mientras que las cuidadosamente programadas producen amargas decepciones.” La traducción de Margaret Murray como “Flor salvaje” (*Wild Flower*) se acerca al concepto de un modo muy eufemístico, puesto que la palabra *Wildwuchs* también incluye malas hierbas y todo lo que crece junto a cercas y caminos.

muestra, al menos, una similitud: los tres conceptos no usan simples ejercicios, sino auténticas composiciones que se corresponden con la habilidad del alumno.

Siguiendo esta lógica, sería natural llamar *Schulwerk* al material de los famosos “cinco volúmenes” de Orff y Keetman y a sus ediciones suplementarias. Pero si tenemos en cuenta que, durante un curso internacional de verano con reconocidos expertos del *Orff-Schulwerk*, esas piezas originales solo suelen constituir una fracción del material usado, junto a canciones y danzas de diferentes orígenes culturales, así como las propias creaciones de los profesores y participantes, nos daremos cuenta de que esa definición resulta también insuficiente.

Por supuesto, la calidad artística y estética de las pequeñas piezas creadas como modelos por Orff y Keetman están más allá de toda duda. No obstante, tenemos que reconocer que la realidad musical de nuestro tiempo ha cambiado considerablemente y ya no puede ser representada exclusivamente por el lenguaje musical de Orff y Keetman. Todavía es más importante el hecho de que la representación impresa de la danza y el movimiento es, en general, bastante compleja. Nótese que, en los mencionados volúmenes, la danza, una de las columnas fundamentales del *Orff-Schulwerk*, se limita a unas cuantas notas en los apéndices.

Por resumir todas estas consideraciones, debemos reconocer que el término *Orff-Schulwerk* esquiva las definiciones simples, que podrían perderse en la vaguedad y llevar a interpretaciones erróneas.

En el curso de preparación y realización de las reuniones anuales de colaboradores y miembros del *International Orff-Schulwerk Forum Salzburg*, Barbara Haselbach y yo vimos la necesidad de encontrar una definición del concepto pedagógico de Carl Orff y Gunild Keetman que pudiera servir de base para la cooperación con y entre las asociaciones nacionales e instituciones asociadas<sup>5</sup>.

La descripción que proponemos está basada en el particular modo de enseñanza y algunas de las características típicas que son esenciales para poner el espíritu pedagógico y artístico del *Orff-Schulwerk* en práctica. Llamamos a estas características “Los principios del *Orff-Schulwerk*”. Por supuesto, algunos de estos principios pueden aplicarse también a otros conceptos de enseñanza de la música y la danza. Pero solo nos podremos referir a un estilo de enseñanza que se corresponda con el *Orff-Schulwerk* si la totalidad de las siguientes características están presentes e influyen en el proceso de trabajo:

1: El centro es el ser humano:

Indudablemente, otros sistemas pedagógicos también reclaman para ellos mismos este principio, por lo que es necesaria una explicación algo más detallada: las intenciones de Carl Orff eran que el estudiante experimentara por él mismo de un modo creativo y, de ese modo, se desarrollara su propia personalidad. Orff llamaba a esto “*Menschenbildung*” (formación humana/definición del carácter humano). El objetivo del *Orff-Schulwerk* no es

---

<sup>5</sup> Ver el programa de la convención “Orff-Schulwerk in der Schule”, Salzburg, July 4 – 7, 2013 (material de trabajo para los participantes) Orff-Schulwerk Forum Salzburg

primeramente “aprender música y teoría musical” para encontrar su propia expresión musical. Se trata, más bien, de que el estudiante pueda crear su propia música “para entender la música”. Las piezas cortas, danzas y canciones en los cinco volúmenes pretendían inspirar, ser modelos y ejemplos, para el trabajo personal en la clase. Por supuesto, el profesor ayuda en el desarrollo del proceso de modo que el estudiante pueda identificarse con “su” música. Podría describirse con la siguiente imagen: el *Orff-Schulwerk* no quiere conducir al niño a la (“gran”) música, sino llevar la música al niño. Cuando un niño experimenta consigo mismo como un “creador de música” según el modo descrito, podemos esperar que esté motivado para buscar “el gran mundo de la música en su fascinante variedad” a lo largo del tiempo. El concepto de Orff y Keetman es “aprender por el hecho de crear música”, en contraste con el modo tradicional de “aprender para ser capaz de hacer música”.

## 2: La dimensión social:

El trabajo en grupo es la forma social de enseñanza más apropiada para el *Orff-Schulwerk*. Todos aprenden de todos; las rivalidades y las tendencias competitivas deben ser evitadas cuidadosamente. Esto requiere la correspondiente actitud del profesor, que deberá evitar convertirse en la figura preeminente y protagonista de la clase. Deberá, en cambio, señalar el camino y realizar sugerencias; dar el suficiente espacio a los estudiantes para decidir de forma colectiva y promover formas de colaboración. En grupo, las diversas formas de expresión al interactuar (cantando, bailando y hablando) pueden ser experimentadas de un modo óptimo.

## 3: La música es un término integral.

“La música elemental nunca es sólo música, siempre está ligada al movimiento, la danza y el lenguaje, es una música hecha y vivida por uno mismo, donde no somos oyentes sino participantes”<sup>6</sup>. De este modo, cuando cantamos, bailamos, tocamos un instrumento o hablamos en el *Orff-Schulwerk*, la música (elemental) siempre debe ser entendida como distintas formas de expresión conectadas, complementarias y equivalentes.

Carl Orff observó que esta interrelación de las distintas actividades artísticas se materializaba en el teatro griego, donde todas las formas de representación estaban incluidas, desde la declamación y la danza a la práctica instrumental, bajo el término “*musike techne*”. Este concepto musical amplio del *Orff-Schulwerk* también invita a abrir la mente y crear puentes con otras formas de expresión (por ejemplo, las artes visuales o la poesía)<sup>7</sup>.

## 4: La creatividad en la improvisación y la composición:

---

<sup>6</sup> Carl Orff, *Orff-Schulwerk: Pasado y Futuro: En: Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk*, Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Barbara Haselbach (Ed.) Mainz 2011, p. 51.

<sup>7</sup> En una conversación con Barbara Haselbach el 8 de febrero de 2017.

Según el pensamiento musical occidental, a menudo la creatividad solo se le supone a personas extraordinarias: compositores como “creadores de música” y aquellos músicos que son capaces de improvisar con una gran maestría. De este modo, la creatividad en el desarrollo musical de una persona “es aceptado” bastante tarde, como la perfección de un músico. La inmensa mayoría de los músicos en activo (dejando aparte aquellos de jazz o algunas áreas de la música *folk*) ejercen, por tanto, “solo” en el área de la reproducción de música. En la danza profesional sucede algo similar: las improvisaciones colaborativas solo se convirtieron en vías de trabajo coreográfico en la segunda mitad del siglo XX.<sup>8</sup>

Orff quería ir en la dirección contraria: la música debería surgir de la improvisación. Los estudiantes deberían ser capaces de experimentar acciones creativas desde el comienzo, ya fuera en improvisaciones propias con tres notas en un xilófono, encontrando una secuencia de pasos de danza con una melodía dada, en un movimiento improvisado o en una configuración personal de un texto.

5: “Proceso y producto”. La interacción entre el desarrollo y el resultado artístico.

Si comparamos las actividades profesionales de músicos y bailarines con el trabajo en la educación musical, encontramos una diferencia fundamental: en el campo profesional, que habitualmente solo conlleva la preparación para la mejor ejecución posible, el tiempo de ensayo se mantiene tan corto y eficiente como sea posible. Un profesor de música que piense y trabaje del mismo modo estará cometiendo un gran error: en la clase, el desarrollo tiene un peso especial, tratándose de la fase de aprendizaje. Siempre debería haber suficiente tiempo para que los estudiantes contribuyeran con sus propias ideas e incluso pudieran probar algunas de ellas para ganar experiencia. Esto requiere de unas competencias metodológicas y una programación precisa por parte del profesor. El uso del término “método” en relación con el *Schulwerk* a veces lleva a malentendidos: aunque es cierto que el *Orff-Schulwerk* no es un método<sup>9</sup> –aunque a veces se llame así en algunos países<sup>10</sup>– necesita una buena implementación metódica.

Solemos hablar de una “enseñanza orientada al proceso” en el *Orff-Schulwerk*. Esto significa que nuestro objetivo es lo suficientemente abierto como para incluir en el resultado las sugerencias y contribuciones creativas de los estudiantes. Una lección, como aprender una determinada pieza instrumental de varias partes o una coreografía preparada por el profesor, solo podrá ser llamada una “lección de *Orff-Schulwerk*” si va precedida o seguida por otras sesiones con fases creativas relevantes. Un tipo de enseñanza que no se dirija al potencial creativo de los alumnos difícilmente podrá estar dentro del *Orff-Schulwerk*.

Por supuesto, este tipo de procesos solo tienen sentido si el resultado final es una presentación del trabajo completo, ya sea en la clase o, en ocasiones especiales, en una

---

<sup>8</sup> Barbara Haselbach, *idem*

<sup>9</sup> No hay un procedimiento didáctico o un método normalizado para el *Orff-Schulwerk*. Cada profesor es responsable de su implementación práctica en la clase.

<sup>10</sup> “Orff Method” o “Método Orff”.

representación para otros (o al menos así debería planificarse). Debemos entender que la creatividad es, en primer lugar, la búsqueda de soluciones; en segundo, también la asunción de decisiones para conformar la versión final. Proceso y resultado: el camino educacional y los resultados artísticos (correspondientes al nivel y la habilidad de los estudiantes) no pueden ser separados uno de otros en el *Orff-Schulwerk*.

#### 6: Los llamados “Instrumentos Orff”.

El uso de instrumentos pequeños y fáciles de usar en las clases de música, incluidos los instrumentos de láminas (xilófono, metalófono y carrillón), trajo un acercamiento totalmente distinto en la pedagogía musical. De este modo, el xilófono se convirtió en la imagen de marca del *Orff-Schulwerk*. Desafortunadamente, algunos piensan que incluir solo el uso de estos instrumentos de percusión, reunidos por Carl Orff, es suficiente para definir una actividad educacional como *Orff-Schulwerk*. Carl Orff estaba al tanto de este peligro<sup>11</sup>. En un acercamiento superficial, un aspecto clave de este “conjunto instrumental” puede ser ignorado: estos son instrumentos con los que se puede experimentar tocando de una manera directa, debido a su facilidad para generar el sonido. Así, el acercamiento creativo es posible desde el principio y no es necesario vencer dificultades técnicas para poder experimentar el placer de la creación de la música instrumental. En añadidura, el uso de este “conjunto de instrumentos orientados al movimiento<sup>12</sup>” supone una conexión ideal con el movimiento y la danza.

#### 7: El *Orff-Schulwerk* puede utilizarse en todas las áreas de enseñanza musical y de danza.

En el segundo nacimiento del *Orff-Schulwerk* como un programa educativo de radio (emitido por primera vez el quince de septiembre de 1948 en “Radio Munich”, actualmente “Bayerischer Rundfunk”) el grupo objetivo fue definido con precisión: el *Orff-Schulwerk* debía encontrar su camino hacia la escuela primaria en Baviera, la tierra natal de Orff. Hoy en día, el objetivo ya no es exclusivo de la escuela primaria. El *Orff-Schulwerk* está firmemente establecido en la educación musical temprana, así como en el campo del trabajo terapéutico, la educación inclusiva y actividades para personas mayores.

Por supuesto, cada una de dichas áreas requiere una selección adecuada de material y actividades. La música que se presenta en los volúmenes cuatro y cinco de “Música para niños”, así como los numerosos suplementos como “Paralipomena<sup>13</sup>”, muestran claramente que el trabajo en el estilo del *Schulwerk* puede continuar durante la educación secundaria. Los volúmenes para piano y violín de Orff muestran el modo de aplicación en la enseñanza instrumental<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> “No obstante, uno no puede permanecer en silencio ante el desastroso sinsentido perpetrado con esos instrumentos primitivos“. En: Studentexte zu Theorie und Praxis des Orff-Schulwerks, Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Barbara Haselbach (Ed.) Mainz 2011, p. 103.

<sup>12</sup> Ídem, p.100.

<sup>13</sup> Carl Orff – Gunild Keetman, Orff-Schulwerk Paralipomena, Mainz 1977.

<sup>14</sup> Carl Orff, Geigenübung I + II and Klavierübung, Mainz 1934.

## 8: El *Orff-Schulwerk* puede ser transferido a otras culturas.

El concepto pedagógico de Orff y Keetman no estaba restringido a Baviera. La propagación comenzó en seguida tras la emisión del primer programa de radio del *Schulwerk*. Pedagogos musicales de otros países (como Canadá, Japón, Gran Bretaña o Argentina) se dieron cuenta de que las ideas de Orff y Keetman podían ser aplicadas también en sus países. No obstante, hay un requisito y es que las canciones, las danzas y los textos tienen que tomarse del área cultural correspondiente. El mismo Orff señaló estas modificaciones necesarias<sup>15</sup>.

El *Orff-Schulwerk* está basado en el cambio. No obstante, cualquier extensión, modificación y añadido debe ser hecho de un modo cuidadoso y consciente. Requiere conocimiento y entender de un modo profundo el trabajo educativo de Carl Orff. Solo de este modo, los principios fundamentales presentados aquí podrán ser preservados por entero. Orff ha transferido la responsabilidad de promover su trabajo a aquellos que quieran incluir el *Orff-Schulwerk* en su enseñanza musical. De este modo entendemos la conclusión de su discurso “El *Orff-Schulwerk* – presente y futuro” que ha sido frecuentemente citado aquí. Carl Orff concluye con la primera línea de una cita de Schiller: “Yo he hecho mi parte<sup>16</sup>”.

Traducción: Pablo Bueno

---

<sup>15</sup> “Cuando trabajáis con *Schulwerk en el extranjero*, debéis comenzar todo desde la experiencia del lugar. Y ésta es diferente en África, en Hamburgo o Stralsund y, a su vez, diferente de los niños de los niños de París o Tokio”. (Carl Orff 1975, durante una entrevista de radio con Hermann Regner). Hermann Regner, “*Música para niños: Comentarios sobre la adopción y adaptación del Orff-Schulwerk en otros países*” En: Textos sobre Teoría y Práctica del Orff-Schulwerk, Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Barbara Haselbach (Ed.) Mainz 2011, p. 79.

<sup>16</sup> Carl Orff, *Orff-Schulwerk: Past & Future*. En: Texts on Theory and Practice of Orff-Schulwerk, Orff-Schulwerk Forum Salzburg, Barbara Haselbach (Ed.) Mainz 2011, p. 156. (“Ahora, haced la vuestra”. Así continuaría la cita de Schiller, el final de “Don Carlos”).