

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DE ELEMENTOS DO MÉTODO KODÁLY
APLICADO À MÚSICA BRASILEIRA**

LIANA ARDUINO DE MAGALHÃES

**Rio de Janeiro
2004**

**MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DE ELEMENTOS DO MÉTODO KODÁLY
APLICADO À MÚSICA BRASILEIRA**

por

LIANA ARDUINO DE MAGALHÃES

Monografia apresentada para conclusão
do Curso de Licenciatura Plena em
Educação Artística - Habilitação em
Música do Instituto Villa-Lobos,
Centro de Letras e Artes da UFERJ,
sob a orientação do Professor Helder
Parente.

Rio de Janeiro
2004

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor Helder Parente, a professora Martha Tupinambá de Ulhoa, aos professores Ian Guest e Willians Pereira, a minha família e ao companheiro de todos os momentos Tayrone Jorge de Campos.

MAGALHÃES, Liana Arduino de. *Musicalização através do método Kodály aplicado à música brasileira*. 2004. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia foi elaborada para servir como material auxiliar no aprendizado da percepção musical através do método Kodály, baseando-se na música folclórica brasileira para que os alunos valorizem a música do seu povo. Para obter tais informações, recorreu-se a revisão da bibliografia sobre o assunto, palestra do professor Ian Guest e experiência como aluna. A pesquisa constatou que devemos valorizar mais a música brasileira, e os professores devem obter o maior número de informações e técnicas para serem utilizadas durante as aulas, obtendo-se um maior aproveitamento por parte dos alunos.

Palavras-chaves: Percepção musical – Método Kodály – Música folclórica brasileira

SUMÁRIO:

I – Introdução:.....	01
II – Pesquisas e ideais filosóficos:.....	04
III- Método Kodály:.....	05
IV – Canções Folclóricas:.....	09
V – Método Kodály na música brasileira:.....	11
VI – Conclusão:.....	23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	24
---	-----------

ANEXOS:

1. Bibliografia das canções do livro “Quinhentas canções brasileiras”.....	25
2. Citações de Kodály.....	28

I – Introdução:

Eu escolhi fazer minha pesquisa sobre esse assunto, pois fui musicalizada através do método Kodály e atualmente utilizo esse método para ensinar música aos meus alunos. Antes de conhecer o método não obtinha resultados satisfatórios nas aulas de percepção musical, tinha muita dificuldade e não gostava de frequentar as aulas, precisei procurar por aulas particulares e foi assim que fui apresentada ao método e estou muito satisfeita com os resultados que obtive, não só comigo, mas com os resultados apresentados pelos meus alunos. Comecei então, a pesquisar para conhecer melhor o método, foi quando surgiu a idéia de criar um material auxiliar ao método Kodály utilizando a música folclórica brasileira..

No primeiro capítulo descrevo como o método se iniciou, os ideais de Kodály relacionado com a pedagogia da musicalização e suas pesquisas pelo interior da Hungria, junto com Bela Bartok, para o desenvolvimento do método. Depois apresento alguns elementos do método que utilizo para o ensino da música através desse novo material, que são eles: o Dó móvel (leitura musical e solfejo onde a Tônica é sempre o Dó); cada nota tem sua nomenclatura específica para o solfejo, mesmo as notas com #s e bs, cada nota possui uma função tonal dentro da escala; o manossolfa (solfejo por gestos onde cada nota corresponde a um gesto diferente e através da visualização assimilamos com o som correspondente) e por fim a voz, o

principal instrumento para a musicalização através desse método, por ser um instrumento que todos possuem e desde muito cedo podemos utilizá-lo e assim educa-lo. Neste trabalho só abordei os aspectos melódicos sem entrar na questão rítmica, por isso utilizei algumas ferramentas apresentadas no método e todas elas referentes aos aspectos melódicos.

O terceiro capítulo e sobre as canções folclóricas, escolhi esse repertório para o trabalho, pois suas melodias são simples e familiares aos nossos ouvidos, além de resgatar um pouco sobre a nossa cultura popular. Para isso me baseei no livro “Quinhentas canções brasileiras” de Ermelinda Azevedo Paz, é um livro criado com fins didáticos para o auxílio da aprendizagem da percepção musical. Na última sessão da monografia apresento a minha proposta para que o método Kodály possa ser adequado a nossa realidade musical, para isso utilizei a apostila do professor Ian Guest apresentada em um “workshop” na Uni-rio em Julho de 2003. O método Kodály se baseia na escala pentatônica, ele começa apresentando as notas de uma a uma até formar essa escala que é muito comum nas músicas folclóricas da Hungria e de vários outros países, mas aqui no Brasil não a encontramos com facilidade em nossas músicas, por isso propus uma reformulação na apresentação das notas para então formar a escala diatônica e não a pentatônica como o método sugere. Para cada nova nota apresentada selecionei uma ou mais canções do livro “Quinhentas canções...” como exemplo de como aquela nota aparece no contexto musical.

O objetivo dessa pesquisa foi de elaborar um material auxiliar baseado na música brasileira utilizando elementos do método Kodaly para ser utilizado no processo de musicalização, preservando as características da nossa

realidade musical, resgatando um pouco da nossa cultura e tornando as aulas mais dinâmica e prazerosa para os alunos.

II - Pesquisas e ideais filosóficos:

“A musica é parte indispensável do conhecimento humano universal...”Kodály (palestra na abertura do Centro Cultural de Dunapataj, 1966).

Zoltán Kodály (1882-1967) foi um compositor húngaro que se dedicou a partir do início do século XIX à pesquisa de músicas folclóricas referentes ao seu país, junto com o também compositor húngaro Bela Bartok (1881-1945) coletaram várias canções folclóricas tiradas na sua essência, viajaram pelo interior da Hungria e ouviram as melodias cantadas por camponeses, e assim escreveram, organizaram e classificaram essas músicas quanto ao modo e tipos de escalas.

Seu principal objetivo com a criação do método era de elevar o nível musical do povo húngaro, a música devia ser do conhecimento de todos.

“Kodaly acreditava que a música se destinava a desenvolver o intelecto, as emoções e toda a personalidade do homem. Não podia ser um brinquedo, um luxo para poucos escolhidos: música é um alimento espiritual para todos por isso ele estudou uma forma de fazer com que todos pudessem ter acesso a boa música, e levou esta idéia a frente como uma verdadeira missão.”(www.dianagoulart.pro.br/dgt/artigos/dkos.htm).

Para isso precisava primeiro alfabetizar musicalmente, a música deve ser uma linguagem compreensível para todos, por isso começa do simples para mais tarde alcançar o complexo esse é um dos motivos da escolha do repertório baseado em canções folclóricas, são melodias simples, fáceis de cantar e as pessoas estão acostumadas com essa sonoridade.

III - O Método Kodály:

"Somente a participação musical pode conduzir alguém para a verdadeira compreensão e apreciação da música. A mera audição não basta". Kodály (333 Exercícios de Leitura -poscrito a nova edição, 1966).

Uma das principais características desse método é que foi desenvolvido para que todos tivessem acesso ao aprendizado da música, ou seja, um método criado para o cidadão comum. Nele, Kodaly reuniu diferentes tipos de materiais e organizou para serem utilizados pedagogicamente no aprendizado da música. Além das canções folclóricas pesquisadas, Kodaly utiliza a leitura relativa (Dó móvel), onde a Tônica é sempre o dó independente da armadura de clave ou da linha ou espaço no pentagrama que se encontra a Tônica, enfatizando o papel funcional de cada nota dentro das escalas. Cada nota possui sua nomenclatura específica para o solfejo:

ESCALA CROMATICA ASCENDENTE

C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	Bb	B
dó	di	ré	ri	mi	fá	fi	sol	si	la	ta	ti

ESCALA CROMATICA DESCENDENTE

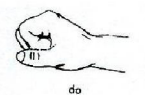
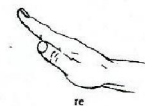
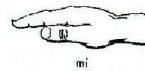
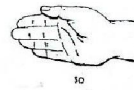
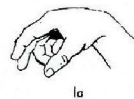
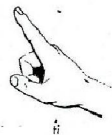
B	Bb	A	Ab	G	F#	F	E	Eb	D	Db	C
ti	ta	la	lo	Si	fi	fá	mi	má	ré	rá	Dó

Os nomes das sílabas musicais são baseadas na estrutura apresentada por Guido D'Arezzo no século XI.

"... com o solfejo... se alcança à leitura-a-primeira-vista com maior rapidez. E claro que essa verdade se refere somente ao solfejo relativo, pois aí, ao cantar a nota

pelo nome relativo, já definimos sua função na tonalidade." (Poscrito para Bicinia Hungarica, volume I, 1937)

Outra ferramenta utilizada por Kodály em seu método é o solfejo baseado em gestos manuais (manossolfa) que foi criado por John Curwen em 1870. Cada nota corresponde a um gesto diferente e através da visualização desses movimentos assimilamos com o som referente. Esses sinais são:



O principal instrumento utilizado na musicalização é a voz, ela é o único instrumento que todos nos possuímos e já nascemos com ele, por isso desde de bem cedo já podemos começar a utilizá-lo e educa-lo, quanto mais cedo se iniciar o processo de musicalização melhor será para a criança. Ele afirma que o aluno deve começar pelo canto para depois iniciar em um outro instrumento.

“Aquele que primeiro foi submetido ao aprendizado vocal e depois aprendeu o seu instrumento estará mais bem preparado para perceber as melodias de toda espécie... O estudante adquire, através do canto, a habilidade da leitura que lhe permitirá aproximar das obras de elevado espírito. E ainda, poderá aprender um repertório maior em tempo mais reduzido do que aquele que lê com dificuldade.” (Palestra na Cerimônia de Abertura do Ano Acadêmico de 1946-1947 da Academia de Música, 1946).

A escala pentatônica é outra questão abordada pelo método que será discutida no decorrer do trabalho, e por fim Kodály afirma que deve-se cultivar a tradição local, o método deve-se adaptar a cultura de cada país.

As ferramentas e recursos indicados pelo método para que as aulas sejam dinâmicas e para um bom aproveitamento dos alunos devem ter esses cinco elementos enumerados da seguinte maneira:

1. Improvisar
2. Imitar
3. Memorizar
4. Escrever (ditado)
5. Ler

Apesar de ter iniciado suas pesquisas e elaborado o material referente ao método no decorrer do início do século XX, só a partir de 1945 que o método Kodaly se institucionaliza na Hungria, ou seja, o método passa a ser aplicado em todas as escolas públicas daquele país, desde a pré-escola até o

término dos estudos acadêmicos. Para isso, Kodály primeiro capacitou os professores a ensinarem o método para depois introduzi-lo nas salas de aula.

O método não ficou estático, principalmente em relação às canções folclóricas, há atualização de material a partir de novas canções surgidas ao longo do tempo, pesquisas são feitas e o método se adapta a realidade musical de cada país, existem associações ligadas ao método Kodaly no mundo todo, inclusive no Brasil, para divulgar cada vez mais essa metodologia e a filosofia pregada por Kodály.

IV - Canções Folclóricas:

*“O ensino escolar melhora se treinarmos, primeiro, bons professores... Também necessitamos de boa música, adequada para crianças e iniciantes no treino de ouvido.”
(Popularizando Música Séria – palestra dada em Nova York, 1946).*

Para essa pesquisa foi necessário delimitar um repertório específico para não fugir do objetivo central do trabalho. Resolvi então utilizar as músicas folclóricas, o método Kodaly orienta para que utilizemos esse tipo de música porque possuem melodias simples e sua sonoridade é familiar e comum aos nossos ouvidos, começando do mais simples para chegar no mais complexo. Além de resgatar um pouco sobre a nossa cultura popular. Escolhi o livro “Quinhentas canções brasileiras” da professora Ermelinda Azevedo Paz, por ser um livro criado com fins didáticos para o auxílio da aprendizagem da percepção musical que utiliza músicas do nosso folclore. Para a autora é importante que o aluno aprenda música cantando e fazendo música, em contrapartida com os métodos de solfejo que apresentam exercícios técnicos e muitas vezes sem sentido musical. Na apresentação do livro o professor Hélio Sena fala sobre a importância de ensinar música utilizando o nosso folclore, ele diz que a utilização de músicas folclóricas nas aulas traz beleza com o conseqüente prazer de cantar, favorecendo a integração comunitária do músico com o seu povo e contribui para a preservação da identidade cultural do país. “Não se trata de ensinar folclore, mas de usá-lo onde se fizer oportuno, para que sua riqueza seja destilada na

sensibilidade das novas gerações nutrido-as e energizando-as” (PAZ, 1989, apresentação do livro).

O livro foi organizado a partir de canções selecionadas e extraídas de outros livros (anexo I), além de pesquisa e memória da autora. As canções não estão divididas por ordem de dificuldade melódica ou rítmica, ela começa com os tons maiores em seqüência com relação ao número de alterações na armadura de clave, Dó, Fá, Sol, Sib, Ré, etc... Segundo a autora foi modificado os tons da maioria das músicas, que se encontravam principalmente nos tons de Dó, Fá e Sol Maior e seus relativos para utilização didática, a autora propõe o uso do solfejo relativo para que o aluno não tenha problemas com a quantidade de #s ou bs. Depois aparece as escalas menores divididas por tipo de escala: harmônica, melódica e mista. Encontraremos também, mudanças no denominador dos compassos e sinais de abreviatura e repetição, de modo a familiarizar os alunos com esses elementos na prática.

Para esse trabalho selecionei algumas canções em tons maiores do livro citado acima, para servirem de exemplo de como cada nova nota apresentada no decorrer da aprendizagem musical através do método Kodaly, aparece em nosso contexto folclórico musical, tornando assim, a aprendizagem mais dinâmica e prazerosa.

V - Método Kodály na música Brasileira:

“O que deve ser feito? Ensinar música e canto nas escolas, de tal maneira que não seja tortura, mas alegria para o aluno: atíçar sua sede para a boa música, e a sede que se prolongará para o resto de sua vida... Essa experiência não deve ser deixada ao esmo: é dever do ensino proporcioná-la.” (Corais Infantis, 1929)

As escalas pentatônicas são muito comuns nas músicas folclóricas da Hungria e de vários outros países, mas no Brasil não encontramos facilmente essa escala em nossas músicas. Por isso propus uma reformulação do método Kodály para então formar a escala diatônica que é a escala que estamos acostumados a ouvir e não a pentatônica como o método sugere. Essas mudanças ocorrem na ordem da apresentação das notas musicais, procurei seguir fielmente a seqüência apresentada pelo professor Ian Guest em sua apostila, fazendo apenas as modificações realmente necessárias para a formação da escala diatônica.

A cada nova nota apresentada selecionei uma ou mais canções do livro “Quinhentas canções brasileiras” como podemos ver a seguir:

d r¹

206 Lê lê lê (Mogi das Cruzes)

Lê lê lê lê lê lê tu-do nois já sa-be lê.

1. As notas são representadas por suas respectivas iniciais mostradas no quadro do segundo capítulo; quando aparecer uma vírgula depois da inicial da nota, significa que aquela nota se encontra na oitava abaixo (d, r, l,...).

192

O Leme me chamô (Mogi das Cruzes)

O Leme me chamô de fra - de, Sou fra-de mais não sou nin - guém.

Detailed description: This block contains a musical score for the song 'O Leme me chamô' from Mogi das Cruzes. It is numbered 192. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff: 'O Leme me chamô de fra - de, Sou fra-de mais não sou nin - guém.'

r d s,

21 Bam-ba-la-lão - Realengo - RJ

♩ = 34


Bam-ba - la - lão, senhor ca-pi - tão Es-pa - da na cin - ta gi-ne - te na mão.

Detailed description: This block contains a musical score for the song 'Bam-ba-la-lão' from Realengo, RJ. It is numbered 21. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo marking is '♩ = 34'. The melody is a rhythmic sequence of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff: 'Bam-ba - la - lão, senhor ca-pi - tão Es-pa - da na cin - ta gi-ne - te na mão.'

r d t,

355

Chicotinho queimado (Rio de Janeiro)



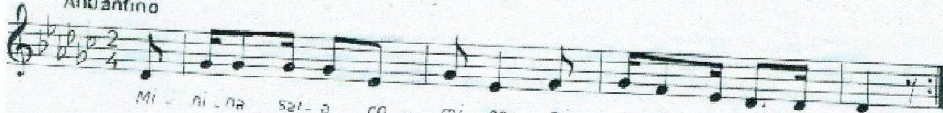
Chi-co-ti-nho quei-ma-do é mu-i-to bom quem o-lhar prá trás le-va um be-lis-são.

d t, l, s,

165

Andantino

Minina, saia comigo (Pernambuco)



Mi-ni-na saia co-mi-go, Di-vi-ti e pas-si-á
A-manhã é di-a. san-to, Nois va-mo ao Ju-qui-á.

m r d

136 **Baião da mulataria (Pernambuco)**

Quando eu vim da mi-nha fer-ra num vim cá pi-sá che-rum, mui-tas mu-
 -la-ta dei-xei ca-pi-tão, mui-tas mu-la-ta de bem

207 **São João Batista (Sorocaba)**

São João Ba-tis-ta Ba-tis-ta Ju-ão, Ba-tizou a Cris-to no ri-o Jor-dão.

m r d s,

98 A bela pastora Rio de Janeiro

Animato $\text{♩} = 72$

Lá no al-to da que-la mon-ta-nha A-vis-tei u-ma be-la pas-to-ra que di-
-zi-a na su-a lin-gua-jem que que-ri-a se ca-sar. Lá no -sar,

104 Boi bumbá (Belém)

Não cor-re vem cá, Eu que-ro te pe-ga que-ro te dá u-ma marcha de con-
-tra mestre ri - á Te en - -si -ná bo-fa boi te en -si - ná brin-cá bum - bá.

f m r d

193 $\text{♩} = 112$ É hora (Pirapora)

É ho - - ra é ho - - ra, É ho-ra mi-nha se - nha-ra é ho - ra.

Detailed description: This block contains a musical score for the piece 'É hora (Pirapora)'. It is numbered 193 and has a tempo of 112 beats per minute. The music is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a spaced-out format: 'É ho - - ra é ho - - ra, É ho-ra mi-nha se - nha-ra é ho - ra.'

l s f m

78 $\text{♩} = 120$ Moçambique (Cunha)

An - dan-du pe - lo mun-do oi nós vie - mo co-man - dá.

Detailed description: This block contains a musical score for the piece 'Moçambique (Cunha)'. It is numbered 78 and has a tempo of 120 beats per minute. The music is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a spaced-out format: 'An - dan-du pe - lo mun-do oi nós vie - mo co-man - dá.'

s f m r d

142

Cantiga de chamar o vento (Rio de Janeiro)

Vem ven-to ca-xin-gue-le, Ca-cho-ro do ma-to qué te mor-de.

Detailed description: This block contains a musical score for a song. It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/8 time signature. The melody is written on a single staff. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

110

Dança do sabão (Nordeste)

Nos-so reis nos-so reis nos-so reis dan-ça, nos-so reis dan-çô, dan-çô a sa-bão.

Detailed description: This block contains a musical score for a dance. It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff. The lyrics are written below the notes. There are triplets indicated by a '3' over the notes. The piece ends with a double bar line.

Tengo, tengo, tengo (Rio Grande do Norte)

74

Tengo tengo ten-go ma-minha É de carna - pi-xo vou bo-far-fu - la-ha na-la-fa do li-xo

s m r d t,

Lagarta pintada (Rio Grande do Norte)

154

La - gar - ta pint - ta-da, quem foi que te pint - tou Foi u - ma velha que pas -
- sou por a - - qui

t l s f m

Capelinha de melão - Realengo - RJ

55

♩ = 76

Ca-pe - linha de me - lão, É de São Jo - ão, É de cravo é de ro-sa é de man-ge-ri - cão.

l s f m r d

Na mão direita tem uma roseira (Rio Grande do Norte)

7

Na mão di - reita tem uma ro - seira na mão di - reita tem uma ro - seira que bo - ta
ro - sa em mês de mar - ço . que bo - ta ro - sa em mês de maio . Na mão di - reita .

1ª vez 2ª vez

Detailed description: This is a musical score for a song. It features two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic. The lyrics are written below the notes. There are two first endings marked '1ª vez' and '2ª vez'.

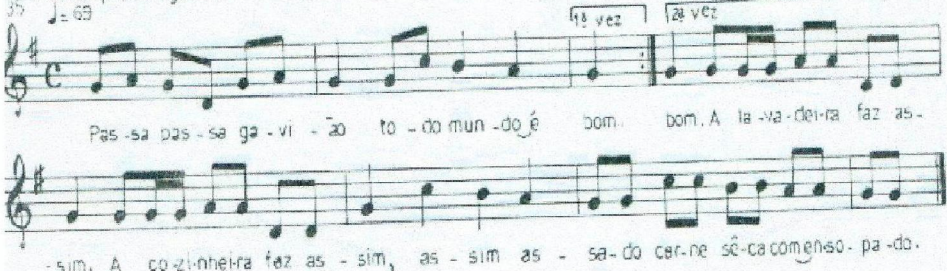
Margarida - Realengo - RJ.

♩ = 112

On - de es - tá a Mar - ga - ri - da ô - lê, ô - lê, ô - lá - - On - de es - tá a Mar - ga - ri - da ô -
- lê - - - seus ca - va - lhei - ros .

Detailed description: This is a musical score for a song. It features two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked as ♩ = 112.

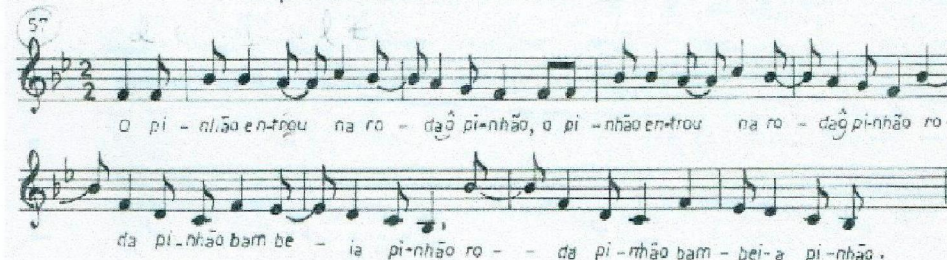
35 *Passa passa gavião - Realengo-RJ*
 ♩ = 69



Pas-sa pas-sa ga-vi-ão to-do mun-do é bom. bom. A ia-va-deira faz as-
 -sim, A co-zinheira faz as-sim, as-sim as-sa-do car-ne se-ca com en-so-pa-do.

Escala diatônica

57 *O pinhão (Rio Grande do Norte)*



O pi-nhão en-trou na ro-da do pi-nhão, o pi-nhão en-trou na ro-da do pi-nhão ro-
 da pi-nhão bam-be-ia pi-nhão ro-da pi-nhão bam-bei-a pi-nhão.

20 Ciranda, cirandinha - Realengo-RJ
Andantino ♩ = 88

Ci - ran-da, ci-ran - di-nha Va-mos todos ci-ran - dar Va-mos dar a mei-a vol-ta Vol-ta e
mei a va mos dar, Ci, dar

The musical score for 'Ciranda, cirandinha' is written in 2/4 time with a tempo of Andantino (♩ = 88). It features a single melodic line on a treble clef staff. The lyrics are: 'Ci - ran-da, ci-ran - di-nha Va-mos todos ci-ran - dar Va-mos dar a mei-a vol-ta Vol-ta e mei a va mos dar, Ci, dar'. There are two measures of lyrics on the first line, with '1ª vez' and '2ª vez' written above the notes. The second line has two measures of lyrics.

141 Caranguejo - Realengo-RJ

Caran-gue-jo não é pei-xe, ca-ran-guejo peixe é ca-ran-gue-jo só é
pei-xe té no fun-do da ma - ré. O-ra pal-ma pal-ma pal-ma o-ra
pê pê pê, o-ra ro-da ro-da ro-da ca-ran-gue-jo pei-xe é.

The musical score for 'Caranguejo' is written in 2/4 time with a tempo of 112. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'Caran-gue-jo não é pei-xe, ca-ran-guejo peixe é ca-ran-gue-jo só é pei-xe té no fun-do da ma - ré. O-ra pal-ma pal-ma pal-ma o-ra pê pê pê, o-ra ro-da ro-da ro-da ca-ran-gue-jo pei-xe é.' The score consists of three lines of music, each with two measures of lyrics.

Candieiro - Rio de Janeiro

Can-di - ei-ro en-trai na ro-da en-trai na ro-da sem pe-rar Quem pe-gar o can-di - ei-ro can-di - ei-ro há de fi - car Co-co-ro - có candi-ei-ro Si-nhá, Eu não sou cas-ti - cel, Candi-ei-ro Si-nhá Co-co-ro - nhá

82 Carneirinho, carneirão - Realengo - RJ

Car-nei - ri - nho car - nei - rão, nei-rão nei - rão, o - lhai pro céu o - lhai pro chão, pro chão pro chão, man-dap Rei Nos - so Se - nhor, senhor se - nhor, Pa-ra to - dos se - ja - je - - thar

VI – Conclusão:

Este trabalho foi produzido no intuito de ser mais uma opção de material auxiliar para o processo de musicalização, utiliza-se um método internacionalmente conhecido aliado à música brasileira, o método é adaptado para a nossa realidade musical resgatando um pouco da nossa cultura popular, para que as aulas de percepção sejam mais dinâmica e prazerosa, despertando assim, a sensibilidade e o interesse do aluno para a cultura musical folclórica nacional. Não é o método utilizado que tornará as aulas realmente interessante aos alunos, o professor é a peça fundamental nesta questão, depende de como conduz suas aulas, é preciso estar sempre atualizado e conhecer o maior número de materiais possíveis para poder ser utilizado nas aulas, podendo modifica-los para que os alunos tenham um melhor aproveitamento.

Bibliografia:

CHOKSY, Lois. The Kodály Method. New Jersey, Prentice hall inc. 1974.

GUEST, Ian. Musicalização pelo método Kodály. Apostila: páginas selecionadas. (workshop em jul/2003 na UNI-Rio).

PAZ, Ermelinda Azevedo. Quinhentas Canções Brasileiras. Rio de Janeiro: Luis Bogo editor, 1989.

www.dianagoulart.pro.br/dgt/artigos/dkos.htm (acesso em 14/09/2003)

ANEXO I**BIBLIOGRAFIA DE ONDE FORAM EXTRAÍDAS AS CANÇÕES DO LIVRO
"QUINHENTAS CANÇÕES BRASILEIRAS", ERMELINDA PAZ.**

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas*. Vol. 1º, 2º, 3º. Belo Horizonte/Brasília, Itatiaia/Pro-memória/INL. 1982.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Escorço do folclore de uma comunidade*. São Paulo, Prefeitura Municipal de São Paulo.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Cadernos de Folclore nº 23. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FUNARTE/CDFB. 1978.
- BENJAMIM, Roberto. *Congos da Paraíba*. Cadernos de Folclore nº 18. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1977.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba meu Boi*. Pernambuco, Editora da Universidade Federal de Pernambuco. 1967.
- BRANDÃO, Theo. *O Reisado Alagoano*. Revista do Arquivo Municipal. s.l., s.d.
- CORTES, J. C. Paixão & LESSA, L. C. Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas*. 3ª ed. Irmãos Vitale, 1968.
- DAMANTE, Helio. *Folclore Brasileiro*. São Paulo. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1980.
- DIVERSOS AUTORES. Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. v.1. São Paulo, Departamento de Cultura. 1946.
- FRADE, Cáscia. *Folclore brasileiro*. Rio de Janeiro. MEC/FUNARTE/CDFB. 1979.
- GARCIA, Angélica de Rezende. *Nossos avós contavam e cantavam*. Minas Gerais, Imprensa Oficial de Belo Horizonte. s.d.
- LACERDA, Regina. *Folclore brasileiro*. Goiás. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1977.
- LAMAS, Dulce. *Literatura popular em verso*. In: *Estudos*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa. 1973.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo, Irmãos Vitale. 1971.

- _____. *Abecê do Folclore*. 5ª ed. São Paulo, Irmãos Vitale. 1972.
- _____. *Folclore das festas cíclicas*. São Paulo, Irmãos Vitale. 1971.
- _____. *Folguedos populares do Brasil*. São Paulo, Ricordi. 1962.
- LIMA, Rossini Tavares & outros. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/INF. 1981.
- LIMA, Jackson da Silva. *O folclore em Sergipe*. Rio de Janeiro, Editora Cátedra/MEC. s.d.
- LODY, Raul. *Ao som do Adjá*. Salvador, Depto. de Cultura, Prefeitura Municipal da Bahia. 1975.
- MELO, Veríssimo de. *Folclore infantil*. Rio de Janeiro/Brasília, Editora Cátedra, INL/MEC. 1981.
- _____. *Folclore brasileiro. Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1977.
- MENEZES, Bruno de. *Auto popular*. 2ª ed. Belém, Pará, Oficina Gráfica da Imprensa Oficial. 1972.
- MONTE, Wanda Kiappe. *Rodas rurais da Bahia*. Rio de Janeiro, Laemmert. s.d.
- MORAIS, Mello. *Bailes pastoris na Bahia*. Salvador, Aguiar & Souza. 1957.
- NEVES, Guilherme Santos. *Folclore brasileiro. Espírito Santo*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1978.
- _____. *Bandas de Congos*. Rio de Janeiro, Cadernos de folclore nº 30. MEC/FUNARTE/CDFB. 1980.
- OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore brasileiro. Piauí*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1977.
- OTT, Carlos. *Bailes pastoris*. Salvador. s.e. 1958.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *As pastorinhas de Realengo*. Rio de Janeiro, Editora Universitária UFRJ. 1987.
- PEDREIRA, Éster. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1978.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. 2ª ed. Recife. Vitale/Prefeitura da Cidade do Recife/SEC/Fundação de Cultura da Cidade do Recife. 1980.

_____. Rezas de defunto. *Revista Brasileira de Folclore* nº 22, ano VIII, Rio de Janeiro, MEC/CDFB. set/dez de 1968.

SERAINE, Florival. *Folclore brasileiro. Ceará*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1978.

SIQUEIRA, Baptista. *Os cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro, Livraria Cátedra. 1978.

_____. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro, Ed. Da Oficina Gráfica da Universidade do Brasil. s.d.

_____. *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro. s.e. 1951.

SILVA, Maria do Socorro Arrais da. *Danças do caroço*. Maranhão, Universidade do Maranhão. 1976.

SOARES, Doralecio. *Folclore brasileiro. Santa Catarina*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1979

SOUZA, Oswaldo de. *Música folclórica do Médio São Francisco*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura. 1979. 1980. v. 1, 2.

TRIGUEIRO, Edilberto. *A língua e o folclore da Baía do São Francisco*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB/Fundação Casa de Rui Barbosa/ UF Alagoas/Conselho Estadual de Cultura da Bahia/Secretaria de Educação e Cultura de Sergipe. 1977.

TRIGUEIRO, Oswaldo Meira & BENJAMIN, Roberto. *Cambindas da Paraíba*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. Cadernos de Folclore nº 26. 1978.

VALENTE, Waldemar. *Folclore brasileiro. Pernambuco*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARETE/CDFB. 1979.

VIANNA, Hildegardes. *Folclore brasileiro. Bahia*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1981.

VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore brasileiro. Maranhão*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/CDFB. 1977.

ANEXO II

Citações de Zoltan Kodály traduzidas pelo professor Ian Guest:¹

“... o tempo da transmissão oral da tradição está esgotado... sem a alfabetização, hoje não pode haver cultura musical, tal como acontece com a cultura literária.”

“Entender a música está ao alcance de todos: é a leitura e a escrita musical. Uma vez possuindo essas habilidades, todos podem compartilhar de grandes experimentos.”

“A criança não deve armazenar conceitos e definições, mas tesouros musicais. A prestação de tributos e sistematização podem vir mais tarde”

“Se quiséssemos tentar expressar a essência dessa educação numa só palavra, ela só poderia ser cantar... Nossa era de mecanização nos conduz ao longo de uma estrada que termina com o próprio homem transformado em máquina: somente o espírito de cantar pode nos salvar desse destino.”

“O que podemos fazer neste momento? Alcançar o maior número possível de pessoas para conectá-las com música genuína, valiosa. Qual o caminho mais fácil de consegui-lo? É cantar em corais”.

“Deve ser dado lugar a danças folclóricas no programa de educação física nas escolas... No decorrer da civilização, o elo milenar entre música e movimento físico, vem enfraquecendo notavelmente. Ao tentarmos ainda resgatá-lo agora no nível mais elevado possível, não estaremos regredindo em direção de um estado arcaico, mas progredindo a partir da civilização, em direção à cultura”.

“Cantar através da leitura, o qual desenvolve a capacidade de ouvir e apreciar a música, abre o panorama das obras-primas universais, mesmo para aqueles que não tocam instrumento nenhum. E as obras só podem alcançar sua função se despertarem seu eco nas almas de milhões”.

“... todas as crianças improvisariam se lhes fosse permitido... mas elas não podem ser abandonadas a mercê de seus próprios recursos na formação de seu conceito musical”.

“Memória musical, conhecimento de estilo e boa, rápida percepção relativa, são os elementos mais importantes para a condição do verdadeiro músico”.

“ O bom educador é aquele que ensina mais do que sabe, e através do ensino, aprende mais do que ensinou”.

¹ Essas citações foram enviadas via e-mail pelo próprio Ian Guest.