

Tandis que le musée Kodály de Budapest manquait de partir en fumée cet été, une nouvelle école enseignant selon la méthode du compositeur hongrois ouvrait ses portes à Lyon. L'occasion de découvrir cette technique d'enseignement de la musique qui met le solfège à la portée de tous.

Par Jérôme Bloch*



Zoltán Kodály (1882-1967) Source: dailynewshungary.com

<https://dailynewshungary.com/kodaly-method-included-unesco-world-heritage-list/>

Que devons-nous faire ? Enseigner à l'école le chant et la musique de telle façon que l'enfant les considère comme une source de joie et non pas de peines, joie qui l'accompagnera durant toute sa vie, suscitant en lui la soif de musique. On ne peut pas saisir la musique par l'intellect, aussi ne doit-elle pas apparaître devant l'enfant comme une notation algébrique, comme une écriture chiffrée, un langage qui lui est indifférent. Il faut que nous préparions pour l'enfant la voie d'une perception directe et intuitive.(1) Zoltán Kodály

La méthode de Zoltán Kodály (1882-1967) continue à être enseignée dès le plus jeune âge en Hongrie, et ce depuis plus de six décennies. Unique au monde, ce procédé explique en partie l'excellence de nombreux musiciens issus de ce pays, mais aussi la culture musicale particulière des Hongrois. Il nous a semblé utile de revenir sur les origines, la philosophie, la technique et la portée de cet enseignement qui n'a suscité que de rares ouvrages approfondis en France, et qui reste encore peu diffusé dans les pays francophones.

1. Les fondamentaux : à l'origine d'une philosophie et d'une pédagogie de la musique

Les idées de Kodály concernant la musique et son enseignement sont directement inspirées des

écrits de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) et Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) sur l'éducation. Pédagogue éducateur et penseur suisse, pionnier de la pédagogie moderne, Pestalozzi a cherché à appliquer les principes de l'*Émile* de Rousseau. Inspiré par ces deux philosophes, Kodály s'intéresse également à l'enseignement et à la pédagogie de la technique musicale. Il découvre à ce propos lors d'un séjour en Angleterre le système de l'échelle mobile inventé par John Curwen (1816-1880). Ce procédé (voir *infra* : II et III) était utilisé au Royaume-Uni au sein des chorales.

Kodály découvre alors que l'échelle mobile développe le sens modal des élèves et leur capacité à lire la musique. Il pense aussi que l'échelle mobile des sons dans l'espace devait précéder l'écriture des notes sur une portée, en développant une sténographie musicale spécifique qui mobiliserait des rythmes simplifiés. La méthode Kodály utilise un système de solmisation à échelle mobile par lequel, durant le déchiffrement oral, les degrés de l'échelle sont chantés avec le nom des syllabes correspondantes (*do, ré, mi, fa, so - notre sol -, la, et ti - notre si*). Les syllabes désignent la fonction de la note dans son mode. Une distinction est ainsi faite entre hauteurs absolues d'une part - nommées avec la notation anglo-saxonne (A,B,C...) - et fonctions des notes à l'intérieur du mode (*la, si do...*) d'autre part.

Les mouvements de la main sont utilisés comme aide visuelle lors du chant. Cette technique donne à chaque degré de l'échelle un signe qui montre la fonction tonale du degré. Par exemple, *do, mi* et *so* (*sol*) sont d'apparence stable tandis que *fa* et *ti* (*si*) pointent respectivement dans la direction de *mi* et de *do*. De même, parallèlement, le signe de main vers *ré* évoque la direction du geste vers *do*, et celui de *la* vers celui de *so*. Kodály ajoute aux signes de main mis au point par Curwen un mouvement vertical ascendant/descendant qui permet aux enfants de visualiser la hauteur de la note. Les signes sont effectués devant le corps par les enfants face au professeur, *do* se situant au niveau de la taille et *la* à celui de l'œil. La distance dans l'espace correspond à la dimension de l'intervalle concerné.

Enfin Kodály a assimilé les techniques mises au point par le professeur suisse Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950). Déplorant les lacunes de ses élèves dans le domaine du rythme, ce pédagogue imagine un enseignement prenant en compte la perception physique de la musique, la rythmique, fondée sur la musicalité du mouvement (*pas, danse, battements, jeux...*). Jaques-Dalcroze utilise les danses folkloriques dans son enseignement. La pratique pédagogique est collective. Il s'interroge sur les rapports entre musique et mouvement à travers les interactions entre les trois pôles : « temps - espace - énergie ».

Ces divers prémisses de la méthode en Suisse expliquent que par un juste retour des choses, les préceptes pédagogiques de Kodály fassent aujourd'hui l'objet d'un enseignement dans ce pays (voir par exemple le site du « [Studio Kodály](#) », école de musique à Genève).

La « méthode Kodály » s'adresse tout d'abord aux enfants entre trois et six/sept ans. Pour Kodály, le chant est à la base de tout enseignement musical, avant même l'étude du langage verbal et littéraire. Kodály est persuadé que l'esprit de l'enfant peut acquérir au mieux les fondamentaux

musicaux par des méthodes amusantes, avec l'aide de mouvements du corps et des jeux de rythmes. Kodály était aussi convaincu que l'étude d'un instrument devait être précédée par l'apprentissage ludique du chant dans le but de distinguer l'assimilation naturelle, intérieure et physique de la musique, du mécanisme et de l'apprentissage liés à la technique propre de l'instrument.

Pour résumer, on peut énumérer en dix grands principes (dix points établis par lui-même) l'enseignement et les idées générales de Zoltán Kodály en vue de la mise en place de sa méthode dans les écoles :

- Le rôle de la musique dans l'éducation devrait être aussi important qu'il l'était dans la Grèce antique, et doit être au centre du système scolaire, parmi les « fondamentaux », au même titre que les mathématiques ou les arts du langage. Elle ne doit pas être considérée comme accessoire ou superflue puisqu'elle favorise l'acquisition des autres disciplines précitées qui lui sont intimement liées.
- L'analphabétisme musical est l'obstacle principal à l'accès à la culture musicale.
- L'enseignement de la musique doit être radicalement amélioré dans les écoles de formation des maîtres.
- Il faut systématiquement éviter de faire écouter aux enfants de la « mauvaise » musique.
- L'école doit donner accès à la musique, dès le plus jeune âge, pour tous.
- Le chant doit devenir une pratique quotidienne et être enseigné aux enfants.
- Le chant choral en particulier doit être développé, comme toute pratique collective.
- Une éducation musicale digne de ce nom doit commencer entre l'âge de trois et six ans. Pour reprendre la boutade de Kodály, cet apprentissage devrait idéalement commencer « neuf mois avant la naissance de la mère » !
- Les expériences capitales de la vie d'un enfant en musique se déroulent entre l'âge de six et seize ans, soit durant la période capitale de la scolarité.
- L'écoute des chefs-d'œuvre de la musique doit être encouragée et suivie sur le long terme.

1. Les cheminements et les étapes d'une méthode



Zoltán Kodály - Image :
Budapestcity.org

À partir de 1905, Kodály enregistre et rassemble avec d'autres des milliers de chants traditionnels sur le territoire du royaume de Hongrie d'alors, en vue d'éditer des cahiers pédagogiques toujours utilisés aujourd'hui. On trouve encore actuellement ces petits livrets, répartis par niveaux, dans les librairies musicales de Budapest, toujours utilisés dans le cadre des programmes d'enseignement musical. Cette collecte de chansons traditionnelles participe de cette vogue du tournant du siècle pour la recherche - en particulier pour l'ethnomusicologie - en vue de constituer les collections très diverses du Musée d'Ethnographie de Budapest (musiques, mais aussi textes, photographies, artisanat, instruments de musique, mobiliers, vêtements, objets quotidiens divers...). Ami et collègue de Kodály à l'Académie Liszt de Budapest, Béla Bartók (qui est de la même génération, étant né en

1881) participa également à cette recherche musicale. Il émigra ensuite aux États-Unis (1940) et y demeura jusqu'à sa mort en 1945. (2)

Kodály part de la notation musicale mise au point par le moine toscan Guido d'Arezzo (990-1050) - de do à si ou « ti » - dans le souci de donner une échelle relative aux sons. Cette notation fut adoptée par les autres pays latins dans la seconde moitié du Moyen Age. Dans les pays germaniques et anglo-saxons, on lui préféra la notation par les lettres (de A à G). La première notation est conservée par Kodály dans le premier apprentissage de la musique. La note chantée (do-ré-mi...) se distingue de la note écrite (C-D-E...), comme on l'a vu (en I). Au premier stade d'apprentissage, des mouvements précis et codés par les mains permettent de noter verticalement les sons dans l'espace, en valorisant les espaces entre eux (du niveau de la taille à celui de l'œil). À partir du moment où l'enfant acquiert l'écriture et la lecture, cet apprentissage est complété par l'étude du solfège traditionnel. Cette méthode en deux phases et selon deux approches, permet une grande aisance par la suite pour transposer dans tous les tons, pour libérer les dons d'improvisation du futur musicien, et donner très tôt à l'enfant le sentiment d'une incarnation et d'une intériorisation très précoces de la musique par le chant, le mouvement et le rythme.

En 1925, Kodály prend conscience des carences de l'enseignement musical dans les écoles primaires de Hongrie. Il constate notamment la mauvaise qualité de la transmission du chant choral qui lui tient particulièrement à cœur. Selon lui, le choix des chansons apprises par les enfants n'était pas non plus adapté à la voix et au niveau des jeunes. Il commence dès lors à écrire des articles polémiques sur ce sujet. Ce n'est qu'en 1950, après plus de vingt ans de militantisme et d'efforts qu'est mise en place la première école primaire musicale où la musique fait l'objet d'un enseignement quotidien. Au milieu des années soixante, 50 % des écoles primaires recevaient un enseignement musical à la hauteur des ambitions de Kodály. La méthode Kodály n'a été adoptée officiellement par la Hongrie que plusieurs années après la Seconde Guerre mondiale, à partir de des préceptes, des expériences et des écrits du maître. La première présentation exhaustive de la « méthode » n'eut lieu que dans les années cinquante.

Depuis plus de soixante ans, et dans un souci de démocratisation musicale(3) (dont la mise en place est liée au départ à l'idéologie dirigiste des régimes des démocraties populaires après guerre, et au-delà, maintenue par la suite malgré une érosion ces dernières années, selon le recteur de l'Académie Ferenc Liszt), et pour permettre au plus grand nombre d'avoir accès à la musique, quel que soit l'âge, le solfège n'est plus contraignant ni limité à de simples règles écrites. Pour l'immense majorité d'entre eux, les enfants n'ont pas l'oreille absolue. Ils peuvent néanmoins être initiés très tôt (trois ans) à la musique en se référant aux deux gammes élémentaires de do majeur et de la mineur, la hauteur n'ayant pas d'importance à ce stade de l'apprentissage. Ainsi, on développe l'oreille relative, c'est-à-dire la capacité à apprécier et repérer naturellement les intervalles - les espaces entre les notes - même si l'on n'a pas l'oreille absolue qui est un don de naissance.

Cette méthode de l' « échelle mobile » et de la « solmisation relative » permet à l'enfant de découvrir intelligemment la musique de façon ludique, orale (le chant), sensorielle, avant l'étude des

notes et d'un instrument. Ainsi, des mouvements très précis des mains sont un moyen de « noter » dans l'espace les hauteurs des sons (et non plus seulement des « notes »), en une mimique des sons, imitation des sons dans l'espace, à travers le mouvement du corps. L'enfant pourra par la suite, au moment où il acquiert la lecture et l'écriture, compléter cet apprentissage de sympathie et d'écoute par le solfège traditionnel. C'est aussi après sept ou huit ans que les adultes décèlent les capacités, facilités et dispositions d'un enfant pour la musique (en amateur, mais aussi en professionnel). Cette méthode a le mérite de pouvoir être enseignée universellement, sans dépense excessive et parfois prématurée d'un instrument coûteux pour les parents, et de se poursuivre sans solution de continuité ni traumatisme pédagogique, avec l'enseignement traditionnel et la pratique d'un instrument jusqu'à un niveau professionnel.

Les capacités du futur musicien à transposer dans tous les tons s'en trouvent renforcées, et les dons d'improvisation sont libérés par cette ouverture qui n'a d'équivalent dans aucune autre méthode d'apprentissage de la musique. L'enseignement se poursuit au niveau de l'Université (Académie Ferenc Liszt), avec une ouverture possible à d'autres méthodes d'enseignement et une expérience internationale pour les musiciens, compositeurs et chefs invités dans le monde entier.

III. Musique et système scolaire, effets sur les autres compétences pédagogiques. Qu'en est-il de l'enseignement Kodály en terre francophone et en France ?

Kodály déclare : « la musique appartient à tous », elle doit être présente dès l'école maternelle pour permettre à l'enfant d'acquérir une véritable culture musicale », il ajoute qu'« au lycée il est déjà trop tard ». Enfin, il précise que « l'enseignement ne doit pas forcément commencer par l'étude d'un instrument mais par le chant, seule véritable base de toute culture musicale approfondie »(4). Au lycée, il est « trop tard » pour rallier des adolescents récalcitrants à la « bonne » musique. C'est de plus l'âge des abandons et décrochages quant aux enseignements artistiques et à la pratique d'un instrument par ailleurs. Kodály ponctue ses préceptes de mises en garde contre la « mauvaise » musique (dont il ne précise d'ailleurs pas les critères de définition). Dans ses consignes données aux enseignants, il développe les techniques de mémorisation, de déchiffrage et d'apprentissage des chants, d'audition intérieure, l'improvisation, la transposition à vue par l'apprentissage des tonalités relatives à do et la.

Une des nombreuses études réalisées par l'Institut Zoltán Kodály de Kecskemét (ville de naissance du compositeur) permet d'analyser l'effet à long terme, sur plusieurs décennies, de cette méthode musicale. Dans l'enseignement de la langue, les progressions sont considérables en ce qui concerne l'intonation, la capacité à séparer les sons d'un ensemble de mots, l'articulation et la prononciation, l'accroissement du vocabulaire, la compréhension et la distinction visuelle et auditive, l'attention pour les détails de la langue, la précision dans l'écriture, la capacité de grouper, la reconnaissance des relations, la distinction des causes et des conséquences, la manipulation de concepts abstraits, la reconnaissance des formes, des unités et des symboles auditifs ou visuels ainsi que leur interprétation, etc.

Dans le domaine des mathématiques, les progrès suivants sont constatés : la reconnaissance des chiffres en calcul, après audition, et la reconnaissance des symboles.

Pour ce qui est de la mémoire et de l'attention, on remarque le renforcement et l'interaction de la mémoire cinétique, visuelle et auditive, ainsi qu'un prolongement de la durée de l'attention.

En ce qui concerne le mouvement, l'enseignement prodigué par cette méthode permet de perfectionner le développement et la coordination (pas, marche, course, danse), le développement de la motricité fine (main, ce qui est important pour la pratique d'un instrument, la direction de chœurs ou d'orchestres) et les mouvements dans l'espace (jeux, danse, sport...).

Enfin, les résultats de l'enquête montrent chez les enfants une prédisposition à l'autodiscipline, à la conscience positive de soi grâce aux succès remportés, au développement du travail individuel en autonomie, à de meilleures relations interpersonnelles dans le groupe, mais aussi à la curiosité pour les autres cultures et leur connaissance plus approfondie.

Le projet de Kodály n'est autre que de rétablir la place de la musique au premier plan de l'éducation, en Hongrie, mais on peut imaginer que cet objectif pourrait être transposé en d'autres lieux, notamment dans les pays de la francophonie, et très certainement en France, en lançant une politique sur le long terme de formation des maîtres notamment dans le domaine du chant choral.

L'éducatrice française Jacquotte Ribière-Raverlat(5) a réalisé une adaptation autorisée des principes de Kodály. Elle prend la tête d'une initiative expérimentale au Québec en 1968, à l'instigation de Marcelle Corneille(6) du couvent Villa Maria de Montréal. Il s'agit de cours d'apprentissage pour les enseignants et de suivi pédagogique d'étudiants enseignants. Par la suite, ce cours se transforme en projet pilote au niveau élémentaire à la Villa Maria. Le projet débute en 1970 et consiste à mettre en place une période quotidienne d'instruction musicale selon les principes de Kodály, mais adaptés au folklore français et québécois. Gabrielle Létourneau continue l'œuvre entreprise par Jacquotte Ribière-Raverlat au Québec.

La version canadienne-française de Thomas Legrady du concept Kodály(7) à l'usage des professeurs et de leurs élèves, *Lisons la musique*, est publiée en quatre volumes (Ottawa 1967, Montréal 1970). En 1973, un spécialiste hongrois de Budapest, Miklós Takács(8), poursuit les réalisations de Jacquotte Ribière-Raverlat, ajoutant une dimension chorale intégrée.

En France, Jack Lang, ancien ministre de la Culture, interrogé par l'auteur de cet article à Budapest (été 2008), nous confiait avoir demandé en 1982 à Maurice Fleuret, son directeur de la musique, si cette méthode était transposable en France. Celui-ci lui aurait répondu par la négative, pensant que cet apprentissage ne pouvait être réalisé qu'en langue hongroise. M. Lang reconnaît aujourd'hui n'avoir pas à l'époque poussé l'hypothèse plus systématiquement, ce qui aurait pu être fondamental en vue du développement de l'éducation musicale et du chant en France, sachant que la mise en place d'un tel système nécessite plusieurs décennies pour connaître des effets à terme pour une population donnée (chant, culture musicale, pratique d'un instrument, compréhension des œuvres...)

et alors que l'on relance aujourd'hui les enseignements artistiques à l'école. Sur toutes ces questions, Florence Spire a consacré son mémoire de maîtrise à l'adaptation en France de cette pédagogie universelle qu'est la « méthode » Kodály(9).

À Lyon, l'association « La Voix de Kodály en France »(10), mène un travail important pour développer et valoriser les principes de Kodály à l'enseignement de la musique et du chant choral en particulier. Formée entre autres grâce à cette association, Laure Pouradier-Duteil, responsable de la formation musicale à la Maîtrise de l'Opéra de Lyon, pratique l'enseignement Kodály pour former et diriger ses chanteurs. Grégory Hérail, élu président de « [La Voix de Kodály en France](#) » en février 2013, a ouvert une école « Bouge et chante » dans les locaux de la Maison franco-hongroise de Lyon pour y enseigner selon les concepts de Kodály.

« Concept », « enseignement », « pédagogie », « principes », « philosophie », on le voit bien : la « méthode » Kodály n'est pas contenue en ses diverses composantes dans un manuel. Elle fut inspirée par de nombreux textes du compositeur et mise en place par d'autres, sous le contrôle de son auteur certes, par les acteurs musicaux du système scolaire dans les années cinquante en Hongrie. Elle a ensuite essaimé dans le monde entier, comme le montre l'intéressant site de l'Institut Kodály (Kecskemét) qui donne les liens internet des diverses associations internationales(11).

La longévité physique et politique de Kodály, par-delà les régimes autoritaires successifs subis par la Hongrie au XXe siècle (voir la note 2), mais aussi le dirigisme constant de ceux-ci expliquent le maintien imposé d'une continuité dans l'enseignement de la musique dans ce pays.

C'est aussi, dans un autre ordre d'idées et dans un autre contexte que le « *Sistema* » a été mis en place au Venezuela (le « Système » musical des orchestres de jeunes défavorisés de José Antonio Abreu) dès 1975. Là encore, il aura fallu trente ans pour que ce système offre à toute une jeunesse une éducation musicale solide, dans un but tant amateur que professionnel, et forme en nombre des solistes, musiciens et chefs d'orchestre d'envergure internationale.

Après la lecture de cet article, une visite à Budapest ne saurait être programmée sans la visite du très riche [musée Kodály qui vient d'ouvrir ses portes à Budapest](#). Cet établissement a été réalisé en coopération avec [l'Institut de Kecskemét](#) et l'Académie Liszt de Budapest. Il est installé dans la maison occupée par le compositeur de 1924 à sa mort en 1967 et rassemble, outre divers objets (collections d'affiches ou programmes de concerts, de partitions anciennes, notamment de chansons et d'airs populaires hongrois, de portraits, de tapis, tissus et vases de Transylvanie...), plusieurs instruments du monde entier, mais aussi ses pianos, sa bibliothèque et ses archives. Un auditorium d'une centaine de places accueille des concerts, des cours, des classes de maîtres et des projections de films.

En guise de conclusion

Pour clore cette rapide mise au point, on citera un extrait de la dernière intervention de Zoltán

Kodály, qui résonne comme un bilan de la mise en place du système musical en Hongrie, et comme un véritable testament pédagogique adressé aux générations à venir :

Nous avons aujourd'hui cent-trois écoles primaires, dont vingt-trois dans notre capitale Budapest où les élèves reçoivent une leçon de chant par jour à côté du programme général. Cela signifie un surcroît d'étude de quatre heures par semaine et on a, naturellement, crié au surmenage. Mais l'expérience de quinze ans a démontré que le progrès de ces élèves est plus rapide et plus aisé dans toutes les autres matières car il est évident que cette petite dose de chant journalier éveille, anime l'esprit des enfants et les rend plus réceptifs pour toutes les autres tâches. Ce n'est qu'un jeu amusant pour les enfants, mais un jeu où ils recueillent inconsciemment de précieux trésors pour leur vie future.(12)

Par Jérôme Bloch

*Agrégé d'Histoire, Inspecteur et Conseiller pour la Musique au Ministère de la Culture et de la Communication, musicien, Jérôme Bloch a effectué diverses missions culturelles et diplomatiques (directeur d'Instituts français, attaché culturel ou consul) pour le Ministère des Affaires Étrangères, en Allemagne, en Italie, en Hongrie et au Maroc. Il a fondé, dirigé ou présidé plusieurs festivals internationaux et a écrit *La cause des musiciens*, puis *Music'Quizz - Quel mélomane êtes-vous ?* (Res Publica, 2009 et 2010).

Entretiens préalables à cet article et remerciements à : Sarolta Kodály (Budapest), Laure Barthel, Professeur certifié d'éducation musicale et de chant choral et Docteur en musicologie

(Lyon), Chantal Bigot-Testaz, Présidente de l'association « La Voix de Kodály en France » de 2006 à 2010 (Lyon), Catherine Horel, directrice de recherche au CNRS (Paris), András Batta, Président et Recteur de l'Académie Ferenc Liszt / Université de Musique (Budapest), László Norbert Nemes, Directeur de l'Institut Kodály (Kecskemét, Hongrie), Gilbert De Greeve, Président de l'International Kodály Society de 1999 à 2011 (Budapest, voir : www.iks.hu), Tamás Vásáry, pianiste et chef d'orchestre (Budapest), et divers musiciens hongrois éduqués dès leur enfance selon la méthode Kodály en Hongrie (compositeurs, chanteurs, solistes, musiciens de jazz, chefs de chœurs et chefs d'orchestre).

1. Z. Kodály, *Gyermekkarok (Choeurs d'enfants), Vizatekintés (Un regard en arrière)*, articles publiés sous la direction de Ferenc Bónis, Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
2. Béla Bartók quitte en effet la Hongrie en 1940, manifestant ainsi son opposition au régime de Miklós Horthy allié au nazisme. Bartók meurt en 1945 à New York. Sa famille refuse le retour de ses cendres en Hongrie tant que le régime communiste reste en place. Elles ne seront rapatriées à Budapest qu'en 1988. Kodály quant à lui s'adapte tant bien que mal aux deux régimes totalitaires que la Hongrie subit coup sur coup, fasciste puis communiste, et ne sera pas inquiété durant toutes ces décennies, ce qui permettra à sa « méthode » d'être enseignée dans les écoles dès le plus jeune âge, faisant sentir ses effets et sa philosophie jusqu'à l'Université (Académie Liszt).
3. « Aucune vie spirituelle n'est complète sans la musique. Elle est une partie indispensable de la connaissance humaine universelle (...). Ceux qui ont du talent doivent le développer au maximum afin d'être le plus utile possible à leurs semblables. En effet, chacun de nous n'a de valeur que dans la mesure où il est utile à autrui (...). L'art authentique est l'un des moyens les plus efficaces d'assurer l'essor de l'humanité, et celui qui le rend accessible au plus grand nombre est le bienfaiteur de l'humanité (...) ». Z. Kodály, *Gyermekkarok (Choeurs d'enfants), Vizatekintés (Un regard en arrière)*, articles publiés sous la direction de Ferenc Bónis, Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
4. Z. Kodály, *Gyermekkarok (Choeurs d'enfants), Vizatekintés (Un regard en arrière)*, articles publiés sous la direction de Ferenc Bónis, Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
5. J. Ribière-Raverlat, *L'Éducation musicale en Hongrie*, 2e éd., A. Leduc, Paris, 1977 ; *Chant-Musique, adaptation française de la méthode Kodály*, Paris, Leduc, 1975-1980, 5 volumes ; *Un chemin pédagogique en passant par les chansons, 500 chansons folkloriques de langue française choisies et classées progressivement pour servir de base à une adaptation française de la méthode Kodály*, Paris, Leduc, 1974-1981, 4 volumes ; *Développer les capacités d'écoute à l'école, Ecoute musicale, écoute des langues*, PUF, 1997.
6. www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/marcelle-corneille
7. www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/thomas-legrady
8. www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/miklos-takacs
9. F. Spire, *L'adaptation en France de la méthode Kodály*, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, Département de musicologie, 1997.
10. www.kodaly.fr
11. www.kodaly-inst.hu

12. Z. Kodály, *Forum sur l'éducation musicale dans le monde, 20e congrès de la Fédération Internationale des Jeunesses Musicales*, Paris, UNESCO, 12 avril 1966, in *Arts et Musique, Journal des Jeunesses Musicales de Suisse*, N°60, février 1967.