

CANÇÕES DO BRASIL

Para conjunto Orff

Tomo VII

José Nunes Fernandes

Lilia do Amaral Manfrinato Justi (Orgs.)

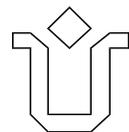


Instituto Villa-Lobos (UNIRIO)

CANÇÕES DO BRASIL

Para conjunto Orff
Tomo VII





**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS**

Reitor

Prof. Dr. José da Costa Filho

Vice-Reitora

Dra. Bruna Silva do Nascimento

Pró-Reitora de Graduação

Profa. Dra. Luana Azevedo de Aquino

Decana do Centro de Letras e Artes

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho

Diretor do Instituto Villa-Lobos

Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima

Chefe do Departamento de Piano e Instrumentos de Cordas

Profa. Dra. Ana Letícia Barros

Chefe do Departamento de Composição e Regência

Prof. Dr. Guilherme Bernstein

Chefe do Departamento de Educação Musical

Prof. Dr. Luiz Eduardo Domingues

Coordenador dos Cursos de Bacharelado em Música

Prof. Dr. Hugo Vargas Pilger

Chefe do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopro

Prof. Dr. Maico Viegas Lopes

Coordenador do Curso de Licenciatura em Música

Prof. Dr. José Nunes Fernandes

INSTITUTO VILLA-LOBOS/UNIRIO

Av. Pasteur, 436 - Praia Vermelha - Rio de Janeiro - RJ - BRASIL - Cep: 22290-040

Tel: +55 21-2542-3311/2542-3326

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl>

**José Nunes Fernandes
Lilia do Amaral Manfrinato Justi
(Orgs.)**

CANÇÕES DO BRASIL

Para conjunto Orff

Tomo VII

1ª edição



Instituto Villa-Lobos (UNIRIO)

Rio de Janeiro - 2024

© José Nunes Fernandes

Capa, projeto gráfico e diagramação: José Nunes Fernandes

Digitação das Partituras e revisão: Matheus Cândido da Silva

Digitação dos Anexos: Nathalia Andrião

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Canções do Brasil : para conjunto Orff : tomo VII / orgs. José Nunes Fernandes. Lilia do Amaral Manfrinato Justi -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Instituto Villa-Lobos / UNIRIO, 2024. -- (Canções do Brasil ; 7)

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-95138-7

1. Canções e música
2. Educação musical
3. Metodologia Orff
4. Música folclórica - Brasil I. Fernandes, José Nunes. II. Série.

23-144784

CDD-780.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Música : Estudo e ensino 780.7

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314

Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei N. 9610/98.

Ao professor Helder Parente
(In memoriam)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8	Formiguinha da roça	42
PREFÁCIO	10	Fui ao jardim da Celeste	44
INTRODUÇÃO	13	Jacaré, jacaré, jacaré	46
Os Princípios da Pedagogia Orff	13	Machadinha	50
A Imitação e o Ostinato	16	Mineiro pau	56
Pedagogia Orff no Brasil	17	O castelo pegou fogo	59
A Instrumentação	17	Olhe aquela menina	63
COMO USAR ESTE LIVRO	20	Passa, passa, passa bola	66
FONTES DAS CANÇÕES	21	Peguei um Ita no Norte	68
REFERÊNCIAS	21	Sinhá Aninha	72
SITES SUGERIDOS	22	Sinhá Marreca	75
ARRANJOS	23	Sobe, sobe, meu balão	78
A maré encheu	24	Vamos Maruca	80
Ai bota aqui, ai bota ali (“Pezinho”)	27	ANEXOS	81
Canto de camponesa	28	1. Trechos de uma entrevista: Carl Orff	82
Copo de leite	30	2. Instrumentação sugerida por Graetzer e Yepes	85
Foi na loja do mestre André	32	3. Lista de canções dos tomos I ao VI	86

APRESENTAÇÃO

Este é o volume 7 de uma série de livros que apresenta canções do folclore brasileiro arranjadas para conjunto Orff e no estilo pedagógico Orff, ou seja, com a presença de ostinatos simples nos acompanhamentos, para que as crianças possam fazer a execução por imitação, sem leitura da notação musical. Portanto, os livros da série não são livros para o aluno, são cadernos didáticos para os professores, com canções do Brasil arranjadas para voz e instrumentos de percussão simples/percussão corporal (palma, batida do pé no chão, palmada na coxa, estalo, batida com a mão no peito, entre outros). Esta série é indicada para professores de música da escola regular e das escolas de música, bem como de outros espaços que tenham ensino de música, e é sugerida especialmente para crianças de 6 a 10 anos.

Os arranjos foram feitos com base nas obras “ORFF-SCHULWERK. Música para crianças” de Carl Orff - V. II (ORFF, C.; KEETMAN, G., 1964) e “ORFF-SCHULWERK. Canções das Crianças Brasileiras” (REGNER, 1965).

As canções do folclore infantil do Brasil que foram escolhidas são canções simples e com tonalidades que não envolvem muitos acidentes, uma vez que são utilizados instrumentos de placas (ou lâminas), como o xilofone e o metalofone, nos modelos criados por Orff e fabricados pelo Studio 49¹. Neles as placas relativas às notas acidentadas são trocadas a cada exigência da tonalidade da música. Isso requer mais trabalho e pode também levar mais tempo da aula. O que não implica que as crianças terão muito pouco acesso às tonalidades que contêm notas acidentadas, como foi dito, existem nos livros dessa série canções com tonalidades que envolvem até três notas acidentadas. Não imaginamos aqui o uso dos metalofones cromáticos, presentes no mercado comercial e em muitas escolas, sugerimos o uso dos metalofones e xilofones simples, diatônicos, com placas móveis para fácil substituição quando for necessário.

¹ Studio 49 é uma empresa que produz o instrumental Orff. <http://www.studio49.de/en>

Os arranjos deste volume foram elaborados sob a orientação de José Nunes Fernandes e Lilia do Amaral Manfrinato Justi nas aulas de Processos de Musicalização I (PROM I), do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos² da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O primeiro volume foi feito durante os anos de 2015 e 2016. O segundo volume foi elaborado no primeiro semestre de 2017. O terceiro volume foi feito no segundo semestre de 2017 e no primeiro semestre de 2018. O quarto volume apresenta arranjos desenvolvidos nos dois semestres de 2019 e o quinto volume no segundo semestre de 2022. O sexto volume foi elaborado pelos alunos de PROM I, do primeiro semestre de 2023, sob a coordenação do professor José Nunes Fernandes. Além dos arranjos das canções, neste volume são apresentados arranjos de parlendas (Papa papão, Vem vento caxinguelê) e uma canção (Peixinhos do Mar) organizados pela professora Lilia Justi, em 9 de fevereiro de 2023, na ocasião da inauguração da “Sala Helder Parente”, no Instituto Villa-Lobos. O tomo 7 foi elaborado no segundo semestre de 2023 nas disciplinas PROM 1, coordenada pelo professor José Nunes, e PROM Orff-Gazzi de Sá, coordenada pela professora Lilia Justi. Neste volume, além das canções, está inserido o arranjo de uma parlenda (Copo de leite). Em cada música são apresentados os autores dos arranjos.

Esperamos que esta série de livros de arranjos venha enriquecer e contribuir para a prática da música nas escolas regulares e nas escolas de música.

José Nunes Fernandes e Lilia Justi

Rio de Janeiro, março de 2024 - *Instituto Villa-Lobos 50 Anos*

² A disciplina aceita, como optativa, alunos dos bacharelados do Instituto Villa-Lobos, bem como alunos de Mobilidade Acadêmica de outras universidades brasileiras e estrangeiras.

P R E F Á C I O

“Ensinando Música Musicalmente” é o sugestivo título de um dos muitos livros escritos pelo insigne pedagogo musical inglês Keith Swanwick (1937-), publicado no Brasil em 2003. Muito mais do que título, a meu ver, é uma provocação à pergunta: o que quer dizer ensinar música musicalmente? Sumariamente eu diria: significa despertar na criança, no jovem ou no adulto a alegria e o prazer de se descobrir ao ouvir, sentir e fazer música, ou seja, cantando, tocando, inventando, ouvindo e se movimentando, a ela respondendo afetiva, intelectual e corporalmente.

Nas primeiras décadas do século XX, o entendimento do ensino da música como ensino instrumental e compositivo, voltado para o treinamento, à eficiência e à técnica, e destinado aos talentosos, sob influência de filósofos e educadores, como Pestalozzi (1746-1827), Froebel (1782-1852), Claparède (1873-1940) e John Dewey (1859-1952), cujas ideias ressoaram em compositores e educadores musicais como Émile Jacques Dalcroze (1865-1960), Zoltán Kodály (1882-1967) e Carl Orff (1895-1982), modificou-se substancialmente. Crianças foram incluídas entre suas preocupações pedagógicas e adotado, entre outros, o tão antigo pensamento de Aristóteles (Política, 8): “deve-se praticar a música desde muito jovem (infância), mas, mais tarde, abandoná-la e sentir-se satisfeito com a capacidade adquirida de valorizar a beleza e gozá-la”. (Tradução da autora do Prefácio). Claro, com a ressalva de que, preferentemente, a música não precisa ser abandonada... Na concepção de Dalcroze, Kodály e Orff e, acrescente-se, de Schinichi Suzuki, fazer música, viver a música, não é um privilégio dos talentosos, mas uma atividade a que toda e qualquer criança tem direito, como parte integrante de seu desenvolvimento, desenvolvimento no qual emoção, razão, sentimento de participação e compartilhamento formam um todo.

Trabalhando com Mary Wigman, aluna de Dalcroze e Rudolf Laban, em 1924, Orff junta-se a Dorothea Günther, fundando em Munich a Güntherschule, voltada para o ensino coordenado de música, movimento, dança e treinamento rítmico. Nesse trabalho, o piano é substituído por instrumentos de altura determinada, com placas removíveis, inspirados em protótipos medievais e orientais - xilofones, metalofones, jogos de sinos - e diferentes percussões, e os alunos, revezando-se, ora improvisam nos instrumentos, ora se movimentam. Posteriormente, o compositor escreveu “essas atividades me interessaram, sobretudo porque estavam intimamente ligadas ao meu trabalho no teatro” (The New Grove,

vol.13, p.708). Da mesma maneira, seu profundo interesse pela tragédia grega (Sófocles e Ésquilo), e pelo Barroco Italiano - considere-se suas visitas às óperas de Monteverdi -, em que palavra, texto entoado, dança e coro constituíam um tecido único e contínuo, refletiram-se não só na concepção de sua prática pedagógica, como na criação, com Gunild Keetman, dos cinco volumes do Orffschulwerk, nos quais pode-se deduzir o que pensava o compositor a respeito da ideia de “música elementar”: em suas próprias palavras, “elementar, do latim *elementarius*, quer dizer pertencente aos elementos da matéria prima original, próximo da origem, conforme o começo”, ou seja, aquela baseada em canções curtas, do folclore do país ou de outros, cantigas de ninar, ou de diferentes gêneros, parlendas, rimas e adivinhações, faladas ou cantadas, pequenas formas, rondós com acompanhamento de bordões e *ostinati*, executados em instrumentos de fácil execução (o instrumental Orff); e, sobretudo, música criada pelas próprias crianças a partir da improvisação rítmica, melódica e instrumental acompanhando a fala, o canto e o movimento, música cuja realização propicia às crianças experiências artísticas vitais.

No Rio de Janeiro, as propostas pedagógicas de Orff chegaram via **Cursos Internacionais de Férias Pro-Arte de Teresópolis**, para os quais os instrumentos foram doados pela Internationes, uma instituição alemã. Terminados os cursos, o equipamento vinha para os Seminários de Música Pró-Arte, onde ficava até o curso seguinte. Após 1963, ano da primeira vinda do Professor Regner ao Brasil, Bárbara Brieger e Gilda Giusti, nomes mencionados na carta da Professora Bárbara Hasselbach - incluída numa publicação do Jornal da ABRAORFF (N. 3, dez., 2008, p. 4), deram aulas nos Seminários de Música Pró-arte, utilizando os instrumentos, ainda antes de fazerem sua formação no Orff Institut. Eu mesma fui aluna do Prof. Regner no curso de Teresópolis em 1967, quando estreei seu Concerto-Miniatura (Miniatur-Konzert) para piano a quatro mãos, jogo de sinos (soprano e contralto), metalofones (soprano e contralto) e xilofones (soprano, contralto e baixo), em cuja capa o compositor escreveu: “Para D. Salomea, a primeira intérprete desta minha peça no Brasil”. Assinado, “Teresópolis, janeiro 1967, Hermann Regner”. Lamentavelmente, não me lembro do nome da segunda pianista. Durante alguns anos dei aulas nos Seminários de Música Pro-Arte do Rio de Janeiro em turmas de musicalização, aplicando as ideias de Orff e seu instrumental.

Parabenizo o Professor José Nunes e seus alunos da classe de Processos de Musicalização I (PROM I), do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pelo trabalho realizado que, certamente, inspirará mais iniciativas congêneres. Essa série contém arranjos para canções nas quais as

sugestões de Orff são claramente observáveis; levando em conta a natureza das tríades empregadas, corresponde, provavelmente ao Volume II do Orffschulwerk. Como o próprio Orff recomenda, é uma proposta de trabalho que pode ser aproveitada e mesmo adaptada segundo as peculiaridades do grupo com o qual está sendo usada.

Nada mais significativo para festejar os 50 anos do Instituto Villa-Lobos, cuja Licenciatura, há muitos anos, vem formando professores-músicos conscientes do valor da música no desenvolvimento afetivo, intelectual e social da criança, do que a publicação de um trabalho voltado para uma educação musical viva e criativa, que enseje sentimentos de autorrealização, alegria e beleza.

Rio de Janeiro, março de 2017
Salomea Gandelman

INTRODUÇÃO

Os Princípios da Pedagogia Orff

Carl Orff (1895-1981), músico e pedagogo alemão, criou uma metodologia de ensino da música, basicamente para a musicalização infantil, que tem como base a **fala** (linguagem), a **música** (canto, execução instrumental), o **movimento** (dança, brincadeiras, deslocamentos, passos, coreografias etc) e a **criação** (improvisação, criação arranjos próprios, criação melódica e rítmica). Tais aspectos são combinados na execução, ou seja, na música cantada, dançada, tocada existe a agregação desses elementos (linguagem, música, movimento e criação) (BONA, 2012; FONTERRADA, 2005; SANTOS, 1994, e outros).

Orff diz que não criou um método, somente orientações pedagógicas. Surgiu no auge do movimento dalcrozeano, herdou dele a ênfase no movimento como reação à excessiva teorização. Criou em 1920 a Escola de Ginástica e Dança e em 1924 a Günter Schule. Sofreu influências de Die Ghilev, Isadora Duncan e Dalcroze. Orff dizia que a música é global, ela une tudo. A palavra, o ritmo e a dança. Tudo é um só processo. Busca a criação do sentimento de expressão e não o virtuosismo mecânico. O lema é imitar, reproduzir, inventar e interpretar.

A metodologia de Orff, divulgada principalmente através da série didática ORFF-SCHULWERK - Musik für Kinder (Obra Escolar Orff - Música para Crianças), publicada junto com Gunild Keetman, está incluída no que se chama de métodos ativos, ou métodos novos, ou seja, que se enquadram nos princípios da Escola Nova (FONTERRADA, 2005; GRAETZER; YEPES, 1961; JARAMILLO, 2004). Inicia com a escala pentatônica e posteriormente inclui os modos maiores e menores. A metodologia de Orff, a ORFF-SCHUWERK, é formada por cinco cadernos: Volume I - Pentatônico; Volume II - Bordões e acordes perfeitos; Volume III- Dominantes do modo maior; Volume IV - Bordões do modo menor; Volume V - Dominantes do modo menor. Outras obras complementares integram a Obra Escolar - Música para crianças.

Orff parte da palavra (rimas e lenga-lengas infantis), usando a escala pentatônica, sempre unindo o movimento, a música e a criação. Todas as atividades são em grupo e utilizando os instrumentos indicados (criados na sua maioria por ele, ou adaptados). Orff (1960) critica o uso do piano, cravo ou espineta (“seria deplorável”, 1961, p. iii). O trabalho simultâneo com todos os aspectos sempre em conjunto. Orff (1960) sugere que no princípio tudo seja feito de cor, e em seguida usando a notação. A execução de todos os instrumentos visa aproximar a criança das boas sonoridades. “É um perfeito sentido de conjunto” (ORFF; KEETMAN, 1960, p.iv). Orff tem muito cuidado com a escolha dos instrumentos, e chega a afirmar que para o “grupo instrumental deve-se escolher instrumentos verdadeiros e não simples brinquedos musicais, infelizmente bastante propagados e que só servem para prejudicar os ouvidos e os nervos” (ORFF; KEETMAN, 1964, p.3).

Assim, os princípios da metodologia orffiana se ligam a uma integração das linguagens artísticas, tendo como base o ritmo, o movimento, a linguagem e a criação. O ritmo é o elemento integrador, é onde se assentam a melodia, a harmonia, a linguagem. O ritmo orffiano é basicamente o ritmo da fala, ou derivado dele, constante nas parlendas, rimas e lenga-lengas infantis. Com isso Orff indica que o desenvolvimento musical da criança deve ser o mesmo traçado pelo homem, na sua ontogênese.

Orff busca uma vivência musical integrada (palavras, canto, instrumentos, movimento) e uma expressão espontânea, uma vez que as atividades se assemelham a um jogo. Em uma entrevista Orff diz que com a prática de conjunto proposta, as crianças deveriam chegar ao ponto de estruturar seus próprios arranjos e o acompanhamento do movimento (REICH, 1965). Na mesma entrevista Orff aponta que para a sua proposta pedagógica ter êxito ela deve ser integrada à formação do professor e não aparecer como uma matéria do currículo escolar.

Santos (1994) mostra que a “música elementar” (termo usado por Orff para designar uma música simples e primitiva próxima ao arcaísmo inconsciente da criança) abarca tais aspectos: o envolvimento como participante, e não como ouvinte; o fazer que anteceda a ação intelectual, o jogo rítmico e sonoro proveniente das rimas, parlendas e lenga-lengas infantis,

muitas vezes desprovidos de sentido; a preeminência das formas rítmicas; a repetição (ostinatos, bordões etc); presença associada do movimento, da dança e do gesto.

Estando incluída na Escola Nova ou Escola Ativa, a proposta de Orff se adéqua aos seguintes aspectos:

Quadro 1. Comparación entre la escuela tradicional y la escuela nueva.

(Fonte: JARAMILLO, María Cecilia Jonquera. 2004, p. 1-55).

Escola tradicional-passiva

1. **Base: o programa**
O valor intelectual é a medida para a acumulação de materiais.
2. **A criança - *homúnculus***
Um adulto em miniatura.
3. **Dissociação entre inteligência e faculdades**
Valor das disciplinas sobre cada uma das faculdades.
4. **Princípio**
Do abstrato para o concreto.
5. **Classificação adulta do saber em especialidades de estudo**
A síntese das experiências da espécie.
6. **Processo abreviado das aquisições mentais**
Das intuições à generalização da lição.
7. **Ensino verbal**
Coletiva, a nível de aluno médio.
8. **O professor ensina o aluno passivo**
É o professor quem impõe o processo de aprendizagem.
9. **As técnicas são finalidades que são necessárias submeter-se**
Metodologia
10. **Disciplina repressiva, constrição**

Escola Nova (Escola ativa ou Escola Renovada)

1. **Base: a criança**
O que importa é a avaliação normal dos interesses favorecidos pelo alimento apropriado para cada um.
2. **A criança - *sui generis***
Perfeitamente preparado para adaptar-se a cada uma das fases do desenvolvimento.
3. **A inteligência, funcionalmente**
O material é percebido segundo os interesses e segundo uma mentalidade característica.
4. **Princípio: seguir os interesses das crianças**
Primeiro aparecem os interesses concretos.
5. **Estudo das coisas**
A totalidade, as coisas ordenadas em classificações rudimentares e pessoais; depois, mediante comparações entre elas, até chegar a uma síntese de experiências pessoais.
6. **Processo natural**
Sustentado mediante os interesses concreto-analítico-sintético no processo de escolaridade.
7. **Ensino mediante a vida, individualizado**
De acordo com as reações próprias de cada um e mediante o uso de jogos educativos.
8. **O aluno se autoeduca ativamente**
O aluno segue seus interesses como propulsores.
9. **As técnicas são instrumentos**
Para aperfeiçoar a conduta, que é a finalidade.
10. **Liberdade guiada, educação social**

A Imitação e o Ostinato

A imitação presente na metodologia Orff vem de suas observações da aprendizagem não formal, cujas técnicas incluem a observação e a reprodução do visto e ouvido. Assim, as crianças não devem ler no início, mas sim tomarem como base a execução imitativa. O jogo expressivo da palavra é comum nas brincadeiras infantis, isso acontece sem normas e sem leitura, acontece da forma intuitiva, natural.

A metodologia emprega ostinatos, o ritmo das palavras, ecos, perguntas e respostas, rondós, bordões, falso-bordão, *organum*, fragmentos repetitivos, alternância de sons, *discantus*, rimas, lenga-lengas, variações com terças, onomatopeias, canções, parlendas, adivinhas e pregões.

O corpo, para Orff, funciona como um instrumento capaz de produzir os mais diferentes timbres, sendo essa percussão corporal um dos principais fundamentos da metodologia Orff. Os planos corporais trabalhados são: pés, palmadas nos joelhos, estalos, palmas), obtendo-se quatro planos corporais e sonoros e uma rica variedade de esquemas rítmicos.

Da palavra surgem o ritmo, a melodia, o jogo timbrístico e o uso dos instrumentos, formando um todo de grande ação para a criança.

No ensino, a metodologia Orff inclui elementos próprios de seu estilo de composição pedagógica, “como formas e texturas derivadas de ingredientes primitivos, com intervalos diatônicos, heterofonia, ostinatos, bordões e tríades em movimento paralelo, interpretados com vozes e instrumentos e associados à linguagem e ao movimento corporal” (JARAMILLO, 2004, p.31).

Assim, a imitação e o uso de elementos repetitivos, como os ostinatos e os bordões, vem facilitar a compreensão dos elementos musicais e colocar as crianças para participarem da música de imediato, fazendo com que elas se sintam verdadeiros músicos. Os ostinatos, por exemplo, são de fácil memorização.

Pedagogia Orff no Brasil

Em 1963, Hermann Regner³ ministrou o primeiro curso Orff no Brasil, no Curso Internacional de Férias de Teresópolis, realizado pela PRÓ-ARTE de Teresópolis e posteriormente em outras cidades. (ABRAORFF, 2008; BONA, 2012; FERNANDES, 2020; PAZ, 2013). Helder Parente ganhou bolsa de estudo neste curso e permaneceu como aluno e como professor durante quatro anos no Instituto Orff de Salzburg.

A partir daí muitos professores estudaram no Instituto Orff (Salzburg) ou estudaram com professores que haviam feito curso no Instituto. Muitas publicações brasileiras também surgiram nas décadas de 1980 e 1990.

Em 2004 foi fundada a Associação ORFF Brasil (ABRAORFF), com a orientação do Carl Orff Stiftung de Munique, na Alemanha, através de Verena Maschat, membro do Instituto Orff de Salzburgo; do reitor emérito do Colégio Santo Américo, D. Gabriel Iróffy; da coordenadora do Espaço de Música do Colégio Santo Américo, Elisabeth Peissner Sertório; e da professora de música Mayumi Takai (ABRAORFF, 2017). A ABRAORFF oferece grupos de estudos, cursos nacionais e internacionais, encontros e congressos, é, sem dúvida, a maior organização e fonte brasileira para a divulgação da metodologia Orff.

A Instrumentação

Orff sugere um conjunto muito específico, definido através de longa pesquisa e com contribuição de alguns profissionais da área da organologia, como Curt Sachs, e fabricados e comercializados pelo Studio 49. Ampliamos a lista original com as indicações da bibliografia consultada e do site do Studio 49. Nos anexos deste livro apresentamos um quadro de sugestão instrumental proposto por Graetzer e Yepes (1961). O instrumental é composto por:

³ Educador musical e compositor, ministrou curso em diversos países e foi um dos adaptadores da obra de Orff para outros idiomas. Foi diretor do Instituto Orff, membro do conselho e presidente da Fundação Carl Orff.

1. Instrumentos de placas:

Xilofones (soprano, contralto, tenor e baixo)

Metalofones (soprano, contralto)

Glockenspiel

2. Instrumentos de percussão:

Bumbo, pandeiro, pandeiro sem pele (pandeirola), pratinela, triângulo, guizos, castanholas, chocalho de madeira, par de maracás, par de clavas, bloco de madeira, prato, par de címbalos, reco-reco, afoxé, agogô de madeira, pau de chuva, percussão corporal.

3. Sopros

Flauta-doce (soprano, contralto, tenor e baixo)

4. Cordas

Viola da gamba (ou Violoncelo)

Muitos autores afirmam que a proposta ensino da música de Orff é uma proposta elitista, uma vez que abarca um instrumental caro. Acredito que somente os xilofones e metalofones, além do *Glockenspiel*, são mais caros e podem ser trocados, por jogo de copos afinados, por exemplo, ou por outros instrumentos. Penna (1995) diz que o instrumental Orff é interessante e rico, devido a sua simplicidade técnica e características timbricas, o que permite um amplo trabalho de musicalização, inclusive por favorecer um abrangente trabalho de prática de conjunto, não muito comum nas metodologias de musicalização. “No entanto, a dificuldade concreta da maioria das escolas ter à mão esse material específico não pode ser desconsiderado” (Penna, 1995, p. 89). Mas a autora recorre a Santos (1994), uma vez que a torna-se importante, mesmo com o uso de outros instrumentos, o princípio da vivência musical em conjunto imediata e intuitiva, além da apreensão da linguagem do próprio fazer musical. Esse aspecto é valioso, já que isso pode ser preservado mesmo usando outros materiais (como a voz e a percussão corporal).



Figura 1. Instrumental Orff (Fonte: ORFF, C.; KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Música para crianças. I Pentatônico. Versão Portuguesa de Maria de Lourdes Martins. Mainz, B. Schott's Söhne, 1961, p.168).*

COMO USAR ESTE LIVRO

Este livro deve ser usado por professores da educação infantil e dos primeiros anos do ensino fundamental, bem como das escolas de música, nas aulas de musicalização, ou de outros espaços que trabalhem com a musicalização de crianças. É sugerido para crianças de 6 a 10 anos.

A execução deve ser feita por imitação, ou seja, o professor demonstra e os alunos veem e escutam e depois imitam, até decorar as vozes. A dinâmica e a agógica ficam a cargo de cada professor, quando não estiverem indicadas, estabelecendo junto com os alunos.

O canto pode ser agregado à flauta-doce, caso seja possível, a flauta-doce pode “dobrar” o canto, mas não o substituir.

As crianças, depois de executarem algumas músicas, devem criar seus próprios arranjos, inclusive de músicas não folclóricas, como apresentado neste livro. As crianças se tornarão arranjadores, intuitivamente!

Pode-se executar primeiramente só com percussão corporal, uma vez que Orff indica que o primeiro instrumento de percussão usado pela criança seja seu próprio corpo (GRAETZER; YEPES, 1961).

Embora Orff adote instrumental específico, o professor deve adotar o material sonoro que possua na escola, até mesmo construindo os instrumentos de fontes recicláveis e o uso da percussão corporal, o que importa é que a criança tenha uma vivência musical imediata, participativa e intuitiva.

Aconselhamos que em cada uma das músicas deste livro os grupos de crianças criem uma coreografia, com gestos, de preferência em roda, para acompanhar, usando o andar para um lado e para outro, o pular, o girar, o bater palmas com o vizinho, o saltar, etc, ou mesmo a criação de uma dança.

Dependendo do arranjo, tanto o xilofone como o metalofone devem ser utilizados com duas, três ou quatro baquetas.

FONTES DAS CANÇÕES

FRANK, Isolde. *Vêm amigos, vem catar: Coletânea de canções para a escola e para grupos em geral*. Porto Alegre, AGE Editora, 2009.

PAZ, Ermelinda. *500 Canções brasileiras*. 3.ed. Brasília, MUSIMED, 2015.

TILER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. V.1. São Leopoldo, Editora Sinoidal, 1982.

_____. *Vamos tocar flauta doce*. V.2. São Leopoldo, Editora Sinoidal, 1982.

REFERÊNCIAS

ABRAORFF. *Jornal da ABRAORFF*. N. 3, Dez, 2008. ASSOCIAÇÃO ORFF BRASIL (ABRAORFF). Disponível em <http://www.abraorff.org.br>. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

BONA, Melita. Carl Orff. Um compositor em cena. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba, Intersaberes, 2012, p.125-156.

FERNANDES, José Nunes. *Curso Internacional de Férias Pro Arte de Teresópolis: em cartaz de 1950 a 1989*. Rio de Janeiro, Ed. Do Autor, 2020.

FONTEERRADA, Marisa. Carl Orff. In: _____. *De tramas e fios. Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo, Editora UNESP, 2005.

JARAMILLO, María Cecilia Jonquera. Métodos Históricos o Activos en Educación Musical. *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea de Música en la Educación). N° 14 (noviembre, 2004), p. 1-55. Disponível em: <http://musica.rediris.es>

GRAETZER, Guillermo; YEPES, Antonio. *Introducción a la práctica del ORFF-SCHULWERK*. 4.ed. Buenos Aires, Barry, 1961.

ORFF, Carl; KEETMAN, Gunild. *Orff-Schulwerk. Música para crianças*. I Pentatônico. Versão Portuguesa de Maria de Lourdes Martins. Mainz, B. Schott's Söhne, 1961.

_____. *Orff-Schulwerk. Música para crianças*. II. Bordões e acordes perfeitos. Versão Portuguesa de Maria de Lourdes Martins. Mainz, B. Schott's Söhne, 1964. (os volumes III, IV e V não tem versão em português).

MARTINS, Maria de Lourdes. *Orff-Schulwerk. Canções para as escolas. Dez canções populares portuguesas*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1961.

PAZ, Ermelinda A. *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX. Metodologias e Tendências*. 2.ed. Brasília, Editora Musimed, 2013.

PENNA, Maura. Revendo Orff: por uma reapropriação de suas contribuições. In: Pimentel, Lucia (org.). *Som, gesto, forma, cor: dimensões da arte e seu ensino*. Belo Horizonte, Editora Com Arte, 1995, p. 80-109.

REGNER, Hermann. *Canções das Crianças Brasileiras*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1965.

REICH, WILLI. *Gespräche mit Komponisten*. Zurich, Menesse Verlag, 1965.

SANTOS, Regina Marcia S. A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares - análise comparativa de quatro métodos. In: Associação Brasileira de Educação Musical. *Fundamentos da Educação Musical 2*. Porto Alegre, ABEM, 1994, p. 7-112.

SITES SUGERIDOS

ASSOCIAÇÃO ORFF BRASIL (ABRAORFF): <http://www.abraorff.org.br>

ORFF-SCHULWERK FORUM SALZBURG: <http://www.orff-schulwerk-forum-salzburg.org>

STUDIO 49 - Fabricação e venda de instrumentos: <http://www.studio49.de/en>

ROGERPHONE - Fabricação e venda de metalofones, xilofones e baquetas. Facebook: RogerPhone

ARRANJOS

A maré encheu

Folclore Brasileiro

Autores: Cassia Regina Antunes Rocha da
Silva, Gabriel Teixeira dos Santos, Isaque
Suzarte Peçanha, Jayane Josefa da
Conceição Silva, Kassandra Verônica
Pereira da Silva, Luciana Amoêdo da Silva
Thomas Oliveira de Magalhães Medeiros

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The vocal line (Canto) is in the top staff, with lyrics: "A ma - ré en - cheu, a ma - ré va - zou, os ca - be - los da mo - re - na o ri -". The percussion instruments are arranged in the bottom five staves: Palmas/Pé (top), Metalofone (middle), Xilofone (middle), Triângulo (bottom), and Pandeiro/Guizos (bottom). The score shows a rhythmic accompaniment for the vocal line, with the vocal melody starting on a high note and moving down.

A maré encheu

6

Canto

a - cho car - re - gou. A ma - ré en - cheu, a ma - ré va -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

A maré encheu

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "zou, os ca-be - los da mo - re - na o ri - a - cho car - re - gou." The vocal line begins with a double bar line and a fermata over the first note. The second staff is for Palmas/Pé, using a percussion clef and showing a rhythmic pattern of quarter notes. The third staff is for Metalofone, using a treble clef and showing a pattern of chords. The fourth staff is for Xilofone, using a treble clef and showing a pattern of quarter notes with rests. The fifth staff is for Triângulo, using a percussion clef and showing a pattern of quarter notes with rests. The sixth staff is for Pandeiro/Guizos, using a percussion clef and showing a pattern of quarter notes. The score concludes with a double bar line.

Canto

zou, os ca-be - los da mo - re - na o ri - a - cho car - re - gou.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Ai bota aqui, ai bota ali (“Pezinho”)

Folclore Brasileiro

Autores: Gabriella Câmara, João Paulo Ferreira da Costa, Joseph Hamilton Azevedo, Lucas Campista Chagas, Matheus Vieira Soares Silva, Marcus Vinicius de Mendonça Pereira, Rayssa Oliveira da Silva Lima.

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), written in treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are: "Ai bo-ta a-qui, ai bo-ta a-li o teu pe - zi - nho, o teu pe - zi-nho bem jun-ti-nho com o meu." The lyrics are placed below the vocal staff. The second staff is for Palmas/Pé, written in a percussion clef with a 4/4 time signature. The third staff is for Metalofone, written in treble clef with a 4/4 time signature. The fourth staff is for Xilofone, written in treble clef with a 4/4 time signature. The fifth staff is for Triângulo, written in a percussion clef with a 4/4 time signature. The sixth staff is for Pandeiro/Guiços, written in a percussion clef with a 4/4 time signature. The score consists of five measures of music, each measure containing a staff for the vocal line and five staves for the percussion instruments. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The percussion instruments provide a rhythmic accompaniment, with the Pandeiro/Guiços staff using 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns.

Canto de camponesa

Folclore Brasileiro

Autores: Ana Clara Vasconcelos, Lucas Dantas, Matheus Praça.

The musical score is written for five parts: Canto (Vocal), Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The vocal line includes the lyrics: "Can - sa - da eu ve - nho a - qui te pro - cu - rar a - go - ra te en - con - tro no". The percussion parts are arranged in a grand staff with a brace on the left. The Metalofone and Xilofone parts use treble clefs and play chords in a steady 6/8 rhythm. The Triângulo part uses a percussion clef and features a pattern of eighth notes and rests. The Pandeiro part also uses a percussion clef and features a pattern of eighth notes and rests.

Canto de camponesa

4

Canto

bos - que a pas - se - ar; a - go - ra te en - con - tro no bos - que a pas - se - ar.

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Detailed description: The score is for a piece titled 'Canto de camponesa'. It features a vocal line (Canto) and five percussion parts: Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro/Guizos. The vocal line is in 4/4 time, starting with a '4' above the first measure. The lyrics are 'bos - que a pas - se - ar; a - go - ra te en - con - tro no bos - que a pas - se - ar.' The Metalofone and Xilofone parts are in 3/4 time, indicated by a '3' above the first measure. The Triângulo and Pandeiro/Guizos parts are in 4/4 time. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The vocal line has a melodic line with lyrics underneath. The Metalofone and Xilofone parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Triângulo part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Pandeiro/Guizos part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks.

Copo de leite

Parlenda de tradição oral

The musical score is written in 2/4 time. It consists of two systems. Each system has three staves: Canto (Soprano), Contracanto (Alto), and a percussion part. The percussion part is divided into three sections: 'palmas' (claps), 'perna esq.' (left leg), and 'perna dir.' (right leg). The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:

Canto: Co - po de lei - te que vi - ra pó.
Contracanto: que vi - ra pó

System 2:

Canto: Ga - lo que can - ta co - co - ri - có.
Contracanto: co - co - ri - có.

Copo de leite

8

Canto

Pin - to que pi - a pi - ri - pi - pi.

Contracanto

pi - ri - pi - pi.

palmas
perna esq.
perna dir.
pés

12

Canto

Mo - ça bo - ni - ta que sai da - - qui!

Contracanto

que sai da - qui! que sai da - qui!

palmas
perna esq.
perna dir.
pés

Foi na loja do mestre André

Folclore Brasileiro

Eduardo Bezerra da Silva Santos,
Gabriel de Souza Rangel dos Santos,
Ricardo Silva Lannes Maia, Taís Lara
Souza Barbas, Wagner Potyguara dos
Santos Júnior, Yasmin Raeder Dias.

Canto

1. Foi na loja do mestre André que eu com - prei um pi - a -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

4

Canto

ni - nho. Plim, plim, plim, um pi - a - ni - nho.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

Estribilho

7

Canto

Ai, o - lé! Ai, o - lé! Foi na lo - ja do mes-tre An - dré.

Palmas/
Pé

8

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is arranged in a system with five staves. The vocal line (Canto) is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a repeat sign and a measure rest of 7. The lyrics are: "Ai, o - lé! Ai, o - lé! Foi na lo - ja do mes-tre An - dré." The instrumental parts include Palmas/Pé (Percussion), Metalofone (Metallophone), Xilofone (Xylophone), Triângulo (Triangle), and Pandeiro/Guizos (Cymbals/Tambourine). The instrumental parts are on various clefs (treble and alto) and include rests and rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Foi na loja do mestre André

12

Canto

2. Foi na loja do Mestre André que eu comi um violão. Dão, dão,

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

17

Canto

dão, um vi - o - lão. Plim, plim, plim, um pi - a - ni - nho.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

Estrilho

21

Canto

Ai, o - lé! Ai, o - lé! Foi na lo - ja do mes-tre An - dré.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is arranged in six staves. The vocal line (Canto) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The instrumental parts include Palmas/Pé (mallets), Metalofone (treble clef), Xilofone (treble clef), Triângulo (mallets), and Pandeiro/Guizos (mallets). The score consists of eight measures, with a repeat sign at the beginning and end of the section.

Foi na loja do mestre André

26

Canto

3. Foi na lo - ja do Mes-tre An - dré que eu com - prei u - ma - flau -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

30

Canto

ti - nha. Du, du, du, u - ma - flau - ti - nha. Dão, dão,

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

33

Canto

dão, um vi - o - lão. Plim, plim, plim, um pi - a - ni - nho.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Foi na loja do mestre André

Estrilho

37

Canto

Ai, o - lé! Ai, o - lé! Foi na lo - ja do mes-tre An - dré.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is arranged in six staves. The vocal line (Canto) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The instrumental parts include Palmas/Pé (mallets), Metalofone (treble clef), Xilofone (treble clef), Triângulo (mallets), and Pandeiro/Guizos (mallets). The score is marked with a repeat sign at the beginning and end of the section.

Formiguinha da roça

Folclore Brasileiro

Autores: Ana Beatriz Capriglione, Beatriz Heimbürger, Davi Karl Marques, Jonathan Nunes Farias, Júlia de Oliveira Borges, Ludmilla Barreto Souza, Luiza da Silva Lourenço Ribeiro.

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), written in treble clef with a 4/4 time signature and a 7-measure rest at the beginning. The lyrics are: "For-mi-gui - nha da ro - ça en - doi - de - ceu com a dor de ca-be - ça que lhe". The second staff is for "Palmas/ Pé" (claps/feet), written in a simplified notation with a 4/4 time signature. The third staff is for "Metalofone" (metallophone), written in treble clef with a 4/4 time signature. The fourth staff is for "Xilofone" (xylophone), written in treble clef with a 4/4 time signature. The fifth staff is for "Triângulo" (triangle), written in a simplified notation with a 4/4 time signature. The sixth staff is for "Pandeiro/ Guizos" (pandero/cymbals), written in a simplified notation with a 4/4 time signature. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Formiguinha da roça

2

Canto

deu. Ai, po-bre, ai po-bre for-mi-gui-nha põe a mão na ca-be-ça e faz as-sim, e faz as-sim.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Fui ao jardim da Celeste

Folclore Brasileiro

Autores: Eduardo Bezerra da Silva Santos,
Gabriel de Souza Rangel dos Santos, Ricardo
Silva Lannes Maia, Taís Lara Souza Barbas,
Wagner Potyguara dos Santos Júnior,
Yasmin Raeder Dias.

Canto

Fui ao jar - dim da Ce - les - te, gi - ro - flé, gi - ro - flá. Fui ao

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Fui ao jardim da Celeste

5

Canto

jar - dim da Ce - les - te, gi - ro - flé, flé, flá.

Palmas/
Pé

pula!

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeirol/
Guizos

O que foste lá fazer?
Giroflé, giroflá.
O que foste lá fazer?
Giroflé, flé, flá.

Fui lá buscar uma rosa,
giroflé, giroflá.
Fui lá buscar uma rosa,
giroflé, flé, flá.

Para quem é essa rosa?
Giroflé, giroflá.
Para quem é essa rosa?
Giroflé, flé, flá.

É para a menina (Ana),
giroflé, giroflá.
É para a menina (Ana),
giroflé, flé, flá.

Jacaré, jacaré, jacaré

Folclore Brasileiro

Autores: Ana Beatriz Capriglione, Beatriz Heimburger, Davi Karl Marques, Jonathan Nunes Farias, Júlia de Oliveira Borges, Ludmilla Barreto Souza, Luiza da Silva Lourenço Ribeiro.

The musical score is for the piece "Jacaré, jacaré, jacaré" in 2/4 time. It includes a vocal line and five percussion parts: Palmas/Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro/Guizos. The vocal line consists of five measures with the lyrics "Ja - ca - ré, ja - ca - ré, ja - ca - ré, _____ não fui". The percussion parts provide a rhythmic accompaniment. The Xilofone part consists of chords in the second, third, and fourth measures. The Triângulo and Pandeiro/Guizos parts have a similar rhythmic pattern, with the Pandeiro/Guizos part starting with a half note in the first measure and then quarter notes.

Canto

Ja - ca - ré, ja - ca - ré, ja - ca - ré, _____ não fui

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Jacaré, jacaré, jacaré

5

Canto

eu que rou - bei tu - a mui - é.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Jacaré, jacaré, jacaré

9

Canto

Tu - do é, tu - do é, tu - do é ca - pi -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Jacaré, jacaré, jacaré

14

Canto

va-ra, bi - cho fei - o, ja-ca - ré.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeirol/
Guizos

The musical score consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), starting at measure 14. The lyrics are 'va-ra, bi - cho fei - o, ja-ca - ré.' with a slur under 'ja-ca - ré'. Below the vocal line are five percussion staves: Palmas/Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeirol/Guizos. Each percussion staff has a unique rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and repeat dots.

2. Mas quem é, mas quem é, mas quem é,
mas quem é que roubou tua muié? ://
//: Tudo é, tudo é, tudo é,
brincadeira com o pobre jacaré. ://

Machadinha

Folclore Brasileiro

Autores: Alice Bacaneli Penques, André Filipe Araújo Moraes Barreira, Bruno Magno Magalhaes Ramos, Cristiano Thomas Saramago Soares, Facundo Estefanell Rochon, Kelly Nascimento Rosado, Maicon Jefferson Costa Pereira, Matheus Lourenço Klippel Machado.

Allegretto

The musical score is written in 4/4 time and consists of five measures. The vocal line (Canto) begins with a whole rest in the first measure, followed by a whole rest in the second measure, and then the lyrics "Ah, ah," in the third measure, with a quarter note on "Ah" and a quarter note on "ah,". The percussion instruments (Palmas/Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro/Guizos) play a rhythmic pattern of quarter notes in the first two measures, followed by a pattern of quarter notes and eighth notes in the third measure, and finally a pattern of quarter notes and eighth notes in the fourth and fifth measures. The Pandeiro/Guizos part includes a small flourish above the notes in the third, fourth, and fifth measures.

Machadinha

4

Canto

ah, mi-nha ma - cha - di - nha. Ah, ah, ah, mi-nha ma - cha - di - nha. Quem te pôs a

Palmas/
Pé

8

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Detailed description: This is a musical score for the song 'Machadinha'. It consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), starting at measure 4. The lyrics are 'ah, mi-nha ma - cha - di - nha. Ah, ah, ah, mi-nha ma - cha - di - nha. Quem te pôs a'. The second staff is for 'Palmas/Pé' (clapping/foot), showing a steady quarter-note rhythm. The third staff is for 'Metalofone' (metallophone), with a melodic line of eighth notes. The fourth staff is for 'Xilofone' (xylophone), also with a melodic line of eighth notes. The fifth staff is for 'Triângulo' (triangle), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The sixth staff is for 'Pandeiro/Guizos' (bongos/cymbals), showing a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Machadinha

8

Canto

mão sa - ben - do que és mi - nha? Quem te pôs a mão sa - ben - do que és

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Machadinha

11

Canto

mi - nha? Se tu és mi - nha eu tam-bém sou tu - a; Se tu és

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Machadinha

14

Canto

mi - nha eu tam-bém sou tu - a. Pu - la, ma-cha - di - nha, pa-ra o meio da

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score for 'Machadinha' shows measures 14, 15, and 16. The vocal line (Canto) features a melody with lyrics: 'mi - nha eu tam-bém sou tu - a. Pu - la, ma-cha - di - nha, pa-ra o meio da'. The accompaniment includes Palmas/Pé (claps/foot), Metalofone (chordal accompaniment), Xilofone (melodic accompaniment), Triângulo (rhythmic accompaniment with grace notes), and Pandeiro/Guizos (percussion accompaniment).

Machadinha

17

Canto

ru - a. Pu - la, ma - cha - di - nha, pa - ra o meio da ru - a.

Palmas/
Pé

8

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Mineiro pau

Folclore Brasileiro

Autores: Cassia Regina Antunes Rocha da Silva, Gabriel Teixeira dos Santos, Isaque Suzarte Peçanha, Jayane Josefa da Conceição Silva, Kassandra Verônica Pereira da Silva, Luciana Amoêdo da Silva, Thomas Oliveira de Magalhães Medeiros.

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), with lyrics: "Mi-nei - ro pau, mi-nei - ro pau! Eu vou-me em-bo - ra p'ra o Pa - rá. Mi". The second staff is for Palmas/Pé, the third for Metalofone, the fourth for Xilofone, the fifth for Triângulo, and the sixth for Pandeiro/Guizos. All instruments are in 4/4 time. The percussion parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with accents or slurs. The vocal line is in a simple, folk-like style with a mix of quarter and eighth notes.

Mineiro pau

5

Canto

nei - ro pau, mi - nei - ro pau, eu vol - to a se - ma -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeirol/
Guizos

Mineiro pau

8

Canto

na que vem. Mi - nei - ro pau, mi - nei - - ro pau.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

O castelo pegou fogo

Folclore Brasileiro

Autores: Egon Athaydes, Gabriel Ferreira,
Thiago Alves.

Canto

O cas - te - lo pe - gou fo - go “Seu” Fran - cis - co deu si - nal. A -

Xilofone soprano

Xilofone

Metalofone soprano

Metalofone alto

Maracas

Triângulo

Agogô / Sinos

The musical score is written in 2/4 time. The vocal line (Canto) is in treble clef. The percussion parts include Xilofone soprano and Xilofone (treble clef), Metalofone soprano and Metalofone alto (treble clef), Maracas (bass clef), Triângulo (bass clef), and Agogô / Sinos (bass clef). The lyrics are: O cas - te - lo pe - gou fo - go “Seu” Fran - cis - co deu si - nal. A -

O castelo pegou fogo

5

Canto

cu - da, a - cu - da, a - cu - da, a ban - dei - ra na - cio - nal.

Xil. sop.

Xil.

Met. sop.

Met. alto

Maracas

Tri.

Agogô/
Sinos

The musical score is arranged in a system of eight staves. The vocal line (Canto) is on a treble clef staff with lyrics underneath. The instrumental parts include two xylophone staves (Xil. sop. and Xil.), two metal percussion staves (Met. sop. and Met. alto), a maracas staff, a triangle staff (Tri.), and an agogô/sinos staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The vocal line starts with a measure rest in the first measure, indicated by the number '5' above the staff. The lyrics are: 'cu - da, a - cu - da, a - cu - da, a ban - dei - ra na - cio - nal.' The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment for the vocal line.

O castelo pegou fogo

9

Canto

Um, dois, três, qua - tro, cin - co, seis,

Xil. sop.

Xil.

Met. sop.

Met. alto

Maracas

Tri.

Agogô/
Sinos

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is for the vocal line (Canto), with lyrics 'Um, dois, três, qua - tro, cin - co, seis,'. The second staff is for Soprano Xilophone (Xil. sop.), followed by Xilophone (Xil.), Soprano Metallophone (Met. sop.), Alto Metallophone (Met. alto), Maracas, Triangle (Tri.), and Agogô/Sinos. The percussion parts include a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, with the triangle part featuring 'x' marks indicating specific rhythmic accents.

O castelo pegou fogo

13

Canto

se - te, oi - to, no - ve, pa - ra do - ze fal - tam três.

Xil. sop.

Xil.

Met. sop.

Met. alto

Maracas

Tri.

Agogô/
Sinos

The musical score is arranged in a system of eight staves. The vocal line (Canto) is on a treble clef staff with lyrics underneath. The percussion parts (Xil. sop., Xil., Met. sop., Met. alto, Maracas, Tri., Agogô/Sinos) are on various clefs (treble and alto) and use rhythmic notation such as stems, beams, and 'x' marks to indicate specific sounds and patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the system concludes with a double bar line.

Olhe aquela menina

Folclore Brasileiro

Autores: Alice Bacaneli Penques, André Filipe Araújo Moraes Barreira, Bruno Magno Magalhaes Ramos, Cristiano Thomas Saramago Soares, Facundo Estefanell Rochon, Kelly Nascimento Rosado, Maicon Jefferson Costa Pereira, Matheus Lourenço Klippel Machado.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), with lyrics: "O - lha - que - la me - ni - na, co - mo vem tão". The second staff is for Palmas/Pé, showing a simple rhythmic pattern of quarter notes. The third staff is for Metalofone, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is for Xilofone, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The fifth staff is for Triângulo, showing a continuous pattern of eighth notes with accents. The sixth staff is for Pandeiro/Guizos, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Olhe aquela menina

4

Canto

lon - ge! Vem pa - ra nos - sa ter - ra, man - je -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Olhe aquela menina

7

Canto

rão, dão, dão.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

2. Venho por aqui,
por aqui assim,
à procura de uma agulha
que eu aqui perdi.

3. Ó, minha menina,
diga a seu pai,
que uma agulha, que se perde,
não se acha mais.

Passa, passa, passa bola

Folclore Brasileiro

Autores: Eduardo Bezerra da Silva Santos,
Gabriel de Souza Rangel dos Santos, Ricardo
Silva Lannes Maia, Taís Lara Souza Barbas,
Wagner Potyguara dos Santos Júnior, Yasmin
Raeder Dias.

Canto

Pas - sa, pas - sa, pas - sa bo - la, pas - sa bo - la sem pa - rar.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guiços

Detailed description: The musical score is for a piece titled 'Passa, passa, passa bola' in the style of Brazilian Folklore. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), with the lyrics 'Pas - sa, pas - sa, pas - sa bo - la, pas - sa bo - la sem pa - rar.' written below it. The second staff is for 'Palmas/Pé' (clapping/foot), showing a simple rhythmic pattern. The third staff is for 'Metalofone' (metallophone), featuring a melody of eighth notes. The fourth staff is for 'Xilofone' (xylophone), with a melody of eighth notes and some beamed eighth notes. The fifth staff is for 'Triângulo' (triangle), showing a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff is for 'Pandeiro/Guiços' (bongos/cymbals), with a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Passa, passa, passa bola

5

Canto

Se vo - cê es - tá com a bo - la, o seu no - me vai fa - lar

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Peguei um Ita no Norte

Folclore Brasileiro

Autores: Ana Beatriz Capriglione, Beatriz Heimburger, Davi Karl Marques, Jonathan Nunes Farias, Júlia de Oliveira Borges, Ludmilla Barreto Souza, Luiza da Silva Lourenço Ribeiro.

Canto

1. Pe - guei um I - ta no Nor - te pra vim no Ri - o mo - rar. A -

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

D D Po Pu P+ D Po Pu P+

D = dedão; Po = ponta; pu = punho; p+ = palma

Peguei um Ita no Norte

5

Canto

deus, meu pai, mi-nha mãe.— A - deus, Be-lém do Pa - rá. Ai,

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Peguei um Ita no Norte

9

Canto

ai, ai, ai, a - deus Be-lém do Pa - rá. Ai,

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Peguei um Ita no Norte

13

Canto

ai, ai, ai, a - deus, Be-lém do Pa - rá.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

D Po P+

2. Peguei os troços que tinha
o resto dei pra guardar.
Talvez eu volte pro ano,
talvez eu fique por lá.
Ai, ai, ai, ai, talvez eu fique por lá,
ai, ai, ai, ai, talvez eu fique por lá.

3. Mamãe me de um conselho,
na hora de eu embarcar:
Meu filho, ande direito,
que é pra Deus lhe ajudar.
Ai, ai, ai, ai, que é pra Deus lhe ajudar,
ai, ai, ai, ai, que é pra Deus lhe ajudar.

Sinhá Aninha

Folclore Brasileiro

Autores: Cassia Regina Antunes Rocha da Silva,
Gabriel Teixeira dos Santos, Isaque Suzarte
Peçanha, Jayane Josefa da Conceição Silva,
Kassandra Verônica Pereira da Silva, Luciana
Amoêdo da Silva, Thomas Oliveira de
Magalhães Medeiros.

Canto

Si-nh'A - ni - nha diz que tem se-te sai - as de ba - lão. É men

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is for the song 'Sinhá Aninha' in 4/4 time. It features a vocal line and five percussion parts. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Si-nh'A - ni - nha diz que tem se-te sai - as de ba - lão. É men'. The percussion parts include Palmas/Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro/Guizos. The Triângulo part has a steady eighth-note pattern, while the other percussion parts have more complex rhythmic patterns.

Sinhá Aninha

5

Canto

ti - ra, e - la não tem nem di - nhei - ro p'ra sa - bão, ai, ai,

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is arranged in a system with six staves. The vocal line (Canto) is on a treble clef staff with lyrics underneath. The percussion instruments (Palmas/Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro/Guizos) are on the bottom five staves. The percussion parts include rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The Metalofone and Xilofone parts have rests in the first two measures and then play a simple harmonic line in the last two measures.

Sinhá Aninha

9

Canto

ai, ai, ai, ai, nem di - nhei - ro p'ra sa - bão.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is arranged in a grand staff format. The vocal line (Canto) is on a treble clef staff with lyrics underneath. The percussion instruments are on a grand staff with a common time signature. The instruments include Palmas/Pé (snare drum), Metalofone (xylophone), Xilofone (xylophone), Triângulo (triangle), and Pandeiro/Guizos (tambourine/cymbals). The score consists of four measures. The first three measures contain the vocal line and the percussion accompaniment. The fourth measure contains the vocal line and the percussion accompaniment. The score ends with a double bar line.

Sinhá marreca

Folclore Brasileiro

Autores: Gabriella Câmara, João Paulo Ferreira da Costa, Joseph Hamilton Azevedo, Lucas Campista Chagas, Matheus Vieira Soares Silva, Marcus Vinicius de Mendonça Pereira, Rayssa Oliveira da Silva Lima.

Canto

Lá vem a Si-nhá Mar - re - ca com seu sam - bu - rá na mão. Lá

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Sinhá Marreca

5

Canto

vem a Si - nhá Mar - re - ca com seu sam - bu - rá na mão! E - la

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Sinhá Marreca'. It consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto) in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: 'vem a Si - nhá Mar - re - ca com seu sam - bu - rá na mão! E - la'. The vocal line starts with a measure rest of 5 measures. The second staff is for Palmas/Pé, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The third staff is for Metalofone, showing a simple melodic line of quarter notes. The fourth staff is for Xilofone, showing a rhythmic pattern of quarter notes. The fifth staff is for Triângulo, showing a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The sixth staff is for Pandeiro/Guizos, showing a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks indicating specific drum sounds. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Sinhá Marreca

9

Canto

dis-se que vem ven - den-do em - pa - di-nhas de ca - ma - rão. E - la rão.

1. 2.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Sobe, sobe, meu balão

Folclore Brasileiro

Autores: Gabriella Câmara, João Paulo Ferreira da Costa, Joseph Hamilton Azevedo, Lucas Campista Chagas, Matheus Vieira Soares Silva, Marcus Vinicius de Mendonça Pereira, Rayssa Oliveira da Silva Lima.

Canto

So - be, so - be, meu ba - lão, so - be, so - be, meu ba - lão.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

Sobe, sobe, meu balão

5

Canto

Pal - mas, mui - tas pal - mas, ho - je é di - a de São João.

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

balançar platinelas

Vamos, Maruca

Folclore Brasileiro

Autores: Alice Bacaneli Penques, André Filipe Araújo Moraes Barreira, Bruno Magno Magalhaes Ramos, Cristiano Thomas Saramago Soares, Facundo Estefanell Rochon, Kelly Nascimento Rosado, Maicon Jefferson Costa Pereira, Matheus Lourenço Klippel Machado.

Canto

Va - mos, Ma - ru - ca, va - - - mos, va - mos p'ra Jun - dia - í? Com

Palmas/
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro/
Guizos

The musical score is for the piece 'Vamos, Maruca' in 4/4 time. It features a vocal line and five percussion parts. The vocal line has lyrics: 'Va - mos, Ma - ru - ca, va - - - mos, va - mos p'ra Jun - dia - í? Com'. The percussion parts include Palmas/Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro/Guizos. The Metalofone part has an 8-measure rest at the beginning of the first measure.

ANEXOS

1. Trechos de uma entrevista: Carl Orff

(Fonte: REICH, WILLI. *Gespräche mit Komponisten*. Zurich, Menesse Verlag, 1965).

Pergunta - Como nasceu - “DAS SCHULWERK”?

Carl Orff - Em 1924 eu fundei junto com Dorothee Günther em Munique uma escola para Ginástica, Música e Dança: A Escola Günther. Nisto eu via uma possibilidade de estruturar uma nova educação rítmica e realizar minhas ideias de uma penetração e complementação recíprocas da educação do movimento e da música. O particular da Escola Günther estava em seu cofundador que era um músico. Assim houve desde o começo um acento especial em todas as aspirações musicais, e eu encontrei um campo de experiência ideal para as minhas ideias.

O aspecto musical do aprendizado teve que ser outro do que se vinha fazendo até então. O centro de gravidade foi mudado do ponto de vista harmônico para o rítmico. Isto levou naturalmente a uma preferência por instrumentos rítmicos. Eu me distanciei da educação do movimento realizado somente com música de piano, como era de costume naquele tempo e ainda mesmo hoje, e procurei estimular a ativação do aluno através de um fazer música ele mesmo, isto é, através da improvisação e estruturação de música própria. Assim eu não quis uma formação de instrumentos altamente desenvolvidos e usados na música clássica, mas em instrumentos predominantemente rítmicos e mais ou menos fáceis de serem aprendidos, próximos do corpo.

Pergunta - Que peças eram essas que deveriam ser tocadas com esses instrumentos?

Carl Orff - Estava claro que, para este instrumental, era preciso primeiro que a música fosse criada, ou então, música já existente e apropriada, para isto precisaria ser trabalhada ou arranjada. Vinha ao caso em primeira linha o folclore nacional e internacional. Estava no meu pensamento pedagógico levar os alunos tão longe que eles, mesmo de maneira modesta, pudessem estruturar sua própria música e o acompanhamento do movimento. A maneira de fazer música para estes instrumentos nasceu da prática no próprio instrumento.

Isto veio desenvolver uma técnica de improvisação que teve um papel de grande importância. Estes exercícios deveriam antes de mais nada capacitar os alunos a uma expressão musical espontânea e pessoal.

Nesta primeira etapa o *Schulwerk* era planejado para educadores no movimento, isto é, para pessoas mais ou menos adultas e, desta forma, não utilizável para crianças. Eu sabia bem que a educação rítmica não tinha de começar somente com pessoas jovens depois da puberdade, mas sim com crianças da escola primária e até antes disso. Ofereceu-se a mim então, em 1948, uma nova possibilidade de experiência.

Pergunta - E que consistiu em uma nova possibilidade?

Carl Orff - A unidade de música e movimento, que se precisa inculcar com esforço nos jovens nesse país, é ainda natural na criança. Este fato me deu a chave para o novo trabalho pedagógico. Assim também me ficou claro o que tinha faltado até aqui no *Schulwerk*: fora de algumas pobres experiências, nunca nós na escola Günther aproveitamos o bastante a voz cantada e a palavra. Então, como na criança nem é possível de outro modo, foram incluídos a rima, a palavra, o canto, o ponto de partida decisivo. Movimento, cantar e tocar juntaram-se em uma unidade. A ideia de uma nova educação musical adequada à criança me fascinava. Então as coisas se colocaram por si mesmas nos seus devidos lugares: música elementar, instrumental elementar, formas de movimento e palavras elementares.

Pergunta - O que o Sr. Entende por elementar?

Carl Orff - Elementar, do latim *elementarius*, quer dizer: “pertencente aos elementos da matéria prima original, próximo da origem, conforme o começo”.

Pergunta - E o que é para o Sr. música elementar?

Carl Orff - Música elementar não é nunca uma música sozinha, ela é ligada ao movimento, à dança ou linguagem, ela é uma música que a pessoa mesma deve fazer, na qual não é incluída como ouvinte, mas como participante. Ela é pré-espiritual, não tem forma grande, nenhuma forma arquitetônica, ela traz pequenas formas em série, ostinatos e pequenas formas em rondó. Música elementar é próxima à terra, natural, corporal, possível de ser experimentada e aprendida por cada um, adequada a criança.

Assim nasceu o novo *Schulwerk* do trabalho para e com as crianças. O ponto de partida melódico foi o canto do cuco, a terça descendente, um espaço de dois tons, que foi aumentado gradativamente para uma escala pentatônica sem meios tons, próxima à maior. Com referência à linguagem o ponto de partida foram os nomes, brinquedos de rimas cantáveis e simplíssimas canções infantis. Isto era um mundo facilmente acessível a todas as crianças. Eu não pensava na educação de crianças excepcionalmente dotadas, mas numa educação de base mais ampla, a qual a criança média e a menos dotada

também pudesse acompanhar. Minha experiência me ensinou que, raramente, há crianças completamente não musicais, quase todas elas são atingíveis e prontas para ser ajudadas.

Pergunta - Como o Sr. vê a relação de *Schulwerk* com o ensino escolar de um modo geral em nosso tempo?

Carl Orff - Como eu não me sinto indicado a falar como especialista sobre questões e reformas escolares sobre as quais hoje se discute tanto em todo o mundo, eu gostaria de transformar meu pensamento numa imagem que me dispensa da especialização, mas que é de qualquer forma esclarecedora e arriscar uma comparação da natureza: música elementar, palavra e movimento, jogos, tudo que desperta e desenvolve forças da alma forma o *humos* da alma, o *humos* sem o qual nós vamos de encontro a um ressecamento da alma.

Quando sucede ressecamento na natureza? Quando uma paisagem é explorada unilateralmente, quando a distribuição natural da água é perturbada por um excesso de cultivo, quando por motivos utilitários florestas e bosques são sacrificados por uma maneira de pensar abstrata - em resumo quando o equilíbrio na natureza é perdido por causa de intervenções unilaterais. E, do mesmo modo, nós vamos de encontro a um ressecamento da alma quando o homem, desviado do elementar, perdeu seu equilíbrio.

Assim, como somente o *humos* na natureza permite o crescimento, igualmente a música elementar liberta forças na criança, que de outra maneira não se desdobrariam. Portanto, é preciso acentuar que música elementar não deve ser integrada na escola primária como complemento, mas como uma coisa fundamental. Com isso, não se trata exclusivamente de educação musical - ela pode, mas não precisa seguir-se, - se trata de formação humana: isto está além das chamadas aulas de música e de canto dos programas. Trata-se de desenvolver a fantasia e a força da experiência cedo, numa época que é para isso singularmente predestinada. Tudo que a criança vive nessa época, e que nela for despertado e cultivado é decisivo para toda a vida. Nesses anos, coisas jamais recuperáveis podem ficar soterradas, algo não mais atingível pode permanecer sem desenvolvimento.

Pergunta - Que o Sr. exige então?

Carl Orff - A exigência é clara: integrar música elementar no centro da formação do professor e não como uma matéria entre as outras, uma exigência que necessita de algumas décadas para sua realização e efeito nas escolas. Daqui parte um caminho para adiante - mas também um caminho longo. Música elementar é aprendida por cada um e imprescindivelmente necessária para quem quer se dedicar à profissão de professor, principalmente na Escola Primária.

2. Instrumentação sugerida por Graetzer e Yepes

(Fonte: GRAETZER, G.; YEPES, A. *Introducción a la práctica del ORFF-SCHULWERK*. 4.ed. Buenos Aires, Barry, 1961, p. 47-49).

Principiantes

Pandeiros
Guizos
Pares de toc-toc (tipo de agogô de madeira)
Triângulos pequenos
Par de pratos pequenos (címbalos)
Maracás
Pandeireta (pandeiro sem pele)
Metalofone contralto
Xilofone contralto
Caixinha de madeira
Pares de chocalhos
Reco-reco
Baquetas com feltro, de madeira e de borracha

Adiantados

Pandeiro
Guizos
Par de clavas
Triângulo grande e vários médios
Par de címbalos
Par de chocalhos
Prato médio com suporte
Pandeireta
Metalofone contralto
Xilofone contralto
Violão
Caixinha de madeira
Reco-reco
Metalofone soprano

Maracás
Castanholas
Xilofone soprano
2 Tímpanos (pequenos)
Bumbo
Violoncelo
Tambor militar (com baquetas e vassourinhas)
Tom-tom
Xilofone baixo
Sinos
Bongôs e tumbadoras
Flautas doce
Baquetas com feltro, de madeira e de borracha

3. Lista de canções dos tomos I ao VI

Tomo I

Ciranda, cirandinha
Samba lelê
Na Bahia tem
Escravos de Jó
Peguei um Ita no Norte
Pai Francisco
Caranguejo não é peixe
Atirei o pau no gato
A canoa virou
Passa, passa gavião
Eu sou pobre

Tomo II

Bão balalão
Cai, cai balão
Candeeiro (Candieiro)
Lavadeira
Periquito maracanã
Sinhá Marreca
Teresinha de Jesus
Vai abóbora

Tomo III

Boi da cara preta
Borboletinha
Carneirinho, carneirão
Chuva vai, chuva vem
Dim, dão, vai casar o
João Ratão
Fui no Itororó
Fui “passá” na ponte
Marcha soldado
Margarida
Meu limão, meu limoeiro
Nesta rua
O cravo brigou com a rosa
O trem de ferro
Peixinhos do mar
Sapo Jururú
Uma, duas angolinhas
Vamos maninha

Tomo IV

A barata diz que tem
Alecrim Dourado
Capelinha de melão
Eu perdi o dó da minha
viola
Garibaldi foi à missa
Havia um pastorzinho
Oh, Limão
O pião entrou na roda
O sapo não lava o pé
Peixe Vivo
Pirulito que bate, bate
Que é de Valentim
Rosa vermelha
Se eu fosse um peixinho
Serra, serra serrador
Tutu Marambá

Tomo V

A galinha do vizinho
Batam palmas, digam Viva!
Cachorrinho está latindo
Felicidade
Pulga toca flauta
Torce, retorce
Vou-me embora (“Prenda
minha”)

Tomo VI

Constança
Eu fui à Espanha
Eu passei na ponte
Lá na ponte da vinhança
Lá no alto daquela montanha
No salão dancei
O Castelo pegou fogo
O meu boi morreu
O que é da Margarida
Onde está a Margarida
Onde vais bela manquinha
Papagaio Louro
Rola pombinha
Senhora viuvinha
Viva o Zé Pereira