

EL PENSAMIENTO DEL SOLFEO DALCROZIANO, MUCHO MÁS QUE RÍTMICA

THE THINKING OF SOL-FA BY DALCROZE, MUCH MORE THAN EURHYTHMICS

Pilar Lago Castro

Facultad de Educación de Madrid. UNED.

Julia González Belmonte

C.P.M. "Tomás de Torrejón y Velasco" de Albacete

Recibido: 30/04/2012

Aceptado: 20/07/2012

Resumen:

Jacques Dalcroze, compositor y pedagogo suizo, más conocido por su método de enseñanza musical llamado Rítmica Dalcroze, no sólo se dedicó al estudio de los elementos rítmicos mediante el movimiento por el espacio (aspecto más popular del método), si no que su preocupación por elaborar una enseñanza musical adecuada le condujo a crear su propia técnica de solfeo musical. Este artículo examina el concepto que Dalcroze tenía acerca del entrenamiento auditivo y su aplicación en la educación musical, con el fin de desarrollar el oído interno y conseguir un equilibrio en la relación mente-cuerpo de forma consciente. El objetivo de este análisis es mostrar el desarrollo de habilidades musicales, como la audición, a través de la música, y su aplicación en las aulas de Lenguaje Musical de un conservatorio llevado a cabo de forma más efectiva y creativa.

Palabras clave: Dalcroze, método, audición, solfeo, escalas, educación musical.

Abstract:

Jacques Dalcroze, a swiss composer and educator, famous for his musical method called Dalcroze Eurhythmic not only devoted to the study of rhythmic elements with movements through the space (the most popular aspect of this method) but also its concerns to develop a proper musical education which led him to create his own sol-fa technique. This article examines the concept that Jacques Dalcroze had about ear training and their application in music education, with the goal of develop the inner ear and achieve a balance of mind-body relationship in a conscious way. The objective of this analysis is to show the development of musical skills, such as listening, through music, and its implementation in the Musicianship's classrooms in a conservatory can be conducted more effectively and creatively.

Keywords: Dalcroze, method, ear training, sol-fa, scale, musical education.

Introducción

Jaques Dalcroze músico y teórico, nace en Viena el 6 de Julio de 1865. Discípulo de los mejores músicos y compositores del momento, como lo demuestran nombres como los de Funchs y Bruckner, en Viena, y de Delibes en París, vive en Ginebra lugar de residencia de sus padres, donde continúa realizando sus estudios de música en el Conservatorio del que más tarde llegaría a ser profesor de Armonía en el año 1892. Posteriormente, en 1919, se convierte en profesor de la Escuela Normal de Música de París, logrando desde su juventud un señalado lugar en el mundo artístico como inspirado compositor, así como por su extraordinaria labor docente. Además y en este punto introductorio de su extensa biografía queremos destacar que, Jaques Dalcroze representa el puntal o primer paso importante en la profesión de educador, que posteriormente le llevará a la celebridad. Dentro de esta importante función y de manera destacada, Dalcroze es conocido como el creador de la Rítmica, método basado en el aprendizaje de la música a partir de la experiencia de movimientos corporales, de la improvisación y de la creatividad. La Rítmica Dalcroze es conocida, más comúnmente, como un método fundamentado en la práctica de los diferentes elementos rítmicos mediante el movimiento por el espacio. Pero no solo se centra en este aspecto, sino que su preocupación por elaborar una enseñanza musical adecuada, le condujo a crear su propia técnica a la que podemos denominar “Solfeo Dalcroziano”.

Las características técnicas del método Dalcroze pretenden entre otras cosas, el desarrollo del oído interno, y el equilibrio de una relación mente-cuerpo de forma consciente, formación primordial ejercitada en muchos de los contenidos básicos utilizados en el método, con el fin de que éste le brinde a la persona el control necesario para desarrollar correctamente la actividad musical. Lago (1986) hace alusión a Dalcroze: *“Como su propio autor indica la finalidad de la Rítmica consiste en colocar a sus seguidores, y al terminar sus estudios, en la situación de poder decir: Yo siento en lugar de yo sé, y especialmente, despertar en ellos el deseo imperioso de expresarse después de haber desarrollado sus facultades emotivas y su imaginación creadora”*.

Esta formación o método de enseñanza musical activo, como ya hemos comentado anteriormente, tiene unas características muy concretas que se desarrollan a través de tres pilares importantes: el ritmo (euritmia), el solfeo corporal, y la improvisación.

El solfeo, junto con la rítmica y la improvisación, es uno de los grandes pilares en los que Dalcroze basó su investigación. Un ejemplo de su amplio trabajo en el Solfeo, lo podemos encontrar en su obra *“Les Gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances”* [*Las escalas y las tonalidades, el fraseo y los matices*] dividida en tres volúmenes.

En el primer volumen, Dalcroze se centra en el aprendizaje de la construcción de las escalas de las tonalidades mayores, teniendo en cuenta la diferenciación del tono y del semitono por parte del niño, con la realización de ejercicios de memorización y de dictados musicales, con reglas sobre cómo realizar los matices y las frases en diferentes canciones. En el segundo volumen, se centra en el estudio de las diferentes escalas fragmentadas y divididas en grupos desde dos hasta siete grados conjuntos.

Continúa con el estudio del matiz y con las acentuaciones, con ejemplos de melodías para llevar a cabo su aplicación. En el tercer volumen se ven las cuatro especies de hexacordos y de heptacordos, para la preparación al estudio de los acordes y sus inversiones. Aparte de estos importantes pilares, también se trabajan las escalas menores y el aprendizaje práctico de las reglas básicas de la modulación, siguiendo con el estudio de la frase musical, de los matices y de la improvisación. Como podemos observar, el planteamiento teórico de los elementos musicales es muy diferente al usado en otros métodos sobre la misma materia. Cernik (2010) afirma: *“La práctica del solfeo en el método Dalcroze está en permanente interacción con la práctica del ritmo. Podríamos decir que el ritmo es la consciencia corporal de la música y el solfeo es su consciencia intelectual. Pero en realidad, la parte corporal e intelectual, interactúan y participan tanto en el ritmo como en el solfeo. La característica más importante del solfeo dalcroziano, es quizás su relación con la experiencia kinestésica: experiencia desarrollada en profundidad en los ejercicios de Rítmica”*. En este artículo tan solo haremos referencia a los aspectos donde se establecen las bases del trabajo auditivo de Dalcroze, ofrecidos y revisados por el autor en el volumen 1, con una enorme precisión y efectividad didáctica.

“Les gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances [Las escalas y las tonalidades, el fraseo y los matices].

Analizando su obra, *“Les Gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances”* [Las escalas y las tonalidades, el fraseo y los matices], Volumen 1, podemos observar los pasos que Dalcroze instauró como los más adecuados para el desarrollo y para la formación musical del niño, desde un punto de vista auditivo. La preocupación de Dalcroze no solo estaba ligada a las reacciones nerviosas del cuerpo, Dalcroze fue consciente de la importancia de crear una base auditiva muy sólida y siempre a través de ejercicios que llevan al niño a reconocer y a cantar de forma musical, y no solamente escuchando y reconociendo fragmentos melódicos y/o rítmicos. De hecho en las indicaciones generales de su libro Jacques Dalcroze (1965) especifica: *“Un buen método de música debe basarse en la audición de sonidos, así como en la emisión”*. En palabras de Cernik (2010): *“Jacques-Dalcroze ha dado al oído interno un lugar fundamental en su método. La audición no solo permite el uso de la anticipación del oído interno en el juego vocal de la creación, instrumental y musical, sino que también mejora la exactitud de la interpretación mediante el aumento de la relación existente entre el oído y la voz”*.

1. Las escalas.

Lo primero que J. Dalcroze trabaja en su obra es la diferenciación entre el tono y el semitono. Esta diferenciación marca un minucioso proceso de discriminación auditiva desde el principio, lo que desarrolla en el niño un criterio de búsqueda de sonidos precisos. El poder distinguir entre tono y semitono es el trabajo previo para llegar al aprendizaje de las escalas. Para Dalcroze es muy importante realizar un estudio comparativo de las escalas. Según su pensamiento, cada escala está formada por el

mismo orden de tonos y semitonos, la escala de do suele ser el modelo a partir del cual se crean las demás escalas y por lo tanto las diferentes tonalidades.

A través de este trabajo del tono y semitono, todas las tonalidades se estudian a partir de la nota do. Por ejemplo para ocuparse y aprender la escala de Fa Mayor, en vez de trabajar:



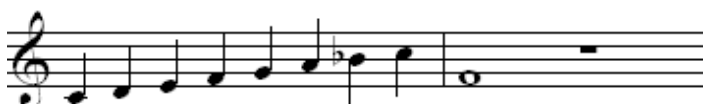
Dalcroze propone enseñar Fa Mayor a partir de do:



De esta forma los tonos y semitonos ya no tienen el mismo lugar, pero si este trabajo se realiza siguiendo este sistema, los niños llegarán a reconocer auditivamente todas las tonalidades en cualquier canción ya que habrán trabajado perfectamente las distancias entre tono y semitono.

Al empezar a partir de la nota do, los niños cantan en diferentes tonalidades pero dentro de la misma tesitura, esto tiene sus ventajas y sus inconvenientes. En nuestra opinión las ventajas están en que el niño no forzará la voz y al ser clases en grupo, todos los niños cantarán con la misma comodidad pero como inconveniente, cada niño tiene un tipo de voz, y es bueno que desarrollen su propia tesitura vocal.

Después de cantar la tonalidad de fa mayor a partir de do, según este proceso, es conveniente terminar la escala en tónica fa, para tener la sensación de reposo de la tónica:



Continuando con el aprendizaje de las escalas, Dalcroze les va añadiendo diferentes variaciones rítmicas, por ejemplo, la escala de do con diferentes agrupaciones de dos, de tres, de seis, etc. figuras rítmicas. Dalcroze defiende la idea de que es bueno hacer cantar un mismo fragmento melódico con diferentes ritmos así como cogiendo motivos rítmicos y repitiéndolos durante todo un fragmento musical, para afianzar un determinado ritmo.

Esta forma de trabajar el solfeo es especialmente valiosa para el desarrollo de la audición musical. Dalcroze (1965) afirma en su libro: *“los alumnos formados en este método no tendrán ninguna dificultad en discernir la clave de una canción u otra, reconocerán fácilmente todas las notas, por cualquier instrumento que sean producidas”*.

2. El oído absoluto.

En este volumen, Dalcroze también hace referencia al oído absoluto. Como buen pedagogo cree que el oído absoluto puede ser adquirido con el estudio, siempre que la

educación comience en una edad temprana y que preceda al estudio del instrumento. Por esta idea, y tras las observaciones llevadas a cabo en el Conservatorio de Ginebra y percibir algunas dificultades y lagunas en la audición de sus alumnos, Dalcroze crea unos minuciosos ejercicios para profundizar en el desarrollo de la audición musical.

3. La improvisación.

Bachmann (1998) verifica las palabras de Jacques Dalcroze: *“Improvisar es expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente, escribía Jacques Dalcroze en 1932 en un artículo en el que se sorprendía de que la improvisación estuviese tan poco valorada en los estudios instrumentales”*. Y es cierto, aún hoy, en la actualidad, la improvisación apenas se trabaja en las aulas, normalmente debido a la escasa formación de los profesores.

La improvisación es una de las partes más importantes del método Dalcroze, tal como comentábamos al principio, es uno de sus pilares más importantes, por ello es significativo que el niño empiece a hacer improvisaciones cortas desde muy pronto, aunque sean de dos compases, más tarde de cuatro compases, luego de ocho compases y así progresivamente, con el fin de que los niños vayan creando sus propias composiciones. Debemos tener en cuenta que tan solo podemos improvisar con algo que conocemos (ya sean nombres de notas o sonidos), por lo que el trabajo de la improvisación ofrece al profesor mucha información sobre qué es lo que está realmente adquirido por parte del niño. Poco a poco se pueden ir dando consignas al niño a modo de “reglas”, como por ejemplo, si estamos trabajando un giro melódico, podemos empezar haciendo que el niño tan solo improvise el ritmo, después podríamos marcar una improvisación más larga en la que aparezca al menos un giro melódico en cuestión (o dos o tres, según convenga y según la capacidad del niño). Si lo que trabajásemos fuese un patrón rítmico, el niño improvisaría las notas respetando el motivo rítmico propuesto.

4. La memoria.

Dalcroze (1965) verifica que *“los ejercicios al principio intentan establecer la concordancia entre los sonidos y el nombre de las notas, así como el desarrollo de las facultades de la audición y de la memorización”*. La memoria es trabajada reteniendo fragmentos melódicos que son cantados por el profesor, primero escuchando un fragmento entero, y luego por partes, de esta forma los niños van asimilando conceptos musicales de forma natural al mismo tiempo que van desarrollando su capacidad de memorizar. Veamos el ejemplo que Jacques Dalcroze (1965) propone en su libro *“Les Gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances”* [Las escalas y las tonalidades, el fraseo y los matices], Volumen 1 :

“El profesor presenta la siguiente melodía:



1º El profesor canta a los alumnos el primer compás indicando los nombres de las notas y sus valores.



2º El profesor canta a los alumnos el segundo compás, pero indicando los nombres de las notas junto con sus valores.



3º El profesor enlaza los dos compases:



4º El profesor canta el compás 3.

5º El profesor enlaza los compases 2 y 3

6º El profesor canta el compás 4

7º El profesor enlaza los compases 3 y 4

8º El profesor enlaza los cuatro compases.

9º A continuación los alumnos cantan los cuatro compases, luego hacen el mismo sistema en otras tonalidades”.

El proceso de memorización que nos propone Dalcroze está siempre ligado al movimiento por el espacio. Mientras se memorizan los fragmentos musicales los niños unas veces caminarán el pulso mientras cantan la melodía y otras veces caminarán el ritmo. El uso de la palabra “hop” ayuda a la realización de este tipo de ejercicios. Los “hop” consisten en una llamada de atención al cambio, ya sea en la velocidad, en la dinámica, en el ritmo, en la energía, en el movimiento, etc. Se puede utilizar a su vez la palabra “hip”, para que hayan órdenes contrarias dentro del mismo ejercicio: “hop” doble de lento y “hip” doble de rápido... En todos los ejercicios dalcrozianos se desarrolla tanto el oído interno como la memoria, de hecho estos dos aspectos se relacionan y se desarrollan mutuamente.

La memoria imitativa es algo que en la actualidad forma parte importante de la enseñanza-aprendizaje de todas las aulas. Es muy importante que la muestra o modelo que realice en este caso el profesor, sea necesariamente musical, porque como hemos hecho referencia anteriormente, los niños cantarán exactamente lo que el profesor entone. Si el profesor canta una melodía con acentuaciones irregulares los niños lo harán igual, y ponemos este ejemplo, un tanto concreto, para destacar la importancia del papel del profesor, sobretodo en este aspecto. El profesor debe de ser muy consciente de lo que enseña y de cómo lo enseña. Dutoit-Carier (1965) afirma que: *“Los ejercicios de memorización pueden ser visuales, auditivos, verbales, táctiles y*

presentarse de dos formas: una dirigida a la memoria inmediata, otra a la memoria a largo plazo, de manera que formen un recuerdo global”.

5. La concentración.

Dalcroze (2000) expone el siguiente ejercicio de concentración, se trata de la creación de la escucha mental de sonidos: *“el estudiante canta una melodía o una escala y en la palabra hop deja de cantar y continua la melodía o la escala interiormente”*. Otra de las muchas ventajas de los ejercicios de Dalcroze es que desarrollan la concentración del niño sin que él se dé cuenta. Los niños al no trabajar mirando un libro, si no desarrollando la escucha consciente y la memoria a través de propuestas eminentemente activas y lúdicas, poco a poco van ampliando su capacidad de atención y concentración. Además, como los ejercicios muchas veces se ven apoyados por juegos, coreografías y movimientos corporales, esta capacidad de atención, incluso en términos de acción-reacción, se trabaja de forma continua pero respetando el tiempo de aprendizaje de los niños. En los ejercicios de Dalcroze, la concentración es muy importante, por ello, en muchas ocasiones, se pide a los niños que cierren sus ojos para conseguir una mayor capacidad de concentración. Bachmann (1998) afirma: *“Es bueno hacer estos ejercicios con los ojos cerrados, de modo que la vista no se encargue de una parte de lo que la audición y la sensación muscular pueden perfectamente controlar solas”*.

6. Dictados musicales.

Muchos profesores de Lenguaje Musical sabemos de las numerosas dificultades que nuestros alumnos sufren para realizar diferentes propuestas de aprendizaje musical. Así, sabemos que los dictados musicales han sido durante mucho tiempo “el talón de Aquiles” de más de uno de nuestros alumnos en las clases de Lenguaje Musical. Pues bien, Dalcroze (1965) conocedor en su tiempo de estas dificultades y otras semejantes nos despeja el problema de la forma siguiente: “Supongamos que el dictado musical es el siguiente:



1º El profesor canta las notas de la melodía sin el apoyo de su valor rítmico y métrico, haciendo pausas entre cada nota. Los estudiantes escriben en sus cuadernos la nota que han escuchado:



2º Inmediatamente el profesor hará cantar a los alumnos la sucesión de notas que ellos tendrán que escribir a dictado en sus cuadernos.

3º A continuación indicará donde están las barras de compás de la melodía, y cantará más fuerte la nota colocada en el primer tiempo del compás, los alumnos colocaran la barra de medida delante de este primer tiempo que es el tiempo fuerte.



4º El profesor preguntará a los alumnos (y rectificará en caso de ser necesario) los lugares donde ellos han puesto las barras de compás.

5º Poco después cantará la melodía compás a compás (parando entre cada barra de compás) y el alumno escribirá todos los valores de las notas pensando en el calderón final.



6º El profesor hará indicar a los alumnos los valores que ellos han marcado.

7º Finalmente, todos los alumnos cantarán la melodía completa con el fin de verificar los resultados”.

Explicando la tipología de ejercicios que utilizaba Dalcroze y la metodología de los mismos, no queremos dar la impresión de un método cerrado y rutinario. Los dictados musicales en la Rítmica Dalcroze se realizan al final de la sesión, después de haber vivido el proceso de aprendizaje musical. Un ejemplo de ello lo podemos apreciar de la siguiente manera: los niños comienzan caminando el pulso de la música que suena improvisada al piano por el profesor, asientan bien ese pulso palmeando con compañeros, haciendo gestos con el cuerpo, utilizando aros en el suelo o marcando el pulso con pelotas. Improvisan elementos melódicos de la canción que anteriormente el profesor les ha enseñado por imitación. Cantan y caminan el ritmo de esa canción individualmente, por parejas, en grupo e incluso realizan una coreografía. Una vez interiorizada la canción, los niños pasan a una comprensión de lecto-escritura en la que ellos mismos escriben la canción que han cantado.

En contraste, vamos a comentar como se trabajan hoy en día los dictados musicales en las aulas de Lenguaje Musical de un conservatorio de música. Normalmente el profesor toca al piano los acordes tonales de la tonalidad en concreto, toca el dictado completo, y luego por partes, desde el principio tal y como está escrito, con sus figuras rítmicas, su métrica y su sonido.

En esta forma de realizar los dictados musicales no se distingue entre el dictado de sonidos por un lado y el dictado de valores rítmicos por otro, a excepción del primer curso de enseñanzas elementales donde sí se contempla la opción de hacer dictados melódicos por una parte y por otra dictados rítmicos. Pero lo que no es muy frecuente, es que un dictado se realice con dinámicas, matices, etc. para obtener la musicalidad del fragmento. Desde el principio se acentúa el tiempo fuerte de cada compás para que los niños “cojan” el compás y no lo sientan, si no que de esta forma consiguen adivinar el compás de una forma más matemática que musical. Los dictados musicales, que suelen ser los ejercicios más arduos para los niños, deberían de plantearse de

forma distinta para asentar perfectamente los sonidos y sus duraciones, y percibirlos como una obra musical y no como un ejercicio dificultoso.

7. Dinámicas y matices.

Solo hay que ver las características de la obra de Dalcroze *“Les Gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances”* [Las escalas y las tonalidades, el fraseo y los matices] en su primer volumen, donde todos los ejercicios están pensados para obtener la mayor musicalidad a través del trabajo del fraseo con las dinámicas y los matices. Para Jacques Dalcroze, es muy importante que los matices y las dinámicas de la música sean enseñadas y aprendidas desde el principio y desde edades muy tempranas, ya que así se trabajan de forma más musical, y se les ofrece a los niños la posibilidad de aprender a conocer e interpretar el carácter más propio, emocional y musical de cualquier propuesta por pequeña o simple que esta sea. Es por esto por lo que Dalcroze propugna la utilización de este tipo de ejercicios desde el primer momento, con el fin de que el niño al imitar al maestro, interiorice el uso de los mismos de forma natural, musical y creativa.

En este sentido Dalcroze (1965) afirma: *“Los profesores deben enseñar al niño las reglas del fraseo y de los matices”*. Más adelante señala: *“Una vez hecho esto, el niño empezará a ordenar la melodía de forma natural, con su expresión sentimental y su acentuación rítmica»*. Como vemos, es crucial la importancia que Dalcroze otorga a este aspecto, así como la importancia del buen ejemplo del profesor, ya que permite un resultado musical de los ejercicios desde el primer momento. Es por estos motivos por lo que expone una serie de pasos que permiten sistematizar este trabajo:

- Toda melodía que asciende debe cantarse con un crescendo y toda melodía que desciende debe cantarse con un diminuendo.
- Todas las notas de la melodía no van a acentuarse con la misma intensidad.
- Si en una melodía ascendente, una nota se prolonga, participará en el crescendo general. Si la siguiente nota es más baja que la nota prolongada, será cantada con un crescendo seguido de un diminuendo.
- Cuando una nota se repite varias veces seguidas, debe realizarse con un crescendo.
- Cuando una nota se repite varias veces seguidas, el crescendo debe ir acompañado de un rallentando.
- Cuando se repiten varios grupos melódicos y rítmicos seguidos, si hemos cantado el primer grupo fuerte el segundo lo cantaremos piano y viceversa.
- Cualquier final de una melodía tiene que ir precedida de un rallentando.
- Si una melodía termina con una serie de notas de la misma duración y van por grados conjuntos, es preciso que estas notas se realicen picadas.
- Cuando nos encontramos con una pieza construida sobre notas de duración desigual, y aparece una serie de notas ascendentes de duración igual, hay que acentuar fuertemente cada una de esas notas.

- Cuando una línea melódica descendente lleva un matiz fuerte, hay que cantar esta línea en crescendo.
- Cuando hay una serie de notas terminan en silencios, deben ser interpretadas con un rallentando.
- Dado un ritmo de dos notas ligadas de la misma duración pero de grados diferentes, la última nota del ritmo pierde sonoridad”.

Con esta serie de reglas hemos podido observar el carácter de la búsqueda de la musicalidad en los ejercicios solfísticos básicos, que normalmente en otros métodos o sistemas de enseñanza-aprendizaje son realizados sin pensar en esta serie de cuestiones musicales. Por tanto, se puede plantear la siguiente cuestión: En varias ocasiones los niños son incapaces de entonar correctamente los sonidos, ¿Cómo trabajar estos detalles de matices si ni siquiera la afinación es correcta? Lo significativo de esta cuestión se centra en trabajar desde el principio de la educación musical las dinámicas, el fraseo, es decir dar interpretación a las canciones por simples que parezcan e incluso de los ejercicios musicales. Para ello podemos aprovechar algunos, o incluso todos los pasos anteriormente descritos para organizar un sistema de trabajo en este sentido.

Dalcroze va combinando en su libro (volumen 1) reglas sobre el matiz con reglas sobre el fraseo, interrelacionándolos con la práctica de la anacrusa, con marchas de melodías tonales, con composiciones musicales para buscar la musicalidad en cada fragmento o ejercicio de música, ya sea cantar una escala o un acorde, o una canción entera. Como vemos, con las marchas, el autor empieza ya a utilizar el movimiento y la expresión corporal dentro del trabajo de la entonación y de la audición. En los ejercicios de audición, se pueden utilizar juegos con aros (si escuchan una 2ª avanzan un aro, una 3ª avanzan tres aros...), se puede involucrar al cuerpo mientras cantamos para discriminar si un intervalo es ascendente (manos arriba) o descendente (nos agachamos), y muchas combinaciones y juegos que refuercen la información que recibe el niño.

Estos ejemplos refuerzan la afirmación de Iramar Rodríguez (1979), cuando dice: *“En el solfeo, una impresión visual ofrece una sugerencia, un principio ya adquirido en una impresión auditiva. De ahí pasa a la impresión motriz. (Actitud para cantar y ejecutar)”*. Por tanto, podemos decir que, por cuántos más canales le llegue al alumno el aprendizaje de un determinado concepto, y por cuántos más canales lo experimente, mejor comprendido, asimilado e interiorizado estará dicho concepto.

Conclusiones.

Como muy bien sabemos, concluir no significa terminar o cerrar una idea, así pues, en este artículo, nuestro propósito tan solo ha querido mostrar una parte importante del trabajo que hizo Dalcroze para desarrollar la audición y por tanto la entonación y la musicalidad. No podemos olvidar que, Dalcroze no fue tan solo un autor que propuso ejercicios rítmicos con movimientos, sino que su trabajo fue mucho más profundo y alcanza todos y cada uno de los aspectos relacionados con el Lenguaje Musical. Tan

solo observando su primer volumen trabajamos la base auditiva, tono y semitono, tonalidades en ámbito de do, escalas con ritmos, dictados, pero además vemos como trabaja la musicalidad a través de los matices y la improvisación, sin olvidar la memoria y la concentración. Además trabaja todos estos aspectos consiguiendo que los niños interioricen mucho más lo que aprenden y de una forma muy musical, que en mi opinión es la gran diferencia con el resto de pedagogías musicales.

La propuesta de Dalcroze era conseguir que el cuerpo se convirtiera en un instrumento musical por medio de la integración del pensamiento, del sentimiento-emoción y de la acción. Con este planteamiento el autor buscaba tomar contacto directo con la música desde el inicio, pues la organización rítmica de fragmentos e ideas musicales podían ayudar a los alumnos a vivir y a sentir la música de forma más directa y personal. Esta metodología del sentido rítmico que convierte al cuerpo en instrumento de expresión y comunicación, necesitaba del apoyo de una educación auditiva que obligase al alumno a oír la música para luego expresarla con todo el cuerpo, desde el que se fomenta el desarrollo del sentido auditivo, elemento básico en el aprendizaje de la música.

Es de señalar el valor pedagógico que Jaques Dalcroze aportó a la educación musical y a la educación en general. Entre sus muchas aportaciones, queremos destacar en este artículo la inclusión de la Música en las clases teóricas como Armonía y Solfeo llamado hoy en día Lenguaje Musical, algo muy alejado de la realidad actual donde priman los elementos teóricos y repetitivos.

La educación auditiva siempre ha sido campo de estudio de muchos investigadores, ya que a través de la audición consciente y atenta se crea una buena base musical, sobre todo desde el inicio de los estudios musicales y desde edades muy tempranas. Poder demostrar que desde el principio puede ser llevada a cabo de forma lúdica y por supuesto musical como propone el método Dalcroze, y no como ejercicios arduos y de excesiva dificultad tanto teórica como práctica, ha sido la prioridad absoluta de este artículo.

En nuestra opinión, la aplicación del método Dalcroze, la utilización de sus ejercicios, o al menos el planteamiento de su forma de pensar y de priorizar la Música desde el principio de la educación musical de un niño, puede obtener unos resultados muy sólidos y duraderos en nuestros alumnos consiguiendo que nuestras clases de Lenguaje Musical sean mucho más efectivas, por lo tanto, más verdaderas y deseables para el futuro de la Educación Musical con mayúsculas, que todos deseamos.

Referencias bibliográficas.

Bachmann, M.L. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por y para la música*. Madrid: Pirámide.

Cernik, P. (2010). *La rééducation du solfège pour des élèves professionnels de musique. A partir de la méthode de Rythmique Jacques-Dalcroze*. Ginebra : Institut Jacques- Dalcroze.

Dutoit-Carlier, C-L. (1965). *Emile Jacques Dalcroze. Createur de la rythmique*. Neuchatel: Editions de la Banconnière.

Jacques-Dalcroze, E. (1965). *Méthode Jacques Dalcroze. 3^e Partie. Les Gammes, et les tonalités, le phrasé et les nuances. Manuel des élèves. Premier Volume*. Lausanne: Edition Foetisch.

Jacques-Dalcroze, E. (2000). *Rhythm, Music and Education*. Geneve: The Dalcroze Society (Inc).

Lago, P. (1986). *Didáctica de la Educación musical- Lo que sea sonará*. Madrid: UNED.

Rodriguez, I. (1979). *Jacques Dalcroze, son solfege, sa pedagogie. Travail de recherches préparant au Diplôme de la Méthode Jacques-Dalcroze*. Genève: Institut Jacques Dalcroze.