

Objetivo: Apresentar os principais métodos ativos de educação musical como ponto de partida para uma construção pessoal de projeto pedagógico.

Texto: Atuais ou obsoletos? Combinatórios ou incompatíveis?

... caso se queira fortalecer a área da educação musical, é importante que os educadores musicais pioneiros sejam revisitados, não para serem adotados, tal como se apresentam em suas propostas de origem, mas como fonte vital, da qual se podem extrair subsídios para propostas educacionais adequadas à escola e à cultura brasileira¹.

Fonterrada, 2005.

Ao estudar os princípios encontrados nas propostas pedagógicas dos considerados pedagogos musicais ativistas do século XX, constataremos muitas possibilidades de interpretação de suas idéias, que levarão a questionamentos, aceitação ou recusa, o que vem ocorrendo desde que eles têm sido postos em prática.

Nesta aula e nas próximas, o objetivo principal, ao abordar tais propostas, será considerar e analisar princípios, procedimentos, conteúdos e atividades pedagógicas para deles extrair valores. Essa tarefa será feita a partir do interesse de cada aluno, a partir do seu repertório e de sua formação, considerando os seus próprios caminhos pedagógicos já adotados, servindo, portanto, para aperfeiçoar seu próprio *método* (grego: *metha* – através de; *hodos* – caminho).

Os métodos ativos de educação musical ou as propostas ativistas no ensino da música são frutos do pensamento de músicos e pedagogos que viveram desde o final do século XIX até pouco mais da metade do século XX. Esses profissionais foram os que trataram da música tradicional ocidental e os que até hoje têm abordado também outros conteúdos musicais.

Primeiramente, abordaremos Dalcroze, chamado de 'pai da rítmica', por considerarmos que seu método foi pioneiro e que pode ser, de certa forma, básico para os demais pedagogos, seus contemporâneos.

François Delsarte (1811-1871) e Rudolf Laban (1881-1971), juntamente com Dalcroze, são, segundo Madureira², os três homens que desenvolveram as bases do pensamento sobre a expressividade do corpo novecentista no teatro e na dança – um conjunto de estudos do movimento, do gesto, da expressão e plasticidade do corpo em movimento.

1. Fonterrada, Marisa T. de O. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Unesp, 2005.

2. MADUREIRA, José Rafael. François Delsarte: Personagem de uma dança (re)descoberta. Campinas: Unicamp. 2002.

JAQUES-DALCROZE

O corpo humano é uma orquestra, na qual os diversos instrumentos musicais (nervos, ouvidos e olhos) estão dirigidos simultaneamente por dois chefes: a alma e o cérebro.

Émile Jaques-Dalcroze



Émile-Henri Jaques nasceu em Viena, na Áustria, no ano de 1865 e morreu em Genebra, Suíça, em 1950. Sua família era suíça e em 1875 muda-se para Genebra. Inicia seus estudos de piano aos seis anos e aos 12 entra no Conservatório de Genebra. Em 1881, compõe “La Soubrette” – opereta em dois atos. Em seguida, vai para Paris aprofundar seus estudos musicais e artísticos. Em 1886, é convidado para trabalhar na Argélia e, desde então, adota oficialmente o nome Émile Jaques-Dalcroze. Alternou Genebra, Paris e Viena estudando, compondo e estreando suas obras, todas em estilo clássico-romântico. Em 1891, fixa-se em Genebra, sendo nomeado no conservatório dessa cidade, onde trabalhou até 1910.

Em 1902, abre uma classe experimental de rítmica e três anos depois propõe uma reforma no ensino musical em seu país. Em 1915, funda o Institut Jaques-Dalcroze em Genebra e seu trabalho começa a se concretizar em várias localidades, como na Ópera de Paris, nas escolas primárias da Suíça e no Japão.

Foi amigo de Édouard Claparède, médico e psicólogo suíço, que apoiou continuamente a obra de Dalcroze, chegando a pronunciar o discurso inaugural do Institut Jaques-Dalcroze.

Dalcroze era um notável improvisador ao piano, conservando as tradições da música ocidental dos séculos dezessete e dezoito. A improvisação e as técnicas que desenvolveu constituem os pilares da formação dos especialistas, seus seguidores. No entanto, escreveu uma obra pedagógica específica:

Six exercices pratiques d'intonation dans l'étendue d'une dixième et solfèges avec paroles (1895); *Trente leçons mélodiques de solfège faciles et graduées* (1946); *Coordination et disordination des mouvements corporels* (1935); *Métrique et Rythmique* (1936); *164 marches rythmiques* (1906).

Princípios fundamentais:

1. Experiência sensorial – parte da compreensão instintiva, podendo iniciar-se a partir de dois ou três anos de idade. O cérebro enriquece-se com imagens motrizes proporcionadas pelas sensações musculares.



O desenvolvimento motor e da sensibilidade acontecem através:

- a) da acuidade auditiva – percepção de graus de intensidade, dinâmica, andamento, timbres e qualidades expressivas do som.
- b) do sentido rítmico – relação entre o movimento no tempo e no espaço;
- c) da faculdade de exteriorizar espontaneamente as sensações emotivas.

2. Conhecimento intelectual – apresenta-se como resultado da experiência sensorial e motora, sendo que as sensações auditivas externas devem criar um estado interior de consciência.

3. Educação rítmica e musical – promove melhor coordenação das faculdades corporais e mentais, facilitando as possibilidades de consciência e ação. A improvisação visa a essa consciência pessoal e seus meios de expressão. A rítmica parte da expressão espontânea para estabelecer relações entre ritmos corporais instintivos e os criados pela vontade racional ou sensibilidade.

Rítmica Dalcroziana

A rítmica constitui o centro do método Jaques-Dalcroze que consiste na vivência corporal do movimento musical. É um processo centrado na audição e na educação do movimento corporal fundamentado nessa audição. Surgiu da observação de todo tipo de dificuldade de seus alunos – rítmica, física e expressiva, produto de uma arritmia que estava generalizada entre eles, a começar pela formação musical defasada. Elabora, assim, a ginástica rítmica. Influenciado por Rudolf Steiner (1861-1925), que baseado em leis delstarianas da expressão, criou a Eurytmia, mudando definitivamente a nomenclatura de seus estudos rítmico-expressivos para Rítmica. A rítmica não se preocupa especialmente com a técnica musical, nem com a técnica corporal. Preocupa-se com a relação entre a música e a pessoa.



Segundo Porte⁴ (1993), a música é inteiramente humana, ou seja, vem do homem para se dirigir ao homem. É a arte dos sons e do movimento humano – implica no gesto e provoca, consciente ou inconscientemente, uma participação da motricidade. Trata-se de liberar e manifestar a união natural da música e do gesto, que é uma maneira pessoal de levar a uma audição “interessada”, de se fazer “tocar” (tátil) a música.

O ritmo musical é percebido em função do gesto e dos movimentos corporais. Esse gesto pode ser integralmente interior, sem manifestação nenhuma, mas existe. Da mesma maneira que se segue uma melodia cantando-a interiormente, segue-se um ritmo com um gesto que lhe seja adequado.

4. PORTE, Dominique. “Pour mieux comprendre la méthode Jaques-Dalcroze. Tradução Isa Poncet. Institut Jaques-Dalcroze: Genebra, 1993.

A rítmica é ao mesmo tempo auditiva e corporal e, por isso, assegura uma implicação global da pessoa no desenvolvimento da consciência musical.

O sentido da música é um sentido humano e não será humano se não for corporal. As finalidades da rítmica de Dalcroze são:

- Desenvolver e aperfeiçoar o sistema nervoso e o aparelho muscular, de tal maneira que se possa criar uma “mentalidade rítmica”, graças à colaboração íntima do corpo e do espírito, sob influência constante da música.
- Estabelecer relações harmoniosas entre os movimentos corporais, dinamicamente matizados, e as proporções e decomposições diversas do “tempo”, isto é, criar o sentido rítmico-musical.
- Pôr em relação os dinamismos corporais matizados no tempo com as dimensões e as resistências do “espaço”, para criar o sentido do ritmo músico-plástico.

Dalcroze dirigiu sua obra para ser posta em prática na escola e, por isso, lutou toda a sua vida. A rítmica, segundo ele, não era um fim, mas um meio que deveria ser base para a educação da criança, como também do estudo da música:

A prática de movimentos corporais desperta no cérebro imagens. Quanto mais fortes são as sensações musculares, mais claras e precisas são as imagens e, por consequência, o sentimento nasce da sensação.⁵

Através da sua prática e da observação, Dalcroze, algumas vezes, antecipou conclusões, as quais os cientistas da época somente chegariam posteriormente através de pesquisas e estudos. Tendo, então, visão da importância da aprendizagem musical na escola, Dalcroze teve, assim como Zoltán Kodály, como meta democratizar o estudo musical para todos os cidadãos.

Metodologia

O objetivo dos estudos rítmicos é o de regular os ritmos naturais do corpo e, graças ao seu automatismo, criar no cérebro imagens rítmicas definitivas.⁵

- Disponibilidade – Interesse – Atenção.
- Tomada de consciência do esquema corporal e do espaço ambiente. Lateralidade. Orientação espacial.
- Equilíbrio: centro de gravidade; coordenação dos movimentos; coordenação viso-

5. *Le Rythme, la musique et l'éducation*. Página 137.

motora; coordenação áudio-motora; independência do gesto.

- Tempo absoluto – tempo relativo: lento/rápido; acelerando/rallentando; construção; superposição; dinamismo.

- Ritmo musical – ritmo corporal: métrica e grupos rítmicos; ritmo individual, coletivo, polimetria e polirritmia.

- Relação entre o tempo e o espaço; espaço corporal: gesto, movimento, deslocamento; ordem dos acontecimentos: simultâneos, sucessivos e alternados.

- Análise, estudo e domínio dos reflexos e reações – incitação/inibição.

- Automatismo – atenção – concentração – memorização.

- Associação – dissociação – coordenação, alternância, corte e nova associação.

- Leis de economia: menos esforços, busca de eficiência, aumento de resistência e rentabilidade máxima.

- Integração social: individualidade, colaboração, responsabilidade, contato e participação.

- Imaginação: imitação, modificações, variação e invenção.

- Estética e sensibilidade: precisão e beleza; avaliação e julgamento.

- Desenvolvimento do sentido musical, da música e do movimento.

A seqüência dos exercícios parte de: exercícios que trabalham especialmente a atenção; preparação e exercitação do corpo; reação rápida e autodomínio; desenvolvimento do ouvido e preparação para a música; exercícios coletivos: noção espacial e disciplina de grupo; exercícios de expressão individual: espontânea, musical e plástica.

Solfejo Dalcroziano

Somente após um ano da prática de exercícios de rítmica, inicia-se o solfejo, passando por todas as fases de treinamento já efetuados na fase anterior e adaptados à voz e ao corpo. Trata-se de uma realização diferenciada do solfejo tradicional. Pode-se dizer que é um “solfejo corporal”. A ênfase encontra-se no “fazer música”, na rítmica e no cantar. Geralmente, o essencial no solfejo é a identificação dos elementos do discurso musical: duração, leitura, intensidade – identificação que deverá facilitar tanto o ditado quanto a leitura. No solfejo dalcroziano, o essencial está no fato de que a análise é “vívida” na própria atividade do aluno. O solfejo deixa de ser uma atividade preparatória para transformar-se em música viva e consciente, acompanhada de uma ação expressiva.

“A emoção é uma chama; a inteligência, um fogo; a razão, uma luz.”

Dalcroze (*La musique et nous*, página 276)

O treino vocal e auditivo de Dalcroze assemelha-se ao de Willems: parte da escala maior em movimento ascendente, por graus conjuntos e depois pelos outros intervalos.

Quanto à leitura, parte de apenas uma linha, utilizando o dó móvel até chegar às cinco linhas do pentagrama, quando são fixadas as claves de sol e fá, passando para a leitura absoluta.

Conclui-se que, para Dalcroze:

- O ritmo é movimento; o movimento é, em essência, físico; todo movimento exige espaço e tempo; a experiência física forma a consciência musical; o aperfeiçoamento dos movimentos no tempo consolida a consciência do ritmo musical; o aperfeiçoamento dos movimentos no espaço consolida a consciência do ritmo plástico e o aperfeiçoamento dos movimentos no tempo e no espaço só pode ser adquirido pelos exercícios de rítmica.

(Le rythme, la musique et l'éducation, p. 40).

EDGAR WILLEMS

“Os princípios vitais da música estão dentro do ser humano”.

Edgar Willems



Willems nasceu em Lanaken, Bélgica, em 1890, e morreu em 1978, em Genebra, Suíça. Mudou-se para Bruxelas aos 25 anos, onde dirigia o coral da igreja e freqüentava o curso de pintura. Foi como autodidata que desenvolveu a possibilidade de compor e improvisar. Interessou-se também pela dança, quando conheceu Raymond Duncan, irmão da dançarina Isadora Duncan. A partir de 1925, fixa-se em Genebra, Suíça, onde entrou em contato com Jaques-Dalcroze, Ernest Ansermet e Jean Piaget. Foi, já com 35 anos, que Willems procurou o Conservatório de Genebra para fazer seus estudos musicais. Iniciou um trabalho de desenvolvimento auditivo para adultos, depois inovou a iniciação musical para crianças, inclusive para crianças de três anos em aulas particulares. Em 1956, recebeu do conservatório o certificado de Iniciação e mais tarde o de Pedagogia. Conhece Jacques Chapuis, pianista com o qual passa a colaborar no Instituto Bienne.

Na década de 60, em várias oportunidades esteve no Brasil e na Argentina e alguns de seus livros foram traduzidos para o espanhol nessa época.

Em 1968, foi criada a Associação Internacional de Professores de Educação Musical Método Willems e mais tarde a *École d'éducation Musicale Willems de Solfège et Piano*, em Paris.

Princípios básicos do Método Willems:

- As relações psicológicas estabelecidas entre a música e o ser humano.
- Não utilizar recursos extra-musicais no ensino musical.
- Enfatizar a necessidade do trabalho prático antes do ensino musical propriamente dito.

Para Willems, os elementos constitutivos da música – ritmo, melodia e harmonia – não são apenas elementos físicos, mas elementos de vida de ordem fisiológica, afetiva e mental. Música é ao mesmo tempo ciência e arte, portanto, é matéria e espírito.

Entre o pólo material e espiritual situaria-se o ser humano, sendo sua interação com a música assim relacionada:

Matéria – vida fisiológica – vida afetiva – vida mental: **Espírito**
Som – vida rítmica – vida melódica – vida harmônica: **Arte**

Assim, Willems relaciona os três elementos fundamentais da música a três funções humanas diferentes, estabelecendo portanto as relações psicológicas:

RITMO	MELODIA	HARMONIA
Vida fisiológica	Vida afetiva	Vida mental
Ação	Sensibilidade	Conhecimento

Dessa forma, chega-se aos exemplos abaixo:

Ritmo	aspecto físico	(instinto rítmico)
	aspecto afetivo	(sentido plástico do ritmo)
	aspecto mental	(escrita rítmica)
Melodia	aspecto físico	(os sons)
	aspecto afetivo	(relações intervalares)
	aspecto mental	(nome das notas, leitura e escrita)
Harmonia	aspecto físico	(os sons do acorde)
	aspecto afetivo	(os intervalos, relações sonoras)
	aspecto mental	(acordes, funções harmônicas)

Willems admite uma ordenação hierárquica em relação aos elementos constitutivos da música e em relação ao cosmos e aos elementos da natureza humana.

Willems dedica seu livro “L’oreille musicale. Tome I. *La préparation auditive de l’enfant*” a Jaques-Dalcroze: “A Jaques-Dalcroze, pioneiro da cultura auditiva, em reconhecimento”. Por sua vez, Dalcroze faz o prefácio do mesmo livro e termina dizendo:

“... Ele (Willems) completa, de maneira variada e nova, toda a educação pela e para a música, o que é particularmente necessário à nossa época de dificuldade e materialismo”.



No segundo volume da mesma obra, Willems afirma: “A teoria não tem razão de ser senão em função da vida e a vida é um profundo mistério diante do qual convém inclinar-se com toda humildade”. (*L’oreille musicale. Tome II. La culture auditive – les intervalles et les accords*).

Em outra obra, falando sobre a influência da música no ser humano, diz: “Atualmente, toda uma corrente cultural tende a considerar a música como um fator importante da formação da personalidade humana, não apenas porque ela cria um clima particularmente favorável ao despertar das faculdades criadoras, mas ainda porque pode vivificar a maioria das faculdades humanas e favorecer o seu desenvolvimento”. (As bases psicológicas da educação musical).

Willems faz diferença entre “bases” e “rudimentos” no ensino musical: entende-se por rudimentos o começo do ensino musical, sem discriminação do seu valor psicológico; as bases referem-se à educação e dizem respeito aos seus princípios fundamentais, válidos desde o começo até ao fim dos estudos. A educação musical deveria começar a partir dos três ou quatro anos e antes disso cabe às pessoas do meio familiar despertarem o sentido auditivo e rítmico da criança.

Ainda na mesma obra: “A criança deve viver os fatos musicais antes de tomar consciência deles, passando pelos três estádios que a evolução implica: vida inconsciente, tomada de consciência e vida consciente, ou então, síntese inconsciente (sincretismo), análise e síntese consciente. Deste ponto de vista, as canções, que são um ato musical sintético inconsciente, são da maior importância. O canto, na criança, é mais do que uma simples imitação, pois desperta nela qualidades musicais congênitas ou hereditárias: sentido do ritmo, da escala, dos acordes, até mesmo da tonalidade etc..”

Limitando o número ideal de crianças por grupo de cinco, no máximo, Willems indica a divisão do ensino musical em quatro fases:

Iniciação musical (a partir dos três ou quatro anos)

- Desenvolver o sentido dos elementos pré-musicais e musicais através de elementos vivos, concretos e variados adaptados à idade dos alunos; despertar o interesse do aluno, sua receptividade, adesão, união e participação ativa. Explorar seu mimetismo e sua atividade inventiva; dar maior importância ao funcionamento global (sincrético) da criança que aos elementos externos.

- Movimento sonoro: pancromático (glissando) – voz, flauta de êmbolo etc., com e sem movimento associado; escutar, imitar e inventar. Diatônico – carrilhão, xilofone e flauta de Pã.



- Reconhecer um som entre outros (parâmetros do som); recriar timbres (igualar pares X sons diferenciados); reproduzir sons isolados: voz, flauta, piano etc.; intervalos melódicos – atonal e tonalmente; motivos melódicos livres, posteriormente organizados (graus conjuntos depois disjuntos).

- Invenção melódica coletiva e individual – livre (não tonal), pentatônica, diatônica, perguntas e respostas; para cima e para baixo – agudo e grave; a caminho do acorde perfeito maior; sons harmônicos, por meio do movimento: tubo melódico, invenção livre etc..

- Percussões – exercícios de reações (aquecimento, distensão, expressão e domínio do dinamismo; freio motor; plasticidade; impulso, pancadas rápidas, matizes dinâmicas e agógicas, ritmo das palavras).

- Canções: canto suave, controle dos estados de ânimo, afinação, boa pronúncia e precisão rítmica.

- Movimentos corporais: marchas, corridas, balanços, saltos, trotes, movimentos giratórios e movimentos quotidianos, seguindo um movimento marcado com um pandeiro ou improvisando uma melodia.

Segundo grau de iniciação musical (princípios complementares relacionados com a fase anterior).



Aperfeiçoam-se os exercícios já citados. É uma fase mais consciente, que introduz associações entre o movimento pancromático do som e grafismo que constituem uma codificação relativa. Desenvolve-se mais a memória sensorial, motriz e afetiva, assim como a consciência relativa, reforçando-se o sentido tonal. Introdução do grafismo – através de gráficos.

Terceiro grau – pré-solfejo e pré-instrumental (princípios progressivos em relação aos graus anteriores).

Nessa fase, é cada vez mais consciente a ordenação dos elementos musicais fundamentais. As simultaneidades serão vividas primeiro coletivamente e em seguida de forma individual. A passagem do concreto ao abstrato deve realizar-se de uma forma homogênea.

Automatismos para os nomes das notas; qualidade da voz e da pronúncia; denominação dos fenômenos principais; improvisações rítmicas e melódicas mais estruturadas para o desenvolvimento da criatividade e expressão dos alunos.

- Pré-solfejo: escala, nome das notas, leitura por relatividade, ordem e ciclo dos nomes; improvisação por graus conjuntos com movimentos; saltos de terceiras; acorde fundamental; escrita; valores de duração; tempo e contratempo, síncopas e polirritmia coletiva.

- Pré-instrumental: carrilhões e xilofones diatônicos – glissandos, ordem das teclas, alternância de mãos etc..

• Canções de intervalos e de acordes (2ª M e m; 3ª M e m; 5ª e 4ª J; 6ª M e m; 8ª J; 7ª M e m; 5ª D e 4ª A). Canções a duas vezes em terças ou sextas.

Quarto grau: o solfejo (alfabetização musical)

Programa de educação musical global, com leitura e escrita. Do mesmo modo que para a iniciação musical, é necessária a síntese representada.

• Claves de sol e fá; clave de dó para transpor, segundo as necessidades; seqüência de leitura melódica e rítmica a partir dos livros didáticos relacionados nas referências bibliográficas.

• Materialidade melódica: todos os aspectos do som e do movimento sonoro; espaço microtonal, intervalos harmônicos; acordes de três e quatro sons e inversões.

• Aplicações instrumentais: parte da audição interna e posteriormente da leitura.

Concluindo, Willems busca a ligação entre a música, o ser humano e o cosmos. Além disso, ele segue ordens naturais e hierárquicas, uma ordem de desenvolvimento semelhante ao da aquisição da língua materna e as fases do desenvolvimento da criança.

BIBLIOGRAFIAS



ALFAYA, M.; PAREJO, E. *Musicalizar* – Uma proposta para vivência dos elementos musicais. Brasília: Musimed, 1987.

BRUNET-LECOMTE, H. *Jaques-Dalcroze: sa vie, son oeuvre*. Genebra: Jeheber, 1950.

COMPAGNON, G.; THOMET, M. *Éducation du sens rythmique*. Paris: Librairie Armand Colin, 1970, Cahiers de Pédagogie Moderne.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2005.

JAQUES-DALCROZE, Émile. *La musique et nous*. Genebra: P.F.Perret-Gentil, 1945.

_____. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Foetisch Frères, 1965.

_____. *Notes Bariolées*. Genebra: Édition Jeheber, 1948.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta*. Campinas: UNESP, 2002. Tese de Mestrado

MAYOR, Jean-Claude. *Rythme et Joie avec Émile Jaques-Dalcroze*. Genebra: Ketty&Alexandre, 1996.

ROCHA, C.M. M. *A criança, a música e a escola*. Salvador, 1982.

_____. *Educação Musical – Método Willems*. Salvador: Faculdade de Educação da Bahia, 1990.

_____. *Falando, cantando, movimentando-se e aprendendo*. São Paulo: Musicália. s.d..

_____. *Canções para a Iniciação Musical*. São Paulo: Ricordi, 1969.

_____. *Vamos fazer música*. Salvador, 1998.

_____. *Caderno de exercícios para classes de Iniciação Musical*. Brasília: Musimed, 1986.

_____. *Canções para criança cantar*. Salvador, s.d.

RODRIGUES, I. E. *La Rítmica de: Émile Jaques Dalcroze – una educación por la música y para la música*. Ginebra, 2003.

SIMÕES, R. M. *Canções para a Educação Musical*. Lisboa: Valentim de Carvalho, s.d.

WILLEMS, E. *As bases psicológicas da Educação Musical*. Bienne: Edições Pro-Musica, s.d.

_____. *L'Oreille musicale – la préparation auditive de l'enfant*. Bienne: Edições Pro- Musica, 1970.

_____. *Le rythme musical*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

_____. *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires: Eudeba, 1976.

_____. *Educación musical – Canciones de intervalos*. Buenos Aires: Eudeba, s.d.

_____. *Iniciação musical das crianças – princípios e plano de trabalho*. Bienne: Edições Pro-Musica., 1968. Caderno 0.

_____. *Chansons de deux a cinq notes*. Genève: Musica, s.d. Carnet 1.

_____. *Chansons d'intervalles*. Genève: Pro Musica, s.d. Carnet 2.

_____. *Chansons d'intervalles avec accompagnement de piano*. Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 2 B.

_____. *Les exercices d'audition*. Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 3.

_____. *Les frappés et l'instinct rythmique*. Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 4 B.



_____. *Le rythme musical et le mouvement naturel dans les cours d'éducation musicale.* Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 4 C.

_____. *Introduction a l'écriture et a la lecture.* Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 5.

_____. *Les debuts au piano.* Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 6.

_____. *Morceaux très faciles pour piano.* Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 7.

_____. *Petits morceaux a quatre mains.* Bienne: Pro-Musica, s.d. 7 B.

_____. *Douze morceaux faciles pour piano.* Bienne: Pro-Musica, s.d.

_____. *Petites marches faciles pour piano.* Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 9.

_____. *Petites danses, sauts et marches pour piano.* Bienne: Pro-Musica, s.d. Carnet 10.

YELIN, J. *Movement that fits – Dalcroze Eurhythmics and the Suzuki Method.* New Jersey: Summy-Birchard Inc., 1990.

