

Capítulo 10

Jos Wuytack

A pedagogia musical ativa



*Graça Boal Palheiros
Luís Bourscheidt*

Graça Boal-Palheiros é doutorada em Psicologia da Música pela Universidade de Surrey Roehampton (Londres), mestre em Educação Musical pela Universidade de Londres, licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto, diplomada em Pedagogia Musical pelo Instituto Lemmens de Lovaina (Bélgica) e em Piano pelo Conservatório de Música do Porto. Professora-adjunta na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto desde 1985, coordena atualmente os cursos de licenciatura e mestrado em Educação Musical. Com a Associação Wuytack de Pedagogia Musical, da qual é co-fundadora e presidente, realiza projetos musicais e edita publicações. Presidente da Associação Portuguesa de Educação Musical (2006-2010), diretora da Revista de Educação Musical e membro (2008-2010) da Direção da International Society for Music Education (Isme). Como investigadora no Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (Cipem) e no Centro de Estudos da Criança (Cesc), desenvolve pesquisas sobre audição musical e metodologias de educação musical. Tem publicado artigos e livros em vários países e apresenta regularmente comunicações em conferências nacionais e internacionais.

Luís Bourscheidt é mestre em Música – Cognição e Filosofia da Música – pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), formado em Educação Musical, Licenciatura em Música e Produção Sonora pela mesma instituição. Atua como professor do curso de Musicalização Infantil da UFPR desde 2004. Como percussionista, participa de diversos grupos de Curitiba, além de realizar a sonoplastia e compor a trilha sonora de diversas peças do teatro paranaense. Tem experiência na área de Educação Musical – método Orff e Sistema Orff/Wuytack – com ênfase em Musicalização Infantil. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná (IFPR).

10.1 Propondo uma pedagogia musical ativa

O sistema Orff/Wuytack é uma abordagem de educação musical desenvolvida pelo compositor e educador musical belga Jos Wuytack. Partindo das ideias de Carl Orff, esse sistema de ensino coletivo de música pode ser considerado a continuação da pedagogia musical da *Orff-Schulwerk*¹ na atualidade, tendo sido utilizado desde 1963 em diversos países do mundo, a citar Bélgica, França, Canadá, Estados Unidos, Portugal e Espanha (Boal Palheiros, 1988).

Em seu sistema, Wuytack define uma série de princípios e metodologias para o ensino da música. Diferentemente de Carl Orff, que enfoca mais a prática musical do que questões metodológicas, Wuytack é muito claro e objetivo com relação à metodologia. Nesse sentido, serão aqui apresentados os seus principais fundamentos educacionais, de modo a oferecer ao leitor um panorama geral deste sistema.

Como ponto de partida, entende-se que toda criança, independente do seu estágio de desenvolvimento musical, pode ser incluída ativamente no fazer musical. Para isso, pretende-se que a criança aprenda música fazendo música. Dessa forma, ela deve ser instigada a experimentar e apropriar-se ativamente da experiência musical, desde o seu primeiro contato com o som. A música, portanto, deve ser acessível a todas as crianças.

¹ A *Orff-Schulwerk: musik für kinder* (*Orff-Schulwerk: música para crianças*, em português) é o nome dado ao método de educação musical do compositor e educador musical Carl Orff e da educadora Gunild Keetman. Originalmente em alemão, a *Schulwerk* fora traduzida e editada para diversos idiomas. Trata-se de uma série de arranjos e exercícios musicais destinados às crianças e que foram publicados em 5 volumes. Literalmente, a tradução de *Schulwerk* significa “aprendizagem através do trabalho” (Lopes, 1991; Penna, 1995).

Da mesma forma, a música deve ser vivida de maneira ativa, criativa e em comunidade, respeitando o universo infantil e os valores humanos, e desenvolvendo o sentido estético da criança. Wuytack (2005) sugere que o professor não deve ser considerado apenas um transmissor de conhecimentos, mas sim deve saber orientar os seus alunos sobre o prazer e a alegria de fazer música em grupo, sempre de maneira bem-humorada e alegre.

Amparado pelo conceito de uma **música elementar**, proposto por Carl Orff – no qual o ensino da música deve estar relacionado ao movimento, à dança e à palavra – Wuytack (1993) propõe uma experiência musical composta pela totalidade de três formas de expressão: verbal, musical e corporal. Essa ideia está baseada no conceito de *Musikae*, tal como era entendida na Antiguidade grega, representando a união entre a palavra, o som e o movimento. Para o pedagogo, a expressão artística da criança deve estar baseada na inter-relação entre a expressão verbal – através da fala, da poesia e do folclore infantil, a expressão musical – nos níveis vocal e instrumental, e a expressão corporal – caracterizada principalmente pelo movimento, pelo gesto e pela dança.

A metodologia em que o sistema está embasado é construída a partir de uma série de princípios pedagógicos. Desses princípios, destacam-se a atividade, a criatividade, a comunidade, a totalidade e a adaptação (Wuytack, 1993; Boal Palheiros, 1998). A **atividade**, sendo a chave para a experiência musical, é um princípio determinante para o sistema. É por meio da atividade que a criança se envolve e participa do fazer musical, desenvolvendo capacidades de observação e atenção. É também importante estimular a **criatividade** da criança, para que ela possa desenvolver a sua imaginação. A criança deve estar constantemente sendo convidada a criar e improvisar por meio da sua voz, do seu corpo e dos instrumentos, de modo a expressar-se musicalmente e comunicar-se através da música.

Outro princípio essencial é a **comunidade**. Wuytack pretende que todas as crianças estejam envolvidas com o fazer musical. Assim, tudo é ensinado a todos, de modo a não excluir nenhuma criança da atividade que está sendo proposta. Se alguma criança tiver dificuldade em determinado aspecto, deve ser destinada a ela uma parte mais simples. Jamais uma criança deve ser excluída do grupo, mas sim inserida na experiência musical. Da mesma forma, os alunos com maior facilidade devem ser instruídos a cooperar

com os colegas que têm mais dificuldade. Assim, a criança se sente parte integrante do grupo e fazendo música em conjunto.

O princípio da **totalidade** é fundamental, estabelecendo a relação entre as partes e o todo no processo de ensino musical. É válido, seja na realização de peças (que integrem as expressões verbal, vocal, instrumental e corporal), seja na elaboração e aplicação da aula de música. Por exemplo, no aprendizado de uma determinada canção, não é desejável que as suas partes (melodia, letra, acompanhamento) sejam aprendidas em aulas diferentes. Os elementos devem ser apresentados separadamente, mas numa mesma aula, e sempre estabelecendo relações com a totalidade da canção. A totalidade implica a tomada de consciência musical por parte da criança e a sua satisfação pela realização de um bom trabalho musical (Wuytack, 1993, 2005).

Conforme sugere Wuytack (1993, p. 4), a **adaptação** da *Schulwerk* para outros países e culturas “não implica uma reprodução literal e completa do original alemão; pelo contrário, cada país tem de reconstituir as ideias de acordo com a mentalidade, a tradição e as características específicas da sua cultura”. Assim, Wuytack pretende essencialmente que as ideias da *Schulwerk* sejam adaptadas às circunstâncias em que elas estão sendo aplicadas.

Nesse sentido, cabe ao professor saber adaptar os materiais à idade e aos interesses das crianças e às características do meio em que está ensinando. É importante salientar, também, que, independente da disponibilidade de qualquer tipo de recurso material, o sistema é perfeitamente aplicável. Wuytack sugere a utilização da voz e do próprio corpo da criança como principais ferramentas, tendo em vista que estes são os seus primeiros instrumentos musicais e que estão invariavelmente consigo.

Além dos cinco princípios descritos – conceitos fundamentais para o sistema –, há outros aspectos importantes, tais como a emoção, o equilíbrio, a motricidade, a consciência, o movimento, o canto, a arte e a teoria. Do ponto de vista psicológico, a **emoção** está diretamente relacionada com a experiência musical. A resposta da criança, provocada pela emoção que a música suscita, deve ser trabalhada, pois é importante para a compreensão do caráter da música. O prazer e a alegria de fazer a música devem ser ressaltados, contribuindo, assim, para o desenvolvimento emocional da criança.

Além disso, na aprendizagem musical é de extrema importância que haja **equilíbrio** entre o corpo e a mente, ou seja, uma relação entre o treino da **motricidade** e da **consciência** musical da criança. O desenvolvimento psicomotor e cognitivo, focando tanto os aspectos relacionados ao corpo (a dança, o movimento e o gesto) quanto à tomada de consciência por parte da criança (por meio do seu próprio trabalho intelectual de compreensão da música) convergem, portanto, num único plano, contribuindo para o desenvolvimento global da criança.

Destacam-se, ainda, o movimento e o canto, por se tratarem das principais ferramentas para a experiência musical. O **movimento** é capaz de concretizar diversos aspectos da música, em especial a forma musical. Conforme sugere Wuytack, “as crianças adoram o movimento, que pode ser incluído sob diversas formas: dança livre e improvisada, associada ao canto ou aos instrumentos” (Boal Palheiros, 1998, p. 20). Também o **canto** é fundamental, pois a voz é o instrumento natural do ser humano, e que, via de regra, todos possuem e, portanto, deve ser ampla e regularmente utilizada nas aulas.

Por fim, é importante destacar o fato de que a música enquanto **arte** contribui para a sensibilidade estética, expressividade e musicalidade da criança. Outras formas de expressão artística (como o teatro, o drama, a mímica, a dança, a pintura, a escultura e a literatura) são bem-vindas, pois enriquecem a educação musical da criança. A música também é uma **ciência**, e o entendimento da sua teoria é necessário para a total compreensão desta. No entanto, o plano teórico deve ser apresentado de maneira agradável, interessante e invariavelmente posterior à prática e à experiência musical ativa da criança.

10.1.1 Wuytack no Brasil

Os princípios e propostas pedagógicas de Wuytack chegaram pela primeira vez ao Brasil através do curso que ele mesmo lecionou em Salvador, em 1998, a convite da educadora Carmen Mettig. Alguns professores brasileiros deslocaram-se expressamente a Portugal para frequentar outros cursos, dos quais resultaram cursos em Curitiba, em 2007 e 2009, São Paulo em 2008 e novamente Salvador em 2009. O extraordinário empenho dos participantes brasileiros nos cursos e a calorosa receptividade dos professores deste país

às publicações do pedagogo, bem como alguns relatos de formadores sobre a influência dessa formação, permitem pensar que os princípios, as metodologias e a obras musicais de Wuytack têm já alguma implementação nas escolas brasileiras. Os relatos de alguns professores participantes apontam também para uma excelente aceitação das atividades propostas por Wuytack no Brasil. Especialmente em Curitiba, os professores do curso de musicalização infantil da Universidade Federal do Paraná – entidade organizadora do curso de Jos Wuytack, em 2007 – têm utilizado com bastante frequência as atividades aprendidas durante o curso, principalmente os jogos de substituição das palavras por gestos, que são notoriamente interessantes às crianças². Da mesma forma, o contato com as ideias de Wuytack influenciou diretamente na formação de diversos professores brasileiros que, por sua vez, reconhecem neste sistema uma excelente proposta para a educação musical e para a musicalização infantil (Bourscheidt, 2008). Entretanto, ainda há poucos educadores no Brasil que têm conhecimento direto dessa pedagogia, já que sua divulgação é muito maior nos Estados Unidos, no Canadá e na Europa – Bélgica, Holanda, França, Portugal e Espanha. A atuação pedagógica regular de Wuytack, durante os últimos quarenta anos, tem influenciado decisivamente a educação musical nesses países. Em Portugal, desde 1968 Wuytack orienta regularmente cursos em Lisboa, Porto e outras cidades. A Associação Wuytack de Pedagogia Musical, criada em Portugal em 1992, tem contribuído para a formação contínua de professores de música, promovendo, regularmente, cursos baseados em princípios e metodologias propostos por Wuytack. Também edita e divulga materiais de apoio ao ensino da música (livros, CD e outros) em língua portuguesa, sobre temas especializados (audição musical, prática vocal e instrumental, canções para crianças e canções tradicionais portuguesas), estimulando a prática musical das crianças e o desenvolvimento profissional dos docentes.

² Ver Bourscheidt (2007).

Vida e obra

10.2 O pedagogo e o compositor musical

1935-1958: Os primeiros contatos com a música

Jos Wuytack nasce em Gent, na Bélgica, em 1935. Conforme Boal Palheiros (1998), desde criança Jos demonstra grande interesse pela música, tendo começado a aprender piano aos cinco anos de idade. Com os seus familiares, assiste a concertos e faz música em casa. A par do ensino secundário no colégio Sint-Lievens, prossegue os estudos de piano e de órgão, e aos 23 anos completa os cursos superiores de Filosofia e Teologia. Torna-se elemento do coro e organista na catedral de Gent, e dirige o grupo Schola Cantorum. Mais tarde, no Instituto Lemmens, em Lovaina, na Bélgica, gradua-se em Piano, Órgão, Composição e Pedagogia Musical. A sua formação complementar em mímica, na escola de Marcel Marceau, certamente influencia a sua prática de integração das artes – música, literatura, dança, mímica e teatro. Durante vários anos, Jos dedica o seu tempo livre à pintura, revelando um gosto pela cor, o que se reflete posteriormente no seu estilo musical e nos musicogramas (Wuytack; Sills, 1994).

1958-1964: Descobrimo a pedagogia musical

Wuytack inicia seus estudos de pedagogia musical, especialmente relacionados à *Orff-Schulwerk* em 1958, no Instituto Lemmens. Tem, então, a oportunidade de experimentar as ideias da *Schulwerk* ensinando crianças e jovens. Durante as aulas, todos os seus alunos envolvem-se de maneira democrática com o fazer musical, em um trabalho ativo, criativo e social. Dessa forma, conforme Wuytack (1993, p. 4), “a educação musical tornou-se uma porta aberta para cada criança”. Depois desta experiência, Wuytack, interessado em

aprofundar-se na pedagogia musical de Carl Orff, passa a fazer contato com alguns dos principais professores do Instituto Orff de Salzburgo, entre eles, a grande colaboradora de Orff, Gunild Keetman. Na mesma época, em 1964, Wuytack conhece pessoalmente Carl Orff, com quem manteve uma “estreita colaboração profissional e uma excelente amizade” (Boal Palheiros, 1998, p. 16). O próprio Carl Orff considerou Wuytack um “herdeiro” da sua pedagogia, tendo-lhe pedido que divulgasse as suas ideias internacionalmente.

1964 até hoje: A adaptação da Orff-Schulwerk e a formação de professores

Desde 1965, Jos Wuytack foi titular de Pedagogia Musical no Instituto Lemmens, docente no Instituto Superior de Música em Namur (Bélgica), no Conservatório de Tilbourg (Holanda) e no Instituto Musical de Métodos Ativos de Lyon (França), e em 1979-1980 foi também professor residente na Universidade da Califórnia do Sul, em Los Angeles (Estados Unidos). Com a intenção de divulgar a *Schulwerk* e também de formar professores de acordo com esta pedagogia, Wuytack elaborou uma série de planos de aula baseados nas ideias de Orff. A partir desse momento, estas ideias foram sistematizadas, já que nos cinco volumes da *Schulwerk* há poucas explicações pedagógicas quanto às metodologias e técnicas de ensino. Assim, a sistematização metodológica do ensino musical pode ser considerada uma das grandes contribuições de Jos Wuytack à pedagogia de Carl Orff. Posteriormente, Wuytack desenvolveu as adaptações francesa e flamenga da *Orff-Schulwerk*, com a aprovação do próprio Carl Orff. A versão francesa foi, depois, adaptada para a versão Taiwanesa. Também realizou a versão francesa da série alemã de 10 LP's intitulada *Musica Poetica*³, editada pela Harmonia Mundi França. Segundo Wuytack (1993, p. 4), “transpor as ideias de Orff para outros países e outras circunstâncias, com uma preocupação especial pela situação real da escola, foi uma tarefa muito exigente, mas que constituiu uma experiência enriquecedora”. Atualmente, Wuytack é considerado uma das maiores autoridades mundiais em pedagogia musical Orff, sendo constantemente convidado a ministrar cursos nos mais diversos níveis, tendo, também, lecionado em mais de 50 países. Por seu mérito pedagógico, lhe foi entregue em 1996, a medalha de ouro da Fundação Orff, em Munique, na Alemanha.

³ *Musica Poetica* é o título original em latim.

10.2.1 Produção musical e pedagógica

Jos Wuytack é um compositor prolífero, como se verifica no vasto catálogo de obras para uma variedade de formações vocais e orquestrais, o qual inclui peças para órgão, piano, flauta doce, instrumental Orff, orquestra de cordas e orquestra sinfônica. Muitas das suas composições, relacionadas com a sua obra pedagógica, são dedicadas às crianças e aos jovens, destacando-se aquelas que utilizam os instrumentos Orff – por seu implícito potencial pedagógico – a percussão e a voz (por exemplo, *Bolero*, 1968; *Tripoptac*, 1973; *Quasi una Sonata*, 1979). As suas obras continuam sendo interpretadas por crianças e jovens em inúmeros países, como as cantatas *De Geboorte van de Heer Jesus* (O nascimento de Jesus), em Londres, 1967, *Sine Musica Nulla Vita* (Sem música não há vida), em Barcelona, 1992 e *Modalaics of May* (Mosaicos modais de Maio), em Memphis, EUA, 1996, ou as canções *Carmina Europea*, no Porto, Portugal, 2009.

A edição das suas canções para crianças em seis idiomas (neerlandês, francês, inglês, chinês, português e espanhol) testemunha o seu caráter transcultural. Boal Palheiros (1998, p. 17) descreve o estilo das composições de Wuytack como possuidor de “um grande sentido do ritmo, um apurado sentido do timbre e uma orquestração ora leve e delicada, ora pujante e colorida”. Além disso, o compositor sempre demonstrou grande interesse nos mais variados estilos e aspectos musicais, da música modal à contemporânea, do folclore ao jazz, passando também pela música tradicional de diversos países do mundo.

A sua obra pedagógica, editada em vários países (Alemanha, Bélgica, Canadá, Coreia do Sul, França, Espanha, EUA, Holanda e Portugal), inclui livros para o ensino básico e secundário e publicações sobre temas específicos, como a criatividade (*Kreatief Musiceren*, 1969), a audição musical (1972, 1974, 1995, 1996), o instrumental Orff e o ritmo (*Musica Viva I e II*, 1970, 1982).

Proposta pedagógica

10.3 Aprendendo música fazendo música

De acordo com o próprio Wuytack (2005), a sua pedagogia musical e a sua perspectiva de ensinar música podem ser resumidas através do seguinte pensamento milenar chinês: “**Diz-me, eu esqueço; mostra-me, eu recordo; envolve-me, eu compreendo**”. Assim, o aluno adquire uma compreensão musical mais profunda quando está totalmente envolvido com a atividade musical da qual está participando, o que implica também uma compreensão intelectual dessa atividade. Dando sentido às expressões “diz-me”, “mostra-me” e “envolve-me” do pensamento citado, o aluno primeiro ouve e observa, para depois executar. Assim, no que tange a proposição de uma determinada atividade, o professor deve apresentá-la verbalmente, passando para a sua demonstração e, finalmente, para o envolvimento prático e ativo de todos os alunos participantes. Essa maneira de ensinar revela um significativo interesse cognitivo na prática pedagógica do professor, pois desenvolve nos alunos uma elevada concentração e a consciência da atividade que realizarão posteriormente, o que leva a uma aprendizagem mais eficiente.

A pedagogia de Wuytack é composta de uma série de atividades e materiais musicais específicos, que implicam o fazer musical ativo, criativo e em comunidade, envolvendo tanto a apreciação musical – por meio da audição musical ativa – quanto a criação e a interpretação – por meio da improvisação, da voz, da percussão corporal e dos instrumentos Orff. Na sequência, com intuito de linearizar um entendimento do sistema, conforme propõe o próprio Wuytack (1993) no artigo *Atualizar as ideias educativas de Carl Orff*, são apresentadas algumas características de interesse pedagógico para o ensino da música. Na prática docente, o ensino da música inclui, de modo conjunto, vários elementos. No entanto, por uma questão de sistematização, as características do sistema são apresentadas focando cada parâmetro.

10.3.1 Aprendendo por imitação

A imitação é uma metodologia essencial na aprendizagem da música, sobretudo com crianças. Imitar “não é limitar”, conforme sugere Wuytack (2005, 2007, 2008), pois desenvolve capacidades de observação, atenção e concentração, necessárias à prática musical e à formação global das crianças. Assim, tanto o aprendizado melódico quanto o aprendizado rítmico têm início por meio de atividades de imitação, que são “jogos de eco”, em que os alunos imitam o professor. Os exercícios de eco compreendem exercícios rítmicos e melódicos e utilizam os instrumentos, a voz e o corpo da criança. Tendo total consciência do processo de imitação, a criança pode ter contato visual com a partitura musical. No entanto, ela não depende desta para o seu aprendizado, conforme sugere Boal Palheiros (1999, p. 7): “estabelecendo um paralelo com o ensino das línguas, a imitação é uma das metodologias essenciais à aprendizagem rítmica, sobretudo com as crianças mais pequenas, que não dominam a leitura. A observação da execução do gesto rítmico pelo professor permite a coordenação entre a audição e a visão na percepção rítmica”.

Na imitação rítmica e melódica, é importante que fique claro para as crianças que elas estão em um processo de imitação, e que devem respeitar esse processo. O professor também precisa ser claro na sua demonstração, mantendo um pulso uniforme e constante e uma boa afinação. Finalmente é importante que a imitação dos alunos seja musical e expressiva. A simples imitação não favorece a expressão. Por essa razão, o professor também deve ser o mais musical e expressivo possível, fazendo uso de diferentes dinâmicas e intensidades, diferentes alturas e timbres e explorando, sempre que possível, todas as qualidades do som e da música (Wuytack, 1993).

10.3.2 O ensino do ritmo

O elemento básico para o sistema Orff/Wuytack é o ritmo, sendo este o primeiro aspecto a ser trabalhado. Wuytack estabelece uma progressão para o desenvolvimento rítmico (Boal Palheiros, 1999). A base do aprendizado é a figura da semínima, associada ao pulso e ao caminhar natural das crianças. O treino

inicia-se com os compassos binários (simples e composto), cujo caráter ativo se adapta à natureza da criança, e que frequentemente são encontrados nas canções, lenga-lengas e danças infantis. Prossegue, posteriormente, com compassos e ritmos mais complexos.

Wuytack (1982) indica ainda que a **expressão verbal** é a maneira mais concreta para o aprendizado do ritmo. Utilizam-se padrões verbais para o aprendizado das diversas métricas rítmicas, por meio da recitação expressiva de textos. Por exemplo, o excerto da poesia do brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1987) *No meio do caminho*, sugere um ritmo natural, que se torna musical, quando falado de maneira expressiva, conforme o exemplo a seguir:

Figura 10.1 – Exemplo de recitação rítmica



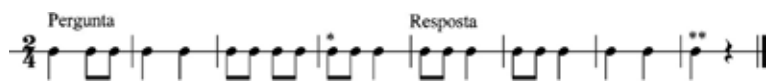
A leitura expressiva, por sua vez, também favorece a expressão verbal. Wuytack sugere um tipo de recitação onde todos os alunos falam o mesmo texto ao mesmo tempo – geralmente a letra da canção que está sendo trabalhada –, mas cada um ao seu tempo, em pulsação irregular, utilizando toda a tessitura da voz e de acordo com a sua própria intencionalidade expressiva (por exemplo, lento, rápido, forte, fraco, como se estivesse triste, feliz etc.). O resultado é uma massa sonora, sem cesuras e de grande valor expressivo.

Outra forma de familiarizar a criança com a educação rítmica é através da **percussão corporal** (Wuytack, 1982), estalando os dedos, batendo palmas e percutindo os joelhos e os pés. A percussão corporal “estimula a coordenação motora e permite atingir níveis de dificuldade elevados” (Boal Palheiros, 1999, p. 7).

No que se refere à aplicação das atividades rítmicas, utiliza-se, tanto para a **imitação** quanto para a **improvisação**, a estrutura equilibrada de quatro compassos, com tensão e repouso (*arsis-thesis*). A técnica de **pergunta e resposta**, que também utiliza esta estrutura, pode ser um dos meios para a improvisação,

sendo realizada com a voz, a percussão corporal e instrumentos Orff. Recomenda-se o seguinte: (i) a pergunta e a resposta devem ter a mesma duração, quatro compassos; (ii) a pergunta deve terminar no tempo fraco do quarto compasso (“ponto de interrogação”*), como o ritmo de *tcha-tcha-tcha*, por exemplo), enquanto que a resposta deve terminar no tempo forte (“ponto final”**); (iii) a pergunta e a resposta devem ter elementos comuns.

Figura 10.2 – Exemplo de pergunta e resposta.



Outra técnica é o **ostinato**, que pode ser rítmico, melódico ou harmônico. Segundo Wuytack (1982) a utilização de ostinatos é muito interessante, do ponto de vista pedagógico, conforme refere Boal Palheiros (1999, p. 7):

É uma técnica fácil, com resultados imediatos; a repetição apoia o treino; desenvolve o sentido da forma; ajuda a memória; permite ouvir as outras vozes enquanto se interpreta; facilita a improvisação. A técnica do ostinato pode utilizar-se em sobreposição de ostinatos ou como acompanhamento de textos e de canções, sob várias formas: verbal, vocal, instrumental, corporal.

Quanto à **notação** rítmica – ou escrita rítmica-musical, é importante destacar que o ensino da música não pode ficar apenas restrito à prática, à percepção, à imitação e à criação, mas é interessante que aspectos relacionados à leitura e à escrita musicais também sejam trabalhados. Conforme Wuytack (1993, p. 6), “a notação também é muito importante: não apenas do som ao símbolo, mas também do símbolo ao som. Não podemos ter em atenção apenas o desenvolvimento de capacidades e competências práticas, mas também a aquisição de elementos cognitivos”. O ensino da leitura e da escrita, contudo, deve ser realizado de maneira lúdica, por meio de jogos e da associação das figuras rítmicas a imagens concretas. Estas, sem dúvida, aumentam a motivação das crianças e facilitam a aprendizagem.



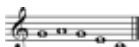

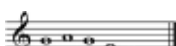


10.3.3 O ensino da melodia

O aprendizado melódico inclui a utilização de canções da autoria do pedagogo, especialmente compostas para a progressão melódica, bem como canções tradicionais infantis e canções folclóricas de várias regiões do mundo. Como para a maior parte dos métodos da primeira geração da moderna educação musical (Fonterrada, 2005), o ensino da melodia começa com o aprendizado da terça menor descendente, por esta ser mais natural e mais fácil para as crianças. O aprendizado melódico

inicia por uma melodia de duas notas (bitônica) e se desenvolve por etapas até a melodia de sete notas (heptatônica). O interesse pedagógico dessa progressão melódica reside numa mais fácil assimilação e consciencialização das alturas relativas dos sons, por parte das crianças [...] A proposta de iniciar o desenvolvimento melódico com o motivo bitônico, composto de um intervalo de terça menor descendente (dó-lá, em Fá maior ou sol-mi, em Dó maior) fundamenta-se em razões de ordem musical e psicológica. (Wuytack; Boal Palheiros, 1992, p. 5)

Assim, o aprendizado melódico acontece de acordo com uma progressão melódica. Wuytack (1993) acrescenta algumas etapas à progressão proposta por Orff, para que se possa aprender uma nota de cada vez, em diversas etapas, até completar a escala diatônica, de acordo com a sequência a seguir apresentada.

Quadro 10.1 – A progressão melódica

Melodia	Notas	Pauta
Bitônica	sol-mi	
Tritônica	sol-lá-sol-mi	
Tetratônica	sol-lá-sol-mi-dó	
Folclórica	mi-ré-dó	
Pentatônica	sol-lá-sol-mi-ré-dó	
Hexatônica	sol-lá-sol-fá-mi-ré-dó	
Heptatônica (Diatônica)	sol-lá-sol-fá-mi-ré-dó-si-dó	

Fonte: Adaptado de Wuytack, 1980; Wuytack; Boal Palheiros, 1992, p. 6.

Wuytack escreveu inúmeros arranjos e composições para cada uma dessas etapas, para variadas formações instrumentais e vocais e de acordo com diversas possibilidades pedagógicas. Ele também propõe a utilização dos modos antigos, tal como são utilizados no canto gregoriano. A música modal é de grande interesse, representando um enriquecimento a nível melódico, pois cada modo possui o seu caráter próprio, devido às sequências diferentes de tons e meios-tons. Escreveu, também, diversas composições modais, igualmente pertinentes ao ensino da melodia.

10.3.4 O ensino da harmonia

O ensino da harmonia, apesar de encontrar-se temporalmente posterior ao aprendizado do ritmo e da melodia, também é importante para o sistema. Wuytack (1993) sugere que o acompanhamento instrumental

através do **bordão** representa uma inesgotável fonte de possibilidades harmônicas, que devem ser trabalhadas com as crianças. Ele indica quatro possibilidades de acompanhamento pelo bordão: (a) em acorde, (b) em acorde arpejado, (c) bordão de “nível” e (d) bordão “cruzado”, de acordo com a figura a seguir:

Figura 10.3 – Possibilidades de acompanhamento por bordão



Fonte: Wuytack, 1993, p. 6.

Outras possibilidades harmônicas utilizadas são os acompanhamentos de I-V, I-IV-V, bem como os acompanhamentos I-II, I-III, I-VI e I-VII. Algumas técnicas de composição polifônica, como o cânone – na qual a mesma melodia é apresentada de maneira deslocada ritmicamente no tempo e nas diversas vozes – são também bastante utilizadas. Na maior parte das vezes, a harmonia é realizada por meio dos instrumentos Orff, mas também pode ser realizada através do canto e de outros instrumentos.

10.3.5 O ensino do timbre

Os instrumentos Orff surgiram inicialmente para dar suporte à dança que estava sendo realizada na Güntherschule, escola alemã de música e dança, fundada na década de vinte por Carl Orff juntamente com Dorothee Günther (Lopes, 1991). Foram concebidos pelo próprio Orff, devido à necessidade de adaptação dos instrumentos à realidade das crianças, reduzindo as suas proporções. Os instrumentos que compõem o instrumental Orff pertencem, basicamente, à percussão e podem ser divididos em dois grandes grupos: percussão de altura definida (PAD) e percussão de altura indefinida (PAI) (Wuytack, 1970). O primeiro é composto pelos instrumentos de lâminas: os de madeira são chamados xilofones (X) – do grego, *xilo* que

significa madeira, e *fone* que significa som, ou seja, o “som da madeira”; os instrumentos de metal são os metalofones (M) – do grego, *metallon*, que significa metal – e os jogos de sinos (JS).

Apesar de cada instrumento possuir uma tessitura real específica, todos eles são escritos para a clave de sol. Com o instrumental Orff podem ser utilizados, também, a flauta doce e outros instrumentos melódicos. O segundo grande grupo, os instrumentos de altura indefinida, podem também ser divididos em três subgrupos: metais, madeiras e peles, cada um composto de instrumentos construídos a partir desses materiais.

Conforme Wuytack (1993), o grande interesse pedagógico na utilização dos instrumentos Orff reside na possibilidade de exploração imediata do som, na facilidade técnica de execução e na variedade e riqueza de timbres, inspirados em instrumentos folclóricos de diversas regiões do mundo. Por outro lado, este instrumental tem a facilidade de adequar-se a qualquer faixa etária ou nível de desenvolvimento musical dos alunos, já que tem a possibilidade da retirada das lâminas que não são utilizadas, simplificando a *performance* instrumental e a improvisação.

Wuytack (1970) propõe, ainda, uma descrição das tessituras que abarquem todas as possibilidades de envolvimento musical ativo da criança, dividido-as em quatro níveis: soprano, contralto, tenor e baixo, conforme a tabela seguinte:

Quadro 10.2 – Níveis de tessitura para expressão verbal, percussão corporal e instrumentos Orff

Níveis	Expresão verbal	Percussão Corporal	PAI	PAD
S	Soprano	Dedos (estalo) – D	Metais	JSS + JSA
A	Contralto	Palmas – M	Madeiras	XS + MS
T	Tenor	Joelhos – J	Peles	XA + MA
B	Baixo	Pés – P	Grande percussão	XB + MB

Fonte: Wuytack, 1970.

10.3.6 A improvisação

Com relação à improvisação, Wuytack (1969, 1993) propõe uma metodologia, individual ou em grupo, que favoreça a expressividade e a individualidade da criança, sugerindo uma série de exercícios que contribuem para o desenvolvimento da criatividade. Pode-se trabalhar a improvisação utilizando a expressão verbal – com um determinado texto ou até mesmo inventando textos em idiomas existentes ou “sem sentido”; a percussão corporal – criando ritmos sobre um ostinato; a voz e os instrumentos – cantando e tocando melodias sobre um baixo, realizando baixos ou outros acompanhamentos para melodias; o movimento – através da livre expressão corporal e da criação de passos de dança. Os jogos de “pergunta e resposta” também facilitam a improvisação rítmica e melódica. A tarefa do professor deve ser “participar, sugerir, ajudar e encorajar” (Wuytack, 1993, p. 7).

10.3.7 O movimento corporal

O corpo é um meio para a expressão da emoção musical, sendo essencial para interpretar ou dirigir. Quando o fazer musical inclui o movimento, a criança pode ter uma experiência musical mais profunda (Boal Palheiros, 1998). O movimento pode ser associado à dança, à improvisação, à percussão corporal, ao canto e aos instrumentos Orff. Outras formas para estimular o movimento corporal, tendo em vista que muitas vezes as escolas não dispõem de grandes espaços para a dança e o movimento, são as canções com gestos, a mímica e o canto com movimento (Wuytack, 1993). Dessa forma, “o jogo de substituição das palavras por gestos consiste na substituição progressiva de uma ou mais palavras do texto de uma canção, por um gesto” (Wuytack 1993, p. 7). Esse exercício estimula a audição interior, a coordenação motora, a capacidade de concentração e a memória musical, além de apresentar-se como uma ótima atividade para ser realizada com todo o grupo.

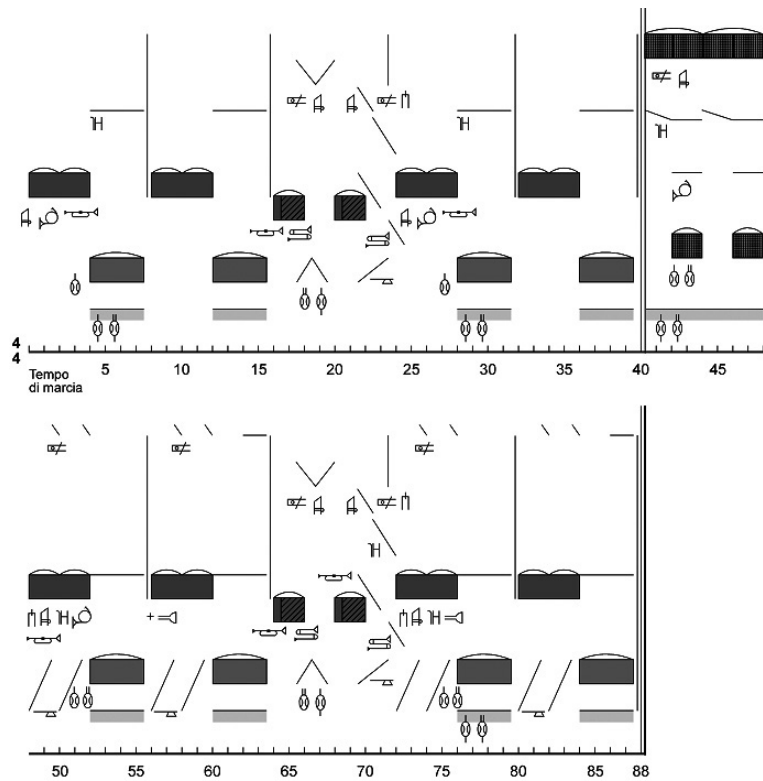
10.3.8 A audição musical ativa e o ensino da forma

A contribuição mais original de Wuytack para a moderna pedagogia musical ocorre na audição musical, área que não foi abordada por Orff. O sistema de **audição musical ativa** (Wuytack, 1975, 1989), desenvolvido a partir de um estudo de vários anos com crianças e professores, propõe ouvir música de forma ativa e não apenas de forma passiva. Ele é destinado, sobretudo, a indivíduos que não conhecem a notação musical. A audição musical ativa, na qual a percepção visual apoia a percepção auditiva, implica as seguintes etapas: (i) participação física e mental do ouvinte, antes da audição, através da interpretação; (ii) foco da atenção durante a audição e reconhecimento dos materiais musicais; (iii) análise da forma musical, através de uma representação visual da totalidade da música.

Essa metodologia está baseada na assimilação prévia dos materiais temáticos da obra a ouvir (preparando os ouvintes para a audição por meio de atividades que envolvam a expressão verbal, vocal, corporal, ou instrumental) e na visualização de um esquema da música, que Wuytack (1975, 1984, 1989) designou **musicograma**. O musicograma é um gráfico em que os elementos essenciais da obra ou excerto musical (forma, ritmo, melodia, timbre, instrumentação, orquestração) são representados através de cores, formas geométricas e símbolos. Wuytack criou símbolos próprios para os instrumentos da orquestra e as famílias de instrumentos.

Algumas orientações metodológicas são fundamentais para a utilização desse sistema (Wuytack; Boal Palheiros, 1995): dar a ouvir a música, pelo menos, três vezes (primeiramente reconhecer os materiais musicais; depois seguir a indicação do professor no musicograma grande e por fim indicar os temas individualmente no musicograma pequeno); selecionar excertos musicais de curta duração, para facilitar a concentração; adaptar as atividades à idade das crianças, realizando atividades com movimento, sobretudo com crianças pequenas; situar a música no seu contexto histórico e cultural (época, estilo, gênero).

Figura 10.4 – Musicograma da “Marcha”, do “Quebra-Nozes”, de Tchaikovsky



Fonte: Wuytack; Boal Palheiros, 1995, p. 14.

Sala de aula

10.4 Algumas ideias para a sala de aula

A seguir são propostas algumas atividades práticas e suas metodologias correspondentes, que poderiam compor uma aula de musicalização infantil. Todas elas são composições do próprio Jos Wuytack, que há mais de 30 anos oferece cursos em Portugal e, por esse motivo, possui vasto material em idioma português.

As atividades são apresentadas conforme a sua proposta original. De fato, os exemplos podem servir de modelo para a criação de novas atividades que, de certa forma, possam estar mais adaptadas à realidade brasileira. É importante lembrar que, em cada aula, tanto a expressão verbal quanto a corporal e a musical devem ser trabalhadas e correlacionadas entre si, de modo a contribuir para o desenvolvimento global e total da criança. Esses aspectos tornam os exercícios, a seguir apresentados, pertinentes para a educação musical, independente do contexto em que estão sendo inseridos.

A pedagogia de Wuytack é dedicada ao ensino coletivo de música, não definindo uma idade específica para o início da aprendizagem musical. Algumas atividades apresentam uma sugestão de idade para determinado exercício musical, que varia entre 5 e 13 anos de idade, podendo esta faixa etária ser considerada a abrangência em que o sistema está inserido. É evidente que todos os exercícios podem ser adaptados para todas as idades, incluindo o ensino de jovens e adultos, neste caso aumentando o grau de dificuldade e complexidade dos exercícios e materiais. No entanto, para as atividades abaixo descritas, a faixa etária recomendada situa-se aproximadamente entre 6 e 12 anos. Serão apresentados exemplos de ostinatos e de canções com gestos e movimento.

10.4.1 A técnica de ostinatos

Uma das técnicas de ensino de música propostas por Jos Wuytack sugere a ampla utilização de ostinatos rítmicos ou melódicos, que podem ser trabalhados utilizando a percussão corporal, a voz ou os instrumentos. A seguir, serão apresentadas algumas atividades elaboradas pelo próprio Wuytack bem como as respectivas metodologias de aplicação dessas atividades em sala de aula.

1. **Ostinato rítmico corporal** – exemplo de uma peça com ostinatos rítmicos realizada em percussão corporal, utilizando a técnica de sobreposição de ostinatos:

Figura 10.5 – Ostinato rítmico corporal

The musical score is written for three parts in 2/4 time. Part 1, labeled '1. Pal', uses a single stem with vertical lines to represent clapping. Part 2, labeled '2. M' (mouth), uses a standard musical staff with notes and rests. Part 3, labeled '3. P' (pacing), uses a single stem with vertical lines and small flags to represent foot steps. The score consists of four measures, with a double bar line at the end. The first measure shows the clapping part on a half note, the mouth part on a quarter note, and the pacing part on a quarter note. The second measure shows the clapping part on a half note, the mouth part on a quarter note, and the pacing part on a quarter note. The third measure shows the clapping part on a half note, the mouth part on a quarter note, and the pacing part on a quarter note. The fourth measure shows the clapping part on a half note, the mouth part on a quarter note, and the pacing part on a quarter note.

Fonte: Wuytack, 2005, p. 26.

Metodologia da atividade

- O professor executa cada ostinato; os alunos aprendem, por imitação.
- O professor indica um número e os alunos reagem imediatamente, executando o ostinato.
- Jogo de sobreposição: cada grupo realiza o seu ostinato; o professor aponta na direção do grupo, podendo sobrepor dois (1 + 2, 1 + 3, 2 + 3) ou três ostinatos.

2. **Ostinato rítmico verbal** *Por vapor* – peça realizada em expressão verbal, elaborada com ostinatos rítmicos, utilizando a mesma técnica de sobreposição:

Figura 10.6 – “Por vapor”

The musical score for 'Por vapor' is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff has a single note 'Tch' in each of the four measures. The second staff has 'Tch' in the first two measures, followed by a sequence of notes in the third measure, and 'Pff' in the fourth. The third staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by 'Tuu' in the third and 'Tch' in the fourth. Dynamic markings 'pff' and 'Pff' are placed above the notes in the second and third staves respectively.

Fonte: Wuytack, 2005, p. 36.

Metodologia da atividade

- O professor executa cada ostinato; os alunos aprendem, por imitação.
- Após todos os alunos aprenderem todos os ostinatos acima separadamente, dividir a turma em três grupos. Cada grupo imita uma parte da locomotiva – portanto, um ostinato diferente.
- Então sobrepor os ostinatos, de acordo com a regência do professor, de forma a imitar uma locomotiva a vapor (*accelerando* e *ritardando*).

3. **Ostinato rítmico-melódico-harmônico instrumental** *Um relógio* – peça baseada na sobreposição de ostinatos, e realizada em expressão verbal e instrumentos Orff.

Figura 10.7 – “Um relógio”

The image shows a musical score for the piece "Um relógio". At the top, there is a vocal line in 2/4 time, starting with the lyrics "Tic, tac, tac Eu sou um re-ló-gio. Dás-me cor-da, eu tra ba lho, se não dá-s, de- pois te ralho!". The score includes four rhythmic ostinatos for percussion instruments, numbered 1 through 4, and four melodic lines for strings, numbered 5 through 8. The string parts are labeled JS, XS+MS, XA, and MA+XB +MB. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine".

Fonte: Wuytack, 2005, p. 48.

Metodologia da atividade

- O professor executa cada ostinato, e os alunos aprendem por imitação todos os ostinatos e executam cada um no seu instrumento.
- Forma da música: fazer a sobreposição dos ostinatos, pela ordem indicada na partitura – de acordo com a ordem crescente da numeração acima de cada linha; realizar as entradas depois de duas vezes cada ostinato; dizer o texto, com os ostinatos (duas vezes); terminar pela ordem inversa à das entradas.
- Recomendações: falar o texto de forma expressiva – utilizando uma ampla extensão vocal; executar os ritmos de maneira exata; tocar o ostinato 4, alternando as baquetas; tocar o ostinato 8, a cada 8 compassos).

10.4.2 Canções com gestos e movimentos corporais

A seguir, serão apresentados alguns jogos musicais, em que as palavras das letras das canções são substituídas gradativamente por gestos ou mímicas corporais.

1. *Um gato de Xangai* – jogo de substituição progressiva de palavras por gestos:

Figura 10.8 – “Um gato de Xangai”



Fonte: Wuytack, 2007, p. 54.

Metodologia da atividade

- O professor canta a totalidade da canção. O processo a realizar pelos alunos será ouvir, imitar, observar, consciencializar, aprender, cantar.
- O professor canta os motivos com diversos vocábulos (“lai”, “nô”, “tiri”, “uau”, “plum”) para facilitar o aprendizado da melodia e treinar a dicção e a execução vocal.
- Aprender a melodia de ouvido: os alunos imitam os motivos, indicando com as mãos o movimento melódico (sobe, mantém-se, desce).
- Aprender o texto, dizendo-o com sons de alturas diferentes: agudo, grave, glissando etc.
- Cantar a totalidade da canção, bem articulada, marcando a pulsação, nos joelhos.
- Aprender os gestos; cantar a canção com o jogo de substituição progressiva das palavras (nesse caso, das frases) por gestos:

- 1ª vez – cantar toda a canção sem gestos;
 - 2ª vez – substituir *Tenho cá*: apontar para si próprio;
 - 3ª vez – substituir *um gato de Xangai*: mimar os bigodes, à maneira chinesa;
 - 4ª vez – substituir *Tanto leite já bebeu*: gesto de beber;
 - 5ª vez – substituir *que gordo assim lá vai*: mãos na barriga;
 - 6ª vez – cantar toda a canção com gestos.
- Cantar a totalidade, alternando cada vez com improvisações instrumentais em PAI, pela seguinte ordem: 1. Metais; 2. Madeiras; 3. Peles; 4. Todos; 5. Todos.
 - Realizar a totalidade da peça, acompanhada por mímica livre, por exemplo, de um fantoche: uma criança com o fantoche esconde-se, e só aparece quando a frase *um gato de Xangai* é substituída na canção.
2. *Um búfalo e um leão* – jogo de substituição progressiva de palavras por gestos:

Figura 10.9 – “Um búfalo e um leão”

The image shows a musical score for the song "Um búfalo e um leão". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a palm line. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Um bú-fa-lo e um le-ão, com al-ma to-cam vi-e-lão. Um ur-so par-dõe um dra-gão, cer-ve-ja be-bem de pres-são." The palm line uses symbols like 'x' and '7' to indicate clapping or other percussive actions.

Fonte: Wuytack, 2008, p. 55.

Metodologia da atividade

- Aprender os motivos da canção: o professor canta a totalidade; depois canta os motivos, com diferentes vocábulos, que os alunos imitam.
- Aprender o texto, dizendo-o expressivamente, de várias maneiras: dramática, humorística, em *staccato* etc.; cantar a canção com o texto.
- Aprender os gestos; cantar a canção, realizando o jogo de substituição progressiva das palavras por gestos:
 - Um búfalo*: mimar os chifres;
 - e um leão*: indicar a juba;
 - com alma tocam*: mãos sobre o coração;
 - violão*: gesto de tocar;
 - Um urso pardo e*: mãos relaxadas, junto ao corpo, à altura do queixo;
 - um dragão*: mimar as garras, e pôr a língua de fora;
 - cerveja bebem*: gesto de beber;
 - de pressão*: gesto de tirar a cerveja.
- Cantar a totalidade, alternando cada vez com improvisações instrumentais, pela seguinte ordem: 1. Jogos de Sinos; 2. Xilofones; 3. Metalofones; 4. PAI; 5. Jogos de sinos; 6. Xilofones; 7. Metalofones; 8. PAI; 9. Todos.
- Realizar a totalidade da peça com dramatização, usando máscaras dos quatro animais: as crianças (cada uma com a sua máscara) estão escondidas e aparecem apenas quando a palavra correspondente ao seu animal é substituída pelo gesto; na última vez, as crianças com máscaras aparecem e improvisam uma dança.
- Realizar a totalidade da peça “para a televisão”: canção com gestos, improvisações e dramatização.

3. Como é bom cantar – canção cumulativa com gestos corporais:

Figura 10.10 – “Como é bom cantar”

Co - mo é bom can - tar, a - le - grao co - ra - ção.

Fine

Co - mo é bom can - tar, se é bo - ni - ta a can - ção.

D.C.

1.Com o po - le - gar	di - rei - to,	com o po - le - gar	es - quer - do.
2.Com a mão	di - rei - ta,	com a mão	es - quer - da.
3.Com o bra - ço	di - rei - to,	com o bra - ço	es - quer - do.
4.Com o pé	di - rei - to,	com o pé	es - quer - do.
5.Com a per - na	di - rei - ta,	com a per - na	es - quer - da.
6.Com a cin - tu - ra	fle - xi - vel.		
7.Com a ca - be - ça	de - pres - sa.		
8.Com o	cor - po - to - do.		

Fonte: Wuytack, 2008, p. 19.

Metodologia da atividade

Canção de tipo cumulativo: a cada vez acrescentar um verso (*Com o polegar direito*, etc.), desde o início, fazendo o movimento correspondente, até ao verso seguinte.

10.4.3 Atividades de dança, movimento e percussão corporal

Na sequência, algumas atividades relacionadas principalmente ao aprendizado rítmico, por meio da expressão corporal – dança e movimento corporal – e da percussão corporal.

1. *Eu gosto de leite* – dança improvisada com percussão corporal.

Figura 10.11 – “Eu gosto de leite”

The image shows a musical score for the song "Eu gosto de leite". It consists of two parts. The top part is a melody in G major, 2/4 time, with lyrics: "Eu gos-to de lei-te, eu gos-to de ca-fé, a - in-da mais gos-to dos o-lhos de vo-cê." Above the melody are the chords: G, D, D7, G, D7, G. The bottom part is a rhythmic accompaniment for four parts: ME (left hand), MD (right hand), Pal (palms), and J (clapping). Each part is in 2/4 time and follows the same rhythmic pattern as the melody.

Fonte: Wuytack, 2008, p. 12.

Nota: Pal = Palmas; MD = Mão direita na mão direita do par; ME = Mão esquerda na mão esquerda do par; J = Mãos nos joelhos.

Metodologia da atividade

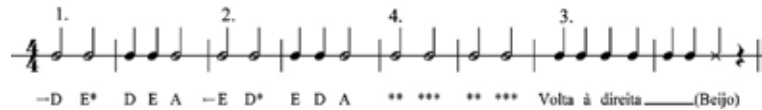
- Aprender a melodia e o texto da canção; aprender a percussão corporal, sem cantar.
- Cantar a canção, fazendo a percussão corporal com um par (parte A).
- Alternar esta parte com movimento livre individual, no espaço, durante oito compassos (partes B, C, D etc.), ao som da música improvisada pelo professor; mudar sempre de par.
- Realizar a totalidade (forma A-B-A-C-A-D-A-E-A ...).

2. *Din, don, dão* – cânone a 4 vozes, com movimento corporal:

Figura 10.12 – “Din, don, dão”

The image shows a musical score for the song "Din, don, dão". It consists of two staves. The top staff has three measures labeled 1., 2., and 3. with lyrics: "Din, dão, din, don, dão. Cum - pa - i - nhas so - a - rão. Fa - das sur - gi - rão." The bottom staff has one measure labeled 4. with lyrics: "Que'as cri - an - ças bei - ja - rão." The music is in G major, 4/4 time.

Figura 10.13 – “Din, don, dão”: movimento corporal



Fonte: Wuytack, 2005, p. 19.

Nota: A = Ambos; D = Pé direito; E = Pé esquerdo; → = para a direita; ← = para a esquerda; * = deslizar; ** = abanar as mãos, braços no ar; *** = tocar o chão.

Metodologia da atividade

- Aprender a melodia e o texto da canção.
- Aprender o movimento corporal, sem a melodia.
- Cantar a canção com o movimento corporal, em uníssono.
- Cantar em cânone a quatro vozes (duas vezes).

Para saber mais

Site

AWPM – Associação Wuytack de Pedagogia Musical. Disponível em: <<http://www.awpm.pt>>. Acesso em: 24 out. 2009.

Nesse endereço, o visitante poderá encontrar informações complementares sobre a pedagogia musical ativa de Jos Wuytack, a sua biografia, bibliografia e discografia, bem como aspectos relacionados ao sistema Orff/Wuytack e à Associação Wuytack de Pedagogia Musical (AWPM), a citar seus objetivos, seu histórico e a sua atuação no campo da formação músico/pedagógica e editorial. O *site*, que está disponível nos idiomas português, inglês e espanhol, apresenta também a agenda atualizada dos cursos ministrados por Jos Wuytack, além de oferecer notícias e novidades sobre a associação e sobre o sistema. Podem-se ainda encomendar os livros e CD editados pela AWPM, observando o catálogo apresentado no próprio *site*.

Catálogo de obras de Jos Wuytack

Livros

Bruxelas [Bélgica]: Schott Frères

- ♪ *Musique pour enfants*. v. 1: *Pentatonique* (1967), v. 2: *Majeur* (1969) [Coautora Aline Pendleton-Pelliot], v. 3: *Mineur* (1977). Versão francesa da *Orff-Schulwerk*.

Mainz [Alemanha]: Schott's Sohne

- ♪ *Muziek voor Kinderen*. v. 3: *Grote Tertstoonsoort* (1967), v. 4: *Kleine Tertstoonsoort* (1971). Versão neerlandesa da *Orff-Schulwerk*.

Amsterdam [Holanda]: New Sound

- ♪ *Kreatief musiceren* (1969).

Leuven [Bélgica]: De Monte

- ♪ *Actief Muziekbeluisteren* (1972). *Audition musicale active* (1974). Coautor Paul Schollaert.

Brugge [Bélgica]: De Garve

- ♪ *Musica*. v. 1 (1972), v. 2 (1973), v. 3 (1974). Coautores Antoon Defoort e Paul Hanouille.
- ♪ *Zing, speel en luister*. Deel A, v. 1 (1982), v. 2 (1984); Deel B (1984); Deel C (1984).
- ♪ *Musicalia: play the recorder* (1982).
- ♪ *Musicalia: Orff Instrumentarium* (1982).
- ♪ *Musicalia: musicograms*. v. 1 (1982), v. 2 (1984).
- ♪ *Musicorama*. v. 1 (1992), v. 2 (1993), v. 3 (1995). Coautores Guido Malfait, Antoon Defoort e Paul Hanouille.

Paris [França]: A. Leduc

- ♪ *Musica viva I: sonnez...battez* (1970).
- ♪ *Musica viva I: sound...beat* (1970).
- ♪ *Musica viva II: expression rythmique* (1982).

New York [EUA]: Schott Music Corporation

- ♪ *Musica activa: an approach to music education* (1994). Coautora Judy Sills.

Porto [Portugal]: Associação Wuytack de Pedagogia Musical

- ♪ *Canções de mimar* (1992). Livro e CD. Coautora Graça Boal Palheiros.
- ♪ *Audição musical activa* (1995). *Audición musical activa* (1996). Livro do professor, CD, livro do aluno, musicogramas. Coautora Graça Boal Palheiros
- ♪ *Canções tradicionais portuguesas* (1998). Livro e CD.
- ♪ *Cantar o Natal* (2000, 2002). Livro e CD.
- ♪ *Carmina Europea: songs and dances from 25 EU countries for Orff Instruments* (2004, 2008). Livro e CD. Coautora Graça Boal Palheiros.

Partituras

Coro, flautas doce, instrumental Orff, órgão

Amsterdam [Holanda]: New Sound

- ♪ *Dansereye van Dood en Leven* (1966).
- ♪ *Humoresken* (1967).
- ♪ *Missa activa* (1968).

Bruxelas [Bélgica]: Schott Frères

- ♪ *Dix chansons françaises* (1968).
- ♪ *Missa elementaria* (1972).
- ♪ *Trippoptac* (1973).
- ♪ *Chansons et danses pour l'ete* (1976).
- ♪ *Pentatonica* (1976).
- ♪ *Suite de danzas españolas* (1976).
- ♪ *Variations sur un air de danse Wallon* (1976).
- ♪ *Les corporations. 2 v.* (1977).
- ♪ *Ronde des animaux* (1977).
- ♪ *Rondes et Comptines. 2 v.* (1977).
- ♪ *Autour de l'Europe* (1979).
- ♪ *Chansons et danses pour l'hiver* (1979).
- ♪ *Quasi una sonata* (1979).

Seul [Coreia do Sul]: Eukmaksekye

- ♪ *Technique of Orff-Schulwerk Pedagogy* (2008).
Tradução de Young Jeon Kim.
- ♪ *Orff instrument orchestrations* (2008). Tradução
de Young Jeon Kim.

Flautas doce, guitarra, pequena percussão, instrumental Orff

Paris[França]: A. Leduc

- ♪ *Bolero* (1968).
- ♪ *Colores* (1968).
- ♪ *Cantare et sonare* (1969).
- ♪ *Polyvitamines ABA* (1970).
- ♪ *Variations sur un air de pendule* (1970).
- ♪ *Danza Carnavalito* (1972).
- ♪ *Danses en triple* (1972).

- ♪ *Joy: play, sing, dance* (1972).
- ♪ *Mini-variations géographiques sur "Se canto"* (1984).
- ♪ *Variations intercontinentales sur "Au clair de la lune"*
(1984).
- ♪ *Carol à la mode* (1987).
- ♪ *Modalladom* (1987).
- ♪ *Variations sur "Orientis Partibus"* (1987).

Canções e danças

Bruxelas [Bélgica]: Schott Frères

- ♪ *Treize fois bonheur* (1972).
- ♪ *Choralia* (1973).
- ♪ *Cantica Ballata* (1979).

Brugge [Bélgica]: De Garve

- ♪ *Mimoza* (1995).

Herent [Bélgica]: Musicerende Jeugd

- ♪ *Jeugdblaadjes. 73 liederen*, [S.d.].

Haarlem [Holanda]: De Toorts

- ♪ *Zingen van allerlei dingen. 19 liederen*, [S.d.].

Paris [França]: A. Leduc

- ♪ *Lamelou* (1970).

Luynes [França]: Van de Velde

- ♪ *Bouquet de chansons enfantines* (1979).
- ♪ *Chansons à danser et a mimer* (1980).

Strasbourg[França]: Musique et Culture

♪ *Drôle de coq* (1988).

Madrid [Espanha]: Real Musical

♪ *Cantar y descansar* (1992).

Valencia[Espanha]: Nau Llibres

♪ *Cantando, bailando* (1993).

Waterloo, Ontario [Canadá]: Waterloo Music

♪ *55 x Funtastic* (1993).

♪ *Can you canon?* (1994).

Coro, flautas, instrumental Orff, ensemble
instrumental, orquestra sinfónica

Amsterdam [Holanda]: New Sound

♪ *Kerstcantate voor Jonge Musicantjes* (1968).

Herent [Bélgica]: Musicerende Jeugd

♪ *De Geboorte van de Heer Jezus* (1969).

Pennsylvania [EUA]: Music Innovations

♪ *A Christmas cantata* (1981).

♪ *The ark of Noah* (1982).

Lyon [França]: Éditions à Coeur Joie

♪ *Le jeu de Noé* (1982).

Flautas doce, flautas e pequena percussão

Paris[França]: A. Leduc

♪ *Deux suites modales* (1972).

♪ *Melancholic Memphis Memo* (1974).

Edmonton [Canadá]: MCCC Music Printers

♪ *Let's just play it* (1992).

♪ *Adanaco* (1992).

♪ *Historic roots* (1992).

♪ *Octoplus* (1992).

Edmonton [Canadá]: Oliver Music Company

♪ *Starting soprano recorder. Book 1* (1995).

♪ *Amusing alto recorder. Book 2* (1995).

♪ *4 in a Row. Such an amusing tactful band.*
Book 3 (1995).

Piano, flauta doce e piano

Leuven [Bélgica]: De Monte

♪ *Abasken* (1972).

♪ *Mimiatures* (1972).

Instrumental Orff e orquestra de cordas

Bruxelas [Bélgica]: Schott Frères

♪ *Suite pour Saint-Nicolas* (1977).

Edmonton[Canadá]: JJ Publishing

♪ *Gone with Aeolus* (1991).

Partituras não publicadas

- ♪ *The Long Island that was responsible for the Long Island that is* (1986).
- ♪ *Mona et l'orgue de barbarie* (1986).
- ♪ *Sine musica nulla vita* (1992).
- ♪ *Modalaics of May* (1998).

Artigos

- ♪ Foram publicados 28 artigos em periódicos de diversos países: *Adem, Musicerende Jeugd, Platen Kiezen, Tijdschrift voor OpvoedKunde* [Bélgica]; *Musique et Culture* [França]; *Música y Educación* [Espanha]; *Ostinato: Music for Children* [Canadá]; *Apem* [Portugal].

Discografia

St. Michel de Provence: Harmonia Mundi

- ♪ *Comptines et jeux*
- ♪ *Fabulettes*
- ♪ *Chantons les animaux*
- ♪ *Tournois et troubadours*
- ♪ *Rondes et Comptines 1*
- ♪ *Le printemps*
- ♪ *L'été*
- ♪ *La ronde des animaux*
- ♪ *Rondes et Comptines 2*
- ♪ *La ronde des métiers*
- ♪ *Flûte à bec et percussions*
- ♪ *L'hiver*
- ♪ *La ronde autour de l'Europe*

Paris: A. Leduc

- ♪ *Colores. Bolero*

Brugge: Ons Dorado

- ♪ *Missa activa*
- ♪ *Kleine Kerstcantata*
- ♪ *Humoresken. 4 modale Nederlandse liederen*
- ♪ *Chansons françaises*
- ♪ *Bolero*
- ♪ *25 Jaar Ons Dorado*
- ♪ *Dances and songs*
- ♪ *Orff-Keetman-Wuytack.*

Leuven: Lemmensinstituut

- ♪ *Lentekerk n° 11*
- ♪ *De geboorte van de Heer Jezus*

Liège: Duchesne

- ♪ *Missa elementaria*

Averbode: Goede Pers

- ♪ *En van je één*

Herent: Musicerende Jeugd

- ♪ *Kadeeke*

Sterrebeek: Jeugd Muziekschool

- ♪ *Jeugdmuziekschool Sterrebeek musicert*

Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical

- ♪ *Singing Christmas.*

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: _____. **Antologia poética**. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987 .
- BOAL PALHEIROS, Graça. Jos Wuytack: 30 anos ao serviço da pedagogia musical. **Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical**, Lisboa, n. 59, p. 5-7, 1988.
- _____. Jos Wuytack, músico e pedagogo. **Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical**, Lisboa, n. 98, p. 16-24, 1998.
- _____. Metodologias e investigação sobre o ensino do ritmo. **Revista de Educação Musical**, Lisboa, n. 103, p. 4-9, 1999.
- BOURSCHEIDT, Luís. **A aprendizagem musical por meio da utilização do conceito de totalidade do Sistema Orff/Wuytack**. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- _____. **Música elementar para crianças: arranjos de canções infantis brasileiras para instrumentos Orff**. Curitiba: DeArtes, 2007.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre a música e educação**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2005.
- LOPES, Cíntia Thais Morato. A pedagogia musical de Carl Orff. **Em Pauta**, Porto Alegre, n. 3, p. 46-63, 1991.
- PENNA, Maura. Revendo Orff: por uma reapropriação de suas contribuições. In: PIMENTEL, Lucia Gouvêa (Org.). **Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino**. Belo Horizonte: C/Art, 1995. p. 80-110.
- WUYTACK, Jos. Actualizar as ideias educativas de Carl Orff. **Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical**, Lisboa, n. 76, p. 4-9, 1993.
- _____. **Audición musical activa**. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 1996.
- _____. **Curso de Pedagogia Musical: 1º grau**. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 2008.
- _____. **Curso de Pedagogia Musica: 3º grau**. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 2005.
- _____. **Curso de Pedagogia Musical: 5º grau**. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 2007.
- _____. **Curso de Pedagogia Musical**. Porto: [s.n.], 1980. (Não publicado).
- _____. Het musicogram. **Adem-Tijdschrift voor Muziekkultuur**, n. 11, 1975.
- _____. Het picturale als activatiemiddel bij het muziekbeluisteren. **Adem-Tijdschrift voor Muziekkultuur**, n. 20, (1), 1984.
- _____. **Kreatief Musiceren**. Amsterdam: New Sound, 1969.

WUYTACK, Jos. L'audition musicale active par le Musicogramme. **Musique et Culture**, n. 34, v. 3, 1989.

_____. **Musica viva I**: sonnez... battez. Paris: A. Leduc, 1970.

_____. **Musica viva II**: expression rythmique. Paris: A. Leduc, 1982.

WUYTACK, Jos; BOAL PALHEIROS, Graça. **Canções de mimar**. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 1992.

_____. **Audição musical activa**. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 1995.

WUYTACK, Jos; SCHOLLAERT, Paul. **Actief Muziek Beluisteren**. Leuven: De Monte, 1972.

_____. **Audicion Musical Active**. Leuven: De Monte, 1974.

WUYTACK, Jos; SILLS, Judy. **Musica activa**: an approach to music education. New York: Schott SMC, 1994.

