

Percursos bibliográficos sobre ideias de educação musical na primeira metade do século XX

GTE 19 – História da Educação Musical

Comunicação

*Nilceia Protásio
Universidade Federal de Goiás
nilceiaprotasio@gmail.com*

Resumo: As obras “La educacion musical”, de Albert Lavignac (1950); “Rhythm, music and education”, de Émile Jaques-Dalcroze (1921); “Psicotécnica do ensino elementar da música”, de Sá Pereira (1937) e “Nueva pedagogia musical”, de Lorenzo Serrallach (1943) nos fornecem a compreensão dos princípios da educação musical, sobretudo, de um século atrás. Não constitui objetivo aprofundar-se nas fontes bibliográficas mencionadas, mas tomá-las como importantes para uma leitura dos significados da educação. Logo, pretendemos trazer elementos que possibilitem uma compreensão da educação musical na primeira metade do século XX. Como metodologia, buscou-se destacar trechos que convergissem para esta compreensão e oportunizassem a construção de pontes para o pensamento da atualidade. Os autores tratam aspectos que envolvem a iniciação musical, a formação musical e pedagógica do professor, teoria musical e prática instrumental, e interação com nossa época à medida que nos comunicam suas concepções, de modo a influenciar nossas perspectivas de educação musical.

Palavras-chave: História da educação musical. Primeira metade do século XX. Pensamento pedagógico-musical.

Introdução

Quando os livros chegaram às minhas mãos, foi mais que um presente. Tornaram-se um pretexto e um motivo genuíno para delinear alguns traços da educação musical na primeira metade do século XX. As obras “La educacion musical”, de Albert Lavignac (1950)¹; “Rhythm, music and education”, de Émile Jaques-Dalcroze (1921); “Psicotécnica do ensino elementar da música”, de Sá Pereira (1937) e “Nueva pedagogia musical”, de Lorenzo Serrallach (1943) propiciam oportunidades de diálogo e nos fornecem a compreensão dos princípios da educação musical, sobretudo, de um século atrás².

¹ Data de 1902 a versão francesa desta obra.

² É importante mencionar que apenas Jaques-Dalcroze e Sá Pereira se inseriram de modo efetivo no contexto brasileiro.

Muitos são os elementos, as motivações e as intenções pedagógicas que compõem as diferentes ideias sobre educação musical. O campo é fértil, e pode nos remeter a diferentes formas de pensar e agir. Por vezes, é perceptível a influência de educadores em seus respectivos tempos históricos, levando-nos a refletir sobre os aspectos que são mais valorizados ou deixados de lado, quando são tratados os processos formativos do ensino e a aprendizagem musical.

Não constitui objetivo deste texto aprofundar-se nas quatro fontes bibliográficas mencionadas, mas tomá-las como importantes para uma leitura dos significados da educação musical – embora, Émile Jaques-Dalcroze e Sá Pereira sejam bem conhecidos e têm suas ideias repercutidas no pensamento pedagógico brasileiro. Desse modo, pretendemos trazer elementos que possibilitem uma compreensão da educação musical na primeira metade do século XX, e um melhor entendimento do que seja relevante no processo de ensinar e aprender música nesse contexto histórico. Como metodologia, buscou-se destacar trechos das referidas obras que convergissem para esta compreensão, e oportunizassem a construção de pontes para o pensamento e para as práticas da atualidade.

“La educacion musical”, de Albert Lavignac

“La Educacion Musical” foi impressa pela primeira vez em 1902. A obra foi premiada pela Academia Francesa. Musicólogo e compositor, o francês Albert Lavignac (1846-1916) formou-se pelo Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. Em “La Educacion Musical”, o autor, além de tratar de considerações gerais sobre a educação musical, versa sobre o estudo dos instrumentos e do canto, saberes necessários aos compositores, assim como diferentes modos de ensino (individual, coletivo e ensino em conservatórios).

Lavignac defende que, antes de começar a instrução musical propriamente dita, deve-se preparar o “terreno”,

[...] retirando da criança as causas perturbadoras do sentido da audição, ruídos violentos, trepidações, vozes estridentes ou discordantes, instrumentos muito barulhentos, com o mesmo cuidado que teremos

posteriormente para evitar ouvir tudo o que possa desenvolver nele o mau gosto (LAVIGNAC, 1950, p. 13, tradução nossa)³.

Podemos perceber uma preocupação com a audição – foco que permeia o pensamento pedagógico musical nas primeiras décadas do século XX e que se revelará no pensamento dos outros autores. Lavignac (1950, p. 14-15, tradução nossa) alega, de forma radical, que se o ouvido estiver “defeituoso” será melhor desistir da música imediatamente: “primeiro porque ele nunca pode ser mais do que um músico detestável” e segundo, “porque a música nunca pode fazê-lo experimentar qualquer prazer”⁴. Como arte ligada ao adorno, seria inconcebível, para o autor, empreender esforços sem que haja satisfação e resultados satisfatórios. Ainda ressalta a responsabilidade dos pais apoiarem seus filhos nesse caminho.

Na mesma vertente, percebe-se a necessidade de um certo grau de predisposição para a música, a voz afinada é um “excelente sinal” que deve ser levado em consideração (LAVIGNAC, 1950, p. 15-16). Compõe o conjunto de características de relevância para que o aprendiz se destaque e prossiga, de forma segura, na trajetória do aprendizado musical.

Com relação à idade para o início desse aprendizado, o autor é mais flexível do que na abordagem de outros temas. Para ele, não se pode fixá-la de modo preciso, pois, varia de criança para criança:

[...] deve-se levar em consideração a condição física geral e a saúde do jovem estudante: nunca se deve exigir que uma criança magrinha faça um trabalho cerebral, na verdade, muito enervante e excitante, que poderia causar danos irremediáveis ao seu desenvolvimento normal; [...] A criança deve estar alegre, com boa saúde, acordada; se não, é melhor esperar (LAVIGNAC, 1950, p. 20, tradução nossa)⁵.

³ “[...] alejando del niño las causas perturbadoras del sentido del oído, los ruidos violentos, las trepidaciones, las voces chillonas o discordantes, los instrumentos demasiados ruidosos, con el mismo cuidado con que se lo llevará más tarde a evitar la audición de todo lo que pueda desarrollar en él el mal gusto” (LAVIGNAC, 1950, p. 13).

⁴ “primeramente porque nunca podrá resultar más que un músico detestable [...] porque la música no le podrá hacer experimentar nunca placer alguno (LAVIGNAC, 1950, p. 14-15).

⁵ “[...] hay que considerar el estado general físico y la salud del joven alumno: nunca debe exigirse de un niño flacucho un trabajo cerebral, en realidad muy enervante y excitante, que podría provocarle un perjuicio irremediable en su desarrollo normal; [...] El niño debe ser alegre, de buena salud, despierto; si no es así, más vale esperar.” (LAVIGNAC, 1950, p. 20).

Ao comparar o ensino de música com a gramática, condena a abordagem teórica, defendendo o espírito de imitação. A primeira fatigaria inutilmente o cérebro do aluno, enquanto a última tem o componente do entretenimento e proporciona o aprendizado pelos próprios sons (LAVIGNAC, 1950, p. 21-22).

Ao abordar o ensino individual, o coletivo e o ensino de conservatório, Lavignac (1950, p. 358) não hesita em afirmar que o ensino individual é o melhor para aprender o canto ou um instrumento, enquanto os cursos coletivos são preferíveis para os estudos de: solfejo, teoria musical, ditado, transposição, harmonia, contraponto e composição.

No caso do ditado, justifica: seja a forma de abordagem para um aluno apenas, ou para uma turma de cem, será despendido o mesmo tempo para apresentá-lo. É, portanto, um “cansaço inútil” obrigar o professor a fazer um ditado individual.

Neste ponto, a influência de Amos Comenius (1592 – 1670) pode ser percebida. Em sua grande obra, Didática Magna, o educador morávio cria um método universal para ensinar tudo a todos, e em convergência com o aspecto da aprendizagem do ditado por Lavignac, Comenius defende:

Não só afirmo que um único mestre pode ensinar centenas de alunos, como também reitero que assim é que deve ser, pois é de máxima utilidade tanto para quem ensina quanto para quem aprende. Quem ensina, sem dúvida, desenvolverá sua atividade com mais prazer quanto mais gente tiver diante de si, e quanto maior for o seu fervor, mais vivacidade conseguirá despertar nos alunos. Para os escolares o fato de serem muitos também será mais agradável (todos gostam de ter muitos companheiros de trabalho) e útil, porque eles se estimularão e ajudarão mutuamente: de fato, nessa idade, o espírito de competição é muito desenvolvido (COMENIUS, 2011, p. 209).

Lavignac (1950, p. 362) pontua, mais uma vez e de modo decisivo, sua predileção pelo ensino coletivo quando se trata de técnica geral; e pelo ensino individual, quando se trata do estudo do canto ou do instrumento.

“Rhythm, music and education”, de Émile Jaques-Dalcroze

Sob a égide da relação entre música e movimento corporal, Émile Jaques-Dalcroze (1885 – 1950) constrói sua pedagogia. Suas produções bibliográficas, além de tratarem da rítmica, abordam também a plástica animada, a harmonia e a improvisação, além de seu vasto repertório para crianças. Em “Rhythm, music and education” discorre sobre o desenvolvimento auditivo na educação musical, o ensino de música na escola, a iniciação rítmica; e sobre a criança, a música e a escola. Para manter o foco deste texto, buscamos apreender alguns pensamentos do educador, no sentido de elucidar as ponderações no campo da educação musical nas primeiras décadas do século passado.

Como crítico das práticas de seu tempo, Jaques-Dalcroze despertou-se para o modo de aprender. Inicialmente, inquietou-se com a aprendizagem da harmonia. Questionou o ensino tradicional e problematizou o ensino de música na escola. Nesse sentido, sua obra nos leva a repensar os objetivos da educação musical, e revela o que, de fato, deve importar às instituições de ensino. Pergunta ele: depois de cinco ou seis anos de estudo nas escolas secundárias e superiores, os alunos são capazes

de escrever uma melodia simples ouvida pela primeira vez, e uma melodia mais difícil que eles sabem de cor, mas nunca viram escrita? [...] De improvisar quatro compassos em qualquer tom?; De apreciar uma modulação?; [...] De citar nomes de três compositores consagrados com suas obras mais importantes?; De dar um resumo da diferença entre uma balada, uma sonata e uma sinfonia? (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 27, tradução nossa)⁶.

O autor se adianta na sequência do trecho, afirmando que apenas cinquenta por cento dos alunos são capazes de alcançar tais resultados. Observa-se, por algumas destas questões, que o desenvolvimento do ouvido se sobressai como condição para uma formação musical escolar adequada. Semelhantemente, conhecer os “compositores consagrados” é importante para um estudante de música – supondo com isto, que sejam os compositores eruditos europeus dos séculos anteriores.

⁶ “Of writing simple melody heard for the first time, and a more difficult melody than they know by heart, but have never seen written?; [...] Of improvising four bars in any key?; Of appreciating a modulation?; [...] Of quoting the names of three celebrated composers with their most important works?; Of giving a summary statement of the difference between a ballad, a sonata, and a symphony?” (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 27).

Com relação ao ouvido, Jaques-Dalcroze insiste na articulação e na exploração do ritmo, na experiência e no crescimento individual. Para ele, o melhor método de ensino é aquele que não passa pela memória ou instinto, mas se aprofunda nos exercícios rítmicos, que apaziguam a necessidade de movimentação e recreação da criança: “A verdadeira tarefa do educador deve ser, enquanto guia a vontade da criança, trazer suas qualidades individuais à luz” (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 45, tradução nossa)⁷.

Tomamos Gainza neste momento, ao fornecer apropriadamente um esclarecimento do que venha a se constituir um método de ensino. Para Gainza (1964, p. 33), o método consiste em: a) um procedimento ordenado e racional para obter resultados definidos; b) ordenação de todas as dificuldades necessárias da matéria em uma progressão tal que cada uma constitua um degrau para a seguinte. Inspirada em John Curwen (1816-1880), defende que os degraus entre uma e outra devem ser suficientemente difíceis para estimular o esforço, sem representar um obstáculo.

Prosseguindo com Jaques-Dalcroze, ressaltamos suas bases pedagógico-musicais: o ouvido e o corpo.

A meu ver, a educação musical deve ser inteiramente baseada na audição, ou pelo menos, na percepção dos fenômenos musicais: o ouvido gradualmente se acostumando a apreender as relações entre notas, tonalidades e acordes, e todo o corpo, por meio de exercícios especiais, iniciando-se na apreciação das nuances rítmicas, dinâmicas e agógica da música (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 109, tradução nossa)⁸.

De outra forma, mais adiante, o autor vai afirmar que o despertamento da capacidade auditiva deve constituir objetivo de todo método de ensino de música – seja com atenção às infinitas nuances de altura, ao dinamismo dos sons, às oposições de ritmos ou contrastes de tonalidade. Para ele, o “[...] treinamento musical deve desenvolver a audição interna - isto é, a capacidade de ouvir música tão distintamente mental quanto fisicamente”

⁷ “The true educator’s task should be, while guiding the child’s will, to bring his individual qualities to light” (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 45).

⁸ “To my mind, musical education should be entirely based on hearing, or at any rate, on the perception of musical phenomena: the ear gradually accustoming itself to grasp the relations between notes, keys, and chords, and the whole body, by means of special exercises, initiating itself into the appreciation of rhythmic, dynamic, and agogic nuances of music” (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 109).

(JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 174)⁹. Sustenta também que esta audição deve conduzir ao desenvolvimento do pensamento, sentimento, memória, experiência e imaginação.

Jaques-Dalcroze faz uma crítica abrangente à sociedade, advertindo sobre a importância de se pensar no que é belo. De igual modo, traz o foco para a educação, cuja função não é desenvolver indivíduos isolados:

Seu objetivo está muito distante e mais alto; nada menos que o desenvolvimento progressivo da raça, o aperfeiçoamento de seu pensamento e gosto [...]. Trata-se de tomar medidas de precaução para orientar o futuro, de influenciar a perspectiva e a disposição da geração vindoura, moldando-a de modo a garantir às gerações futuras a transmissão de um forte instinto social e de um amor mais intenso pela verdade (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 169, tradução nossa)¹⁰.

Suas contribuições extrapolam, portanto, a visão de método ou aspectos específicos do movimento corporal, trazendo importantes elucidacões sobre o entendimento da ideia de educaçao musical de seu tempo, com reverberaçoes posteriores.

“Psicotécnica do ensino elementar da música”, de Sá Pereira

Sá Pereira (1888 – 1966) é nome de destaque na pedagogia musical brasileira. Paz (2013) e Fernandes (2011) versam sobre sua vida, suas ideias e sua produçao pedagógica. Dentre as inúmeras publicaçoes na “Revista Brasileira de Música”¹¹, destacamos sua obra “Psicotécnica do ensino elementar da música”, onde, além de fazer uma abordagem geral sobre: motivaçao intrínseca e extrínseca, características da atividade infantil e a atividade lúdica, revela seu pensamento sobre educaçao musical.

⁹ “[...] musical training should develop inner hearing – that is, the capacity for hearing music as distinctly mentally as physically” (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 174).

¹⁰ “Once given the opportunity, he will become a devotee of art, so far as his innate capacities will allow him. It is not the function of education to develop isolated individuals. Its aim is far removed and higher; nothing short of the progressive development of the race, the perfecting of its thought and taste [...] It is a question of taking precautionary measures for future guidance, of influencing the outlook and disposition of the coming generation, and so mould-ing it as to ensure the transmission to future generations of a strongly social instinct and more intense love of truth” (JAQUES-DALCROZE, 1921, p. 169).

¹¹ Ver lista de artigos em Fernandes (2011).

O autor indica quatro fases na “Psicotécnica do ensino elementar da música” (PEREIRA, 1937, p. 130-135):

1. Análise das aptidões – Conhecimento das aptidões psicofísicas necessárias ao estudo, incluindo aptidões inatas e adquiridas;
2. Seleção por meio de testes – Valorização de características que indicam habilidade e capacidade para trabalhar na área da música;
3. Adaptação do trabalho ao indivíduo – Humanizar o trabalho, organizar psicologicamente o ensino amoldando-se aos interesses e capacidades infantis: “Evitar símbolos, abstrações, teorias, definições áridas e incompreensíveis e, ao envez, apelar para a intuição sensível e para a motivação intrínseca [...]” (PEREIRA, 1937, p. 133)¹².
4. Adaptação do indivíduo ao trabalho – Consiste na formação profissional. Considera importante a musicalização preceder o ensino de instrumento: “[...] antes de abordar o estudo instrumental, tratar de ‘musicalizar’ a criança!” (PEREIRA, 1937, p. 134).

O autor critica a abordagem tradicional no ensino e reconhece que a teoria musical poderá ser insípida para a criança. Nesse sentido, “si o mestre não for muito engenhoso e dotado de fina intuição pedagógica, poderá o joven aluno desgostar-se para sempre das fusas e semifusas” (PEREIRA, 1937, p. 15).

Sá Pereira demonstra levar com seriedade o processo de educação musical e é categórico quando o assunto é valorização profissional. O trecho a seguir, expressa essas ideias:

Certa criança aprende com a irmã mais velha, outra com uma amiguinha da família, outra ainda com uma modesta professora que se recomenda por ser pouco exigente quando ao honorário. [...] A economia feita no principio do estudo, pagando-se honorários de fome a alguma pessoa incompetente, provará mais tarde ter sido de todo ilusória, pois o estudo se tornará fatalmente *mais penoso, mais demorado e portanto mais dispendioso* (PEREIRA, 1937, p. 22, grifos do autor).

¹² Todos os trechos de Sá Pereira neste texto foram copiados da edição original da obra, em língua portuguesa, de 1937. Por opção, não utilizamos o [sic].

Persevera na ideia de que os professores devem especializar os seus conhecimentos, elevando seu nível profissional. A falta de preparo, não raramente, levará a uma abordagem árida e equivocada:

Dizia certa aluna: “Em primeiro lugar farei a criança compreender, por meio de explicações mais simples possíveis, as primeiras noções de música, que consiste em dizer o que é a música e seu fim. Feito isso, passarei então às explicações sobre pauta, clave, notas e finalmente compassos. O aluno poderá fazer pequenos exercícios sobre ritmos, e finalizarei a aula, para que a criança não faça confusão com os pontos dados” (PEREIRA, 1937, p. 26, grifos do autor).

O próprio autor mostra este depoimento fazendo ressalvas e críticas: 1) Iniciar a aula com explicações sobre o que é música seria, para ele, tema pouco adequado para a criança, sobretudo, se a jovem professora não for versada em filosofia; 2) “Explicações sobre pauta, clave, notas e compassos” – assunto pouco divertido e incapaz de prender a atenção da criança, principalmente se for apresentado secamente “e sem ligação com a *música viva!*” (PEREIRA, 1937, p. 26, grifos do autor).

Logo, a natureza da criança é algo que deve ser considerada como prioridade na perspectiva pedagógico-musical de Sá Pereira, que aponta este aspecto como um “defeito” do ensino tradicional:

Como temos visto, o principal defeito do ensino elementar da música pelos processos habituais é o de *não levar em conta a natureza peculiar da criança*, as suas tendências, capacidades e interesses, de todo em todo diferentes dos do adulto. *O ensino antigo desconhecia a criança*. Preocupado unicamente com o *programa*, com a matéria a ser ensinada, tinha assim uma orientação puramente intelectualista e informativa” (PEREIRA, 1937, p. 28, grifos do autor).

Dirigindo-se ao primeiro ponto de Sá Pereira, Gainza (1964, p. 24) reforça as características peculiares da criança. Segundo a autora, a criança é um ser fisicamente ativo, espiritualmente inquieto, que ama o movimento e a atividade. A criança é um ser emotivo:

aprende-se e ensina-se com amor. Nutre laços profundos com a música, e em ambientes favoráveis, encontra na música e no canto grande satisfação.

Posto isso, ressaltamos um último aspecto na concepção de educação musical de Sá Pereira: a escola ativa, que “não se trata de atividade no sentido de movimentação exterior, de agitação, de trabalho visível”, mas a forma atuante, mesmo que seja pelo pensamento, com que o aluno se envolve: “*apesar da imobilidade exterior, está desenvolvendo verdadeira atividade [...]*” (PEREIRA, 1937, p. 46, grifos do autor).

Nas trilhas da escola ativa reconhecemos o pensamento de Sá Pereira, que ilumina e reforça, portanto, as ideias inovadoras que irão permear a educação musical na virada do século XX para o XXI.

“Nueva pedagogia musical”, de Lorenzo Serrallach

Lorenzo Serrallach, professor de harmonia da região de Catalunha, Espanha, traz em sua obra “Nueva Pedagogia Musical”, publicada em 1943, assuntos como: a definição e divisão da pedagogia, aspectos da didática musical; e metodologia do solfejo, da teoria musical, do ditado e da harmonia. Faz menção à “La educacion musical”, de Lavignac, como uma série de utilísimos conselhos e proveitosas reflexões: “*un libro excepcional*”. (SERRALLACH, 1943, p. 17).

Serrallach acredita que a imaginação é parte essencial do artista e deve ser estimulada pelo professor de música, que deve possuir algumas condições e algumas qualidades musicais, como: inteligência, imaginação e fantasia, memória, talento de execução e qualidades morais. A inteligência pode se revelar em simples conversas e perguntas à criança; a imaginação ou a fantasia podem ser conhecidas pela inventividade; a memória converge para a inteligência; e o talento de execução “na habilidade que a criança demonstra em suas brincadeiras ou tarefas” (SERRALLACH, 1943, p. 59). As qualidades morais consistem em: “Amor ao ensino, compreensão clara de sua responsabilidade” (SERRALLACH, 1943, p. 68)¹³. Não obstante, a condição de “ser músico” deve ser prioridade.

¹³ “Amor por la enseñanza, clara comprensión de su responsabilidad” (SERRALLACH, 1943, p. 68).

Estabelecendo um ponto de contato com o autor, Gainza (1964, p. 28) elenca algumas exigências, como condições gerais ao professor: a) Deve ter domínio do seu conteúdo; b) Deve ter grande cultura geral; c) Deve ser cuidadoso com seus modos e com seu aspecto pessoal. E como condições especiais: a) Prática psicológica; b) Preparação pedagógica; c) Preparação musical (GAINZA, 1964, p. 28).

Assim como em Jaques-Dalcroze, observamos em Serrallach a ênfase no ouvido e no senso rítmico na formação musical:

Além dessas qualidades comuns a todos os artistas, cada um dos diferentes ramos das Belas Artes exige qualidades especiais em quem as cultiva. Na música, eles são o ouvido e o sentido rítmico. Essas qualidades às quais devemos agregar, necessariamente, aquelas comuns a todos os artistas, são as faculdades básicas do futuro músico se se trata de torná-lo um artista ou profissional (SERRALLACH, 1943, p. 59)¹⁴.

O autor descreve parte de suas ideias em um “decálogo didático” com os seguintes princípios:

- 1) A atividade é uma lei natural da infância: Refere-se à observação, à experiência e à necessidade de movimento. Toda explicação deve ser seguida da prática correspondente.
- 2) Cultive as faculdades em sua ordem natural: A criança possui certo grau de atenção, de memória e de imaginação; mas a análise, a síntese e a abstração apresentam-se um pouco mais tarde.
- 3) Comece com os sentidos e não diga à criança o que ela pode descobrir por si mesma: a observação deve ser instigada, antes da explicação e do conhecimento mental.
- 4) Divida cada assunto em seus elementos: Qualquer tema apresenta uma série de gradações, fazendo com que o professor tenha a possibilidade de dividir os assuntos adequadamente.

¹⁴ “Aparte de estas cualidades comunes a todos los artistas, cada una de las distintas ramas de las Bellas Artes requiere en quienes las cultivan cualidades especiales. En la música son el oído y el sentido rítmico. Estas cualidades a las cuales hay que añadir, necesariamente, las comunes a todos los artistas, son las facultades básicas del futuro músico si se trata de hacer de él un artista o profesional” (SERRALLACH, 1943, p. 59).

- 5) Proceda passo a passo: Não avançar para a etapa seguinte até que se esteja convencido de que a anterior está perfeitamente compreendida e dominada.
- 6) Que cada lição tenha um objetivo imediato e outro mediato: Trate assuntos próximos e prepare os alunos para a próxima lição.
- 7) Desenvolva a ideia, dê a palavra que a representa e cultive a linguagem: Aprofunde-se nas explicações e no conhecimento adquirido, e avance para que as palavras representem exatamente aquilo que a ideia quer expressar.
- 8) Passe do conhecido para o desconhecido, do concreto para o abstrato, do particular para o geral.
- 9) Primeiro a síntese, depois, a análise: Apresente o fato ou o objeto em sua totalidade, para depois analisá-lo.
- 10) A intuição é a base da instrução: Aprender pelos sentidos (SERRALLACH, 1943, p. 82-119).

Serrallach reitera assim, em algum grau, os pressupostos anteriores, sobretudo, os ligados à escola ativa e a uma didática adequada para a criança.

Considerações finais

As diferentes ideias expressam o pensamento musical de cada época e elucidam caminhos posteriores. Lavignac, Jaques-Dalcroze, Sá Pereira e Serrallach estabelecem diálogos sobre aspectos que envolvem a iniciação musical, a formação musical e pedagógica do professor, teoria musical e prática instrumental. Interagem com nossa época à medida que nos comunicam suas concepções, de modo a influenciar nossas perspectivas de educação musical.

Enxergamos pontes sobre as quais construímos o pensamento pedagógico na atualidade, entendendo tudo como um processo. Reconhecer que temos uma educação musical humanizadora, multicultural, inclusiva e diversa é admitir que muitos educadores construíram ideias fundantes, sobre as quais damos prosseguimento até os dias de hoje.

Referências

COMENIUS, Amós. *Didática Magna*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 4ª ed.. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FERNANDES, José Nunes. Sá Pereira: o ensino racionalizado da música. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibpex, 2011, p. 61-95.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964.

JAQUES-DALCROZE, Émile. *Rhythm, music and education*. Londres: The Dalcroze Society, 1921.

LAVIGNAC, Albert. *La educación musical*. 5ª ed.. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

PAZ, Ermelinda. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. 2ª ed. revista e aumentada. Brasília: MusiMed, 2013.

PEREIRA, Sá. *Psicotécnica do ensino elementar da música*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

SERRALLACH, Lorenzo. *Nueva pedagogia musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943.