

CONCEITO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DE ZOLTAN KODÁLY E TEORIA DE APRENDIZAGEM MUSICAL DE EDWIN GORDON

Uma abordagem comparativa

Cristina Brito da Cruz*

"É nossa firme convicção que a Humanidade viverá mais feliz quando aprender a viver com a Música, condignamente. Quem quer que trabalhe para promover este fim, de uma maneira ou de outra, não terá vivido em vão." (Kodály 1966:206)¹

Explicação prévia

Escrever um artigo que, sem a pretensão de ser exaustivo, apontasse semelhanças no modo de pensar a Educação e a Aprendizagem Musicais de Kodály e Gordon, tornou-se para mim uma necessidade quase compulsiva, depois de frequentar o Seminário promovido pela APEM e ministrado pelo próprio Prof. Gordon, nos dias 3 e 4 de Novembro de 1995.

A tarefa que me propus fazer é algo incómoda: não é para mim difícil escrever sobre Kodály (filosofia, obra, fontes a que foi buscar muitas das ideias que hoje erradamente se lhe atribuem, método que os seus seguidores desenvolveram e sua aplicação nas escolas húngaras), mas não tenho qualquer tipo de autoridade para escrever sobre a Teoria desenvolvida por Gordon: dois dias de Seminário não habilitam ninguém a escrever sobre o assunto, cabendo essa tarefa a quem o estudou com a profundidade e seriedade que lhe são devidas.² Posto isto sublinho que este artigo pretende apenas comparar o que o Gordon abordou neste Seminário com o legado de Kodály nas mesmas matérias.

1. Introdução

A ideia original de escrever esta abordagem comparativa nasceu da forte "impressão" causada por Gordon e pelo seu grande poder comunicativo. A avaliar pelas reacções de alguns professores e alunos presentes no Seminário, a sua presença na F.C.G. foi marcante, tendo a sua teoria sido tema de muitas e acaloradas discussões nos intervalos do Seminário e nos dias que se lhe seguiram.³ Marcante também a personalidade de Kodály. Numa entrevista recente sobre o mestre, Rajeczky disse: "Realmente ele era mais um pai do que um importante e famoso professor.(...) Deixava as pessoas serem "elas

mesmas".(...) gostava dos seus alunos e ajudava-os muito." (HEIN 1992:38)

A importância de não impôr nada aos outros, de aceitar que o método "certo" para cada professor depende da personalidade de cada um e das suas convicções, foram ideias defendidas por Gordon; no entanto, acredita firmemente na Teoria que desenvolveu, acredita no trabalho de pesquisa que levou a cabo durante quatro décadas e está interessado em divulgar a sua maneira de ensinar, que passa pelo conhecimento profundo dos processos de aprendizagem e do repertório musical.

2. Os Músicos e o Público

Um objectivo comum do ensino musical preconizado pelos dois pedagogos, é o de formar "mais e melhores" músicos e, não menos importante do que isto, formar um público "mais numeroso e mais bem preparado"; estamos todos sensibilizados para este problema, não havendo necessidade de me alongar aqui sobre ele. Gostaria apenas de transcrever um pequeno texto que reforça a necessidade de "preparar quem ouve": "Os homens das civilizações avançadas tornaram-se ouvintes vorazes, mas quase que já não ouvem. Usando o som organizado como uma espécie de ópio, esquecemo-nos de questionar sobre sentido e valor do que ouvimos." (SACHS 1962:1)

Vivemos numa era de especialização em que o fosso entre os músicos e o público é cada vez maior. Há quem diga que o público está a diminuir rapidamente e que qualquer dia os músicos estarão a tocar uns para os outros. Estou convencida que não: público haverá sempre. Mas estará preparado para "Ouvir"?

3. O que é um "Bom Músico" ?

Este foi o título de uma palestra feita por Kodály, em que depois de ler todos os "conselhos para os jovens músicos" de Schumann, concluiu que "as características de um bom músico podem ser resumidas da seguinte maneira: 1. Um ouvido bem treina-

do; 2. Uma inteligência bem treinada; 3. Um coração bem treinado; 4. Uma mão bem treinada.

Os quatro devem ser desenvolvidos em conjunto, em constante equilíbrio. Se um ficar para trás ou se adiantar, algo estará errado. Até agora só se pensava no quarto ponto (...). Teríamos no entanto conseguido os mesmos resultados mais facilmente e em menos tempo, se fivessemos dedicado mais tempo aos outros três." (KODALY 1953:197)

No curto espaço de tempo de que dispôs para nos expôr os princípios básicos da sua Teoria, o Prof Gordon não teve obviamente tempo para fazer considerações profundas sobre nenhum tema; no entanto, insistiu que não era possível ser um bom músico se se tocasse mecanicamente, sem ter a "capacidade para ouvir e perceber a música"; defendeu no fundo o que Kodály expôs nos dois primeiros pontos acima transcritos.

"A capacidade para ouvir e perceber a música, desenvolvida quando o som não está fisicamente presente" - a "AUDIATION" - é para Gordon fundamental para formar bons músicos. Não vou traduzir o termo, mas antes tentar descrevê-lo: disse o Prof. Gordon que a "audiation" está para a Música assim como o processo de pensar está para a linguagem.

Na ausência deste "processo de pensar" pode usar-se uma linguagem impropriamente: os alunos que lêem os textos dos "Lieder" que estudam, não fazendo ideia do que estão a dizer por não dominarem a língua alemã, são bom exemplo disso.

Infelizmente também é possível cantar ou tocar e não fazer ideia do que se está a fazer, não perceber musicalmente a obra a executar. Estudar só "mecanicamente" é um desperdício de tempo: não se pode tocar bem uma peça não entendida musicalmente e todo o estudo será recomeçado do zero em cada nova obra - o pensamento musical não se desenvolverá convenientemente e sem ele não é possível ter bons músicos.

4. O que é um "Bom Professor" ?

O bom professor, necessariamente um bom músico com boa preparação pedagógica, é aquele que ensina o aluno a aprender, dando-lhe as ferramentas necessárias para se tornar autónomo na sua aprendizagem e deixando de ser preciso o mais rapidamente possível. Para além de nos dizer isto,

Gordon frisou que na relação professor-aluno há um "ganho mútuo": o professor deve ensinar o que aprendeu e ir aprendendo com os alunos. Todos pensamos assim, mas nunca é demais lembrá-lo.

Gordon aborda a Educação Musical do ponto de vista de "como se aprende" e não "como se ensina"; perceber como a mente funciona quando se ouve, quando se toca (ou canta) e quando se aprende traz novas perspectivas ao ensino, que o poderão tornar mais eficaz.

Não conheço escritos de Kodály sobre o "Bom Professor", no entanto, um dos seus mais famosos discípulos escreveu: "para mim, ensinar música foi sempre acima de tudo uma actividade musical. Sempre me interessei pela essência da música e em estimular a consciência musical dos meus alunos. Por isso cada vez mais me convenço que o ensino da música deve ser determinado pela lógica interna da própria música.(...) Ningué[m] é detentor da verdade última e inquestionável nestes assuntos: só se podem transmitir verdades individuais, cada uma das quais é sugerida pela personalidade própria e pelas necessidades da época." (DOBSZAY 1992:10)

5. A Avaliação

Todos os professores se debatem com o "problema" da avaliação. Gordon chamou a atenção para importância da utilização de dois tipos de avaliação: a **Normativa** (que compara os alunos entre si) e a **Idiográfica** (que compara o aluno consigo próprio, ou seja, que mede os seus progressos independentemente do nível final atingido); as avaliações "oficiais" dos alunos do Instituto Kodály em Kecskemét são normativas, mas cada aluno recebe uma avaliação idiográfica detalhada, que lhe é bem mais útil, que encoraja o seu esforço e reconhece os seus progressos independentemente do nível musical que atinja.

Kodály não era apologista das comparações entre alunos e ainda menos das "competições" musicais. A propósito de um "Concurso de Solfejo" realizado em 1949, Kodály terá dito : "Numa corrida de cavalos, o que está em causa é velocidade que cada um deles atinge. Lembrem-se que nem sempre é o mais rápido que ganha ...Quando dois cavalos correm à mesma velocidade, ganha o que tem o focinho mais comprido."

Gordon (também ele um óptimo contador de histórias...), não me pareceu ter mais fé nos con-

cursos do que Kodály. A respeito de uma competição de piano realizada nos E.U.A., criticou a forma como é premiada a memória e a técnica em detrimento de capacidades musicais bem mais importantes.

Serão todos os tipos e critérios de avaliação questionáveis? Pelo menos a importância da avaliação do percurso individual de cada aluno é consensual para os dois pedagogos.

6. Sequências de Aprendizagem

Uma sequência lógica na aprendizagem: ouvir - cantar - ler - escrever!

Gordon referiu o processo de aprendizagem da fala, para explicar porque é que é no ensino musical é fundamental começar por ouvir música antes de qualquer outra coisa; como todos sabemos, os bebés começam a falar quando têm cerca de um ano, mas antes disso ouvem com (ou sem) aparente atenção e quanto mais estimulados são, mais cedo falarão e mais rico será o seu vocabulário.

Embora Kodály defendesse a importância de conhecer muito repertório musical, nunca ouvi a nenhum dos seus seguidores a premissa: "primeiro, só ouvir"; os escalões etários a que se destina a iniciação musical prevista pelos dois pedagogos são diferentes: talvez por isso tenham diferentes abordagens (ou talvez não...).

De qualquer modo quer para um quer para o outro, só depois de o aluno ter os "utensílios" que lhe permitam a compreensão musical do que irá tocar, é que será desejável a iniciação ao instrumento; isto não quer dizer que seja preciso uma audição já muito desenvolvida, ou uma leitura e escritas musicais avançadas para começar a tocar: quer apenas dizer que o nível de dificuldade do que se toca tem de corresponder ao nível de compreensão musical.

7. Ouvir

7.1 Repensar a audição: a **Audição Interior** e a **Audição "Consciente"** preconizadas por Kodály e a **Audiation** de Gordon - a absoluta necessidade de usar a solmização relativa.

i) A **Audição Interior** é a capacidade que nos permite imaginar como soa o que está escrito numa partitura, sem ser necessária a presença física do som. " Devíamos ler música do mesmo modo como se lê um livro: em silêncio, mas imaginando o som." (KODALY 1954:204)

ii) A **Audição Consciente** pode estar relacionada com a audição interior ou com a audição de sons realmente produzidos e pressupõe o conhecimento musical "analítico", o reconhecimento da relação entre os sons.

" O desenvolvimento da memória musical começa pela imitação. As crianças repetem, depois da apresentação, cantos, movimentos corporais e sinais que indicam os nomes das notas e favorecem a fixação dos intervalos. Imitando ou memorizando de maneira consciente, elas registam as unidades rítmicas e os motivos da solmização. Todos esses motivos fazem parte de canções que já conhecem bem. (...) Os conhecimentos musicais reque-rem em primeiro lugar a memória. Mas os exercícios devem desenvolver igualmente o raciocínio lógico, já que as grandes unidades não podem ser memorizadas por si só, sem conhecimento da sua estrutura lógica." (KOKAS 1982:4)

iii) A **Audiation**, já referida no ponto 3, reúne em si os dois tipos de audição acima descritos. É desenvolvida através da solmização e da utilização de sílabas rítmicas implantadas por Gordon (diferentes das utilizadas no método Kodály).

Gordon deu exemplos de exercícios a fazer nas aulas de iniciação musical para qualquer idade, em que desde o início a "Audiation" é estimulada; sublinhou a importância de dar tempo aos alunos para poderem "perceber" antes de repetir, não reduzindo a imitação a um processo exclusivo de desenvolvimento da memória.

A sequência de actividades esperada dos alunos é: ouvir fisicamente, ouvir interiormente "audiating" (i.e. ir adquirindo "pensamento musical") e reproduzir os motivos que vão ouvindo. À medida que o processo de aprendizagem vai decorrendo, vai aumentando a complexidade do que vão "Audiating" e a consciência musical do que ouvem.

7.2 A **Audição Relativa** e a **Audição absoluta**

A Audição relativa tal como é preconizada por Kodály e Gordon, baseia-se na solmização,

também chamada solfejo relativo, sistema de sílabas funcionais, Dó-movel ou "Tonic sol-fa".

Muitos outros sistemas usam a audição e a leitura relativas (incluindo o nosso...): não é possível "ouvir bem" sem pensar nas relações intervalares ou tonais, não esquecendo que o mesmo intervalo é "diferente" em diferentes contextos e sintaxes de organizações sonoras.

No nosso sistema atribui-se o mesmo nome de nota ao mesmo som, excepto nas enarmonias (dois nomes para um mesmo som) e na leitura "com nome de notas" (mesmo nome para sons diferentes, por exº lá = lá, láb e lá#, uma debilidade do nosso sistema...); a importância de cada som dentro da organização sonora, não nos é dada automaticamente pelo nome de nota que lhe atribuímos, tendo de ser desenvolvida paralelamente a audição e a leitura relativas; mesmo na música dita atonal, é a relação intervalar o processo (relativo...) que a maior parte das pessoas utiliza para cantar (ou ouvir interiormente) o que lê ou para escrever o que ouve.

É absolutamente essencial desenvolver a audição relativa dos alunos que utilizam o sistema dito absoluto. Ter "ouvido absoluto exclusivo", (ser um diapasão vivo afinado "à sec.XX"...), tem as vantagens que todos conhecemos, mas pode ser um problema; três exemplos: o cantor com ouvido absoluto, que chegando à sala onde vai dar um recital descobre que o piano está "baixo" e é incapaz de cantar nestas condições; o membro de um Coro "a capella", que é o único que não "vai baixando" e acaba por ser o único "desafinado"; o músico que é incapaz de fazer música antiga em instrumentos da época, porque não se consegue ajustar a outro padrão de afinação...

Este tipo de ouvido "completamente absoluto" é raro, mas o número de pessoas que "ouvem automaticamente o nome das notas" sem ter que fazer o mínimo esforço, é muito grande (no fundo não se trata mais do que um tipo de memória que se vai desenvolvendo...); um aluno com este tipo de audição escreve normalmente mais rapidamente do que os outros, mas se não pensar cada som no contexto em que é ouvido, não entende realmente o que ouve e isso nota-se na "inconsciência" com que escreve (escreve fá, onde harmonicamente só faria sentido ter um mi#

por exemplo; ouve um acorde de Mib Maior e escreve mib - sol - lá#, etc... Não interessa só saber que sons se ouvem, mas principalmente perceber a sua importância relativa).

O que pretendo defender aqui?

Que a **audição absoluta não faz sentido sem estar acompanhada da audição relativa. De igual modo a audição relativa não faz sentido sem ser acompanhada da audição absoluta** e é isso, ao contrário do que muita gente pensa, que é preconizado pelo Método Kodály: recorrendo à solmização para o desenvolvimento da audição relativa, desde o primeiro momento da iniciação à escrita se introduz o sistema absoluto tal como nós o preconizamos, com a única diferença de se usar o sistema de letras inglês em vez das nossas sílabas musicais.

A explicação da utilização da solmização, são por si só matérias suficientes para escrever um outro artigo, mas não gostava de deixar de referir que "Kodály considerava a solmização relativa como um utensílio do desenvolvimento do ouvido interno e da aprendizagem da leitura e escrita musicais. As sílabas da solmização designam a relação dos sons entre eles, quer dizer o papel das notas em qualquer que seja o sistema, e não a altura absoluta dos sons. (...) As sílabas da solmização são fáceis de cantar, com uma sonoridade agradável e vantajosas à articulação.(...) A solmização relativa facilita a transposição e adapta-se melhor às vozes dos cantores. (...) A interiorização dos intervalos é ajudada por séries de exercícios que Kodály compôs para fins pedagógicos. Criou um sistema lógico desenvolvendo o ouvido interno e a entoação exacta do canto. (...) Kodály compôs cadernos pedagógicos durante anos (décenios...) a partir das experiências práticas da educação musical húngara.(...) As combinações de intervalos (os motivos musicais) dos exercícios Kodály, são semelhantes aos algoritmos conhecidos no ensino de línguas estrangeiras. Cada motivo é retomado diversas vezes em lugares diferentes. Assim as crianças têm múltiplas ocasiões de reconhecer, de comparar, de corrigir, de memorizar." (KOKAS 1982:1)

Depois de trabalhado o ouvido relativo, segue-se a fase da combinação entre audição relativa e absoluta; a vantagem imediata para instrumentistas que começam pelo sistema relativo é a enorme facilidade com que ficam para compreender musicalmente as obras que estudam e a melhor qualidade de execução que lhe advém; essa compreensão permite um estudo mais rápido e "consciente"; permite ainda uma enorme facilidade para transpôr em qualquer instrumento.

Quem desconhece o sistema e o critica sem conhecimento de causa, diz que só serve para cantores e que é um bom sistema para países pobres (sem dinheiro para instrumentos...); é bom lembrar que os primeiros países em que foi implantado com as características actuais foram a Inglaterra (**Curwen** 1816-1880) e a Alemanha (**Hundoegger** 1858-1927; **Jöde** 1887-1970) e actualmente em países como os E.U.A. ou o Japão, há centenas de escolas que o utilizam; é também conveniente lembrar que o mesmo sistema, com ligeiras diferenças, foi apaixonadamente defendido em Itália por **Bertalotti** (1666-1747) e em França por **J.J. Rousseau** (1712-1778). Ainda com maiores diferenças, mas de qualquer modo um sistema de leitura relativa, foi preconizado no sec XI por **Guido de Arezzo**, que nos deixou os nomes das notas que são, com pequenas alterações, usados até hoje no nosso sistema e na solmização.

Estes pedagogos, e tantos outros como Kodály e Gordon, insistiram na importância da solmização por permitir o acesso fácil à literacia musical das massas e a formação mais completa de músicos profissionais.

8. Cantar

" O elemento importante da concepção de Kodály é a constatação de que o canto leva mais directamente à compreensão e à penetração da música. Dá uma vivência completa e nele todo o corpo participa. Do ponto de vista fisiológico, o canto exerce também um efeito benéfico através da respiração e das ressonâncias interiores (...) O canto é mais primário do que a linguagem (os primeiros sons de uma criança são mais próximos do canto do que de formas posteriores de linguagem). É um utensílio apto a codificar e transmitir emoções, a criar relações emocionais. Facilita o desenvolvimento do ouvido interno, ou seja da imaginação interior das relações e da sequência dos sons, intervalos e melodias, do ponto de vista da altura. O ouvido interno constrói-se progressivamente segundo capacidades inatas (...). Neste processo longo e complicado o canto tem particular importância." (KOKAS 1982:2)

Gordon frisou a importância do Canto várias vezes durante o Seminário, tendo, tal como Kodály, referido que a utilização sistemática do piano nas aulas de Educação musical, pode ser pernicioso: o canto "a capella" é fundamental. Mas com ou sem acompanhamento, defendeu que tocará melhor quem aprender a cantar.

"Se tentássemos exprimir a essência desta educação numa só palavra, ela só poderia ser - Cantar! A palavra mais frequentemente ouvida a Toscanini durante os seus ensaios de orquestra era "Cantare!" expressa em mil e uma nuances (...) A nossa era de mecanização leva-nos por uma estrada que acaba com o próprio homem como uma máquina; só o espírito do Canto nos pode salvar desse destino." (KODALY 1966:206)

9. A Prática e a Teoria Musicais

"O essencial na concepção do ensino da música preconizado por Kodály é a educação estética: a música no centro da educação da criança. O facto de cantar, de fazer música de modo activo, torna possível pelo desenvolvimento sistemático das capacidades, a assimilação do conteúdo da arte e também o aperfeiçoamento autónomo das suas capacidades." (KOKAS 1982: 1)

A Teoria Musical só pode aparecer na Educação Musical, depois do que é realmente importante: a Prática Musical! Também Gordon é intransigente neste ponto: repetiu-nos as sábias palavras de Abelardo, para que não esquecêssemos "os cuidados a ter para que o fogo da explicação não sirva afinal para iluminar, mas sim, e só, para encher a sala de fumo"; deixou bem claro que não se pode massacrar uma criança (ou um adulto) com explicações teóricas que não fazem sentido sem a prática: "é como começar o ensino de uma língua pela sua gramática...". Frisou ainda que a "escrita só ensina a lembrar, não ensina mais nada" ; esta "escrita", tal como eu a entendi, não se referia só a exercícios teóricos, mas também à prática dos ditados escritos; não garanto que Gordon nos quizesse realmente dizer isto - ele próprio referiu que se pedisse a cada um dos participantes um resumo do que tinha dito, teria provavelmente tantas versões quanto o número de participantes... O que aqui lêem é apenas uma das possíveis percepções e interpretações do que nos foi dito.

10. Desenvolvimento Musical: a partir de que idade?

" A música toca, pela sua carga emocional, as crianças numa idade muito precoce. No primeiro ano de vida, a criança é tocada pela música no seu meio ambiente e nas suas relações pessoais. Ela torna-se uma necessidade quotidiana, se a criança beneficia de um desenvolvimento adequado das capacidades musicais." (KOKAS 1982:1)

A iniciação musical de recém-nascidos através do método Kodály não é prática corrente; não

creio que Kodály se tenha debruçado sobre o assunto e na Hungria só vi o Método ser aplicado a crianças a partir dos três anos; sei que seguidores do método Kodály nos E.U.A. o aplicam a bebês, mas são exceções.

Gordon disse-nos que no seu trabalho de pesquisa comprovou que a faixa etária com maior capacidade de aprendizagem seria a do nascimento aos dezoito meses, seguindo-se outras até aos três, até aos cinco e até aos nove anos; um pouco jocosamente disse-nos que uma criança de cinco anos estava já "over the hill" e já muito a sério nos disse que se determinado tipo de capacidades musicais não fôsse acalentado até aos nove anos, já nada haveria a fazer.

Nada na obra de Kodály chega a ser tão radical mas a sua fé na juventude era indiscutível, como se vê nesta citação: "Antes do 15 anos toda a gente é mais talentosa do que acima dessa idade; só génios excepcionais continuam a desenvolver-se. É um crime desperdiçar essa idade talentosa." (KODALY 1929:120)

Conclusão: Mudanças exequíveis em três gerações - "Plano para cem anos"

Kodály e Gordon abordaram da mesma maneira, a possibilidade de execução dos métodos revolucionários que desenvolveram; conhecendo a natureza humana e o mundo em que vivemos, entenderam a impossibilidade de ver no seu tempo as suas ideias implantadas como desejariam: daí a importância de divulgarem o seu trabalho e de inspirarem e preparem os seus continuadores; Gordon disse-nos que não esperava que as pessoas acreditassem de um dia para o outro naquilo que ele advoga (tão brilhantemente e com tanta confiança) e que "são precisas pelo menos três gerações para mudar". Kodály deixou um "plano para cem anos", escrito em 1947, prevendo que as mudanças que ele preconizava precisariam no fundo das tais três gerações para serem exequíveis...

Deixando muito por dizer sobre ambos os pedagogos, termino com mais uma citação de Kodály, retirada do artigo "Musical Instruction and Education"(1966), escrito pouco antes da sua morte: "Ficariamos felizes se os nossos esforços e experiências fossem úteis para os outros e especialmente se nos ajudassem a avançar, mesmo que só um pequeno passo, para um objectivo comum da humanidade, a fraternidade entre os povos." (EOSZE 1982: 161)

NOTAS:

- 1 A paginação indicada remete para as edições inglesas ou francesas de onde traduzi as citações.
- 2 Estudos feitos por ex. por Helena Rodrigues que organizou este Seminário.
- 3 Não cabe a este artigo a apologia ou a crítica do Método; gostaria no entanto de salientar que me pareceu polémica a sua apresentação e a imagem que deixou na maioria das pessoas com quem falei; as opiniões dividiam-se e sem pretender que o grupo de pessoas com quem discuti o assunto seja minimamente representativo de quem assistiu ao Seminário, pareceu-me consensual: i) a simpatia pela pessoa de Gordon e por muitas das ideias transmitidas; ii) a vontade de estudar e de experimentar alguns dos métodos de trabalho por ele referidos; iii) a descrença (e até antagonismo) em relação aos testes de aptidão musical por ele desenvolvidos ao longo de 40 anos de pesquisa e sem os quais a aplicação do Método, como ele próprio frisou, não terá validade.

Bibliografia

- DOBSAY, László, *After Kodály, Reflections on Music Education*, Kecskemét, Z. Kodály Pedagogical Institute of Music, 1992.
- EOSZE, László, *Zoltan Kodály, His life in pictures and documents*, Budapest, Corvina Press, 1982 [1.ª ed., 1971].
- HEIN, Sister Mary Alice, *The legacy of Zoltán Kodály: an oral history perspective*, Budapest, International Kodály Society, 1992.
- KODALY, Zoltan, "Children's Choirs", 1929; "Who is a good musician", 1953; "Preface to the volume *Musical Reading and Writing* by Erzsébet Szonyi", 1954; "Introduction to the volume *Music Education in Hungary*, Edited by Frigyes Sándor", 1966. All in BÓNIS, Ferenc (ed.), *Selected Writings*, Budapest, Corvina Press, 1974.
- KOKAS, Klára, "La Méthode d'Éducation Musicale de Kodály", in *Etude de l'Effet Psychologique de la Méthode d'Éducation Musicale de Kodály*, Kecskemét, Institut de la Pédagogie Musicale Zoltán Kodály, 1982.
- SACHS, Kurt, in KUNST, Jaap (ed.), *The Wellsprings of Music*, The Hague - Martinus Nijhoff, 1962.

* **Cristina Brito Cruz** - Docente na Escola Superior de Música de Lisboa.