La recepción del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano: las ediciones latinoamericana y española de *Musik für Kinder* (1950-1954)

Joaquín de la Hoz-Díaz
Universidad de Jaén
jhoz@ujaen.es

Javier Marín-López
Universidad de Jaén
marin@ujaen.es

Resumen

Desde la publicación original en alemán de *Musik für Kinder* (1950-1954), las ediciones del *Orff-Schulwerk* o método Orff en formato de libro se han sucedido en multitud de países, convirtiéndose en una de las vías más efectivas para la difusión mundial de este conocido sistema pedagógico. En este artículo se analizan y comparan las ediciones germana, latinoamericana –publicada en Argentina (1961)– y española (1969) del *Orff-Schulwerk* a partir de su estructura y contenido, la temática y características del repertorio, y la plantilla instrumental requerida. El estudio concluye que existieron notables diferencias entre las ediciones hispanas del manual, resultado de un proceso de adaptación en el que fueron determinantes factores estéticos e ideológicos locales. Asimismo, subraya la relevancia del manual como uno de los eslabones fundamentales de la cadena de transmisión del método en su conjunto, caracterizado por una camaleónica capacidad de adaptación que le permitía operar en contextos muy diversos sin perder sus fundamentos pedagógicos. Todo ello permite avanzar en nuestro conocimiento sobre la recepción del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano en las décadas de 1960 y 1970.

Palabras clave: *Orff-Schulwerk*; manualística; *Musik für Kinder*; Latinoamérica; España; recepción musical.

The Reception of the *Orff-Schulwerk* in the Hispanic World: The Latin American and Spanish Editions of *Musik für Kinder* (1950-1954)

Abstract

Since the original publication in German of *Musik für Kinder* (1950-1954), editions of the *Orff-Schulwerk* or Orff method in book format have proliferated in several countries, becoming one of the most effective means for the global dissemination of this renowned pedagogical approach. This article analyzes and compares the German, Latin American –published in Argentina (1961)– and Spanish (1969) editions based on their structure and content, thematic and repertoire characteristics, and required instrumental ensemble. The study concludes that notable differences existed among the various editions of the manual,

Fecha de recepción: 20-05-2024/ Fecha de aceptación: 23-09-2024.

resulting from an adaptation process in which local aesthetic and ideological factors were relevant. Additionally, it underscores the manual's significance as a fundamental link in the transmission chain of the method, demonstrating a chameleon-like capacity for adaptation that allowed it to operate in very different contexts without losing its pedagogical foundations. All of this contributes to advancing our understanding of the reception of *Orff-Schulwerk* in the Spanish-speaking world during the 1960s and 1970s.

Keywords: *Orff-Schulwerk*; manual studies; *Musik für Kinder*; Spain; Latin America; musical reception.

Introducción

> Con gran agrado veo nacer la versión española de 'Música para niños' y deseo que la juventud española, juventud de gran tradición musical, recoja frutos incalculables en el campo de la educación musical. Mi felicitación al esfuerzo de los autores, Srta. Sanuy y Sr. González Sarmiento (Sanuy y González Sarmiento 1969, 3).

Con esta declaración, el compositor alemán Carl Orff (1895-1982) reconocía y autorizaba de puño y letra la publicación en España, en 1969, de su manual pedagógico *Musik für Kinder* (*Música para niños*). A comienzos de esa década, la soprano española Carmen Durías viajaba a Salzburgo para recibir formación específica en el método Orff gracias a una beca de la Fundación Juan March (De la Hoz-Díaz y Ayala-Herrera 2023) y se iniciaba en España un ciclo de cursos impulsados por la Sección Femenina (De la Hoz-Díaz y Sánchez-López 2024). Poco antes, en 1957, este método hace su aparición en Argentina, con la realización de un concierto de niños en el Collegium Musicum de Buenos Aires dirigido por el músico austriaco Guillermo Graetzer en el que se interpretaron dos obras del *Musik für Kinder* (Poch 2011, 6). Desde ese momento, el *Orff-Schulwerk* o método Orff –originado en Alemania en 1924, con la fundación de la mítica Escuela Günther de Múnich a cargo de Carl Orff y Dorothee Günther– gozó de cierto apoyo institucional y fue ganando presencia en España y Argentina. Dicho proceso culminó con la publicación de las primeras versiones hispanas del método en Buenos Aires (Graetzer y Yepes 1961) y Madrid (Sanuy y González Sarmiento 1969).[1] En ambos casos, se trataba de compendios realizados a partir de la versión alemana de Carl Orff y Gunild Keetman, contando con el aval de los autores.[2] Al igual que el original alemán en cinco volúmenes *Musik für Kinder* (Orff y Keetman 1950-1954), estas ediciones no son un método pautado, sistematizado y definido rígidamente, ni tampoco una propuesta cerrada de ejercicios musicales o partituras de concierto. No obstante, subyace en ellos una clara finalidad didáctica y creativa que ha tenido una enorme influencia en la enseñanza de la música instrumental a todos los niveles en la segunda mitad del siglo XX (Hartmann 2005).

1. La versión alemana se ha consultado a partir del ejemplar disponible en la Biblioteca de la Universidad de Alcalá (España); para las ediciones argentina y española se han consultado los ejemplares conservados en la Biblioteca de la Universidad de Jaén.

2. El prestigio de Carl Orff como compositor hizo que el método se popularizase con su apellido: *Orff-Schulwerk*. Sin embargo, en la publicación del manual *Musik für Kinder* Orff compartió autoría intelectual con Gunild Keetman (1904-1990), alumna suya en la Escuela Günther. Si bien el papel de Orff como ideólogo y primer impulsor del método parece incuestionable, la contribución de colaboradores como Keetman, tanto en el desarrollo práctico del método como en la creación del repertorio, resulta fundamental. Sin embargo, su labor sigue permaneciendo en un segundo plano hasta nuestros días; sobre Keetman, véase Andrews (2011).

Las compilaciones latinoamericana y española se publicaron con el mismo título: *Música para niños*. A diferencia de la edición alemana, en cinco tomos, las ediciones hispanas se publicaron en un único volumen (en el caso latinoamericano, dividido en cuatro cuadernos progresivos), precedido de un libro introductorio de carácter más teórico. Ambas ediciones comparten, además, el no ser una obra original ni una traducción literal, sino una traducción adaptada –con variable grado de libertad– del original germano, algo que también se verifica en otras ediciones publicadas desde finales de la década de los cincuenta (Regner 2013). Esta expansión geográfica no fue casual: Orff consideraba necesarias las adaptaciones de su obra para hacer llegar el *Orff-Schulwerk* a todo el mundo con el objetivo de que su modelo de educación musical pudiera permanecer en el tiempo, adaptándose a un público objetivo en cada país de adopción. En una entrevista Orff sentenciaba: "Cuando trabajáis con *Schulwerk* en el extranjero, debéis comenzar todo desde la experiencia del lugar. Y esta es diferente en África, en Hamburgo o Stralsund y, a su vez, diferente de la de los niños de París o Tokio" (Regner 2013, 79).

Siguiendo el ideario universalista de Orff, tras la publicación del último volumen de la versión alemana original, *V. Moll: Dominanten* (Maguncia: Schott, 1954), comenzaron a editarse, de forma consecutiva, versiones y adaptaciones en diferentes países y en multitud de idiomas (Tabla 1).

Año	**País/Región**	**Adaptador/es**	**Título (ciudad y editorial)**	**Idioma y volúmenes**
1956	Canadá	Doreen Hall y Arnold Walter	*Music for Children* (Maguncia: Schott)	Inglés, 5 vols.
1958	Suecia	Daniel Helldén	*Musik för barn* (Maguncia: Schott)	Sueco, 2 vols.
1958	Inglaterra	Margaret Murray	*Music for Children* (Maguncia: Schott)	Inglés, 5 vols.
1958	Holanda	Marcel Andries y Jos Wuytack	*Muzik voor Kindern* (Maguncia: Schott)	Holandés, 4 vols.
1961-1963	Latinoamérica	Guillermo Graetzer y Antonio Yepes	*Música para niños* (Buenos Aires: Barry)	Castellano, 1 vol. dividido en 4 cuadernos progresivos
1961	Portugal	Maria de Lourdes Martins	*Música para crianças* (Maguncia: Schott)	Portugués, 2 vols.
1963	Japón	Yoshio Hoshino y Tohru Iguch	*Musik für Kinder* (Tokio: Schott Japan)	Japonés, 3 vols.
1968	Gales	E. Olwen Jones	*Argraffiad Cymraeg* (Maguncia: Schott)	Inglés, 1 vol.
1969	España	Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento	*Música para niños* (Madrid: Unión Musical Española)	Castellano, 1 vol.
1969	Francia	Jos Wuytack y Aline Pendleton-Pelliot	*Musique pour enfants* (París/Bruselas: Schott Frères)	Francés, 3 vols.
1972	República Checa	Ilja Hurnik y Petr Eben	*Ceska Orffova Skola* (Praga: Editio Supraphon)	Checo, 3 vols.

Año	País/Región	Adaptador/es	Título (ciudad y editorial)	Idioma y volúmenes
1977	Dinamarca	Minna Ronnefeld	*Musik for børn* (Aarhus: Edition Egtved)	Danés, 1 vol.
1978	Israel	Miriam Samuelson	*Music for children [Kukuríku, Hebrew Songs and Dances]* (Londres: Schott Musik International)	Inglés, 1 vol.
1979	Italia	Giovanni Piazza	*Musica per bambini* (Milán: Edizioni Suvini Zerboni)	Italiano, 2 vols.
1983	Latinoamérica	Guillermo Graetzer y Antonio Yepes	*Música para niños* (Buenos Aires: Ricordi Americana)	Castellano, 1 vol. dividido en 6 cuadernos progresivos [solo se publicaron 3]
1985	Grecia	Mathey Polixene	*Greek Children's Songs & Dances* (Maguncia: Schott)	Griego, 2 vols.
1992	Polonia	Urszula Smoczyńska	*Muzyka dla Dzieci* (Varsovia: WSiP)	Polaco, 1 vol.

Tabla 1 / Ediciones traducidas o adaptadas del *Musik für Kinder* en diferentes países. Fuente: elaboración propia.

Aunque hay referencias a ediciones en otros países –Suiza, Bélgica, la antigua Yugoslavia o Turquía (Orff 2013a, 79-88)– no se han podido localizar ejemplares para extraer los datos bibliográficos. Además, hay otros países como Australia, China (Hong Kong) o Islandia en los que se conoce la presencia del *Orff-Schulwerk* por la existencia de asociaciones Orff, pero no se han encontrado traducciones o adaptaciones completas del material original. Ello apoya la idea del empleo de ediciones parciales, cuadernos impresos con nuevas obras siguiendo el estilo del método Orff o, incluso, apuntes informales. Entre las razones que explican la carencia de adaptaciones completas de los manuales se pueden señalar las limitaciones de recursos económicos, las diferencias en los sistemas educativos locales o la disponibilidad de los materiales Orff originales. Así, en el ámbito luso-brasileño, por ejemplo, circularon dos fascículos en portugués bajo el título *Orff-Schulwerk. Canções das Crianças Brasileiras* (Maguncia: Schott, 1964-65), coordinados por Hermann Regner. También en Maguncia (Schott, 1971) se editó el volumen *Orff-Schulwerk in the African Tradition. African Songs and Rhythms for Children. A Selection from Ghana*, preparado por William Komla Amonaku. Esta expansión geográfica del *Orff-Schulwerk*, sustentada en una variopinta tipología de publicaciones entre las que jugaron un papel destacado las traducciones y adaptaciones locales, se vio reforzada por la creación de numerosas asociaciones Orff para difundir esta filosofía pedagógica. Todas ellas se encuentran al amparo del International Orff-Schulwerk Forum Salzburg (s.f.).[3] Ello dotó de presencia al método no solo en países europeos y americanos, sino también en África, Asia y Oceanía (Haselbach y Stewart 2021).[4]

3. Véase también "Orff Veltweit", Orff-Schulwerk Gesellschaft Deutschland e.V., https://orff-schulwerk.de/orff-weltweit/.

4. Existen diversos trabajos monográficos que estudian la expansión del método Orff en distintos países. Algunos casos representativos son: Hughes (1993, 73-91) para Canadá; Somppi Brandon (2013) y Spitz (2019, 7-43) para Estados Unidos; Shamrock (1988) para Japón, Taiwán y Tailandia; y Michalak (2009) para Polonia.

Además de proporcionar información para rastrear el *Orff-Schulwerk* en cada país, los manuales adaptados representan un valioso objeto de investigación musicológica y educativa en sí mismos. Desde el siglo XIX, se vienen analizando los libros y materiales escolares no solo en términos formales, editoriales o de autoría, sino también en aspectos como la selección y adecuación de los contenidos, la innovación didáctico-metodológica y las intenciones político-discursivas. El libro de texto ha funcionado como depositario de la ideología del grupo que lo produce, así como herramienta pedagógica y producto económico (Mahamud y Badanelli 2013). Desde esta perspectiva amplia de la historia de la educación musical y la cultura escolar, en el presente trabajo confluyen dos líneas temáticas interconectadas: de un lado, la expansión geográfica del *Orff-Schulwerk* y su llegada al mundo hispano-hablante a través de los manuales; de otro, el estudio del libro de texto como instrumento para reconstruir la historia de la educación musical.

Desde el punto de vista teórico, esta investigación toma como punto de partida la manualística, campo de estudio centrado en el análisis sistemático y multidimensional de los libros y guías que transmiten saberes teóricos y prácticos con una finalidad didáctica (Choppin 2008). La manualística estudia no solo el contenido y estructura de los manuales, sino sus procesos de producción, sus usos y funciones en distintos contextos, su impacto en los lectores y los modelos pedagógicos que subyacen en su creación. La manualística también discute los términos empleados para referirse al concepto de libro escolar, apreciándose oscilaciones terminológicas y usos figurados que remiten al contexto institucional, su forma material, los propios contenidos impartidos o su función didáctica. Según la clasificación tipológica del libro escolar establecida por Escolano Benito (2001) –libros de iniciación, series cíclicas, modelos enciclopédicos, libro-guía, libro de consulta y libro activo–, el *Orff-Schulwerk* respondería a la categoría de libro-guía, en tanto que se trata de:

> un modelo al que se adscriben todos los que se anuncian como manual, curso, programa, método o simplemente libro (de). Este tipo de manual se caracteriza por constituir el "texto" que ha de seguir el maestro, en sus contenidos, en su proceso y hasta en sus orientaciones didácticas, para desarrollar toda la actividad docente (Escolano Benito 2001, 20).

Esta definición incluye tanto manuales como métodos, pero ambos términos encierran en sí mismos una sutil diferencia: el método requiere de un enfoque general basado en reglas o principios que guían la práctica, mientras que el manual ofrece instrucciones y ejercicios concretos para aprender siguiendo esos principios (Navarro Lores y Samón Matos 2017). En este sentido, el *Orff-Schulwerk* no es un método pautado propiamente dicho, sino una antología secuenciada de ejercicios prácticos que abarca texto, música y movimiento, lo que incluso amplía la función del manual como herramienta didáctica integral.

Hay múltiples formas de abordar el estudio de un objeto tan complejo, diverso y cambiante como un manual escolar. Fernández (2005) sintetizó las investigaciones sobre libros de texto en torno a cuatro líneas principales: 1) estudios críticos, históricos e ideológicos; 2) estudios sobre la economía y sus efectos; 3) estudios sobre el papel en la cultura escolar; y 4) estudios sobre cuestiones formales y de adecuación didáctica. Las dos últimas categorías son las que guardan una estrecha relación con este estudio. Así, es posible explorar los manuales a la luz de las percepciones de docentes y discentes, el reflejo de los discursos institucionalizados, el papel de la fotografía y el aparato gráfico en los libros y, por supuesto, las más recientes perspectivas

de género (Medina y García-Morís 2016, 313-323). Por lo que respecta a la ideología, en su estudio sobre manuales escolares, Marín-Liébana y Botella-Nicolás (2019, 14) señalaron que, entre los diferentes usos que han tenido, predomina la finalidad de "transmitir y consolidar discursos nacionalistas y patrióticos, acordes con el gobierno y la política dominante de cada país". De manera más concreta, nuestra metodología bebe de dos modelos: el diseñado por Toro Egea (2010) a partir del método histórico, con procedimientos propios del análisis de las fuentes documentales (localización, recopilación, catalogación de materiales y documentos, estudio y análisis de estos desde la perspectiva educativa); y otro, más específico y práctico-pedagógico, de Ferrer (1990), empleado en el análisis de métodos de música. Partiendo de ambos autores, hemos diseñado un modelo propio organizado en torno a cuatro unidades de análisis: 1) contenido y estructura general; 2) elementos musicales; 3) temática de las piezas; y 4) plantilla instrumental. Para abordar esta investigación se realizó, en primer lugar, una revisión de la literatura existente y una búsqueda y localización de las fuentes primarias objeto de estudio. A partir de estas, se realizó el vaciado y catalogación de los cuadernos de las diferentes ediciones en tablas, detallando aspectos atingentes a las categorías señaladas. Por último, se procedió al análisis en profundidad de las categorías descritas.

Considerando lo anterior, el principal objetivo de este trabajo es realizar un estudio comparado de los manuales alemán, argentino –en su primera edición de 1961-1963– y español, a fin de establecer semejanzas y diferencias en su contenido. Los objetivos secundarios incluyen: 1) caracterizar, a nivel macro y microestructural, los manuales del *Orff-Schulwerk* en las versiones antes indicadas; 2) identificar las diferencias entre las ediciones objeto de estudio; y 3) subrayar la relevancia de estos manuales para la reconstrucción de la historia de la educación musical, en general, así como para comprender la recepción e implementación del *Orff-Schulwerk* en el mundo hispano, en particular. Planteamos como hipótesis que la personalización del manual, entendida como su capacidad para adaptarse a los contextos locales y necesidades específicas, contribuyó de manera significativa a la mayor difusión y universalización del *Orff-Schulwerk*. Su condición de primer trabajo sobre este tema justifica su carácter necesariamente preliminar y exploratorio.

1. El *Orff-Schulwerk* a través de sus ediciones

En 1932 se anunció la publicación de *Musik für Kinder* (Orff 2013a, 50). No se trataba de la edición completa del método, que no se hizo efectiva hasta la década de 1950, sino de una serie de cuadernos con los primeros trabajos que sentaron las bases del posterior manual. Estos materiales, publicados bajo el título genérico de *Elementare Musikübung* (*Ejercicios musicales elementales*), eran resultado directo de la experiencia docente de Orff en la Escuela Günther de Múnich. En total, entre 1932 y 1935, la editorial Schott publicó dieciocho cuadernos para la práctica de la improvisación en grupo con diferentes instrumentos. Curiosamente, solo tres de ellos tenían la autoría de Orff; el resto eran de Hans Bergese (siete cuadernos), Gunild Keetman (otros siete) y Wilhelm Twittenhoff (uno), este último autor de una primera introducción conceptual al método. Todos ellos miembros o colaboradores de la Escuela Günther (Maschat 2003, 20-22; Kluger 2020) (Tabla 2).

Año	Autor	Título original	Título traducido	Ciudad y editorial
1932	Hans Bergese	*Übung für Schlagwerk. Handtrommel*	Ejercicios de percusión. Pandero	Maguncia: Schott
1932	Hans Bergese	*Übung für Schlagwerk. Pauken*	Ejercicios de percusión. Timbales	Maguncia: Schott
1932	Hans Bergese	*Spielstücke für kleines Schlagwerk*	Piezas para pequeña percusión	Maguncia: Schott
1932	Gunild Keetman	*Spielstücke für kleines Schlagwerk*	Piezas para pequeña percusión	Maguncia: Schott
1932	Gunild Keetman	*Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk*	Piezas para flautas dulces y pequeña percusión	Maguncia: Schott
1932	Gunild Keetman	*Tanz-und Spielstücke*	Piezas de danza y teatro	Maguncia: Schott
1933	Hans Bergese	*Übung für Stabspiele. Xylophon*	Ejercicio para instrumentos de láminas. Xilófono	Maguncia: Schott
1933	Hans Bergese	*Üb-und Spielstücke. Klavierübung 2-3*	Ejercicios y piezas para piano 2-3	Maguncia: Schott
1933	Hans Bergese	*Kleine Tänze. Klavierübung 6*	Pequeñas danzas. Ejercicios para piano 6	Maguncia: Schott
1933	Gunild Keetman	*Spielstücke für Blockflöten*	Piezas para flauta dulce	Maguncia: Schott
1933	Gunild Keetman	*Tanz*	Danzas	Maguncia: Schott
1933	Gunild Keetman	*Tanz und Spielstücke*	Piezas de danza	Maguncia: Schott
1933	Carl Orff	*Rhythmisch-melodische Übung*	Ejercicios rítmico-melódicos	Maguncia: Schott
1934	Hans Bergese	*Stücke zum Singen und Spielen*	Piezas para cantar y tocar	Maguncia: Schott
1934	Carl Orff	*Kleines Spielbuch. Klavierübung 1*	Pequeñas piezas de juego. Piano 1	Maguncia: Schott
1934	Carl Orff	*Spiel- und Tanzstücke für eine Geige. Geigenübung 1-2*	Piezas para tocar y bailar. Violín 1-2	Maguncia: Schott
1935	Gunild Keetman	*Kleines Flötenbuch 1-2*	Pequeño libro de flauta 1-2	Maguncia: Schott
1935	Wilhelm Twittenhoff	*Orff-Schulwerk. Einführung in Grundlagen und Aufbau*	Orff-Schulwerk. Introducción a los fundamentos y la estructura	Maguncia: Schott

Tabla 2 / Cuadernos de *Elementare Musikübung*, antecedente directo de *Musik für Kinder* de Orff-Keetman. Fuente: elaboración propia a partir de Maschat (2003) y Kluger (2020).

Estos materiales fueron el germen de la posterior publicación alemana *Musik für Kinder* de Orff-Keetman, secuenciada en cinco volúmenes (Tabla 3). A pesar de esta sistematización

de contenidos, Orff-Keetman consideraban sus ejercicios como modelos, más que como un repertorio para ser aprendido y memorizado para concierto, dando siempre libertad en su interpretación (Spitz 2019, 14; Southcout y Sutherland 2022, 49-64). Este aperturismo y flexibilidad de los creadores del método desde su misma concepción favoreció la proliferación de adaptaciones locales del método, así como la creación de nuevas obras siguiendo el estilo del *Orff-Schulwerk*, basándose en melodías y danzas locales del país de adopción.

Año	Título original	Título traducido	N.º pp.
1950	I. *Im Fünftonraum*	I. Pentatónico	181
1952	II. *Dur: Bordun-Stufen*	II. Mayor: Bordones	126
1953	III. *Dur: Dominanten*	III. Mayor: Dominantes	127
1954	IV. *Moll: Bordun-Stufen*	IV. Menor: Bordones	157
1954	V. *Moll: Dominanten*	V. Menor: Dominantes	152

Tabla 3 / Volúmenes de la publicación original alemana *Musik für Kinder* de Orff-Keetman. Fuente: elaboración propia.

La fijación de *Musik für Kinder* como material de referencia desde 1954 impulsó la diseminación internacional del *Orff-Schulwerk* a través de traducciones y adaptaciones en todo el mundo (véase Tabla 1). La primera edición en lengua distinta del alemán llegó solo dos años después, en 1956, de manos de Arnold Walter, entonces director del Departamento de Música de la Universidad de Toronto. Esta versión marcó el comienzo de una primera generación de ediciones del *Musik für Kinder* en lengua extranjera que se extendería hasta 1968 (Regner 2013, 81). Además de la edición canadiense, en 1958 se publicaron las adaptaciones sueca de Daniel Helldén, inglesa a cargo de Margaret Murray y holandesa realizada por Marcel Andries y Jos Wuytack. Por su parte, Guillermo Graetzer y Antonio Yepes publicaron en 1961 la introducción al *Orff-Schulwerk* como preámbulo de la adaptación latinoamericana. Estas primeras adaptaciones fueron discutidas con los creadores, Carl Orff y Gunild Keetman, quienes revisaron e hicieron sugerencias a los arreglos. Ese mismo año se publicó la edición portuguesa, cuya adaptadora fue Maria de Lourdes Martins, y ya en 1963 salió a la luz la edición japonesa al cuidado de Yoshio Hoshino y Tohru Iguch.

A partir de 1969 comenzó, siguiendo a Regner (2013), la segunda generación de manuales adaptados, con la publicación de la edición española por parte de Montserrat Sanuy y Luciano González Sarmiento. Ese mismo año apareció la edición de la antigua Checoslovaquia. Publicada en 1977, la adaptación danesa de Minna Lange-Ronnefeld pertenece también a esta generación. Ya entre 1977 y 1982 se gestó la edición estadounidense editada por un variado grupo de personalidades especialistas en el *Orff-Schulwerk*.[5] La particularidad de todas las ediciones pertenecientes a esta segunda generación radica en su mayor autonomía con respecto a la edición príncipe, exhibiendo una mayor libertad en su estructura y la tendencia a no incluir tantos ejercicios rítmicos e instrumentales como en los volúmenes originales. Así pues, las ediciones de la primera generación se aproximan más al concepto de traducciones del original, mientras que las de la segunda generación se conciben como adaptaciones libres.

5. La presencia del *Orff-Schulwerk* en Estados Unidos fue anterior a estas publicaciones, ya que se empleaban desde hacía años las ediciones canadiense (1956) e inglesa (1958) (Goodkin 2002).

2. Aproximación descriptiva a los manuales

2.1. La edición original en alemán

La edición príncipe de *Musik für Kinder* (Orff y Keetman 1950-1954) se componía de cinco volúmenes, producidos y difundidos por la editorial Schott.[6] Esta editorial musical, una de las más antiguas y prestigiosas de Alemania, resulta fundamental para estudiar la diseminación global del método Orff por cuanto, además de la edición original y los cuadernos preliminares *Elementare Musikübung*, publicó diversos arreglos, adaptaciones y reediciones del manual en otras lenguas, así como otros libros relacionados con el método Orff hasta el día de hoy, como parte de su serie *Orff-Schulwerk*.[7] Los responsables de la edición fueron los ya citados Carl Orff y Gunild Keetman.

Diversos estudiosos han destacado cómo este manual refleja bien el propósito de Orff-Keetman de no seguir la tradición epistemológica de la música artística europea. Bajo la influencia del musicólogo Curt Sachs (1881-1959), considerado el padre de la organología moderna, y de la bailarina experimental Mary Wigman (1886-1973), Orff elaboró un concepto intercultural de música "elemental" basado en estructuras rítmico-melódicas en las que la armonía jugaba un papel limitado (Weinbuch 2010, 50-61). Así pues, más que ofrecer ejercicios cerrados, el manual se concebía como una "caja de herramientas" con materiales elementales rítmico-melódicos variados, cuyo trabajo improvisado en forma de bloques permite –a partir de los principios de la imitación, la variación y la improvisación– la construcción de obras más largas y complejas. Algunos de estos materiales reaparecen en composiciones de gran formato del propio Orff como las cantatas escénicas *Carmina Burana* y *Catulli Carmina* o las óperas *Der Mond* (*La luna*) o *Die Kluge* (*La astuta*), según ha demostrado Thomas (1977, 126-132).

A excepción del primer volumen, todos se dividen en tres secciones: a) introducción e índice, con una breve síntesis del contenido y finalidad de la obra; b) material práctico, con los ejercicios; y c) notas y comentarios, que funcionan como un anexo en el que se acopian datos sobre el contenido, características musicales y recomendaciones para la interpretación; además, el primer volumen incluye un pequeño apéndice fotográfico. En el Anexo I se detallan los contenidos y las particularidades de cada volumen.[8]

El número de piezas musicales de cada volumen –incluyendo el material práctico– gira en torno al centenar, con una variedad de extensiones que va desde ejercicios de dos compases hasta piezas de casi doscientos.[9] Muchas tienen un fuerte sabor tradicional y pudieran ser préstamos directos del rico acervo folklórico germano, aunque otras fueron creaciones originales de Orff-Keetman. Desde el punto de vista métrico, predominan los compases de 2/4, 3/4 y 4/4, aunque también se utilizan compases con denominadores 2 y 8, así como algunos irregulares

6. Se trata de cinco cuadernos, en formato apaisado y un tamaño ligeramente mayor al actual folio A4. La encuadernación sigue la técnica del encolado y cosido y las tapas son blandas. El número de páginas es variable, oscilando entre las 126 y las 187. Excede los límites y el propósito de este trabajo un análisis exhaustivo de los contenidos de esta edición, que describimos someramente con propósitos comparativos.

7. Schott Music Group, https://www.schott-music.com/en/series/orff-schulwerk.

8. Por limitaciones de extensión de la revista, los anexos de este trabajo pueden consultarse en el sitio web https://ruja.ujaen.es/jspui/handle/10953/3254.

9. Las piezas largas, de más de ochenta compases, consisten en sucesiones de ostinatos o ejercicios prácticos encadenados bajo el mismo nombre y que funcionan como una unidad en el manual.

como el 1/4, 5/4 o 7/4; junto a los compases simples se emplean también los compuestos o de subdivisión ternaria como el 3/8 y el 6/8. Respecto a los recursos rítmicos, además de las piezas para voz o instrumentos de altura determinada, se incluyen secciones de recitados, percusión corporal e instrumentos variados de pequeña percusión.

En cuanto a la melodía, priman los intervalos conjuntos, sin grandes saltos (3as o 4as como norma general); en algunas piezas hay excepciones y se exploran las octavas. Armónicamente, predomina el uso de los acordes tríada desplegados o simultáneos (como el antiguo fabordón), realizando diferentes ostinatos. Generalmente, se emplean patrones elementales de acompañamiento como los pedales, los bordones o los bordones con 6ª, aunque hay excepciones en las que el acompañamiento no sigue exactamente estas estructuras (Figura 1).
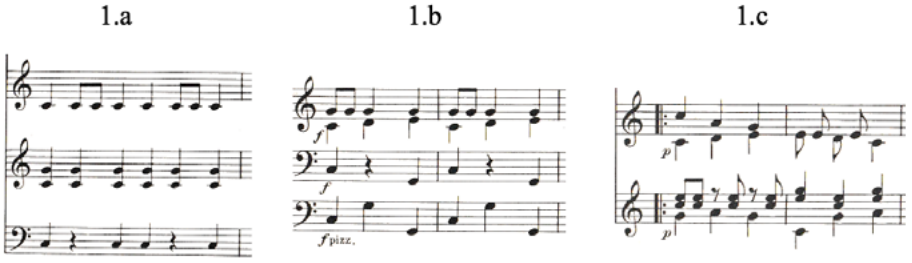
Figura 1 / Fragmentos de acompañamiento de tres piezas del Volumen I: (1.a) dos pedales y bordón; (1.b) tres bordones, con las notas Re y Mi en la primera voz; y (1.c) patrones de acompañamiento basados en movimiento contrario y oblicuo. Fuente: Orff y Keetman 1950, 44, 55 y 123.

En la textura, se observa un uso predominante de la melodía con acompañamiento y la polifonía. Respecto a las formas, en aquellas piezas de mayor entidad en las que se puede estudiar este parámetro, hay estructuras binarias con estrofa-estribillo y pregunta-respuesta, así como cánones y rondós. Esta diversidad de recursos formales contribuye a dotar de riqueza y variedad a las piezas de estos volúmenes.

En la organización sonora se observa una progresión que comienza en el primer volumen con inflexiones Sol-Mi y la utilización de la escala pentatónica. Luego se avanza hacia las escalas hexatónica y heptatónica para llegar en los últimos volúmenes a modos antiguos y algunas tonalidades menores y mayores sencillas (Figura 2). A medida que avanzan los volúmenes, todos los parámetros musicales adquieren mayor complejidad.
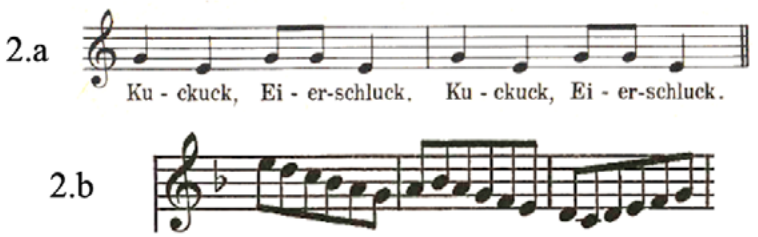
Figura 2 / Fragmento de una pieza de Volumen I con inflexiones Sol-Mi (2.a) y fragmento de una pieza del Volumen V con un mayor ámbito de notas y en tonalidad de Fa M (2.b). Fuente: *Musik für Kinder*, vol. I (Orff y Keetman 1950, 3) y vol. V (Orff y Keetman 1954, 61).

El contenido temático de las piezas es diverso y se centra en el público infantil, abordando temas como el juego, la naturaleza y los animales.[10] Muchas de estas piezas están basadas en textos de la tradición bávara adaptados para su uso escolar. A modo de ejemplo: *Schneck, Schneck, komm heraus* (Caracol, caracol, sal), *Kuckuck, wo bist du?* (Cuco, ¿dónde estás?), *Reiter zu Pferd* (Jinete a caballo), *O Großmächitge Sunne* (Oh, poderoso sol), *Der Feigenbaum* (La higuera) y *Es geht ein dunckle Wolcken rein* (Se acerca una nube oscura). Otros temas relevantes incluyen la representación de la mujer y la niña: *Mädle, tu's Lädle zu* (Niña, cierra la tienda) y *Tanz, Mädchen tanz* (Baila, niña, baila). La religión también está presente en títulos como *Bet' Kinder, bet!* (¡Rezad, niños, rezad!), *Morgensegen* (Bendición de la mañana) o *Ruhe in Gottes Hand* (Descansa en la mano de Dios). Algunas piezas están en otros idiomas como el francés o el latín, como *Dormi Jesu, mater ridet* (Duerme Jesús, mamá ríe) o *J'ai vu le loup, le renard, le lièvre* (Vi el lobo, el zorro, la liebre). Además, se hace uso de la literatura tradicional a través de refranes, textos alemanes antiguos e incluso referencias eruditas a Goethe o Sófocles: *Drei Stücke aus Goethes Faust* (Tres piezas del *Fausto* de Goethe) y *Chor aus Sophokles "Antigonae" von Friedrich Hölderlin* (Coro de Sófocles "Antígona" de Friedrich Hölderlin).[11] Estas referencias subrayan la influencia de la literatura alemana y el teatro clásico y evidencian la concepción unitaria de las artes en el ideario estético y pedagógico del compositor.

En cuanto al conjunto instrumental y las plantillas requeridas en esta edición alemana, se utiliza una variedad de recursos que incluyen la voz, el cuerpo y diversos instrumentos de placas, pequeña percusión, laúd y guitarra (Anexo III). La Tabla 4 presenta la distribución de las piezas de los diferentes volúmenes según la plantilla vocal, instrumental o mixta. Como se puede observar, aunque hay diferencias entre volúmenes, las plantillas predominantes son tres: voz con acompañamiento instrumental, instrumentos de placas y conjunto instrumental. Las piezas para voz sola o voz con acompañamiento específico de placas también tienen presencia en todos los volúmenes, aunque en menor medida, compartiendo protagonismo –a partir del volumen III– con la flauta; ello puede deberse a la mayor complejidad técnica de las piezas vocales conforme avanza el método y a la necesidad de introducir el estudio de un instrumento melódico individual. El resto de las categorías tienen una escasa representación y no están presentes en todos los volúmenes.

	Vol. I	**Vol. II**	**Vol. III**	**Vol. IV**	**Vol. V**
Voz con acompañamiento instrumental	35	21	17	38	28
Conjunto instrumental	22	13	16	17	10
Instrumentos de placas	18	39	17	32	7
Voz	11	3	6	7	6
Voz e instrumentos de placas	7	1	3	13	1
Percusión corporal	7	0	0	0	0
Voz y percusión corporal	3	0	0	0	0
Flauta dulce	0	0	6	13	18

10. El Anexo II recoge un listado de los títulos originales con su traducción al español. No se han incluido aquellos títulos que hacen referencia a "Ejercicios para..." o "Piezas para..." por carecer de trasfondo temático.

11. En este manual se incluye una pequeña adaptación siguiendo los principios del *Orff-Schulwerk*, si bien Carl Orff estrenó años antes, en 1949, la ópera *Antígona*. En ambos casos, Orff usó la traducción al alemán de la obra de Sófocles realizada por el poeta Friedrich Hölderlin en 1804 (Cotello 2002, 160).

	Vol. I	Vol. II	Vol. III	Vol. IV	Vol. V
Flauta dulce y acompañamiento	0	0	13	11	10
Percusión	0	0	1	0	1
Cualquier instrumento	0	0	0	6	2
No indica plantilla	0	0	4	5	4
TOTAL	**103**	**77**	**83**	**142**	**87**

Tabla 4 / Plantillas instrumentales de las piezas incluidas en la edición original de *Musik für Kinder*.
Fuente: elaboración propia.

2.2. La edición argentina para Latinoamérica

La edición príncipe del método Orff para Latinoamérica, datada en 1961, es la primera conocida en castellano (Graetzer y Yepes 1961).[12] Fue publicada por Barry, una editorial de música familiar establecida en 1945 y aún activa.[13] Esta edición estuvo a cargo de dos extranjeros residentes en Argentina: el compositor y pedagogo austríaco de origen judío Guillermo [Wilhelm] Graetzer (1914-1993) y el percusionista y pedagogo español Antonio Yepes (1910-2001), difusor del repertorio internacional para percusión en Buenos Aires.[14] Aunque Yepes fue coautor de la introducción y colaboró en alguna pieza de los manuales, el principal responsable de la adaptación, según los créditos, fue Graetzer. Con esta edición, Argentina se convirtió en el epicentro de la hispanización del *Orff-Schulwerk* y se erigió en referencia para los países de habla hispana, primacía reforzada por la publicación de una nueva versión en 1983.[15] La edición argentina consta de una introducción publicada en 1961 y la adaptación del primer volumen alemán en cuatro cuadernos progresivos, ordenados por grado de dificultad.[16]

El volumen correspondiente a la *Introducción* (Graetzer y Yepes 1961) establece y sintetiza los principios pedagógicos del *Orff-Schulwerk* y ofrece nociones básicas y sugerencias para su aplicación. Los cuatro cuadernos de esta adaptación son de extensión breve, con un número de páginas que oscila entre las 24 y 71, y muestran una clara progresión técnica. En cuanto al contenido, cada cuaderno se organiza en torno a tres secciones principales (Prefacio, Material práctico e Índice), excepto el primero de ellos, que añade un apéndice de textos al final,

12. Aunque fue publicada en Argentina, esta edición tenía vocación continental, tal y como reza en el subtítulo de los manuales: "Adaptación castellana para Latino-América realizada por Guillermo Graetzer". Por ello, y al igual que otros trabajos sobre esta temática, en este texto se emplea el término "edición latinoamericana" para referirse a dicha publicación.

13. Barry Editorial, https://www.barryeditorial.com.ar/.

14. El interés de Yepes por los nuevos métodos de educación se materializó en su adaptación del método Kodály, publicada igualmente por Barry en Buenos Aires (Yepes 1968). Sobre Graetzer, véase García Muñoz (1999).

15. Esta edición, a cargo de Ricordi Americana, incluía un libro introductorio y planeaba la publicación de seis cuadernos, de los que parece que solo vieron la luz los tres primeros; véanse Graetzer y Yepes (1983, 18-19) y SIUBDU: Catálogo Bibliográfico Operativo de Argentina (https://bdu.siu.edu.ar). Por razones de extensión, este trabajo se centra en la edición de 1961-1963.

16. Para este estudio se ha trabajado con la 7ª edición publicada por la editorial Barry en 1975. No se ha podido constatar con exactitud la fecha de la primera edición. Poch (2011, 6) la establece en 1963, aunque algunos cuadernos parecen estar fechados en 1961, según su *copyright*. A través del SIUBDU: Catálogo Bibliográfico Operativo (https://bdu.siu.edu.ar) se sabe que el primer tomo tuvo hasta siete ediciones, el segundo cuatro, mientras que el tercero y el cuarto tuvieron una única edición. Sin embargo, no se precisan las fechas de cada una de ellas.

con rimas, hechicerías, juegos de pregunta-respuesta, adivinanzas y ecos para desarrollar los principios del método. La estructura interna del material práctico es muy similar en los cuatro cuadernos, organizado en tres grandes bloques: 1) Ritmo y recitación; 2) Melodía y acompañamiento; y 3) Forma e improvisación (Figura 3).

En las obras predominan los compases con denominador 4; la extensión es variable, pero generalmente las piezas no son demasiado largas, oscilando entre los 46 y 81 compases (Anexo IV). Melódica y armónicamente, son frecuentes las líneas melódicas de carácter rítmico y la escala pentatónica, aunque hay siete piezas en modos antiguos (que apenas suponen un 4% sobre el total, agrupadas en el tercer y cuarto cuadernos) y cinco en tonalidades mayores sencillas (un 2,7%, localizadas al final del cuarto cuaderno). En cuanto a la textura y forma, predominan las estructuras polirrítmicas, tanto de percusión corporal como de instrumentos de pequeña percusión. Además, se hace un uso bastante elevado de la monodia y de las melodías con acompañamiento. La polifonía se reserva para las piezas instrumentales en las que cada voz realiza una melodía o patrón de acompañamiento diferente. La edición muestra una primacía en el trabajo a partir de la voz y la percusión –tanto corporal como instrumental– dejando en un segundo plano los instrumentos melódicos.
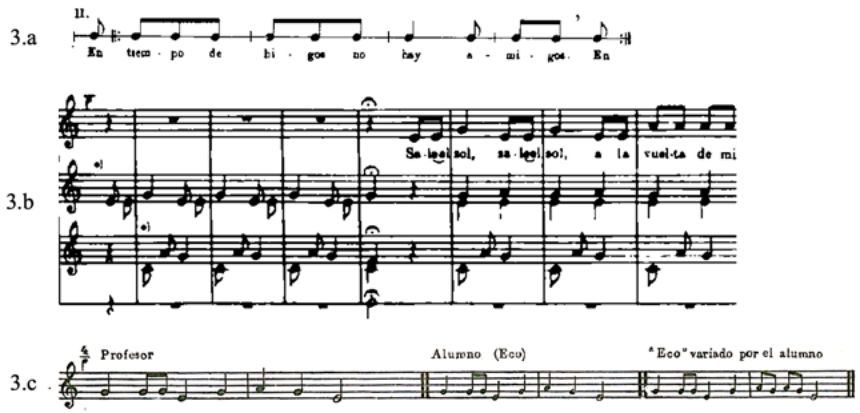
Figura 3 / Fragmentos de tres piezas del Volumen II de la edición latinoamericana correspondientes con el bloque de ritmo y recitación (3.a), melodía y acompañamiento (3.b) y forma e improvisación (3.c). Fuente: *Música para niños* de Guillermo Graetzer (1972), vol. II: 6, 20 y 35.

Tipológicamente, las piezas se agrupan en canciones populares, rimas y adivinanzas, con un predominio de ejercicios técnicos (Anexo V). El instrumental utilizado se basa en instrumentos de placas y pequeña percusión. Como particularidad, no se utiliza la flauta dulce como instrumento melódico predominante, como sucede en la edición original alemana, sino que se da mayor libertad en el empleo de instrumentos alternativos. Con todo, el principal elemento diferencial de la edición latinoamericana con respecto a la alemana consiste en la incorporación de instrumentos autóctonos como el sistro, el güiro y la "caja indígena" (una mezcla de pandero y tambor), y la mención a instrumentos estandarizados con vocablos propios como el chin-chin (crótalos) y la matraca (carraca) (Anexo III). El uso de estos instrumentos locales lleva aparejado en algunos casos la incorporación de melodías y ritmos propios.

Para finalizar el análisis descriptivo de esta edición, se presentan las plantillas instrumentales utilizadas (Tabla 5). Varias categorías aparecen en todos los cuadernos: percusión corporal, voz y voz con acompañamiento instrumental; ninguna otra categoría tiene presencia, salvo la relacionada con los instrumentos autóctonos, que aumenta progresivamente a lo largo de los cuatro cuadernos.

	Ciclo I	Ciclo II	Ciclo III	Ciclo IV
Voz	31	11	3	5
Cualquier instrumento	7	0	0	0
Voz con acompañamiento instrumental	5	14	18	15
Instrumentos autóctonos	3	15	21	24
Percusión corporal	2	13	9	10
Voz y percusión corporal	1	9	0	1
Voz e instrumentos de placas	0	1	0	0
Flauta dulce	0	0	0	0
Flauta dulce y acompañamiento	0	0	0	0
Instrumentos de placas	0	18	30	8
Percusión	0	0	10	1
Conjunto instrumental	0	4	11	9
No indica plantilla	0	0	0	0
TOTAL	**46**	**70**	**81**	**49**

Tabla 5 / Distribución de las piezas de *Música para niños* (edición latinoamericana) por plantilla instrumental. Fuente: elaboración propia.

2.3. La edición española

En 1969 se produjo un hito relevante para la historia del *Orff-Schulwerk*: su llegada e implementación en España, con la publicación del primer volumen del *Musik für Kinder* adaptado al español (Sanuy y González Sarmiento 1969b). Esta edición fue realizada por la editorial Unión Musical Española. Los responsables de esta adaptación, Montserrat Sanuy (n. 1935) y Luciano González Sarmiento (n. 1937), se formaron en el Instituto Orff del Mozarteum de Salzburgo. Cabe señalar que, en 1965, con anterioridad a este volumen, el compositor aragonés José Peris Lacasa (1924-2017), discípulo directo de Orff en Múnich, publicó un libro con material pedagógico Orff. Aunque este libro tenía el mismo título, *Música para niños*, e incluía un prólogo del propio Orff y del entonces presidente del Mozarteum de Salzburgo, Eberhard Preussner, no se trataba de una traducción o adaptación de la versión alemana de Orff y Keetman (Peris 1965).[17] Quizá por tener un perfil más asociado a la composición que a

17. José Peris fue una figura relevante del panorama musical educativo del último franquismo en España como asesor de música del Frente de Juventudes y director, entre 1965 y 1973, de los Cursos de Formación del Profesorado de Educación General Básica (EGB) y Bachillerato Unificado Polivalente (BUP) titulados "Música y movimiento elemental" del Ministerio de Educación. Es probable que el libro de 1965 se publicase con intención de ser el manual de cabecera de esos cursos formativos destinados a profesores de EGB y BUP, ya que incluía no solo ejercicios prácticos de recitados y canciones (en la línea del *Orff-Schulwerk*), sino también una introducción explicativa a los rudimentos del lenguaje musical y definiciones generales sobre música, instrumentos, estilos y canto popular, entre otros aspectos. En 1968 se realizó una segunda edición; según Castañón Rodríguez (2009, 239) hubo una nueva edición en 1970.

la pedagogía, es probable que Orff no encargase a Peris la traducción y adaptación al español de su método, asumiendo esta labor Sanuy y González Sarmiento, que recibieron formación específica en *Orff-Schulwerk* y viajaron con becas de instituciones españolas para tal cometido en 1965-66 y 1971, respectivamente (De la Hoz-Díaz y Ayala-Herrera 2023).

Cuando comenzó este proyecto, la intención de Sanuy y González Sarmiento era realizar la adaptación y traducción de los cinco volúmenes alemanes. Sin embargo, "desgraciadamente", según las palabras de Mariana Di Fonzo, "teniendo en cuenta el valor pedagógico y artístico de esta obra" (1999, 12), solo se adaptó y se publicó el primer volumen. Además de la dificultad intrínseca de conformar una obra de estas características, entre las posibles causas de la interrupción del proyecto de publicación de la serie completa podría barajarse la existencia y circulación previa de otros materiales, editados o no; entre ellos habría que contemplar las propias ediciones alemana y latinoamericana (u otras aparecidas en otros países), con lo que es probable que se contase con un pequeño corpus de referencia suficiente para familiarizarse en el *Orff-Schulwerk* y trabajar con él en acciones formativas.

Este manual presenta diferencias notables con respecto al original, no solo por el idioma empleado y la inclusión de folclore autóctono, sino también por su estructura y contenido (Regner 2013, 79-88). De hecho, la relevancia de la versión española radica no solo en la adecuación de las ideas pedagógicas de Orff al idioma español, sino sobre todo al folklore mediante el uso de refranes, adivinanzas, trabalenguas y canciones autóctonas (Di Fonzo 1999, 12). El valor de este solitario primer volumen se ve redimensionado porque los mismos autores –Sanuy y González Sarmiento (1969a)– realizaron una *Introducción* en la que se recopilaron las principales ideas del *Orff-Schulwerk*, acompañadas de explicaciones sobre cómo emplear el material español. Este tomo introductorio se divide en veinte secciones, incluyendo un prefacio y un epílogo, en las que se desarrollan los conceptos fundamentales del *Orff-Schulwerk*. Además, esta publicación incluye imágenes y ejemplos que ilustran los contenidos y facilitan su mejor comprensión. Se trata, por tanto, de un material teórico y no práctico.

La publicación del *Orff-Schulwerk* en España se inició con el volumen *Pentatónico*. Este manual se compone de 190 páginas y agrupa el repertorio en seis bloques con subepígrafes: 1) Ejercicios de lenguaje (rimas infantiles, juegos, adivinanzas y trabalenguas); 2) Ejercicios rítmicos (ejercicios/ostinatos y formas); 3) Ejercicios melódicos. Pentatónico (ejercicios/ostinatos, piezas instrumentales y melodías para improvisar acompañamientos); 4) Formas elementales (canon y rondó); 5) Canciones populares; y 6) Cuento infantil. La extensión en compases es muy variable, pero en general oscila entre diez y veinte compases, llegando en casos extremos hasta los 320. Esto último ocurre concretamente en dos secciones de ecos con palmas en compás binario y ternario, las cuales se subdividen en diez y nueve ejercicios, respectivamente. Aunque a nivel macro pueda parecer que rompe con la simplicidad de la música "elemental" de Orff, la obra aparece seccionada y es fácilmente asimilable. La edición española se enfoca en presentar modelos para la puesta en práctica del *Orff-Schulwerk* y, en menor medida, incluye piezas completas o "de concierto". La base de todo el repertorio se encuentra en textos de canciones infantiles, rimas, adivinanzas, retahílas o juegos de la época. Partiendo de ellos, se crea una melodía a la que se le añaden distintos acompañamientos y se le da forma de pregunta-respuesta, canon, rondó o forma estrófica ABA (Tabla 6).

N.º piezas	107
N.º compases	Entre 8 y 320
Compás	2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8
Tonalidad	Inflexión Sol-Mi, Pentatónica y DoM
Tipos de repertorio	Canciones infantiles, juegos de chinas, rimas, pregones, adivinanzas y retahílas
Procesos compositivos	Variaciones rítmicas/melódicas, repetición motívica
Textura	Monodia y melodía con acompañamiento
Forma	Pregunta-respuesta, canon, rondó, ABA

Tabla 6 / Características compositivas y estructurales del repertorio contenido en *Orff-Schulwerk. Música para niños*. Vol. I. Pentatónico. Fuente: elaboración propia.

A diferencia de la versión alemana, la adaptación española no ofrece una variedad tipológica tan destacada de piezas. En su mayoría, se trata de ejercicios propiamente dichos basados en la imitación (Figura 4) a partir de los cuales se articulan rimas, trabalenguas, refranes, adivinanzas o canciones folclóricas como *Cucú, cantaba la rana*, *Aserrín, aserrán* o *Que llueva*. En el Anexo VI se puede consultar el listado completo de títulos. El instrumental del método español se compone principalmente de instrumentos de placas (carrillones, xilófonos y metalófonos), pequeña percusión y flauta dulce, esta última ausente en la edición para Latinoamérica (Anexo III).

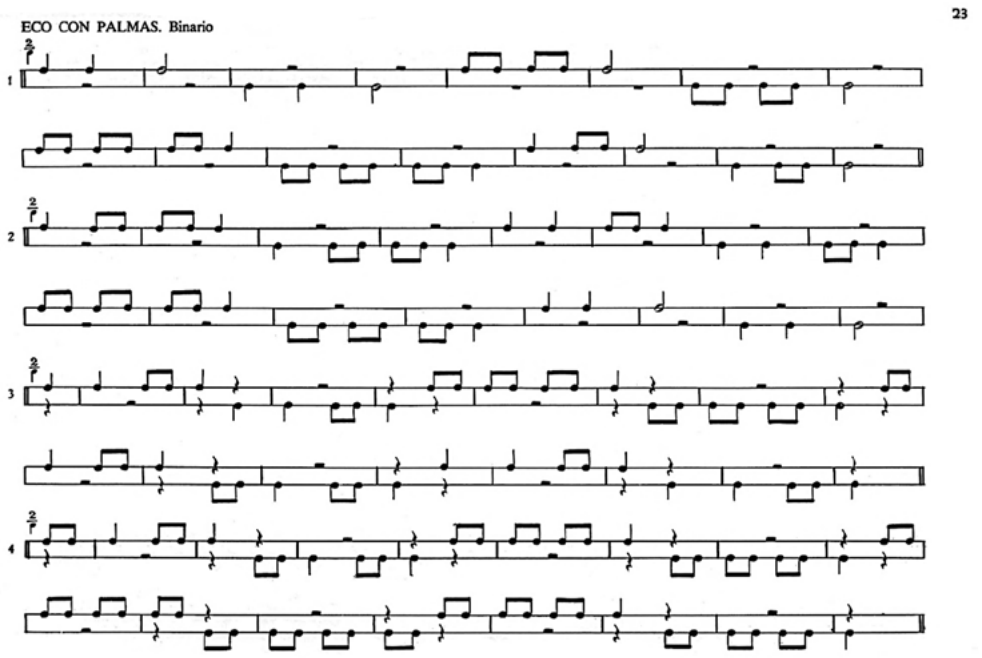

Figura 4 / Ejercicio de eco de palmas en *Orff-Schulwerk. Música para niños*. Vol. I. Pentatónico. Fuente: Sanuy y González Sarmiento 1969a, 23.

Con relación a las plantillas instrumentales utilizadas en la adaptación española (Tabla 7), se constata un elemento diferencial con respecto a la edición latinoamericana: la importancia concedida al cuerpo como instrumento a través de la voz y la percusión corporal, en tanto medios más primarios y elementales de hacer música. Casi tres cuartos del total de piezas son para voz, percusión corporal y voz con acompañamiento instrumental. El resto de las categorías tienen una ínfima representación en este volumen, incluidas las que implican la presencia de instrumentos de placa o percusión. Asimismo, es pertinente señalar que la mayor parte de piezas para voz se pueden interpretar indistintamente con la propia voz o con algún instrumento melódico. Se desconocen los motivos de este énfasis en la voz y la percusión corporal; quizá se deba a un hipotético plan inicial de incluirlos en los siguientes volúmenes que no llegaron a publicarse, a la menor presencia de instrumental Orff en España en esos años o, tal vez, a una influencia del volumen latinoamericano.[18]

	N.º	%
Voz	24	22,43
Percusión corporal	24	22,43
Voz con acompañamiento instrumental	22	20,56
Voz y percusión corporal	9	8,41
Instrumentos de placas	9	8,41
Flauta dulce y acompañamiento	6	5,61
Percusión	4	3,74
Voz e instrumentos de placas	3	2,80
Conjunto instrumental	3	2,80
Flauta dulce	2	1,87
Cualquier instrumento	1	0,93
No indica plantilla	0	0,00
TOTAL	**107**	**100**

Tabla 7 / Distribución de las piezas por plantilla instrumental (n.º y %) en el *Orff-Schulwerk. Música para niños*. Vol. I. Pentatónico. Fuente: elaboración propia.

3. Análisis comparativo de los manuales

Tras haber presentado una somera descripción de las diferentes versiones de los manuales *Musik für Kinder* seleccionados para este estudio, procederemos al cruce de información entre las tres ediciones. Nuestra comparación se limitará al primer volumen, el único publicado en las adaptaciones argentina y española. Esta situación se debe a que estamos comparando la versión original del país de origen del método con dos de sus adaptaciones en países que, por falta de medios, recursos, tradición musical práctica en las escuelas o incluso por falta de demanda, restringieron su implementación al volumen primero. Ello sin menoscabo de que

18. Se desconocen las vías concretas a través de las cuales llegaron los primeros instrumentos Orff a España; en el caso de Argentina, se sabe que la Embajada de la República Federal de Alemania en Buenos Aires realizó diversas donaciones; posteriormente, a partir de 1960, se inició una importación comercial a través de la editorial Barry, responsable de publicar la edición latinoamericana (Poch 2011, 6).

también jugase un papel clave, como se mencionó con anterioridad, la propia concepción abierta del método, más centrada en el proceso que en un repertorio específico, o en el hecho de que Graetzer, responsable de la edición latinoamericana, mantuviera correspondencia directa con Orff (Poch 2011, 4), lo cual pudo llevarle a mantenerse más apegado al original.

La comparación de las introducciones de las diferentes ediciones del *Orff-Schulwerk* ofrece una visión interesante de cómo se adaptó y desarrolló el método en diferentes contextos culturales y educativos. La edición original alemana carece de un volumen introductorio específico. En el breve prefacio del primer volumen se explica de forma sintética cómo se organiza el material y los principales instrumentos utilizados. Sin embargo, sí incluye una sección final de notas y comentarios en cada uno de sus cinco volúmenes, donde se dan directrices y consejos más detallados sobre el repertorio y la aplicación práctica del método. Basándose en este material original y los consejos de Orff, se crearon las introducciones de las ediciones latinoamericana y española, publicadas como cuadernos independientes de 56 (Graetzer y Yepes 1961) y 116 páginas (Sanuy y González Sarmiento 1969a), respectivamente. Ambos siguen una estructura similar, con secciones dedicadas a la importancia del *Orff-Schulwerk*, los elementos principales de la metodología (texto, canto, ritmo, melodía e instrumentos) y consejos sobre formaciones instrumentales y secuenciación didáctica. La edición española dedica más espacio a ilustrar y ejemplificar los conceptos discutidos, lo que resulta en una introducción de casi el doble de extensión que la latinoamericana. Además, la edición española aborda directamente el tema del movimiento y la danza, aspecto fundamental del *Orff-Schulwerk* que en la edición latinoamericana no se desarrolla.

Las ediciones alemana y argentina pertenecen a la primera generación y la española a la segunda. A pesar de las grandes diferencias entre ellas, podemos observar analogías en el material musical presentado. Por ejemplo, en lo referido al material melódico, hay coincidencias motívicas. En algunas ocasiones, en las piezas de las ediciones alemana y latinoamericana se utiliza el mismo material melódico con diferente texto o adaptado (Figura 5); en otros casos, el material melódico empleado sufre ligeras modificaciones para adaptarse a la prosodia del nuevo texto (Figura 6). Así, la inflexión Sol-Mi es utilizada en la edición española en pequeños ejercicios o muestras, mientras que las otras dos ediciones la usan como base para la construcción de piezas más extensas. La versión española parece más libre y no registra equivalencias tan directas con las otras dos, en un proceso de adaptación a las retahílas de la tradición oral castellana en las que la música se ve supeditada al texto (Figura 7).
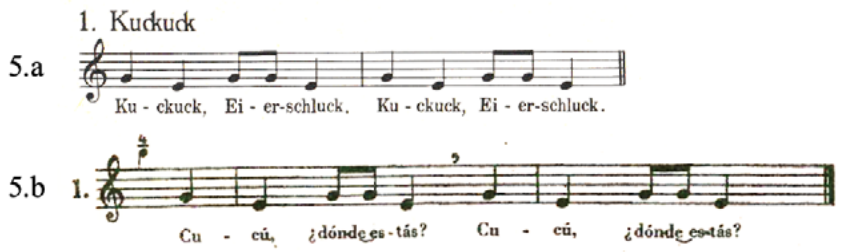
Figura 5 / Ejemplo de uso del mismo material (traducción) de piezas entre la edición alemana y latinoamericana, *Kuckuck* (5.a) y *Cucú, ¿dónde estás?* (5.b). Fuente: Orff y Keetman 1950, 5; Graetzer y Yepes 1975, 3.
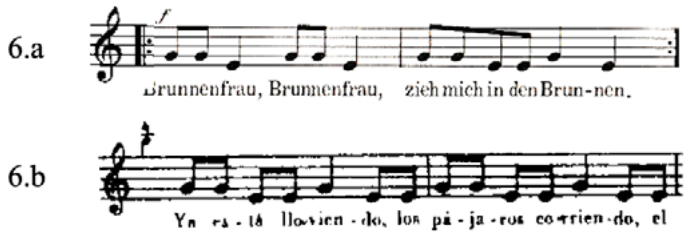
Figura 6 / Ejemplo de modificaciones rítmicas leves entre piezas de la edición alemana y latinoamericana, *Unk, Unk, Unk* (6.a) y *Ya está lloviendo* (6.b). Fuente: Orff y Keetman (1950, 129; Graetzer y Yepes (1975, 13).
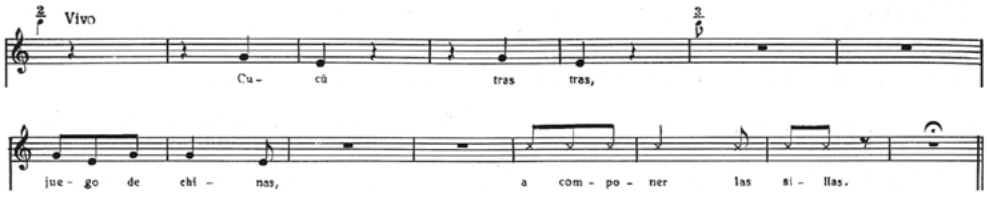
Figura 7 / Ejemplo de material similar a los ejemplos anteriores en la edición española. Fuente: Sanuy y González Sarmiento (1969, 136).

Las dos ediciones hispanas presentan diferencias significativas en cuanto al origen de su repertorio en comparación con la edición alemana. Aunque ninguna de las dos constituye una traducción completa del material original de Orff-Keetman, cada una tiene una aproximación única al adaptar el material a un contexto cultural y lingüístico específico. Así, la edición latinoamericana incluye catorce piezas (un 7,7% del repertorio) cuya melodía y/o acompañamiento están directamente tomados de la edición alemana, con texto traducido o adaptado al español, lo que indica una conexión directa con los materiales germánicos originales. Junto a estos préstamos encontramos dieciséis obras (un 8,8%) en las que Graetzer intervino de manera directa, ya sea en la traducción o adaptación del texto o en la creación de acompañamientos o melodías para textos preexistentes latinoamericanos; Yepes intervino en tres. El resto de las piezas y ejercicios (81,6%) parten de repertorio latinoamericano tradicional (rondas, cantos, rimas, refranes, bagualas), argentino casi en su totalidad, aunque también hay textos mexicanos, costarricenses e incluso uno español, de Asturias (Tabla 8). Ello demuestra el esfuerzo por integrar adecuadamente elementos tanto del repertorio original como de la cultura latinoamericana en general.

	Ciclo I	Ciclo II	Ciclo III	Ciclo IV	TOTAL	% (sobre el total)
N.º piezas	24	36	49	71	180	100%
Repertorio tradicional	22	29	39	57	147	81,6%
Graetzer	2	2	4	8	16	8,8%
Orff	0	5	5	4	14	7,7%
Yepes	0	0	1	2	3	1,6%

Tabla 8 / Origen del repertorio contenido en la edición latinoamericana de *Música para niños* de Graetzer-Yepes. Fuente: elaboración propia.

Un ejemplo de adaptación de una misma pieza para diferentes audiencias es la canción alemana *Der Alte Kastalter* (Figura 8), cuya letra fue traducida al español como *El viejo Santiago* (Figura 9) para la edición latinoamericana. Melodía y acompañamiento son idénticos, con la letra adaptada al español por Yepes. Otros ejemplos similares de música tomada de la contraparte alemana, con la letra adaptada al español de una manera más o menos literal, son *Tengo un gato en la cocina (Geht ein Männerl über Land), Dirín darán (Kling, kling, Glöckchen)* y *El cuco es un gran picarón (Kuckuck ist ein braver Mann)*.
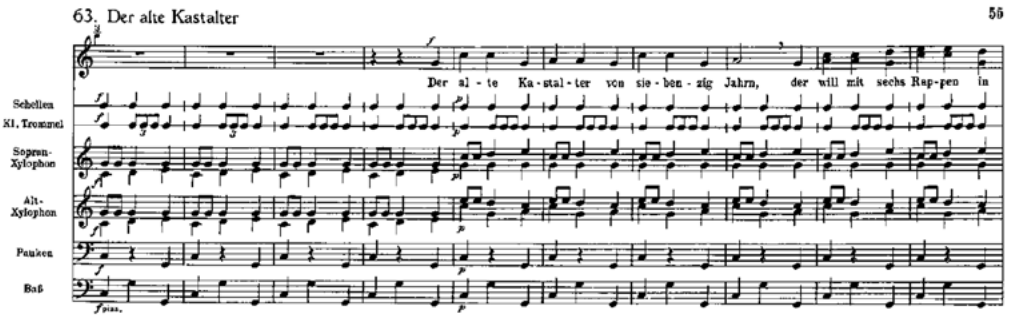
Figura 8 / *Der Alte Kastalter*, edición alemana. Fuente: Orff y Keetman (1950, 55).
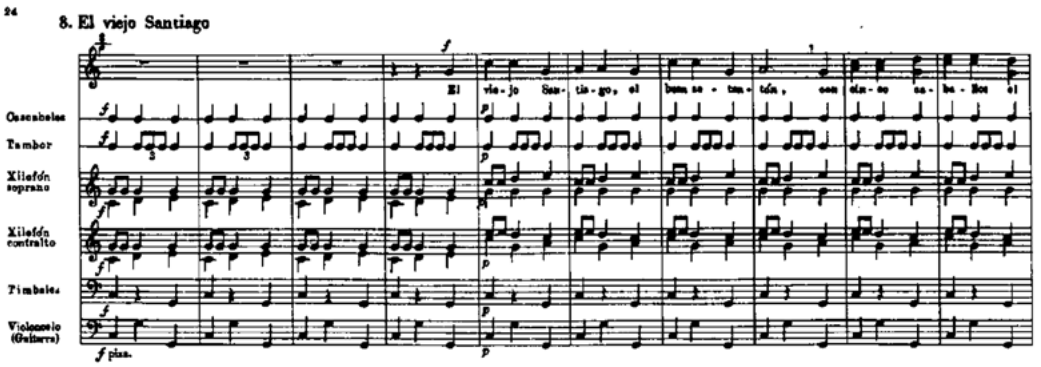
Figura 9 / *El viejo Santiago*, edición latinoamericana. Fuente: Graetzer y Yepes (1974b, 24).

En otros casos, la adaptación fue más libre e implicó la composición de nuevos materiales musicales, evidenciando la flexibilidad y creatividad en el proceso de adaptación a un nuevo idioma. La pieza *A Madrú, señores* muestra cómo Graetzer utilizó la melodía de un juego infantil mexicano, al que añadió un acompañamiento de nueva creación (Figura 10).
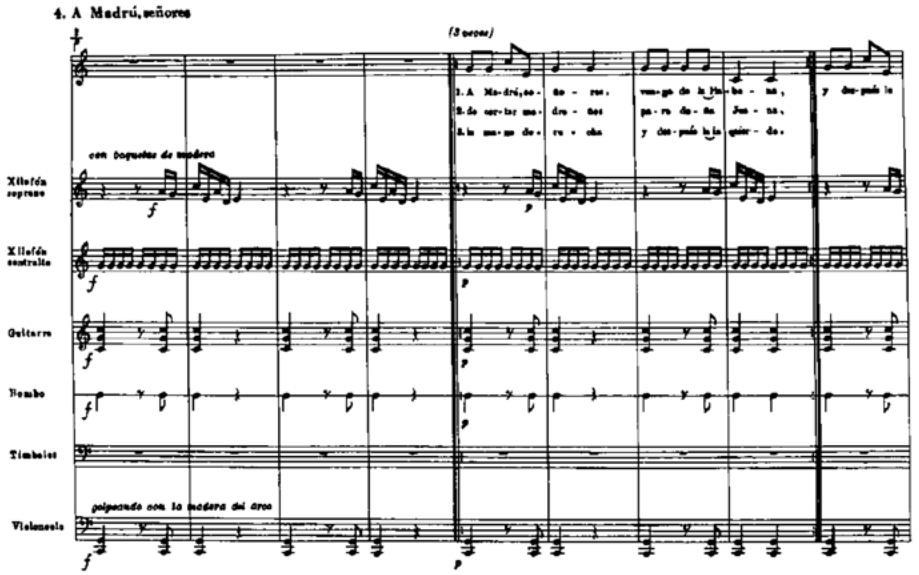
Figura 10 / *A Madrú, señores*, edición latinoamericana. Fuente: Graetzer 1974b, 16.

En la edición española, en cambio, el repertorio es totalmente original, no encontrándose réplicas exactas de la edición alemana, lo que confirma la periodización establecida por Regner. La mayor autonomía creativa de la edición española pudiera atribuirse a varios factores, incluyendo los principios estéticos del ideario franquista. Durante ese periodo, el régimen promovió la música "popular" como parte de una identidad cultural española fuerte y distintiva (Pérez Zalduondo 2001) y ello, indudablemente, pudo incidir en la selección del repertorio planteada por Sanuy y González Sarmiento.

Es interesante notar cómo, a pesar de compartir algunas piezas, estas dos ediciones presentan un tratamiento musical diferenciado, aunque por regla general se trata de variantes poco significativas: el trasfondo del material se rige por los mismos principios pedagógicos (Tabla 9). Un ejemplo claro es la canción *Aserrín, aserrán*. Mientras que en el manual latinoamericano se entona con las notas Sol-Mi-La, en el español se emplea con las notas Sol-Mi únicamente. De la misma forma, en el canto de rogativa *Que llueva*, además de las sutiles diferencias melódicas y rítmicas, se producen también las típicas variantes textuales características de los procesos de transmisión oral.

Título	Edición latinoamericana	Edición española
Aserrín, aserrán		
Que llueva		
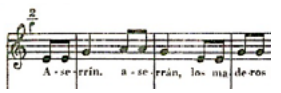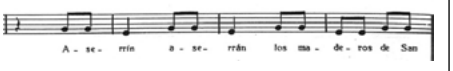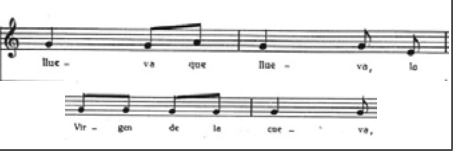
Tabla 9 / Ejemplos de las piezas *Aserrín, aserrán* y *Que llueva* en las ediciones latinoamericana y española. Fuente: Graetzer y Yepes (1975, 18 y 14); Sanuy y González Sarmiento (1969, 154 y 107).

Continuando con la tipología de piezas, en Argentina y en España se incluyen, en proporción, mayor cantidad de ejercicios técnicos y mecánicos que en la edición alemana. Es decir, la edición original se confecciona en torno a textos tradicionales a partir de los cuales se construye la metodología Orff, mientras que las dos ediciones hispanas diferencian claramente entre ejercicios y piezas de repertorio. Esta diferencia podría parecer contradictoria con lo antes indicado, si bien respalda la hipótesis de suministrar herramientas a los docentes para la posterior adaptación del método de manera más libre. Un ejemplo claro de cómo se refleja el trasfondo pedagógico del *Orff-Schulwerk* en las ediciones hispanas es la pieza *Kuckuck* para trabajar el recitado y la inflexión natural de la voz. En los comentarios finales, Orff apunta que esta canción se puede reutilizar sustituyendo la palaba *kuckuck* por nombres de personas, flores, etc. Tanto Graetzer como Sanuy y González Sarmiento desarrollan esa idea en sus ediciones, añadiendo ejercicios concretos. Así, en la edición latinoamericana (pp. 5-6) se incluyen ejercicios con nombres propios y de vendedores de productos, y en la edición española (pp. 21 o 103) se hace lo propio con llamadas o nombres de flores.

Las piezas restantes de las ediciones hispanas son canciones populares infantiles, rimas, adivinanzas y trabalenguas propias de la cultura de cada país, aparentemente sin trasfondo ideológico. En contraposición, la edición original es más rica en este aspecto, puesto que hay una variedad tipológica mayor y, quizá, una intencionalidad didáctica y pedagógica más clara en sus propuestas. La presencia de temas religiosos o vinculados con la mujer no permiten constatar la existencia real de un trasfondo político y, desde luego, requeriría un análisis más sofisticado (musical y textual) que escapa al propósito de este trabajo. Desconocemos hasta qué punto la realidad política de la Alemania nazi en la que se gestó el *Orff-Schulwerk* pudo incidir en la temática de las canciones de la edición original (Rathkolb 2022).[19]

Es fascinante observar las diferencias en el incipiente uso de la música descriptiva. En las ediciones alemana y latinoamericana hay algunas piezas en las que la melodía, la armonía o los instrumentos empleados tienen una clara intencionalidad de representar imágenes. Un ejemplo es la pieza alemana *Ist ein Mann in Brunnen gfalln* [Un hombre se cayó en un pozo] (Figura 11) y su contraparte latinoamericana *Juan al pozo se cayó*, traducida del original (Figura 12). En las notas y comentarios de la primera, Orff describe cómo la música ilustra la acción: "el hombre camina a tientas (timbal o violonchelo *pizz.*), el agua que brilla (*glockenspiel gliss.*), el hombre que cae al pozo y se deja caer en el agua (trinquete y tamborileo)" (Orff 1950, 157). Por su parte, Graetzer añade como nota en su edición: "El acompañamiento ilustra adecuadamente el texto: el hombre ebrio (timbales o violonchelo *pizz.*), el agua (sistro *glissando*), la caída del hombre (matraca y golpe de timbal)" (Graetzer 1972, 25). Estos ostinatos aparecen de forma clara y visual en la partitura. Sin embargo, en la edición española no se alcanza ese nivel de detalle en el uso de la música descriptiva. En su lugar, se utiliza el recurso del cuento musical, como se ve en *Los tres osos*.[20]

19. Sobre los vínculos políticos de Orff y el posible uso del *Orff-Schulwerk* con fines promocionales por parte del compositor, véase Kertz-Welzel (2023, 67-81).

20. El uso del cuento musical como estrategia educativa fue desarrollada en España por diversos autores, entre ellos, Escudero (1988).
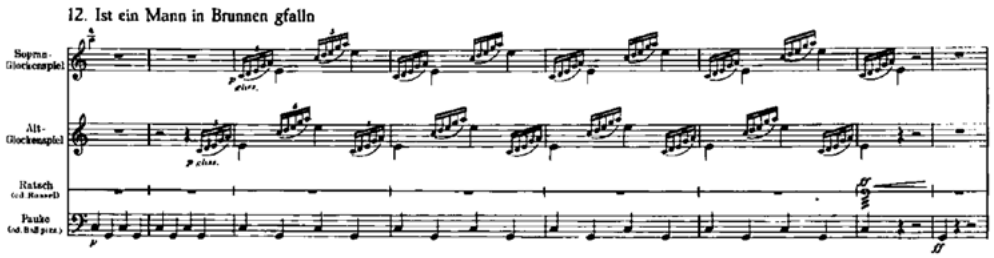
Figura 11 / *Ist ein Mann in Brunnen gfalln*, edición alemana. Fuente: Orff y Keetman (1950, 11).
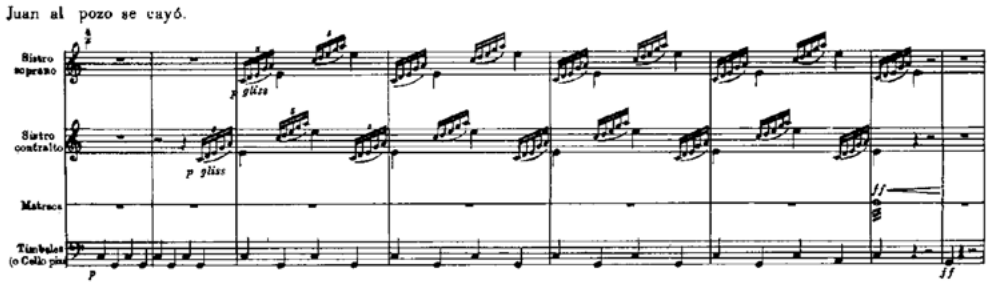
Figura 12 / *Juan al pozo se cayó*, edición latinoamericana. Fuente: Graetzer (1972, 25).

El instrumental es otra de las unidades comparables de análisis en las tres ediciones. La edición original utiliza una variedad instrumental mayor respecto a las otras dos: instrumentos de placas, pequeña percusión, flauta dulce y otros instrumentos que no forman parte de la orquesta escolar Orff, como la guitarra, el laúd o el violonchelo. Además, hace referencia a una voz denominada *Baβ* ("bajo"), que no se refiere a un instrumento en concreto, sino a una función de bajo, realizada con instrumentos graves como el contrabajo, la guitarra, los timbales o la tiorba, ya que los xilófonos y metalófonos bajos aún no se habían inventado (Keetman 1974, 184). Estas diferencias tímbricas pueden deberse a factores como la adaptación a la cultura del país o bien a la falta de recursos económicos para la dotación del instrumental Orff al completo. Musicalmente, no hay diferencias reseñables en las tres ediciones en cuanto al uso del compás o la extensión de las piezas (a excepción del caso de los 320 compases en la edición española ya comentada). En cuanto a la tonalidad, las ediciones alemana y española son prácticamente idénticas, mientras que la edición latinoamericana ofrece un abanico más amplio, incluyendo obras en modos antiguos y algunas tonalidades más allá de Do Mayor. Esto sugiere que Graetzer pudo tener en mente la idea de condensar la riqueza armónica de los cinco volúmenes alemanes en sus cuatro cuadernos, adaptando de manera creativa y coherente los principios armónicos fundamentales del método a la realidad de las escuelas latinoamericanas (Tabla 10).

En términos de organización del material musical, es difícil establecer diferencias entre las tres ediciones, ya que hay una tendencia general a seguir patrones estructurales comunes como los juegos de pregunta-respuesta, la forma estrófica ABA, el rondó y el canon, siendo estos últimos los más patentes en las ediciones hispanas y no tanto en la alemana, mucho más

variada. Los procesos compositivos están supeditados también a los textos y a la forma de las piezas, pero se centran en la repetición motívica y el uso de ostinatos. Los acompañamientos utilizan patrones elementales como el pedal, el bordón y el bordón con 6ª, aspectos técnicos prominentes en la edición alemana. En las ediciones hispanas, con un volumen mayor de ejercicios prácticos y monódicos, los acompañamientos no son un elemento primordial.

	Vol. I alemán	**Vol. I español**	**Vol. I latinoamericano**
Compás	2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 3/8 y 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8	1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/8, 4/8, 6/8, 2/2 y 3/2
Ton./Mod.	Inflexiones Sol-Mi y Pentatónica	Inflexiones Sol-Mi, Pentatónica y DoM	Inflexiones Sol-Mi, La-Sol-Mi, Pentatónica modos antiguos (Do Jónico, Re Dórico, Mi Frigio y La Eólico) y tonalidades (DoM, FaM, SolM y ReM)
N.º compases	De 2 a 153 compases (Promedio entre 10 y 25)	Entre 8 y 320	Entre 2 y 160
N.º piezas	103	107	246

Tabla 10 / Comparativa de algunos elementos musicales del volumen I de las ediciones alemana (1950), argentina (1961-1963) y española (1969) del *Orff-Schulwerk*. Fuente: elaboración propia.

Una nota final sobre un aspecto crucial de estas ediciones: el plan editorial. Las ediciones latinoamericana y española se basan en el primer volumen, pero proceden de manera distinta. Graetzer-Yepes reproducen algunos materiales de manera idéntica y traducen los textos de manera literal o con ligeras adaptaciones para favorecer la prosodia castellana. Ahora bien, plantean una división por ciclos en cuatro cuadernos que permite un racionamiento paulatino del contenido, facilitando así una progresión sonora y didáctica en la presentación de los modos y tonalidades. Esta división posibilita a los adaptadores argentinos ofrecer una síntesis de los cinco libros alemanes en lo que respecta a modos y tonalidades, aunque la transferencia no es completamente simétrica: se basa principalmente en el primer volumen alemán, con algunas ampliaciones tonales de los otros volúmenes. Por su parte, la edición española muestra una adaptación más libre del volumen I germánico, llegando hasta los contenidos del tercer cuaderno latinoamericano en grado de dificultad: la inflexión Sol-Mi y la escala pentatónica (como en el primer volumen alemán). Esto puede reflejar decisiones editoriales basadas en la complejidad y densidad de las propuestas, así como en consideraciones pedagógicas y culturales específicas. A modo de síntesis, la Figura 10 muestra estas relaciones entre las ediciones. Las líneas discontinuas en negro indican que no se trata de una transposición directa del material, sino de una adaptación contextualizada. Las líneas punteadas muestran el uso del abanico tonal y modal en las ediciones alemana y latinoamericana. Los volúmenes I y II alemanes tonalmente se corresponden con los dos primeros cuadernos latinoamericanos, aunque las escalas hexatónica y heptatónica tienen poca representación en comparación con el volumen II alemán. Por otro lado, a partir del volumen III alemán se comienzan a emplear modos antiguos y tonalidades simples, que se representan de forma modesta en la edición latinoamericana en los ciclos III y IV (Figura 13).

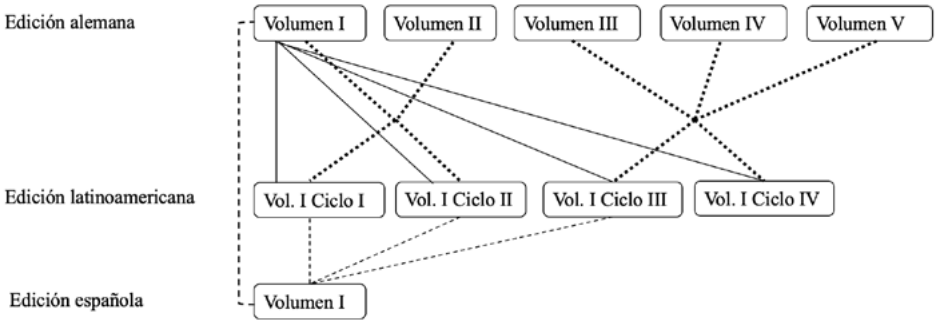

Figura 13 / Estema de los manuales de las ediciones alemana, latinoamericana y española. Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

Aunque la adaptabilidad del *Orff-Schulwerk* es un hecho conocido por formar parte de los principios de esta propuesta pedagógica (Hartmann y Haselbach 2017), este trabajo, haciendo uso del campo teórico de la manualística, ha estudiado en profundidad las diferencias y similitudes existentes entre la versión original en alemán y las adaptaciones argentina –en su primera edición de 1961-1963– y española. Estas diferencias reflejan la función de los manuales no solo como transmisores de contenidos, sino también como agentes mediadores de valores y conocimientos. En el caso concreto del *Orff-Schulwerk*, su énfasis en la iniciación musical desde el nivel más elemental (Orff 2013b, 31-34), así como la sencillez de sus bases, el atractivo de sus canciones y su carácter lúdico y creativo, junto con su flexibilidad y capacidad de adaptación a las particularidades culturales, sociales y pedagógicas de cada lugar, justifica el éxito y vigencia de su implantación global por educadores de todo el mundo, aunque a veces se desconozcan sus orígenes.[21]

Desde el punto de vista cronológico, se ha evidenciado el papel clave de Argentina en la cadena de transmisión del *Orff-Schulwerk*, liderando el primer proyecto hispano de traducción del *Musik für Kinder*. Esta edición pionera fue resultado del particular entramado de relaciones personales e inquietudes pedagógicas de dos emigrados europeos, Guillermo Graetzer y Antonio Yepes, activos en un contexto de relativo aperturismo hacia corrientes extranjeras como fue el peronismo de los años cincuenta y sesenta. Aunque está por determinar la circulación y el impacto de la edición argentina en otros países de América Latina, es probable que jugase un papel fundamental en la recepción del método en España, donde se publicó ocho años después en un contexto político y económico bien distinto al argentino, como fue el de la dictadura franquista. De la comparación preliminar entre las ediciones del *Musik für Kinder* se infiere que las relaciones entre las ediciones latinoamericana, española y alemana son complejas y multidimensionales, reflejando adaptaciones contextuales, decisiones editoriales, preferencias estéticas y enfoques pedagógicos particulares de cada región. El acto

21. Junto a las adaptaciones y traducciones y la creación de nuevo repertorio basado en sus principios, una dimensión adicional del *Orff-Schulwerk* consiste en el desarrollo de nuevos métodos en él inspirados. El caso más emblemático es el de Jos Wuytack, cuyo método pedagógico puede considerarse, en un sentido amplio, una adaptación desarrollada de los fundamentos del método Orff, añadiendo nuevos elementos como el musicograma y dotando de mayor consciencia a la escucha activa. En el caso español, podrían citarse otros pioneros del Orff y sus sucesores; véanse Sanuy y Pliego (2015) y Vallejo y Kotzian (2018).

de traducción-adaptación de estos libros escolares se revela como un proceso creativo que implicó una toma constante de decisiones para hacer de este método un material comprensible y relevante para la población escolar de cada país.

Pese a sus marcadas diferencias, lógicas y hasta necesarias en un proceso de traducción-adaptación a caballo entre oralidad y escritura, las dos ediciones en español mantuvieron el espíritu original del *Orff-Schulwerk*: no proponían una secuenciación estricta ni requerían conocimientos musicales previos para su puesta en práctica. Sí que podría hablarse de una cierta progresividad en los volúmenes alemanes o los ciclos de la edición argentina, ya que a medida que se avanza se iba aumentando la complejidad técnica (la edición príncipe incluye, en sus últimos volúmenes, cambios de tiempo, compases asimétricos y estructuras polirrítmicas). No obstante, dentro del mismo volumen se pueden interpretar las piezas en un orden distinto al de su aparición. Además, es destacable la mayor riqueza del instrumental requerido en la edición original alemana, frente al énfasis que las ediciones para hispanohablantes hacen en la voz, la percusión corporal y los ejercicios técnicos. Es característico de la edición española la destacada presencia de la flauta dulce y de la latinoamericana la síntesis de las tonalidades y modos de los cinco volúmenes alemanes. La presencia de músicas folclóricas regionales es un elemento singular compartido por las ediciones de habla hispana.

Aunque las ediciones argentina y española únicamente se basaron en el primer volumen alemán (con la salvedad del tratamiento armónico y modal de la edición latinoamericana, que no se restringe al primer volumen germánico), el número de piezas es elevado, lo que dificulta la realización de un análisis pormenorizado, obra a obra, de ahí que este trabajo se haya limitado a esbozar algunos elementos generales de la recepción del manual de Orff-Keetman en el entorno hispanohablante. Se espera que su lectura anime la realización de investigaciones comparadas sobre aspectos más específicos no solo entre las ediciones hispanas del método, sino también entre otras ediciones internacionales del *Musik für Kinder*, abriendo así una nueva línea de investigación en torno a la recepción global del *Orff-Schulwerk*.

Bibliografía

Andrews, Stephanie K. 2011. "Gunild Keetman: *Das Schulwerk*, Music and Movement Education, and Critical Pedagogy". *American Educational History Journal* 38 (1-2): 305-320.

Castañón Rodríguez, María del Rosario. 2009. "La educación musical en España durante el franquismo". Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/6929.

Choppin, Alain. 2008. "Le manuel scolaire, une fausse évidence historique". *Histoire de l'Éducation* 117: 7-56. https://doi.org/10.4000/histoire-education.565.

Cotello, Beatriz. 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.

De la Hoz-Díaz, Joaquín e Isabel María Ayala-Herrera. 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.

De la Hoz-Díaz, Joaquín y Virginia Sánchez-López. 2024. "La difusión del método Orff en España a través de los cursos de formación de la Sección Femenina (1964-1972)". *Revista de Musicología* 47 (1): 177-214.

Di Fonzo, Mariana. 1999. "Comentario bibliográfico". *Orff España* 2: 12.

Escolano Benito, Agustín. 2001. "Sobre la construcción histórica de la manualística en España". *Revista Educación y Pedagogía* 23: 13-24.

Escudero, María del Pilar. 1988. *Cuentos musicales*. Madrid: Real Musical.

Fernández, Adriana. 2005. *La importancia de ser llamado "libro de texto"*. Caleta Olivia: Universidad Nacional de la Patagonia Austral; Madrid: Miño y Dávila.

Ferrer, Ferrán. 1990. *Educación comparada: fundamentos teóricos, metodología y modelos*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

García Muñoz, Carmen. 1999. "Graetzer. 1. Guillermo". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares, vol. 5, 809-811. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

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

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

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

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

Graetzer, Guillermo y Antonio Yepes. 1961. *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Barry.

_____. 1983. *Guía para la práctica de "Música para niños" de Carl Orff*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Goodkin, Doug. 2002. *Play, Sing and Dance: An Introduction to Orff Schulwerk*. Maguncia: Schott.

Hartmann, Wolfgang. 2005. "El pensamiento pedagógico de Orff y su influencia en la enseñanza instrumental". *Quodlibet: revista de especialización musical* 33: 38-47.

Hartmann, Wolfgang y Barbara Haselbach. 2017. "Los principios del Orff-Schulwerk". *Fundación Barenboim-Said*. https://barenboim-said.org/es/orff-schulwerk/.

Haselbach, Barbara y Carolee Stewart, eds. 2021. *Orff Schulwerk in Diverse Cultures: an Idea that Went Round the World*. San Francisco: Pentatonic Press.

Hemsy de Gainza, Violeta. 2004. "La educación musical en el siglo XX". *Revista musical chilena* 54 (201): 74-81. http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100004.

Hughes, Patricia 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.

Keetman, Gunild. 1974. *Elementaria: First Acquaintance with Orff-Schulwerk*. Londres: Schott.

Kertz-Welzel, Alexandra. 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.

Kugler, Michael. 2020. "Elementare Musikübung". https://orff-schulwerk.de/lexikon/elementare-musikuebung/.

Mahamud, Kira y Ana María Badanelli. 2013. "El cuaderno escolar como objeto de estudio: una aproximación a los avances metodológicos en manualística". En *La historia de la cultura escolar en Italia y en España: balance y perspectivas*, editado por Juri Meda y Ana María Badanelli, 201-225. Macerata: Università di Macerata.

Marín-Liébana, Pablo y Ana María Botella-Nicolás. 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.

Maschat, Verena. 2003. "Bibliografía". *Orff España* 4: 20-22.

Medina, Silvia y Roberto García-Morís. 2016. "Las imágenes de mujeres en los libros de texto de Educación Primaria". En *Mujeres en riesgo de exclusión social: una perspectiva transnacional*, coordinado por Óscar Fernández Álvarez, 313-323. Nueva York: McGraw-Hill.

Michalak, Beata. 2009. *Schulwerk Carla Orffa: idea muzyki elementarnej i jej recepcja*. Poznan: Wydawn. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Montoya Rubio, Juan Carlos. 2017. "El recorrido de las metodologías de principios del siglo XX en la enseñanza de la música en España: aproximación bibliográfica e interpretativa". *Anuario Musical* 72, 219-232. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2017.72.10.

Navarro Lores, Diosveldy y Marynoris Samón Matos. 2017. "Redefinición de los conceptos método de enseñanza y método de aprendizaje". *EduSol* 17 (60), 26-33.

Ossenbach, Gabriela. 2010. "Manuales escolares y patrimonio histórico-educativo". *Educatio Siglo XXI* 28 (2): 115-132. https://revistas.um.es/educatio/article/view/111991.

Orff, Carl. 2013a. "El Schulwerk – Pasado y Futuro". Traducción de Daniel Basi. En *Textos sobre teoría y práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los años 1931-2010*, editado por Barbara Haselbach con la colaboración de Verena Maschat y Felisa Sastre, 79-88. Madrid: AgrupArte (original publicado en 1963).

_____. 2013b. "Reflexiones sobre la música con niños y aficionados". Traducción de Alfonso Álvarez y Camino García. En *Textos sobre teoría y práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los años 1931-2010*, editado por Barbara Haselbach con la colaboración de Verena Maschat y Felisa Sastre, 31-34. Madrid: AgrupArte (original publicado en 1932).

Orff, Carl y Gunild Keetman. 1950. *Musik für Kinder. I. Im Fünftonraum*. Maguncia: Schott.

_____. 1952. *Musik für Kinder. II. Dur: Bordun-Stufen*. Maguncia: Schott.

_____. 1953. *Musik für Kinder. III. Dur: Dominanten*. Maguncia: Schott.

_____. 1954a. *Musik für Kinder. IV. Moll: Bordun-Stufen*. Maguncia: Schott.

_____. 1954b. *Musik für Kinder. V. Moll: Dominanten*. Maguncia: Schott.

Pérez Zalduondo, Gemma. 2001. "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)". En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, coordinado por Ignacio Luis Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García, vol. 2, 83-104. Granada: Universidad de Granada.

Peris, José. 1965. *Música para niños*. Madrid: Editorial Doncel.

Poch, Dina. 2011. "Los precursores. Guillermo Graetzer". *Música y movimiento. Revista de la Asociación Orff-Schulwerk Argentina* II 2: 2-7.

Rathkolb, Oliver. 2022. *Carl Orff und der Nationalsozialismus*. Maguncia: Schott.

Regner, Hermann. 2013. "Música para niños: comentarios sobre la adopción y adaptación del Orff-Schulwerk en otros países". En *Textos sobre teoría y práctica del Orff-Schulwerk. Textos básicos de los años 1931-2010*, editado por Barbara Haselbach con la colaboración de Verena Maschat y Felisa Sastre, 79-88. Madrid: AgrupArte.

Roche, Elisa. 1994. "La enseñanza de la música en el marco de la LOGSE". *Aula de innovación educativa* 24: 5-8.

Sanuy, Montserrat y Luciano González Sarmiento. 1969a. *Orff-Schulwerk – Música para niños. Introducción*. Madrid: Unión Musical Española.

_____. 1969b. *Orff-Schulwerk – Música para niños* I. Madrid: Unión Musical Española.

Sanuy, Montserrat y Víctor Pliego. 2015. *Nueva aula sonora: Educación musical para niños y niñas*. Madrid: Morata Ediciones.

Shamrock, Mary Elizabeth. 1988. "Applications and Adaptations of Orff-Schulwerk in Japan, Taiwan and Thailand". Tesis de Doctorado, Universidad de California, Los Ángeles.

Somppi Brandon, Joani. 2013. "Orff Schulwerk: the Development of Teacher Training in the United States, 1958-1980". Tesis de Doctorado, Universidad de Boston.

Southcout, Jane y Andrew Sutherland. 2022. "Orff's *Schulwerk*: Gestation, Interruption, Revival and Dissemination". En *Revolutions in Music Education*, editado por Andrew Sutherland, Jane Southcott y Leon de Bruin, 49-64. Lanham: Lexington Books.

Spitz, Emily. 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.

Thomas, Werner. 1977. *Musica Poetica. Gestalt und Funktion des Orff-Schulwerks*. Tutzing: Hans Schneider.

Toro Egea, Olga María. 2010. *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

Vallejo, Polo y Rainer Kotzian. 2018. *Orff-Schulwerk Rediscovered - Teaching Orff: Music and Teaching Models*. Maguncia: Schott.

Weinbuch, Isabel. 2010. *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven*. Maguncia: Mainz.

Yepes, Antonio. 1968. *Introducción al Método Coral Kodály*. Buenos Aires: Barry.

R