

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA DE ARTES E TURISMO - ESAT
BACHARELADO EM MÚSICA

**A EDIÇÃO DO 1º MOVIMENTO DO CONCERTO PARA VIOLINO EM LÁ MENOR,
DE VIVALDI, PRESENTE NO MÉTODO SUZUKI: CONTEXTO HISTÓRICO E
ALTERAÇÕES DE ARCADAS**

MANAUS – AM

2024

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA DE ARTES E TURISMO - ESAT
BACHARELADO EM MÚSICA

ILÍDIO MANOEL NUNES DE ANDRADE FILHO

**A EDIÇÃO DO 1º MOVIMENTO DO CONCERTO PARA VIOLINO EM LÁ MENOR,
DE VIVALDI, PRESENTE NO MÉTODO SUZUKI: CONTEXTO HISTÓRICO E
ALTERAÇÕES DE ARCADAS**

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo
apresentado à disciplina TCC do Curso de Música da
ESAT/UEA.

Orientação: Professora Msc. Bárbara Bianca Carvalho
Soares.

MANAUS – AM

2024

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA DE ARTES E TURISMO - ESAT
BACHARELADO EM MÚSICA
TERMO DE APROVAÇÃO

ILÍDIO MANOEL NUNES DE ANDRADE FILHO

**A EDIÇÃO DO 1º MOVIMENTO DO CONCERTO PARA VIOLINO EM LÁ MENOR,
DE VIVALDI, PRESENTE NO MÉTODO SUZUKI: CONTEXTO HISTÓRICO E
ALTERAÇÕES DE ARCADAS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APROVADO COMO REQUISITO
PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE BACHAREL EM MÚSICA, ESCOLA
SUPERIOR DE ARTES E TURISMO, UNIVERSIDADE DO ESTADO DO
AMAZONAS, PELA SEGUINTE BANCA EXAMINADORA:

BANCA EXAMINADORA



PROFA. ME . BÁRBARA BIANCA CARVALHO SOARES – ORIENTADORA



PROF. MSC. IGOR JOUK – MEMBRO DA BANCA



PROF. DRa. MIROSLAVA KRASTANOVA TRAYKOVA – MEMBRO DA BANCA

MANAUS, 06 DE FEVEREIRO DE 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, por todo o sustento e provisão, não apenas na elaboração do trabalho, mas durante todo o curso;

À minha mãe Goreth Souza e meu padrasto Adan Munoz, por todo apoio em minha minha trajetória acadêmica;

À Karen Nascimento, minha namorada e futura esposa (no presente momento), por todo carinho, companheirismo, incentivo, auxílio e ajuda ativa na conclusão deste trabalho;

Ao meu amigo Lucas Queiroz, pelos incentivos e conversas produtivas acerca da música como um todo, sendo uma das minhas inspirações como profissional;

À minha atual professora de violino e orientadora Bárbara Soares, por sua gentileza e paciência, por compartilhar seus conhecimentos e todo auxílio que me nortearam nessa pesquisa;

Ao professor Rani Amaral, por todos os ensinamentos e conselhos;

Ao Professor Igor Jouk, meu primeiro professor de violino na UEA e por todo o aprendizado.

A Edição do 1º movimento do *Concerto para violino em Lá Menor*, de Vivaldi, presente no Método Suzuki: contexto histórico e alterações de arcadas

Ilídio Manoel Nunes de Andrade Filho

UEA - Universidade do Estado do Amazonas

imndaf.mus20@uea.edu.br

Bárbara Bianca Carvalho Soares

UEA - Universidade do Estado do Amazonas

and UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

bsoares@uea.edu.br

Resumo: O presente estudo investigou a edição do Concerto em Lá Menor de Antonio Vivaldi, incluída no Método Suzuki para ensino de violino. A pesquisa focou no contexto histórico da peça, na análise das edições críticas e Urtext, e nas percepções pedagógicas de professores que utilizam o Método Suzuki. Os resultados indicaram que a edição de Nachez é bem aceita no contexto Suzuki, apesar de algumas dificuldades técnicas específicas serem identificadas. A pesquisa contribui para uma compreensão mais profunda da prática e pedagogia no ensino do violino, ressaltando a importância da escolha de edições no processo de aprendizado musical.

Palavras-chave: Edição musical; Arcadas; Concerto para violino; Método Suzuki.

Abstract: This study examined the edition of Antonio Vivaldi's Concerto in A Minor included in the Suzuki Violin Method. It focused on the historical context of the piece, the analysis of critical and Urtext editions, and the pedagogical perceptions of teachers using the Suzuki Method. Findings revealed that Nachez's edition is well-received within the Suzuki context, despite some identified technical challenges. This research contributes to a deeper understanding of violin teaching practice and pedagogy, highlighting the significance of edition choice in musical learning.

Keywords: Sheet music editing; Bowing; Violin concert; Suzuki Method.

INTRODUÇÃO

A arcada, termo oriundo do italiano "*arcata*", é fundamental na execução dos instrumentos de cordas friccionadas, como o violino, pois determina a qualidade do som produzido. Historicamente, na música ocidental europeia, estabeleceram-se padrões de execução desses movimentos de arco, levando em conta não só a sonoridade desejada, mas também as limitações e facilidades anatômicas dos músicos (Harnoncourt, 1998, p.43). Esses padrões evoluíram ao longo do tempo, adaptando-se às mudanças estilísticas e técnicas.

Durante o período barroco, era comum que as partituras não incluíssem indicações específicas de arcada, deixando a escolha ao critério dos músicos, que se baseavam em convenções estabelecidas. Harnoncourt (1998) aponta que as partituras do século XVIII raramente continham indicações detalhadas de dinâmica, articulação ou fraseado, exigindo dos intérpretes um conhecimento profundo das práticas de execução da época. Assim, o uso de arcadas não convencionais em certas edições pode influenciar significativamente a sonoridade obtida, levantando a necessidade de uma análise comparativa entre diferentes edições e o manuscrito original.

O interesse renovado pela música barroca surgiu no século XIX, marcado pelo concerto de 1829, onde Felix Mendelssohn apresentou uma versão da "Paixão segundo São Mateus" de Johann Sebastian Bach. Este evento simboliza a redescoberta do barroco e inspirou músicos a pesquisar e editar obras esquecidas desse período (Heidrich, 2009, p.31; Carpeaux, 1999, p.83). Esse movimento levou à publicação de diversas edições de concertos para violino de compositores como Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, entre outros.

Neste cenário histórico, surgiram também composições falsamente atribuídas a compositores barrocos, como o Concerto para Viola em Ré Maior, erroneamente creditado a Carl Philipp Emanuel Bach, mas na verdade composto por Henri Casadesus. É neste contexto que Tivadar Nachez (1859-1930) realizou sua edição do Concerto para Violino em Lá Menor de Vivaldi, incluída no Livro 4 do Método Suzuki para Violino.

O método Suzuki, desenvolvido na década de 1950 por Shinichi Suzuki, baseia-se na ideia de que a aprendizagem musical de crianças e adolescentes pode ser equiparada à aquisição da língua materna, utilizando técnicas como imitação consciente e interação com o ambiente de ensino (Salles, 2014).

Considerando a ampla utilização do referido método no ensino de violino, esta pesquisa tem por objetivo investigar as edições de partitura, a motivação para a inclusão desta obra específica no Método Suzuki e o propósito pedagógico das arcadas atribuídas em trechos selecionados que divergem da versão *Urtext*, visando aprofundar o entendimento da importância e influência das edições no estudo e prática musicais.

A metodologia adotada consistirá na análise da edição de Nachez, selecionando trechos com arcadas incomuns e comparando-os com a edição *Urtext* e a primeira edição do concerto. Além disso, serão aplicados questionários a professores que utilizam o Método Suzuki para coletar informações sobre o uso da edição de Nachez e as dificuldades técnicas comuns aos alunos.

Uma das principais razões para a investigação desta temática, é o fato de o Método Suzuki ser um dos métodos mais utilizados para o ensino de violino no mundo. Como o processo de ensino envolve o estudo do material didático em sequência, inevitavelmente um grande número de estudantes de violino tocará o concerto, e parte significativa destes poderão apresentar dificuldades de execução das arcadas propostas, já que como mencionadas anteriormente, as mesmas são consideradas incomuns pela maioria dos professores que a utilizam.

Portanto, esta pesquisa destina-se a compreender sobre os tipos de edição de partitura, a motivação para a inserção desta obra e desta edição em específico no Método Suzuki e a finalidade pedagógica das arcadas atribuídas em determinados trechos selecionados que divergem da versão *Urtext*, ou mesmo da maioria das outras edições disponíveis.

O objetivo geral consiste em aprofundar o entendimento acerca da importância e influência das edições no estudo e prática musical, buscando, como objetivos específicos: conceituar edição de partitura, descrever os contextos

históricos, e analisar as arcadas da edição do *Concerto para Violino em Lá Menor* de Vivaldi, elaborada por Nachez, para fornecer base comparativa que permita aos professores Suzuki e alunos, caso optem pelo uso dessa versão, estejam cientes de suas vantagens e desvantagens.

De forma resumida, as próximas seções abordam:

(1) Edição Musical e Tipologias: Aqui, será explorado o conceito de edição musical, seus diferentes tipos e categorias. Essa seção irá aprofundar no entendimento das várias formas de edições musicais e como elas se aplicam às partituras em estudo, utilizando referências teóricas como Riera (2020).

(2) Contexto Histórico da Peça: A segunda seção terá foco na versão original do *Concerto para Violino em Lá Menor* de Vivaldi, explorando seu contexto histórico e particularidades. Esta análise histórica é crucial para compreender as decisões editoriais subsequentes.

(3) Metodologia Suzuki: Esta seção abordará os fundamentos do Método Suzuki, desenvolvido por Shinichi Suzuki. Serão destacados os principais aspectos que formam a base do método, a visão pedagógica de Suzuki e o papel de alunos, pais e professores no processo de ensino, com referência ao trabalho de Hermann (2018).

(4) Análise de Trechos com Edições Incomuns: Serão listados e analisados trechos do concerto que apresentam decisões de edição não convencionais. Esta análise visa entender as implicações dessas escolhas para a performance e ensino.

(5) Comparação com a Primeira Edição: Nesta seção, comparamos os compassos analisados na edição de Nachez com a primeira edição do concerto de Vivaldi de 1711. O objetivo é avaliar se as arcadas propostas por Nachez já eram comuns nas edições anteriores do concerto.

(6) Reflexões Pedagógicas: Após a análise e comparação das edições, discutiremos as razões para a inclusão da edição de Nachez no Método Suzuki, os propósitos pedagógicos dessa escolha e as implicações para a prática e ensino do violino. Esta seção será enriquecida com as respostas dos questionários aplicados a professores, fornecendo insights sobre a aplicação prática das análises realizadas.

Cada seção desta pesquisa contribui para um entendimento mais profundo da edição do Concerto para Violino em Lá Menor de Vivaldi no Método Suzuki, suas implicações pedagógicas e práticas para professores e estudantes de violino.

1. Definição de edição musical e seus tipos

A edição musical é um processo multifacetado, com dois significados principais. Primeiramente, refere-se à publicação de material escrito, com o editor responsável pela apresentação do conteúdo ao público. Em um segundo sentido, mais alinhado com a edição musical, envolve a revisão e preparação do conteúdo para publicação, incluindo intervenções significativas do editor no material (Berbert, 2020, p.49).

As edições musicais são influenciadas por uma variedade de fatores, incluindo estudos musicológicos, análises, e contextos culturais e históricos. Autores como Feder (1987, p.135-137), Grier (1996, p.36) e Caraci (1995, p.20-22) propõem diferentes classificações para os tipos de edição musical, variando de 4 a 8 tipos. Para este estudo, focaremos nas edições Crítica e Urtext, devido à sua relevância para a análise proposta.

A edição crítica busca representar a intenção original do compositor, envolvendo estudos musicológicos aprofundados e análises de diversas edições anteriores (Figueiredo, 2014, p.45). Hazan (2004, p.169) enfatiza que, na edição crítica, o foco não está apenas no texto sonoro, mas também nos manuscritos e impressos como veículos de transmissão da obra.

Em contraponto, a edição *Urtext* surgiu no final do século XIX como uma reação às edições interpretativas, com o objetivo de "limpar" a partitura de modificações excessivas e permitir uma interpretação mais pessoal por parte dos músicos. Essas edições procuram se aproximar o máximo possível do manuscrito original do compositor, evitando acréscimos e alterações editoriais que possam distorcer a intenção original (Hazan, 2004, p.167).

O período barroco é particularmente relevante para esta discussão, pois as práticas de edição e interpretação desse período diferem substancialmente das

convenções modernas. A tendência das edições interpretativas da época barroca era de impor uma quantidade significativa de alterações editoriais, muitas vezes ofuscando o conteúdo original das fontes.

2. Contexto histórico da peça – foco na edição do Método Suzuki

O *Concerto em Lá Menor* de Antonio Lucio Vivaldi, parte do Opus 3 intitulado "*L'estro Armonico*", representa um marco significativo na história da música barroca. Este concerto, embora menos conhecido que as famosas "Quatro Estações" do Opus 8, ocupa um lugar especial no repertório de Vivaldi e na evolução do concerto para violino.

Antonio Vivaldi, nascido em Veneza em 1678, foi uma figura central no período barroco. Sua obra abrange uma vasta gama de composições, incluindo óperas, motetos, sonatas, árias, cantatas e, notavelmente, concertos para diversos instrumentos. Vivaldi foi um virtuoso do violino e um compositor prolífico, com um estilo distintamente inovador que influenciou a música barroca e antecipou elementos do classicismo (Talbot, 2000).

O Opus 3, "*L'estro Armonico*", publicado em 1711, é uma coleção de 12 concertos para um, dois e quatro violinos com cordas e contínuo. O sexto concerto do Opus 3, em Lá Menor, é estruturado em três movimentos e exemplifica o estilo vigoroso e expressivo de Vivaldi. Esta obra, com sua dificuldade técnica considerada intermediária, destaca a habilidade de Vivaldi em criar música que é ao mesmo tempo acessível e artisticamente complexa (Heller, 2002).

Um fator importante que reflete na estrutura do Concerto em Lá menor de Vivaldi é o seu aspecto pedagógico, que existe desde a composição da peça. Foi durante o período em que Vivaldi era professor no *Ospedale della Pietà*, um orfanato em Veneza, que compôs para seus alunos a série de concertos da qual a peça analisada faz parte. Ao observar a estrutura rítmica, a difícil técnica da peça, (que é considerada intermediária) e a finalidade pedagógica do ensino de "distribuição do arco", é possível correlacionar a intenção do compositor e a de Tivadar Nachez, editor responsável pela versão do concerto encontrada no método Suzuki.

O Método Suzuki, desenvolvido por Shinichi Suzuki na década de 1950, visa ensinar violino para crianças e adolescentes de maneira similar à aquisição da língua materna. O Método enfatiza a aprendizagem por imitação, encorajamento e repetição, dentro de um ambiente positivo e de apoio. A inclusão do primeiro e terceiro movimentos do *Concerto em Lá Menor* no Método Suzuki, especificamente no Livro 4, reflete uma escolha pedagógica deliberada. Estes movimentos oferecem aos estudantes desafios técnicos e musicais adequados para o seu nível de desenvolvimento, promovendo o crescimento técnico e musical (Suzuki, 1999).

A escolha dos movimentos específicos deste concerto para inclusão no Método Suzuki não é aleatória. O primeiro movimento, com sua energia e ritmo marcantes, e o terceiro movimento, com suas passagens mais líricas e expressivas, oferecem oportunidades pedagógicas para desenvolver tanto a técnica quanto a expressão musical dos estudantes. A estrutura desses movimentos permite aos alunos explorar aspectos da articulação, fraseado e dinâmicas, fundamentais para a compreensão do estilo barroco (Jones, 2015).

3. Metodologia Suzuki e Material didático

Shinichi Suzuki, um renomado violinista e educador japonês, revolucionou a educação musical com o desenvolvimento de um método inovador para o ensino de violino. Este método, composto por oito volumes e diversos materiais de apoio, tem sido amplamente adotado em todo o mundo, transformando a maneira como o violino é ensinado e aprendido.

O Método Suzuki é baseado na premissa de que a habilidade musical não é inata, mas sim uma capacidade que todos podem desenvolver. Suzuki acreditava que, assim como todas as crianças são capazes de aprender sua língua materna, elas também podem aprender música se forem oferecidas as condições e estímulos adequados (Suzuki, 1983). Segundo essa filosofia, os primeiros anos de vida são fundamentais para o desenvolvimento de habilidades motoras, sensoriais e musculares necessárias para a performance musical.

Neste método, os pais desempenham um papel crucial. Eles são incentivados a participar ativamente do processo de aprendizado, assistindo às aulas e aprendendo algumas das técnicas ensinadas para apoiar a prática em casa. Esta abordagem colaborativa cria um ambiente de apoio e reforça a aprendizagem (Kendall, 1990).

A escuta ativa é outro pilar do Método Suzuki. Assim como a exposição frequente à língua falada é essencial para o desenvolvimento da fala, a exposição regular à música, especialmente gravações das lições, ajuda os alunos a internalizar e memorizar o repertório. A repetição é igualmente enfatizada, pois permite aos alunos solidificar as técnicas aprendidas e construir uma base técnica robusta (Landers, 2002).

O referido método também valoriza o ensino coletivo, onde os alunos aprendem juntos e se motivam mutuamente. Essas aulas coletivas proporcionam uma oportunidade para praticar a repetição e interagir com colegas em diferentes estágios de aprendizado. Além disso, a recompensa com elogios sinceros e positivos por parte dos professores é uma prática comum, visando encorajar os alunos e promover um ambiente de aprendizado acolhedor e motivador (Maurer, 1999).

O material didático do Método Suzuki inclui uma variedade de peças, desde canções folclóricas e estudos técnicos até obras significativas do repertório violinístico. Essas peças são cuidadosamente selecionadas para alinhar-se com a progressão pedagógica do método, garantindo um desenvolvimento equilibrado da técnica e expressão musical.

4. Análise das arcadas incomuns da edição de Nachez do *Concerto em Lá Menor* de Vivaldi

4.1 Compassos 2 e 3

Neste primeiro trecho destacado (figura 1), apenas as arcadas do último tempo do compasso 2 são diferentes de outras versões. Considerando a natureza do

movimento do arco, em que uma arcada é feita em um sentido, e a próxima no sentido inverso, caso não haja alguma indicação diferente (como ligadura, ou dois movimentos no mesmo sentido), as arcadas do último tempo do compasso 2, sendo cada uma em um sentido, levam o músico a iniciar o primeiro tempo do compasso posterior com o sentido para cima.

No trecho destacado, o intuito de Vivaldi ao inserir as células rítmicas de colcheias e duas semicolcheias no compasso 2, era conduzir o aluno a um uso consciente do arco, levando o mesmo a não utilizar apenas a parte central do arco. Por essa razão, a execução da nota mais longa (colcheia) implicava na necessidade de um movimento grande levando o arco a uma extremidade e as duas notas curtas sendo feitas na mesma extremidade obrigavam o músico a retornar para o mesmo ponto do arco na próxima colcheia, ou seja, a outra extremidade do arco. Por essa razão, e corroborando com as informações dos tratados barrocos sobre arcadas, a adoção da solução que será apresentada ao final deste tópico provavelmente era comum, para reforçar a intenção do compositor, que possivelmente era que o compasso 3 fosse iniciado para baixo e na região inferior do arco.

Figura 1. Compassos 2 e 3 da partitura para violino solo do Mov.1 do *Concerto em Lá Menor*, de Vivaldi.

Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.



Segundo Riera, (2020, págs.148-163), em sua tabela traduzida baseada no tratado de Leopold Mozart, o primeiro tempo de compassos quaternários tende a ser feito para baixo. Tal tendência considera o fato do primeiro tempo de cada compasso ser normalmente o mais forte, constituindo um apoio rítmico à melodia. Já o último tempo, normalmente será iniciado para cima, caso composto por uma única nota, quando composto por duas notas, uma será para baixo e a outra para cima, ou duas para cima, e pode haver o uso de uma ligadura quando há pelo menos duas notas, de

modo que o primeiro tempo posterior inicie para baixo. Outro aspecto importante a se observar, é que no compasso 3,(figura 1) e mais precisamente no contratempo do tempo 2, há a indicação de mais um movimento para cima, já que o tempo 2 começa “invertido”. Tal indicação visa modificar o sentido do movimento do arco que já está invertido desde o final do compasso anterior, se considerarmos tais orientações.

Como consequência da escolha na edição, é possível que o 1º tempo tenha uma sonoridade mais fraca que o normal para o mesmo, considerando que o movimento de “arco para baixo” é mais natural, em razão do uso da gravidade (o peso do arco e do próprio braço direito ajudam a trazer mais volume sonoro, quando o movimento tem o sentido para baixo).

Uma modificação provavelmente usada então, no trecho destacado, e que adota orientações similares às de Leopold Mozart, é inserção de um sinal de “dois arcos para cima” no tempo 4 do compasso anterior, que por consequência anula a necessidade de dois arcos para cima no tempo 2 do compasso 3. Assim, o primeiro tempo do compasso 3 é feito para baixo e o restante não precisa de intervenções.

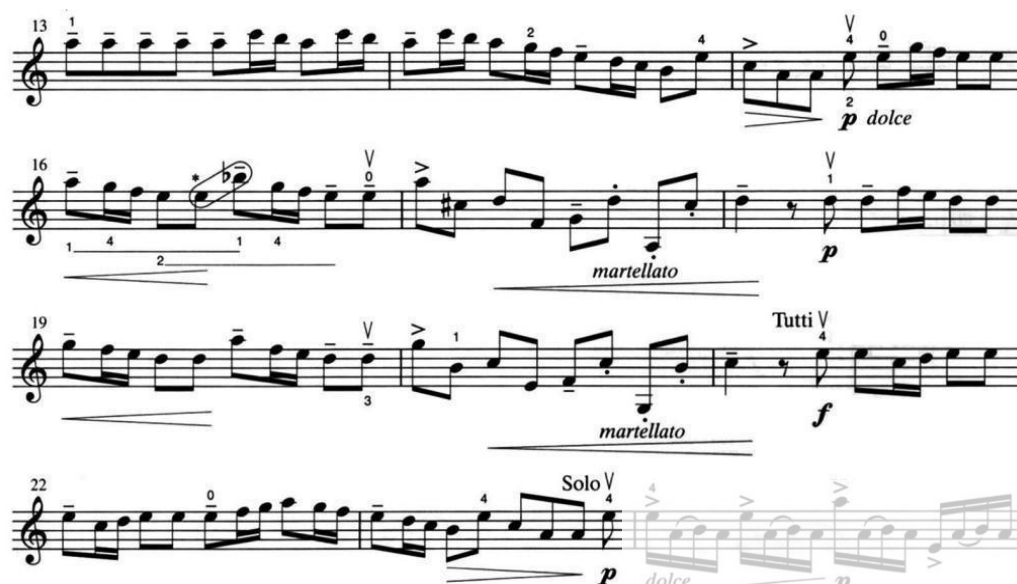
4.2 Compassos 15 a 23

Neste segundo trecho (figura 2), há no compasso 15, e mais precisamente no contratempo do segundo tempo, o sinal de arco para cima (v), que segundo as indicações de Leopold Mozart está correta, por se tratar da parte fraca de um tempo já fraco no compasso. Porém, se o intérprete seguir as próximas arcadas sem nenhuma alteração, o contratempo do quarto tempo (no mesmo compasso) terá que ser feito para baixo, o que por si só já é incomum, e conseqüentemente o primeiro tempo do compasso seguinte iniciará para cima, gerando uma possível falta de “apoio” na nota que justamente além de estar no tempo forte, é a nota fundamental da tonalidade da peça. (Lá Menor).

Observa-se então que a intenção original do compositor pode ser ofuscada, a medida que, a distribuição correta do arco depende de movimentos que conduzam o instrumentista a determinada região do arco, como por exemplo duas notas no mesmo sentido em certos tempos do compassos, a ênfase em notas principais da

melodia (que na maioria das vezes é feita com movimento para baixo, com o intuito de aproveitar a gravidade) e outros.

Figura 2. Compassos 15 a 23 da partitura para violino solo do Mov.1 do *Concerto em Lá Menor*, de Vivaldi.



Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.

É possível notar que ao final do compasso, é incluído o sinal de arco para cima, no contratempo do quarto tempo e é possível deduzir que tal medida visa que no compasso 17 a primeira arcada seja para baixo. Porém nos compassos anteriores a medida não é adotada, e a mesma resultaria em arcadas para baixo nos pontos de apoio da melodia, que estão nos tempos fortes (1 e 3) dos compassos. Exatamente o mesmo é válido para os compassos 18 a 21, considerando que a estrutura rítmica é a mesma.

No final do compasso 21, o contratempo do quarto tempo também é feito para baixo, e seguindo as arcadas propostas, o primeiro tempo no compasso seguinte, bem como o do compasso 23 iniciarão para cima. Assim, os pontos de apoio da melodia perdem o destaque devido (pois os movimentos de arco para cima já são normalmente associados a tempos fortes dos compassos).

Outro aspecto discutível é que, conforme a análise feita dos compassos 1 a 3 (figura 1), vimos no compasso 3 uma alteração na arcada para que o motivo rítmico da música, ou seja, a célula rítmica mais repetida da música tenha sua primeira nota

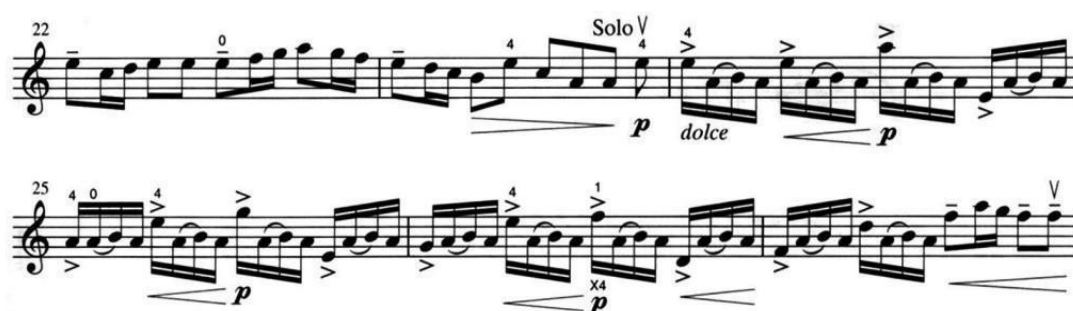
para cima e próxima para baixo. Porém, ao seguir as arcadas descritas no compasso 21 (figura 2, contratempo do segundo tempo) e seguindo sem alterações, a repetição do tema, que se inicia no compasso 23, naturalmente já será feita de forma igual ao compasso 3. Todavia, a sonoridade de um trecho em que as arcadas não são modificadas é diferente de quando há alguma alteração que vise reajustar as arcadas. então é possível questionar o fato de um trecho estruturalmente e esteticamente igual, acabar apresentando sonoridade diferente, influenciado pelas decisões de arcadas do editor.

Tal sonoridade é diferente em razão de que, quando há a necessidade de realizar dois movimentos no mesmo sentido (como seria o caso no compasso analisado anteriormente, com dois arcos para cima), o arco precisa parar, mesmo que por um curto espaço de tempo, para separar duas notas e evitar a sonoridade de ligadura. Já quando naturalmente duas notas são feitas em sentido oposto, o som tende a não ter interrupções.

4.3 Compassos 24 a 27

Neste trecho (figura 3), há uma diferença clara em relação à edição *Urtext* e até mesmo a outras edições. A estrutura rítmica é composta basicamente de semicolcheias e é importante destacar a inserção do símbolo de acento a cada 4 semicolcheias.

Figura 3. Compassos 24 a 27 da partitura para violino solo do Mov.1 do *Concerto em Lá Menor*, de Vivaldi.



Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.

Ao realizar a arcada descrita na anacruse do compasso 24, (figura 3), naturalmente a primeira nota do compasso será feita para baixo, porém, a ligadura posta entre a segunda e terceira nota de cada grupo de semicolcheias, de forma similar no segundo, terceiro e próximos tempos dos compassos seguintes, acarreta uma situação a ser verificada: o segundo tempo do compasso 24 será feito para cima (o que por si só não é necessariamente um problema).

Entretanto, ao combinar tal arcada com o sinal de acento na primeira semicolcheia de cada 4, é possível que haja uma dificuldade a mais de execução musical, considerando o seguinte fator: a arcada que liga a segunda e terceira nota dos grupos de semicolcheia podem trazer ao músico a sensação de arcada invertida, ou seja, antinatural, pois grupos rítmicos desse tipo normalmente possuem algum mecanismo em que as notas de apoio da pulsação da música tenham arcadas para baixo, ou caso sejam para cima, sejam completamente ligadas, ou seja, cada grupo de 4 notas seja inteiramente ligado.

Tal situação, que também se relaciona com a tendência natural de realizar os tempos fortes dos compassos ou partes fortes dentro de cada tempo para baixo, considerando fatores físicos como a gravidade, a distribuição do peso do arco e o peso do braço do próprio violinista, é ainda acentuado por outro fator já mencionado em outro trecho analisado, que é o de as notas que agora precisarão ser feitas em sentido oposto ao natural, constituírem justamente a base harmônica de cada trecho, ou seja, tais notas tem importante valor harmônico, além de melódico.

4.4 Compassos 28 a 32

Neste trecho (figura 4), é possível notar novamente o possível problema das “arcadas invertidas” e falta de apoio nos tempos fortes, ou mesmo “partes fortes” de tempos fracos dos compassos.

Figura 4. Compassos 28 a 32 da partitura para violino solo do Mov.1 do *Concerto em Lá Menor*, de Vivaldi.

Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.

No início do compasso 28 (figura 4), a primeira nota é feita para baixo e em seguida o grupo de semicolcheias iniciado na parte final do primeiro tempo e que percorre o segundo tempo, é feito com ligadura. Porém, mesmo a estrutura rítmica seguindo de maneira igual até o final do compasso 31, a ligadura precedente não é mantida, ou seja, não se repete entre as próximas semicolcheias do mesmo compasso e posteriores. Assim, o primeiro tempo do compasso 29, bem como do 30 e 31 são iniciados para cima. Da mesma maneira, o quarto tempo de cada compasso inicia para cima.

Cabe ressaltar que mesmo o quarto tempo sendo fraco, quando este é constituído por notas rápidas, preferencialmente é feito ou iniciando para baixo, ou totalmente ligado, quando iniciado para cima.

Portanto, do ponto de vista da performance, pode haver algum prejuízo em não enfatizar as notas de apoio rítmico, (fazendo uma “ inversão de arcadas” em relação a edição *Urtext*, que apresenta uma ligadura entre todos os trechos de semicolcheias) podendo também acarretar as mesmas dificuldades técnicas já mencionadas durante a análise de outros trechos, como dificuldades para articular passagens rápidas, falta de ênfase em pontos melodicamente e harmonicamente importantes e um esforço possivelmente maior para tocar notas que seriam mais facilmente executadas caso feitas no sentido mais “previsível”.

5. Comparação entre as arcadas da edição do *Concerto em Lá Menor* de Vivaldi feita por Tivadar Nachez e a primeira edição

5.1 Compassos 2 e 3

Como previamente analisado, há uma questão relacionada ao fato de o número de notas do compasso 2 conduzir o violinista a iniciar o compasso 3 com a arcada para cima, e por consequência até mesmo os importantes tempos 2 e 3 do compasso estariam com arcadas invertidas. Na edição de Tivadar Nachez, na figura 3, há uma mudança no contratempo do tempo 2, para reorganizar as arcadas.

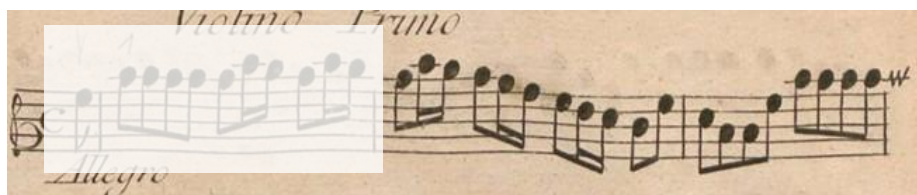
Na primeira edição do concerto não há essa mudança (figura 6), que é indicada com o sinal de arco para cima na edição de Tivadar (figura 5).

Figura 5. Compassos 2 e 3. Edição de Nachez.



Fonte: Suzuki violin Method, Asian Edition, 2009.

Figura 6. Compassos 2 e 3. 1ª edição



Fonte: International Music Score Library (1ª edição, de 1711)

Porém considerando o fator sobre a ausência de necessidade da inserção de sinais de arcada pelo fato da prática comum dos instrumentistas da época e considerando o tratado de Leopold Mozart a respeito, é possível deduzir que a tendência era em executar duas arcadas para cima no tempo 4 do compasso 2, que é naturalmente fraco, e o compasso seguinte já iniciaria com arcada para baixo.

5.2 Compassos 15 a 23

Assim como no trecho anterior, as edições de Tivadar Nachez (figura 7), como a primeira edição do concerto de 1711 (figura 8) não possuem mecanismo de alteração das arcadas, que ficam “invertidas” ao longo dos compassos analisados, e mais uma vez, é possível deduzir que os músicos faziam alguma alteração, provavelmente no 4º tempo dos compassos para igualá-las e dar a ênfase necessária nos pontos de apoio rítmico e melódico da peça.

Figura 7. Compassos 15 a 23. Edição de Nachez.

The image displays a musical score for violin, measures 13 to 23. The score is written in treble clef and 4/4 time. It features several measures with specific dynamics and articulations:

- Measure 13: Starts with a first finger (1) and a second finger (2) on the first string. The dynamic is *p dolce*.
- Measure 16: Features a *martellato* articulation. The dynamic is *p*.
- Measure 19: Features a *martellato* articulation. The dynamic is *f*. The marking "Tutti" is present.
- Measure 22: Features a *Solo* marking. The dynamic is *p*.

The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and articulations (accents, slurs) throughout the measures.

Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.

Figura 8. Compassos 15 a 23. 1º edição

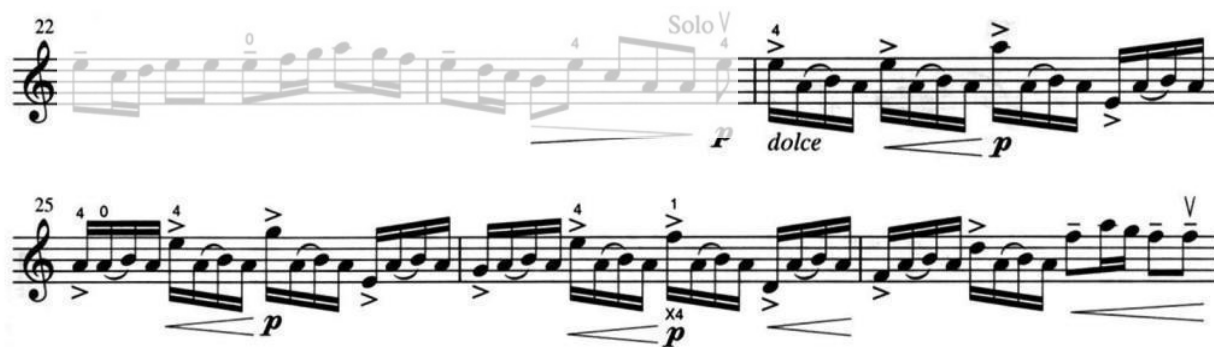


Fonte: International Music Score Library (1º edição, de 1711)

5.3 Compassos 24 a 27

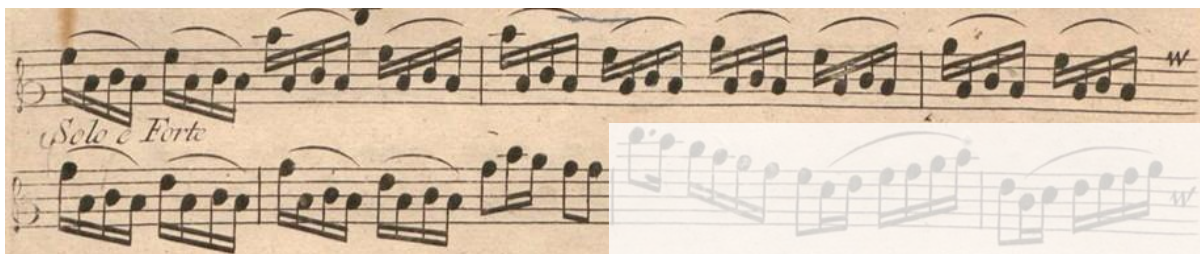
Diferentemente dos trechos anteriores, nestes compassos, há uma diferença clara nas arcadas e conseqüentemente na sonoridade do trecho: enquanto na versão presente no método Suzuki (figura 9) os grupos de semicolcheias apresentam ligaduras entre a 2ª e 3ª semicolcheia de cada um, a primeira edição do concerto (figura 10) apresenta ligaduras unindo cada grupo de 4 semicolcheias em uma única arcada. A utilização das arcadas propostas na 1ª edição, além de concordar com as afirmações do tratado de Leopold Mozart, evitam os possíveis problemas mencionados na análise da edição de Tivadar, relacionados à fluência rítmica do trecho, articulação e apoios melódicos.

Figura 9. Compassos 24 a 27. Edição de Nachez.



Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.

Figura 10. Compassos 24 a 27. 1º edição



Fonte: International Music Score Library, (1º edição, de 1711)

5.4 Compassos 28 a 31

Neste trecho, é possível observar uma diferença nas arcadas que se dá por um único aspecto: na Edição de Tivadar Nachez (figura 11), a última semicolcheia do primeiro tempo do compasso 28, é ligada às 4 semicolcheias do tempo 2. Mesmo assim, o restante do trecho destacado, que apresenta um padrão rítmico igual, não se mantém com a ligadura proposta no compasso 28, resultando em arcadas que poderiam ser consideradas invertidas, ao considerar o tratado de Leopold Mozart. Nota-se que seguindo as arcadas, os próximos compassos iniciam com arcadas para cima, além de trechos com semicolcheias iniciando da mesma maneira, conforme a análise feita.

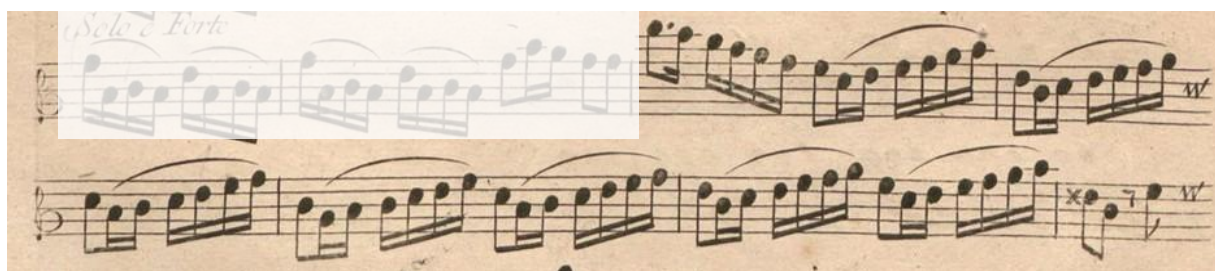
Figura 11. Compassos 28 a 31. Edição de Nachez.



Fonte: Suzuki Violin Method, Asian Edition, 2009.

Na primeira edição do concerto (figura 12) , de forma resumida, a ligadura traçada na última semicolcheia do 1 tempo do compasso 28 é mantida em todas as outras seqüências, já que apresentam o mesmo padrão rítmico. Observa-se então, que a segunda metade do terceiro tempo do compasso é ligada às semicolcheias do tempo 4, e assim por diante.

Figura 12. Compassos 28 a 31. 1º edição.



Fonte: International Music Score Library (1º edição, de 1711)

Tal medida evidencia os apoios rítmicos, (o começo de cada tempo dos compassos), estabelece um padrão, e tende a facilitar a execução bem articulada do trecho.

6. Reflexões pedagógicas - Coleta e análise de dados

Em setembro de 2023, um questionário intitulado “Ensino do Concerto em Lá Menor de Vivaldi, utilizando a versão presente no Método Suzuki” foi aplicado a professores de violino por meio da ferramenta Google Forms (tabela 1). O questionário, que recebeu 7 respostas, visava entender a percepção e a prática dos professores em relação à edição de Nachez do concerto de Vivaldi presente no Método Suzuki.

Tabela 1. Resumo do questionário aplicado aos professores de violino

ENSINO DO CONCERTO EM LÁ MENOR DE VIVALDI, UTILIZANDO A EDIÇÃO PRESENTE NO MÉTODO SUZUKI							
Pergunta	1	2	3	4	5	6	7
I. Quantidade de alunos que utilizaram a edição atual do método Suzuki	5 a 10	5 a 10	1 a 4	1 a 4	5 a 10	1 a 4	5 a 10
II. Considerando que a edição do presente concerto se encontra no 4° vol. do método Suzuki, pág. 16: O professor, seguiu a ordem de estudo estabelecida pelo método nas peças anteriores, ou seja, o aluno fez as lições dos volumes anteriores, mesmo que não integralmente	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
III. Ao estudar o concerto usando a referida edição, o aluno apresentou dificuldades em executar com bom aproveitamento as arcadas propostas pelo editor?	Não	Não	Não	Não	Em parte	Em parte	Não
IV. Considera haver um propósito pedagógico claro para a inserção da edição no método Suzuki e que são justificáveis as escolhas de tais arcadas?	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
V. Trecho em que foram modificadas as arcadas ao ensinar o concerto ou notou dificuldade dos alunos em executar as arcadas conforme o que a edição propõe	Compas sos 24 a 27	Nenhum /outro	Nenhum /outro	Nenhum /outro	Nenhum /outro	Compas sos 28 a 32	Nenhum /outro
VI. Houveram outros trechos em que os alunos apresentaram dificuldade em executar as arcadas?	Trecho central	Nenhum trecho	Nenhum trecho	Nenhum trecho	Nenhum trecho	Nenhum trecho	Nenhum trecho

6.1 Análise das respostas obtidas:

A análise dos dados revela indícios importantes acerca da utilização desta edição específica no ensino do violino. Uma descoberta notável é que, predominantemente, os professores que seguem o Método Suzuki tendem a utilizar a edição de Nachez sem cogitar outra versão. Por outro lado, outros professores fora deste método expressaram que não utilizam esta versão (tabela 2), frequentemente referindo-se aos trechos anteriormente analisados para justificar sua escolha (Smith, 2024).

Tabela 2. Resumo do questionário aplicado aos professores que conhecem mas não utilizam a edição presente no método Suzuki.

OPINIÃO SOBRE A EDIÇÃO DO CONCERTO EM LÁ MENOR DE VIVALDI: EDIÇÃO TIVADAR NACHEZ (MÉTODO SUZUKI)						
Pergunta	1	2	3	4	5	6
I. Você, professor, já teve contato com o Concerto em Lá menor de Vivaldi, na Edição de Tivadar Nachez?	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
II. Caso a resposta acima seja sim: já cogitou utilizá-la para performance ou ensino?	Sim, maioria dos alunos iniciantes	não, utilizo outra versão	Não	Já usei, mas atualmente uso a versão original	Já utilizei	Não
III. Quais são as suas impressões a respeito desta Edição?	Limitada sem muita informação	Edição razoável	Não condiz com a versão manuscrita do <i>L'estro armonico</i>	São pensadas em explorar certos aspectos violínisticos para um objetivo, onde na maioria das vezes são muito relevantes	Nenhuma em especial	É possível melhorar a técnica com estudos específicos e ser mais fiel aos concertos, do que utilizar o concerto como forma didática de

						estudo técnico
IV. Você considera que as modificações de arcadas em relação a versão Urtex alteram a sonoridade significativamente?	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
V. Descreva o motivo da resposta acima.	Cada edição possui modificações em relação a forma de tocar	Arcadas e dedilhados modificam a performance, sendo algo particular de cada instrumentista	Alteração de arcadas, modificação nas oitavas de algumas notas e funções harmônicas dentro de alguns acordes	Devido estilo e característica do período	Podem mudar ênfase, dinâmica, etc.	Arcadas e ligaduras inviáveis devido ao estilo da época, inibem o aluno de escolher fraseado diferente do imposto na versão
VI. Quanto a dificuldade da peça: tais modificações alteram o nível de dificuldade para os alunos ou músicos iniciantes executarem com bom aproveitamento as arcadas escritas?	Sim	Sim	Sim	Sim	Não	Sim
VII. Justifique a resposta acima.	Arcadas são importantes para a produção sonora do violino	Depende da escolha e orientação das arcadas e dedilhados para os alunos	O aluno precisa ter tido estudos a mais quanto ao controle de arco do que na versão original	O concerto é utilizado como ferramenta pedagógica, o que valida as arcadas do método para esse fim.	Não saberia opinar.	O uso exclusivo dessa técnica prendem o aluno a uma execução mais didática do que fiel, gerando dificuldade desnecessária, impossibilitando coerência

		ou liberdade para explorar a peça em sua originalida- de
--	--	---

6.2 Motivações para a escolha da edição

É significativo que todos os professores que responderam ao questionário seguiram a ordem de estudo estabelecida pelo Método Suzuki, indicando um comprometimento com a progressão pedagógica do método. A maioria dos professores não observou dificuldades significativas em seus alunos ao executar as arcadas propostas na edição de Nachez, sugerindo uma aceitação da eficácia pedagógica dessas escolhas editoriais (Jones, 2015).

6.3 Dificuldades Específicas e Adaptações Pedagógicas

No entanto, alguns professores indicaram dificuldades específicas em trechos onde as arcadas foram modificadas. Essas dificuldades foram observadas nos compassos 24 a 27 e 28 a 32. Isso implica que, embora a edição de Nachez seja amplamente utilizada e aceita no Método Suzuki, existem áreas que podem exigir atenção especial ou exercícios prévios para facilitar o aprendizado do aluno (Fischer, 2023).

6.4 Conclusões Pedagógicas

As respostas ao questionário oferecem uma perspectiva valiosa sobre como os professores do Método Suzuki abordam a edição de Nachez. A aceitação geral da

edição sugere que ela se alinha com os objetivos pedagógicos do método. No entanto, as dificuldades pontuais indicam a necessidade de uma abordagem flexível e adaptativa ao ensinar certos trechos. Essa flexibilidade é essencial para atender às necessidades individuais dos alunos e garantir uma experiência de aprendizado eficaz e enriquecedora (Miller, 2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo abordou a importância da edição do Concerto em Lá Menor de Vivaldi, presente no Método Suzuki, explorando seu contexto histórico, as implicações pedagógicas e a percepção de professores sobre a utilização desta edição específica. Ficou evidente que a edição de Nachez, apesar de algumas dificuldades pontuais identificadas, é amplamente aceita e utilizada pelos professores Suzuki, ressaltando sua relevância pedagógica no ensino do violino. Então, a partir das análises feitas é possível refletir, no caso de professores que não são vinculados ao Método Suzuki, se a edição é válida para o ensino, considerando principalmente os conteúdos mais necessários para determinado aluno, no momento em que irá tocar tal concerto. Como uma edição de estudo, a Edição de Tivadar Nachez para o concerto em Lá Menor de Vivaldi possui grande valor pedagógico, já que as arcadas utilizadas, apesar de não serem estilisticamente fiéis ao período e concepções Barrocas, pode constituir uma importante ferramenta para ensino de técnicas e arcadas presentes no repertório Romântico, que atualmente é o mais abordado e utilizado em diversos contextos.

Porém, se o intuito do professor for ensinar na prática uma interpretação voltada às técnicas do período Barroco, ou seja, conduzir o aluno ao entendimento das sonoridades e lógicas para as arcadas nesse período, além de criar uma concepção sonora a respeito da música Barroca, a escolha de Edição presente no Método Suzuki não é a mais indicada e eficaz, já que as arcadas propostas são significativamente diferentes, em relação a versão urtext ou mesmo outras.

As análises históricas e musicológicas destacaram o papel significativo de Vivaldi no barroco e a relevância do Método Suzuki na educação musical moderna. A pesquisa revelou que, enquanto algumas adaptações podem ser necessárias para atender às necessidades individuais dos alunos, a edição de Nachez continua sendo

uma escolha valiosa em diversos contextos, de acordo com as necessidades técnicas de cada aluno e a visão de cada professor a respeito da utilidade da edição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERBERT, C. **O Processo de Edição Musical**. São Paulo: Editora Musa, 2020.
- CARACI, V. **Edições Musicais e sua Tipologia**. Milão: Ricordi, 1995.
- CARPEAUX, O. M. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1999.
- FEDER, H. **Classificação das Edições Musicais**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- FIGUEIREDO, S. **Edição Crítica na Música**. Porto: Afrontamento, 2014.
- FISCHER, L. **Ensino de Música: Desafios e Soluções**. Berlin: Springer, 2023.
- GRIER, J. **Tipos de Edição Musical**. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- HARNONCOURT, N. **Interpretação Musical: Música como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- HAZAN, J. **Edição *Urtext* e o Barroco**. Paris: L'Harmattan, 2004.
- HEIDRICH, J. **A Redescoberta da Música Barroca**. Rio de Janeiro: Editora Musimed, 2009.
- HELLER, Karl. **Vivaldi: Genius of the Baroque**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- JONES, D. **Pedagogia Suzuki: Uma Análise Contemporânea**. Nova Iorque: Alfred Music, 2015.
- KENDALL, J. **The Suzuki Violin Method in American Music Education**. Reston: The American String Teacher Association, 1990.

LANDERS, R. **The Suzuki Method: Principles, Practice and Perceptions**. Malabar: Krieger Publishing Company, 2002.

MAURER, D. **Learning from Young Children: Research in Early Childhood Music**. Rowman & Littlefield, 1999.

MILLER, R. **Aprendizado de Instrumentos Musicais: Estratégias e Metodologias**. Boston: Berklee Press, 2024.

RIERA, G. J. M. **O Manuscrito MM 4824 e as 13 sonatas de Pedro Lopes Nogueira**. 2020.

SALLES, M.I. Proposta de ensino para professores Suzuki-com inclusão de princípios dos métodos de Paul Rolland, Kató Havas e da pedagogia Waldorf. In: **Anais do Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical**. 2014.

SMITH, J. **Tendências no Ensino de Violino**. Londres: Oxford University Press, 2024.

SUZUKI, S. **Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education**. Miami: Alfred Music, 1983.

SUZUKI, Shinichi. **Suzuki Violin School, Volume 4**. Miami: Warner Bros. Publications, 1999.

TALBOT, Michael. **Antonio Vivaldi: A Guide to Research**. Nova York: Routledge, 2000.