

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PAULA CORDEIRO FRANCO

A coleção de *Seis Peças para Principiantes*, para violino e piano, de George Marinuzzi como material suplementar ao repertório do método Suzuki

BELO HORIZONTE

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PAULA CORDEIRO FRANCO

A coleção de *Seis Peças para Principiantes*, para violino e piano, de George Marinuzzi como material suplementar ao repertório do método Suzuki

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz

BELO HORIZONTE

2016

PAULA CORDEIRO FRANCO

A coleção de *Seis Peças para Principiantes*, para violino e piano, de George Marinuzzi como material suplementar ao repertório do método Suzuki

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade (Orientador)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Carlos Aleixo Reis
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Fredi Gerling
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

BELO HORIZONTE
2016

AGRADECIMENTOS:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Edson Queiroz, pelos ensinamentos que vêm de muito antes dos dois anos de mestrado e que perdurarão por toda a vida. Pela confiança e apoio sempre depositados em mim.

À minha família e amigos, por todo o carinho e incentivo. Em especial, à minha mãe, por tornar possível, de todas as formas, meus vãos para qualquer direção. E à Alice e Vinícius pelo carinho imenso.

À Cláudia Marinuzzi, Raul Marinuzzi e toda a família Marinuzzi, pela prestatividade, carinho e apoio essenciais à realização desta pesquisa.

Aos professores e colegas do Mestrado em Música da UFMG, pela convivência e aprendizado. Em especial ao prof. Dr. Carlos Aleixo, pelo apoio sempre presente.

Aos funcionários da Escola de Música da UFMG. Em especial, aos secretários do colegiado da Pós-Graduação, Alan Antunes e Geralda Martins, por tornarem o caminho mais fácil.

RESUMO

O violinista, compositor, maestro e pedagogo George Marinuzzi foi uma importante personalidade no cenário artístico mineiro do século XX. Em sua carreira, destaca-se a atuação como primeiro catedrático de violino do Conservatório Mineiro de Música, que mais tarde veio a se tornar a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Como compositor, destacamos as *Seis Peças para Principiantes*, objeto de estudo desta pesquisa. Através da análise de elementos técnico-violinísticos e dos objetivos pedagógicos presentes nas peças de Marinuzzi e nos dois primeiros volumes do repertório do método Suzuki, foi realizada uma análise comparativa entre ambos os repertórios, a partir da qual elaboramos uma proposta de utilização das *Seis Peças para Principiantes* como material suplementar ao repertório Suzuki. Além dos resultados técnico-pedagógicos deste trabalho, apresentamos também um compilado de dados biográficos de George Marinuzzi, baseado em vasta pesquisa exploratória e investigativa no acervo pessoal de sua família. Dessa forma, acreditamos contribuir para o resgate da memória e das obras deste músico mineiro.

Palavras-chave: Violinista Iniciante. Peças para Iniciantes. Conservatório Mineiro de Música. Semana de Arte Moderna de 1922. Biografia de Músicos Mineiros.

ABSTRACT

The violinist, composer, conductor and pedagogue George Marinuzzi was an important personality at Minas Gerais' artistic scene in the 20th Century. In his career, stood out his role as the first violin professor at the Minas Gerais Music Conservatory, which later became the Federal University of Minas Gerais School of Music. As a composer, we highlight the *Six Pieces for Beginners*, focus of this research. Through the analysis of violin technique elements and pedagogical goals inherent to Marinuzzi's pieces and to the pieces from the first and second volumes of the Suzuki Method, we made a comparative analysis between both repertoires. From this analysis, we elaborated a proposal for the use of the *Six Pieces for Beginners* as supplementary material to the Suzuki's repertoire. Beyond the technical-pedagogical results of this work, we also present a gathering of George Marinuzzi's biographic data, based on an extensive explorative research at his family archives. This way, we believe we are contributing to the rescue of the memory and work of this Minas Gerais' musician.

Keywords: Beginner Violinist. Beginner Pieces. Music Conservatory of Minas Gerais. Brazilian Modern Art Week. Minas Gerais Musicians.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Golpes de arco utilizados na peça [c.1-c.4].	44
Exemplo 2 - Intervalos apresentados e trabalhados na peça [c.5 e c.6].	44
Exemplo 3 - Distribuição do arco em A Primeira Valsa [c.1-c.4].....	45
Exemplo 4 - A duração de cada arcada é padronizada por dois tempos (mínima) [c.8-c.11]..	46
Exemplo 5 - Compassos de espera [c.1-c.5].....	46
Exemplo 6 - Novo ritmo apresentado, semínima pontuada seguida de colcheia [c.20-c.22]...	46
Exemplo 7 - Ritmo “semínima pontuada seguida por colcheia” com articulação distinta [c.1 e c.2].....	47
Exemplo 8 - Surge um novo elemento, a nota com acidente (Dó sustenido) [c.13-c.15].	47
Exemplo 9 - Padrão de dedilhado 4 [c.27-c.34].	49
Exemplo 10 - <i>Détaché</i> porte [c.5-c.8].....	49
Exemplo 11 - Acentos reforçando o caráter bem marcado da peça [c.1-c.4].....	50
Exemplo 12 - <i>Détaché</i> retrógrado [c.9-c.12].....	50

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Símbolo da arcada “para cima”.	24
Figura 2 - Símbolo da arcada “para baixo”.	24
Figura 3 - George Marinuzzi. Arquivo pessoal da família Marinuzzi.....	26
Figura 4 - Gino Marinuzzi	27
Figura 5 - George Marinuzzi ao centro, Paulina D’Ambrosio a sua esquerda. (Arquivo pessoal da família Marinuzzi)	28
Figura 6 - Professora Pegg Pinheiro Chagas de pé saudando os professores homenageados: George Marinuzzi (sentado à frente e à direita) e Pedro de Castro (sentado à frente no centro). (ESTADO DE MINAS, 1965).....	31
Figura 7 - Quarteto Alemão: Julia Garcia de Paiva e George Marinuzzi (de pé) e Raphael Hardy e Gertrudes Driesler (sentados). (PATRIMONIO BELGA NO BRASIL, 2016)	32
Figura 8 - Inauguração da Ordem dos Músicos do Brasil em Minas Gerais. George Marinuzzi é o terceiro da esquerda para a direita, ao lado do presidente Juscelino Kubitschek. (Fonte: Acervo da família Marinuzzi).....	33
Figura 9 – Os quatro padrões de dedilhado utilizados pelo repertório Suzuki.....	40

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Visão geral das <i>Seis Peças para Principiantes</i>	43
Tabela 2 - Paralelo entre as duas peças	52
Tabela 3 - Paralelo entre as duas peças.	53
Tabela 4 - Paralelo entre as duas peças	55
Tabela 5 - Paralelo entre as duas peças	57
Tabela 6 - Paralelo entre as duas peças	59
Tabela 7 - Paralelo entre as duas peças	61

Sumário

1. Introdução.....	11
2. Revisão Bibliográfica	15
2.1. Fontes Biográficas.....	15
2.2. O Repertório do Método Suzuki	18
2.3. Comparações e Suplementação entre dois repertórios.....	21
2.4. Questões sobre a técnica violinística	24
3. George Marinuzzi	26
3.1. Notas Biográficas e Formação Musical	26
3.2. Atuação Profissional.....	29
3.3. Obra Composicional	33
3.4. O Ambiente Musical da Época	36
4. <i>As Seis Peças para Principiantes</i>	39
4.1. <i>Melodia</i>	43
4.2. <i>A Primeira Valsa</i>	44
4.3. <i>Ninando</i>	45
4.4. <i>Um Sonho</i>	47
4.5. <i>Gavotte</i>	48
4.6. <i>Dança Campestre</i>	49
5. Proposta de Suplementação para o repertório Suzuki	50
Notas Conclusivas.....	63
Referências Bibliográficas:.....	68
Anexo A: Cópia de <i>Um Sonho</i> com letra, por Isolda Garcia	74
Anexo B: Carta escrita por Paulina D'Ambrosio para George Marinuzzi a respeito de <i>A Escola Elementar do Violino</i> (1976).....	76
Anexo C: Programas da Semana de Arte Moderna de 1922	80
Anexo D: Cópia do programa da ópera <i>Os Palhaços</i> , de Ruggiero Leoncavallo...85	

1. Introdução

George Marinuzzi foi o primeiro catedrático de violino do Conservatório Mineiro de Música. Viveu em Belo Horizonte entre os anos de 1925 e 1993 e neste período foi uma personalidade atuante no cenário musical mineiro como professor, maestro e instrumentista. Em sua carreira como professor de violino, sentiu necessidade de compor peças simples para seus alunos, tendo publicado algumas delas. Marinuzzi viveu em uma época em que partituras e material didático eram de difícil acesso, tornando suas publicações de suma importância naquele contexto.

Nosso contato inicial com a obra publicada de George Marinuzzi foi através da coleção de *Seis Peças para Principiantes* (1954). Após uma busca na biblioteca da Escola de Música da UFMG, constatamos que também foi publicado um método para violino, *A Escola Elementar do Violino* (1966). No desenvolvimento da pesquisa, foi atestado através da descoberta de vídeos publicados, como de alunos da Escola de Música Anthenor Navarro (LUCASCSQGUITARBRAZIL, 2012), (AGAMENON AUGUSTO, 2013) e do edital do curso de formação da escola de música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, 2015), que a coleção de *Seis Peças para Principiantes* é utilizada, entretanto, ainda pouco conhecida.

Atualmente, o professor de violino possui diversas opções de repertório ao lidar com o aluno iniciante. Um dos repertórios mais consagrados e disseminados pelo mundo é o pertencente ao método Suzuki. É importante esclarecer que o repertório do método, muitas vezes, encontra-se dissociado da filosofia do mesmo,

que defende a chamada “Educação do Talento”. O próprio Shinichi Suzuki admite o ecletismo de sua filosofia e concorda que o professor deve utilizar do material que tem acesso para desenvolver sua própria maneira de ensinar (BARBER, 1991, p.51). O sucesso do método despertou e continua despertando em diversos pedagogos do instrumento a necessidade de suplementação para o repertório Suzuki. BARBER (1991, p.53) constata que há professores que criam pequenos exercícios e recorrem a material complementar em sua metodologia de ensino. Além disso, revela a problemática de que alguns alunos se recusam a tocar as mesmas peças que seus colegas e cabe ao professor flexibilidade em atender a estes casos.

A partir de uma breve análise das peças pertencentes a coleção de *Seis Peças para Principiantes* de George Marinuzzi, surgiu a hipótese de que estas poderiam ser um material brasileiro, pensado para o iniciante, que suplementasse o repertório do método Suzuki. Dessa forma, o principal objetivo da presente pesquisa consiste em propor a utilização das *Seis Peças para Principiantes* de George Marinuzzi como material suplementar ao repertório do método Suzuki. Como consequência, foi possível fornecer material biográfico inédito a respeito de George Marinuzzi, proporcionando resgate da memória deste músico mineiro e de sua obra didática para o violinista iniciante.

Como parte metodológica da pesquisa, foi realizada a análise das *Seis Peças para Principiantes* focando em questões técnico-violinísticas, objetivos pedagógicos e musicais. O eixo da pesquisa foi apenas a parte do violino, não tendo sido realizada uma análise da parte do piano.

Para a análise das *Seis Peças para Principiantes* nos baseamos na edição comemorativa de 2001 (MARINUZZI, 2001), cedida gentilmente pela família Marinuzzi. A edição de 2001 foi publicada pela editora Irmãos Vitale em homenagem aos 100 anos de nascimento de George Marinuzzi. Além das seis peças iniciais, outras quatro peças inéditas foram enviadas à editora por Raul Marinuzzi, filho do músico, totalizando dez peças publicadas. O foco da pesquisa foram as seis peças previamente publicadas, uma vez que as restantes fogem da proposta de suplementação do repertório Suzuki. As quatro peças sobressalentes são o *Minueto*; um *Concertino para Violino e Orquestra*, contendo três movimentos; a *Berceuse*, que destina-se a um aluno mais avançado de violino, já que abrange posições mais agudas e técnica de harmônicos; e *Ave Maria* para um duo de violinos. Constava entre as intenções desta pesquisa disponibilizar as *Seis Peças para Principiantes* editadas, entretanto, apesar de constituir-se de um trabalho sem fins lucrativos e com objetivos pedagógicos, a editora Irmãos Vitale não cedeu o direito de uso das peças, mesmo sob apelo da família Marinuzzi.

Através da revisão bibliográfica, foram encontrados modelos para embasar a estrutura da análise das *Seis Peças para Principiantes*. Foi selecionado o modelo disponível em SU (2012), onde encontra-se uma análise abrangente das peças dos dois primeiros volumes do repertório do método Suzuki. Ademais, a tabela com as características gerais de cada uma das *Seis Peças para Principiantes* foi baseada no modelo encontrado em SU (2012, p.30). A partir desta tabela, foi feita a busca pela peça correspondente no repertório do método Suzuki e, então, elaborada uma segunda tabela comparativa entre as peças suplementares nos dois repertórios. Com as características de ambas as peças colocadas lado a lado nas tabelas, foi

possível definir e comparar ambos os repertórios em relação aos parâmetros que serão citados posteriormente.

2. Revisão Bibliográfica

2.1 Fontes Biográficas

Poucas fontes biográficas a respeito de George Marinuzzi foram publicadas. Ademais, existe o agravante de serem materiais de difícil acesso, seja por serem antigos ou por terem sido publicados em apenas uma edição que não está mais disponível, ou seja, de posse, provavelmente, exclusiva da família Marinuzzi.

Entre as fontes mais enriquecedoras de informação biográfica estão dois vídeos fornecidos pela família Marinuzzi. O primeiro deles consiste em uma entrevista com o próprio George Marinuzzi, na qual o entrevistado fornece informações pessoais não publicadas, assim como sua visão dos fatos, por exemplo, quando admite que o título recebido com maior orgulho foi o de Professor Honorário do Conservatório Mineiro de Música (MARINUZZI, 1990). O foco da câmera se mantém no entrevistado todo o tempo, não sendo possível identificar o entrevistador. Por ser um registro pessoal da família, não foi possível encontrar dados a respeito do entrevistador, de forma que este é considerado desconhecido.

O segundo vídeo referido é o DVD “Homenagem ao Maestro George Marinuzzi 1901-1993” (AGUIAR, 1993), que consiste no registro da homenagem feita a George Marinuzzi em 3 de agosto de 1993, por ocasião do seu falecimento. A homenagem foi realizada no auditório do Conservatório Mineiro de Música com o apoio da diretoria da Escola de Música da UFMG, contando com a participação de diversos músicos atuantes na época: Coral Luiz Aguiar e solistas, violinistas Edson Queiroz, Edson Scheid e Elias Barros, pianistas Valéria Gazire e Isolda Garcia de Paiva, cantores Carmen Lúcia Bréscia, Eduardo Cunha Mello, Edson Audi, Eliane

Fajiolli Lara, Hilda Lourenço, Marcia Nichthausen e Renato Carvalho Harriott. O maestro Luiz Aguiar comandou a cerimônia, narrando uma biografia de George Marinuzzi, com toque pessoal, uma vez que era amigo particular do músico. Entre um trecho e outro da narração houveram intervenções musicais relacionadas direta e indiretamente com o homenageado.

Em publicações do próprio George Marinuzzi constam informações biográficas em formato de “Biografia do Autor”. No livro de teoria musical *Assim é a Música*, elaborado para o Mobral¹ (MARINUZZI, 1979), encontram-se sete parágrafos que abrangem sucintamente a vida do músico desde seu nascimento até sua atuação como vice-presidente da Ordem dos Músicos do Brasil em Minas Gerais. O principal diferencial da biografia presente em *Assim é a Música* é a revelação do convívio direto entre George Marinuzzi e artistas brasileiros consagrados, como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Mário de Andrade. Através desta ligação é possível pressupor o ambiente musical em que George Marinuzzi viveu e se inspirou.

No princípio da coleção *Seis Peças para Principiantes* (MARINUZZI, 1954) e do método *A Escola Elementar do Violino* (MARINUZZI, 1966) também foi encontrada uma breve biografia do autor.

A família Marinuzzi cedeu gentilmente duas reportagens de jornal, que dificilmente seriam adquiridas por outra fonte. A primeira delas é *O Último Maestro*

¹ O Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) foi um programa governamental criado durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) que previa a alfabetização de adultos. Tinha como objetivo “preparar grandes contingentes de mão-de-obra semi-qualificada para integração no mercado de trabalho em expansão e assegurar a adesão das classes populares ao projeto governista.” (OLIVEIRA, 1989)

(PALERMO, 1987), cujo título se deve ao fato de George Marinuzzi ter sido o último participante vivo da Semana de Arte Moderna de 1922. A reportagem está estruturada em um texto acompanhado de entrevista, ocupando duas páginas de jornal. O texto é complementado por fotos de George Marinuzzi tocando violino, além de uma foto com sua segunda esposa e uma outra de seus “troféus” (diplomas e placas).

A reportagem contém informações biográficas sobre Marinuzzi, incluindo sua trajetória musical, e inclui comentários de Marinuzzi a respeito dos bastidores da Semana de Arte Moderna de 1922. Tais comentários contém detalhes desconhecidos pelo público a respeito da organização e dos bastidores deste evento. O entrevistador consulta Marinuzzi a respeito do início de sua carreira, o ingresso no Conservatório Mineiro de Música em 1925, sua trajetória como professor, sua atuação como violinista, maestro e músico camerista, a publicação das *Seis Peças para Principiantes* e referente aos prêmios e homenagens recebidas ao longo de sua carreira. Em adição às informações objetivas, há trechos bastante pessoais a respeito dos acidentes sofridos por Marinuzzi, da surdez no fim da vida, além de opiniões do próprio violinista sobre sua vida e carreira. O entrevistador, por sua vez, revela suas impressões pessoais sobre o violinista.

A segunda reportagem, *Marinuzzi diz como foi a Semana de 22* (SANTOS, 1992), também se refere a participação de George Marinuzzi na Semana de Arte Moderna de 1922, entretanto foi produzida em uma época em que George Marinuzzi se encontrava em um momento de introspecção, devido à perda recente de sua esposa.

Por fim, duas fontes de informações biográficas pontuais colaboraram para o detalhamento da biografia presente na pesquisa. Em FRÉSCA (2010), é evidenciado o convívio de George Marinuzzi com Flausino Vale e citada, inclusive, a intenção de Marinuzzi em revisar, editar e publicar os *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*, de Vale. Em REIS (1993), foram encontradas informações a respeito de sua carreira como violinista e como professor no Conservatório Mineiro de Música.

2.2 O Repertório do Método Suzuki

Uma vez que o método Suzuki é um material reconhecido e consagrado internacionalmente, foi encontrada vasta bibliografia a respeito. O material encontrado não se referia somente ao repertório do método, como também à filosofia idealizada por Shinichi Suzuki. A bibliografia de interesse a presente pesquisa é focada no repertório do método, especialmente no que diz respeito aos dois primeiros volumes, desvinculando-o de sua filosofia.

O livro *The Suzuki Concept: an Introduction to a Successful Method for Early Music Education* (MILLS, MURPHY, 1973) está estruturado em quatorze capítulos que abordam temáticas relacionadas ao Método Suzuki. Cada capítulo é composto por citações ou dissertações de um ou dois autores, denominados pelo próprio livro como “colaboradores”, que possuem experiência na aplicação do Método Suzuki, que são especialistas em pedagogia ou psicologia infantil ou que estão envolvidos de alguma forma com o método. Entre os autores, é necessário destacar a colaboração do próprio Shinichi Suzuki. Cada colaborador aborda diferentes tópicos referente a filosofia ou a forma de utilização eficiente do método Suzuki. Os tópicos

referentes a filosofia do método englobam a concepção de que toda criança tem o potencial para se tornar um excelente músico, necessitando apenas do ambiente propício. São abordados a função dos pais no aprendizado efetivo da criança e o papel do professor na aplicação bem sucedida do método. A problemática da leitura musical na iniciação ao violino, assim como sugestões práticas aos professores também são debatidas pelos autores.

O capítulo diretamente relacionado à pesquisa é *Teaching Suzuki Book I*, de autoria de Marian Schreiber. Neste capítulo, a autora evidencia a responsabilidade do professor na construção de uma base técnica sólida no aluno. Schreiber opta por dividir o primeiro volume do método Suzuki em três níveis sendo o primeiro nível as cinco primeiras peças, o segundo nível entre *Canção de Maio (May Song)* e *Andantino* e o terceiro nível os três minuetos de J. S. Bach. A *Gavotte* é enquadrada como uma ponte entre o volume 1 e o volume 2 do método.

Segundo Schreiber, a preocupação geral abordada no primeiro nível é em relação à sonoridade e a importância da preparação antes de começar a tocar, incluindo a postura corporal correta e a posição do arco e dos dedos. A autora lista o foco e objetivo técnico de cada uma das peças e acrescenta sugestões aos professores para alcançá-los. O mesmo ocorre nos níveis seguintes, entretanto, no terceiro nível a autora destaca que este trata-se de um material indiscutivelmente rico musicalmente, uma vez que foi composto por J. S. Bach. Pela razão citada, Schreiber acredita que o aluno deve chegar ao terceiro nível com bagagem técnica suficiente para produzir uma performance de maior qualidade e maturidade musical.

Outro livro relevante à temática é *The Suzuki Violinist* (STARR, 1976). O autor, Willian Starr, é uma autoridade sobre o método Suzuki. Starr participou de workshops e observou de perto o trabalho de Shinichi Suzuki. Em seus anos de observações e aplicação do método Suzuki em orquestras e em classes, acumulou vídeos e anotações que serviram como fonte para a escrita do livro. O conteúdo inclui uma contextualização sobre a filosofia do método Suzuki, observações para professores e pais e uma parte mais prática, abordando questões gerais de técnica e performance. O livro é ilustrado com fotos do próprio Shinichi Suzuki aplicando o método em crianças e adolescentes.

Os capítulos de maior interesse à pesquisa são *Book I* e *Book II*, que abordam os dois primeiros volumes do método de forma detalhada. Nestes capítulos cada peça do método é analisada do ponto de vista pedagógico, sendo evidenciados seus objetivos técnico-violinísticos principais e sugeridas recomendações de abordagem para os professores Suzuki. Uma vez que um dos parâmetros na busca da suplementação consiste nos objetivos pedagógicos das peças, *The Suzuki Violinist* foi peça fundamental para o embasamento da análise conclusiva.

A dissertação *Procedimentos técnicos na iniciação ao violino: uma sistematização de exercícios de apoio ao repertório Suzuki* foi defendida por Aureliano Araújo, em 2007, na UFMG. ARAÚJO (2007) faz um levantamento dos problemas técnico-violinísticos encontrados no aprendizado dos três primeiros volumes do repertório do método Suzuki a partir de uma análise da progressão das peças e de sua experiência na área. Após o levantamento das questões técnicas a serem observadas nos três primeiros volumes, Araújo sugere uma série de exercícios de apoio na construção da técnica violinística, baseados em exercícios

não publicados e transmitidos/difundidos oralmente de/pelo seu professor de violino, Paulo Bosisio. A dissertação possui um ponto em comum com a presente pesquisa, uma vez que um dos procedimentos metodológicos é justamente o levantamento dos objetivos pedagógicos da coleção de *Seis Peças para Principiantes* de George Marinuzzi e do repertório dos dois primeiros volumes do método Suzuki.

2.3 Comparações e Suplementação entre dois repertórios

No processo de elaboração da análise, tornou-se necessário encontrar autores que produziram material relacionado a comparação entre métodos de violino. A bibliografia encontrada serviu como embasamento para a escolha da estrutura da análise.

Entre o material encontrado está *A New American School of String Players*, que consiste em uma tese de doutorado defendida em 2012 por Chen-Wen Su, na Universidade de Miami. O objetivo principal da pesquisa de SU (2012) foi comparar os métodos O'Connor e Suzuki.

SU (2012) contextualiza ambos os métodos e explica que o método Suzuki envolve, além do repertório, a filosofia da “educação do talento”. A autora aborda as particularidades do método Suzuki, como o envolvimento dos pais e a despreocupação com a leitura musical no início do aprendizado. O método O'Connor é um método mais recente que o Suzuki e possui influência do mesmo, sendo que o material musical é característico da cultura americana.

O capítulo de maior interesse a presente pesquisa é *Analysis and Research of the Suzuki Method*, no qual é apresentada uma análise detalhada de todas as peças dos dois primeiros volumes do método Suzuki. Foi retirada deste capítulo a

informação a respeito dos padrões de dedilhado no violino, que auxiliaram na construção do capítulo correspondente à análise da técnica violinística e suplementação dos repertórios. Estão incluídas na tese de Su (2012), duas tabelas: a primeira abordando as características gerais das peças (título, compositor, armadura de clave, métrica, forma, padrão de dedilhado e golpe de arco) e outra mais específica, apresentando um levantamento dos objetivos pedagógicos relacionados a mão esquerda, mão direita e novas teorias introduzidas ao aluno. As tabelas serviram como ideia de organização da análise dos dados das *Seis Peças para Principiantes* de George Marinuzzi.

A dissertação “Suplementação de um método de violino para o aluno brasileiro”, foi defendida por SCHLUPP (1991) na UFRGS. A proposta da pesquisa foi encontrar material folclórico brasileiro suplementar (aqui com o sentido de equivalente) para o primeiro volume de um método internacionalmente consagrado. Schlupp justificou a busca pelo material equivalente baseando-se na vertente da educação musical que defende que o material musical utilizado deve ser portador de significação para o aluno.

Na dissertação, Schlupp detalha a metodologia utilizada nas escolhas do método-modelo internacional, que não havia sido previamente definido, e do material musical brasileiro. Além disso, comenta as dificuldades encontradas na busca da suplementação, seguida pela análise comentada dos resultados.

A importância da dissertação em questão para a presente pesquisa se dá na colaboração da mesma para elucidar e elaborar a metodologia. A partir de SCHLUPP (1991), é possível ainda concluir que a temática “busca por

suplementação de métodos internacionais com material musical de compositores brasileiros” já tem um histórico e não é uma área de interesse recente.

Por fim, um artigo fundamental para a temática foi escrito por BARBER (1991) e traduzido por Eloisa Padilha. O título original em inglês, *A Comparison of Traditional and Suzuki Teaching*, foi traduzido para *Uma Comparação entre o Ensino Tradicional e o Método Suzuki*. Neste artigo, Barber procura esclarecer as diferenças entre o ensino considerado tradicional (antes do método Suzuki) e do ensino Suzuki (pós Segunda Guerra – 1945). BARBER (1991, p.50) evidencia que o próprio Shinichi Suzuki passou pelo ensino tradicional e que o resultado de suas ideias, apesar de ser descrito como “método” Suzuki, é, na verdade, uma filosofia educacional e não propriamente um método.

Barber explica ainda que a ordem em que as peças aparecem nos livros Suzuki são cuidadosamente pensadas para que seja acrescentado apenas um novo elemento técnico e musical, e que algumas peças estão inseridas como uma espécie de revisão para o aluno, nas quais este poderá aplicar e rever a técnica aprendida até o momento, além de desenvolver-se musicalmente (BARBER, 1991, p.51).

Barber constata que há professores que criam pequenos exercícios e recorrem a material complementar na sua metodologia de ensino. Além disso, revela a problemática de que alguns alunos não querem tocar as mesmas peças que seus colegas, e cabe ao professor flexibilidade em atender a estes casos (BARBER, 1991, p.53). Nesta situação, entra o repertório suplementar e, como proposto pela presente pesquisa, a coleção de *Seis Peças para Principiantes* de George Marinuzzi surge como sugestão de material. Dessa forma, BARBER (1991) legitima a busca

por suplementação ao repertório do método Suzuki. Através da minha própria experiência lecionando para violinistas iniciantes, atesto que alguns alunos sentem desconforto em tocar somente o repertório Suzuki e solicitam a utilização de outros repertórios.

2.4 Questões sobre a técnica violinística

No processo de análise das peças tornou-se necessário definir uma nomenclatura padrão para os golpes de arco, para que dessa forma pudéssemos padronizar a exposição dos resultados obtidos. Primeiramente, é necessário definir as distinções entre os termos “arcada” e “golpe de arco”. Segundo Salles (1998, p.20), “arcada” é o termo referente à direção do arco: para cima (Figura 1) e para baixo (Figura 2). Já o termo “golpe de arco” se refere a um “tipo de movimento composto no qual a ação de grupos distintos de músculos definem determinado tipo de sonoridade” (SALES, 1998, p.20).



Figura 1 - Símbolo da arcada “para cima”.



Figura 2 - Símbolo da arcada “para baixo”.

Um dos quesitos analisados nas peças consiste nos golpes de arco a serem trabalhados pelo professor com o aluno iniciante. Por este motivo, buscamos na literatura formal definições dos golpes de arco utilizados por Marinuzzi nas composições e no repertório Suzuki. Adotamos como guia de nomenclatura dos golpes de arco definições oferecidas por pedagogos do violino reconhecidos mundialmente por sua excelência: Carl Flesch (FLESCH, 2000) e Ivan Galamian (GALAMIAN, 1985).

Além da padronização necessária na nomenclatura dos golpes de arco utilizados nos repertórios estudados, fez-se necessário definir o termo "*détaché retrógrado*", referente a uma técnica de planejamento do arco. Para tal propósito, foi utilizada a apostila não publicada de Lavigne e Bosisio (1999), *Técnicas fundamentais de arco para violino e viola*.

3 George Marinuzzi

3.1 Notas Biográficas e Formação Musical

George Marinuzzi (Figura 3) nasceu em Roma, na Itália, em 28 de março de 1901. Mudou-se em 1906 com sua família para São Paulo, Brasil, onde iniciou seus estudos de música (AGUIAR, 1993). Apesar de ter como país de origem a Itália, George Marinuzzi foi naturalizado brasileiro a partir de uma lei de nacionalização do ensino. Em 1990 recebeu o título de cidadão honorário de Belo Horizonte (MARINUZZI, 1990). Tendo chegado ainda criança no Brasil, George Marinuzzi foi um músico essencialmente brasileiro.

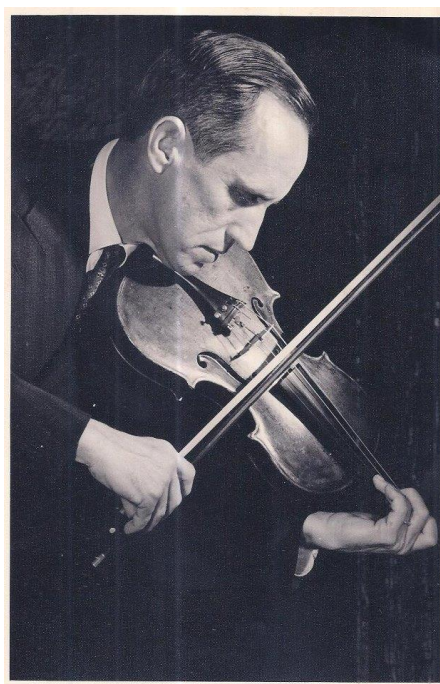


Figura 3 - George Marinuzzi. Arquivo pessoal da família Marinuzzi

Da família Marinuzzi destacou-se também o maestro Gino Marinuzzi (Figura 4), que atuou na Europa e influenciou diretamente seu primo George Marinuzzi.

Quando questionado em entrevista ao jornal Minas Gerais sobre a influência de Gino em sua vida musical, George Marinuzzi afirma:

Foi muito grande. Gino veio pela primeira vez ao Brasil em 1913, ficou hospedado lá em casa e tivemos uma estreita convivência. Assisti a todos os seus ensaios no Teatro Municipal e todas as óperas. Ora, para um rapazinho de 12 anos, conviver com o meio artístico e ver desde o alegre e leve 'Barbeiro de Sevilha' até a grandiosa 'Aída', passando pela romântica 'Traviata' influenciou muito. Acho que isso me fez optar pela música definitivamente. (PALERMO, 1987, p.12)

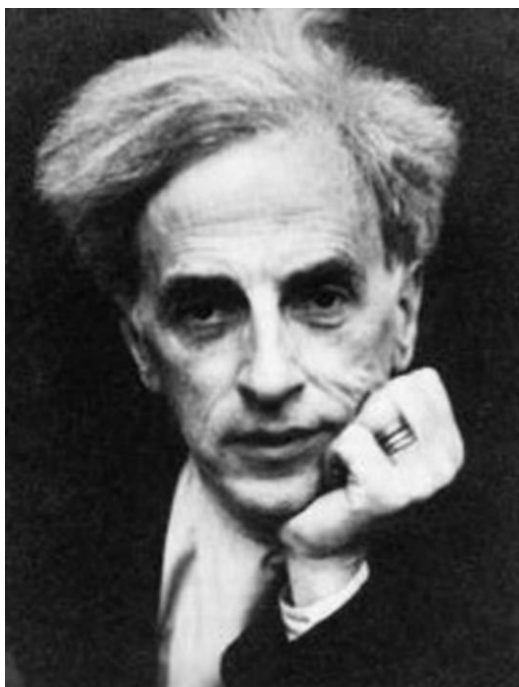


Figura 4 - Gino Marinuzzi

Quanto a sua iniciação à música e ao violino, George Marinuzzi descreveu em entrevista ao jornal Minas Gerais:

A vida artística teve início em 1911, com Armando Marchi, um desses professores que ensinam tudo, que morava na vizinhança e ao qual devo o ótimo reparo e leitura rítmica. Mas ele não era violinista. Portanto, não devo grande coisa a ele. Apenas

colocou o violino nas minhas mãos e me fez tocar as primeiras notas. O estudo mais sério de violino começou com Torquato Amore, que veio para o Brasil como *Spalla* da Companhia Lírica, que fazia temporada no Teatro Municipal de São Paulo. Naquele tempo, as temporadas traziam todos os seus elementos, inclusive orquestra. Torquato percebeu que havia ambiente e resolveu ficar no Brasil. Ele foi de fato o meu primeiro professor de violino. (PALERMO, 1987, p.12)

Em 1919, a família Marinuzzi se transferiu para o Rio de Janeiro e George Marinuzzi iniciou seus estudos com a professora Paulina D'Ambrosio (Figura 5). Paulina via potencial em Marinuzzi e, por este motivo, o incentivou a entrar para o Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Ao lado de Paulina, George Marinuzzi participou da Semana de Arte Moderna de 1922. (PALERMO, 1987)



Figura 5 - George Marinuzzi ao centro, Paulina D'Ambrosio a sua esquerda. (Arquivo pessoal da família Marinuzzi)

George Marinuzzi viveu em Belo Horizonte entre os anos de 1925 e 1993, onde foi professor de violino e de educação musical, atuou como *spalla* de orquestras, como maestro, entre outros cargos no meio artístico.

3.2 Atuação Profissional

George Marinuzzi atuou em diversas orquestras nacionais como violinista e maestro. Em 1920 foi convidado por Francisco Nunes, então professor no Instituto Nacional de Música, para participar de um concerto em homenagem ao rei Alberto da Bélgica com a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Nesta ocasião, George Marinuzzi conheceu o maestro Heitor Villa-Lobos, que foi o responsável por reger o concerto. George Marinuzzi seguiu como músico fixo na orquestra após a participação como convidado (PALERMO, 1987). Foi *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1922, no “Concerto Comemorativo do Primeiro Centenário da Independência do Brasil”. O compositor e maestro Pietro Mascagni era amigo pessoal de Gino Marinuzzi, que foi quem indicou George Marinuzzi para exercer a função. George Marinuzzi recebeu pessoalmente o convite de P. Mascagni para ser *spalla* da apresentação de gala de sua ópera, *Cavalleria Rusticana*, regida pelo próprio compositor (AGUIAR, 1993). Marinuzzi atuou ainda como *spalla* e maestro substituto (de Arthur Bosmans) na Orquestra Sinfônica Estadual, Minas Gerais (MARINUZZI, 2016).

Como maestro, George Marinuzzi atuou em Belo Horizonte na Orquestra de Salão da Rádio Inconfidência, Orquestra da Rádio Guarani (na qual exerceu por um curto período a função de *spalla*), Orquestra da União Nacional dos Servidores Públicos, da qual foi um dos fundadores (AGUIAR, 1993), e Orquestra Sinfônica

Mineira (FRÉSCA, 2010, p.74). Regeu a primeira ópera apresentada em Belo Horizonte, “Os Palhaços”, de Ruggiero Leoncavallo (MARINUZZI, 2016), cujo programa disponibilizado por Cláudia Marinuzzi encontra-se anexado a este trabalho (Anexo D).

George Marinuzzi foi convidado em 1925 por Francisco Nunes para assumir a cátedra de violino do Conservatório Mineiro de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais), se tornando o primeiro professor de violino desta instituição. Marinuzzi permaneceu no Conservatório por 30 anos e, após sua aposentadoria, continuou trabalhando no meio artístico. Sua carreira no Conservatório Mineiro de Música rendeu a Marinuzzi, em 1965, o título de Professor Emérito (Figura 6) (AGUIAR, 1993).

Em sua atuação no Conservatório Mineiro de Música, George Marinuzzi foi professor de violinistas como Geraldino Laranja, Irani Pinto, Luiz Strambi, Eugênia Abrahão e José Martins de Mattos, que posteriormente tornou-se professor na mesma instituição (REIS, 1993, p.114).



Figura 6 - Professora Pegg Pinheiro Chagas de pé saudando os professores homenageados: George Marinuzzi (sentado à frente e à direita) e Pedro de Castro (sentado à frente no centro). (ESTADO DE MINAS, 1965)

Em 1936, por solicitação do episcopado mineiro, Marinuzzi foi encarregado de preparar uma orquestra com integrantes do seminário para atuar no Congresso Eucarístico daquele ano. O sucesso do empreendimento fez com que Marinuzzi fosse solicitado para atuar em algumas unidades de ensino acadêmico. Dessa forma, em 1938 Marinuzzi começou a lecionar no Colégio Marconi, em Belo Horizonte, assim como no Centro Pedagógico da UFMG. (AGUIAR, 1993)

Ainda durante os anos de atuação no Conservatório Mineiro de Música, George Marinuzzi foi membro fundador de dois grupos de música de câmara: o Trio Belo Horizonte (1940) e o Quarteto Alemão (Figura 7). Pertenciam ao Trio Belo Horizonte o pianista Pedro de Castro (também professor e, posteriormente, diretor do Conservatório Mineiro de Música), a violoncelista Olga Zecchina de Castro

(esposa do pianista), além do próprio George Marinuzzi no violino (PALERMO, 1987). O Quarteto Alemão composto por George Marinuzzi (violino), Raphael Hardy (violoncelo), Gertrudes Driesler (piano) e Julia Garcia de Paiva (viola) foi criado com a finalidade de difundir a música de câmara no estado de Minas Gerais (AGUIAR, 1993).



Figura 7 - Quarteto Alemão: Julia Garcia de Paiva e George Marinuzzi (de pé) e Raphael Hardy e Gertrudes Driesler (sentados). (PATRIMONIO BELGA NO BRASIL, 2016)

Em 1969, já aposentado do Conservatório Mineiro de Música, George Marinuzzi passou a ser responsável pela coordenação e orientação técnico-pedagógica de todos os conservatórios estaduais de música em Minas Gerais, assim como dos particulares vinculados ao sistema estadual de ensino (AGUIAR, 1993). O músico também foi um dos responsáveis pela criação da Ordem dos Músicos do Brasil em 1960, sendo vice-presidente do Conselho Regional em Minas Gerais, no ano de 1977 (Figura 8).



Figura 8 - Inauguração da Ordem dos Músicos do Brasil em Minas Gerais. George Marinuzzi é o terceiro da esquerda para a direita, ao lado do presidente Juscelino Kubitschek. (Fonte: Acervo da família Marinuzzi)

George Marinuzzi recebeu diversos reconhecimentos ao seu trabalho. Além do título de Professor Emérito do Conservatório Mineiro de Música, Marinuzzi recebeu uma medalha de Honra ao Mérito por serviços prestados à sociedade, oferecido pela prefeitura de Belo Horizonte (1967), um Diploma de Honra ao Mérito da Ordem dos Músicos do Brasil (1977) e um Diploma de Sócio Honorário ao Batalhador das Artes em Minas e no Brasil, oferecido pela Academia Municipalista de Letras (1979) (AGUIAR, 1993).

3.3 Obra Composicional

A obra de George Marinuzzi, publicada em vida, para o violinista iniciante é composta pela primeira parte do método *A Escola Elementar do Violino* (1966) e a coleção de *Seis Peças para Principiantes* (1954), com acompanhamento de piano.

Ambas as obras surgiram da necessidade de Marinuzzi em escrever pequenos exercícios e peças para seus alunos, devido à dificuldade na época em encontrar material para o violinista iniciante, além da necessidade de manter os alunos motivados (PALERMO, 1987). Marinuzzi descreve o próprio método como “simples e racional” e acrescenta que o resultado publicado equivale ao seu modo mais racional e mais fácil de ensinar (MARINUZZI, 1990). Supõe-se que com a expressão “racional” o compositor-pedagogo quis enfatizar a sistematização de etapas na aprendizagem do instrumento. Em 2001, a editora Irmãos Vitale publicou uma edição comemorativa da coleção de *Peças para Principiantes* em homenagem aos 100 anos de nascimento de George Marinuzzi. Nesta edição foram acrescentadas às seis peças iniciais outras quatro peças inéditas, enviadas à editora por Raul, filho do músico, totalizando dez peças publicadas. Além do material pedagógico para o violino, Marinuzzi publicou, em 1979, um método com princípios elementares da música para o Mobral (MARINUZZI, 1979).

Entre o material disponibilizado para consulta por Claudia Marinuzzi, filha do músico, encontram-se algumas obras não publicadas. No acervo da família foram encontradas transcrições, para violino e piano, de obras de compositores consagrados internacionalmente, como Lizst e Villa-Lobos; a segunda parte do método *A Escola Elementar do Violino* e manuscritos de pequenas peças e estudos não publicados. Por motivo desconhecido pela família, a segunda parte do método não foi editada e publicada. Não foram encontradas anotações ou manuscritos a respeito da coleção de *Seis Peças para Principiantes*, objeto de estudo da presente pesquisa.

Também foram encontrados no acervo os arranjos das *Seis Peças para Principiantes* para a formação de quinteto de cordas. Entre os arranjadores, constam o maestro Nelson Nilo Hack e Raul Marinuzzi. A princípio, os arranjos forneceriam apenas informação extra, entretanto, no estágio-docência realizado no primeiro semestre de 2015 (estágio em que o mestrando-bolsista realiza atividades docentes na graduação da instituição) surgiu a oportunidade de trabalhar as peças com a Orquestra do Centro de Extensão da Escola de Música da UFMG. Os arranjos de *Dança Campestre*, *Um Sonho*, *Ninando* e *Minueto* (publicada na edição comemorativa de 2001) foram editados e fornecidos à estudante de regência Sâmea Alves. Em conjunto com os monitores, estudantes do bacharelado em música da UFMG, ensaiamos a orquestra durante pouco mais de um mês. Durante o trabalho com a orquestra, foi constatada a necessidade de padronização de arcadas e golpes de arco. As decisões foram sempre baseadas no fato de as peças terem sido escritas para violinistas iniciantes. O andamento das peças pôde ser mais flexível, devido à presença da aluna de regência e ao nível de musicalidade mais avançado dos alunos, uma vez que não haviam alunos iniciantes no violino. A experiência contribuiu para o objetivo específico da pesquisa relacionado ao resgate das obras de George Marinuzzi. Além de ter fornecido material musical à orquestra jovem (que poderá ser utilizado futuramente por outras orquestras), o semestre culminou em uma apresentação pública das peças no auditório da Escola de Música da UFMG. A apresentação ocorreu em 05 de Julho de 2015 e contou com a presença de membros da família Marinuzzi, entre eles Raul Marinuzzi, que compartilhou com os alunos e o público dados biográficos de seu pai, George Marinuzzi.

Durante o curso de mestrado, ocorreu a oportunidade de trabalhar os arranjos das peças para quinteto de cordas na disciplina “Música de Câmara Brasileira”, ministrada pelo professor Doutor Carlos Aleixo. Aspectos musicais ainda mais profundos puderam ser trabalhados, uma vez que o quinteto constava de alunos de pós-graduação em música.

Através da busca ao acervo, foi constatado que a peça *Um Sonho*, pertencente a coleção de *Seis Peças para Principiantes*, possui letra redigida pelo próprio George Marinuzzi. Uma cópia do manuscrito foi produzida por Isolda Garcia em 1965 e está disponibilizado em anexo (Anexo A).

Em 1982, foi estreada no Palácio das Artes a opereta infantil *O Macaco Rei*, de autoria de George Marinuzzi em parceria com Raul Marinuzzi e Vicente de Paula Viotti.

3.4 O Ambiente Musical da Época

George Marinuzzi conviveu no meio artístico com músicos brasileiros consagrados, como Villa-Lobos, Paulina D’Ambrosio, Flausino Vale, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone. Foi amigo pessoal dos três primeiros citados. No acervo da família Marinuzzi encontra-se uma das cartas trocadas entre Paulina D’Ambrosio e George Marinuzzi (Anexo B), na qual Paulina comenta o recebimento e opina sobre o método *A Escola Elementar do Violino* (1976). A violinista destaca a ousadia de George Marinuzzi em publicar um novo método para violino, devido a existência de outros métodos europeus já consagrados. Em seguida, comenta que o método apresenta uma forma inteligente de ensinar o violinista iniciante, construindo aos poucos técnica e conhecimento.

O músico Flausino Vale foi substituto de George Marinuzzi durante o período em que este esteve de licença do cargo de professor de violino no Conservatório Mineiro de Música (FRÉSCA, 2010, p.73). George Marinuzzi, por sua vez, revisou os *Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* de autoria de Flausino Vale para a editora Irmãos Vitale, que iria editá-los. Este empreendimento acabou não dando certo por motivos desconhecidos (FRÉSCA, 2010, p. 160).

Como citado anteriormente, George Marinuzzi participou da Semana de Arte Moderna de 1922 ao lado de Paulina D'Ambrosio e Villa-Lobos. No acervo da família Marinuzzi foram encontrados programas originais do evento (Anexo C). Em PALERMO (1987), consta um relato de Marinuzzi sobre os bastidores da Semana de Arte Moderna e sua participação:

A Semana de Arte Moderna foi um momento inicialmente de literatos. Depois, para dar maior relevo e amplitude, resolveram fazer mostras de pintura, convidar músicos e assim foi que o maestro Villa-Lobos foi convidado para levar um grupo de músicos. Ele era o nome mais conhecido e respeitado como músico moderno brasileiro. Havia dois programas específicos na Semana de Arte. O primeiro, uma conferência de Graça Aranha e, depois, músicas de câmara de Villa-Lobos, sendo uma sonata de violoncelo e piano e um trio. Na segunda parte, uma conferência de Ronald de Carvalho sobre a pintura e a escultura moderna do Brasil, acontecendo também solos de piano e um Ottetto. Este Ottetto foi composto pelos violinos de Paulina D'Ambrosio e George Marinuzzi. Alto: Orlando Frederico; violoncelos: Alfredo Gomes Basso e Alfredo Carazza; na flauta: Pedro Vieira; clarinho: Antão Soares, e piano, Fructuoso de Lima Vianna. O segundo espetáculo teve uma conferência de Menotti del Picchia, solos de piano de Guiomar Novaes e, durante o intervalo, uma palestra de Mário de Andrade no saguão do teatro. A segunda parte constou de uma apresentação de Renato Almeida, depois uma parte de canto e piano por Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos. Finalmente, foi apresentado um quarteto terceiro, de cordas, de Villa-Lobos. Ao violino Paulina D'Ambrosio e George Marinuzzi. Esses ensaios para o espetáculo foram feitos na casa do maestro Villa-Lobos. (PALERMO, 1987)

Como evidenciado anteriormente, compor era uma necessidade pedagógica para George Marinuzzi, uma vez que o acesso a material didático não era facilitado como atualmente. A emergência por compor para suprir a necessidade didática do professor não foi exclusividade de Marinuzzi. É possível citar, por exemplo, seu contemporâneo e também violinista e compositor, Alceu Camargo (1907-2001), que teve importante papel como pedagogo de cordas no Espírito Santo. Viveu no mesmo contexto de George Marinuzzi, tendo concluído seus estudos no Instituto Nacional de Música em 1926 e, posteriormente, aperfeiçoando-se com a Paulina D'Ambrosio. Em ROHR (2012), diferentes depoimentos confirmam que a atividade composicional de Alceu Camargo iniciou-se por necessidades didáticas. Além disso, assim como ocorreu com George Marinuzzi, peças e exercícios entregues em manuscrito sem cópia aos alunos e colegas acabaram perdidos:

Isso dele escrever começou assim: o professor Ranevsky chegava na sala e dizia assim: 'Professor Alceu, o senhor não quer fazer uma melodiazinha porque eu estou com um principiante e não tem nenhuma peça que ele possa tocar.' Alceu fazia e entregava, nem colocava nome; ele perdeu muita coisa assim. [...] Ele começou a compor para violoncelo para auxiliar porque o professor Ranevsky não tinha peças fáceis para os alunos; para incentivá-los, pois eles só tocavam exercício. (CAMARGO, 2010 *apud* ROHR, 2012, p. 61)

4 - As Seis Peças para Principiantes

Com o objetivo de auxiliar o entendimento das *Seis Peças para Principiantes* e embasar a suplementação sugerida, foi realizada uma análise técnico-violinística e musical das peças. Foram examinados padrões de dedilhado e tonalidade, planos e planejamento de arco, golpes de arco, motivos rítmicos e melódicos e o fundamento e proposta pedagógica de cada peça.

Em BARBER (1991, p.51), é evidenciado que a iniciação do violinista e a construção de uma base técnico-musical sólida é crucial e será refletida no futuro do aluno. Parte fundamental da iniciação ao violino é o estabelecimento da primeira posição. O estudo da primeira posição engloba a introdução de padrões de dedilhado pré-estabelecidos. Apesar de existirem termos distintos referentes ao padrão de dedilhado, como “forma de mão esquerda” e “padrão de dedos”, o termo padrão de dedilhado foi adotado devido a sua utilização na literatura brasileira como, por exemplo, na tradução realizada por João Titton de *The Art of Practising the Violin*, de Robert Gerle (GERLE, 2015, p.33). Segundo SU (2012, p.29), os padrões de dedilhado comumente utilizados pelo método Suzuki são:

Padrão de dedilhado 1: 1º e 2º dedos próximos, 3º e 4º dedos separados

Padrão de dedilhado 2: 2º e 3º dedos próximos, 1º e 4º dedos separados

Padrão de dedilhado 3: 3º e 4º dedos próximos, 1º e 2º dedos separados

Padrão de dedilhado 4: 1º, 2º, 3º e 4º dedos separados

Baseada na figura encontrada em ARAÚJO (2007, p. 32), foi recriada uma figura representando a colocação dos dedos no espelho do violino (Figura 9).

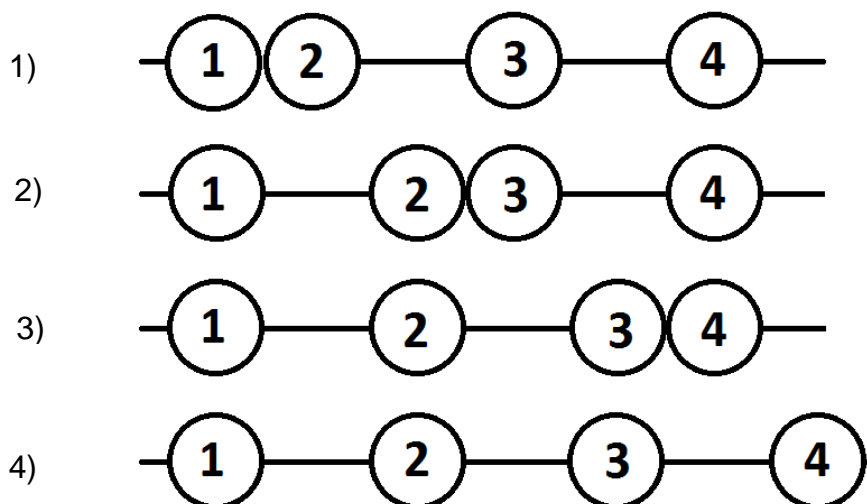


Figura 9 – Os quatro padrões de dedilhado utilizados pelo repertório Suzuki.

As *Seis Peças para Principiantes* trabalham principalmente os padrões de dedilhados 1 e 2. George Marinuzzi justifica a iniciação ao violino com a utilização destes dois padrões de dedilhados com a seguinte orientação aos professores de violino:

Em minha longa atividade de professor tive ocasião de observar que os principiantes em geral têm mais facilidade em fazer semitom entre o segundo e terceiro dedo. Aliás, já Crickboom usa essa posição no início do seu método “O Violino”.

Tive então a ideia de aproveitar essa facilidade e o fato de os três primeiros dedos em cada corda formarem a metade de uma escala maior (tetracórdio), para organizar um método mais acessível aos dedos e aos ouvidos do aluno. Depois de colocar corretamente os três primeiros dedos em todas as cordas, formando as escalas de Sol, Ré e Lá maior o aluno terá maior facilidade para a colocação do quarto dedo, assim como para outras posições de dedos.

Tenho obtido ótimos resultados com esse sistema, especialmente com crianças (...). (MARINUZZI, 1976)

A utilização de ambos os padrões pode ser observada igualmente nas peças iniciais do repertório do método Suzuki, o que define uma mesma concepção quanto a técnica básica do violinista iniciante.

Os padrões de dedilhado empregados nos repertórios foram um dos parâmetros utilizados na determinação das correspondências entre os repertórios, devido a importância do estabelecimento correto dos mesmos na técnica do violinista iniciante.

Assim como os padrões de dedilhado, golpes de arco e planejamento adequado das arcadas são introduzidos gradativamente ao aluno iniciante. Por este motivo, a utilização do arco foi outro fator determinante na definição da suplementação. Para o propósito de padronização da comparação, utilizamos como fonte de consulta os livros de dois violinistas reconhecidos mundialmente, *The Art of Violin Playing* de Carl Flesch (2000) e *Principles of Violin Playing & Teaching* de Ivan Galamian (1985).

Flesch (2000) define o golpe de arco *legato* como um movimento de velocidade moderada a lenta do arco, no qual são tocadas duas ou mais notas pela mão esquerda, sem que ocorra a interrupção do som. A definição do *legato* por Galamian (1985) coincide com a de Flesch. Segundo Galamian (1985), o *legato* consiste em um golpe de arco em que se ligam duas ou mais notas em um mesmo movimento do arco.

Flesch e Galamian divergem em relação a nomenclatura do segundo golpe de arco encontrado nas *Seis Peças para Principiantes*, que se refere às mínimas tocadas ao longo das peças. Flesch (2000) nomeia este golpe de arco como *son filé* e

o define como um golpe com duração suficiente para ter caráter cantado, completando que deve durar pelo menos 1 segundo ou até 15 segundos. Já Galamian (1985) denomina este mesmo golpe como *détaché* e o define como um golpe de arco separado para cada nota, de maneira que o som se mantenha uniforme do início ao fim. A partir desta definição, Galamian considera notas de qualquer duração como *détaché*, conseqüentemente, tanto trechos com sequências rápidas de colcheias quanto trechos compostos somente por semínimas e mínimas se enquadram nesta categoria, que por sua vez é subdividida em: simples, articulado e *porté*.

Flesch (2000) também subdivide o *détaché* em: *détaché* utilizando todo o arco; *détaché* largo; *détaché* pequeno e rápido. As semínimas acentuadas são classificadas por Flesch como *détaché* utilizando todo o arco, no qual se permite acentuar o início da nota (PINTO, 2015, p.133). Já na classificação de Galamian (1985), o golpe de arco em que se acentua a nota é nomeado como *détaché* articulado. Galamian (1985) definiu ainda uma nomenclatura específica para o golpe de arco produzido nas semínimas com traço: *détaché porté*.

A classificação utilizada por Galamian (GALAMIAN, 1985) permite maior detalhamento dos golpes de arco, por este motivo, foi responsável pela nomenclatura utilizada nas análises da *Seis Peças para Principiantes*.

Outro fator determinante na conclusão das correspondências foram os objetivos pedagógicos das peças. Foram observados como objetivos pedagógicos os quesitos musicais, seja pela dificuldade rítmica da peça e características

intervalares, assim como golpes de arco e articulação pretendidos na construção da base técnica do violinista iniciante.

A Tabela 1 se refere às características gerais das *Seis Peças para Principiantes* e foi baseada no modelo encontrado em SU (2012, p.30). Através dela é possível ter uma visão global das peças. Em seguida, encontra-se a análise detalhada de cada uma das *Seis Peças para Principiantes*, que funcionou como ferramenta de embasamento da suplementação encontrada.

Tabela 1 - Visão geral das *Seis Peças para Principiantes*

Título da Peça	Tonalidade	Métrica	Padrão de Dedilhado	Golpes de Arco	Tessitura
Melodia	Lá Maior	4/4	2	<i>détaché simples e legato</i>	Lá3-Lá4
A Primeira Valsa	Ré Maior	3/4	2	<i>détaché simples e legato</i>	Ré3-Lá4
Ninando	Ré Maior	4/4	2	<i>détaché simples e legato</i>	Lá2-Ré4
Um Sonho	Sol Maior	3/4	1 e 2	<i>détaché simples e legato</i>	Ré3-Sol4
Gavotte	Sol Maior	4/4	1, 2 e 4	<i>détaché simples, détaché porté e legato</i>	Sol3-Lá4
Dança Campestre	Sol Maior	3/4	1	<i>détaché simples, détaché articulado e legato</i>	Sol2-Lá4

4.1 *Melodia*

Melodia foi escrita na tonalidade de Lá Maior, com tessitura Lá3-Lá4 e compasso quaternário simples. Possui como indicação de andamento a mínima a 72bpm. Podemos observar em relação à técnica de mão direita que o arco deve ser mantido em velocidade constante durante toda a peça, uma vez que os únicos motivos rítmicos são “mínima” e “duas semínimas ligadas”, induzindo naturalmente o aluno a distribuição uniforme do arco. Os golpes de arco utilizados nesta peça são o

détaché simples² nas mínimas e o *legato* nas semínimas (Exemplo 1). São trabalhados dois planos de arco (angulação do arco em relação ao espelho) diferentes, sendo eles os planos das cordas Lá e Mi e a mudança entre as duas cordas. O objetivo central da peça consiste em desenvolver o controle dos movimentos da mão esquerda e, conseqüentemente, a afinação. Estes objetivos são trabalhados por meio do padrão de dedilhado 2, através de grau conjunto e intervalos de 3^a maiores e menores e 5^{as} justas da escala de Lá Maior (Exemplo 2).



Valsa a duração do arco será de uma mínima pontuada, conseqüentemente a semínima ocupará 1/3 da extensão do arco (Exemplo 3). Os planos de arco trabalhados nessa peça são da corda Ré, Lá e Mi. Novamente é utilizado o padrão de dedilhado 2, entretanto na tonalidade de Ré Maior que posteriormente modula para Lá Maior, proporcionando ao aluno contato com uma modulação. Possivelmente, a ocorrência desta modulação se deve à intenção do compositor em manter o padrão de dedilhado 1. É introduzido ao aluno pela primeira vez uma indicação de repetição: *Da capo ao FIM*.



Exemplo 3 - Distribuição do arco em A Primeira Valsa [c.1-c.4].

4.3 *Ninando*

Ninando foi dedicada por George Marinuzzi ao saxofonista Ladário Teixeira³. A peça foi escrita na tonalidade de Ré Maior, com tessitura Lá2-Ré4 e compasso quaternário simples. O andamento da peça está definido com a semínima equivalente a 60bpm. Pela primeira vez nas peças, Marinuzzi utiliza um recurso de flexibilização do tempo: o *ritardando*. Em *Ninando*, novamente deve-se manter o arco em velocidade constante em *détaché* simples ou *legato*, sendo a duração padrão de cada arcada uma mínima (Exemplo 4), implicando em um planejamento

³ Ladário Texeira foi um multi-instrumentista mineiro, de Uberlândia, nascido em 1895. Uma particularidade a respeito do músico consiste em ele ter sido cego. Formou-se como violinista no Conservatório Paulista, em razão de o saxofone não ser oferecido nesta instituição. Fez turnês pela Europa e Estados Unidos e foi reconhecido como um grande saxofonista. (BRAZIL, 2015)

de arco distinto do trabalhado em *A Primeira Valsa*. Os planos de arco trabalhados em *Ninando* são das cordas Lá, Ré e, pela primeira vez, Sol. É estabelecido o padrão de dedilhado 2 para toda a peça e a tonalidade de Ré Maior é trabalhada através de graus conjuntos predominantemente ascendentes e intervalos de 3ª maiores e menores, 4ª e 5ª justas e 6ª maiores. No princípio da peça, um elemento novo é apresentado ao aluno: a pausa com duração de 3 compassos que corrobora para que o violinista iniciante se mantenha estável na pulsação mesmo sem estar tocando (Exemplo 5). A figura colcheia é apresentada ao aluno juntamente como um novo motivo rítmico: a semínima pontuada seguida por uma colcheia (Exemplo 6). Sendo assim, esta peça proporciona ao professor a oportunidade de desenvolver a precisão rítmica de seu aluno, seja pelo ritmo recém exposto como pela flexibilidade do tempo proporcionada pela introdução do *ritardando*.



Exemplo 4 - A duração de cada arcada é padronizada por dois tempos (mínima) [c.8-c.11].



Exemplo 5 - Compassos de espera [c.1-c.5].



Exemplo 6 - Novo ritmo apresentado, semínima pontuada seguida de colcheia [c.20-c.22].

4.4 *Um Sonho*

Um Sonho foi escrita na tonalidade de Sol Maior, com tessitura Ré3-Sol4 e compasso ternário simples. Possui como indicação de andamento a semínima equivalendo a 63bpm. A peça inicia em anacruse seguida pelo ritmo recém apresentado em *Ninando*, a semínima pontuada seguida por colcheia, entretanto com articulação diferente da anterior (Exemplo 7). O padrão de dedilhado 1 é utilizado pela primeira vez. A tonalidade de Sol Maior é trabalhada com o aluno através de graus conjuntos, predominantemente ascendentes, e saltos, prevalentemente descendentes, intervalos diversos e arpejos correspondentes a tonalidade em questão. Além disso, uma nota com acidente é utilizada pela primeira vez. O Dó4, originalmente natural, aparece sustenido nos compassos 13 e 15 (Exemplo 8), consistindo no padrão de dedilhado 2. Os golpes de arco utilizados na peça são novamente o *détaché* simples e o *legato* e os planos de arco trabalhados são os das cordas Ré, Lá e Mi.



Exemplo 7 - Ritmo “semínima pontuada seguida por colcheia” com articulação distinta [c.1 e c.2].



Exemplo 8 - Surge um novo elemento, a nota com acidente (Dó sustenido) [c.13-c.15].

4.5 *Gavotte*

Gavotte foi dedicada por George Marinuzzi a sua filha Cláudia. É, juntamente com *Dança Campestre*, uma das peças mais longas da coleção, devido a quantidade de repetições (quatro repetições de trechos). A peça foi escrita na tonalidade de Sol Maior, com tessitura Sol3-Lá4, compasso quaternário simples e dividida em duas sessões (c.1-c.26 e c-26-c.51). A peça trabalha os planos das cordas Ré, Lá e Mi e as mudanças entre elas. Dois elementos presentes em *Um Sonho* se repetem em *Gavotte*: a peça inicia em anacruse e utiliza o padrão de dedilhado 1. Entretanto, no trecho entre os compassos 27 e 34 é introduzido o padrão de dedilhado 4 (Exemplo 9). Ademais, ocorre um acidente na nota Dó4 no compasso 7, que passa a ser suspenso, conseqüentemente, é utilizado também o padrão de dedilhado 2.

A utilização constante do golpe de arco *détaché* simples é uma característica essencial da peça: grande parte das notas estão desligadas e separadas, inclusive grupos de colcheias. Em contrapartida, também há trechos expressivos em *legato*. Os grupos de colcheias corroboram para definir que a região do arco utilizada predominantemente será o meio. Também encontram-se presentes em *Gavotte* o *détaché porté*⁴, indicado pelas notas com traço (Exemplo 10) e o *legato*. A peça possui indicações de repetição através de *ritornelos* e da expressão *Do sinal ao fim sem repetição*. É claramente dividida em duas grandes sessões, sendo a segunda sessão [c.27-c.51] iniciada por uma modulação, modificando inclusive o caráter, que passa a ser mais *cantabile*.

⁴ Golpe de arco responsável por proporcionar expressividade em notas ou grupos de notas de uma passagem musical. As notas começam sutilmente mais densas e gradualmente o som é diminuído. Pode ou não haver separação entre as notas (GALAMIAN, 1985, p.68).

alfabetização do aluno. Desta forma, o aluno apenas reproduz o que o professor faz, não tendo acesso ao texto musical. George Marinuzzi não descreve um público alvo, dessa forma, consideramos que as *Seis Peças para Principiantes* foram idealizadas para qualquer faixa etária e que a introdução à leitura de partituras é feita simultaneamente ao aprendizado do violino, uma vez que as peças possuem dinâmicas claramente assinaladas em todas as partituras.

As *Seis Peças para Principiantes* foram concebidas com a finalidade de demonstrar os resultados obtidos através dos demais estudos técnicos a que o aluno foi submetido. É provável que tenham sido idealizadas como material complementar ao método *A Escola Elementar do Violino* (MARINUZZI, 1966).

Através da análise técnico-violinística das *Seis Peças para Principiantes* em paralelo ao repertório do método Suzuki, propomos uma visão pedagógica suplementar entre as duas obras.

Os critérios utilizados para a elaboração da suplementação consistem em: (1) padrões de dedilhado e tonalidade, (2) planos e planejamento de arco, (3) golpes de arco, (4) motivos rítmicos e melódicos e (5) fundamento e proposta pedagógica. Tendo em vista estes parâmetros, propomos o uso suplementar das seguintes obras:

- *Melodia* após o tema de *Brilha Brilha Estrelinha* [*Twinkle, Twinkle, Little Star*];
- *A Primeira Valsa* após *Remando Suavemente* [*Lightly Row*];
- *Ninando* após *Canção de Maio* [*May Song*];
- *Um Sonho* antes de *Minueto 1*;
- *Gavotte* antes de *Coral dos Caçadores* [*Hunter's Chorus*];

- *Dança Campestre* após *Bourrée*.

***Melodia* (MARINUZZI, 1954) e Tema *Brilha, Brilha, Estrelinha* (SUZUKI, 1978)**

(Tabela 2)

Tabela 2 - Paralelo entre as duas peças

	<i>Melodia</i>	<i>Brilha, Brilha, Estrelinha</i>
Padrões de Dedilhado	2	2
Planos de Arco	Lá e Mi	Lá e Mi
Golpes de Arco	<i>Legato</i> e <i>détaché</i> simples	<i>détaché porté</i>
Tonalidade	Lá Maior	Lá Maior
Tessitura	Lá3-Lá4	Lá3-Fá4

- (1) Ambas as peças foram escritas na tonalidade de Lá maior e utilizam o padrão de dedilhado 2. *Melodia* possui tessitura maior que *Brilha, Brilha, Estrelinha*, conseqüentemente, os segundo e terceiro dedos serão utilizados na corda Mi.
- (2) Em ambas as peças são trabalhados os planos de arco das cordas Lá e Mi e a mudança entre as duas cordas.
- (3) Em *Melodia* são trabalhados os golpes de arco *legato* e *détaché* simples. De acordo com Galamian (1985, p.73-75), um ponto assinalado em cima das notas indicaria o golpe de arco *spiccato* ou *martelé*. Entretanto, no caso de *Brilha, Brilha, Estrelinha*, a explanação referente a peça (SUZUKI, 1978) revela que este ponto indica que as notas devem ser tocadas sem acentuação por pressão do arco e com uma pequena pausa entre elas. Dessa forma, o golpe de arco utilizado em *Brilha, Brilha, Estrelinha* é, segundo a classificação de Galamian (1985, p.68), o *détaché porté*.

- (4) O ritmo de *Melodia* é simples e linear, deixando claro que a colocação dos dedos é o objetivo técnico primordial. O mesmo ocorre em *Brilha, Brilha, Estrelinha*.
- (5) Como constatado no item 4.1, o objetivo pedagógico de *Melodia* é estabelecer o padrão de dedilhado 2 na técnica do violinista iniciante. Além disso, o aluno é introduzido à mudança de corda entre as cordas Lá e Mi. Em *Brilha, Brilha, Estrelinha*, a “pausa” entre as notas sugere preocupação com que o aluno observe o paralelismo do arco em relação ao cavalete e o movimento muscular de abaixar e levantar os dedos da mão esquerda sobre o espelho.

Evidentemente, *Melodia* não substitui a utilização de *Brilha, Brilha, Estrelinha*, porém complementa, fornecendo maiores recursos técnicos como a introdução do *legato* e a utilização dos dedos 2 e 3 na corda Mi. Por esse motivo, sugerimos que *Melodia* seja trabalhada com o aluno após *Brilha, Brilha, Estrelinha*.

A Primeira Valsa (MARINUZZI, 1954) e Remando Suavemente (SUZUKI, 1978)

(Tabela 3)

Tabela 3 - Paralelo entre as duas peças.

	<i>A Primeira Valsa</i>	<i>Remando Suavemente</i>
Padrões de Dedilhado	2	2
Planos de Arco	Ré, Lá e Mi	Lá e Mi
Golpes de Arco	<i>Legato</i> e <i>détaché</i> simples	<i>détaché</i> simples
Tonalidade	Ré Maior	Lá Maior
Tessitura	Ré3-Lá4	Lá3-Mi4

- (1) Apesar de escritas em tonalidades distintas, sendo *A Primeira Valsa* em Ré Maior e *Remando Suavemente* em Lá Maior, ambas as peças utilizam o padrão de dedilhado 2. Em *A Primeira Valsa* ocorre uma modulação para Lá Maior no compasso 33, momento em que passará a ser utilizada também a corda Mi, que na tonalidade de Ré Maior requisitaria o uso padrão de dedilhado 1. A modulação possivelmente foi planejada para que a peça se mantivesse no mesmo padrão de dedilhado inicial.
- (2) Os planos de arco utilizados em *A Primeira Valsa* são Ré, Lá e Mi, enquanto em *Remando Suavemente* são utilizadas as cordas Lá e Mi. A distribuição do arco será distinta, uma vez que a duração padrão de cada arcada em *A Primeira Valsa* é de uma mínima pontuada, enquanto em *Remando Suavemente* a duração varia entre semínimas e colcheias.
- (3) Os golpes de arco utilizados em *A Primeira Valsa* são *legato* e *détaché* simples, enquanto em *Remando Suavemente* é utilizado somente o *détaché* simples.
- (4) Ambas as peças não apresentam dificuldades rítmicas. Em *A Primeira Valsa*, todas as notas possuem a mesma duração, com exceção das finalizações de frase, e, por este motivo, a velocidade do arco permanecerá constante.
- (5) Observando o ritmo simples das duas peças, constatamos que o objetivo principal de ambas consiste em estabelecer a afinação no padrão de dedilhado 2. Em relação à peça anterior das *Seis Peças para Principiantes*, *Melodia*, e também à *Remando Suavemente*, *A Primeira Valsa* acrescenta o uso da corda Ré. A arcada longa, de duração equivalente à mínima pontuada, colabora para que o aluno iniciante aprenda a planejar o seu arco de forma

distinta das peças anteriormente trabalhadas. Neste caso, a velocidade do arco será menor e o controle necessário para executar essa arcada é maior.

Sugerimos a utilização de *A Primeira Valsa* após o trabalho com *Remando Suavemente*. Dessa forma, será introduzida a corda Ré ao aluno, assim como será necessário um planejamento do arco minucioso e consciente.

***Ninando* (MARINUZZI, 1954) e *Canção de Maio* (SUZUKI, 1978) (Tabela 4)**

Tabela 4 - Paralelo entre as duas peças

	<i>Ninando</i>	<i>Canção de Maio</i>
Padrões de Dedilhado	2	2
Planos de Arco	Sol, Ré e Lá	Lá e Mi
Golpes de Arco	<i>Legato e détaché simples</i>	<i>détaché simples</i>
Tonalidade	Ré Maior	Lá Maior
Tessitura	Lá2-Ré4	Lá3-Lá4

- (1) Apesar de estarem em tonalidades distintas, *Ninando* em Ré Maior e *Canção de Maio* em Lá Maior, ambas as peças trabalham exclusivamente o padrão de dedilhado 2.
- (2) *Ninando* utiliza os planos de arco das cordas Ré e Lá, além de introduzir pela primeira vez na coleção de peças a corda Sol. Já *Canção de Maio* utiliza os planos de arco das cordas Lá e Mi.

- (3) Em *Ninando* os golpes de arco utilizados são *legato* e *détaché* simples, enquanto em *Canção de Maio* é utilizado somente o *détaché* simples⁷.
- (4) Quanto aos padrões melódicos e motivicos, ambas as peças introduzem ao aluno o ritmo “semínima pontuada seguida por colcheia”, entretanto, com golpes de arco distintos indicados, sendo *legato* em *Ninando* e *détaché* simples em *Canção de Maio*. Em ambas as peças é indicado na partitura o recurso de flexibilização do tempo *ritardando*. A introdução do piano nos três primeiros compassos de *Ninando* convida o aluno a ouvir e se preparar para sua entrada, exigindo concentração e a manutenção de uma pulsação interna.
- (5) A proposta pedagógica de ambas as peças consiste em trabalhar a afinação do padrão de dedilhado 2 e a precisão rítmica do motivo “semínima pontuada seguida por colcheia”.

A partir do paralelo entre as duas peças, concluímos que *Ninando* apresenta uma quantidade maior de elementos inéditos ao aluno em relação à *Canção de Maio*. *Ninando* utiliza o plano de arco da corda Sol, que só é apresentado posteriormente no repertório Suzuki, apresenta o *legato*, além do *détaché* simples, e compassos de espera na introdução. Justamente pela apresentação de novos elementos, sugerimos que *Ninando* seja trabalhada com o aluno após *Canção de Maio*, uma vez que suplementaria esta, dando uma sequência as atividades realizadas na peça do repertório Suzuki.

⁷ O *legato* somente será utilizado no repertório Suzuki a partir do *Minueto 3* do volume 1

***Um Sonho* (MARINUZZI, 1954) e *Minueto 1* (SUZUKI, 1978) (Tabela 5)**

Tabela 5 - Paralelo entre as duas peças

	<i>Um Sonho</i>	<i>Minueto 1</i>
Padrões de Dedilhado	1 e 2	1 e 2
Planos de Arco	Ré, Lá e Mi	Ré, Lá e Mi
Golpes de Arco	<i>Legato e détaché simples</i>	<i>détaché simples, détaché porté e staccato</i>
Tonalidade	Sol Maior	Sol Maior
Tessitura	Ré3-Sol4	Ré3-Si4

- (1) *Um Sonho* e *Minueto 1* utilizam o padrão de dedilhado 1, sendo esta a primeira aparição deste padrão nas *Seis Peças para Principiantes* (1954) e o padrão recém-apresentado no repertório Suzuki. Além de estarem na mesma tonalidade, ocorre nas duas peças a mesma nota com acidente, o Dó4 com sustenido, dessa forma, também é trabalhado com o aluno o padrão de dedilhado 2.
- (2) Em ambas as peças são utilizados os planos de arco das cordas Ré, Lá e Mi, sendo a tessitura de *Um Sonho* Ré3-Sol4 e a de *Minueto 1* Ré3-Si4.
- (3) *Um Sonho* utiliza os golpes de arco *détaché simples* e *legato*, enquanto em *Minueto 1* serão utilizados o *détaché simples*, *détaché porté* e *staccato*⁸, golpe que introduz a ligadura no repertório Suzuki.

⁸ Segundo Galamian (1985, p.78), este golpe de arco consiste em uma sucessão de notas claramente articuladas, separadas e na mesma direção, com as crinas do arco em contato permanente com a corda.

- (4) Diferentemente de *Minueto 1*, *Um Sonho* se inicia em anacruse. Entretanto, este elemento aparece em peças anteriores de ambos os repertórios. Além disso, *Um Sonho* utiliza o ritmo anteriormente apresentado em ambos os métodos, a semínima pontuada seguida por uma colcheia, neste caso, uma sequência de colcheias em *legato*. Observamos que a melodia de *Um Sonho* é composta por grau conjunto, de prevalência ascendente; arpejos e saltos.
- (5) O objetivo pedagógico de *Um Sonho* consiste em trabalhar os padrões de dedilhado correspondentes a peça, através de sequências de grau conjunto e arpejos, assim como o ritmo anteriormente descrito. *Minueto 1* também é composta por conjuntos de colcheias em grau conjunto, neste caso descendentes, e arpejos. Dessa forma, torna-se evidente a intenção em trabalhar os padrões de dedilhado correspondentes à peça (e idênticos aos de *Um Sonho*). Além disso, *Minueto 1* utiliza o *stacatto*, que apresenta pela primeira vez a ligadura no repertório Suzuki, diferentemente da coleção de *Seis Peças para Principiantes*, que apresenta ligaduras em golpe de arco *legato* desde a primeira peça.

A ocorrência da nota Si⁴ em *Minueto 1* força a utilização do dedo 4 pelo aluno. Este é um novo elemento apresentado pela peça no repertório Suzuki e facultativo nas *Seis Peças para Principiantes*, nas quais o quarto dedo seria apenas uma alternativa às cordas soltas. No repertório do método Suzuki, o uso do quarto dedo é facultativo a partir de *Perpetual Motion*, nona peça do repertório Suzuki (volume 1), onde o número (4) surge logo acima do número 0, como sugestão de dedilhado.

A análise em paralelo das duas peças nos permite verificar pontos em comum entre elas, como a utilização dos mesmos padrões de dedilhado e planos de arco. Entretanto, *Minueto 1* introduz elementos inexistentes nas *Seis Peças para Principiantes*, como golpes de arco e o uso compulsório do dedo 4, o que nos permite sugerir a utilização de *Minueto 1* após *Um Sonho*, de forma que complemente as atividades realizadas na peça de Marinuzzi.

Gavotte (MARINUZZI, 1954) e Coral dos Caçadores (SUZUKI, 1978) (Tabela 6)

Tabela 6 - Paralelo entre as duas peças

	<i>Gavotte</i>	<i>Coral dos Caçadores</i>
Padrões de Dedilhado	1, 2 e 4	1 e 2
Planos de Arco	Ré, Lá e Mi	Ré, Lá e Mi (opcional)
Golpes de Arco	<i>détaché simples, détaché porté e legato</i>	<i>détaché simples, legato e staccato</i>
Tonalidade	Sol Maior	Sol Maior
Tessitura	Sol3-Lá4	Ré3-Mi4

- (1) Ambas as peças foram escritas em Sol Maior, entretanto, no compasso 27 *Gavotte* modula para Dó Maior. Em *Gavotte* foram utilizados os padrões de dedilhado 1, 2 (devido ao acidente na nota Dó do compasso 7, que passa a ser Dó#) e 4 (devido à modulação), enquanto em *Coral dos Caçadores* foram utilizadas apenas as padrões 1 e 2 (também em consequência do acidente na nota dó, que passa a ser suspenso no compasso 7).
- (2) Os planos de arco utilizados em ambas as peças são das cordas Ré, Lá e Mi. Entretanto, o uso da corda mi (que é a nota mais aguda na tessitura de *Coral*

dos Caçadores) é facultativo na peça do Suzuki, uma vez que consta na partitura a sugestão de utilização do quarto dedo no Mi4.

- (3) Os golpes de arco utilizados em *Gavotte* são *détaché porté*, *détache* simples e *legato*, enquanto em *Coral dos Caçadores*, são utilizados o *détaché* simples, o *legato* e o *staccato*.
- (4) Ambas as peças se iniciam em anacruse. Outro ponto em comum entre as peças é a presença de momentos de ocorrência de notas curtas e desligadas em contraste com momentos melódiosos em *legato*. Em *Coral dos Caçadores* são utilizadas semicolcheias, além das colcheias e semínimas também presentes em *Gavotte*. Em ambas as peças ocorrem sinais de repetição, com a utilização de casas 1 e 2.
- (5) *Coral dos Caçadores* possui em toda a sua extensão contrastes entre notas muito curtas e o *legato*. Por este motivo, acreditamos que o objetivo da peça constitui em, além de trabalhar os padrões de dedilhado inerentes a ela, desenvolver prontidão para a transição entre os golpes de arco curtos e secos e os longos e melódiosos. Já *Gavotte* trabalha três padrões de dedilhado distintos, o que nos sugere que o objetivo central da peça é trabalhar afinação com o aluno. Entretanto, também é possível exercitar os contrastes entre os golpes de arco secos e os melódiosos.

Sugerimos que *Gavotte* seja utilizada antes de *Coral dos Caçadores*, pois apesar de existir claramente o contraste entre as notas separadas e o *legato*, a peça não trabalha diretamente o *staccato*. Além disso, *Coral dos Caçadores* utiliza semicolcheias, que não são introduzidas nas peças de Marinuzzi. Dessa forma,

Gavotte funciona como uma preparação às figuras musicais e golpe de arco de *Coral dos Caçadores*.

***Dança Campestre* (MARINUZZI, 1954) e *Bourrée* (SUZUKI, 1978) (Tabela 7)**

Tabela 7 - Paralelo entre as duas peças

	<i>Dança Campestre</i>	<i>Bourrée</i>
Padrões de Dedilhado	1	1, 2 e 3
Planos de Arco	Sol, Ré, Lá e Mi	Ré, Lá e Mi
Golpes de Arco	<i>détaché</i> simples, <i>détaché</i> articulado e <i>legato</i>	<i>détaché</i> simples, <i>portato</i> , <i>legato</i> e <i>détaché porté</i>
Tonalidade	Sol Maior	Sol Maior
Tessitura	Sol2-Lá4	Ré3-Sí4

- (1) Ambas as peças foram escritas em Sol Maior. Entretanto, há uma modulação para Dó Maior em *Dança Campestre*. Em *Bourrée* ocorrem acidentes em duas notas: o Dó passa a ser sustenido nos compassos 5, 7 e 15 e o Ré nos compassos 19 e 35. Devido a este fato, são utilizados, além do padrão de dedilhado 1, os padrões 2 e 3.
- (2) *Dança Campestre* utiliza todas as cordas do violino, enquanto em *Bourrée* são utilizadas as cordas Ré, Lá e Mi. A partir do compasso 10 de *Dança Campestre*, o aluno é pleiteado a planejar o arco utilizando o *détaché* retrógrado.
- (3) As peças utilizam em comum os golpes de arco *détaché* simples e o *legato*. Em contrapartida aos golpes em comum, em *Dança Campestre* é utilizado o *détaché* articulado, indicado pelo acento acima da nota. Já em *Bourrée* são utilizados o *portato* e o *détaché porté*.

- (4) Ambas as peças se iniciam em anacruse e são compostas por colcheias, semínimas e mínimas, com a ocorrência da mínima pontuada em *Bourrée*. As peças se diferem na articulação, uma vez as notas estão ligadas de formas distintas em cada uma delas.
- (5) Devido a ocorrência de ritmos simples e golpes de arco apresentados anteriormente, concluímos que ambas as peças objetivam estabelecer os padrões de dedilhado inerentes a cada uma delas através de grau conjunto, arpejos e saltos. Entretanto, em *Dança Campestre*, a necessidade da utilização do *détaché* retrógrado torna este mais um item a ser trabalhado com o aluno.

Justamente por ambas as peças possuírem o objetivo pedagógico de trabalhar os padrões de dedilhado relacionados, sugerimos que *Dança Campestre* seja utilizada após *Bourrée*, pelo fato de possuir um elemento novo no planejamento do arco, o *détaché* retrógrado. Outro elemento a ser trabalhado na peça é o *détaché* articulado, no qual é utilizada uma quantidade maior de arco para cada nota. Em *Bourrée* será trabalhado o *portato*, que foi introduzido anteriormente no repertório Suzuki.

Notas Conclusivas

Com o passar dos anos muitos nomes outrora reconhecidos acabam esquecidos na história da música brasileira, seja devido à escassez de fontes bibliográficas a respeito ou pela maneira com que os dados são registrados, ficando sujeitos ao extravio. Conseqüentemente, uma infinidade de artistas e obras se perdem no tempo e é necessário, em determinado momento, o resgate destes. Como evidencia Margarida Borghoff (BORÉM; CAVAZOTTI, 2007, p. 79): “Resgatar dá a idéia de libertar algo de uma situação de risco, do esquecimento, do extravio”. Nesta situação de vulnerabilidade, encontrou-se a memória e as obras de George Marinuzzi.

A parte biográfica desta pesquisa mostrou-se uma ferramenta indispensável na compreensão da trajetória de vida e artística de George Marinuzzi. Através desta pesquisa, proporcionou-se acesso a materiais inéditos existentes no acervo pessoal da família Marinuzzi. Uma vez que parte dos dados biográficos aqui expostos constavam como cópia única e em condições não favoráveis a conservação de documentos importantes, estes se viam em iminente risco de extravio.

O objeto de pesquisa deste trabalho, as *Seis Peças para Principiantes*, foi publicado no ano de 1954. Estas composições, assim como a grande maioria da obra de Marinuzzi, foram escritas devido a demanda por repertório pedagógico voltado para iniciantes ao violino e a pouca acessibilidade de material com esta finalidade na época. As *Seis Peças para Principiantes* foram escolhidas devido às possibilidades que hipotetizamos ao emparelhar estas peças com outros repertórios já consagrados e observarmos que uma suplementação entre estes materiais seria

de grande valia técnica e musical para alunos de violino iniciantes, justificando assim esta pesquisa.

As *Seis Peças para Principiantes* foram submetidas às análises técnico-violinística e pedagógica e concatenadas com o repertório dos dois primeiros volumes do método Suzuki. Levando em consideração que o repertório do método Suzuki foi cuidadosamente pensado de forma a promover uma escalada técnica e musical, a elaboração da suplementação também foi submetida a alguns critérios: (1) padrões de dedilhado e tonalidade, (2) planos e planejamento de arco, (3) golpes de arco, (4) motivos rítmicos e melódicos e (5) fundamento e proposta pedagógica.

Através da análise baseada nos critérios supracitados, pudemos concluir diversas similaridades entre as peças e o repertório Suzuki, como a progressão de dificuldade técnica e musical, a ordem com que os padrões de dedilhado são expostos ao aluno, golpes de arco, objetivos pedagógicos e o aumento progressivo do tamanho das peças. Apesar destas similaridades, foi atestado que não é possível considerar uma total correspondência entre as *Seis Peças para Principiantes* de George Marinuzzi e as peças do repertório do método Suzuki. Entretanto, ainda que não sejam correspondentes, são suplementares, ou seja, as peças de Marinuzzi acrescentam elementos às peças Suzuki e vice-versa. Dessa forma, as *Seis Peças para Principiantes* podem ser utilizadas pelo professor em conjunto com o repertório do método Suzuki.

Os critérios utilizados na elaboração da suplementação foram ferramentas que nos proporcionaram uma visão pedagógica e musical essencial na conclusão do objetivo de comparação entre os repertórios. A análise dos padrões de dedilhado e da tonalidade nos permitiram concluir que ambos os repertórios iniciam com o

mesmo padrão de dedilhado, o padrão 2, e posteriormente acrescentam o mesmo padrão de dedilhado, o padrão 1. Esta similaridade evidencia uma correspondência didática na iniciação do violinista.

Os planos de arco utilizados coincidiram em várias das peças colocadas lado a lado na suplementação. Ambos os repertórios iniciam utilizando os planos das cordas Lá e Mi, aumentando o número de cordas utilizadas progressivamente. Entretanto, as *Seis Peças para Principiantes* utilizam diferentes planos e quantidades maiores de cordas mais cedo que o repertório Suzuki, que permanece utilizando apenas as cordas Lá e Mi até a sétima peça: *Há muito, muito tempo atrás* (*A Long, Long ago*). Levando em consideração que as *Seis Peças para Principiantes* utilizam aspectos técnico-violinísticos que abrangem o primeiro e o início do segundo volumes do repertório Suzuki, as peças de Marinuzzi, possuem um intervalo muito menor de tempo (apenas seis peças contra vinte e três do Suzuki) para trabalhar com o aluno elementos que podem ser vistos mais insistentemente na progressão do repertório Suzuki. Devemos considerar também que a coleção *Seis Peças para Principiantes* não possui indicação de que seja um material auto-suficiente para o desenvolvimento técnico e musical do aluno no nível proposto, dessa forma, outros métodos e peças devem ser utilizados paralelamente a este repertório.

Quanto aos golpes de arco utilizados nos repertórios estudados, observamos que ambos utilizam-se de golpes de arco simples, em que o aluno toca apenas na corda, e nunca fora dela. As *Seis Peças para Principiantes* utilizam o *legato* já na primeira peça, portanto, mais cedo que o repertório Suzuki. Este fato ocorre, provavelmente, por questões didáticas, uma vez que a utilização *legato* impõe que o aluno deixe de

associar a mudança de direção do arco com a mudança de nota para encaixar uma quantidade maior de notas em uma mesma arcada. Nesse caso, a principal dificuldade envolvendo o arco é o seu planejamento. Observamos ainda que *Dança Campestre* introduz o *détaché* retrógrado, que será utilizado no repertório Suzuki apenas posteriormente.

Através da análise rítmica e melódica, podemos concluir que ambos os repertórios iniciam com ritmos simples e melodias com tessituras menores, abrangendo majoritariamente graus conjuntos e arpejos. As peças iniciais focam principalmente no estabelecimento da primeira posição, por este motivo, a utilização de ritmos descomplicados é compreensível. O motivo rítmico “semínima pontuada seguida por colcheia”, é utilizado em ambos os repertórios após o uso dos ritmos mais simples citados anteriormente (semínimas e mínimas), assim, ambos os repertórios introduzem da mesma forma a execução de notas nos tempos fracos do compasso.

A partir dos resultados das análises baseadas nos critérios supracitados, podemos estabelecer os objetivos pedagógicos das peças. É possível notar que entre as peças das suplementações encontradas existem os objetivos em comum, entretanto, em algumas delas, uma das peças possui mais elementos em relação à outra quando analisadas em paralelo. Dessa forma, uma peça de fato suplementa a outra, fornecendo uma forma mais expandida de trabalhar a técnica violinística com o aluno. Como resultado desta pesquisa, as *Seis Peças para Principiantes* suplementam o repertório do método Suzuki da seguinte forma: *Melodia* de Marinuzzi após o tema de *Brilha, Brilha, Estrelinha*; *A Primeira Valsa* de Marinuzzi após *Remando Suavemente*; *Ninando* após *Canção de Maio*, *Um Sonho* antes de

Minueto 1; Gavotte antes de Coral dos Caçadores e Dança Campestre após Bourrée.

Por fim, apesar de não existir uma total correspondência, o uso suplementar das *Seis Peças para Principiantes* ao repertório do método Suzuki se mostra uma potencial ferramenta pedagógica, que apresenta ao aluno iniciante elementos técnicos e musicais que acompanharão toda a trajetória musical do violinista.

Referências Bibliográficas:

AGAMENON AUGUSTO. **Ninando (George Marinuzzi), 2013.** Disponível em: <<https://youtu.be/YxYp9FmhQQw>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

AGUIAR, Luiz. **Homenagem ao Maestro George Marinuzzi 1901-1993.** [3 de agosto, 1993]. Belo Horizonte: *MSM video produções*.

ARAÚJO, Aureliano Afonso. **Procedimentos técnicos na iniciação ao violino:** uma sistematização de exercícios de apoio ao repertório Suzuki. 2007. 65 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARBER, Barbara. **A Comparison of Traditional and Suzuki Teaching.** Tradução de Eloisa Padilha. *American Suzuki Journal*, 1991, p.50-57.

BORÉM, F.; CAVAZOTTI, A. **Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Projeto “Resgate da Canção Brasileira”.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 78-86

BRAZIL, Daniel. **O centenário + 20 de Ladário Teixeira.** Disponível em: <<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/memoria/o-centenario-20-de-ladario-teixeira>> Acesso em 06 de Jul. 2016.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing.** Book One. New York: Carl Fischer, 2000.

FRÉSCA, Camila. **Uma Extraordinária Revelação de Arte: Flausino Vale e o Violino Brasileiro**. 1ªed. São Paulo: Annablume, 2010.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. 2a ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.

GERLE, Robert. **A Arte de Praticar Violino**. Tradução de João Eduardo Titton. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

LAVIGNE, Marco; BOSISIO, Paulo. **Técnicas fundamentais de arco para violino e viola**. Rio de Janeiro, 1999. 1 apostila.

MARINUZZI, Cláudia. **Re: Artigo**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <claudiamcats@yahoo.com.br> data de recebimento, 11 de abril de 2016.

MARINUZZI, George. **A escola elementar do violino: Sistema do Tetracórdio**. 1ª Parte. São Paulo, 1966.

_____. **A escola elementar do violino: 2ª Parte**. Belo Horizonte, [data desconhecida] não publicado.

_____. **Assim é a Música: Noções Elementares da Teoria da Música**. Rio de Janeiro, MOBREAL/CECUT, 1979. 44p.

_____. **A Primeira Valsa: para violino com acompanhamento de piano**. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 1954. 1 partitura (3p.) + 1 parte. Violino e Piano. (Coleção seis peças para principiantes)

_____. **Dança Campestre:** para violino com acompanhamento de piano. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 1954. 1 partitura (5p.) + 1 parte. Violino e Piano. (Coleção seis peças para principiantes)

_____. **Dez Peças para principiantes.** São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2001. 1 partitura (40p.) + 1 parte. Violino e Piano.

_____. [Entrevista em vídeo]. 1990.

_____. **Gavote:** para violino com acompanhamento de piano. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 1954. 1 partitura (5p.) + 1 parte. Violino e Piano. (Coleção seis peças para principiantes)

_____. **Melodia:** para violino com acompanhamento de piano. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 1954. 1 partitura (5p.) + 1 parte. Violino e Piano. (Coleção seis peças para principiantes)

_____. **Ninando:** para violino com acompanhamento de piano. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 1954. 1 partitura (5p.) + 1 parte. Violino e Piano. (Coleção seis peças para principiantes)

_____. **Um Sonho**: para violino com acompanhamento de piano. São Paulo; Rio de Janeiro: Ed. Irmãos Vitale, 1954. 1 partitura (3p.) + 1 parte. Violino e Piano. (Coleção seis peças para principiantes)

LUCASCSQGUITARBRAZIL. **Mihaela Cláudia Gomes - Estagio 2- Dança Campestre-George Marinuzzi**, 2012. Disponível em: <<https://youtu.be/xThERYWIHVA>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

MILLS, Elizabeth; MURPHY, Therese. **The Suzuki Concept**: An Introduction to a Successful Method for Early Music Education. 1.ed. Berkeley: Diablo Press, 1973. 216p.

OLIVEIRA, José. **As origens do MOBRAL**. 1989. 253 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de estudos avançados em educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1989.

PALERMO, Maza de. O Último Maestro. **Minas Gerais**, Minas Gerais, 6 out. 1987. Cultura e Arte, p. 12-13.

PATRIMONIO BELGA NO BRASIL. **Hardy, Raphael (1893-1968)**. Disponível em: <<http://www.belgianclub.com.br/pt-br/creator/hardy-raphael-1893-1968> >. Acesso em: 29 de Maio 2016.

PINTO, Ana Catarina Lopes. **O Arco**: Contributos didáticos ao ensino do violino. 2015. 220 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **Escola de Música da UFMG**: um estudo histórico (1925-1970). Belo Horizonte: Ed. Luzazul Cultural: Ed. Santa Edwiges, 1993, 187p.

ROHR, Raquel Almeida. **A obra para violoncelo de Alceu Camargo**: edição, aspectos didáticos e históricos. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SALLES, Mariana. **Arcadas e Golpes de Arco**: A questão da técnica violinística no Brasil. Brasília: Thesaurus, 1998.

SANTOS, Gabi. Marinuzzi diz como foi a Semana de 22. **Estado de Minas**, Minas Gerais, 17 abr. 1992. Segunda Seção, p. 1.

SCHLUPP, Walter Otto. **Suplementação de um método de violino para o aluno brasileiro**. 1991. 238 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

STARR, William. **The Suzuki Violinist**: a Guide for Teachers and Parents. 1.ed. Kingston Ellis Press, 1976. 142p.

SU, Chen-Wen. *A New American School of String Players: A Comparison of the O'Connor Violin Method and the Suzuki Violin Method*. 2012. 108 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Miami, Coral Gables, Miami. 2012.

SUZUKI, Shinichi. **Violin**: Violin Part. Volume 1. Miami: Summy-Birchard Inc., 1978.

_____. **Suzuki Violin School**: Violin Part. Volume 2. Miami: Summy-Birchard Inc., 1978.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Edital do processo seletivo/2015 para os candidatos ao curso de extensão permanente: Curso de formação musical. Disponível em: <[http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/Edital%20Curso%20%20%20%20%20%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20Musical%20-%202015%20\(1\).pdf](http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/Edital%20Curso%20%20%20%20%20%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20Musical%20-%202015%20(1).pdf)>. Acesso em 22 de fev. 2016.

WIKIPEDIA. **Símbolos da Notação Musical Moderna**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADmbolos_da_nota%C3%A7%C3%A3o_musical_moderna>. Acesso em: 29 Maio. 2016.

Anexo A: Cópia de *Um Sonho* com letra, por Isolda Garcia

UM SONHO

LETRA E MÚSICA
DE
GEORGE MARINZZI

INTRODUÇÃO

SO-NHEI UM SONHO LINDO DE AMOR E FE-LI-CI-

-DA-DE... A-MOR, DÓCE QUI-MÉ-RA, QUE FOGE À REALI-DA-DE, DOS

SONHOS DA JUVEN-TU-DE, OR-NA-DOS DE INGENUI-DADE, SO RESTA DÓCE LEM-

poco rit *(a tempo)*

-BRANÇA, QUAL TÊ - NUE SAU - DA - DE... NO APÊ - GO DE UMA ESPERAN - SA, NO

p. rit. *(a tempo)*

BEI - JO QUE NUNCA DE - I, MOR - REU, SEM HAVER NASCI - DO, O A - MOR QUE SO -

rit. *molto*

-NHEI.

Cópia
de
Quilandro
Bolke
1925

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are in Portuguese. The first system includes the lyrics '-BRANÇA, QUAL TÊ - NUE SAU - DA - DE... NO APÊ - GO DE UMA ESPERAN - SA, NO'. The second system includes 'BEI - JO QUE NUNCA DE - I, MOR - REU, SEM HAVER NASCI - DO, O A - MOR QUE SO -'. The third system starts with '-NHEI.'. There are various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco rit', 'a tempo', 'p. rit.', 'rit.', and 'molto'. At the bottom right, there is a signature and the text 'Cópia de Quilandro Bolke 1925'.

Anexo B: Carta escrita por Paulina D'Ambrosio para George Marinuzzi a respeito de *A Escola Elementar do Violino* (1976)

(1)
 Domingo 18 de Setembro

Men cow forge,

Antes de tudo, um abraço bem apertado pela justa homenagem que lhe prestaram.

Ha uma semana mais ou menos, com grande surpresa minha, recebi as suas ultimas composições: Concertino Minuto e as Animais de Tartini. Ocheias muito interessantes e deu origem-lhe que fa estas em uso! E las mi'as foram enviadas antes de nós passarem por aqui e recibidas m^{to} depois!

Como foi isso?! — E agora vamos aos minutos que (embora tardiamente graças ao artitismo que me ataca com em ambas as mãos) me trazem p^o com ~~plena~~ com me^o a respeito do seu método "escola e elementos de Violini"

(2)

Quo recitelo pensar! Que ideia do Mannings
escrever um novo método p^o Violino, fazendo tantas
outras obras interessantíssimas a esse respeito!

Após, examinando-o detidamente, reconheci que
está enganada, sendo o seu trabalho m^o bem
pensado: o tetracórdio, a inteligente insistência, sem
ser cansativa dos exercícios nas mesmas cordas, que
depois se transformam em escalas, os intervalos,
os rítmicos, as tonalidades, os ritmos, a divisão do arco
e seus golpes de arco. — Agora deixo-me dizer-lhe
algo de interessante. Tenho um aluno, m^o Eckeld,
nem Lawrence, Chicklin, Hückler, Sfilgo e outros
figuras - m^o ~~fe~~ interessar-se ao violino, e só o consegui...
através de seu método "Elementos Escola do Violino"

13

Estava mto feliz que o seu método se sempre
seu ascensão, e que este processo trabalhar seja bem
feito por todos e que eles farão justiça

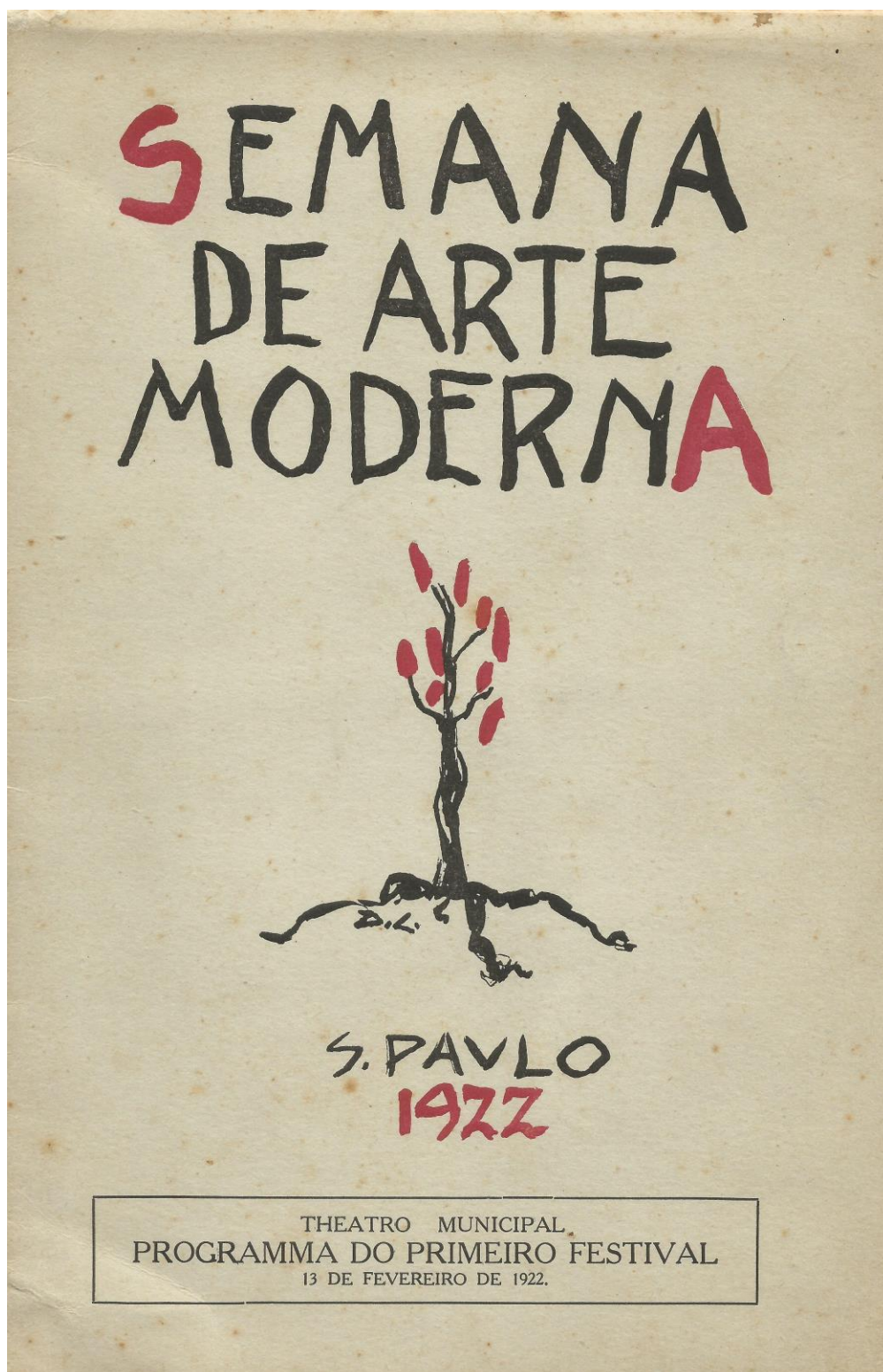
Estive tão feliz com a vossa visita, acho a sua espre-
ta simplesmente encantadora! Você não avalia
que bem me fez re-los, teve uma grande alegria
mesmo, eu, que andava tão profundamente aban-
hada! Naquela ^{ahora} dia senti-me mto feliz, obrigada!

Com mto carinho ^{ahora} seu querido casal estendendo ao resto
da família principalmente os filhos da viz. tão simpatis-
ca

Muito afeto p^o todos
de muito amor **Família**

P.S. George repare na data desta carta. Vou ter que a escrever no domingo
e era p^o p^o -la no ~~domingo~~ no dia seguinte, trabalhar o dia
inteiro, escrever a e na 3^a feira ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~ e trazer a seguinte
e só quando voltar de lá na 4^a feira a tarde, escrever com
o nome do pai. Ela chegou amanhã. Perdoe - um abraço
Família.

Anexo C: Programas da Semana de Arte Moderna de 1922



1.^a PARTE

CONFERENCIA DE

GRAÇA ARANHA

A emoção esthetica na arte moderna, illustrada com musica executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

MUSICA DE CAMERA

VILLA - LOBOS

1. — SONATA II DE VIOLONCELLO E PIANO — (1916).

- A) — Allegro Moderato.
- B) — Andante.
- C) — Scherzo.
- D) — Allegro vivace sostenuto e final.

ALFREDO GOMES E LUCILIA VILLA-LOBOS.

2. — TRIO SEGUNDO — (1916) — VIOLINO E PIANO.

- A) — Allegro Moderato.
- B) — Andantino calmo (Berceuse-Barcarola).
- C) — Scherzo-Spiritoso.
- Molto Allegro e final.

Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna.

2.^a PARTE

CONFERENCIA DE

RONALD DE CARVALHO

*A pintura e a escultura moderna do Brasil.*3. — SOLOS DE PIANO — *Ernani Braga.*

(1917) A — Valva Mystica — (Da simples collectanea.

(1919) B — Rhodante (Da simples collectanea).

(1921) C — A Fiandeira.

4. — OTTETTO — (Tres dansas africanas).

A — Farrapos — (Dança dos moços) 1914.

B — Kankukus — (Dansa dos velhos) 1915.

C — Kamkikis — (Dansa dos meninos) 1916.

VIOLINOS: — Paulina d'Ambrosio — George Marinuzzi.

ALTO: — Orlando Frederico.

VIOLONCELLOS: — Alfredo Gomes — Basso — Alfredo Carazza.

FLAUTA: — Pedro Vieira.

CLARINO: — Antão Soares.

PIANO: — Fructuoso de Lima Vianna.



THEATRO MUNICIPAL
PROGRAMMA

DO
SEGUNDO
FESTIVAL

15
FEVEREIRO
1922

1.^a PARTE

1 — Palestra de

MENOTTI DEL PICCHIA

illustrada com poesias e trechos de prosa por Oswaldo de Andrade, Luiz Aranha, Sergio Milliet, Tacito de Almeida, Ribeiro Couto, Mario de Andrade, Plinio Salgado, Agenor Barbosa e dansa pela senhorinha Yvonne Daumerie.

2 — Solos de Piano

GUIOMAR NOVAES

- a) E. R. Blanchet — *Au jardin du vieux Serail (Andrinople).*
- b) H. Villa Lobos — *O Ginete do Pierrosinho.*
- c) C. Debussy — *La soirée dans granade.*
- d) C. Debussy — *Minstrels.*

INTERVALLO

Durante o intervallo palestra no saguão.

por MARIO DE ANDRADE

THEATRO MUNICIPAL
PROGRAMMA
DO
SEGUNDO
FESTIVAL

15
FEVEREIRO
1922

2.^a PARTE

1—

RENATO ALMEIDA

Perennis Poesia

2—CANTO E PIANO

FREDERICO NASCIMENTO FILHO E LUCILIA VILA LOBOS

1919 — a) *Festim Pagão.*

1920 — b) *Solidão.*

1917 — c) *Cascavel.*

3 — QUARTETTO TERCEIRO (cordas — 1916).

a) *Allegro giusto.*

b) *Scherzo Satirico (pipocas e palócas).*

c) *Adagio.*

d) *Allegro con fuoco e finale.*

VIOLINOS: — Paulina d'Ambrosio — George Marinuzzi.

ALTO: — Orlando Frederico.

VIOLONCELLOS: — Alfredo Gomes

Waldo de
Almeida,
do, Age-
Daumerie.

Trinople).

Anexo D: Cópia do programa da ópera *Os Palhaços*, de Ruggiero Leoncavallo.

"OS PALHAÇOS"

(ÓPERA DE RUGGIERO LEONCAVALLO)

12 - Julho - 1948 Cine Metrópole

SOCIEDADE DO TEATRO LÍRICO DE BELO HORIZONTE



REGISTRO N.º 766

Escritório: Rua da Baía, 874 - S/4

BEBIDAS IMPERATRIZ
pede bis quem bebe IMPERATRIZ

BEBIDAS IMPERATRIZ
peça bis quem bebe IMPERATRIZ

No coração
do Brasil pulsa
mais uma Fábrica!
GUARÁ' pode agora ser bebido à vontade!
Quando a sede chegar...
No bar ou no lar...
Peça sempre um **GUARÁ bem geladinho!**...

Peça bis quem bebe IMPERATRIZ

GUARÁ é Refrigerante gostoso, suave...
diferente, que todos bebem com praser.

Onde você estiver, quando a sede chegar, peça sempre
um **GUARÁ bem geladinho!**

FABRICA: - Rua Matias Barbosa, 148 - Tel. 2-5300
Belo Horizonte

SOB OS AUSPÍCIOS DA PREFEITURA MUNICIPAL

PROGRAMA

INÍCIO ÀS 20,40

PRIMEIRA PARTE

Discurso de apresentação da Sociedade do Teatro Lírico,
pelo diretor, Fernando de Souza Lima.

SEGUNDA PARTE

Espectáculo Lírico em homenagem ao Prefeito de Belo Horizonte,
Dr. Octacílio Negrão de Lima.

Encenação da célebre ópera "Os Palhaços", em dois atos,
letra e música de Ruggiero Leoncavallo.

PERSONAGENS - INTÉRPRETES

CÂNIO - Diretor da companhia, palhaço na comédia, Ângelo de Freitas (tenor)

NEDDA - Esposa de CÂNIO, colombine na comédia, Matilde Arbuffo (soprano)

TÔNIO - Empregado da companhia na comédia Tadeu, Hélio Brasil (barítono)

PEPPE - Empregado da companhia, na comédia Arlequim, Hugó Guido (tenor)

SÍLVIO - Camponês, amante de NEDDA, José Brasil (barítono)

Um camponês (barítono) - PAULO POTTIER

Outro camponês (tenor) HÉLIO TRÓPIA.

Camponeses, camponesas, comediantes, etc.

Ensaíadora de coros - D. Jupira Raposo Neto

Maestro - George Marinuzzi

Guarda-roupa e cenário da Casa Teatral de São Paulo

BOITE ACAIACA

Bandeira

dancantes
almocós e chás

Reservar as salas do

ACAIACA

sob o

domingos,

Delê, constitui motivo de requintada elegância social

BEBIDAS IMPERATRIZ