



Año 3 n° 2 Octubre 2015. Registro de la propiedad intelectual n° 5088097. Propietario: Departamento de Artes Musicales y Sonoras, UNA. ISSN 2314-2847. <http://artemusicales.org/web/index.php/tapa/149-tapa.html> pp.50-62  
Indizada por Latindex

## ARTÍCULO

### ***POR DALCROZE Y PARA DALCROZE***

### **HOMENAJE AL PENSAMIENTO CREATIVO DEL PEDAGOGO SUIZO A 150 AÑOS DE SU NACIMIENTO**

*Lilia B. Sánchez, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina,*

[lilia\\_opus21@hotmail.com](mailto:lilia_opus21@hotmail.com)

### **¿Por qué...Por Dalcroze? ¿Por qué...Para Dalcroze?**

La razón del título de este artículo es rendir un doble homenaje<sup>1</sup> al pensamiento creativo del gran pedagogo suizo, inspirándome para ello en una frase que resume el doble objetivo de su método de Rítmica: *una educación para la música y por la música.*<sup>2</sup>

### ***Para la Música***

La metodología de Rítmica Musical Jaques-Dalcroze surgió en los albores del Siglo XX, acompañando el nacimiento de nuevos paradigmas en las artes y las ciencias en general. Su creador se convirtió en uno de los pioneros de la pedagogía musical contemporánea por haber

---

<sup>1</sup> Doble homenaje también entendido como un reconocimiento a Jaques- Dalcroze en tanto creador del método, y a su discípula, la Prof. Lía Nercessian de Sirouyan, (Bakú, 12-02-1908/ Buenos Aires, 10-12-2000), difusora y mayor referente de la Rítmica en nuestro país, conocida y siempre recordada por generaciones de docentes y artistas como: "Madame Sirouyan".

<sup>2</sup> "(...) *une instruction pour le rythme et une éducation par le rythme*". Jaques-Dalcroze (1898), en Jaques-Dalcroze (1965, p.12). "Una educación por la música y para la música". Bachmann (1984, subtítulo de su libro *La Rítmica Jaques-Dalcroze*).

recuperado el rol fundamental e indiscutible del cuerpo en su integridad, y especialmente a partir de la natural relación entre movimiento corporal y música, como eje principal de la formación de músicos-intérpretes.

Uno de los principios sobre los cuales se basa la Rítmica es que *“el sonido puede traducirse en movimiento y el movimiento puede traducirse en sonido”*. Abramson (1980, p. 62) en Manifold (2008, op. cit., p. 6). El proceso de aprendizaje de la Rítmica invita así al estudiante a *“encontrar las relaciones entre sonido y movimiento. No es solamente movimiento y no es solamente sonido, sino que se necesita encontrar qué tienen ambos en común. Esto es muy específico”* (Thomsen, 2007, p.14 en Manifold, 2008 op.cit., p.11).

Jaques-Dalcroze advirtió con su aguda mirada de pedagogo sensible a las necesidades y dificultades que presentaban sus alumnos que:

*Escuchar una música evoca a menudo, aún antes de moverse, una suerte de movimiento interior que puede ser más o menos realizado. Dalcroze dio a estas evocaciones el nombre de imágenes motrices y se dedicó a favorecerlas y multiplicar su creación asociando sistemáticamente ritmo musical y movimiento corporal* (Bachmann, 1985, p.12).

Fue así que a partir de los movimientos naturales de la marcha y la respiración como cadencias básicas del movimiento humano, y que están relacionados directamente con los conceptos musicales de métrica y fraseos respectivamente, aborda el estudio de la *música* en su relación con el *movimiento*, que responde así a la naturaleza motriz del concepto de *ritmo musical*, considerando a éste como una integración de la *temporalidad, la espacialidad y la energía/expresión* en todos sus matices.

Y es aquí donde se revela un pilar de la disciplina dalcroziana: la relación *tiempo-espacio-energía*.

### **Tiempo-Espacio-Energía**

La *Música* como lenguaje se desarrolla en un *Tiempo* ordenado según distintos parámetros; en un *Espacio* invisible e intangible - *el espacio sonoro* - con sus dimensiones melódicas y armónicas; poniendo en juego distintos niveles de *Energía* que generan sus matices de

expresión (agógicos, dinámicos y de articulación en sus variadas combinatorias); y se despliega en una *Forma* que la contiene desde el momento en que invade el silencio con su primer sonido, hasta que el último de ellos se apaga para convertirse nuevamente en silencio.

En la cooperativa de estos parámetros, radica la esencia del fenómeno del *Ritmo Musical*.

Sin embargo, tiempo - espacio – energía - forma, y con ellos el ritmo, no son conceptos exclusivos de la música.

Para moverse, un *Cuerpo* necesita un *Espacio Físico*; acciona desplegando el movimiento en un *Tiempo* elegido o impuesto; está animado por *Energías* de velocidad, de fuerza, de expresión, que dan significado a esa acción, y se articula con otros movimientos en organizaciones que responden a *Formas* más o menos complejas, según los objetivos de ese movimiento, revelando la naturaleza primaria y motriz del concepto de *Ritmo*.<sup>3</sup>

Desde esta mirada, el fenómeno del ritmo se constituye en puente entre la música y el movimiento: atravesarlo se transforma entonces en una herramienta poderosa para *hacer y aprender música*. Y es gracias a la integración de sensaciones sonoras y motrices, junto a los sentimientos y emociones que ellas inspiran y a los aspectos cognitivos implicados en una acción conjunta de mente y cuerpo, que el entrenamiento dalcroziano aporta grandes beneficios en la formación musical, ya que:

- Desarrolla la escucha del cuerpo y de la música, como instrumentos y lenguajes de comunicación y creación.
- Desarrolla modos de conocimiento que integran información proveniente de diferentes modalidades sensoriales (kinestésicas, visuales, auditivas) relacionándolas con el campo del pensamiento simbólico abstracto.
- Desarrolla el sentido kinestésico, afinando las habilidades corporales útiles a la expresión plástica, el control de los movimientos, la memoria corporal, la orquestación de los mismos en las variadas combinaciones presentes dentro de la ejecución instrumental, así como también la inteligencia corporal aplicable a otros sujetos académicos.

Pero si releemos los beneficios de la aplicación de esta disciplina, se revela la posibilidad de transitar estos puentes también en otro sentido; y de esto se trata la expresión: *Por la Música*.

---

<sup>3</sup>Naturaleza primaria y motriz que Jaques-Dalcroze concluyera ya en 1907, a partir de las experiencias y observaciones en sus clases. En Jaques-Dalcroze (1907) en Jaques-Dalcroze (1965, p. 40)



### ***Por la Música***

Muchas fueron las disciplinas artísticas, corporales, terapéuticas, científicas que desde los tiempos de Jaques-Dalcroze surgieron o se resignificaron a partir del concepto de un cuerpo que es acción, expresión, transformación, conocimiento, metáfora y lugar de creación a través de todos sus lenguajes.

Como dicho anteriormente, la relación de *Tiempo-Espacio-Energía* que en su devenir *con-Forma* la esencia del concepto del *Ritmo*, atraviesa todo movimiento tanto en el ámbito del lenguaje de la música, como también fuera de él.

En el campo del arte, el ritmo está presente en cada una de sus obras, desde las potencialidades expresivas y expansivas del más pequeño motivo musical, del gesto de un actor en escena, del movimiento de un bailarín; hasta los más altos niveles formales de una completa composición musical, la puesta en escena de una obra teatral, la composición coreográfica de un cuerpo de danza.<sup>4</sup>

El cuerpo<sup>5</sup> del artista, sea éste músico, actor o bailarín, será su instrumento expresivo para lanzarse a la conquista de un espacio - tiempo real o virtual, tangible o intangible, visible o invisible, construyendo formas únicas y significativas en la fugacidad o eternidad de su obra de arte.

### ***Para la música y Por la música***

*La Rítmica se coloca así en la encrucijada de las más diversas actividades humanas: ya se trate del aprendizaje de técnicas, de la adquisición de conocimientos o de ejercicio de diferentes formas de arte, se propone favorecer la utilización y la toma de conciencia de las capacidades necesarias para su realización (Bachmann, 1984, p.30).*

---

<sup>4</sup> A los que podríamos agregar una obra pictórica, escultórica o arquitectónica; donde las leyes de alternancia y equilibrio revelan un ritmo atrapado en un espacio, detenido en el tiempo.

<sup>5</sup>Entendido éste - el cuerpo - en el sentido de corporeidad que abordaré más adelante.

La posibilidad de transitar los puentes entre música y movimiento *en ambos sentidos y con otros sentidos*, convirtió a la Rítmica en una *educación para la música y por la música*; (así) *“la Rítmica le otorga a la Música el doble rol de contenido y significado”*. Mary Brice (2007, p.26).

### **La vigencia de los principios dalcrozianos a través de más de 100 años de historia**

Durante el siglo XX y hasta la actualidad, las Ciencias Cognitivas han recorrido un largo camino para reconciliar la antigua oposición entre una mente que centraliza todos los procesos cognitivos y un cuerpo escindido de ella con escasa participación, hasta considerar hoy al conocimiento como resultado de experiencias originadas en un cuerpo indisociado de la mente para construir sentido.

Surge entonces el concepto de corporeidad, en el que se *“funde y confunde naturaleza y cultura”*<sup>6</sup> imponiendo un nuevo paradigma de Mente Corporeizada - *Embodiment* - que llevó necesariamente al estudio y la reflexión sobre la experiencias y prácticas humanas en las que lo no conceptual, lo no predicativo, está fuertemente implicado; hacia un cambio epistemológico en el que el conocimiento tácito cobraría la importancia relegada hasta entonces con exclusividad, al conocimiento explícito.

*La condición de posibilidad para que tengamos conceptos significativos está intrínsecamente vinculada a su conexión con nuestros cuerpos y la experiencia corporal. Conceptualización, categorización, e inferencia nacen en gran parte de la naturaleza de nuestro cuerpo (...) (Pelinski, 2005, p.8).*

La música forma parte de estas prácticas; tanto es así que *“la experiencia corporal es una dimensión constitutiva e indispensable de toda música: escuchada o ejecutada”* (Bowman y Powell, 2007, p.10).

Jaques-Dalcroze ya afirmaba en el 1898, que *“Todo pensamiento es la interpretación de un acto”*. Soñaba con una educación musical en la que *“el cuerpo jugara el rol de intermediario entre los sonidos y nuestro pensamiento y se convirtiera en el instrumento directo de nuestros sentimientos”* (Jaques-Dalcroze, 1898 en Jaques-Dalcroze, 1965, p.12).

---

<sup>6</sup> Pelinski (2005, p.10).

Para él, “la comprensión musical emana de la acción del cuerpo y está arraigada en la experiencia sensorial” (...); de allí la importancia de que la teoría no se aborde indisociada de la práctica, y “que las reglas y conceptos sean precedidos por la experiencia de los hechos relacionados” (Juntunen & Westerlund, 2001 en Mathieu, 2010, op.cit., 23).

Su principal desafío fue crear situaciones de aprendizaje en la que los alumnos se vieran involucrados en toda su corporeidad, a través de ejercicios que combinan escucha, movimiento, canto, improvisación e imaginación; una variedad infinita de invitaciones a la acción en mente y cuerpo, transformando así a su *cuerpo en el primer instrumento musical a ser entrenado*.

El resultado fue no sólo el desarrollo de la conciencia corporal y la expresividad de los movimientos del intérprete, sino también una más profunda e integral comprensión de los conceptos musicales: la corporeidad implicada interpreta, comprende y aprende música, de modo tal que el concepto musical es un pensamiento musical corporeizado, y por esta misma razón, pleno de los valores estéticos y expresivos que le confieren su valor artístico.

Es esta unión música - movimiento y mente - cuerpo, no sólo la que le confiere su identidad y la singulariza entre todas las metodologías de formación musical y artística, sino también la que le ha otorgado bases sólidas y estrategias revalidadas a través del tiempo. *La cognición corporeizada es el alma de las experiencias artístico-pedagógicas de Jaques-Dalcroze*, que nos demuestran que su espíritu creativo tuvo la anticipada visión de aquello que en nuestros días, en el campo de las Ciencias Cognitivas, se conoce e investiga con el nombre de *Embodiment*.

### ***“Conversaciones bajo el Muro del Tiempo”<sup>7</sup>***

Marie Laure Bachmann, de nacionalidad suiza, diplomada en Pedagogía especializada, licenciada en Psicología genética y experimental, además de obtener la licencia y el diploma del Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra, del que fuera profesora durante 20 años y posteriormente directora durante el período 1990-2006, cuenta con una vasta producción escrita sobre la Rítmica, dentro de la que se destaca su libro *La Rítmica Jaques-Dalcroze, una educación por la*

---

<sup>7</sup>Expresión tomada de la Parte Primera, Cap. 1 del libro *La Rítmica Jaques-Dalcroze, una educación por la música y para la música* de M. L. Bachmann(1984, pp.18-23), cuya lectura sugiero por tratarse de la obra más completa escrita sobre la disciplina y una de las pocas traducidas al español por Ediciones Pirámide.



*música y para la música*, una obra de referencia para el estudioso o investigador interesado en conocer en profundidad las finalidades y principios de aplicación de esta disciplina.

En el capítulo introductorio de su libro, Bachmann propone *Tres conversaciones bajo el Muro del Tiempo* en las que invita al lector a un encuentro imaginario entre Emile Jaques-Dalcroze, Jean Piaget y Alvin Toffler.

En este encuentro, podemos descubrir en el intercambio de ideas y opiniones entre la perspectiva pedagógica de Jaques-Dalcroze, el interés de Piaget por los procesos y mecanismos del conocimiento humano en la relación sujeto – experiencia, y la mirada de Toffler sobre la necesidad que se le impone al Hombre de desarrollar sus facultades de adaptación y capacidades de individualización frente a un futuro cuyos cambios se imponen a un ritmo vertiginoso, las coincidencias entre el pensamiento de estos reconocidos profesionales de sus respectivas disciplinas.

Si bien leyendo esta imaginaria conversación planteada por Bachmann hace 30 años, podemos sentir que estas inquietudes y perspectivas siguen vigentes en nuestro mundo actual, podríamos sumarle hoy otros tantos encuentros imaginarios con importantes personalidades de la investigación en Ciencias Cognitivas de la Mente y de la Música, con los que advertimos también la comunión de ideas con Jaques-Dalcroze a través del tiempo.

Invito pues al lector, a imaginar algunas conversaciones posibles *Más allá del Muro del Siglo*.

### **Conversaciones Más allá del Muro del Siglo**

Para Merleau-Ponty, “...*la consciencia es originariamente no un “yo pienso que” sino un “yo puedo”* (Merleau-Ponty, 1945, p.154 en Pelinski, 2005 op.cit., p.4). Curiosamente, Jaques-Dalcroze, en el año 1924 ya sostenía: “*Sé y pienso, porque siento y pruebo*” (J-Dalcroze, 1924, p.7 en Bachmann, 1984, op. cit., 46).

No resultaría entonces difícil imaginarlos celebrando un pensamiento común entre sus expresiones, que evidencian que tanto la concepción fenomenológica del primero como la concepción del aprendizaje musical del segundo, consideran el cuerpo y la mente como

indisociados el uno del otro, así como también la importancia de la integración de los procesos sensorio-motores y cognitivos.

Tampoco resultaría difícil imaginar a *Monsieur Jaques* acordando con Mark Johnson, que las experiencias motrices constituyen el dominio de origen de estructuras flexibles - *esquemas encarnados* - que nos permiten, a través de procesos de *metaforización*, comprender y conceptualizar aspectos de otro dominio abstracto: en nuestro caso, la música. Y que los ejercicios dalcrozianos en su particular relación entre música y movimiento, multiplican y enriquecen las metáforas posibles a disposición del alumno para la comprensión de los conceptos musicales.<sup>8</sup>

Podríamos sumar a esta mesa de conversación a Brower (2000, p.327), para quien: (...) "*nuestra experiencia corporal del mundo físico (dominio de origen) al de la música (dominio abstracto) da lugar a los conceptos musicales metaforizados de espacio musical, tiempo musical, fuerza musical y forma musical.*" Y a quien Jaques-Dalcroze le propondría considerar que estos mismos conceptos musicales, pueden metaforizarse a su vez en la experiencia en el espacio físico, el tiempo real, la energía movilizada por el movimiento corporal, tan necesario a las artes escénicas, para la comprensión de un concepto tan difícil de atrapar como lo es el del Ritmo.

Con respecto a la Teoría de las Prestaciones en Música - *affordances*<sup>9</sup>- bien valdría un intercambio con López Cano, Clarke, Reybrouck, en el que Jaques-Dalcroze podría ofrecerles un vasto campo experimental, ya que en la relación percepción-acción-cognición presente todo el tiempo en una clase de Rítmica, el alumno en su corporeidad resulta a la vez sujeto perceptor y objeto perceptible, enriqueciendo las *affordances* a su disposición a través de una percepción activa y consciente de las cualidades de la música y de su propio cuerpo.

También podría Dalcroze demostrarles cómo sus ejercicios de repetición y reacción, en su objetivo de construir automatismos flexibles y adaptables a las más variadas circunstancias, contribuyen a conformar reglas –*teoría de las Contingencias Sensoriomotoras* - que, abstraídas a través la percepción conciente en la acción, nos permiten "*saber cómo nuestros movimientos*

---

<sup>8</sup>“Como señala Johnson) (...), el rol de la metáfora es el de la elaboración del significado”. Johnson (1987, p.65) en Peñalba (2008, op. cit., p.52), en relación a la teoría de la *Embodied Mind* de Johnson.

<sup>9</sup>La denominación de *prestaciones*, es propuesto por Rubén López Cano como término en español más adecuado al concepto de *affordances* en lengua inglesa; entendidas como (...) “*invitaciones a la acción*” que se encuentran presentes en la morfología de los objetos que por medio de ellas comunican sus funciones”. Volli (2000, p. 200) en López Cano (2014, op.cit. p.23).



*se relacionan con los cambios en función de nuestra acción*” (Peñalba, 2008, p.115), tan importantes al *saber hacer* que es el oficio de todo artista.

¿Sería acaso disparatado imaginar a un felizmente sorprendido Jaques-Dalcroze al descubrir cómo la neurofisiología nombró como *sentido propioceptivo*, a lo que él llamó ya en 1898 *Sexto Sentido o Sentido rítmico muscular*,<sup>10</sup> desconocido o al menos poco explorado en el campo del arte hasta entonces y considerado por Alicia Peñalba tantos años después, como el sistema que integra los procesos sensorio-motrices de planificación motora, producción sonora, relación contingente acción-percepción y memoria corporal, presentes en la ejecución musical? (Peñalba, 2008, p.141).

¿O aplaudiendo entusiasta la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner que contempla dentro de sus categorías a las inteligencias kinestésica y musical, tan importantes para desarrollar en músicos y artistas en general? ¿Sin contar además que Gardner podría aplaudir con igual entusiasmo, cómo la Rítmica actúa como agente de unión y reconciliación de todas las inteligencias con su *“poder para integrar todas las capacidades humanas – física, sensorial, afectiva e intelectual, (...) al mismo tiempo que educa musicalmente”*? Brice (2007, p. 35)

Por último, podríamos comprobar cómo una distancia de más de un siglo se vuelve contemporaneidad, cuando al respecto de los movimientos que pueden ser inducidos por los sonidos, Reybrouck en el 2005 considera que:

*La Música (...) es un estímulo para el movimiento y es percibida en términos de sus capacidades de inducción motora. Este nivel de simulación ideomotora puede ser básicamente concebida como “fuerzas” y “energías” que son inherentes a las estructuras musicales las cuales, a su vez, cuentan para nuestra percepción e imaginación de la “tensión”, “resolución” y “movimiento”* (Reybrouck, 2005, p.8).

---

<sup>10</sup>Para la neurofisiología, el sistema propioceptivo es el que integra percepciones provenientes de distintos captos sensoriales, opera en tiempo real y permite la representación y la regulación del movimiento en el espacio. Para Jaques-Dalcroze *“El movimiento corporal es una experiencia sentida por el sexto sentido, el sentido muscular. Esto consiste en la relación entre la dinámica del movimiento y la posición del cuerpo en el espacio, entre la duración del movimiento y su extensión, entre la preparación de un movimiento y su representación”*. Jaques- Dalcroze (1898), en Farber & Parker (1987, p.44).

Mientras que justamente el poder que Jaques-Dalcroze advirtió en la música para despertar *imágenes motrices* y que se mencionara al inicio de este artículo, fue la primera intuición que lo llevó a desplegar toda su investigación pedagógica y a asentar sobre ese poder, las bases de su disciplina.

Podríamos dejar volar aún un poco más nuestra imaginación con otros tantos encuentros: pues basta leer la multitud de relatos, ensayos, teorías, informes de investigación sobre el concepto de *Embodiment*, para que al lector conocedor de la Rítmica se le interponga la memoria de alguno de sus ejercicios y principios, o la imaginación de posibilidades de aplicación.

Como si Jaques Dalcroze se nos presentara para recordarnos las palabras que escribió en 1942: “*A otros les toca ordenar mis ideas, controlar científicamente la tan deseable alianza entre el espíritu y la materia*” (Jaques-Dalcroze, 1942, p.138 en Bachmann, 1984, op. cit. p.25).

### ***Por Dalcroze y Para Dalcroze: reflexiones finales***

Dentro de los grandes métodos de formación musical, la Rítmica Jaques-Dalcroze es la que, a mi criterio, ha sufrido muy a menudo desvalorizaciones, cuestionamientos y un injustificado olvido por parte de los formadores de músicos y de artistas; tildándola, en ocasiones, de obsolescencia. ¿Las razones por las cuales ha sido objeto de tales objeciones? Muchas... pero escapan a la posibilidad de exponerlas en este artículo.

Sólo dejaré en palabras de Dalcroze, quizás la más importante de estas razones:

*La Rítmica es ante todo y únicamente una experiencia personal. (...) Aquel que presencia el movimiento, no puede comprender todo el alcance que tiene si no lo ha experimentado él mismo. (...) porque el movimiento “se dirige a los sentidos de quien lo ejecuta o a la memoria de quien lo ha producido” (...) sólo la práctica puede demostrar la naturaleza misma de estos ejercicios* (Jaques-Dalcroze, 1910, p.19).

*Por Dalcroze*, contamos con la valiosa oportunidad de una educación musical y artística, en la que el cuerpo es el primer instrumento a ser entrenado para el desarrollo de las habilidades, destrezas y expresividad en cada uno de sus lenguajes.

*Para Dalcroze*, el merecido reconocimiento en el 150º aniversario de su nacimiento, de su espíritu despierto, creativo, innovador y visionario que anticipándose a sus tiempos, y sobrevolándolos, sigue vivo y así seguirá, mientras la música y el movimiento continúen siendo instrumentos de expresión del hombre a través de los tiempos.

### Referencias bibliográficas

- Abramson, R. M. (1980). Improvisation for K-8 Students: Dalcroze- Based Improvisation. *Music Educators Journal*, 66(5), 62.
- Bachmann, M. (1984). *La Rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide.
- Bachmann, M. (1985). Fundamentos teóricos de la Rítmica Jaques-Dalcroze. En presentación de su libro *La Rythmique Jaques-Dalcroze*. Ginebra: Institut Jaques-Dalcroze.
- Brice, M. (2004). *The unfolding human potential*. Ginebra: Papillon.
- Brice, M. (2007). Unfolding human potential through Dalcroze eurhythmics. *Le Rythme 2007. Eurhythmics essence*, 22-35.
- Bowman, W. & Powell, K. (2007). The Body in a State of Music. En L. Bresler (ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (vol. 2, pp.1087-1106). Dordecht, Netherlands: Springer.
- Obtenido de <http://www.brandonu.ca/music/people/faculty-and-staff/bowman/bowman-publications/> y [www.academia.edu/1166563/The body in a state of music](http://www.academia.edu/1166563/The_body_in_a_state_of_music)
- Brower, C. (2000, autumn). A Cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, 44(2), 323-379. Obtenido de [http://darnall.net/candace/cognitive\\_theory.pdf](http://darnall.net/candace/cognitive_theory.pdf)
- Clark, E. (2005). *Ways of listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Farber, A. & Parker, L. (1987, november). Discovering Music through Dalcroze Eurythmics. *Music Educators Journal*, 74(3), Focus: Music and Movement, 43-45. Obtenido de [http://riel-elementary.weebly.com/uploads/1/1/8/5/11858087/farber\\_parker.pdf](http://riel-elementary.weebly.com/uploads/1/1/8/5/11858087/farber_parker.pdf)
- Gardner. H. (1983). *Frames of Mind*. Londres: Fontana.
- Gardner, H. (1992). *Multiple Intelligences: The Theory in Practice. A Reader*. New York: BasicBooks
- Jaques-Dalcroze, E. (1910). L'éducation par le rythme et pour le rythme. *Le Rythme 1910*, 19-31.

- Jaques-Dalcroze, E. (1965). *Le Rythme, La Musique et L'Éducation*. Lausanne: Fœtisch Frères.
- Juntunen, M. L. & Westerlund, H. (2001). Digging Dalcroze, or dissolving the mind-body dualism: Philosophical and practical remarks on the musical body in action. *Music Education Research*, 3(2), 203-214.
- Juntunen, M. L. (2004, octubre). *Embodiment in Dalcroze Eurhythmics* (Tesis doctoral). University of Oulu, Faculty of Education, Department of Educational Sciences and Teacher Education, Oulu, Finlandia.
- López Cano, R. (2014). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. En M. Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina* (pp. 41-78). Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música.
- Manifold, L. (2008). Applying Jaques-Dalcroze's method to teaching musical instruments and its effect on the learning process.  
Obtenido de [http://www.manifoldmelodies.com/docs/Manifold\\_Dalcroze\\_voice.pdf](http://www.manifoldmelodies.com/docs/Manifold_Dalcroze_voice.pdf)
- Mathieu, L. (2010). Un regard actuel sur la Rythmique Jaques-Dalcroze. L'éducation musicale au XXI<sup>e</sup> siècle. Formation corporelle du musicien: Quelle recherche? Quelle formation? *Recherche en Education Musicale*, 28, 17-28.  
Obtenido de [http://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM\\_28.pdf](http://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM_28.pdf)
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *TRANS 9 Revista transcultural de Música. Dossier Música, cuerpo y cognición* (Rubén López Cano, ed.). Obtenido de <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/6/trans-9-2005>
- Peñalba Acitores, A. (2008, junio) *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos* (Tesis doctoral). De la base de datos UVadoc. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>
- Reybrouck, M. (2005). Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy. *TRANS 9 Revista transcultural de Música. Dossier Música, cuerpo y cognición* (Rubén López Cano, ed.).  
Obtenido de <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/6/trans-9-2005>
- Thomsen, K. (2007). Interview with Silvia Del Bianco. *American Dalcroze Journal*, 34(1), 12-15.
- Volli, U. (2000). *Manuale di Semiotica*. Roma: GLF.



**Lilia B. Sánchez**

*Profesora Superior de Música, especialidades Piano y Rítmica Dalcroze (Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, 1987 y 1989). Licenciada en Artes Musicales, orientación Instrumento (UNA, 2014). Se desempeña desde hace 30 años en la Educación Musical en distintos niveles de enseñanza. Profesora Adjunta de Rítmica y Movimiento en DAMus, UNA. Profesora Titular de Rítmica en Departamento de Artes Dramáticas, UNA. Delegada argentina ante la FIER.*

Enviado 25/04/15

Aceptado 18/08/15