

CANÇÕES DO BRASIL

Para conjunto Orff

Tomo IV

José Nunes Fernandes

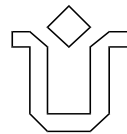
Lilia do Amaral Manfrinato Justi (Orgs.)



Instituto Villa-Lobos (UNIRIO)

CANÇÕES DO BRASIL

Para conjunto Orff
Tomo IV



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

Reitor

Prof. Dr. Ricardo Silva Cardoso

Vice-Reitor

Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Pró-Reitora de Graduação

Prof. Dr. Alcides Wagner Serpa Guarino

Decana do Centro de Letras e Artes

Profa Dra. Carole Gubernikoff

Diretor do Instituto Villa-Lobos

Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea

Chefe do Departamento de Piano e Instrumentos de Cordas

Profa Ms. Érika Ribeiro

Chefe do Departamento de Composição e Regência

Prof. Ms. Dawid Korenchandler

Chefe do Departamento de Educação Musical

Prof. Dr. Luiz Eduardo Domingues

Coordenadora dos Cursos de Bacharelado em Música

Profa. Ms. Marina Spoladore

Chefe do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopros

Profa. Dra. Laura Tausz Rónai

Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música

Profa. Dra. Lilia do Amaral Manfrinato Justi

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 IV

1ª edição



**Instituto Villa-Lobos (UNIRIO)
Rio de Janeiro - 2019**

© José Nunes Fernandes

Capa, projeto gráfico e diagramação: José Nunes Fernandes

Digitação das Partituras: Luiz Henrique Reis Machado

Digitação dos Anexos: Nathalia Andrião

F363 Fernandes, José Nunes; Justi, Lilia do Amaral Manfrinato (Orgs.)
Canções do Brasil. Para Conjunto Orff. Tomo IV / José Nunes
Fernandes; Lilia do Amaral Manfrinato Justi (Orgs). 1.ed. – Rio de
Janeiro : Instituto Villa-Lobos / UNIRIO, 2019.
60 : il.; 27,5cm.

ISBN: 978-85-61066-79-6

1. Música - Instrução e ensino. 2. Canções infantis. 3. Orff I. José Nunes
Fernandes; Lilia do Amaral Manfrinato Justi. II. Título.

CDD – 780.7

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UNIRIO

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	Garibaldi foi à missa	32
PREFÁCIO	10	Havia um pastorzinho	34
INTRODUÇÃO	13	Oh, Limão	36
Os Princípios da Pedagogia Orff	13	O pião entrou na roda	38
A Imitação e o Ostinato	16	O sapo não lava o pé	40
Pedagogia Orff no Brasil	17	Peixe Vivo	45
A Instrumentação	17	Pirulito que bate, bate	47
Como usar este livro	20	Que é de Valentim	48
FONTES DAS CANÇÕES	21	Rosa vermelha	50
REFERÊNCIAS	21	Se eu fosse um peixinho	52
SITES SUGERIDOS	22	Serra, serra serrador	54
ARRANJOS	23	Tutu Marambá	55
A barata diz que tem	25	ANEXOS	56
Alecrim Dourado	26	1. Trechos de uma entrevista: Carl Orff	57
Capelinha de melão	27	2. Instrumentação sugerida por Graetzer	60
Eu perdi o dó da minha viola	29	e Yepes	

APRESENTAÇÃO

Este é o volume 3 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 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 não terão acesso às tonalidades que contem 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

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

escolas, sugerimos o uso dos metalofones e xilofones simples, diatônicos, com placas móveis para fácil substituição quando for necessário.

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. 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
Lilia do Amaral Manfrinato Justi*

Rio de Janeiro, outubro de 2019 - ***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 Schiniki 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 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 Pro-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-SCHULWERK, 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 orffeana 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 orffeano 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	Escola Nova
1. Base: o programa O valor intelectual é a medida para a acumulação de materiais.	1. Base: a criança O que importa é a avaliação normal dos interesses favorecidos pelo alimento apropriado para cada um.
2. A criança - <i>homúnculus</i> Um adulto em miniatura.	2. A criança - <i>sui generis</i> Perfeitamente preparado para adaptar-se a cada uma das fases do desenvolvimento.
3. Dissociação entre inteligência e faculdades Valor das disciplinas sobre cada una das facultades.	3. A inteligência, funcionalmente O material é percebido segundo os interesses e segundo uma mentalidade característica.
4. Princípio Do abstrato para o concreto.	4. Princípio: seguir os interesses das crianças Primeiro aparecem os interesses concretos.
5. Classificação adulta do saber em especialidades de estudo A síntese das experiências da espécie.	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 abreviado das aquisições mentais Das intuições à generalização da lição.	6. Processo natural Sustentado mediante os interesses concreto-analítico-sintético no processo de escolaridade.
7. Ensino verbal Coletiva, a nível de aluno médio.	7. Ensino mediante a vida, individualizado De acordo com as reações próprias de cada um e mediante o uso de jogos educativos.
8. O professor ensina o aluno passivo É o professor quem impõe o processo de aprendizagem.	8. O aluno se autoeduca ativamente O aluno segue seus interesses como propulsores.
9. As técnicas são finalidades que são necessárias submeter-se Metodologia	9. As técnicas são instrumentos Para aperfeiçoar a conduta, que é a finalidade.
10. Disciplina repressiva, constrição	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 PRO ARTE de Teresópolis e posteriormente em outras cidades. (ABRAORFF, 2008; BONA, 2012; 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 (pandeireta), platinela, triangulo, guizos, castanhola, 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. Sopro

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 desconsiderada” (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 fica 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 substituí-lo.

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

ARICÓ, JR. Alceu M. *Cem melodias folclóricas*. São Paulo, Ricordi, 1957.

ÁVILA. Marli Batista. *Brincando, Cantando e Aprendendo...* Volume 1. São Paulo, Musici Assessoria Pedagógico-Musical, 2002.

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.

VILLA-LOBOS, H. *Guia Prático. Para educação artística e musical*. V.1, Cadernos 1, 2 e 3. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música/FUNARTE, 2009.

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.

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). Nº 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 Barata diz que tem

Folclore Brasileiro

Autores: Gabriel Abraão Dantas Machado, Gabriel Barreiros, Grace Lucas Ozório, Lucas Paranhos, Maria Cristina Gonçalves Gomes, Mauricca Costa Santos

The musical score is written in 2/4 time. The vocal line (Canto) is in treble clef. The instrumental parts are: Palmas Pé (percussion), Metalofone (treble clef), Xilofone (treble clef), Triângulo (percussion), and Pandeiro / Guizos (percussion). The lyrics for the first line are: 1. A ba-ra-ta diz que tem se-te sai-as de fi-ló é men-ti-ra da ba-ra-ta, e-la tem é u-ma só— ah, ah, ah, oh, oh, oh, e-la tem é u-ma só.

2. A barata diz que tem um sapato de veludo. É mentira da barata, o pé dela é peludo. Ah, ah, ah, oh, oh, oh, o pé dela é peludo.

3. A barata diz que tem uma cama de marfim. É mentira da barata, ela tem é o capim. Ah, ah, ah, oh, oh, oh, ela tem é o capim.

4. A barata diz que tem um anel de formatura. É mentira da barata, ela tem é casca dura. Ah, ah, ah, oh, oh, oh, ela tem é casca dura.

Alecrim Dourado

Folclore Brasileiro

Autores: Caio Loureiro, Clarice Pessoa,
Renan Bandeira, Roberta Keller

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The vocal line (Canto) begins with a rest for the first 10 measures, followed by the lyrics: "A - le crim, a-le-crim dou - ra-do que nas-ceu no cam-po sem ser se-me a - do A - le". The instrumental parts include Glockenspiel or Metalofone Soprano, Metalofone Contralto, Xilofone Soprano, and Pandeiro / Guizos. The score includes a first ending bracket over the final measures.

Canto

Glockenspiel
ou
Metalofone Soprano

Metalofone Contralto

Xilofone Soprano

Pandeiro / Guizos

1.

A - le crim, a-le-crim dou - ra-do que nas-ceu no cam-po sem ser se-me a - do A - le

Capelinha de melão

Folclore Brasileiro

Autores: Fernando Brasil Azevedo, Jonathan Panta, Julia Hue,
Mariana Silva Ferreira, Matheus Henrique Fernandes dos Santos,
Rodrigo de Oliveira Malize, Vinicius Soares, Welber Lima da Luz

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The Canto staff begins with a rest for four measures, followed by the lyrics "Ca - pe - li - nha de me -" in the fifth measure. The Palmas Pé staff has rests for all six measures. The Metalofone staff has rests for all six measures. The Xilofone staff plays a rhythmic melody: quarter notes in the first two measures, quarter notes with a dotted quarter note in the third measure, quarter notes in the fourth measure, quarter notes with a dotted quarter note in the fifth measure, and a quarter note followed by a rest in the sixth measure. The Triângulo staff has rests for the first four measures, then plays a dotted half note in the fifth measure, and a quarter note followed by a rest in the sixth measure. The Pandeiro / Guizos staff has rests for the first four measures, then plays a continuous eighth-note pattern in the fifth measure, and a quarter note followed by a rest in the sixth measure.

Capelinha de melão

5

Canto

lão — é de São Jo - ão; é de cra-vo, é de ro - sa, de man - je - ri - cão. São Jo - ão es - tá dor - ão!
min-do, não me ou - ve não. A - cor - dai — a - cor - dai — a - cor - dai Jo

Palmas
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

1. 2.

Detailed description: The musical score is for a piece titled 'Capelinha de melão'. It features a vocal line (Canto) and five percussion parts: Palmas Pé, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro / Guizos. The vocal line starts at measure 5 and includes lyrics in Portuguese. The lyrics are: 'lão — é de São Jo - ão; é de cra-vo, é de ro - sa, de man - je - ri - cão. São Jo - ão es - tá dor - ão! min-do, não me ou - ve não. A - cor - dai — a - cor - dai — a - cor - dai Jo'. The score is divided into two endings, labeled '1.' and '2.'. The percussion parts provide a rhythmic accompaniment. The Palmas Pé part has a melody of eighth notes. The Metalofone part has a simple harmonic accompaniment. The Xilofone part has a melody of eighth notes. The Triângulo part has a simple harmonic accompaniment. The Pandeiro / Guizos part has a steady eighth-note rhythm.

Eu perdi o dó da minha viola

Folclore Brasileiro

Autores: Alessandro Albuquerque, Carlos Eduardo de Oliveira
Rodrigues, Gabriel Amorim, Leonardo Marques Vieira, João
Pedro Duarte Pereira, Julia Dantas Camargo

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Eu per - di o dó da mi - nha vi - o - la da mi - nha vi - o - la eu per - di o dó." The remaining five staves are for percussion: Palmas Peito, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro / Guizos. Each percussion part has a unique rhythmic pattern, often consisting of eighth and sixteenth notes with rests, and is written in a simplified notation style.

Eu perdi o dó da minha viola

9

The musical score consists of 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: "Dor - mir é mui - to bom, mui - to bom. Dor - mir é mui - to bom, mui - to bom. É". The remaining five staves are for percussion: Palmas Peito, Metalofone, Xilofone, Triângulo, and Pandeiro / Guizos. The Palmas Peito, Xilofone, and Triângulo parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with beams, while the Pandeiro / Guizos part features a pattern of eighth notes with beams and rests. The Metalofone part features a pattern of eighth notes with beams and rests.

Canto
Dor - mir é mui - to bom, mui - to bom. Dor - mir é mui - to bom, mui - to bom. É

Palmas Peito

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Eu perdi o dó da minha viola

17

The musical score consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto) in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "bom meu a-mi-go é bom meu a-mi-go é bom, é bom, é bom, é bom meu a-mi-go é bom meu a-mi-go é bom, é bom, é bom." The second staff is for Palmas Peito, the third for Metalofone, the fourth for Xilofone, the fifth for Triângulo, and the sixth for Pandeiro / Guizos. The percussion parts are written in a simplified notation style with stems and flags.

Canto

Palmas Peito

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Garibaldi foi à missa

Folclore Brasileiro

Autores: Adna Brito, Daniel Valença Paiva, Flávio Vanderlei Silva de Oliveira Júnior, Matheus Candido da Silva, Rhenan Lopes Coelho do Amaral, Samara Bressan

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The vocal line (Canto) is in treble clef and contains the lyrics: "Ga-ri-bal-di foi à mis-sa com o ca-va-lo sem es-po-ra. O ca-va-lo tro-pe-çou, Ga-ri-bal-di pu-lou fo-ra. Ga-ri-". The percussion parts include Palmas Pé (snare drum), Metalofone (steel drum), Xilofone (xylophone), Triângulo (triangle), and Pandeiro / Guizos (cymbal). The Xilofone part includes the instruction "Duas baquetas na mão direita" (Two mallets in the right hand). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Garibaldi foi à missa

9

Canto

bal - di foi à mis - sa com o ca - va - lo se, es - po - ra. O ca - va - lo tro - pe - çou, Ga - ri - bal - di lá fi - cou.

Palmas
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Havia um Pastorzinho

Folclore Brasileiro

Autores: Eric Cardozo de Souza, Gustavo Barreira Lins, Isabella Reis Cunha, Juliane Nascimento Souza, Marco Antonio Rodrigues, Raquel Guimarães, Victor Hugo Carvalho de Jesus

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of six staves:

- Canto:** The vocal line with lyrics: "Ha - vi - a um pas - tor - zi - nho que an - da - va a pas - to - rear. Sa - iu de su - a ca - sa e pôs se a can - tar: dó ré mi".
- Palmas Pé:** A rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.
- Metalofone:** A melodic accompaniment consisting of quarter notes.
- Xilofone:** A melodic accompaniment consisting of eighth notes.
- Triângulo:** A rhythmic accompaniment consisting of quarter notes.
- Pandeiro / Guizos:** A rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

Havia um Pastorzinho

9

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the vocal line (Canto) in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The second staff is for 'Palmas Pé' (clapping feet) in a percussion clef. The third staff is for 'Metalofone' (xylophone) in a treble clef. The fourth staff is for 'Xilofone' (xylophone) in a treble clef. The fifth staff is for 'Triângulo' (triangle) in a percussion clef. The sixth staff is for 'Pandeiro / Guizos' (tambourine/cymbals) in a percussion clef. The score consists of eight measures, with a repeat sign at the end of each line.

Canto
fá fá fá dó ré dó ré ré ré dó sol fá mi mi mi dó ré mi fá fá fá

Palmas
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

2. Chegando ao palácio,
a rainha lhe falou,
dizendo ao pastorzinho
que seu canto lhe agradou.
Dó ré mi fá...

Oh, Limão

Folclore Brasileiro

Autores: Érico Alexandre de Souza,
Gabriel S. R. Ferreira, Nina Rodrigues
Krieger, Tiago Rodrigues

§

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The vocal line (Canto) is in treble clef and contains the lyrics. The Palmas Pé part is in bass clef with a 2/4 time signature and a 7-measure rest. The Metalofone Soprano part is in treble clef with a 2/4 time signature and a 7-measure rest. The Xilofone Contralto part is in treble clef with a 2/4 time signature and a 7-measure rest. The lyrics are: Ó Li - mão en - trai na ro - da Oh! Li - mão e - le an - da de mão em mão Oh! Li - mão En - ga - na ma - né Jo - ão Oh! Li - mão E - le é um bo - ba - lhão Oh! Li - mão E - le po - de plan - tar ro - sei - ra Oh! Li - mão Em lu - gar que tem la - dei - ra Oh! Li - mão Não se po - de mo - rar per - to Oh! Li - mão Des - sa gen - te fa - la - dei - ra Oh! Li - mão

Início:

1º: Entram as palmas e o pé

2º: Entra o xilofone repetindo os quatro primeiros compassos

Por fim, a música segue com a voz.

Oh, Limão

Nesse momento, um membro da roda bate com o colega ao lado.
Esse, bate palma com o próximo colega e assim por diante.

9

Canto

Palmas
Pé

Metalofone Soprano

Xilofone Contralto

To Coda 1. 2. D.S. al Coda

foi e-le vei-ge-lea - qui não che-gou lá no mei-o do ca-mi-nha prim - ce-sa to-mou. E-le ce-sa to-mou. Não se ce - sa to-mou.

The musical score is written for four parts: Canto (Soprano), Palmas Pé, Metalofone Soprano, and Xilofone Contralto. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and ends at measure 13. It includes a vocal line with lyrics, a clapping line (Palmas Pé) with rhythmic notation, and two percussion lines (Metalofone Soprano and Xilofone Contralto). The vocal line is marked with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'To Coda 1.'. The second system starts at measure 14 and ends at measure 18. It includes a vocal line with lyrics, a clapping line, and two percussion lines. The vocal line is marked with a repeat sign and a second ending bracket labeled '2. D.S. al Coda'. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the beginning of the second system.

O pião entrou na roda

Folclore Brasileiro

Autores: Fernando Brasil Azevedo, Jonathan Panta, Julia Hue,
Mariana Silva Ferreira, Matheus Henrique Fernandes dos Santos,
Rodrigo de Oliveira Malize, Vinicius Soares, Welber Lima da Luz

The musical score is arranged in six staves, each with a different instrument or voice part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, labeled '1.' and '2.'. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures, with the first measure of the second system being a first ending and the second measure being a second ending. The lyrics 'O pi-' are written below the second measure of the second system, under the Canto staff. The instruments are: Canto (voice), Palmas Pé (claps), Metalofone (metallophone), Xilofone (xylophone), Triângulo (triangle), and Pandeiro / Guizos (pandeiro/cymbals). The Palmas Pé part has a rest in the first measure of the first system and then a rhythmic pattern of quarter notes. The Metalofone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Xilofone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Triângulo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pandeiro / Guizos part has a rhythmic pattern of eighth notes.

O pião entrou na roda

5

Canto

Palmas
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

2. Sapateia no terreiro, ó pião!
Sapateia no terreiro, ó pião!

3. Mostra a tua figura, ó pião!
Mostra a tua figura, ó pião!

4. Faça uma cortesia, ó pião!
Faça uma cortesia, ó pião!

O Sapo não Lava o Pé

Folclore Brasileiro

Autores: Caio Loureiro, Clarice Pessoa,
Renan Bandeira, Roberta Keller

The musical score is written in 2/4 time. The vocal line (Canto) is in treble clef and contains the lyrics: "O sa-po não la - va o pé, não la - va por-que não quer. E-le mo-ra lá na la - go - a, não la - va o pé por - que não quer. A". The percussion parts include Glockenspiel or Soprano Metallophone (treble clef), Contralto Metallophone (treble clef), Soprano Xylophone (treble clef), and Triângulo (bass clef). The Triângulo part uses 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns.

O Sapo não Lava o Pé

13

Canto

sa - pa na la - va pá, na la - va pa - cá na cá. A - la ma - ra lá na la - gá, na la - va pá pa - ca na cá. E
se - pe ne le - ve pê, ne le - ve pe - quê ne quê. E - le me - re le ne le - guê, ne le - ve pê pe - quê ne quê. I

Glockenspiel
ou
Metalofone Soprano

Metalofone Contralto

Xilofone Soprano

Triângulo

O Sapo não Lava o Pé

21

Canto

si - pi ni li - vi pi, ni li - vi pi - qui ni qui. l - li mi - ri li ni li - gui, ni li - vi pi pi - qui ni qui. O
so - po no lo - vo pò, no lo - vo po - cô no cô. Ó - lo mo - ro lo no lo - gô, no lo - vo pò po - cô no cô. U

Glockenspiel
ou
Metalofone Soprano

Metalofone Contralto

Xilofone Soprano

Triângulo

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the vocal line (Canto), with lyrics written below the notes. The second staff is for Glockenspiel or Soprano Metallophone, showing rests. The third staff is for Contralto Metallophone, also showing rests. The fourth staff is for Soprano Xylophone, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for the Triangle, with a series of 'x' marks indicating rhythmic hits and some beamed eighth notes.

O Sapo não Lava o Pé

29

Canto

su - pu nu lu - vu pu, nu lu - vu pu - cu nu cu. U - lu mu - ru lu nu lu - gu, nu lu - vu pu pu - cu nu cu. O

Glockenspiel
ou
Metalofone Soprano

Metalofone Contralto

Xilofone Soprano

Triângulo

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'O Sapo não Lava o Pé'. It begins at measure 29. The vocal line (Canto) is written in a treble clef and contains the lyrics: 'su - pu nu lu - vu pu, nu lu - vu pu - cu nu cu. U - lu mu - ru lu nu lu - gu, nu lu - vu pu pu - cu nu cu. O'. The lyrics are aligned with the notes. The percussion instruments are: Glockenspiel or Metalofone Soprano (represented by a treble clef with a flat line), Metalofone Contralto (treble clef with quarter notes), Xilofone Soprano (treble clef with chords), and Triângulo (represented by a double bar line with 'x' marks for accents and vertical lines for strokes). The score is divided into 8 measures by vertical bar lines.

O Sapo não Lava o Pé

37

Canto

sa - po não la - va o pé, não la - va por - que não quer. E - le mo - ra lá na la - go - a, não la - va o pé por - que não quer.. Mas que chu - lé!

Glockenspiel
ou
Metalofone Soprano

Metalofone Contralto

Xilofone Soprano

Triângulo

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line (Canto) with lyrics. The second staff is for Glockenspiel or Soprano Metallophone. The third staff is for Contralto Metallophone. The fourth staff is for Soprano Xylophone. The fifth staff is for Triangle. The music is in 2/4 time and consists of 10 measures. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The percussion parts are written on their respective clefs: soprano metallophone and xylophone on treble clefs, contralto metallophone on a C-clef, and triangle on a percussion clef. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings.

Peixe Vivo

Folclore Brasileiro

Autores: Anderson Ramos Maia,
Lucas Souza, Sabrina Bairros,
Flávio Melo, Leandro Barbosa
Oscar Fernando Garcia, Tássio Ramos

The musical score is for the piece "Peixe Vivo" in 2/4 time. It features a vocal line and several percussion parts. The vocal line has two first endings. The lyrics are: "Co - mo po - de, um pei - xe vi - vo vi - ver fo - ra d'á - gua fri - a co - mo fo - ra d'á - gua fri - a Co - mo po - de - rei vi -". The percussion parts include Palmas (claps), Flauta Doce Soprano (soprano flute), Metalofone (steel drum), Agogô ou Wood Block (agogô or wood block), Ckocalho (caxixi), and Pandeiro (pandeiro).

Canto

Co - mo po - de, um pei - xe vi - vo vi - ver fo - ra d'á - gua fri - a co - mo fo - ra d'á - gua fri - a Co - mo po - de - rei vi -

Palmas

Flauta Doce Soprano

Metalofone

Agogô ou Wood Block

Ckocalho

Pandeiro

Peixe Vivo

9

Canto

ver___ Co-mo 'po - de-rei vi - ver___ sem a tu - a sem a tu - a sem a tu - a com - pa - nhi - a sem a tu - a com - pa - nhi - a

Palmas

Flauta Doce Soprano

Metalofone

Agogô ou Wood Block

Chocalho

Pandeiro

1.

2.

The musical score is written for a vocal line and several percussion instruments. The vocal line is in treble clef and includes lyrics in Portuguese. The percussion instruments are represented by a double bar line with a vertical line through it, indicating rhythmic patterns. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 9-11 and the second system containing measures 12-14. The lyrics are: 'ver___ Co-mo 'po - de-rei vi - ver___ sem a tu - a sem a tu - a sem a tu - a com - pa - nhi - a sem a tu - a com - pa - nhi - a'. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system begins with a first ending bracket over measures 12-13, followed by a second ending bracket over measures 13-14.

Pirulito que bate, bate

Folclore Brasileiro

Autores: Gabriel Abraão Dantas Machado, Gabriel Barreiros, Grace Lucas Ozório, Lucas Paranhos, Maria Cristina Gonçalves Gomes, Mauriceca Costa Santos

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves. The vocal line (Canto) is in treble clef and includes two endings. The percussion parts include Palmas Pé (snare drum), Metalofone (steel drum), Xilofone (xylophone), Triângulo (triangle), and Pandeiro / Guizos (cymbal). The lyrics are: Pi-ru li-to que ba-te ba-te, pi-ru li-to que já ba-teu, quem gos-ta de mim é e-la quem gos-ta de-la sou eu Pi-ru li-to que ba-te ba-te, pi-ru li-to que já ba-teu, a me-ni-na que eu a-ma-va coi-ta-di-nha já mor-reu.

Canto

Palmas Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

1. 2.

Que é de Valentim

Folclore Brasileiro

Autores: Adna Brito, Daniel Valença Paiva, Flávio Vanderlei Silva de Oliveira Júnior, Matheus Candido da Silva, Rhenan Lopes Coelho do Amaral, Samara Bressan

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the vocal line (Canto) in treble clef, 2/4 time, with lyrics: "Que é de Va - len - tím? Va - len - tím, trás, trás. Que é de Va - len - tím? É um bom ra -". The second staff is for Palmas Pé in alto clef, 2/4 time, with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The third staff is for Metalofone in treble clef, 2/4 time, with a rhythmic pattern of quarter notes. The fourth staff is for Xilofone in treble clef, 2/4 time, with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The fifth staff is for Triângulo in alto clef, 2/4 time, with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The sixth staff is for Pandeiro / Guizos in alto clef, 2/4 time, with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Que é de Valentim

4

Canto

paz. Que é de Va - len - tim? Va - len - tim sou eu! Be - la mo - re - ni - nha, que'es - te par é meu.

Palmas Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Detailed description: This is a musical score for a Brazilian song. It consists of six staves. The top staff is for the vocal line (Canto) in treble clef, with lyrics in Portuguese. The second staff is for Palmas Pé (clapping) in a simplified notation. The third staff is for Metalofone (steel drum) in treble clef. The fourth staff is for Xilofone (xylophone) in treble clef. The fifth staff is for Triângulo (triangle) in a simplified notation with '+' symbols above notes. The sixth staff is for Pandeiro / Guizos (bongos) in a simplified notation. The score is divided into five measures, with a repeat sign at the end of the fifth measure.

Rosa Vermelha

Folclore Brasileiro

Autores: Eric Cardozo de Souza, Gustavo Barreira Lins, Isabella Reis Cunha, Juliane Nascimento Souza, Marco Antonio Rodrigues, Raquel Guimarães, Victor Hugo Carvalho de Jesus

Canto

A Ro - sa ver - me - lha é do bem que - rê a ro - sa ver - me - lha'e bran - ca hei de'a - mar a - té mor - rer Mi - nha mãe não quer que'eu

Palmas Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Rosa Vermelha

10

Canto

vá pra ca - sa de meu a - mô eu vô per - gun - tar a e - la si'e - la nun - ca na - mo - rô

Palmas
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Se eu fosse um peixinho

Folclore Brasileiro

Autores: Alessandro Albuquerque, Carlos Eduardo de Oliveira Rodrigues, Gabriel Amorim, Leonardo Marques Vieira, João Pedro Duarte Pereira, Julia Dantas Camargo

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the vocal line (Canto), written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Se eu fos - se um pei - xi - nho e sou - bes - se na - dar, ti - ra - va a fu - la - na do". The second staff is for Palmas Pé, written in a simplified notation with stems and flags. The third staff is for Metalofone, written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fourth staff is for Xilofone, written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fifth staff is for Triângulo, written in a simplified notation with stems and flags. The sixth staff is for Pandeiro / Guizos, written in a simplified notation with stems and flags. A vertical bar line is placed after the first four measures of the score.

Se eu fosse um peixinho

ff

The musical score is written for a vocal line and five percussion instruments. The vocal line is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "fun - do do mar é a fu - la - na que vai em - bar - car chin - da - rá, chin - da - rá, chin - da - rá - rá Se'eu". The percussion instruments are: Palmas Pé (played with sticks), Metalofone (played with mallets), Xilofone (played with mallets), Triângulo (played with sticks), and Pandeiro / Guizos (played with sticks). The score consists of 11 measures, with a double bar line and repeat dots at the end of each line.

Canto
fun - do do mar é a fu - la - na que vai em - bar - car chin - da - rá, chin - da - rá, chin - da - rá - rá Se'eu

Palmas
Pé

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Pandeiro / Guizos

Serra, serra serrador

Folclore Brasileiro

Autores: Adilson Gomes, Maria Eduarda
Galdino, Paulo Ricardo dos Santos
Oliveira, Tatiana Lopote Saback

♩ = 50

Canto

Palmas

Metalofone

Xilofone

Triângulo

Ser-ra, ser-ra, ser-ra - dor, quan-tas tá-buas já ser - rou? Já ser - rei vin-te qua-tro fo-ra - que-la que que - brou! Ser-ra, brou!

1. 2.

Tutu Marambá

Folclore Brasileiro

Autores: Lucas Cassano, Lucas
Costa Duane Lobo, Eduardo Rangel,
Antonio Leoni, Gabriel Helayel, Luiza
Nascimento Marcos Schaimberg

Canto

Tu tu ma - ram - bá Não ve - nha cá Que o pai da me - ni - na te man - da ma - tar Tu man - da ma - tar

Metalofone Soprano

Metalofone Contralto

Sinos

Chocalho

Pé

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 co-fundador 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 esta 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-espíritual, 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	Adiantados	
<p>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</p>	<p>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</p>	<p>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</p>