

¿PUESTA AL DÍA DE LAS IDEAS EDUCATIVAS DE CARL ORFF?

Por JOS WUYTACK *

ABSTRACT (RESUMEN EN INGLÉS) For some people today, traditional nursery rhymes and children's song are like digging up the outdated. But are old saying really obsolete? The "timeless" character of the Schulwerk lies in its quality of being elemental and pre-artistic. But this timeless power does not exclude the possibility of a free and creative adaptation for the present day.

1. Nuevos interrogantes y solución

Esta pregunta podría responderse con la frase del mismo pedagogo C. Orff: "Lo que no está al día no puede estar anticuado". En efecto, él concibió su método Schulwerk por y a partir del carácter elemental básico de un mundo infantil y según los modelos y objetivos artísticos.

Para algunas personas de hoy en día las canciones tradicionales infantiles son como desenterrar un pasado. Pero, ¿están realmente obsoletos estos refranes?. ¿Son útiles estos cuentos de hadas, canciones y cantos?. Se han desarrollado a partir de unas raíces mágicas e implican un tratamiento de caracteres universales y arquetípicos. Por lo tanto son duraderas. La esencia de lo "elemental" es completamente humana: es decir, todos nacen sin dolor y tienen que morir; pero al mismo tiempo pueden sentir alegría al contemplar la belleza de la naturaleza: flores, animales y otros seres humanos.

* Es de todos conocido el popular pedagogo belga J. Wuytack, gran difusor de la pedagogía Orff, cuyos principios enseña en múltiples cursos a través de todo el mundo. Plantea aquí diferentes aplicaciones de la metodología Orff.

La traducción del inglés ha sido realizada por el Catedrático Ubaldo P. Gutiérrez.

Una cita de Romano Guardini aclara esta afirmación: "Las imágenes son ideas que brotan del encuentro con un objeto o suceso determinado, cuyo significado, sin embargo, se extiende a todo ser. Iluminan la existencia, señalan métodos a través de los cuales el hombre puede encontrar el camino y forman parte del desvío de la conciencia. Esta dentro del espíritu humano está preparada para producirlas y solamente se necesitan para esto unos pocos encuentros con las formas y el mundo. Son parte de la sustancia de la poesía, de la sabiduría y el arte y constituyen una tradición eficaz en cualquier parte.

El carácter "intemporal" de la metodología Schulwerk descansa en su cualidad de elemental y preartístico. Para Carl Orff los "modelos" en sus cinco volúmenes constituyen un "arsenal" inagotable de formas musicales elementales y lenguajes. Ciertamente el sistema resultante es una progresión bien planeada. El tipo y naturaleza de los modelos vienen determinados por una percepción del estado de conciencia del niño y de las etapas de su desarrollo mental.

Necesidad de una adaptación del Orff-Schulwerk al momento actual.

Pero este poder intemporal no excluye la posibilidad de una adaptación libre y creativa al momento presente, sino exactamente todo lo contrario. El carácter melódico del Schulwerk exige, como un principio, el que los ejemplos sean elaborados continuamente de nuevo con una improvisación y recreación.

No podemos evadirnos de nuestro mundo actual, un mundo muy diferente de aquel en que las ideas de Orff fueron realizadas por Gunild Keetman. Entonces la experiencia fue centro-germana. Ahora en 1992 el mundo es un lugar mucho más pequeño: estamos enterados de cualquier acontecimiento de este planeta. Guerras, hambre, cambios políticos, conciencia étnica y supervivencia económica han constituido un cambio increíble en la población mundial. Existe sobre el planeta una población políglota y ansiosa de oír y entender, donde cada individuo se aferra a su propia identidad y cultura. No está lejos el mundo euro-central, menos cosmopolita por cierto.

Aquí el Schulwerk juega un papel importante. Por su carácter elemental, el mantenimiento de los principios primarios y su inclusión dentro de otras formas artísticas, puede proporcionar un camino del que todas las culturas pueden participar manteniendo al mismo tiempo sus diferencias individuales.

El Schulwerk se halla aún en mantillas. La adaptación por otros países y culturas no significa una absorción literal y completa del original germánico, sino que cada país tiene que reconstituir las ideas de acuerdo con su propia mentalidad específica, sus características y tradición. Esta fue mi tarea al desarrollar la adaptación francesa y flamenca con la aprobación del mismo Carl Orff. Trasladar las ideas de Orff a otras circunstancias y países, especialmente teniendo en cuenta la actual situación escolar, fue una experiencia muy exigente pero enriquecedora.

El método Schulwerk de Orff está ampliamente extendido en todas partes del mundo y ha habido un compromiso continuo, práctico y teórico, con sus ideas. La gente me ha preguntado con frecuencia: "¿Qué es el auténtico Schulwerk?. ¿Dónde podemos encontrar la dirección "ortodoxa"?. ¿Qué pensar sobre los diferentes sentidos?. ¿Qué ha cambiado o está aún cambiando en el Schulwerk?.

Las experiencias personales

En las líneas siguientes intentaré explicar de qué manera he adaptado yo algunas ideas originales del Schulwerk.

Comencé un estudio minucioso del Schulwerk en 1958 en el Lemmens Institute, Leuven, Bélgica, con el profesor Marcel Andries, quien introdujo el Schulwerk de Orff en Bélgica. Realicé la experiencia de estas nuevas ideas con niños en clase, con jóvenes del movimiento juvenil y con estudiantes de teología en la liturgia. En todas partes funcionó maravillosamente. Era activo, creativo y social. Todos podían verse implicados en un método democrático. La educación musical se convirtió en una puerta abierta para cada niño. Marcel Andries y yo mismo estábamos interesados en ver cómo las ideas de Orff se ponían en práctica en el Orff Institute en Salzburgo. Tuvimos experiencias provechosas con Gunild Keetman, Polyxene Matey, H. Regner y B. Haselbach. Estábamos impresionados por la habilidad rítmico-verbal del mismo Carl Orff. Ideamos una serie de proyectos de lecciones, donde el "programa oficial" se presentaba con las realizaciones del Schulwerk. Ambicionábamos crear un adiestramiento, a fin de que los profesores utilizaran las ideas del Schulwerk. Organizamos grupos de trabajo y cursos en Flandes y tuvimos un éxito enorme. Desde este momento yo puse toda mi energía en orientar a los profesores en el manejo del Schulwerk. Al no existir una explica-

ción pedagógica en los cinco volúmenes originales, marqué un perfil pedagógico, explicando cómo enseñar las técnicas apropiadas. Así comenzó mi contribución al Schulwerk.

2. El uso del pentatonismo

En el Schulwerk la formación melódica se basa en las canciones regionales de niños, canciones populares y melodías de danza. Sin embargo hay una oportunidad para incluir folklore de otros países. En efecto, se da una progresión lógica a través de los cinco volúmenes alemanes: Escala pentatónica (I), exatóna (II), heptatónica (III) y modalidad menor (IV y V).

Se extiende desde la etapa inmediata hasta los más lejanos horizontes del gran arte. Añadí unos pocos pasos a la progresión melódica de Orff, de modo que la secuencia lógica consiste en la asimilación de una nota nueva cada vez. Propuse esta nomenclatura: ontogénesis de la melodía: bitónica, tritónica (la - sol - mi), tetratónica (la - sol - mi - do), folklórica (mi - re - do), pentatónica (la - sol - mi - re - do), exatóna (la - sol - fa - mi - re - do), heptatónica (la - sol - fa - mi - re - do - si - do).

A pesar de que el primer volumen se titulaba "Pentatónica", no hay una explicación del sistema pentatónico. Sin embargo estudié escalas pentatónicas en diferentes culturas, coleccionando miles de canciones. Al compararlas llegué a la definición de escala pentatónica resolviendo la siguiente nomenclatura: hemipentatónica (con medios pasos), anhemipentatónica (sin medios pasos) y pentatónica modal.

Al pasar los años reuní más canciones pentatónicas de todo el mundo y esto les sirvió de ayuda para entender mejor cada uno las diferencias de los demás.

Por mi experiencia de 30 años enseñando Gregoriano en el Seminario de Gante, me inclinaba sobre todo a los modos tradicionales como aparecen en el volumen V. Ponía el énfasis en el potencial emocional, las características cambiantes y la ética de cada modo. También introduje el lidio y mixolidio, que no se utilizan explícitamente en el volumen IV, porque no pueden ser colocados con los modos menores. Sin embargo necesitan un lugar en nuestro aprendizaje por sus sentimientos específicos. Orff era consciente de esto y en los discos de Música poética, añadió algunas piezas en modos lidio y mixolidio basándose en manuscritos.

3. Diferentes técnicas rítmicas

En el Schulwerk el más básico de todos los elementos es el ritmo. Al principio de toda práctica musical hay un ejercicio hablado: los ejemplos de este ejercicio posibilitan al niño comprender todos los tipos de métrica, sin gran dificultad. Las fórmulas rítmicas se experimentan a través de golpes secos, palmas, arreglos y golpes de pie.

Los volúmenes contienen muchos ejemplos fantásticos y apasionantes, pero hay instrucciones para guiar al profesor en el tras-paso de estas técnicas a los niños. El cuerpo humano con su impulso expresivo y su esfera de actividad es el instrumento básico del niño. En mis experiencias descubrí que para los niños un compás de 4/4 era demasiado largo. Psicológicamente es más fácil emplear 4 compases de 2/4 que dos compases de 4/4. Cuando buscaba canciones y danzas de una estructura elemental, casi siempre encontraba 4 compases de 2/4 o 6/8 (compases activos), siempre con arsis-tesis, tensión-relajación.

Puesto que no hay nada más importante para un profesor que encontrar modos y maneras de estimular la creatividad, la insistencia en la estructura "perfecta" de 4 compases se convierte en algo importante.

No aprendemos los "Preceptos" por rutina ni estamos constreñidos por la "deducción". El quehacer activo musical se experimenta más bien a través de la "inducción". Ahora bien, puesto que los profesores tienen la obligación de ayudar, se necesitan unas recomendaciones claras y útiles.

Yo insistí en adiestrar el oído, combinando la percusión corporal con timbre y color diferente: golpe = soprano/ palma = alto/ patch = tenor/ taconazo = bajo.

Después de muchas experiencias diseñé unas recomendaciones para las diferentes técnicas rítmicas, canon rítmico, pregunta-respuesta y rondó. Más aún, desarrollé, amplié y organicé el ostinato técnico (Música viva II, Leduc, Paris, 1982). Ahora bien, la educación rítmica no puede limitarse a la comprensión, imitación y creación. La notación es también muy importante: no sólo desde el sonido al símbolo sino también desde el símbolo al sonido. No solamente podemos prestar atención al desarrollo de las habilidades y destrezas prácticas sino también a la transmisión de conoci-

mientos. Cada profesor debe esforzarse en mantener un equilibrio entre los aspectos pragmáticos, emocionales y cognitivos. Para facilitar esta enseñanza creé muchos juegos de adiestramiento en lectura rítmica a todos los niveles.

4. Los recursos de acoplamiento musical y los bordones

Los recursos para el acoplamiento musical son las formas básicas que se han desarrollado a través de la historia de la música. Un niño necesita ser conducido a través de varias etapas, - desde la más elemental a la más compleja -, por las que el hombre ha pasado antes de alcanzar el nivel musical que ahora tenemos. Los cinco volúmenes son un "arsenal" inagotable de técnicas elementales de acompañamiento, como sostener una nota (acompañamiento tónico), bordón simple y móvil, armonía de tríadas y funcional.

El problema estuvo otra vez en la falta de desarrollo. No todos los profesores son capaces de entender la armonía elemental, mirando simplemente la partitura o jugando con los niños.

Orff sugería que cada profesor debería encontrar en este "compendium del sonido" suficientes elementos y técnicas para realizar variaciones, cambiar las piezas una y otra vez y de este modo crear nuevas piezas.

A pesar de todo sin una comprensión de las técnicas elementales, un profesor de música no será capaz de conducir una clase a una experiencia creativa, en la que se exige calidad.

Por este motivo yo tomé ejemplos de Orff e intenté hallar una lógica interna. A los ostinatos de quintas en cuerdas al aire él los llama bordón. Si se utiliza uno o ambos sonidos de las quintas al aire libre entonces aparece lo que Orff llama "bordones móviles". Yo me propuse la tarea de aclarar el modo en que una armonía elemental podría ser empleada por cada uno de los profesores de música con los niños. Catalogué ejemplos de Orff de bordones simples en cuatro grupos proponiendo la siguiente terminología: bordón cordal, bordón de acorde desplegado y bordón cruzado. También catalogué el bordón móvil poniendo de manifiesto una distinción lógica: un solo bordón móvil, donde una sola voz utiliza las notas vecinas y un bordón móvil doble, donde ambas, tónica y dominante, utilizan "floreo".

Los bordones móviles llevan al movimiento paralelo de los acordes tríadas. Siguiendo esto aparece la armonía funcional ele-

mental, donde los lugares comunes tales como la séptima de dominante se evitan con todo cuidado. Hice hincapié en este punto sobre las técnicas de notación.

Parafonía, paralelismo armónico y diafonía se utilizan una y otra vez en el Schulwerk. Yo las acomodé para que fueran accesibles al profesor de música, mostrando cómo emplear estas técnicas para lograr una mejor calidad musical.

5. El instrumentario Orff

Una de las ideas más espléndidas de Carl Orff fue la dimensión instrumental. El aportó instrumentos folklóricos, incluyendo instrumentos de percusión acompasados, tambores y tubas o flautas de pico de todo el mundo. A partir de estos, Orff desarrolló instrumentos que son fáciles de tocar, utilizando una técnica elemental, afinada con todo cuidado y que produce un bello conjunto con una calidad tonal equilibrada.

Yo he sido siempre y continuo siendo aún un gran exponente de los instrumentos Orff. Creo que estos instrumentos proporcionan una oportunidad fantástica para desarrollar una conciencia en las áreas del descubrimiento musical, hacer música en grupos, crear nuevas formas y tomar conciencia de los diferentes elementos musicales. Es importante que cada educador musical conozca el registro, la tesitura y las características típicas de cada instrumento. Para facilitar esto emprendí un estudio intensivo de los instrumentos y su técnica. (*Música viva I*, Leduc, Paris, 1970). Más aún, inventé símbolos jeroglíficos para los instrumentos de percusión de sonido indeterminado y los catalogué como soprano-alto-tenor-bajo. También desarrollé una orquestación técnica de instrumentos de: "por adición" o "por contraste".

6. El desarrollo de la creatividad y la improvisación

La primera meta de la educación musical, como observó Carl Orff, es el desarrollo de la facultad creativa del niño, que se pone de manifiesto en la habilidad para la improvisación. El niño será más "músico", cuanto más participe, en la composición de una melodía, en inventar un acompañamiento o al crear un simple diálogo musical con el grupo.

Esta improvisación cubre un amplio campo: tocar y cantar melodías sobre un bajo ostinato o sobre un bajo armónico, completar y ampliar melodías, añadir bajos o acompañamiento, etc.

Como un resultado de mi dedicación al concepto de enseñar música en grupos, desarrollé una didáctica de cómo "orientar" un grupo de improvisación. El profesor se encuentra con la difícil tarea de guiar la interacción comunicativa; debe participar, sugerir, ayudar y entusiasmar. Yo gasté una gran cantidad de tiempo y esfuerzo elaborando diferentes maneras de improvisar: comenzando la improvisación con un poema, construyendo una pieza sobre un ritmo, componiendo formas elementales de canción, creando rondós, empleando técnicas de pregunta-respuesta, etc.

No sólo experimenté en un estilo elemental, sino que intenté "actualizar" la educación musical empleando las técnicas de Orff, improvisando música en serie lo mismo que música aleatoria. También fue incorporado el estilo latino-americano y la música pop. Estos experimentos inspiraron mi libro "Kreatief Musiceren" (New Sound, Amsterdam, 1969).

De este modo, el empleo de la improvisación lleva a una comprensión emocional y cognitiva y trae a la vida una aptitud abierta que determina la personalidad entera.

7. Fusión de elementos tradicionales y contemporáneos

El poder de la música elemental descansa en su capacidad para expresar las formas simples, transparentes y pequeñas, pero esenciales. Carl Orff empleó un estilo en el que elementos arcaicos se hallan curiosamente fundidos con otros contemporáneos. Los volúmenes utilizan melodías pentatónicas y diatónicas, basadas en bordones y ostinatos, con ejemplos repetidos y que dan lugar a formas de canciones, rondós y canon. La música elemental vendría a ser "una base para todo el hacer musical posterior e interpretación", y proporcionaría "una verdadera comprensión del lenguaje musical y de la expresión" (introducción al volumen I del Schulwerk). Mi ayuda consistió en clarificar la didáctica: haciendo buenas imitaciones, introduciendo un estribillo de rondó, elaborando cánones rítmicos y melódicos.

Aunque la variación técnica y bitemática se utilizan sólo esporádicamente, es necesario añadirlas explícitamente al campo elemental. Algunas recomendaciones indican cómo crear variaciones.

8. La expresión verbal, musical y corporal

El Orff-Schulwerk pone énfasis en la expresión verbal, musical y corporal. Confieso que al comienzo, en Bélgica, me vi más

atraído por los aspectos musicales (lenguaje, canciones e instrumentos) que por el movimiento. También los talleres y cursos dados para introducir a los profesores en el Schulwerk fueron presentados por un especialista en música y un especialista en movimiento. Ahora bien, poco a poco llegué a la convicción de que el movimiento, sobre todo en una situación de clase real, podría causar un gran impacto. A través de mis cursos en diversos continentes coleccioné canciones y danzas, relatos y epopeyas de las más variadas culturas. Me sentí muy entusiasmado al descubrir que los niños son verdaderamente unos fans del baile folklórico. Al comprobar frecuentemente en la clase cómo las mesas y muebles impedían ocupar un gran espacio, comencé a investigar nuevas posibilidades que pudieran adaptarse a las necesidades de la clase.

a) Canciones con gestos

El juego de sustitución es divertido, desarrolla la coordinación, activa la concentración, pone de relieve la forma y constituye una actividad perfecta de grupo. Cada individuo queda integrado dentro de la comunidad, aprende disciplina y tiene además una oportunidad para la improvisación entre cada verso. La educación musical es un adiestramiento que implica mucha repetición, aunque siempre con pequeñas diferencias a causa de las sucesivas sustituciones. El niño se hace consciente de la expresión total: ritmo, melodía, armonía, timbre y forma.

b) Pequeñas escenas mímicas

Un juego de sustitución de una canción puede desarrollarse añadiendo un mimo y utilizando máscaras, dentro de una pequeña escena dramática en la que solistas y grupo participan por igual de los elementos integrados de movimiento, música y lenguaje.

c) El atractivo del instrumental de Orff conduce con mucha frecuencia al abandono de la voz. Para impedir esto llevé a cabo un método personal de un *adiestramiento intensivo de la voz*, íntimamente ligado al movimiento, a los gestos y a la danza. Estoy completamente convencido de que los niños entienden y sienten la música, cuando toda su personalidad, espíritu y cuerpo, está implicada. Un canon vocal se convierte en "visual", cuando los grupos, al cantar, realizan el mismo movimiento, utilizando el espacio (hacia adelante, hacia atrás, derecha e izquierda, arriba y abajo, vuelta) uno tras otro. Una canción de cuna en 6/8 sonará más suave,

cuando los niños añaden un movimiento de balanceo. Una melodía de canción popular típica basada en ejercicios de articulación (palabras como Njetche, Njetche, Njetchevitch) se hace más dinámica y auténtica cuando el grupo ejecuta un paso de danza típica. La utilización de canciones elementales muy diversas necesita también gestos y movimientos muy diversos. Es "fantástico".

9. Los niveles actuales y su correspondencia con los de Orff

A pesar del escepticismo, hay realmente en los cinco volúmenes originales una progresión lógica y pedagógica. El primer volumen utiliza un escala pentatónica mayor con bordones y ostinatos. El segundo volumen continúa melódicamente la escala heptatónica mayor, utilizando bordones, ostinatos y tríadas. El tercer volumen utiliza tonalidades mayores aunque con armonía funcional, llamada de dominante. El cuarto volumen es análogo al segundo y trata los modos menores, como el eolio, dorio y frigio, acompañado por bordones, ostinatos y tríadas. El quinto volumen, análogo al tercero, emplea tonalidades menores, con o sin tonos dominantes y con una armonía funcional. Mi idea fue estructurar un adiestramiento de profesores en Norteamérica, basado en los niveles empleados en 1969 en la Universidad de Toronto. En aquel tiempo el Nivel I se basó en el Libro I del Schulwerk alemán. El Nivel II estaba basado en los volúmenes II y III, y el Nivel III en el volumen IV. Igual que en la enseñanza del Nivel III, yo trabajé con todos juntos, alternando el canto coral y el movimiento con grupos de improvisación. A causa de la presencia de especialistas para enseñar el movimiento (T. Scharatenecker) y flauta (M. Samuelson), continué contando con ellos. Fuera de estos cursos creció la estructura de los cursos del nivel actual.

Nivel I: Introducción. Era un curso de información general basado en los volúmenes I y II: en lo melódico, la ontogénesis de la melodía; en lo rítmico, empleo de los compases de 2/4, 4/4, 6/8 y 3/4, elaboración de la imitación, pregunta y respuesta técnica, rondó, ostinato (tanto activo como creativo); en lo armónico, solamente el simple bordón; en cuanto al timbre, conocimiento de la percusión de sonido determinado e indeterminado) y su base técnica; finalmente, la forma es concebida a través del motivo, frase, formas de canciones, rondó y canon.

Nivel II: Intermedio. Este nivel crea una emoción especial a causa de las inclusiones de la armonía funcional muy familiar. Es-

tá basado en el volumen III de la edición alemana. Ritmicamente se trata del repaso de los metros simples y del estudio de los compuestos; melódicamente, el acento se coloca sobre las escalas mayores diatónicas. La riqueza del folklore, los sonidos específicos de acompañamientos clásicos y el desarrollo de técnicas instrumentales aporta a cada profesor una experiencia inolvidable.

Nivel III: Clase de profesores. Este nivel que se corresponde al volumen IV y V del Schulwerk original tiene dos impulsos principales: el estudio de todos los modos y la familiarización con un estilo elemental. Es esencial que se ponga énfasis en la práctica de los estudiantes y en la habilidad para enseñar. Se presta también una atención especial a la didáctica: es el ABC de la pedagogía de Orff.

10. La apreciación musical y el musicograma

Fue idea de Orff incluir en su educación fundamental el elemento social de hacer música por medio del canto, tocar y oír conjuntamente. Sin embargo, en el Schulwerk no hay puente para la apreciación musical.

Así como al aprender la lengua materna el niño comienza con la imitación, habla antes de leer y escribir, memoriza poemas e historias, escribe un papel y se pone en contacto con la literatura, así la educación musical sigue la misma progresión: un niño juega, canta, baila, da palmas, actúa y reacciona, basando cada cosa en la imitación. Partiendo de los grados primarios, el niño aprende a leer y escribir y cantar por rutina; los aspectos pragmáticos y cognitivos se equilibran. Pero no es suficiente cantar, tocar y danzar activa y creativamente; el niño tiene curiosidad y un deseo de descubrir otros "componentes" de la literatura musical.

La apreciación musical es una parte esencial de la educación musical. A fin de incluir este aspecto, inventé una pedagogía "activa de oír música", ampliando las ideas de grupo de Orff de interacción comunicativa, actividad y empleo de la expresión verbal, musical o corporal.

Desarrollé el MUSICOGRAMA, una reproducción visual del relieve dinámico de una composición. Muestra la arquitectura de los colores sonoros. Un Musicograma es una visualización de lo que uno puede oír. Está hecho de figuras geométricas, colores y sím-

bolos. Es una partitura para niños, que pueden señalar con su dedo el ritmo, los diferentes temas y la estructura.

De todas formas, uno no puede reconocer los temas antes de conocerlos. Los temas deben ser asimilados antes de oírlos y en este punto las técnicas de Orff llevan a los oyentes a la vida. Los temas pueden asimilarse por medio del canto en imitación o por rutina, tocándolos con los instrumentos de Orff, a través de la expresión hablada y utilizando el ritmo de un tema o de toda una pieza en un coro hablado y a través del movimiento danzando la pieza. (Actief muzich belvisteren, De Sikkel, Malle 1973).

11. El método Orff nunca concluye; siempre se desarrolla, crece y fluye.

En 1963 Carl Orff dijo textualmente: "Cada fase el Schulwerk siempre proporcionará un estímulo para un desarrollo independiente nuevo; por lo tanto nunca está concluido y establecido definitivamente, sino que siempre se está desarrollando, creciendo y fluyendo".

A pesar de esta afirmación, Carl Orff decidió conscientemente dejar su Schulwerk limpio de todo tópico y tendencia de moda.

Yo fui más liberal. No sólo incorporé el "viejo oro" de los ritmos folklóricos, los motivos fundamentales de la existencia humana, las baladas y cuentos de hadas, sino también lo humorístico, la versificación sencilla de las canciones de acción, la exploración de tópicos universales de interés (ecología, paz mundial e injusticia social) y poesía, canciones, drama del mundo actual (tortugas, jóvenes y ordenadores).

Aún permaneciendo fiel al estilo elemental de Orff, elaboré sus principios para hacerlos extensibles a la música de jazz, rock, pop, estructuras seriadas, creaciones electrónicas, como el ostinato, canon y ritmos rituales con el fin de crear nuevos "modelos".

Al visitar el Instituto Orff en Salzbugo el pasado Diciembre (1991), me sentí muy feliz al poder asistir a algunas clases y observar un ensayo con piezas en el estilo típico de Orff, el estilo jazz y aleatorio y en estilos repetitivos. Esto me hizo sentir bien, puesto que me confirmaba lo que estaba haciendo, de que no era algo extravagante, sino una evolución lógica, poniendo al día lo pasado de moda.