

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

VINICIUS FERREIRA AMARAL

A TRADIÇÃO FLESCH-ROSTAL-BOSÍSIO NO BRASIL

RIO DE JANEIRO
2013

Vinicius Ferreira Amaral

A TRADIÇÃO FLESCH-ROSTAL-BOSÍSIO NO BRASIL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música (Práticas Interpretativas – Habilitação em Violino).

Orientador: Prof. Dr. Jacob Herzog.

Rio de Janeiro
2013

A485

Amaral, Vinicius Ferreira

A tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil / Vinicius
Ferreira Amaral. - Rio de Janeiro: UFRJ, 2013
85 f.:il., 29 cm.

Orientador: Jacob Herzog.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Escola de Música, 2013.

1. Violino – Estudo e ensino. 2. Violinistas. 3. Teses - Música.
4. Bosísio, Paulo, 1950 – 5. Flesch, Carl, 1873-1944. 6. Rostal,
Max, 1905-1991. I. Herzog, Jacob. II. Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.107



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

A Dissertação:

A Tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil

elaborada por:

VINÍCIUS FERREIRA AMARAL

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como requisito parcial à obtenção do título de

Mestre em Música

Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 2013

Banca Examinadora:



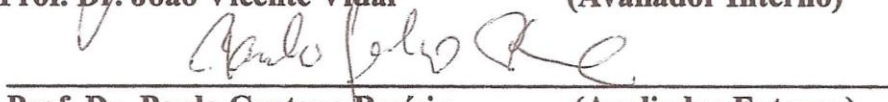
Prof. Dr. Jacob Herzog

(Orientador)



Prof. Dr. João Vicente Vidal

(Avaliador Interno)



Prof. Dr. Paulo Gustavo Bosísio

(Avaliador Externo)

RESUMO

AMARAL, Vinicius Ferreira. A tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música – Práticas Interpretativas) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O presente trabalho pesquisa os aspectos da tradição pedagógica dos violinistas Carl Flesch e Max Rostal, iniciada na Alemanha, bem como sua continuidade no Brasil, pelo professor de violino Paulo Bosísio. A pesquisa encontra importante subsídio na revisão bibliográfica, em sua maior parte da autoria dos próprios pedagogos em questão, bem como em questionários aplicados ao professor Paulo Bosísio. Desta forma, a pesquisa descreve as transformações mais significativas nessa escola, observando ainda algumas características próprias da relação entre os pedagogos Carl Flesch, Max Rostal e Paulo Bosísio. Ao final do trabalho, através de uma análise detalhada das inovações e adaptações ditadas por Paulo Bosísio, identifica-se o atual perfil dessa tradição violinística no Brasil.

Palavras-chave: Violinismo. Tradição Flesch-Rostal. Paulo Bosísio.

ABSTRACT

AMARAL, Vinicius Ferreira. A tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música – Práticas Interpretativas) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The present work researches the aspects of the pedagogical tradition of violinists Carl Flesch and Max Rostal, which started in Germany, and its continuity in Brazil, by the violin professor Paulo Bosísio. This research is based on the foundations extracted from the bibliographical review, mostly authored by the professors in question, as well as questionnaires answered by professor Paulo Bosísio. Thus, the research describes the most significant developments in this school, noting some characteristics of the relationship between the educators Carl Flesch, Max Rostal and Paulo Bosísio. At the end, through a detailed analysis of the innovations and adaptations dictated by Paulo Bosísio, it identifies the current profile of this violin tradition in Brazil.

Keywords: Violinism. Flesch-Rostal tradition. Paulo Bosísio.

ZUSAMMENFASSUNG

AMARAL, Vinicius Ferreira. A tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música – Práticas Interpretativas) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Aspekte der in Deutschland begonnenen pädagogischen Tradition der Geiger Carl Flesch und Max Rostal und ihre Fortsetzung in Brasilien durch den Violinprofessor Paulo Bosísio. Die Forschungsarbeit basiert auf Literatur, die vor allem von den genannten Lehrern verfasst wurde, sowie auf Fragebögen an Professor Paulo Bosísio. Die Arbeit zeichnet die wichtigsten Entwicklungen in dieser Schule nach und beschreibt einige Merkmale der Beziehung zwischen den Pädagogen Carl Flesch, Max Rostal und Paulo Bosísio. Zuletzt wird noch das aktuelle Profil dieser Violintradition in Brasilien identifiziert, indem eine detaillierte Analyse der von Paulo Bosísio diktierten Neuerungen und Anpassungen durchgeführt wird.

Stichwörter: Geigentradition. Flesch-Rostal-Tradition. Paulo Bosísio.

SUMÁRIO

RESUMO	II
ABSTRACT	III
ZUSAMMENFASSUNG	IV
SUMÁRIO	V
APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO I – A FORMAÇÃO DA TRADIÇÃO FLESCH-ROSTAL	8
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO	9
1.2 CARL FLESCH (1873-1944)	14
1.3 MAX ROSTAL (1905-1991)	16
1.4 PAULO BOSÍSIO (1950-)	19
1.5 RELAÇÃO ENTRE CARL FLESCH E MAX ROSTAL	23
1.6 RELAÇÃO ENTRE MAX ROSTAL E PAULO BOSÍSIO	26
CAPÍTULO II – A METODOLOGIA DE FLESCH, ROSTAL E BOSÍSIO	29
2.1 AFINAÇÃO	30
2.2 PRODUÇÃO SONORA	31
2.3 A PRÁTICA GERAL	34
2.4 ASPECTOS POSTURAI	37
2.5 TÉCNICA DE MÃO ESQUERDA	40
2.5.1 Escolha de dedilhado	42
2.5.2 <i>Glissando (ou portamento)</i>	43
2.5.3 <i>Vibrato</i>	44
2.6 TÉCNICA DE ARCO	45
2.6.1 <i>Legato</i>	48
2.6.2 Cordas duplas e acordes	49
2.7 O ENSINO	50
2.8 INDIVIDUALIDADES DO ALUNO	52
2.9 CONHECIMENTO ESTILÍSTICO E USO DE <i>URTEXT</i>	53
2.10 ESCOLHA DE REPERTÓRIO	56
2.11 NERVOSISMO	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	66
GLOSSÁRIO	69
APÊNDICE A – Descrição das partes do violino	73
APÊNDICE B – Descrição das partes do arco	74
APÊNDICE C – Carta de permissão para publicação dos questionários	75
APÊNDICE D – Questionários respondidos por Paulo Bosísio	76
ANEXO A – Cópia de carta de recomendação de Rostal para Bosísio	80
ANEXO B – Dedilhados do estudo n° 11, em mi maior, de R. Kreutzer	81

APRESENTAÇÃO

O professor e violinista Paulo Bosísio (1950-) tem sido há mais de três décadas uma referência no ensino desse instrumento no Brasil. Dedicando-se constantemente à missão de formar violinistas e professores, viaja regularmente a diversas cidades do país, onde leciona para disputadas classes de alunos; recebe alunos particulares em sua residência, que se deslocam de vários estados brasileiros para suas aulas, e atua como professor efetivo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Assíduo em diversos festivais de música pelo país, Paulo Bosísio ministra aulas práticas e *master classes*, e realiza palestras sobre temas pertinentes à história, pedagogia, prática e interpretação do instrumento. Devido a sua importância, Paulo Bosísio já foi entrevistado em diversas ocasiões por instrumentistas e pesquisadores brasileiros, como Andrade (2005), Martins (2006), Romanelli e Ilari (2008). Paulo Bosísio foi aluno de Max Rostal (1905-1991) por oito anos ininterruptos, desde aulas particulares e no Conservatório de Berna, na Suíça, até sua formação na Escola Estatal Superior de Música de Colônia (Alemanha).

Max Rostal, por sua vez, pode ser considerado um dos mais importantes violinistas e pedagogos do século XX. Recebido na classe de Carl Flesch (1873-1944) em 1920, veio a se tornar, em 1931, o mais jovem professor da Escola Estatal Superior de Música de Berlim¹ (Alemanha), com sua própria classe, e atuando igualmente como professor assistente junto à classe de seu professor Carl Flesch. Max Rostal dedicou-se amplamente ao ensino violinístico: escreveu livros sobre a interpretação violinística, editou dezenas de obras do repertório, lecionou em instituições da Alemanha, Inglaterra e Suíça, deixando, ainda, uma ampla discografia. Schenk (2007, p. 178) refere-se a Max Rostal como o sucessor mais notável e autêntico de Carl Flesch, reconhecendo, em sua vasta atuação pedagógica, traços claros de autenticidade e personalidade, todavia desenvolvidos através de uma relação próxima e duradoura com o pedagogo Carl Flesch.

O lendário professor e violinista Carl Flesch dispensa maiores apresentações. Amplamente conhecido por suas obras dedicadas à compreensão e pedagogia do violino, bem como inúmeras edições de estudos e peças do repertório desse instrumento, Flesch foi professor de alguns dos mais destacados violinistas do século XX, como Alma Moodie (1898-

¹ Fundada em 1869, a antiga Escola Superior de Música (*Hochschule für Musik*) de Berlim chamava-se, na década de 30, Escola Estatal Superior de Música (*Staatliche akademische Hochschule für Musik*). Após subsequentes integrações de outras instituições de ensino das artes, a *Musikhochschule* de Berlim pertence, hoje, à Faculdade de Música da Universidade das Artes (*Fakultät Musik der Universität der Künste – UdK*) (SAUTER et al, 2007).

1943), Henri Temianka (1906-1992), Szymon Goldberg (1909-1993), Bronislaw Gimpel (1911-1979), Roman Totenberg (1911-2012), Ricardo Odnoposoff (1914-2004), Henrik Szeriynng (1918-1988), Ginete Neveu (1919-1949), Ivry Gitlis (1922-), Josef Hassid (1923-1950), Ida Haendel (1924-), Max Rostal, entre outros.

Em relação a sua obra *The art of violin playing* (FLESCHE, c2000-2008)², que até hoje influencia gerações inteiras de violinistas, Schwarz (1983, p. 336) afirma:

Sem dúvida a obra de Flesch é tão significativa para o nosso tempo quanto a *Violinschule*, de Leopold Mozart, foi para o século XVIII ou a *Art du violon*, de Baillot, para o XIX. No entanto, esta comparação deve ser feita com precaução, pois a *Arte* [de tocar violino] de Flesch não é um método de violino convencional para iniciantes: é um tratado abrangendo todos os aspectos da técnica (no volume I) e da interpretação violinística (no volume II). (SCHWARZ, 1983, p. 336).^{3 4}

O legado deixado pelas escolas de Carl Flesch e Max Rostal é reconhecido por Bosísio (2005) como parte de uma tradição pedagógica violinística. Diferente de um método estático, contendo regras rígidas para a técnica da execução do instrumento, a linha de ensino dos professores Flesch e Rostal procura desenvolver no aluno uma atitude intelectual, capaz de guiá-lo na busca pelo domínio da técnica e na elaboração de recursos interpretativos adequados aos padrões estéticos do momento e suas constantes modificações.

Devido à experiência de Paulo Bosísio como aluno de Rostal, acreditamos que seja possível estabelecer semelhanças ideológicas entre esses pedagogos, o que poderia confirmar a hipótese de que Bosísio também esteja situado dentro da escola violinística, de âmbito técnico e estético, a qual ele próprio denomina de tradição Flesch-Rostal:

[...] como qualquer produto intelectual do ser humano, o violinismo também sofre um processo de evolução que antigos alunos do mestre Rostal, como Igor Ozim [1931-], Kurt Guntner [1939-] e outros compreenderam e deram sequência. Os aprimoramentos e as adequações à estética vigente e mesmo à ciência médica (sobretudo no âmbito postural) foram e serão sempre bem-vindos, integrando-se ao corpo essencial daquele conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que nos norteia: a tradição Flesch-Rostal. (BOSÍSIO, 2005, p. 109).

² Originalmente escrita em língua alemã, intitulada *Die Kunst des Violinspiels* (A arte de tocar violino), a obra teve suas primeiras publicações nos anos de 1923 (Berlin: Ries & Erler), 1924 (Boston: Carl Fischer – trad. inglesa), 1928 (Berlin: Ries & Erler – vol. 2) e 1930 (Boston: Carl Fischer – vol. 2, trad. inglesa) (nota nossa).

³ “No doubt Flesch's work is as significant for our time as Leopold Mozart's *Violinschule* was for the eighteenth century or Baillot's *Art du violon* for the nineteenth. Yet the comparison must be used with caution, for Flesch's *Art* is not a conventional violin method for beginners: it is a treatise embracing all aspects of violin technique (in Volume I) and interpretation (in Volume II).” (SCHWARZ, 1983, p. 336).

⁴ Todas as traduções desta dissertação são de nossa autoria.

O interesse por este tema surgiu, basicamente, da experiência do autor desta dissertação como aluno de Paulo Bosísio. Seus primeiros contatos com o referido professor aconteceram durante sua adolescência, através de *master classes* na cidade de Florianópolis (SC), onde residia, e em Curitiba (PR), por ocasião do festival denominado Oficina de Música de Curitiba.

Em 1994, o autor se tornou aluno particular de citado professor, deslocando-se de sua cidade ao Rio de Janeiro praticamente todos os meses. No ano de 2001, o autor mudou-se finalmente para a cidade do Rio de Janeiro, devido ao seu ingresso na classe de violino de Paulo Bosísio, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO).

Durante os anos do curso de bacharelado, o autor pôde observar com mais proximidade as ideias pedagógicas de Paulo Bosísio, constatando, por exemplo, que este professor recebe alunos talentosos, que produzem em abundância e com facilidade, e também alunos com maiores dificuldades técnicas ou renitentes a novas informações. Todos esses alunos, porém, obtêm grande crescimento técnico e musical, sendo ao final, quase impossível diferenciar aqueles que sempre tiveram facilidade daqueles que em outras épocas não dominavam tão bem o instrumento.

Além da proximidade do autor desta pesquisa com a pedagogia de Paulo Bosísio, a carência de documentação a respeito dos métodos de ensino dos professores mencionados igualmente justifica o nosso interesse por este tema, procurando assim, ampliar o conhecimento e fornecer subsídios para futuras pesquisas relacionadas aos assuntos aqui abordados.

Levando-se em conta que Paulo Bosísio se enquadra dentro de uma tradição pedagógica atribuída por ele aos professores Carl Flesch e Max Rostal, e que esta tradição não seria fixa, mas suscetível a modificações e adequações estéticas decorrentes do processo natural de evolução da música, e lembrando que, assim como dezenas de violinistas e violistas atuantes no cenário nacional, o próprio autor desta pesquisa foi aluno do professor Bosísio, surgem algumas questões que alavancaram a realização do presente trabalho:

- a) como se formou a tradição de ensino entre Carl Flesch e Max Rostal?
- b) quais adequações técnicas e estéticas foram realizadas por Max Rostal sobre os preceitos estabelecidos por Carl Flesch?
- c) como se deu a absorção deste conhecimento e sua implantação no Brasil por Paulo Bosísio?
- d) quais inovações e adaptações foram sugeridas por Bosísio dentro da referida tradição violinística?

- e) podemos identificar, dessa forma, uma escola Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil, através de uma linha que permeie a pedagogia destes professores?

Considerando a incalculável gama das questões técnicas e interpretativas relacionadas a esse instrumento, encontradas na literatura, procuramos nos delimitar àquelas que tenham sofrido modificações mais significativas durante a evolução dessa escola violinística e sua difusão no Brasil por Paulo Bosísio. Outros aspectos violinísticos foram sendo delimitados no decorrer da realização desta pesquisa, à medida que o autor se familiarizava com as diretrizes dos professores Carl Flesch e Max Rostal.

Esta pesquisa tem como objetivo geral identificar as contribuições e inovações ditadas por Paulo Bosísio ao ensino de violino, comparando-as com a didática de Carl Flesch e Max Rostal, e mapeando, assim, o atual perfil desta escola violinística no Brasil.

Do ponto de vista histórico, a pesquisa pretende criar maior familiaridade com a tradição violinística alemã no limiar dos séculos XIX e XX, mais especificamente na cidade de Berlim, por ter servido como importante ponto de convergência entre as atividades pedagógicas de Carl Flesch e Max Rostal – posteriormente difundida em outras cidades e países pela atuação desses professores –, e ter sido, naquele momento, a capital do mundo pensante da Europa.

Através de uma análise detalhada dessas contribuições, a pesquisa pretende confirmar a importância pedagógica de Paulo Bosísio para o violinismo brasileiro, proporcionando ainda maior familiaridade com a pedagogia deste artista. Além do mais, o presente trabalho visa dar certa continuidade à pesquisa feita por Bosísio (1996), ao tratar, entre outros assuntos, da implantação e difusão de uma escola violinística europeia no Brasil, registrando suas transformações e adaptações relacionadas à modernidade da prática interpretativa desse instrumento.

Num primeiro momento, ocupamo-nos com a coleta de dados através de bibliografias específicas e documentos sobre alguns dos seguintes assuntos:

- a) aspectos do violinismo na Alemanha durante o século XIX e início do século XX, principalmente na cidade de Berlim;
- b) biografias de Carl Flesch, Max Rostal e Paulo Bosísio e;
- c) métodos de técnica e interpretação violinística, revisões e edições de obras do repertório desse instrumento, escritas por esses autores.

Fontes bibliográficas diversas, de outros autores, nas quais os pedagogos em questão tenham sido citados, foram igualmente analisadas, ampliando assim nossas informações a respeito de suas ideias, métodos de ensino e biografias.

Em relação ao professor Paulo Bosísio, particularmente, sentimos necessidade de analisar material não publicado, como a apostila sobre técnicas fundamentais de arco para violino e viola (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999), sua videoaula em CD (BOSÍSIO, 198-), entre outros. A respeito de sua biografia, analisamos alguns documentos do acervo pessoal do professor Bosísio, gentilmente emprestados por ele, dentre os quais, algumas elaborações de currículos e recordações, em vídeo, de importantes momentos de sua vida.

Além desses documentos, julgamos necessária a elaboração de questionários ao professor Paulo Bosísio (APÊNDICE D), abordando assuntos relacionados à sua vivência e aprendizado com seu mestre Max Rostal, sua trajetória artístico-profissional, e sua atividade pedagógica no Brasil. Após análise das respostas procuramos fazer um estudo comparativo entre as ideias pedagógicas dos professores em questão. Desta forma, os questionários foram de suma importância na delimitação dos quesitos violinísticos a serem abordados ao longo da pesquisa.

Em relação à elaboração dos questionários, optamos por um formato aberto, permitindo ao professor Paulo Bosísio discorrer mais livremente sobre cada questão, e limitado, naturalmente, aos tópicos mais relevantes da nossa pesquisa. A discussão sobre o formato (aberto ou fechado) das respostas, durante a elaboração de questionários ou entrevistas, pode ser extensa. No nosso caso, para explicar de forma resumida, seguimos algumas ideias de Günther (2003), segundo as quais, após reunir alguns fatores particulares da nossa pesquisa, concluímos que o modelo de questionário aberto seria o mais adequado. Dentre esses fatores, destacamos os seguintes:

- a) o questionário seria aplicado a um único respondente;
- b) o respondente, após contato prévio, mostrou-se disposto a participar da pesquisa, revelando, se necessário, algo sobre si;
- c) o respondente possui uma relação satisfatória de confiança com o autor/instituição da pesquisa;
- d) o respondente pode se expressar com clareza, de maneira escrita e;
- e) certo desconhecimento nosso sobre a abrangência total ou variabilidade das respostas a serem fornecidas, devido ao caráter exploratório da pesquisa.

O primeiro questionário concentra-se nos aspectos de sua formação violinística, atuação pedagógica, e de maneira breve, algumas de suas inovações, modificações e contribuições dentro da tradição violinística da qual descende. O segundo questionário foi elaborado de acordo com as respostas do primeiro, visando nos aproximar de alguns detalhes e especificidades de cada uma das características próprias da pedagogia de Paulo Bosísio.

Após coleta e descrição das informações encontradas, buscamos, através de reflexão e observação, analisar o desenvolvimento desta tradição violinística e o seu atual estágio no Brasil, sem a pretensão de julgar ou qualificar os aspectos próprios da pedagogia de Carl Flesch, Max Rostal e Paulo Bosísio.

Ao final desta dissertação, elaboramos um glossário para a maior familiarização do leitor com a terminologia específica da área violinística, especialmente àquela encontrada no segundo capítulo, decorrentes da quantidade de informações técnicas próprias do instrumento. A descrição anatômica do instrumento (violino e arco), contendo o nome de algumas das suas partes relacionadas durante o texto, pode ser igualmente encontrada na seção pós-textual deste trabalho (APÊNDICES A e B).

Lembramos ainda que os elementos da nossa pesquisa são, basicamente, ideias e palavras, e que, mesmo quando coletadas em fontes variadas e confiáveis, serão sempre passíveis de diferentes interpretações. Além do mais, como produto intelectual, muitas dessas ideias estarão sempre sujeitas a modificações e aprimoramentos por parte de seus autores em atividade. No entanto, acreditamos que os livros e tratados, de forma geral, sejam sempre uma fonte precisa e factual à disposição dos pesquisadores e estudantes.

Em se tratando das questões técnicas e interpretativas do violino – acompanhando a linha que permeia a pedagogia de Carl Flesch, Max Rostal e Paulo Bosísio –, bem como dos aspectos biográficos dos pedagogos em questão, o trabalho não dispensaria os subsídios encontrados nas obras de Flesch (c2000-2008), Rostal (1993), Volmer (1993), Lavigne e Bosísio (1999), Bosísio (198-; 2005), Andrade (2005), e Romanelli e Ilari (2008).

Schenk e Rathert (2002), através da análise de algumas correspondências trocadas entre Carl Flesch e Max Rostal entre os anos de 1926 e 1939, bem como de outros documentos igualmente encontrados nos arquivos da Universidade das Artes de Berlim⁵, estabelecem traços da tradição violinística desta cidade, por estes dois eminentes representantes.

Aspectos biográficos e características próprias de alguns dos mais proeminentes violinistas dos séculos XIX e XX, bem como aspectos determinantes na identificação da formação de escolas violinísticas desse período são abordados por Hartnack (1967), Schwarz (1983), Mann (1984), Keller (1984) e Wen (1992).

Podemos mencionar, por fim, alguns autores que não foram referenciados no decorrer dos próximos capítulos, no entanto suas obras contribuíram indiretamente com esta pesquisa,

⁵ *Universität der Künste Berlin (UdK).*

reforçando nosso interesse ampliando nosso conhecimento sobre o tema. Dentre os quais destacamos: Henkle (1980) e Arney (2006), que analisam a metodologia de Carl Flesch, detalhando e comparando-a com a pedagogia de outros reconhecidos violinistas, e o pesquisador brasileiro Bergmann Filho (2010), que aborda algumas ideias pedagógicas do professor Paulo Bosísio, chegando a sugerir uma tríade Flesch-Rostal-Bosísio como base para um modelo didático de inicialização violinística.

CAPÍTULO I – A FORMAÇÃO DA TRADIÇÃO FLESCH-ROSTAL

No presente capítulo, pretendemos apresentar uma breve contextualização histórica do violinismo alemão no período que antecede, diretamente, o surgimento da tradição pedagógica entre Carl Flesch e Max Rostal. Esse período se estende, cronologicamente, desde meados do século XIX, com alguns escritos do violinista alemão Louis Spohr (1784-1859), até o início do século XX, momento em que, através de alguns relatos de Carl Flesch, podemos identificar suas inquietações e motivações que o levaram a concentrar seus esforços pedagógicos na cidade de Berlim, onde, posteriormente, Max Rostal atuaria como seu assistente e substituto, aproximando-se intensamente da pedagogia e metodologia de seu mestre.

Devido à proximidade geográfica entre os países europeus, e ao evidente intercâmbio entre suas culturas – e a exemplo dessa afirmação podemos citar as fases de formação e atuação profissional de Carl Flesch, residindo na Hungria, Áustria, França, Alemanha, Romênia, Holanda, Inglaterra e Suíça –, parece-nos inevitável conduzir o leitor, mesmo que de forma breve, através de algumas das chamadas escolas violinísticas europeias, que são assim denominadas em função de localidades com expressiva formação musical (p. ex. escola alemã, boêmia, francesa, franco-belga, russa, etc.), nos permitindo o reconhecimento de características comuns entre seus violinistas. Por não fazer parte do objeto central de nossa pesquisa, todavia, tal assunto não será alvo de maiores detalhamentos. Ademais, concordamos com Hartnack (1967, p. 20) ao sugerir que, apesar de ser possível relacionar os grandes intérpretes a determinadas escolas – possibilitando-nos, inclusive, mapear essas escolas seguindo uma relação professor-aluno até suas raízes, no século XVII –, utilizar este método para esclarecer ou julgar as características de certo intérprete ou pedagogo pode ser útil, porém contestável.⁶

Após contextualizar historicamente o assunto, finalizaremos o presente capítulo apresentando a biografia dos professores Carl Flesch, Max Rostal e Paulo Bosísio, bem como um esboço de suas relações profissionais, influências, e outros fatos que possam justificar a ideia da formação de uma tradição pedagógica entre estes professores.

⁶ Basta lembrar, por exemplo, que o violinista Leopold Auer (1845-1930), húngaro, por mero acaso se estabeleceu em São Petersburgo, e por isso é visto como o fundador da escola russa. Como seria se ele tivesse lecionado em Madri, na Espanha? Falaríamos em uma escola ibérica, ou espanhola? Carl Flesch, também húngaro [sic], utilizou alguns elementos das escolas francesa [sic] e russa em sua metodologia. Deveríamos, dessa forma, mencionar uma escola berlinense, ou da cidade de Baden-Baden, na Alemanha? (HARTNACK, 1967, p. 21).

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

O cenário violinístico da Alemanha, no século XIX, tem como alguns dos principais personagens os violinistas Louis Spohr, Ferdinand David (1810-1873) e Joseph Joachim (1831-1907). Spohr foi professor de David, que, por sua vez, ensinou Joachim. Todos esses artistas lideraram importantes orquestras, tiveram inúmeros alunos e atuaram de forma ampla e variada no cenário musical alemão durante o século XIX.

Admirado em toda Europa como músico íntegro e homem de caráter firme, Spohr atuou exaustivamente como concertista, em sua juventude, dedicando-se posteriormente (na maior parte de sua vida) à composição, regência, administração musical e ao ensino. Segundo Mann (1984, p. 124), Spohr representava uma contraposição germânica ao estilo de violinista virtuoso, peripatético, tão musicista quanto artista de circo⁷, que tinha no violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840) seu principal arquétipo. Em sua autobiografia, Spohr (1861, p. 180) relata suas impressões a respeito de Paganini, com as seguintes palavras:

Em junho de 1830, Paganini veio a Kassel e deu dois concertos no teatro, os quais eu assisti com grande interesse. Sua [técnica de] mão esquerda e sua pura e constante afinação me pareceram admiráveis. Nas suas composições e execuções, porém, eu senti uma estranha mistura de grande genialidade com um mau gosto infantil, pela qual se pode sentir atraído e repellido alternadamente, sendo que a impressão geral deixada em mim, após frequentes audições, foi insatisfatória. (SPOHR, 1861, p. 180).⁸

Spohr pertencia a um grupo de artistas que, além de interpretar, dedicava-se intensamente à composição – tendo escrito dezenas de obras para o seu instrumento (dentre as quais, dezoito concertos e trinta e seis quartetos de cordas), bem como óperas, sinfonias, oratórios, canções, entre outras. Dessa forma, o artista desenvolvia sua ideologia com base na qualidade das performances violinísticas, e também no valor expressivo das composições musicais, ou seja, da obra dos compositores. Destacamos a seguinte passagem de seu método de violino, onde o artista pondera algumas questões ligadas à escolha de repertório para uma apresentação pública:

⁷ Observamos, nesse contexto histórico, uma eventual tendência de se referir ao virtuosismo pejorativamente, entendendo-o como uma habilidade superficial, apenas mecânica, e sem valor artístico (nota nossa).

⁸ “Im Juni 1830 kam Paganini nach Cassel und gab zwei Concerte im Theater, die ich mit dem höchsten Interesse anhörte. Seine linke Hand so wie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war.” (SPOHR, 1861, p. 180).

[...] na escolha de um concerto para a execução pública, o aluno deve ter cuidado para procurar um que lhe dê, não somente a oportunidade de mostrar seu talento, mas também que possua suficiente mérito intrínseco para satisfazer o ouvido mais culto sem fazer referência às habilidades do executante. (SPOHR, 1843, p. 183).⁹

Através da influência sua e de seus discípulos, o “[...] gosto musical alemão foi encorajado em favor da seriedade no esforço artístico, evitando o brilhantismo vazio” (MANN, 1984, p. 131).¹⁰

A Alemanha, naquela época dividida em estados menores e independentes, era, naturalmente, palco de pensamentos e opiniões variadas. Enquanto Spohr alimentava uma determinada ideologia em relação ao virtuosismo e ao estilo de Paganini, em outras cidades, por exemplo, este artista era imensamente venerado, causando impressões novas e extremamente favoráveis ao público e à crítica musical – ressaltando-se, inclusive, os aspectos emocionais e as nuances sonoras contrastantes que o artista produzia em seu instrumento, muito além dos aspectos puramente mecânicos, ou técnicos, de suas performances (SCHWARZ, 1983, p. 183). Lembremos, portanto, que a questão principal abordada neste capítulo da nossa pesquisa não se resume à discussão sobre Paganini ou o virtuosismo violinístico, mas ao reconhecimento de uma nova proposta estética que ressaltava os valores artísticos implícitos em uma composição, e, enquanto a figura do compositor gradativamente se desligava da figura do intérprete, este passaria a ser visto como o responsável por transmitir as intenções do compositor ao público ouvinte. Iniciada por Spohr e defendida por David e Joachim, essa proposta também foi alvo de considerações por Carl Flesch, como veremos em seguida, tornando-se, assim, um fator relevante à formação de sua escola:

[...] a primazia do elemento musical sobre o elemento virtuoso foi estabelecida em uma base sólida que, desde então, mostrou-se inabalável. Graças aos elevados ideais éticos da arte de Joachim, a figura do virtuoso desenvolveu-se, dentro de apenas trinta anos, da sua posição de animador de plateia, no início do século XIX, para a de um artista que pretende ser visto principalmente como um mediador entre a obra e o ouvinte. (FLESCH, 1957, p. 32).¹¹

⁹ “[...] in selecting a Concerto for public performance, the pupil must be careful to fix on one which not only affords him an opportunity of displaying his talent, but also possesses sufficient intrinsic merit to satisfy the most cultivated ear, without reference to the abilities of the player.” (SPOHR, 1843, p. 183).

¹⁰ “[...] german musical taste was encouraged to favour earnestness in artistic effort, and to eschew empty brilliance.” (MANN, 1984, p. 131).

¹¹ “[...] the primacy of the musical over the virtuoso element was established on a firm basis which, ever since, has proved unshakeable. Thanks to the high ethical ideals of Joachim's art, the virtuoso developed, within a mere thirty years, from his early nineteenth-century position of an entertainer to that of an artist who wished to be primarily regarded as a mediator between the work and the listener.” (FLESCH, 1957, p. 32).

O violinista Ferdinand David, que havia estudado com Spohr, foi levado à cidade de Leipzig (Alemanha) por intermédio de seu importante amigo, o compositor Felix Mendelssohn (1809-1847), para atuar como *spalla* da *Gewandhausorchester*. Atuando igualmente como primeiro violino do *Gewandhausquartett*, David teve importante papel na difusão das obras de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828). Como fruto da amizade entre David e Mendelssohn, podemos citar, por exemplo, o papel consultivo desse violinista, durante a criação do famoso concerto em mi menor para violino e orquestra, Op. 64, do compositor – papel semelhante a este seria assumido, futuramente, por Joseph Joachim durante a criação do concerto para violino, Op. 77, do compositor Johannes Brahms (1833-1897). Ferdinand David foi responsável por edições de importantes obras, como os trios com piano de Beethoven e as obras para violino solo de Johann Sebastian Bach (1685-1750). O artista também compôs algumas obras, entre duas sinfonias, uma ópera, algumas canções, músicas de câmara, concertos para violino e peças concertantes (*Konzertstücke*) para instrumentos de sopro. Foi professor de violino do Conservatório de Leipzig, e publicou, em 1863, seu método intitulado *Violinschule*.

Ferdinand David e seu aluno Joseph Joachim pertenceram a uma nova geração de violinistas, naquela época, que se ocupava, sobretudo, com a interpretação da obra de outros compositores. Até então era bastante comum que os violinistas mais admirados escrevessem obras para suas próprias exposições, ou, devido à sua fama, fossem presenteados com peças de outros compositores, ressaltando seus estilos interpretativos. Naturalmente que a amizade e a admiração recíproca de David e Joachim por alguns importantes compositores daquela época, como Mendelssohn, Brahms, Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Joachim Raff (1822-1882) e muitos outros, deve ter influenciado a ideologia desses intérpretes de forma decisiva. Moser (1898, p. 44-45) ressalta a influência de Mendelssohn na formação musical do jovem Joachim, a partir do intenso convívio entre eles durante os anos de 1843 e 1847, onde o experiente compositor dava todo o tipo de sugestões e conselhos interpretativos ao violinista.

Joachim tornou-se famoso pela qualidade espiritual de suas performances, sendo venerado naquela época como grande intérprete das obras-primas alemãs (WEN, 1992, p. 79). Sua atuação arquitetando o novo cenário musical em Berlim, atraindo a atenção do público para obras menos conhecidas, conta com a apresentação das sonatas e partitas para violino solo de Bach, BWV 1001-1006, do concerto para violino, Op. 61, e dos últimos quartetos de Beethoven (1770-1827), entre outras.

Dessa forma, começava a ser desenhado um novo modelo de intérprete, que ressaltava a importância da obra de outros compositores, antigos e contemporâneos. A figura do violinista-compositor, que escrevia peças virtuosísticas para exibir seu próprio talento, lentamente deixava de existir.¹²

Durante sua maturidade, Joachim permaneceu ativamente na Alemanha, estabelecendo-se nas cidades de Leipzig, Weimar, Hanover e, finalmente, em Berlim, onde manteve sua reputação como intérprete, compositor, maestro, professor e diretor-fundador da *Musikhochschule*. Outras importantes personalidades, que igualmente lideraram o novo cenário cultural berlinense até o início do século XX, teriam sido: Arthur Nikisch (1855-1922), maestro da Orquestra Filarmônica de Berlim; Siegfried Ochs (1858-1929), compositor e diretor do Coro Filarmônico; e o compositor, pianista e escritor Ferruccio Busoni (1866-1924) (FLESCHE, 1957, p. 147-160).

Enquanto fortes mudanças aconteceram no âmbito da estética e do compromisso artístico do intérprete, por outro lado, no que diz respeito ao avanço da técnica da execução violinística, até o início do século XX a Alemanha não poderia ser comparada à França, Bélgica ou Rússia, principalmente na questão da técnica de arco. Analisando-se a preocupação dos pedagogos franceses com o desenvolvimento da técnica de arco, desde Pierre Gaviniès (1728-1800), com seus vinte quatro estudos¹³, até Lucien Capet (1873-1928), com sua obra intitulada *La technique supérieure de l'archet*, de 1916, veremos que, entre os pedagogos germânicos não haveria, naquele instante, um paralelo. Cabe aqui acrescentar, de maneira resumida, o significativo intercâmbio entre as escolas francesa, franco-belga e russa, durante todo o século XIX. Nesse contexto, podemos mencionar, por exemplo, a influência direta dos violinistas franceses Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1830), na primeira década do século XIX, bem como do belga Henri Vieuxtemps (1820-1881), entre 1845 e 1852, na Rússia; e do polonês Henryk Wieniawski (1835-1880), que, formado em Paris por Lambert Massart (1811-1892), veio a lecionar na Rússia de 1860 a 1872, e na Bélgica, entre 1875 e 1877 (MANN, 1984, p. 193-140).

¹² Nos outros países da Europa, todavia, alguns compositores virtuosos, representantes do estilo de Paganini, ainda se destacavam. Dentre os quais: Charles de Bériot (1802-1870), Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865), Ole Bull (1810-1880), Hérni Wieniawski (1835-1880) e Pablo de Sarasate (1844-1908), sendo que este último, além de ter escrito muito para si próprio – frequentemente em estilo de danças espanholas –, obteve sucesso também como intérprete de um vasto repertório alemão, francês e belga (SHEPPARD, 1980, p. 252-254).

¹³ Nos seus estudos, intitulados *24 Matinéas em forme d'Étude*, Gaviniès combina difíceis dedilhados com complexas mudanças de corda, para o arco. O domínio dessa multiplicidade de padrões de movimentos (golpes) de arco resulta numa técnica de arco compatível com qualquer grau de dificuldade (COTTIN-RACK, 2007, p. 69).

A principal crítica de Carl Flesch em relação à escola antiga alemã diz respeito, justamente, à técnica de arco, e mais especificamente, a um mau costume de se manter o cotovelo direito sempre baixo, próximo ao corpo (FLESCH, c2000, p. 35).

O violinista Carl Flesch, fundador da tradição que pretendemos examinar, pôde acompanhar de perto o cenário violinístico de Berlim, a partir da última década do século XIX. Do ponto de vista desse artista, o violinismo carecia urgentemente de uma pedagogia que elevasse o nível dos futuros artistas, pois até aquele instante, o avanço da técnica violinística naquele importante centro cultural não poderia ser comparado com o das escolas do eixo franco-belga e russo. Para Flesch (1957, p. 3), os frutos da escola de Berlim eram insignificantes como executantes e professores, e estavam geralmente confinados ao conceito de um punho “solto” e um braço direito rígido (FLESCH, 1957, p. 3), o que resultava numa produção sonora inadequada. Destacamos a seguinte passagem de sua autobiografia:

Acima de tudo, eu estava irritado com o descaso da limpeza sonora, a despreocupação com que essas pessoas sujavam, raspavam e arranhavam, como se fosse uma questão natural, e como se as intenções musicais em si fossem suficientes para um violinista renunciar a uma execução sonora impecável. (FLESCH, 1957, p. 145).¹⁴

Essa questão ficou ainda mais evidente a partir do momento em que os violinistas Efrem Zimbalist (1890-1985), Mischa Elman (1891-1967) e Jascha Heifetz (1901-1987), frutos do Conservatório de São Petersburgo (Rússia) e discípulos de Leopold Auer, fizeram suas estreias em Berlim.

Além das questões já citadas, Flesch tampouco concordava com aspectos posturais e com o emprego indiscriminado de *glissandi*, conforme abordaremos no capítulo seguinte.

Apesar das críticas à abordagem técnica da escola alemã antiga, Carl Flesch respeitava amplamente Joseph Joachim, sobretudo pelas suas atividades já mencionadas. Como professor, inclusive, Joachim parecia ser inocente, pois sua pretensão não era a de ensinar os princípios mais básicos da técnica de violino. Segundo Flesch (1957, p. 35), Joachim era o tipo de professor que influenciava o aluno através de seu próprio exemplo, e não por análises ou explicações puramente racionais. Aqueles que já estivessem com a técnica bem estabelecida poderiam aproveitar muito bem os seus ensinamentos.

¹⁴ “Most of all I was annoyed by the disregard of pure sound, the unconcern with which these people, as a matter of course, scratched and scraped and thrashed as if musical intentions in themselves were sufficient for a violinist to renounce spotless realization in sound.” (FLESCH, 1957, p. 145).

1.2 CARL FLESCH (1873-1944)

Carl Flesch nasceu na cidade de Wieselburg (em húngaro, Moson), na parte alemã do Império Austro-Húngaro, iniciando seus estudos de violino aos cinco anos de idade, e lá permanecendo até julho de 1883. Aos 13 anos foi aceito no Conservatório de Viena, na classe de Jakob Grün (1837-1916). Na busca por seu aperfeiçoamento, mudou-se para Paris aos dezessete anos de idade, tornando-se aluno de Eugène Sauzay (1809-1901), no Conservatório de Paris, além de tomar aulas particulares com Martin Marsick (1847-1924), que viria a suceder Sauzey no mesmo conservatório, dois anos mais tarde, devido à aposentadoria deste professor.

A influência de Marsick é revelada por Carl Flesch com especial gratidão e importância:

A relevância peculiar de Marsick, no entanto, encontra-se no seu talento como professor. Incansável, sempre insatisfeito consigo mesmo e impulsionado por sua sede de perfeição, ele foi uma influência estimulante e suas opiniões levavam sempre em conta a individualidade de seus alunos. Foi ele que me ensinou a pensar logicamente sem por em perigo o espírito da obra de arte viva, e a ele devo o desenvolvimento do que mais tarde me faz perceber que o ensino era a mais nobre das atividades artísticas. (FLESCH, 1957, p. 66).¹⁵

Carl Flesch graduou-se em 1894 conquistando o primeiro lugar na competição de exame daquela instituição. Durante esse período, o autor acumulou também importante experiência em música de câmara e orquestral. Estreou com sucesso nas cidades de Viena e Berlim, transferindo-se para Berlim em 1896, onde passou apenas um ano. Nas suas próprias palavras, a experiência de sua primeira estadia em Berlim o trouxe “[...] muita honra, mas pouco dinheiro” (FLESCH, 1957, p. 160).¹⁶

Logo em seguida, Flesch aceitou o cargo de professor no Conservatório de Bucareste, na Romênia, permanecendo lá pelos próximos cinco anos (de 1897 a 1902). Neste período, o artista atuou ainda como líder do quarteto de cordas da corte da rainha Elisabeth da Romênia (também conhecida pelo pseudônimo de Carmen Sylva).

¹⁵ “Marsick's peculiar significance, however, rested on his talent as a teacher. Restless, always dissatisfied with himself and driven by his thirst for perfection, he was a stimulating influence and his generous advice took the individuality of his pupils fully into account. It was he who taught me to think logically without endangering the spirit of the living work of art; and to him I owe the development of what later made me realize that teaching was the noblest of artistic activities.” (FLESCH, 1957, p. 66).

¹⁶ “[...] much honour but little cash.” (FLESCH, 1957, p. 160).

Motivado e impulsionado pela possibilidade de voltar ao centro musical europeu, Carl Flesch regressou para Berlim, onde permaneceu por apenas seis meses antes de conquistar a posição de professor no Conservatório de Amsterdam, na Holanda. Durante seu período em Amsterdam, Flesch concebeu a ideia de um ciclo de cinco recitais históricos, abrangendo obras de cinquenta compositores – de Arcangelo Corelli (1653-1713) até seu contemporâneo Max Reger (1873-1916) –, que veio a ser apresentado em Berlim, durante o inverno de 1905. Flesch (1957, p. 241) relata com orgulho a presença de Joachim em uma das noites, que veio cumprimentá-lo após o recital. O sucesso desse evento resultou em muitas outras apresentações e um significativo aumento de sua reputação como intérprete, contribuindo para que viesse a fixar residência naquela cidade, em 1908. Segundo Schwarz (1983, p. 334), ademais, Carl Flesch poderia estar esperando suceder Joseph Joachim (que havia falecido em 1907) como professor na *Musikhochschule* de Berlim. Esta posição, porém, acabou sendo oferecida posteriormente ao violinista francês Herni Marteau (1874-1934).

Após curta estadia nos Estados Unidos da América (entre 1913 e 1914), conhecendo e experimentando com sucesso a vida musical desse país, Carl Flesch regressou à Europa, permanecendo na Alemanha durante a Primeira Guerra (1914-1918) e nos anos seguintes.

Nos anos de 1921 e 1922, o artista obteve permissão para lecionar na *Hochschule* de Berlim, através de cursos especiais¹⁷, os quais não faziam parte do currículo acadêmico dessa instituição. Em 1923, com o sucesso que já havia alcançado como professor – devido, entre outras, à recente publicação do primeiro volume de sua obra *Die Kunst des Violinspiel* –, e após uma turnê de concertos nos Estados Unidos, Carl Flesch foi convidado a chefiar o departamento de violino do recém-criado *Curtis Institute*, na Filadélfia, permanecendo nesse país por cerca de quatro anos. Durante esse período, o autor trabalhou ainda no segundo volume e na tradução inglesa do primeiro volume da mencionada obra.

Em 1928, de volta a Berlim, Carl Flesch finalmente passou a fazer parte do quadro efetivo dos professores da *Hochschule*, com sua própria classe. Reconhecido como cidadão alemão, passou a lecionar na *Hochschule* durante os meses de inverno, ministrando cursos e aulas particulares durante o semestre de verão em sua nova residência, na cidade de Baden-Baden (sudoeste alemão). Em 1934, o regime nazista retirou de Carl Flesch sua nacionalidade e forçou a sua demissão da *Hochschule*. Inevitavelmente, Flesch teve que deixar o país,

¹⁷ A denominação *Sonderkurse zur Weiterbildung vorgeschrittener Violinisten*, encontrada nos arquivos da UdK-Berlin (KALCHER, 2002, p. 36), pode ser literalmente traduzida por “cursos especiais para o aperfeiçoamento de violinistas avançados” (nota nossa).

fixando-se em Londres com sua família, onde continuou exercendo suas atividades pedagógicas e artísticas.

No início da Segunda Guerra Mundial, Carl Flesch encontrava-se a trabalho, e com sua esposa, na Holanda, quando se deu a invasão do exército alemão a esse país. O casal ficou impedido de voltar para a Inglaterra ou mesmo de deixar a Holanda. Finalmente, em 1942, com ajuda dos colegas musicistas Géza von Kresz (1882-1959) e Ernst von Dohnányi (1877-1960), Carl Flesch conseguiu restituir sua nacionalidade húngara, podendo voltar com sua esposa ao seu país de origem. No ano seguinte, Flesch passou a lecionar no Conservatório de Lucerna, na Suíça, onde permaneceria até sua morte, em novembro de 1945.

O violinista e pesquisador Boris Schwarz discorre sobre importantes violinistas de todos os tempos, e, ao analisar o perfil pedagógico e violinístico de Flesch, sugere um paradoxo de que, sendo ele húngaro, de origem judia, formado violinisticamente em Viena e Paris, teria, porém, se tornado uma síntese do violinismo alemão. Segundo Schwarz (1983, p. 331), suas qualidades dominantes como intérprete são marcadas pelo:

[...] tratamento clássico para a música baseado no estudo acadêmico, pureza de estilo desprovido de exibicionismo, um sentido forte de ritmo tendendo aos tempos lentos, e uma objetividade deliberada de interpretação [...]. Apesar de ter ouvido-o executar o concerto em ré maior de Paganini com surpreendente virtuosidade, ele não era um virtuoso por temperamento, e sua verdadeira familiaridade estava na interpretação de Bach, Beethoven e Brahms. (SCHWARZ, 1983, p. 331).¹⁸

Através de gravações deixadas por Carl Flesch – algumas das quais difíceis de serem encontradas –, o autor supracitado reconhece sua técnica impecável, estilo nobre, bem como uma concepção exemplar nos concertos de Brahms e Beethoven (SCHWARZ, 1983, p. 340).

1.3 MAX ROSTAL (1905-1991)

O professor e violinista Max Rostal nasceu na pequena cidade de Teschen, do então império Austro-Húngaro, atualmente dividida pela fronteira entre a República Tcheca e a Polônia. Considerado um dos mais importantes pedagogos do instrumento no século XX, bem como solista e músico de câmara de destaque, sua agitada vida artística teve como principais

¹⁸ “[...] classical approach to music based on scholarly study, purity of style devoid of showmanship, a sturdy sense of rhythm tending toward low tempos, and a deliberate objectivity of interpretation [...]. Though I also heard him playing the Paganini Concerto in D major with astounding virtuosity, he was not a virtuoso by temperament, and his true kinship was to play Bach, Beethoven and Brahms.” (SCHWARZ, 1983, p. 331).

locais de atuação as cidades de Teschen, Viena, Berlim, Londres, Colônia e Berna (SCHENK e KALCHER, 2007, p. iv).

Sua carreira artística começou aos seis anos de idade, realizando seu primeiro concerto após apenas um ano de aulas. Apontado como criança-prodígio, Max Rostal realizou dezenas de viagens como concertista antes mesmo de completar dez anos de idade. Em sua autobiografia, o artista descreve o fato de ter sido um menino-prodígio, salientando a pressão e autoridade exercida por seu pai, através de rigorosas medidas educativas (ROSTAL, 2007, p. 3). Não obstante, o autor lembra que o interesse excessivo de seu pai, em relação ao seu talento, compreendia uma mistura de entusiasmo musical, ambição e esperança de prosperidade financeira sem necessidade de trabalho próprio. Na procura por um professor realmente famoso, Rostal mudou-se com a família para Viena, onde permaneceu de 1913 até 1920 recebendo os ensinamentos de Arnold Rosé (1863-1946) e seu assistente Franz Suchy¹⁹. Logo, grande atenção começou a se voltar para o talento de Max Rostal, devido, sobretudo, à repercussão que uma criança-prodígio geralmente causava naquela sociedade. O autor acrescenta, curiosamente, a seguinte observação referente à sua própria condição de menino prodígio: “[...] eu permaneci com oito anos de idade por cerca de quatro anos” (ROSTAL, 2007, p. 13).²⁰

O principal processo de sua formação artística, que o tornaria um intérprete de caráter universal, porém, teve início aos treze anos de idade, após encerrar seus estudos com Arnold Rosé e se tornar aluno da rigorosa classe de Carl Flesch, em Berlim. Poucos anos mais tarde, em 1925, Rostal conquistaria o Prêmio Mendelssohn, um dos mais importantes concursos europeus da época, chamando grande atenção do público e da crítica. Nessa época, o jovem violinista chegou a ser considerado sucessor do célebre Fritz Kreisler (1875-1962) e também principal rival de Mischa Elman (HARTNACK, 1967, p. 199). Datam ainda desse período, inúmeras atuações de Rostal como solista, bem como suas primeiras gravações para a companhia alemã *Vox Records* (KALCHER, 2007).

Em 1927, o artista ocupou o cargo de *spalla* da Orquestra da Sociedade Filarmônica de Oslo. Max Rostal resolveu deixar esse posto logo no ano seguinte, aceitando o convite de seu mestre Flesch para substituí-lo, em Berlim, tanto nas classes privadas quanto na Escola Superior de Música. Esta substituição se daria durante os semestres de verão, mais especificamente entre os meses de abril e setembro, durante os quais Flesch estaria ausente da

¹⁹ Biografia não encontrada. No entanto, sabe-se que seu filho Jaroslav Suchy foi professor de violino do Conservatório Mozarteum, em Salzburg (Áustria), por volta de 1960 (SCHENK e KALCHER, 2007, p. 74).

²⁰ “[...] blieb ich für etwa vier Jahre immer achtjährig.” (ROSTAL, 2007, p. 13).

Hochschule, lecionando cursos em sua residência na cidade de Baden-Baden, ou devido a viagens e turnês (SCHENK e RATHERT, 2002, p. 46-47).

Destacando-se em sua carreira pedagógica, Max Rostal se torna, aos vinte cinco anos de idade, o mais jovem professor a assumir uma cadeira efetiva da *Musikhochschule* de Berlim. Dessa época, salientamos ainda a criação de seu quarteto de cordas, intitulado *Rostal-Quartett*, formado por sua primeira esposa – a violoncelista Gisella Trau (1898-1991) –, e alguns de seus alunos nas vozes intermediárias.

Em 1933, devido à ascensão do nazismo, vários professores de origem não ariana, incluindo Max Rostal, são forçados a pedir demissão da *Hochschule*. Finalmente, em 1934, Rostal emigra para a Inglaterra com sua mulher e filha. Seguido por alguns de seus alunos de Berlim, Rostal adquire, rapidamente, grande reputação como professor nesse novo país, conseguindo ainda exercer carreira de intérprete, como solista e camerista, atuando em importantes salas do país, apresentando-se por radiotransmissão da *British Broadcasting Corporation* (BBC), e gravando discos (KALCHER, 2007). Em 1944, o artista torna-se professor da reconhecida *Guildhall School of Music and Drama*, de Londres. Desse período, ainda podemos salientar a formação de seu duo com o pianista Franz Osborn (1903-1955), que durou por exatos vinte anos, com o qual gravou, entre outros, a integral das sonatas para piano e violino de Beethoven, para o selo *DECCA Records* (ROSTAL, 2007, p. 67).

Segundo Brook (apud SCHWARZ, 1983, p. 342), a influência de Rostal na Inglaterra é de extremo significado, basta observar que ele deixou alunos em praticamente todas as orquestras do país.

Em 1957, Max Rostal assume a classe de violino da Escola Superior de Música de Colônia, na Alemanha, como professor visitante. No ano seguinte, muda-se para Berna, na Suíça, onde se ocupa da classe de virtuosidade do Conservatório, mantendo ainda sua classe na *Musikhochschule* de Colônia. Nesta fase, Rostal funda o *Kölner Trio*, com Heinz Schröter (1907-1974) ao piano e Gaspar Cassadó (1897-1966) ao violoncelo, sendo que após a morte de Cassadó, o violoncelista Siegfried Palm (1927-) passaria a integrar o trio.

Encerrando suas atividades na *Musikhochschule* de Colônia em 1982, e no Conservatório de Berna em 1985, Rostal continuou a dar aulas particulares e cursos de aperfeiçoamento. Morreu em 1991, em Berna, aos 86 anos, pouco antes da primeira edição do concurso internacional de violino e viola que leva seu nome (*Max Rostal Competition*).

Dentre seus inúmeros alunos, muitos dos quais reconhecidos internacionalmente como intérpretes e pedagogos, podemos destacar: Igor Ozim, Yfrah Neaman (1923-2003), Norbert Brainin (1923-2005), Thomas Brandis (1935-), Edith Peinemann (1937-), Leon Spierer

(1928-), Thomas Zehetmair (1961-), Uto Ughi (1944-), Ulf Hoelscher (1942-), Berta Volmer (1908-2000), Paulo Bosísio e outros. No período em que atuou como assistente e substituto de Carl Flesch, em Berlim, Rostal lecionou ainda, Roman Totenberg, Ricardo Odnoposoff, Bronislaw Gimpel, dentre outros (ROSTAL, 2007, p. 55).

Max Rostal editou e revisou uma série de obras para violino, assim como o método de escalas, de Carl Flesch (FLESCH, c1987). Também escreveu um livro sobre a interpretação das sonatas para violino e piano de Beethoven (ROSTAL, 1985), bem como um manual de termos técnicos violinísticos intitulado *Handbuch zum Geigenspiel* (ROSTAL, 1993), publicado postumamente.

Como intérprete, Hartnack (1967, p. 199) situa Max Rostal entre os principais violinistas do século XX, ressaltando a qualidade de algumas de suas gravações, tais como: a segunda sonata para violino e piano de Busoni, Op. 36a; a integral das sonatas para violino e piano de Beethoven; a fantasia em dó maior, D. 934, o duo em lá maior, D. 574, e as sonatinas, D. 384, 385 e 408, de Schubert. Sua gravação do segundo concerto para violino, de Béla Bartók (1881-1945), com a Orquestra Sinfônica de Londres, regida pelo Sir Malcolm Sargent, permanece famosa e sempre reeditada.

Sua atuação não se resume apenas à didática e performance do instrumento. Max Rostal foi membro fundador e presidente da *European String Teachers Association* (ESTA), esteve presente como membro de júri em diversos concursos internacionais e, em 1976, foi condecorado pela Rainha da Inglaterra com o título de *Ordinary Comander of the Civil Division of the Order of the British Empire* (SCHENK e KALCHER, 2002, p. 87).

1.4 PAULO BOSÍSIO (1950-)

Natural do Rio de Janeiro, Paulo Gustavo Bosísio é o mais novo de quatro filhos, de pais não músicos. Em discurso realizado durante a comemoração de seus 60 anos de idade, Paulo Bosísio lembrou que só chegou ao violino graças à insistência de sua professora de iniciação musical, Liddy Mignone (1891-1962) – então esposa do maestro Francisco Mignone (1897-1986) –, afirmando aos seus pais, sabiamente, que o Brasil precisava de violinistas. Logo, Paulo Bosísio, ainda criança, teria suas primeiras aulas de violino com a professora Yolanda Peixoto, que, formada com medalha de ouro pelo antigo Instituto Nacional de

Música (INM)²¹, na classe do professor e violinista Humberto Milano (1878-1933), veio a ser sua única professora do instrumento no Brasil.

Em 1968, através de indicação à bolsa de estudos do XVIII Curso Internacional de Férias, em Teresópolis (RJ), o jovem Bosísio mudou-se para Berna, na Suíça, cidade onde residia o renomado professor Max Rostal. Após um ano de aulas particulares e no Conservatório de Berna, Bosísio transferiu-se para Colônia (Alemanha), ingressando na Escola Superior de Música de Colônia, onde estudou com Berta Volmer e Max Rostal, como bolsista do Governo Alemão.

Graduou-se na classe de Rostal, em 1977, com grau máximo e louvor, obtendo o diploma intitulado de *Konzertexamen* – o mais alto grau conferido a um instrumentista na Alemanha. Durante esse período, Bosísio foi premiado duas vezes em concursos de violino promovido pelas Escolas Superiores de Música da Alemanha (1973 e 1977), envolvendo alunos previamente selecionados de cada uma dessas escolas. Na qualidade de intérprete, Bosísio apresentou-se como solista acompanhado por orquestra, e em recitais de música de câmara pela Suíça, Alemanha, Inglaterra, Escócia, Áustria, França e Itália. Realizou, ainda, gravações para radiodifusão pela *Westdeutscher Rundfunk* (WDR).

De volta ao Brasil, a partir de 1978, Bosísio deu continuidade a sua atividade artística, apresentando-se como solista (acompanhado por diversas das principais orquestras brasileiras), realizando gravações e turnês nacionais e internacionais como primeiro violino do Quarteto da Universidade Federal Fluminense e com seu Duo com a pianista Lílian Barreto, que já soma, atualmente, quase três décadas de atuação. Fruto deste duo, podemos destacar a primeira audição, no Brasil, da sonata nº 5, de Cláudio Santoro (1919-1989); a gravação da sonata Op. 14, de Leopoldo Miguez (1850-1902); da única sonata para violino e piano de Karol Szymanowski (1882-1937), em 1998, na Suíça; e a gravação de toda obra romântica para violino e piano, de Francisco Mignone, em 2005. Mais recentemente, em 2004, o duo executou programa integralmente brasileiro na Bélgica e Itália. Paulo Bosísio também regeu diversas orquestras de câmara, entre elas a Camerata Antiqua de Curitiba, com a qual gravou seu primeiro disco, inteiramente dedicado à música brasileira contemporânea. Foi *spalla* da Orquestra de Câmara de Blumenau, no estado de Santa Catarina, de 1981 até 1983, e da orquestra de câmara Brasil Consort, no Rio de Janeiro, entre 1985 e 1989.

Bosísio estreou diversas obras no Brasil, algumas em primeira audição mundial, tendo também várias obras dedicadas a ele, tornando-se um dos mais empenhados executantes da

²¹ Atualmente, Escola de Música da UFRJ.

música brasileira contemporânea. Sempre procurou levar o repertório brasileiro ao cenário internacional.

Em Juiz de Fora, o concurso bienal promovido pelo Centro Cultural Pró-Música, e direcionado aos instrumentos de corda, leva seu nome (Concurso Nacional de Cordas ‘Paulo Bosísio’). Atuou também como jurado dos mais importantes concursos musicais brasileiros, tais como: Prêmio Eldorado (SP), Prêmio Nacional da Música Funarte (RJ), o 1º Concurso Internacional Vila Lobos para violino, entre outros.

Quanto à sua atividade pedagógica, Bosísio dedica-se incessantemente, desde o período em que viveu na Alemanha, onde ensinava crianças e adolescentes de uma escola de música local e dava aulas a colegas menos adiantados que o procuravam pedindo auxílio, até os dias de hoje, no nosso país. Através de suas respostas ao nosso questionário (APÊNDICE D), podemos observar que Paulo Bosísio cultivou desde cedo o desejo por se expressar de forma pedagógica, uma vez que outros membros de sua família lecionavam, frequentemente, nas mais diversas áreas.

[...] nasci em uma família onde mesmo os advogados, médicos, químicos eram professores por vocação, de português, latim, matemática, etc. Parece que isto vem desde um trisavô paterno, Rodrigues Torres, professor de matemática já no primeiro império. (APÊNDICE D).

Aceitando ao convite de lecionar na Escola de Belas Artes do Paraná, Bosísio regressou ao Brasil em maio de 1978, dando início a um projeto que considerava novo e necessário.

Achei que no Brasil poderia edificar algo novo e necessário, já que os nossos grandes professores daqui tinham morrido ou se aposentado [...]. Meu primeiro emprego foi em Curitiba, e por muitos anos. Já havia sido sondado, na Alemanha, pela diretora da Escola de Música de Belas Artes do Paraná (curso médio e superior), por sugestão do violoncelista Zigmunt Kubala, com quem já havia feito amizade e com ele muito me apresentado na Alemanha. Entrei no lugar da então aposentada pela compulsória Bianca Bianchi [...] (APÊNDICE D).

Pouco tempo após sua volta ao Brasil, Paulo Bosísio estaria fundando a Oficina de Música de Curitiba, da qual se tornaria professor e diretor artístico por dezessete anos consecutivos. Este curso chegou a congregar cerca de mil e quatrocentos alunos de diversos instrumentos em um único evento. Desde 1989, e por vinte cinco anos, foi professor convidado do Conservatório de Tatuí, do Governo do Estado de São Paulo, tornando-se cidadão honorário daquela cidade, em 2008. O artista marcou presença, ainda, em outros

inúmeros cursos e festivais por cidades de todo o país, como, por exemplo: Rio de Janeiro, Teresópolis (RJ), Petrópolis (RJ), Campos de Goytacazes (RJ), Campos de Jordão (SP), Piracicaba (SP), Tatuí (SP), Belo Horizonte (MG), Juiz de Fora (MG), Ouro Preto (MG), São João del Rei (MG), Curitiba (PR), Londrina (PR), Florianópolis (SC), Blumenau (SC), Santa Maria (RS), Belém (PA), Brasília (DF), entre outras.

Na sua carreira do magistério, destacamos sua atividade como professor assistente de violino e viola da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), entre 1978 e 1985; professor da Escola de Música de Belas Artes do Paraná, lecionando nos cursos fundamental e superior (1980-1983); e professor do curso de bacharelado em violino da UNI-RIO, desde 1989.

Poucos anos após seu regresso ao Brasil, Bosísio já se destacava na área pedagógica. Na ocasião de uma de suas participações no mencionado festival de Curitiba, Bosísio chegou a ser considerado como “aquele que vai se tornando, sozinho, uma verdadeira ‘escola’ de violinistas” (HORTA, 1984). Alguns anos mais tarde, seus alunos estariam recebendo premiações internacionais – Concurso Viotti, de Vercelli (Itália, 1987), e Concurso Zino Francescatti, em Marseille (França, 1988) – e nacionais.

A título de curiosidade, o próprio professor Bosísio contabilizou, recentemente, mais de trezentos nomes de violinistas que, por um período maior ou menor, são ou foram seus alunos regulares. Destes mais de trezentos alunos, duzentos e trinta e nove estariam atuando profissionalmente, como professores ou em orquestras, por diversas cidades do país e no exterior.

Para Romanelli e Ilari (2008, p. 8), “suas ideias pedagógicas, adotadas por muitos professores brasileiros, são fruto de uma grande sensibilidade musical aliada a um trabalho sistemático de investigação acerca de tudo o que se refere ao ensino e aprendizagem da música.”

Paulo Bosísio mereceu da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro uma “Moção de Louvor”, em 1977, como reconhecimento a seus méritos no exterior. O renomado professor ocupa, ainda, a cadeira de número oito da Academia Brasileira de Música (ABM), sendo também membro da *European String Teachers Association* (ESTA), fundada, entre outros, por seu mestre Rostal.

1.5 RELAÇÃO ENTRE CARL FLESCHE E MAX ROSTAL

Em sua autobiografia, Flesch (1957) admite que, mesmo com suas críticas à escola violinística antiga de Berlim, havia algo nessa cidade que apontava para a importância do ensino, fortalecendo sua preferência por residir na Alemanha. A seguinte passagem de sua biografia, referente ao ano de 1919, sugere o quanto Flesch dava importância ao ensino, e como este motivo o fez permanecer em Berlim, descartando uma determinada possibilidade de se mudar para Viena, na Áustria.

Quando li nos jornais vienenses que as autoridades estavam indecisas quanto a oferecer o posto para mim ou para Rosé, que, de fato, não possuía o mínimo talento como professor, não desmerecendo seus grandes méritos musicais e técnicos, fui forçado a concluir que as autoridades responsáveis em Viena não faziam a menor ideia das nuances mais sutis do ensino. Dessa forma, eu preferi permanecer em Berlim, onde se encontravam violinistas menos talentosos, porém, havia um maior entendimento do que constitui o bom ensino violinístico. (FLESCHE, 1957, 314).²²

Lembramos ainda que, nesse momento, a Alemanha passava por um período de grande instabilidade interna, incluindo ondas de revoltas na cidade de Berlim e incertezas políticas, pois havia acabado de perder a Primeira Guerra (1914-1918).

Nessa mesma época, o menino Max Rostal vivia em Viena, onde era aluno do violinista citado acima, Arnold Rosé. Suas experiências como aluno de Rosé parecem corroborar a observação de Flesch. Em um relato autobiográfico, Rostal (2007, p. 16) afirma que o interesse pedagógico de seu professor Rosé parecia não ser muito grande, provavelmente por consequência de suas muitas outras atividades – como *spalla* das orquestras *Wienerphilharmoniker* e *Hofoper* (Ópera de Viena), e com seu quarteto de cordas mundialmente conhecido –, e por consequência disso, normalmente Rostal tinha aulas de violino com seu assistente Franz Suchy (ROSTAL, 2007, p. 16).

No ano de 1920, o jovem Max Rostal mudou-se com a mãe e irmãos para Berlim. Embora os motivos dessa mudança tenham sido familiares – devido aos desentendimentos cada vez maiores de seus pais –, na nova cidade, sua mãe tratou logo de procurar um professor para Max. Na ocasião, Rostal chegou a tocar para o famoso violinista Adolf Busch

²² “When I read in the Viennese papers, however, that the authorities were undecided whether to offer the post to myself or to Rosé who, in point of fact, was absolutely untalented as a teacher notwithstanding his great musical and technical merits, I was forced to conclude that responsible quarters in Vienna had no inkling of the finer nuances of teaching. Thus, I preferred to stay in Berlin, where fewer gifted violinists were to be found, but where there was a greater understanding of what constitutes good violin teaching.” (FLESCHE, 1957, p. 314).

(1891-1952), que se mostrou animado com seu talento, mas pouco depois desistiu de lecionar, de maneira geral, dedicando-se prioritariamente a sua carreira de concertista. Dessa forma, Rostal acabou se tornando aluno de Carl Flesch.

Max Rostal (2007, p. 29) recorda que seu professor, nas primeiras aulas, tratava de conscientizar o aluno a respeito de seus “recursos violinísticos”²³. Dessa forma, o jovem Rostal logo passou ter prazer em praticar estudos e escalas. Pouco a pouco, porém, na sequência do seu método, a atenção principal voltou-se ao repertório. Além do mais, as aulas ministradas pelo professor Flesch eram sempre frequentadas por outros alunos, criando assim, um ambiente próprio de preparação, semelhante a um ensaio geral, antes de um recital ou apresentação pública. O próprio professor utilizava esse espaço para apresentar seus recitais previamente (ROSTAL, 2007, p. 30).

Max Rostal estudou com Carl Flesch por cerca de quatro anos, de 1920 até 1923. Nos anos seguintes, residindo em países diversos, esses artistas mantiveram intenso contato por correspondências. Desta forma, Rostal (2007, p. 34) reconhece o quanto os aconselhamentos de seu professor continuaram-no disponíveis até o início da Segunda Guerra, em 1939.

Um dos momentos mais importantes na formação desta tradição violinística, entre Carl Flesch e Max Rostal, se deu no ano de 1928, quando Carl Flesch finalmente foi contratado pela *Hochschule* em Berlim, convidando Max Rostal para ser seu assistente. Rostal (2007, p. 55) admite que o motivo de seu regresso para Berlim, mesmo após já ter se estabelecido como *spalla* da Sociedade Filarmônica de Oslo (Noruega), residiu nesse lisonjeiro convite de seu estimado professor. A partir daí, Max Rostal passou a substituir Carl Flesch tanto na *Hochschule*, durante os semestres de verão, como em suas aulas privadas. Na ocasião, uma das exigências básicas feitas por Flesch teria sido que Max Rostal estivesse presente durante todas as suas aulas, para que o mesmo pudesse se familiarizar com os alunos, e, principalmente, com seu método de trabalho.

Como já era de se prever, uma das dificuldades encontradas foi a pouca idade de Max Rostal. Muitos de seus alunos eram praticamente de sua idade ou, até mesmo, alguns anos mais velhos. A falta de autoridade que poderia ter surgido daí fora contornada com certos ajustes metodológicos, a fim de diferenciar, em alguns aspectos, as aulas de Rostal das de Carl Flesch. Desta forma, ficou acertado que enquanto Carl Flesch ensinaria o repertório tradicional, mais conhecido, o assistente ficaria encarregado de trabalhar com seus alunos algumas obras de compositores contemporâneos, como os concertos de Sergei Prokofiev

²³ “geigerischen Mittel” (ROSTAL, 2007, p. 29).

(1891-1953), Hans Pfitzner (1869-1949), Jean Sibelius (1865-1957) e Emil Bohnke (1888-1928), bem como as sonatas de Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Paul Hindemith (1895-1963), Reger e Pfitzner (ROSTAL, 2007, p. 55).

Após a sua contratação como professor efetivo na *Hochschule*, Max Rostal tentou continuar como assistente e substituto de Carl Flesch, mas o então diretor Franz Schreker (1878-1934) recusou a ideia, pois considerava que tal posto não condizia com a dignidade de um professor efetivo da Escola (ROSTAL, 2007, p. 56).

Durante a ascensão do nazismo, em 1933, Carl Flesch chegou a crer que o novo regime seria algo passageiro, que não duraria por muito tempo, chegando a aconselhar seu discípulo a esperar em Berlim, evitando a mudança para um local incerto, onde Rostal seria pouco ou nada conhecido. Por sorte, desta vez Max Rostal não seguiu o conselho de seu mestre, fugindo do regime nazista para a Inglaterra, com sua família, onde encontraria condições mais adequadas para desenvolver suas atividades (ROSTAL, 2007, p. 62).

Pouco depois, como já foi mencionado, Carl Flesch também teve que deixar a Alemanha, decidindo emigrar para Londres, onde Rostal já atuava como pedagogo. A autora Volmer (1993, p. 201) afirma que Max Rostal “[...] manteve contato próximo com seu professor Flesch, que também vivia em Londres, naquela época, e ambos compartilhavam suas experiências e novos conhecimentos.”²⁴

As correspondências entre Carl Flesch e Max Rostal, encontradas nos arquivos da UdK-Berlin (SCHENK e RATHERT, 2002), de fato, mostram que o contato entre ambos, além de demonstrar respeito e amizade, constantemente trazia questões e pensamentos a cerca da execução e do ensino violinístico.

Em carta datada de 29 de abril de 1935, por exemplo, Carl Flesch comenta a apresentação de Max Rostal, transmitida por rádio difusão, da seguinte maneira:

[...] a transmissão foi excelente; particularmente, a afinação e a sonoridade estavam absolutamente perfeitas no Bach. O Rondó Caprichoso [de Saint-Saëns] também foi excelente [...]. Na peça de Bach gostaria de expor apenas um detalhe: o uso de *e-glissandi* foi um pouco demasiado, o que na minha concepção de Bach não é bem tolerado e nem necessário. A maneira lírica pela qual você interpretou os dois últimos movimentos, no entanto, foi extremamente atrativa. (FLESCH apud SCHENK e RATHERT, 2002, p. 71).²⁵

²⁴ “[...] hielte engen Kontakte zu seinem Lehrer Flesch, der zu der Zeit ebenfalls in London lebte, und beide tauschten ihre Erfahrungen und neuen Erkenntnisse aus.” (VOLMER, 1993, p. 201).

²⁵ “[...] war die Übertragung ausgezeichnet; insbesondere Bach klanglich und in der Intonation absolut perfekt; auch das Rondo Capriccioso was ausgezeichnet [...]. In Bach war nur eines auszusetzen: nämlich im langsamen Satz etwas zuviel e-glissandi, was meines Erachtens Bach nicht gut verträgt

Longe de se considerar um pioneiro, Max Rostal admite que a base científica da forma de se tocar violino do século XX está em Carl Flesch, e assim, grande parte do que ele próprio ensinou tem sua origem na escola de Carl Flesch (ROSTAL, 2007, p. 1). Desta forma, a atividade pedagógica de Max Rostal é vista por ele próprio como um desenvolvimento da escola de seu professor Carl Flesch.

Pouco após a morte de Flesch, e em sua memória, Max Rostal participou da criação do concurso intitulado *Carl Flesch International Violin Competition*, que acontece anualmente em Londres. Para Rostal (2007, p. 38), “[...] este concurso, juntamente com os livros, edições e a tradição transmitida por seus discípulos, assegura que o nome de Carl Flesch continue sempre associado às grandes atuações e ao ensino violinístico.”²⁶

1.6 RELAÇÃO ENTRE MAX ROSTAL E PAULO BOSÍSIO

O princípio da relação entre Paulo Bosísio e Max Rostal se deu por ocasião dos estudos de Bosísio na Suíça e, em seguida, na *Hochschule* de Colônia, na Alemanha, onde este artista veio a se formar na classe do professor Max Rostal, com o mais alto grau conferido a um violinista pelas instituições de ensino daquele país. Em carta de recomendação datada de 1977, o professor Rostal atesta que Paulo Bosísio procurava absorver seus ensinamentos de maneira contínua, acompanhando-o durante festivais de férias e cursos de aperfeiçoamento em outras cidades e países.

O Sr. Paulo Gustavo Bosísio foi meu aluno, tanto particular quanto na classe da Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha. Ele viajou comigo para vários lugares a fim de não interromper seus estudos, que foram sempre do mais intenso caráter. (ANEXO A).²⁷

No acervo pessoal do professor Bosísio, encontramos algumas versões de seu currículo, contendo a listagem dos variados encontros e festivais dos quais o jovem Paulo Bosísio teria participado, tendo aulas com Max Rostal. Dentre os quais, podemos citar: Curso

und auch nicht nötig hat. Die lyrische Art, in der Du die beiden letzten Sätze gespielt hast, war hingegen ausserordentlich reizvoll.” (FLESCHE apud SCHENK e RATHERT, 2002, p. 71).

²⁶ “[...] dieser Preis, Fleschs Bücher und Ausgaben und die Tradition, die von seinen Schülern weitergegeben wird, all dies bietet Gewähr dafür, dass der Name Carl Flesch auf immer mit großen Leistungen im Violinspiel und Violinunterricht verbunden werden wird.” (ROSTAL, 2007, p. 38).

²⁷ “Mr. Paulo Gustavo Bosisio has been a student of mine, both privately and also at the Master-Class for violin of the State Academy of Music in Cologne, Germany. He travelled with me to various places in order not to interrupt his studies which were always of the most intense character.” (ANEXO A).

de Alta Interpretação, em Adelboden (Suíça, 1969); Academia Internacional de Verão do Mozarteum, em Salzburgo (Áustria, 1970); Seminário Internacional de Música da Academia Franz Liszt, em Weimar (Alemanha, 1976), entre outros.

Lembramos que as primeiras atuações pedagógicas de Paulo Bosísio aconteceram numa época em que ele ainda estudava com o professor Rostal. Bosísio lecionou por algum tempo na Escola de Música de Wesseling, um bairro ao sul de Colônia, durante o ano de 1975 – como consta em seu currículo pessoal.

Na carta de recomendação mencionada anteriormente, seu mestre ainda parece identificar no jovem e recém-formado discípulo, características que poderiam torná-lo um sucessor de sua escola violinística. Essa passagem é relatada da seguinte forma: “Sr. Bosísio é um excelente violinista, com grandes facilidades técnicas e personalidade muito forte [...]. Estou convencido de que ele também teria muito sucesso como professor, podendo perfeitamente representar o meu método” (ANEXO A).²⁸

De fato, como já abordamos na seção que trata de sua biografia, logo que chegou ao Brasil, Bosísio começaria a se engajar em intensas atividades de ensino que o tornariam, rapidamente, um importante nome do ensino violinístico brasileiro.

Através das respostas ao nosso questionário (APÊNDICE D), observamos que o professor Bosísio reconhece algumas contribuições significativas de outros professores, além de Max Rostal, durante seu processo de formação artística. Bosísio menciona a influência de Yolanda Peixoto na sua “moldagem” plástica sonora; de Berta Volmer (ex-aluna de Carl Flesch e assistente de Max Rostal), nas questões relacionadas à disciplina de estudo; e do violoncelista Paul Szabo (violoncelista do então quarteto Végh), na alta interpretação. O professor Bosísio explica essas questões da seguinte forma:

Da Yolanda, o objetivo do ‘som pastoso’, como ela sempre falava, quente e sensual (herança da influência de Fritz Kreisler). Da Berta Volmer, assistente de Rostal e ex-aluna de Flesch, a disciplina alemã e o método no estudo do mecanismo, sobretudo Sevcík²⁹. Do Prof. Szabo, a exuberância do toque, entusiasmo e convicção. (APÊNDICE D).

Apesar de todas essas influências, o professor Bosísio assume que pelo menos setenta por cento de sua forma de dar aulas, atualmente, seja norteadada pela influência de Max Rostal,

²⁸ “Mr. Bosisio is an outstanding violinist with great technical facilities and a very strong personality [...]. I am convinced that he also would be very successful as a teacher who could convincingly represent my method.” (ANEXO A).

²⁹ Bosísio se refere, aqui, aos métodos de técnica violinística de Otakar Sevcík (1852-1934), Op. 1, 2, 6, 7, 8, 9, entre outros (nota nossa).

adaptada, naturalmente, ao nosso tempo. Na entrevista concedida ao pesquisador Andrade (2005), Bosísio ainda acrescenta que procura dar cunho pessoal a sua forma de lecionar, concordando com a ideia de seu mestre Rostal, de que nenhuma cópia é tão boa quanto o original (ANDRADE, 2005, p. 112).

Em 1985, por intermédio de Bosísio, Max Rostal veio ao Brasil, na cidade de Curitiba (PR), para ministrar *master classes* a jovens violinistas de todo país. Em certa passagem da entrevista mencionada, Bosísio relata que este curso teria sido realmente inesquecível, e que o envolvimento emocional e afetivo de todos os participantes teria sido aquilo que mais impressionou o professor Rostal (ANDRADE, 2005, p. 112).

Assim como Paulo Bosísio, outros violinistas profissionais residentes no Brasil estudaram, em diferentes épocas, com o professor Max Rostal. Todavia, segundo Paulo Bosísio, esses artistas não chegaram a representar ou difundir a escola de Rostal no nosso país. De acordo com o professor Bosísio (APÊNDICE D), esses artistas, por diversas razões, não chegaram a uma produção didática plena, dentro do estilo de Rostal. Bosísio cita, nesse contexto, a violinista e professora Maria Vischnia, natural do Uruguai, e residente em São Paulo por muitos anos, que estudou com Rostal somente depois de se graduar no Conservatório de Paris, e o violinista Erich Lehninger, natural da Alemanha e radicado no Brasil desde 1975, ex-aluno de Rostal, mas que esteve constantemente ligado às orquestras, residindo sempre em lugares diferentes (entre o Rio de Janeiro, São Paulo e a Alemanha), e por isso formou uma quantidade pouco expressiva de alunos.

Para finalizar este capítulo, Paulo Bosísio resume sua experiência advinda do convívio com o professor Max Rostal, por nove anos consecutivos, afirmando ter sido “uma fonte de inspiração e conhecimento que não cessou, jamais. Uma experiência única, sob o ponto de vista artístico e humano” (ANDRADE, 2005, p. 111). Logo em seguida Bosísio acrescenta que seu mestre deixou como legado, de mais importante, “o respeito pela criação e recriação musical (compositor/intérprete), a capacidade de deduzir, avaliar e solucionar problemas, a honestidade artística e a ética profissional. Um exemplo para todos nós” (ANDRADE, 2005, p. 112).

CAPÍTULO II – A METODOLOGIA DE FLESCH, ROSTAL E BOSÍSIO

O presente capítulo é resultado da nossa investigação dos textos e documentos de Carl Flesch, Max Rostal e Paulo Bosísio. Como já foi mencionado anteriormente, este não pretende ser um estudo exaustivo de todos os assuntos referentes à técnica do violino ou o violinismo, encontrados na literatura da autoria dos pedagogos em questão, mas sim uma amostra do que consideramos mais relevante e característico da pedagogia de cada um deles, possibilitando-nos, assim, refletir sobre a evolução da escola violinística de Flesch e Rostal, e analisar o seu atual perfil no Brasil, representado pelas ideias pedagógicas de Paulo Bosísio.

Os tópicos abordados neste capítulo serão: afinação, produção sonora, prática geral, aspectos posturais, técnica de mão esquerda, técnica de arco, o ensino, individualidades do aluno, conhecimento estilístico e uso de *Urtext*, escolha de repertório e nervosismo. A ordem destes tópicos não é alfabética, mas segue uma progressão lógica de assuntos aplicáveis no universo violinístico, e em parte, também segue a ordem apresentada pelos autores, em seus livros. De qualquer forma, a progressão de cada subseção, em si, acaba sendo bem menos relevante do que as informações nelas contidas. Além do mais, a separação dos assuntos por subitens não significa que os mesmos não possam se relacionar, entre si. Como exemplo disso, ao abordamos o tema da produção sonora, mesmo focalizando prioritariamente a sua relação com a transmissão de sentimentos, foi inevitável citar aspectos inerentes à técnica de arco e ao uso de *vibrato*, assuntos igualmente abordados em outras subseções deste capítulo. Assim sendo, esta forma de organizar os assuntos pretende familiarizar o leitor com alguns tópicos presentes na metodologia dos professores envolvidos na tradição aqui pesquisada, da maneira em que esses tópicos são conhecidos e tratados também no universo prático violinístico.

Finalmente, em decorrência da estrutura e da maneira pela qual este material foi coletado e organizado, o presente capítulo também poderá orientar o leitor, servindo como uma espécie de índice dos assuntos relacionados nas fontes bibliográficas pesquisadas, mais especificamente nas obras de Flesch (c2000-2008) e Rostal (1993), bem como na apostila intitulada *Técnicas fundamentais de arco para violino e viola*, escrita pelos professores Marco Antônio Lavigne e Paulo Bosísio (1999). Dessa forma, optamos por apresentar uma gama diversificada dos assuntos encontrados na literatura desses autores, mesmo quando alguns desses assuntos não tenham sido abordados por todos os professores em questão.

2.1 AFINAÇÃO

Flesch (c2000, p. 7) procura analisar a afinação de uma maneira científica. O autor discorre sobre a possibilidade de se tocar afinado, sendo necessário, para tal fim, que o instrumentista pressione a corda no exato ponto onde, através do seu encurtamento, ela produza a quantidade de vibrações (frequência) correta para a obtenção de cada nota descrita na partitura. Considerando, por exemplo, uma distância de aproximadamente dois milímetros sobre o espelho do instrumento, o que equivale à diferença de altura de um semitom, ou aproximadamente sessenta Hertz (Hz ou vibrações por segundo), do ponto de vista puramente matemático, Flesch (c2000, p. 8) conclui que é impossível se tocar uma sequência de notas perfeitamente afinadas, em termos físicos. No entanto, alguns violinistas conseguem criar uma impressão de estarem tocando afinado. Para esse autor, tocar afinado, no violino, nada mais é do que ser capaz de corrigir a altura de cada nota em uma fração de segundos – seja pelo reposicionamento do dedo que pressiona a corda, ou pelo auxílio do *vibrato* –, dando ao ouvinte a falsa impressão de que a nota esteve afinada desde o seu início. No entanto, Flesch (c2000, p. 9) lembra que essa correção serve apenas para pequenas distâncias, e que os erros grandes na colocação dos dedos (provocando diferenças maiores do que um semitom) tornam a desafinação perceptível ao ouvinte, antes que ela possa ser ajustada. Portanto, a prática da afinação também consiste no treino da habilidade de se medir as distâncias do espelho do instrumento, para alcançar as notas com o mínimo de desvio possível de sua altura correta.

A partir daí, Carl Flesch ressalta a necessidade da prática para se aguçar a audição. O autor assinala que “[...] o violinista nunca deve esquecer que um sentido de audição aguçado é o que há de mais valioso e o pré-requisito mais importante para se alcançar um alto nível artístico.”³⁰

Rostal (1993, p. 22) sugere alguns tópicos que se relacionam com a questão da afinação, tais como: questão da audição absoluta ou relativa, sensibilidade auditiva e rapidez na correção de impurezas, a vibração de outras cordas do instrumento por simpatia, entre outros. Para se adquirir uma boa afinação, segundo Rostal, devemos praticar, sempre levando em conta a sensação dos intervalos, procurando sentir o som antecipadamente e definindo as distâncias exatas entre cada nota. Assim como Flesch, Rostal acredita que a reação do executante perante uma nota desafinada deva ser igualmente treinada, a fim de se realizar os

³⁰ “[...] the violinist should never forget that an acute sense of hearing is the most valuable possession and the most important prerequisite for achieving a high level of artistry.” (FLESCH, c2000, p. 9).

ajustes de afinação da maneira mais rápida possível, seja pela posição da ponta dos dedos ou pelo uso do *vibrato*.

Rostal ainda diferencia dois tipos de afinação: a temperada e a pura. A primeira delas se trata de um compromisso imprescindível ao se tocar junto com instrumentos temperados, como, por exemplo, o piano; e a segunda, compatível com as possibilidades reais do violino, permite alguns ajustes mínimos, como a elevação do grau sensível dentro de um determinado contexto tonal, a aproximação de semitons, a utilização de quartos de tom, etc. (ROSTAL, 1993, p. 22). Este segundo tipo de afinação também é chamada de “*justesse expressive*”, segundo Casals (apud ROSTAL, 1993, p. 124).

2.2 PRODUÇÃO SONORA

Flesch sugere que um violinista deva, inicialmente, desenvolver sua técnica para possuir uma sonoridade limpa e, a partir daí, explorar a produção sonora como meio de transmitir sua expressividade. O autor acredita que a expressão de sentimentos através da música não possa ser ensinada, devido às suas variáveis e sutilezas, bem como à complexidade dos movimentos envolvidos. Ao tentar ensinar algum tipo de abordagem técnica sobre a expressão de sentimentos através do som, o professor despreparado pode acabar arruinando a espontaneidade e a originalidade da interpretação do aluno. No entanto, os aspectos mecânicos relacionados às maneiras de se produzir diferentes sonoridades podem, sim, ser ensinados (FLESCH, c2000, p. 77-78). Flesch acredita que, enquanto as variações de dinâmica e as flutuações do tempo sejam aspectos determinados e realizados de modo consciente, o *vibrato*, por sua vez, esteja interconectado com a personalidade do executante, sendo, por isso, produzido inconscientemente.

A diferença fundamental entre as obrigações dos dois braços é que as nuances de dinâmica e agógica [determinadas pelo movimento do arco] são, principalmente, expressões de nossa vontade consciente, enquanto o *vibrato* [braço esquerdo] transmite a expressão mais sutil do nosso estado geral de ser e do temperamento com o qual nascemos. Eu posso, de fato, mudar o *vibrato* lento de um estudante, para um rápido, se este *vibrato* estiver lento por consequência de uma falha técnica. Eu não posso e nem devo tentar substituí-lo por um rápido, porém, se esta for a verdadeira expressão da sua individualidade. (FLESCH, c2000, p. 78).³¹

³¹ “The fundamental difference between the obligations of the two arms is just that the dynamic and agogic nuances are mainly expressions of our conscious will, while the vibrato gives the most subtle expression to our general state of being and the temperament with which we are born. I can indeed change the slow vibrato of a student into a rapid one, if the slow vibrato is the consequence of a

Flesch (c2000, p. 78) examina dois grupos de violinistas: aqueles capazes de produzir um som belo de forma espontânea, ou seja, dos quais um som bonito faz parte de seus próprios recursos técnicos disponíveis; e no outro grupo, aqueles que precisam saturar o som com seu sentimento próprio, necessitando de uma inspiração interior. Os violinistas deste último grupo, caso não estejam num momento favorável em termos de condições de saúde, física ou espiritual, poderão produzir um som aparentemente frio, sem expressão.

Flesch (c2000, p. 79) conclui afirmando que “[...] a técnica da produção sonora é o mais nobre aspecto de toda técnica violinística. Uma sonoridade pura é a forma mais eloquente de transmitir nossas emoções.”³²

Rostal (1993, p. 16) relaciona alguns aspectos técnicos que influenciam diretamente o controle do timbre, pelo executante. Para este autor, o timbre é geralmente resultado da intensidade dos braços direito e esquerdo, podendo ser determinado e controlado principalmente pelos diferentes tipos de *vibrato* e dinâmica. Através da combinação desses elementos (tipos de *vibrato* e graduações de dinâmica), podemos dominar uma quantidade astronômica de nuances. Rostal atenta, ainda, para os seguintes fatores relacionados à produção sonora:

- a) tocar *con sordino* requer, em relação ao toque normal, menor pressão do arco sobre a corda e menor velocidade de arco, evitando-se também os pontos de contato extremos (arco muito próximo ao cavalete ou ao espelho);
- b) em posições altas da mão esquerda, pela redução do comprimento vibratório de corda, devemos reduzir também a pressão do arco sobre a corda, mesmo em dinâmicas mais fortes;
- c) o volume depende principalmente da pressão do arco, da divisão de arco adotada (quantidade e distribuição) e do ponto de contato entre arco e corda;
- d) produção sonora deficiente pode também ser causada pela falta de pressão dos dedos da mão esquerda.

Lavigne e Bosísio (1999, p. 55), em sua apostila sobre técnica de arco, acreditam que “a produção do som, enquanto principal elemento constituinte da música, também deve ser estudada isoladamente, isto é, fora de um contexto musical”. Estes autores lembram que os instrumentos de corda possuem uma infinidade de recursos que devem ser dominadas pelo

technical shortcoming. I cannot and must not try to replace it with a rapid one if it is the true expression the player's individuality.” (FLESCH, c2000, p. 78).

³² “[...] the technique of tone production is the most noble aspect of the entire technique of violin playing. A tone of purity is the most eloquent translator of our emotions.” (FLESCH, c2000, p. 79).

intérprete para a realização de todas as suas graduações de timbre. Eles assinalam que o timbre é o parâmetro sonoro mais sutil, explicando, ainda, que:

Diferentes cordas estabelecem timbres diversos. Um *si* [tocado] na primeira posição na corda lá não possui o mesmo timbre de um *si*, na mesma altura, tocado na corda ré, ou na corda sol, em outras posições. Essa é uma diferenciação bastante clara e frequentemente usada para realçar motivos. No entanto, a mesma nota, na mesma posição pode ter timbres diversificados. Peso e relaxamento do braço, pressão do arco contra a corda, ponto de contato, região do arco, quantidade de crinas e velocidade são alguns dos elementos que influenciam o timbre. (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 55).

Estes professores sugerem, ainda, que o aluno procure sentir a resistência da corda ao passar o arco nela, lembrando que cada corda possui suas individualidades, ao passo que não se pode exercer indiscriminadamente a mesma pressão sobre qualquer uma das cordas (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 55-56). Devemos atentar para a diferença entre o peso do braço direito, que pode ser sentido e aplicado através do relaxamento deste membro, e a pressão, que pode ser exercida sobre o arco através do movimento de pronação do antebraço: “o peso, no sentido do relaxamento, pode ser pensado como algo constante, enquanto que a pressão seria circunstancial. O peso [do braço] estaria para a qualidade do som e a pressão [do arco sobre a corda] para a quantidade.” Em seguida, Lavigne e Bosísio (1999, p. 60) fazem algumas considerações sobre os ruídos que acompanham a simples fricção do arco nas cordas, e que podem ser minorados através de ajustes nos elementos responsáveis pela produção sonora: pressão, ponto de contato, velocidade de arco, etc.

Os autores concluem sugerindo que o intérprete, na busca por uma sonoridade adequada, deva se ouvir atentamente durante os seus estudos, “procurando assumir a inteira responsabilidade sobre cada som produzido no seu instrumento” (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 60).

Para Bosísio (198-), a condução do arco com constância absoluta de pressão e ponto de contato é uma das questões relacionadas à produção sonora que merecem maior atenção. O autor ressalta que o excesso ou a falta de pressão, além, é claro, da inconstância de velocidade e ponto de contato do arco, produz uma sonoridade inadequada. Bosísio lembra que, ao contrário do que alguns violinistas pensam, o som projetado adequadamente em uma sala de concerto é produzido pela constância e não pela quantidade de pressão vertical do arco sobre as cordas (grifo nosso).

O professor Bosísio menciona, ainda, a colocação dos dedos da mão esquerda, dentre os fatores determinantes para a qualidade do timbre produzido (APÊNDICE D). Em sua

pedagogia, atualmente, este professor sugere uma colocação mais plana dos dedos sobre as cordas, ou seja, com as falanges distais (falangetas) parcialmente esticadas, diferente da sua maneira mais antiga de ensinar, que prezava por uma colocação um pouco mais vertical dos dedos. Bosísio acrescenta que essa abordagem remete às observações de Flesch sobre o belo timbre sonoro do violinista romeno Georges Enesco (1881-1955). Encontramos algumas dessas observações na seguinte passagem da autobiografia de Flesch (1957, p. 180):

Através de certas peculiaridades em sua mecânica, ele [Enesco] obtinha efeitos expressivos incomuns. Seus dedos tocavam as cordas formando um ângulo agudo, o qual resultava em uma espécie de som suave e aveludado, sem qualquer dose de timbre metálico. (FLESCH, 1957, p. 180).³³

2.3 A PRÁTICA GERAL

Flesch (c2000, p. 82-83) discorre sobre a organização da rotina da prática violinística, sugerindo três metas que devem ser focalizadas: a aquisição e manutenção da técnica geral, isoladamente; a aplicação e o estudo da técnica dentro do contexto musical, ou seja, associada à obra musical que se está praticando; e, finalmente, a prática da performance artística, baseada no domínio técnico. O autor assinala problemas que poderão surgir devido ao desequilíbrio entre esses três objetivos, recomendando um planejamento de estudo dividido da seguinte maneira (ou proporcional a esta divisão):

- a) uma hora de escalas, exercícios para a técnica de mão esquerda e arco, e estudos;
- b) uma hora e meia para o estudo da técnica aplicada ao repertório, e;
- c) uma hora e meia para se tocar direto, quase como em uma performance, ao que ele chama de “puro fazer musical.”³⁴

Esta última fase, muitas vezes negligenciada, é considerada por Flesch como a mais importante, pois além de desenvolver as questões artísticas e interpretativas, é válida do ponto de vista técnico, expondo possíveis deficiências técnicas existentes, que poderão servir de excelente material para o próximo dia de estudo (FLESCH, c2000, p. 83).

Admitindo ajustes e certa flexibilidade nessa organização, o autor sugere, porém, que a ordem de estudo seja assim: começando-se pela técnica isolada, passando pela técnica

³³ “Through certain peculiarities in his mechanics he achieved uncommon expressive effects. His fingers touched the strings at an acute angle, which resulted in a kind of smooth, velvety tone without any admixture of metallic colour.” (FLESCH, 1957, p. 180).

³⁴ “pure music-making” (FLESCH, c2000, p. 83).

aplicada ao repertório, e terminando com o fazer musical propriamente dito (FLESCH, c2000, p. 83). Segundo Flesch, devemos saber diferenciar a prática musical com propósito técnico – para dominar os movimentos e superar dificuldades, e que pode ser alcançado mais ou menos através de repetições – da prática com propósito de performance (a recriação da obra e a rendição do artista ao seu conteúdo emocional). Ao tentarmos fazer as duas coisas simultaneamente (técnica e performance), acabamos não conseguindo realizar nem uma, nem outra (FLESCH, c2000, p. 147).

Flesch também pontua práticas de estudo inapropriadas, como: a tendência a exageros na repetição de fragmentos mínimos; o treino extremamente lento de passagens rápidas que necessitam fluência na técnica; e o uso demasiado de metrônomo. Para o autor, praticar oito horas com repetições mecânicas e sem um propósito lógico de aprendizado seria extremamente prejudicial, podendo ruir, até mesmo, a trajetória de grandes talentos. Ao se transformar a técnica em um propósito final, podemos sofrer perdas artísticas, espirituais, e mesmo físicas (FLESCH, c2000, p. 147).

A repetição demasiada de passagens simples, cantábiles, ou cantilenas descomplicadas tecnicamente – nas quais o violinista já possua técnica e tenha clareza do seu conteúdo expressivo –, podem acarretar em perda da espontaneidade necessária para dar sentido às frases musicais (FLESCH, c2000, p. 157) (v. Fraseado).

Flesch cita, ainda, a importância da prática com o instrumento acompanhante (geralmente piano), a fim de se familiarizar com a estrutura harmônica da obra, facilitando-se, inclusive, a memorização desta. Antes de se tocar em público, o autor sugere que a peça seja apresentada em uma situação informal (FLESCH, c2000, p. 160-161).

No segundo volume de sua obra, Flesch (c2008, p. 67) continua esta discussão, salientando que:

[...] entre a dedicação exagerada e a negligência total da técnica está o meio termo da prática e do estudo bom, racional e conciso. Este tipo de estudo consiste principalmente em se concentrar nas próprias fraquezas e na remoção das deficiências, em vez de ficar ‘remoendo’ indiscriminadamente o material, já dominado ou não [...]. Progresso consiste muito mais na remoção de más qualidades do que no cultivo daquelas que já estão boas. (FLESCH, c2008, p. 67).³⁵

³⁵ “[...] between exaggerated dedication and neglect of the technical element lies the happy medium of good, rational and time-saving practice and study. This type of study primarily consists of concentrating on one’s own weakness and the removal of one’s shortcomings, rather than on an indiscriminate ‘chewing-over’ of material, whether already mastered or not [...]. Progress consists much more in the removal of bad qualities than in the cultivation of those that are already good.” (FLESCH, c2008, p. 67).

Para Rostal (2007, p. 2), a prática diária e rotineira contém certo perigo de prejudicar o lado espiritual, que deve estar sempre presente na realização dessa arte. O autor aborda essa questão da seguinte forma:

Existem algumas coisas que podem facilmente cair na rotina, como por exemplo, a manutenção da técnica, que exige uma supervisão incessante, diária, e através da sua repetição constante e levemente chata abriga em si o perigo de morte espiritual. (ROSTAL, 2007, p. 2).³⁶

Sobre a prática em si, o professor Rostal (1993, p. 183) considera fundamental e necessário que toda dificuldade encontrada seja isolada e estudada de maneira racional, separando-se as funções dos membros superiores direito e esquerdo, e começando-se o estudo preferencialmente pela mão esquerda. Rostal explica que, ao estudarmos lentamente, os movimentos envolvidos na técnica da mão esquerda não se diferenciam muito da sua execução em andamento mais rápido, enquanto que, no braço direito, em relação à técnica de arco, mudanças no andamento podem significar grandes mudanças na mecânica da realização desses movimentos.

Sobre o uso do metrônomo, Flesch (2008, p. 54) prefere evitá-lo, acreditando que isto sirva apenas para o aluno que não percebe ou não acredita que esteja modificando o andamento prescrito (correndo ou atrasando). Rostal (1993, p. 133), por sua vez, acredita que seu uso temporário, para fins de controle rítmico, seja altamente indicado, mas adverte que se tornar escravo dele é prejudicial, pois a execução de uma obra de maneira metronômica transmite monotonia e falta de emoções ou fantasias.

Rostal (1993, p. 185) concorda com Flesch ao sugerir que um estudo inteligente signifique, inicialmente, a realização de um diagnóstico preciso, capaz de determinar as necessidades e dificuldades individuais do executante. Rostal prefere, porém, dividir o tempo de estudo em quatro partes, não necessariamente iguais em duração, focalizando, respectivamente: a técnica isolada de mão esquerda, a técnica isolada de arco, a técnica aplicada (estudos), e o repertório. O professor Rostal lembra que essa regra não se aplica a artistas concertistas, pois, quando não estão em viagem, ainda devem lidar com a necessidade de manter um vasto repertório, prepararem-se para ocasiões especiais, estudar muitas peças novas, etc., não sendo possível generalizar regras para suas rotinas de estudo (HENKLE, 1983, p. 108). Aos estudantes ainda não engajados profissionalmente, Rostal (1993, p. 188)

³⁶ “Es gibt einiges, was leicht zur Routine werden kann, zum Beispiel die Aufrechterhaltung der Technik, die eine stete, tägliche Betreuung fordert und durch die leicht langweilig werdende ewige Wiederholung die Gefahr der Geistestötung in sich birgt.” (ROSTAL, 2007, p. 2).

sugere entre quatro e sete horas diárias de estudo. No entanto, o autor admite que manter a concentração por todo esse tempo requer muita energia, e ressalta, por outro lado, que estudar desconcentrado é ainda pior do que não estudar:

Através da pratica adquirimos hábitos absolutamente necessários, mas pela prática descontrolada, infelizmente também adquirimos hábitos ruins e indesejados. Portanto, não praticar é menos prejudicial do que praticar de maneira errada e desconcentrada! (ROSTAL, 1993, p. 188).³⁷

Finalmente, Rostal alerta para o estudo de acordes, cordas duplas e extensões, pois estas técnicas requerem um esforço extra da mão esquerda e dos dedos, e a sua prática repetitiva e prolongada pode resultar em tendinites. O estudo de *pizzicato*, igualmente, deve ser distribuído em pequenas quantidades diárias, evitando-se lesões, nesse caso, decorrentes do atrito entre a corda e o dedo que a puxa (ROSTAL, 1993, p. 52).

Para o professor Paulo Bosísio:

Os problemas físicos como tendinites, tenossinovites, LER, etc., fazem parte da profissão. Nem sempre o mau uso do corpo causa isto, mas é a maior parte. Também a má divisão do estudo, ou excesso de [cordas] duplas (sobretudo terças) podem trazer problemas. (APÊNDICE D).

O professor Bosísio recomenda a prática da Técnica de Alexander, Yoga, ou, em casos mais agudos de problemas de saúde física, auxílio da fisioterapia moderna. Bosísio acredita que o aluno possa, eventualmente, diminuir a duração e a intensidade de seus estudos, entretanto, jamais deve parar completamente de tocar (APÊNDICE D).

2.4 ASPECTOS POSTURAIIS

Começando pelos membros inferiores, Flesch (c2000, p. 2) afirma que, sem uma postura apropriada das pernas, o trabalho confiado às mãos sequer pode ser realizado corretamente. Flesch discorre sobre três posições observadas frequentemente:

- a) com os calcanhares praticamente juntos, formando um ângulo reto (aproximadamente noventa graus) entre os pés – o que seria uma posição

³⁷ “Durch das Üben erwerben wir unbedingt notwendige Gewohnheiten, nur erwerben wir bei unkontrolliertem Üben leider auch unerwünschte Gewohnheiten. Daher ist Nicht-Üben weniger schädlich als schlechtes und unkonzentriertes Üben!” (ROSTAL, 1993, p. 188).

inadequada por promover uma base de apoio muito pequena para o tronco, inibindo a liberdade de movimentos do corpo;

- b) com os pés levemente afastados, mantendo-se um deles à frente do outro – que seria preferível à primeira posição, mas ainda possuiria problemas, uma vez que a parte superior do corpo sofreria uma rotação, podendo prejudicar a relação entre o executante e a plateia ou sua estante de música, além de causar prejuízos ao corpo, mais especificamente à região pélvica e as pernas, devido à rotação da bacia e à distribuição desigual do peso do corpo entre as duas pernas, e por último;
- c) com as pernas levemente afastadas, mantendo-se um ângulo ligeiramente agudo (aproximadamente quarenta e cinco graus) entre os pés, porém de maneira simétrica, o que, para ele, seria a melhor postura adotada, dando ao instrumentista uma base mais ampla e firme, sem impedir a liberdade de movimentos da parte superior do corpo (FLESCH, c2000, p. 3).

Rostal (1993, p. 51) concorda com as observações de Flesch, lembrando, ainda, que aquela postura caracterizada por um dos pés mais à frente (seja o direito ou o esquerdo), para muitos remete a uma posição elegante e graciosa, porém, além dos males apontados por Flesch, esta postura induz um movimento de balanço do corpo para frente e para trás, cada vez que executante alterna seu peso entre os pés, podendo afetar a relação básica entre a posição do arco e do violino, o que causaria prejuízos à sonoridade.

A posição da cabeça, para Flesch, está relacionada a fatores acústicos, mais especificamente à percepção sonora por parte do executante:

O significado da questão reside no fato de que cada posição cria uma impressão acústica diferente. Mantendo-se a cabeça reta, não recebemos primariamente o som diretamente em nosso ouvido [...]. Quanto mais nosso ouvido se aproxima do violino, mais o som se torna forte e mais subjetivo [...]. Quanto mais afastado está o nosso ouvido do violino, mais crítico é o nosso julgamento do nosso som, e mais claramente nós ouvimos suas imperfeições [...]. Eu sou, portanto, a favor da posição reta da cabeça quando se pratica, e da suspensão de qualquer 'controle', ao se fazer música. (FLESCH, c2000, p. 4).³⁸

³⁸ “The significance of the question lies in the fact of each position creates a different acoustical impression. Holding the head straight, we do not primarily receive the sound directly into our ear [...]. The more our ear approaches from the violin, the stronger and more subjective the sound will become [...]. The farther our ear is from the violin, the more critical our judgement of our sound, the more clearly we hear its imperfections [...]. I am therefore in favor of the straight head position when practicing, and the suspension of any 'control', when making music.” (FLESCH, c2000, p. 4).

A posição do instrumento também é objeto de considerações. Flesch sugere que o violino deva ser posicionado “[...] sobre a clavícula, e até certo ponto sobre o ombro esquerdo, mantido no seu lugar pela porção esquerda da mandíbula, e apenas (ligeiramente) apoiado pela mão esquerda” (FLESCHE, c2000, p. 3).³⁹

Para Flesch (c2000, p. 4), não é difícil concluir que a condução do arco também pode ser afetada quando o violino está posicionado muito para a esquerda ou para a direita do corpo, criando um ângulo muito agudo ou obtuso entre as cordas e o percurso do arco, e prejudicando, assim, o seu paralelismo.⁴⁰

Rostal (1993, p. 160) lembra que muitos violinistas permanecem sentados em seus ofícios (p. ex., em orquestras e grupos de câmara) enquanto tocam. Nesses casos, deve-se atentar para que o corpo descanse sobre a pelve, sem que a movimentação natural do membro superior direito (arco) e do corpo fique limitada durante a execução. Rostal admite duas posturas para se tocar sentado: a primeira, sobre o canto direito da cadeira e com o pé direito um pouco recuado e apoiado sobre seus artelhos; e a segunda, com o tronco encostado no apoio da cadeira e os dois pés levemente aproximados entre si, inteiramente apoiados sobre o chão. Outro aspecto mencionado por Rostal (1993, p. 128), dentro deste contexto, diz respeito à visualização da partitura, sem que se prejudique a sustentação do instrumento. Nesse caso, o autor admite uma leve rotação do corpo para a direita, a fim de manter o instrumento e a partitura praticamente num mesmo campo de visão.

Para Rostal, a utilização da espaldeira, ou suporte, entre o ombro esquerdo e o instrumento, depende do comprimento de pescoço do violinista, e deve estar adaptada às individualidades de cada um. Segundo o autor, não devemos em hipótese alguma tolerar a elevação do ombro esquerdo, lembrando que o violino fica apoiado pela clavícula esquerda (com leve pressão da mandíbula), e a mão esquerda (sem excesso de pressão entre o polegar e o dedo indicador). Rostal sugere que a cabeça do executante deva estar levemente virada para esquerda, não enrijecida, e com sua mobilidade preservada.

Para que se possa dedilhar sobre o espelho do instrumento com liberdade de movimento dos dedos da mão esquerda, devemos, inevitavelmente, efetuar uma espécie de

³⁹ “[...] on the collarbone, and to some extent on the left shoulder, it is kept in place by the left lower jaw, and just (lightly) supported by the left hand.” (FLESCHE, c2000, p. 3).

⁴⁰ O paralelismo entre arco e cavalete é um dos princípios aceitos por todos os pedagogos relacionados nesta pesquisa. De grande importância sob o ponto de vista da qualidade sonora, seu princípio preza que o arco deva ser conduzido de forma a manter uma linha absolutamente paralela com o cavalete do instrumento, em qualquer uma de suas regiões, desde o talão até a ponta (v. APÊNDICE A e B). Lavigne e Bosísio (1999, p. 17) denominam esta condição de “*sine qua non*”.

torção no antebraço esquerdo⁴¹. Para Rostal (1993, p. 23), este movimento em si já consome bastante energia e por isso deve ser executado sem exagero, sendo suficiente apenas para garantir, pela posição dos dedos, a segurança na afinação e a liberdade na execução do *vibrato*.

Sobre o ângulo em que o instrumento deve ser mantido, Lavigne e Bosísio (1999, p. 9) sugerem que seja “mais ou menos paralelo ao solo, formando um ângulo quase reto com a linha mediana do corpo.” Em outras palavras, não devemos apontar a voluta do instrumento para cima ou para baixo, a não ser ocasionalmente, aliviando a tensão de uma postura muito estática. Após descrição das posições do instrumento e do arco, levando em conta alguns critérios como o paralelismo entre arco e cavalete, os autores atentam para que os princípios posturais devam ser adaptados à estrutura física de cada aluno, procurando-se sempre uma posição descontraída e cômoda (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 12).

Em sua videoaula, Bosísio (198-) faz diversas considerações acerca da posição do instrumento. Para este autor, o instrumento repousa sobre o ombro, com uma ligeira (apenas ligeira!) contrapressão da mandíbula, auxiliado pelo peso parcial da cabeça. Parte do peso do instrumento deve ser sustentada pela mão esquerda. O violino deve ser mantido paralelo ao chão, e este alinhamento é alcançado através da elevação do cotovelo esquerdo; o seu mau posicionamento pode levar a problemas de condução de arco (perdendo-se o paralelismo do arco em relação ao cavalete) e anatômicos, relacionados à coluna cervical, ao ombro esquerdo, entre outros (BOSÍSIO, 198-). Atento às questões relacionadas à saúde física do executante, Bosísio ainda acrescenta que “trouxe a prática da técnica de Alexander⁴² para o violinismo, sobretudo a soltura do pescoço e maxilar, lábios e arcadas dentárias, sustentação livre dos braços e elegância do gestual” (APÊNDICE D).

2.5 TÉCNICA DE MÃO ESQUERDA

Dentre todos os desafios inerentes às técnicas da mão esquerda, Flesch (c2000, p. 13) considera a técnica de mudança de posição como o maior deles.

⁴¹ Mais especificamente, esta posição do membro superior esquerdo se caracteriza pela elevação (abdução) parcial do braço e flexão parcial do antebraço, em posição supinada. A rotação interna de todo o membro alivia o excesso de supinação do antebraço (nota nossa).

⁴² Técnica criada por Frederick Matthias Alexander (1869-1955) que consiste em um método de reeducação psicomotora, visando, através de um melhor funcionamento dos reflexos naturais do organismo, trazer benefícios para a saúde, como a prevenção de dores musculares, maior liberdade de movimento através do aperfeiçoamento da coordenação e equilíbrio do corpo, respiração mais livre, bem-estar físico e mental, entre outros. (REVEILLEAU, 2011).

A técnica de mudança de posição consiste no conjunto de movimentos do membro superior esquerdo necessário para que os dedos possam alcançar e dedilhar sobre toda a extensão do espelho do violino. O domínio desta técnica significa, ainda, o domínio de um importante recurso interpretativo, pois, além de permitir ao violinista alcançar as regiões mais agudas do instrumento, possibilita ao intérprete a execução de uma passagem musical, ou parte dela, sobre uma mesma corda, resultado em uma maior homogeneidade de timbre.

Rostal (1993, p. 24) lembra que, para se tocar nas posições mais altas, o polegar da mão esquerda não deve perder contato com o braço do instrumento, pois isso acarreta na sustentação do instrumento unicamente pela pressão do queixo sobre este.

O dedo mínimo da mão esquerda também é objeto de suas considerações. Rostal (1993, p. 96-97) aconselha que se tenha uma atenção especial na colocação desse dedo ao pressionar a corda, por ser naturalmente o mais fraco e menor de todos os dedos que dedilham sobre o espelho. O autor sugere deixá-lo levemente flexionado, e não completamente plano (estendido) sobre a corda, preservando assim a mobilidade de suas falanges, o que seria necessário para a realização desimpedida do *vibrato*. Neste ponto, porém, Bosísio prefere uma colocação mais plana (estendida) do dedo mínimo sobre a corda, explicando que, por ser o dedo mais fino, o seu *vibrato* só tem a ganhar, pois haverá maior superfície de contato deste dedo (última falange) com a corda (APÊNDICE D).

Ao abordar algumas doenças relativas à profissão, Rostal (1993, p. 52) aponta consequências que estariam diretamente relacionadas à técnica de mão esquerda, mais especificamente à maneira de realizar as mudanças de posição. Primeiramente, devido ao excesso de pressão entre a mandíbula e o instrumento, pode surgir a conhecida ‘mancha’ no queixo dos violinistas, que ainda pode evoluir para irritações ou inflamações. Em seguida, a elevação do ombro esquerdo, que pode acarretar dores musculares. Para Rostal, em hipótese alguma devemos elevar o ombro esquerdo durante a prática violinística. Além disso, Rostal defende que a pressão do queixo sobre o instrumento deve ser a mínima necessária, e para isso o autor sugere algumas técnicas de preparação de mudanças de posição, baseadas na antecipação do polegar, ou de toda a mão, dependendo da distância da mudança e de sua direção (ascendente ou descendente). Dessa forma, com exceção das mudanças descendentes para a primeira posição, todas as outras podem ser realizadas sem qualquer pressão do queixo sobre o instrumento (ROSTAL, 1993, p. 52).

2.5.1 Escolha de dedilhado

Para Flesch (c2000, p. 130), a escolha de dedilhados é uma questão de natureza estética, pois, em boa parte, está associada ao potencial expressivo dos *glissandi* e *portamenti* que surgem com maior frequência quando se opta por um dedilhado com grandes mudanças de posição (v. *Glissando*). Dessa forma, a escolha de dedilhados passará, naturalmente, pelo gosto do intérprete, que deve, por sua vez, evitar arbitrariedades excessivas.

Rostal (1971, p. i), de forma semelhante, considera que a escolha do dedilhado nos instrumentos de corda, diferente de muitos outros instrumentos, represente mais do que a simples viabilização ou facilitação da execução técnica de certa passagem, e nesse sentido, a técnica de mão esquerda deve atuar em função dos requisitos da estética musical e da interpretação dos diferentes estilos.

Do ponto de vista exclusivamente técnico, relacionado à questão da limpeza sonora, Rostal sugere dois princípios essenciais de um bom dedilhado: primeiramente, a utilização frequente de posições fixas, pois as mudanças de posição podem prejudicar a segurança da execução, devido às constantes alterações na posição do polegar, da mão e de todo braço esquerdo, e; em segundo lugar, quando houver necessidade de mudanças de posição, procurar realizá-las entre os intervalos menores, como, por exemplo, nos semitons de uma escala, afinal, quanto menor o movimento de mudança de posição, menor será o movimento da mão e, conseqüentemente, menor será a possibilidade de surgir um *glissando* indesejável decorrente deste movimento (ROSTAL, 1993, p. 102).

Como meio de expressão, Rostal (1993, p. 103) reconhece que a escolha do dedilhado pode fazer muita diferença numa interpretação, controlando o tipo de sonoridade e auxiliando, inclusive, no fraseado musical. Desta maneira, antes de optar pelo dedilhado mais seguro ou fácil, Rostal, em suas edições, sugere dedilhados que favoreçam as ideias musicais.

A escolha de dedilhados, como um dos principais pontos da técnica violinística, representa também um importante aspecto da tradição Flesch-Rostal-Bosísio. Os dedilhados idealizados por Flesch e Rostal, em relação ao estudo em mi maior, nº 11 (em algumas edições, nº 10), de Rodolphe Kreutzer (1766-1831)⁴³, podem esboçar, de alguma forma, a evolução dessa escola, no do contexto da técnica de mão esquerda. Para uma análise da evolução da técnica de dedilhados e mudanças de posição, dentro e fora do contexto Flesch-Rostal-Bosísio, anexamos a esta pesquisa os dedilhados de Flesch e Rostal, do referido estudo

⁴³ Dos 42 *Études ou caprices*, originalmente escritos em 1796 (nota nossa).

de Kreutzer, além das revisões dos eminentes violinistas Hérni Marteau e Ivan Galamian (1903-1981), contemporâneos de Flesch e Rostal, respectivamente (ANEXO B).

2.5.2 *Glissando* (ou *portamento*)

Um dos efeitos sonoros derivados da técnica de mudança de posição é o *glissando*. Este efeito é resultante do deslize do dedo que pressiona a corda, geralmente acompanhado pela mudança de posição da mão, enquanto o arco permanece em movimento sobre a corda, produzindo assim um aumento ou diminuição gradativos da altura (frequência) do som. Muito embora este artifício técnico sirva essencialmente para o embelezamento de uma passagem musical, infelizmente a falta de domínio técnico das mudanças de posição pode acarretar no surgimento de *glissandi* em contextos musicais que não justifiquem sua utilização.

Para Flesch (c2000, p. 13), quando este efeito é aplicado com alguma finalidade artística, ou seja, para o aumento do potencial expressivo de uma melodia, pode também ser chamado de *portamento*; porém, quando o efeito surge como consequência da falta de domínio técnico ou durante os processos de estudo da mecânica das mudanças de posição, devemos chamá-lo de *glissando*.

Num contexto musical, Flesch recomenda a utilização deste efeito de acordo com as necessidades expressivas de uma determinada passagem melódica, não devendo ser realizado sem motivo aparente. Flesch acredita que os *portamenti* passam a ter maior potencial expressivo quando aplicados com menor frequência, lembrando, ainda, que os *portamenti* de partida são menos expressivos do que os de chegada (v. *Glissando*) (FLESCH, c2000, p.131-132).

Dessa forma, Flesch (c2000, p. 19) se preocupa em utilizar os *portamenti* com moderação, e sem que um deles apareça logo em seguida do outro:

Não há dúvidas de que *portamenti* tecnicamente bem executados, utilizados com moderação e nos lugares certos, podem enriquecer a gama interpretativa com cores novas e maravilhosamente exóticas. Contudo, se mal utilizados, podem se tornar insuportáveis. *Portamenti* são mais convincentes se aplicados com pouca frequência. (FLESCH, c2000, p. 19).⁴⁴

⁴⁴ “There can be no doubt that technically well executed portamenti, sparingly used and in the right place can enrich the interpretative palette with new and wonderfully exotic colors. If misused they can however become unbearable. Portamenti are more convincing if less frequently used.” (FLESCH, c2000, p. 19).

Para Rostal (1971, p. i), “[...] uma das tendências violinísticas mais evidentes do nosso tempo é o cuidado em relação aos *glissandi* e às mudanças de posição audíveis” (ROSTAL, 1971).⁴⁵

Rostal (1993, p. 35) lembra que a utilização de *glissandi* e *portamenti* não depende apenas do gosto pessoal do intérprete, mas também do estilo e caráter de cada obra. O autor acrescenta que “[...] aquilo que não serve em Bach ou Mozart, seria perfeitamente possível em Saint-Saëns, Sarasate, Wieniawski ou Paganini” (ROSTAL, 1993, p. 35).⁴⁶

Para mudanças de posição inaudíveis, ou seja, sem *glissando*, Rostal (1993, p. 36) aconselha novamente as técnicas de preparação da mão esquerda, baseadas na antecipação do polegar, servindo como guia para a próxima posição da mão, e permitindo uma mudança mais ágil. Para mudanças envolvendo posições muito altas, onde o polegar se encontra estendido em direção ao braço do instrumento, esta técnica pode incluir a antecipação da posição de todo braço (ROSTAL, 1993, p. 37).

2.5.3 *Vibrato*

Dentre as técnicas de mão esquerda, uma das mais importantes diz respeito à realização do *vibrato*. Segundo Flesch (c2000):

[...] o verdadeiro caráter da qualidade de som é determinada pelo *vibrato*. Um *vibrato* livre de hábitos defeituosos, e que pode funcionar com liberdade mecânica completa, dá a mais profunda expressão para o nosso subconsciente espiritual e sentimentos emocionais. (FLESCHE, c2000, p. 78).⁴⁷

Flesch afirma que uma das questões estéticas mais complexas na execução do instrumento consiste, justamente, no bom senso para a utilização deste mecanismo expressivo. O autor lembra ainda que, “[...] com certeza seria inteiramente maçante se todos os violinistas utilizassem o mesmo tipo de *vibrato*” (FLESCHE, c2000, p. 20).⁴⁸

⁴⁵ “[...] eine der auffälligsten geigerischen Entwicklungen unserer Zeit ist die Feindseligkeit dem hörbaren Lagenwechsel oder Glissando gegenüber.” (ROSTAL, 1971, p. i).

⁴⁶ “[...] was bei Bach oder Mozart nicht geht, ist bei Saint-Saëns, Sarasate, Wieniawski oder Paganini durchaus möglich.” (ROSTAL, 1993, p. 35).

⁴⁷ “[...] the true character of the tone quality is determined by the vibrato. A vibrato which is free of faulty habits, and which can function with complete mechanical freedom, gives the most profound expression to our subconscious spiritual and emotional feelings.” (FLESCHE, 2000, p. 78).

⁴⁸ “[...] would certainly be extremely boring if all violinists used the same type of ‘pulsation’.” (FLESCHE, c2000, p. 20).

Rostal se aprofunda ainda mais do que Flesch nessa questão, sugerindo que diferentes tipos de *vibrato* devam ser utilizados para enriquecer os variados sentimentos ou afetos que cada passagem musical possa expressar. Da mesma forma, o autor acredita que este efeito possa servir para diferenciar estilos interpretativos distintos (barroco, clássico, romântico e contemporâneo). Para Rostal, por se tratar apenas de um recurso expressivo, o *vibrato* não deve ser utilizado ininterruptamente, sobretudo em passagens rápidas (ROSTAL, 1993, p. 39).

No estudo do *vibrato*, Rostal (1993, p. 39-42) reconhece movimentos vibratórios de cada segmento do membro superior esquerdo, que podem ser praticados isoladamente, mas devem ser associados, entre si, durante a performance, para produzir variações elaboradas de *vibrato*. Dentre esses movimentos, Rostal menciona os seguintes: *vibrato* de braço, *vibrato* de dedo, *vibrato* de rotação (pronação/supinação) do antebraço e *vibrato* de mão.

A respeito da possibilidade de intervenção do professor para o desenvolvimento desse recurso expressivo, o professor Bosísio revela sua opinião da seguinte maneira:

O professor deve detectar no aluno qual é o seu tipo de *vibrato* mais natural em relação ao seu biótipo. Os gordinhos tendem mais ao [*vibrato* de] pulso, os magros, de membros longos, ao braço. Pode haver exceções. Tão logo reconhecidos, os exercícios de Flesch e Galamian são bastante bons. Se o *vibrato* surgiu naturalmente e é bom, deve-se apenas mantê-lo. Quando dominado não é necessário estudos extras de manutenção. O verdadeiro *vibrato*, entretanto, não vem do dedo, vem do coração. (APÊNDICE D).

2.6 TÉCNICA DE ARCO

Flesch (c2000, p.35) e Rostal (1993, p. 58) distinguem e analisam três diferentes maneiras de segurar o arco, correspondendo às escolas alemã antiga, franco-belga e russa. Os autores se baseiam principalmente nas questões da colocação do dedo indicador, que determinará a posição dos outros dedos sobre a vareta, e do grau de pronação do antebraço. Dessa forma, observam as seguintes características:

- a) na escola alemã antiga o indicador mantém contato com a vareta do arco através da sua última falange (falange distal), e todos os dedos formam um ângulo praticamente reto em relação ao arco. Quase não há pronação do antebraço;
- b) na escola franco-belga, o indicador toca a vareta através da sua segunda falange (falange medial), permanecendo relativamente afastado dos outros dedos. Há uma pequena pronação do antebraço;

- c) na escola russa, o dedo indicador mantém maior contato com a vareta do arco, tocando-a com a segunda falange. Os dedos permanecem em extensão parcial, próximos entre si, e formando um ângulo bem mais agudo em relação à vareta do arco. O antebraço sofre pronação acentuada, e o dedo mínimo só encosta na vareta quando se utiliza a região inferior do arco (v. Região do arco).

O professor Rostal (1993, p. 58) sugere uma maneira de manusear o arco, com naturalidade, na qual a mão esteja relaxada e o indicador toque a vareta através da sua segunda falange (falange medial). Além disso, o dedo médio e o anular devem se manter próximos entre si, o dedo mínimo permanece arredondado (em flexão parcial), e o polegar, oposto aos outros dedos, fica posicionado mais ou menos na altura do indicador ou entre o indicador e o dedo médio. Esta forma de segurar o arco corresponde à posição normal, utilizada para a maior extensão do arco, e deve sofrer pequenas modificações para se tocar nas regiões da extrema ponta e do talão. Na região da ponta do arco, para quem tem o braço mais curto, o dedo mínimo pode perder o contato com a vareta, enquanto, na região do talão, através da supinação do antebraço, a mão se coloca de tal forma que o dedo mínimo possa exercer maior pressão sobre a vareta, contrabalançando o peso do arco, e deixando o dedo indicador praticamente sem pressão (ROSTAL, 1993, p. 58-59).

De maneira resumida, podemos afirmar que o dedo indicador se responsabiliza pela pressão sobre o arco, através do movimento de pronação do antebraço direito. Está pressão é necessária quando se toca na região da ponta. O dedo mínimo, por sua vez, serve para contrabalançar o peso do arco na região do talão através de uma leve supinação do antebraço. A quantidade exata da pressão exercida por esses dedos dependerá também da dinâmica que se pretende realizar.

Lavigne e Bosísio (1999, p. 6) acreditam que, na mão de bons instrumentistas, as diversas maneiras de segurar o arco, conhecidas como as diferentes escolas de arco, possuem muito mais semelhanças do que diferenças, concluindo que a “naturalidade da mão, a elasticidade dos dedos e uma postura que permita enfim a flexibilidade de todas as partes do membro superior direito são aspectos fundamentais em todas as boas escolas” (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 6).

Rostal nos lembra que uma boa técnica de arco depende do conhecimento e domínio sobre os seguintes pontos: divisão de arco, utilizando-se maior ou menor comprimento do arco; regiões do arco (ponta, meio e talão); aumento e diminuição da velocidade do movimento; realização de acordes quebrados, inteiros ou arpejados; cordas duplas com equilíbrio entre as duas vozes ou enfatizando-se uma delas; mudanças de corda em qualquer

direção (para cima ou para baixo), entre outros (ROSTAL, 1993, p. 57). Para este autor, no estudo isolado da técnica de arco de uma peça do repertório, devemos atentar para o fato de que a mecânica dos movimentos do braço direito varia de acordo com o andamento adotado, como já vimos. Rostal explica que ritmos lentos pedem movimentos maiores do braço, enquanto ritmos curtos e rápidos são executados com menos arco, e sugere, dessa forma, que a técnica de arco, quando isolada, seja estudada também no andamento prescrito da passagem, ou seja, no andamento que se tem como meta final.

Em sua apostila sobre as técnicas fundamentais de arco, Lavigne e Bosísio (1999, p. 3) sugerem que a técnica de arco seja mais sutil e talvez mais difícil de ser estudada isoladamente do que a técnica de mão esquerda. Os autores afirmam que:

A tendência geral estaria na valorização dos aspectos relativos ao comportamento da mão esquerda, em detrimento de outros, pelos quais o arco seria responsável. Se fosse possível fazermos uma estatística entre alunos de quanto tempo de estudo diário é dedicado à mão esquerda e quanto ao arco, constataríamos, com toda certeza, uma preocupação desproporcional com as técnicas de mão esquerda [...]. Parâmetros como timbre, dinâmica, fraseado, estilo, assim como todos os recursos expressivos – com exceção do *vibrato* e *glissandi* – dependem basicamente do arco. No entanto, nem sempre são tratados com a mesma atenção que se dispensa à mão esquerda. (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 3).

Apesar da complexidade de movimentos envolvidos na realização dos diversos golpes de arco, Flesch (c2000, p. 38-40), Rostal (1993, p. 66) e Bosísio (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 13-16) dividem seu estudo entre seis movimentos básicos do membro superior direito, que podem ser pesquisados individualmente. São estes:

- 1) movimento vertical do braço (abdução e adução do membro superior direito) a partir da articulação do ombro (articulação glenoumeral);
- 2) movimento diagonal do braço, também realizado a partir da articulação do ombro;
- 3) movimento de rotação do antebraço (pronação e supinação) a partir da região do cotovelo (articulação rádio-ulnar);
- 4) movimento diagonal do antebraço (flexão e extensão) a partir do cotovelo (articulação úmeroulnar);
- 5) movimentos do punho (articulação radiocárpica) e;
- 6) movimentos dos dedos (flexão e extensão metacárpica e interfalângiana).

Lavigne e Bosísio (1999, p. 13) lembram que os movimentos básicos não são os golpes de arco, mas “visam dar ênfase às diversas articulações do membro superior direito, que, mais tarde, sutilmente coordenadas, formarão os golpes de arco”, e ainda que “a

priorização de uma articulação não implica no enrijecimento de outras, que devem permanecer relaxadas.”

2.6.1 *Legato*

As mudanças de direção do arco, suaves, em *legato*, na região do talão, compreendem uma das maiores dificuldades da técnica de arco. Seu domínio consiste no controle da velocidade e pressão do arco em uma região onde todo peso do arco deve ser contrabalançado pelo dedo mínimo, como já vimos. Para que essa mudança seja realizada de forma imperceptível, Rostal (1993, p. 62) sugere um pequeno movimento de flexão e extensão dos dedos, acompanhando a mudança de direção, da seguinte forma: primeiramente, durante a arcada para cima, eleva-se ligeiramente o cotovelo acompanhado pela extensão de todos os dedos, inclusive do polegar; em seguida, ainda na direção ascendente do arco, abaixa-se o braço e flexionam-se os dedos; e finalmente, já na direção para baixo do arco, os dedos voltam à posição normal. Todos esses movimentos devem ser pequenos e sutis, caso contrário, pausas ou acentos indesejáveis serão escutados (ROSTAL, 1993, p. 62-63).

Flesch (c2000, p. 41), igualmente, reconhece estes movimentos dos dedos da mão direita como auxiliares na realização de mudanças de direção de arco, em *legato*. O autor lembra ainda que, para as mudanças de corda, em *legato*, devemos procurar realizar movimentos ondulares, e não angulares, aproximando-se gradativamente o arco da próxima corda (FLESCH, c2000, p. 44).

Lavigne e Bosísio (1999, p. 45) atentam para o fato de que a ligação entre duas ou mais notas requer a observância dos seguintes pontos: continuidade do *vibrato*, suavidade nas mudanças de posição, equilíbrio de pressão, velocidade e distribuição de arco. Em outras palavras, reconhecem que a boa execução do *legato*, em uma passagem musical, depende da técnica de arco e de mão esquerda. Estes autores lembram que a realização do *legato*, envolvendo mudanças de corda, requer movimentos suaves, onde, “por uma fração de segundo, as cordas são quase que tangidas simultaneamente, como se a passagem estivesse em cordas duplas.” Além do mais, para a clareza de uma passagem em *legato* com mudança de corda, os dedos da mão esquerda devem preceder a mudança do arco, de forma que, quando o arco alcance a nova corda, o dedo já esteja pressionando-a na altura da nota desejada (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 45).

2.6.2 Cordas duplas e acordes

A técnica de arco merece especial atenção durante o estudo de cordas duplas, ou acordes de três e quatro sons. Segundo Flesch (c2000, p. 63), esta dificuldade está intimamente conectada com a equalização das vozes de um trecho polifônico, lembrando que o ponto de contato entre o arco e a corda deve ser constantemente ajustado na busca pela sonoridade adequada de cada voz.

Sobre o estudo das cordas duplas, Lavigne e Bosísio afirmam que “a execução simultânea de duas cordas exige, em princípio, o dobro da pressão e maior velocidade de arco. Em geral, a corda mais grave deve receber maior apoio.” Em seguida, os autores acrescentam que “em determinadas passagens, a voz principal deve ser ressaltada, o que exige uma diferenciação de pressão a ser usada em uma e outra corda. A corda solta tem a tendência de soar sempre com maior intensidade” (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 54).

Em relação aos acordes de três ou quatro sons, Flesch (c2000, p. 64) sugere que o ataque (início do golpe de arco) possa ser realizado assentando-se a crina do arco sobre três cordas, simultaneamente. Para isso, necessitamos de uma maior pressão do arco sobre as cordas, bem como da escolha de um ponto de contato mais próximo ao espelho, pois nesta região, pela disposição das cordas, é possível tanger três cordas ao mesmo tempo. Em seguida devemos orientar o arco para um ponto de contato mais próximo do cavalete, sustentando apenas duas notas, e controlando sua produção sonora exatamente como no caso da técnica de cordas duplas (FLESCHE, c2000, p. 65).

A pressão e a velocidade de arco necessária para tanger três cordas simultaneamente, acabam impedindo a execução desses acordes em dinâmicas de *piano* ou *pianíssimo*. Para esses casos, Rostal (1993, p. 69) acrescenta a possibilidade de se tocar os acordes de maneira arpejada, com pouca pressão e na ponta do arco. Rostal comenta essa técnica da seguinte forma: “um arpejo executado de maneira muito rápida, na ponta, nos possibilita realizar acordes em *piano*. Este tipo de arpejo é uma das maneiras frequentemente utilizadas na realização da música do Barroco” (ROSTAL, 1993, p. 69).⁴⁹

⁴⁹ “ein möglichst schnelles Arpeggio an der Spitze gibt uns die Möglichkeit, Akkorde auch im Piano zu spielen. Ein solches Arpeggio ist eine in der Barockzeit durchaus gebräuchliche Manier.” (ROSTAL, 1993, p. 69).

2.7 O ENSINO

O violinista Boris Schwarz (1906-1983) afirma que, de todos os seus professores, incluindo Jacques Thibaud (1880-1953) e Lucien Capet (1873-1928), Carl Flesch foi aquele que o influenciou de maneira mais decisiva em seus conceitos de execução violinística (SCHWARZ, 1983, p. 328). O autor ressalta que a abordagem pedagógica de Flesch

[...] era decididamente analítica, e não inspiradora. Seus ensinamentos estavam no nível mais alto e maduro. Ele apelava para o intelecto do aluno; ensinava os conceitos fundamentais da técnica e da interpretação, mostrando como lidar racionalmente com problemas à medida que surgiam. (SCHWARZ, 1983, p. 330).⁵⁰

Rostal (2007, p. 35) reconhece que seu professor Carl Flesch lecionava de uma maneira científica, analisando, separando, eliminando, deduzindo e esclarecendo todos aqueles pontos que, hoje em dia, se entende como o conhecimento básico violinístico. Seu método parecia um verdadeiro laboratório. Para esclarecer melhor esta questão, Rostal cita a utilização do *glissando*, onde Carl Flesch, de maneira pioneira, diferencia o seu emprego de forma consciente, seja como um propósito artístico, ou decorrente da falta de domínio técnico nas mudanças de posição da mão esquerda; sugerindo ainda uma diferença terminológica entre ambos (*glissando* e *portamento*); e diferenciando as variações de *glissando* de partida e de chegada (*A-Glissando/E-Glissando*) (v. *Glissando*).

Carl Flesch (c2008, p. 100-111) discorre sobre vários aspectos relacionados ao ensino violinístico. Uma das discussões diz respeito à importância do conhecimento das práticas de performance históricas, por parte do professor. Apesar de reconhecer esta importância, o pedagogo enfatiza que o professor deve saber reconhecer as tendências atuais e saber segui-las. O autor pondera ainda que as qualidades de um professor devem abranger: suficiente conhecimento técnico e musical, habilidade de transmitir suas próprias experiências, e saber desvendar e atender às necessidades técnicas, musicais e emocionais do aluno (FLESCH, c2008, p. 100).

Flesch considera que o professor deve ser capaz de dominar seu instrumento, podendo demonstrar ao aluno qualquer passagem musical durante a aula, a fim de converter sonoramente suas explicações ou intenções (FLESCH, c2008, p. 100). De fato, Rostal (2007,

⁵⁰ “[...] was decidedly analytical, not inspirational. It was teaching on the highest, most mature level. He appealed to the student’s intellect; he taught the fundamental concepts of technique and interpretation, showing how to deal rationally with problems as they arose.” (SCHWARZ, 1983, p. 330).

p. 30) recorda a maneira em que Flesch tocava para seus alunos, na época de sua formação, chegando a acrescentar a seguinte opinião:

Eu achava um procedimento muito interessante, apesar de ter minhas dúvidas, que ele [Flesch] não tocava apenas os trechos importantes para o aluno, e ao invés disso, tocava um movimento inteiro, até o fim. Porém, como disse, no todo isso era bem sábio, e não traz prejuízo algum ao aluno, observar bem de perto um violinista tocando de forma exemplar. (ROSTAL, 2007, p. 30).⁵¹

Gravações em vídeo mostram que o professor Max Rostal, em suas aulas, diferente de Flesch, preferia demonstrar ao aluno somente passagens menores, de poucos compassos, onde o aluno estivesse apresentando deficiências. Em seguida, ele pedia ao aluno para repetir aquela passagem (SCHENK e KALCHER, 2007, p. 81).

A capacidade de desenvolver uma atitude racional e objetiva no aluno, somada a uma postura ética de fidelidade à obra dos grandes compositores, é uma das características marcantes da pedagogia de Max Rostal, como bem assinala o professor Bosísio:

A análise dos princípios de causa e efeito, bem diferente daquele violinismo subjetivo e empírico do século XIX e mesmo de grande parte do século XX. Isto tudo associado diretamente à grande arte, ao respeito absoluto pela criação dos grandes mestres, procurando sempre suas fontes originais. (ANDRADE, 2005, p. 112).

Paulo Bosísio reconhece, logo em seguida, a preocupação de Rostal em manter a individualidade no toque de cada um de seus alunos, evitando uma padronização técnica de sua escola (ANDRADE, 2005, p. 112).

O professor Bosísio, referindo-se à sua própria abordagem de ensino, sugere que o educador deva, inicialmente, tentar traçar o perfil psicológico, corpóreo e artístico do seu aluno, sem relatar nada a ele, e a partir de então criar um planejamento de trabalho. Bosísio recomenda, ainda, se trabalhar a autoestima do aluno, “mas sempre sobre o que é real e verdadeiro” (APÊNDICE D).

⁵¹ “Ich fand das damals ein sehr kluges Vorgehen, doch kamen mir Zweifel, warum er nicht einzelne Beispiele, die für den Schüler wichtig waren, vorführte, und stattdessen einen ganzen Satz bis zu Ende spielte. Aber, wie gesagt, insgesamt war es doch klug und schadete dem Schüler nicht, beispielhaftes Geigen aus der Nase zu beobachten.” (ROSTAL, 2007, p. 30).

2.8 INDIVIDUALIDADES DO ALUNO

Em sua autobiografia, Flesch (1957, p. 96) relata suas impressões a respeito das competições que teria participado, enquanto jovem aluno do Conservatório de Paris. O artista retrata uma maneira antiga de se ensinar naquele conservatório, onde os alunos pareciam ter que imitar seus professores. Flesch lembra que, de dezenas de alunos que concorriam periodicamente naquela instituição, não se ouviam dezenas de maneiras de interpretar, mas apenas quatro, correspondendo ao número de classes dos quais os alunos “[...] tinham que representar, ou melhor, imitar a interpretação de seus professores, sob a pena de exclusão” (FLESCH, 1957, p. 96).⁵²

Em seu método, Carl Flesch (c2008, p. 108-109) lista algumas observações que devem ser feitas pelo professor, numa etapa inicial, de reconhecimento do aluno. Entre elas: seus hábitos posturais, sua afinação e reação à desafinação, presença de características individuais na sua sonoridade (incluindo tipo de *vibrato*), recursos técnicos gerais (domínio dos movimentos básicos, por exemplo), segurança na técnica aplicada ao repertório, estilo ou hábitos de performance, e personalidade. Em seguida, aquele autor distingue três fases do ensino: corrigir e elevar o nível da técnica geral do aluno, ressaltar os métodos saudáveis de estudo, e, por fim, desenvolver a personalidade do aluno dentro do contexto estilístico de determinada composição (FLESCH, c2008, p. 109).

Flesch (c2008, p. 110) ressalta a importância das aulas abertas, com a presença de outros estudantes. Este tipo de aula constitui, para este autor, uma preparação natural para uma carreira de concertista e também de professor.

Segundo Hartnack (1967, p. 78-79),

[...] um dos segredos de seu sucesso [de Flesch] era, simplesmente, que ele não se orientava por um nível fixo de rendimento, mas sabia se ajustar às peculiaridades físicas e mentais de cada um de seus alunos, moldando, a partir deste material, a gama das questões técnicas e artísticas correspondentes. (HARTNACK, 1967, p. 78-79).⁵³

Paulo Bosísio, ao refletir sobre as questões da padronização técnica na performance violinística e da ausência de uma individualidade nos intérpretes das gerações mais recentes,

⁵² “[...] had to represent, or rather imitate, his teacher's interpretation on pain of exclusion.” (FLESCH, 1957, p. 96).

⁵³ “[...] eines der Geheimnisse seines Erfolges bestand ganz einfach darin, dass er sich nicht an einem feststehenden Leistungsniveau orientiert, sondern auf die körperlichen und seelischen Eigenarten seiner Schüler einstellen wusste, um aus dem gegebenen Material das zu formen, was innerhalb der technischen und künstlerischen Reichweite des Betreffenden lag.” (HARTNACK, 1967, p. 78-79).

recorda que seu mestre, Max Rostal, em sua metodologia de ensino, fazia questão de que seus alunos fossem diferentes, por mais que se pudesse reconhecer atitudes técnicas e artísticas semelhantes entre eles (ANDRADE, 2005, p. 113).

Ao detalhar a pedagogia de Max Rostal, em relação à forma como ele considerava as particularidades de cada aluno, Bosísio exemplifica:

[...] na escolha do dedilhado, onde normalmente [Rostal] apresentava duas opções para tamanhos diferentes de mão. Ambas, entretanto, eram atreladas ao pensamento artístico daquele momento, na obra. Nas diferenças culturais ou facilidades específicas em relação ao repertório, seguia o exemplo de seu mestre Flesch, ou seja, insistia em trabalhar intensamente com o aluno nos pontos onde ele era menos brilhante, ao mesmo tempo propondo, em apresentações públicas, o repertório que mais se identificava com o intérprete. (ANDRADE, 2005, p. 113).

2.9 CONHECIMENTO ESTILÍSTICO E USO DE *URTEXT*

Flesch (c2008, p. 62) acredita que o estilo seja reflexo de algum conhecimento do intérprete sobre o contexto ou as circunstâncias ligadas à composição de determinada obra musical, aliado ao desejo de enquadrá-la dentro desse contexto, durante sua interpretação. A diversidade de estilos pode compreender contextos variados, resultando em classificações tais como: estilo de Mozart ou Bach, estilo operístico ou de música da igreja, estilo vocal ou instrumental, estilo lírico, folclórico, húngaro, vienense, espanhol, russo, etc.

Rostal (1993, p. 117) enumera, ainda, outros estilos, como: barroco (pré-clássico), clássico, romântico, neorromântico, impressionista, expressionista, dodecafônico e aleatório. Ele também nos lembra que só podemos respeitar o fraseado de uma obra se tivermos certeza de que as indicações impressas são originais ou correspondem às ideias do compositor. Em casos duvidosos, devemos tentar encontrar cópias do manuscrito ou de edições originais (ROSTAL, 1993, p. 145). Igualmente importante, para Rostal, seria o conhecimento sobre o estilo da composição que se pretende estudar, pois em alguns casos a própria notação original carece de indicações de articulação, dinâmica, timbre, fraseados e andamentos (como, por exemplo, na obra de Bach), o que não significa que ela deva ser interpretada de forma monótona, sem variações desses parâmetros.

Em sua biografia, Rostal (2007, p. 41-42) descreve seu colega Joseph Wolfsthal (1899-1931) – violinista, também aluno de Carl Flesch –, como sendo um representante do tipo de personalidade germânica, correta, sempre atenta ao estudo das edições originais. Este

tipo de personalidade marca, sem dúvida, uma preferência de Rostal. Segundo Hartnack (1967, p. 200), não era comum naquela época se buscar informações sobre as diferenças que poderiam existir, em termos de forma e até mesmo de conteúdo, entre uma edição recente e a versão original, mais antiga, de determinada obra musical. Somente por volta dos anos quarenta, se iniciou uma espécie de organização e observação destes procedimentos – o que nos remete, inevitavelmente, à influência de Max Rostal. O professor Rostal exigia de seus alunos que utilizassem sempre as edições originais, e que, além disso, estudassem a partitura orquestral dos concertos para violino. Ademais, o estudante deveria sempre buscar informações sobre a vida e as fases de criação dos compositores em questão (HARTNACK, 1967, p. 201).

Max Rostal (2007), em sua autobiografia, discute a importância de um intérprete conhecer diversas obras de um determinado compositor, além daquelas escritas diretamente para o seu instrumento. Rostal acredita que

[...] um bom intérprete mal possa executar a obra para violino de Beethoven, se ele ainda não tiver se ocupado intensamente com seus quartetos de corda e sinfonias. Igualmente acontece com Mozart; quem não conhecer suas óperas e obras sinfônicas, em minha opinião, não terá um acesso convincente à sua obra para violino. E, como compreender as sonatas para violino solo de Bach, sem ter estudado cuidadosamente a Paixão Segundo São Mateus [BWV 244] ou a missa em si menor [BWV 232]? (ROSTAL, 2007, p. 54).⁵⁴

Segundo Rostal (1993, p. 100-101), em meados do século XX, umas das maiores mudanças na estética da interpretação musical teria sido a forte tendência de seguir as indicações originais do compositor, através do uso das edições originais (*Urtext*) de suas obras. Para o autor, a verdadeira função do editor, nos dias de hoje, é publicar suas edições, combinando, de forma clara, as anotações originais com as suas próprias sugestões técnico-interpretativas.

As indicações de dedilhados, por exemplo, estariam intimamente associadas ao estilo da obra em questão. Isso se deve ao fato de que diferentes dedilhados acarretam, principalmente, em mudanças de timbre e ocorrência de *glissandi*. Nesse ponto, Rostal afirma:

⁵⁴ “[...] ein guter Interpret die Violinwerke Beethovens kaum ausschöpfen kann, wenn er sich nicht intensiv mit seinen Streichquartetten und seinen Sinfonien beschäftigt hat. Ähnlich ist es auch mit Mozart; wer seine Opern und sinfonischen Werke nicht kennt, hat meines Erachtens keinen überzeugenden Zugang zu den Violinwerken. Und wie kommt man den Solosonaten von Bach nahe, ohne die Matthäus- und die Johannespassion oder die h-Moll-Messe gründlich studiert zu haben?” (ROSTAL, 2007, p. 54).

O que funciona adequadamente para Bach, não necessariamente valerá para Mozart, Beethoven, os românticos, impressionistas ou mesmo para a música contemporânea. Nós permitimos muito menos uso de *glissando* na música pré-clássica do que na romântica, e, além disso, o *glissando* em si teria um caráter bem diferente do que a doçura exageradamente aceita na música da segunda metade do século XIX. (ROSTAL, 1993, p. 102).⁵⁵

Lavigne e Bosísio (1999, p. 4) nos lembram, ainda, que as maneiras de utilizar o arco, de articular as notas através do seu uso, bem como a própria nomenclatura desses movimentos, podem sofrer variações de acordo com a época, estilo e país de origem de cada composição. Sendo assim, a compreensão do contexto em que pertence certa obra, portanto, possui um papel de grande importância na interpretação dos sinais gráficos de sua partitura.

Paulo Bosísio, ao discorrer sobre a importância dos estudos para violino de Kreutzer, ressalta a fidelidade da edição de Lambert Massart (1811-1892) em relação às ideias originais do compositor, e admite sua própria preferência pela ordem de numeração desses estudos, como consta na edição mencionada. Bosísio lembra que, infelizmente, essa numeração foi modificada pela maioria dos revisores (MARTINS, 2006, p. 158-161).

Vale lembrar que Massart foi um dos professores de maior sucesso daquele tempo, tendo lecionado por quarenta e sete anos no Conservatório de Paris. Ao final do século XIX, praticamente todos os violinistas franceses descendiam, em termos violinísticos, diretamente de Massart ou Kreutzer (SCHWARZ, 1983, p. 162).

Convém lembrar que, recentemente, Paulo Bosísio elaborou uma revisão do concerto em mi menor, Op. 64, de Mendelssohn, provida de dedilhados e arcadas, além de comentários pertinentes, a partir de uma edição original (*Urtext*) (APÊNDICE D).

Pra finalizar, Bosísio acredita na importância de uma formação eclética e de qualidade na trajetória de um violinista, independentemente de estar visando uma carreira de professor, músico de orquestra, camerista ou concertista. O professor Bosísio (APÊNDICE D) acrescenta que “a compartimentalização da arte que faz dela um evento menor.”

⁵⁵ “Was wichtig und passend für Bach, ist nicht notwendigerweise anwendbar für Mozart, Beethoven, die Romantiker, die Impressionisten oder auch für zeitgenössische Musik. Wir akzeptieren viel weniger Glissandi in vorklassischer Musik als etwa in romantischer, aber auch das Glissando selbst würde einen etwas anderen Charakter tragen als die durchaus zu verteidigende Süßigkeit in der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert.” (ROSTAL, 1993, p. 102).

2.10 ESCOLHA DE REPERTÓRIO

Logo após a Primeira Guerra Mundial, o fonógrafo foi amplamente disseminado, permitindo à música uma audiência muito maior. Segundo Wen (1992, p. 86), a popularidade das peças de menor duração, também chamadas miniaturas, está diretamente associada às gravações em 78 rotações por minuto (rpm), pois estas se adaptavam perfeitamente ao tempo de duração de um dos lados do disco. Já naquela época, porém, Carl Flesch (c2008, p. 96-99) recomendava aos intérpretes que incluíssem, em seus recitais, pelo menos uma peça de câmara (preferencialmente alguma sonata), evitando-se apenas aquelas peças de menor duração.

Flesch acredita, igualmente, que um intérprete tenha a obrigação moral de trazer obras contemporâneas ao ouvinte, pois em caso contrário, as novas obras estariam mortas, e a arte musical morreria sem as constantes mudanças e o progresso (FLESCH, c2008, p. 96).

Além do mais, o desenvolvimento artístico de um violinista está intimamente ligado à ampliação da sua gama de repertório. Enquanto a rotina técnica é um componente necessário para uma execução impecável, por outro lado, ocupar-se sempre com o mesmo repertório cria uma espécie de rotina espiritual, que atua contra a natureza do cultivo das variadas expressões de sentimentos e emoções (FLESCH, 1957, p. 199).

2.11 NERVOSISMO

De acordo com Flesch (c2008, p. 89), a melhor maneira de lidar com os problemas decorrentes do nervosismo é descobrir sua causa, entender sua natureza, para, só assim, se livrar de suas consequências. Além do mais, o intérprete deve ter coragem, no palco, acreditando que já possui as qualidades necessárias para cumprir seu dever. Algumas maneiras de combater os efeitos do nervosismo podem ser, desde a aparição frequente em recitais (devidamente preparados, é claro) públicos ou não, até o uso de remédios (FLESCH, c2008, p. 90).

Uma das abordagens de Flesch (1928, p. 99) referente ao controle do nervosismo, se fundamenta nas teorias da autossugestão do psicólogo francês Emil Coué (1857-1926). A partir dessas ideias, o intérprete poderia se utilizar da força de vontade própria para amenizar certos medos, ocupando seus pensamentos com ideias opostas ou contrárias daquelas que o preocupam. Flesch exemplifica que o tremor no braço direito (do arco), decorrente de uma situação de nervosismo, poderia desaparecer quando o violinista modificasse o seu foco

visual, desviando sua atenção do arco para os movimentos de digitação, da mão esquerda, ou seja, concentrando-se em algo que não apresenta maiores dificuldades naquele momento (FLESCHE, 1928, p. 99).

Rostal (2007, p. 37) não concorda plenamente com esta abordagem, e, baseado na evolução das ciências psicológicas, afirma “[...] que não é possível se desvencilhar de um pensamento, quando se tenta desesperadamente deixar de pensar nele.”⁵⁶

O autor supracitado acrescenta que, frequentemente, o nervosismo que acompanha uma situação de audição pública afeta somente as passagens que apresentam maiores dificuldades técnicas, ou seja, cujo domínio técnico absoluto ainda não tenha sido alcançado. Esse autor esclarece sua opinião, exemplificando que, numa apresentação pública, muitas vezes as “[...] desafinações remetem às difíceis mudanças de posição ou à falta de treino auditivo. Deficiências na técnica de arco provocam tremor no arco” (ROSTAL, 1993, p. 129).⁵⁷

O professor Rostal reconhece, no entanto, que além das causas mecânicas, o nervosismo pode advir de problemas psíquicos, necessitando, em casos mais sérios, tratamento terapêutico.

⁵⁶ “[...] dass man einen Gedanke gerade dann nicht los wird, wenn man krampfhaft versucht, nicht an diese eine Sache zu denken.” (ROSTAL, 2007, p. 37).

⁵⁷ “[...] schlechte Intonation ist auf schlechten Lagenwechsel oder ungenügendes trainiertes Gehör zurückzuführen. Mängel der Bogentechnik verursachen ein Zittern des Bogens.” (ROSTAL, 1993, p. 129).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o contexto histórico do violinismo alemão do século XIX, observamos a forma como Luis Spohr se refere ao famoso violinista Paganini e sua música, expressando desaprovação em relação ao seu estilo virtuosístico. Acreditamos que, muito provavelmente, houvesse certa rivalidade entre estes dois expoentes do violinismo europeu, e, além disso, entre tantos artistas que constituíam o cenário musical europeu daquela época, sem dúvida encontraríamos diferenças ideológicas significativas. Assim sendo, enquanto Spohr desaprovava o estilo da Paganini, certamente outros artistas o veneravam. Mesmo entre Ferdinand David e Joseph Joachim, descendentes diretos da escola de Spohr, não encontramos qualquer indício de menosprezo ou desaprovação do estilo virtuosístico de Paganini. Neste ponto, preferimos concordar com Moser (1898, p. 262), um dos principais discípulos de Joachim, ao sugerir que o antigo mestre Spohr poderia estar amarrado demais aos seus princípios para ser capaz de julgar de forma imparcial acontecimentos novos e diferentes.⁵⁸

De forma semelhante, a análise que Flesch faz da antiga escola alemã, de Joachim, comparando-a com outras escolas do cenário europeu na virada dos séculos XIX e XX, não tem o objetivo de relatar uma realidade ou de estabelecer com precisão o estágio de desenvolvimento do violinismo naquele tempo e país. Diante disso, optamos por nos ater à inquietação de Flesch com o ambiente pedagógico violinístico da cidade de Berlim, alimentada naturalmente pela sua própria observação. Em outras palavras, o contexto histórico analisado, juntamente com os relatos de Carl Flesch a respeito do cenário violinístico daquele lugar, numa época diretamente anterior ao seu encontro com Max Rostal, teria servido como base para o estabelecimento da escola de Flesch, na Alemanha, que logo se tornaria um elo entre a atuação pedagógica de Flesch e Rostal.

Através do levantamento dos aspectos biográficos dos pedagogos Carl Flesch e Max Rostal, bem como da análise de seus métodos, observamos que a pedagogia desses artistas esteve fortemente estruturada na sistematização do conhecimento técnico e artístico. O convívio entre esses pedagogos e suas relações de amizade e profissão, mantidas também à distância, permite-nos acompanhar a expansão dessa linha de pensamento, de Berlim para outras cidades e países, sofrendo algumas modificações e adequações técnicas e estéticas ao

⁵⁸ Fortalecendo esta afirmação, Moser (1898, p. 262) lembra o desapareço de Spohr pelas obras tardias de Beethoven (contemporâneas àquela época), desde os quartetos *Razumovsky*, Op. 59, e seu concerto para violino, Op. 61, até seus últimos quartetos de corda e a nona sinfonia, Op. 125.

longo dos anos. Através da autobiografia de Max Rostal (2007), de algumas cartas trocadas entre Rostal e Flesch, e de seus métodos, consideramos válida a ideia da formação de uma escola violinística baseada em ideias pedagógicas semelhantes, fundamentadas por uma maneira racional e minuciosa de desenvolver e se relacionar com a arte violinística. Esta escola poderia ser denominada, seguramente, de tradição Flesch-Rostal. Convém lembrar, ainda, que as adequações e modificações ditadas por Rostal sobre os preceitos estabelecidos por Flesch ocorreram durante um espaço de tempo de mais de meio século, desde a publicação do método de Flesch até os últimos anos de atuação pedagógica de Rostal. Certamente essas adaptações feitas por Rostal sobre o método de seu professor se justificam por suas experiências de uma longa trajetória artística, vivenciando modificações na estética e no gosto musical de cada momento.

Antes de entrarmos no contexto metodológico propriamente dito, permitindo-nos analisar as transformações técnicas ou interpretativas ocorridas dentro da tradição Flesch-Rostal, sentimos a necessidade de ponderar brevemente algumas diferenças entre técnica e interpretação violinística. Neste âmbito, gostaríamos de relatar a explicação de Galamian (1962), com as quais concordamos:

Técnica é a capacidade de dirigir mentalmente e executar fisicamente todos os movimentos necessários das mãos esquerda e direita, braços e dedos. Uma técnica completa significa o desenvolvimento de todos os elementos pertencentes às habilidades violinísticas ao mais alto nível. (GALAMIAN, 1962, p. 5).⁵⁹

O autor supracitado acredita que a técnica esteja a serviço da interpretação artística. Todavia, para o sucesso de uma performance, não basta dominar as questões técnicas, mas deve-se compreender a fundo o significado da música, ter imaginação criativa, e desenvolver uma abordagem emocional e pessoal da obra (GALAMIAN, 1962, p. 6).

Entendemos que, muito embora a interpretação possa ser analisada e descrita através dos parâmetros técnicos ou acústicos, uma boa interpretação contenha, inevitavelmente, elementos subjetivos muito fortes, relativos à concepção pessoal do intérprete sobre a maneira como determinada música deve soar. Esta concepção está fortemente influenciada pelo gosto, estilo, e outros elementos que variam de acordo com cada pessoa, lugar e época. Dessa forma, enquanto a habilidade técnica de um violinista possa ser classificada como eficiente ou não, a partir dos parâmetros acústicos mensuráveis – altura (afinação), duração (ritmo), intensidade

⁵⁹ “Technique is the ability to direct mentally and to execute physically all of the necessary playing movements of left and right hands, arms, and fingers. A complete technique means the development of all of the elements of the violinistic skills to the highest level.” (GALAMIAN, 1962, p. 5).

(dinâmica), timbre e articulação –, a interpretação compreende um valor mutável, de acordo com as tendências momentâneas de um lugar, podendo ser entendida, ainda, como a utilização de uma vasta gama de recursos técnicos, de uma maneira sutil e complexa, e nem sempre aplicada de forma objetiva e consciente durante a performance musical.

A obra de Flesch intitulada *A arte de tocar violino*, em dois volumes, pode ser considerada a principal referência teórica da tradição Flesch-Rostal, e desta forma, seria praticamente impossível analisar ou desenvolver a linha de pensamento de Carl Flesch sem mencioná-la. De forma sucinta, observamos que Flesch, em sua obra, separa a prática violinística em três áreas que se relacionam:

- a) a técnica geral, que compreende o estudo da mecânica de ambos os membros superiores, reconhecendo cada um dos movimentos envolvidos na realização de qualquer efeito sonoro ao violino, e procurando, dentro do possível, praticá-los isoladamente através de exercícios específicos;
- b) a técnica aplicada, que envolve o desenvolvimento da capacidade de aplicar simultaneamente os movimentos (técnicas) necessários para a execução de passagens e efeitos sonoros, dentro de um contexto musical;
- c) a realização artística, ou seja, o objetivo final da interpretação artística de determinada composição. Este objetivo seria alcançado somente após o domínio absoluto das questões mecânicas inerentes às dificuldades da obra, permitindo ao executante a expressão de seus sentimentos, livre e desimpedida de obstáculos técnicos.

Em relação à pedagogia violinística do passado, mais especificamente da antiga escola alemã, consideramos que o método de Flesch tenha quebrado alguns tabus, como o princípio de manter o cotovelo direito sempre baixo (próximo do corpo), a falta de pronação do antebraço direito, e também alguns aspectos posturais dos membros inferiores, aparentemente inadequados.

Após analisar os métodos dos professores Max Rostal e Paulo Bosísio, pudemos distinguir algumas adaptações técnicas que caracterizam a evolução da escola de Flesch.

Na técnica de mão direita, por exemplo, Rostal acrescenta algumas diferenças nas maneiras de segurar o arco, distinguindo as seguintes posições: normal, talão e ponta – referente a cada região do arco utilizada. Além disso, Rostal sugere uma nova técnica para a execução dos acordes de três e quatro sons em *pianíssimo*, arpejando-os rapidamente, na região da ponta do arco.

Na mão esquerda, uma das mais notáveis adaptações técnicas de Rostal sobre os ensinamentos de Flesch, diz respeito à realização dos *glissandi*. Muito embora Flesch tenha abordado este recurso interpretativo exaustivamente – determinando a sua mecânica, criando terminologias para suas variações (*glissando* de partida e *glissando* de chegada), e diferenciando a realização deste efeito como parte da técnica de mudanças de posição ou pela necessidade de ênfase na expressividade de uma passagem musical –, o professor Rostal passou a defender uma melhor administração no seu uso, o que acarretou o desenvolvimento da técnica de preparação do polegar e do braço esquerdo, a fim de se realizar as mudanças de posição com maior agilidade, evitando-se a ocorrência de *glissandi* indesejáveis (não justificados pela interpretação ou inadequados ao estilo de determinada composição).

No campo da técnica de mão esquerda, a tradição Flesch-Rostal-Bosísio pode ser esboçada através da comparação dos dedilhados do estudo nº 11, de Kreutzer (ANEXO B). As edições apresentadas nos mostram que Flesch utiliza a segunda e a quarta posição com bastante frequência, diferente de Marteau, com uma concepção mais antiga, que evitava ao máximo estas posições. O dedilhado idealizado por Rostal, contemporâneo ao Galamian, requer maior participação e mobilidade do polegar esquerdo, através das mudanças de posição menores e mais frequentes. Além de reduzir os *glissandi* indesejáveis, o dedilhado de Rostal auxilia no relaxamento do ombro esquerdo, devido à participação constante da mão esquerda na sustentação do instrumento. Este dedilhado, único e pioneiro entre as edições dos estudos e caprichos de Kreutzer, é igualmente adotado por Bosísio.

No campo da interpretação violinística, Rostal procurou de maneira única e pioneira respeitar as informações originais do compositor, como dinâmicas, articulações e fraseados, sempre seguindo as edições *Urtext*, e num patamar bem mais minucioso do que seu mestre Flesch. Dentro desse contexto, Rostal editou obras do repertório violinístico, acrescentando dedilhados e explicações sobre a utilização do arco, sempre com a finalidade de obter articulações, fraseados e timbres condizentes às ideias originais do compositor.

A questão do *vibrato*, igualmente, merece algumas considerações de acordo com a abordagem de cada um dos artistas em questão. Enquanto Flesch associa o seu uso ao elemento subconsciente, espiritual, e à individualidade de cada violinista, Rostal põe em foco o domínio de toda mecânica envolvida na produção deste efeito. O professor Carl Flesch insiste na espontaneidade do *vibrato*, defendendo que, ao encontrar a liberdade dos movimentos, o *vibrato* surge como a mais profunda expressão da personalidade. Assim, o autor sugere que cada intérprete tenha o seu próprio tipo de *vibrato*. De acordo com a metodologia de Rostal, porém, o intérprete deve pesquisar e dominar cada movimento do

braço esquerdo, a fim de ampliar sua capacidade de produzir tipos variados de *vibrato*. Rostal insiste que diferentes *vibrati*, e até mesmo a sua interrupção (*non vibrato*), sirvam para enriquecer ou adequar qualquer interpretação a um determinado estilo. Dessa forma, Rostal estabelece uma forte relação entre a estética da interpretação e a técnica referente ao controle dos tipos de *vibrato*.

Nesse aspecto, o professor Bosísio parece se aproximar do antigo mestre Carl Flesch, e mesmo admitindo que o *vibrato* possa ser estudado e exercitado, Bosísio acredita que cada aluno deva encontrar o seu tipo mais natural, e que, além disso, o verdadeiro *vibrato* “não vem do dedo, vem do coração” (APÊNDICE D).

Outro ponto que nos leva a considerar uma aproximação ideológica entre Bosísio e Flesch, diz respeito à digitação dos dedos (mão esquerda). Flesch não chega a defender a necessidade de uma colocação mais plana dos dedos (falanges parcialmente estendidas), mas admite que esta técnica favoreça a emissão de um timbre belo, suave e menos metálico, como no mencionado caso do violinista Enesco. Bosísio defende, de fato, essa maneira de dedilhar, justificando seus benefícios anatômicos decorrentes de um menor grau de torção (supinação) do antebraço esquerdo, e sugerindo ainda um ganho no *vibrato* do dedo mínimo, pela maior superfície de contato deste dedo com a corda. Rostal, diferente de Bosísio, prefere uma colocação um pouco mais vertical dos dedos, sem exagero, mas suficiente para permitir uma maior mobilidade das falanges, inclusive das do dedo mínimo.

Ao analisar a relação entre Max Rostal e Paulo Bosísio, através dos documentos encontrados, concluímos que o professor Bosísio representa um importante elo entre a tradição de Flesch-Rostal e o nosso país.

Nos questionamentos de nossa pesquisa, Paulo Bosísio declara que teria feito diversas adaptações em relação aos ensinamentos que recebeu dentro da escola Flesch-Rostal. Dentre essas adaptações, o professor menciona: as condensações técnicas nos relacionamentos de dedos, escalas e arpejos em três e quatro oitavas, em processos modulatórios dependendo da necessidade de cada aluno; a forma de conceituar o estudo das cordas duplas; sua revisão dos estudos de Kreutzer e do concerto em mi menor, de Mendelssohn; a exclusão de certo material do Sevcík no preparo técnico de seus alunos; mudanças na construção da forma da mão esquerda, e a inclusão de conceitos da técnica de Alexander ao violinismo (APÊNDICE D).

A preocupação com os prejuízos à saúde física, relacionados à prática violinística e a sustentação do instrumento, pode ser considerada um dos aspectos em que a tradição Flesch-Rostal tenha evoluído mais significativamente. Mais precisamente, enquanto Flesch apenas

menciona, sem entrar em maiores detalhamentos, a possibilidade de determinadas posturas e da prática prolongada prejudicarem a saúde, Rostal explica alguns cuidados que devemos ter para evitar tendinites na mão esquerda – como, por exemplo, não exagerar na prática de acordes, extensões e *pizzicati* –, enfatizando, inclusive, que não devemos elevar o ombro esquerdo, em hipótese alguma, durante a prática violinística. Em relação à sustentação do violino sobre o ombro, especificamente, Flesch sugere uma contrapressão da mandíbula sobre o instrumento, aliada a uma ligeira participação da mão esquerda. Os professores Rostal e Bosísio, porém, modificam essa ideia, enfatizando uma maior participação da mão esquerda na sustentação do instrumento, e reduzindo ao mínimo a contrapressão exercida pelo queixo (mandíbula) sobre o violino.

Ao mencionar a técnica de Alexander, Bosísio entra em alguns detalhes nunca antes ponderados na escola de Flesch e Rostal, como a soltura do pescoço, maxilar, lábios e arcadas dentárias. Além disso, o professor Bosísio admite que tendinites, tenossinovites e lesões por esforços repetitivos (LER) façam parte da nossa profissão, e recomenda ao estudante, nesses casos, que nunca deixe completamente de tocar, podendo buscar auxílio na técnica de Alexander, Yoga, ou em casos mais agudos e questões específicas, na fisioterapia moderna (APÊNDICE D).

À medida que certas questões técnico-interpretativas, estilísticas e relativas à saúde física do executante tenham sofrido ajustes dentro da tradição Flesch-Rostal – adequando esta escola a cada momento, ou assinalando avanços efetivos, através de novos esclarecimentos e abordagens –, outros aspectos foram conservados desde o princípio, formando a base conceitual de toda essa tradição. Nesse contexto, além da sistematização do estudo técnico e do conhecimento estilístico, observamos a atenção de Flesch, Rostal e Bosísio para o cultivo e o desenvolvimento da individualidade de cada aluno, valorizando uma espécie de marca registrada na sonoridade de cada futuro intérprete.

Concordamos, finalmente, com o ponto de vista do professor Bosísio, ao concluir que a relação arte-técnica-intelecto – mesclando toda visão dedutiva, reconhecendo que todo efeito tem sua causa, e sempre apoiada na tradição artística da Europa Central – possa marcar uma das principais características que distinguem a tradição de Flesch e Rostal de outras escolas do princípio do século XX (APÊNDICE D).

Gostaríamos de frisar, neste momento, o cuidado com a arte e com a tradição artística, conforme mencionado pelo professor Bosísio, pois o simples desenvolvimento das questões intelectuais e da observação dos princípios de causa e efeito na técnica do instrumento não cobre as necessidades artísticas da nossa atividade. Segundo Keller (1984, p. 148), o

progresso dos componentes técnicos através de sua construção mais racional e analítica, durante grande parte do século XX, esteve associado, infelizmente, ao declínio da musicalidade e da expressão da individualidade dos intérpretes. De forma semelhante, Wen (1992, p. 90) afirma que a ênfase da maneira de tocar violino, ao longo do século XX, se afastou da expressão da individualidade, em prol da precisão técnica. O autor supracitado sugere que o aumento na quantidade de concursos internacionais e na indústria fonográfica teria influenciado os intérpretes, até os anos mais recentes, promovendo avanços no nível técnico das performances, e acarretando, porém, em uma lamentável e constatável “despersonalização da expressão musical” (WEN, 1992, p. 91).⁶⁰

Todas essas críticas remetem, coincidentemente, a uma época de grande atuação pedagógica de Carl Flesch e Max Rostal. Portanto, gostaríamos de finalizar este trabalho argumentando em favor da tradição Flesch-Rotal, perante essas críticas. Com base em nossas investigações, e após análise de suas obras, pudemos concluir que os professores Carl Flesch e Max Rostal estiveram sempre cientes dos perigos subjacentes à prática repetitiva e excessiva, com a finalidade única de manutenção e aprimoramento das questões técnicas. Frequentemente, em seus métodos, esses pedagogos recomendam uma rotina de estudo que proporcione equilíbrio entre a prática das questões puramente mecânicas e a prática para o exercício do reconhecimento e da transmissão dos componentes expressivos de uma performance. Algumas destas práticas, segundo esses professores, incluem o cultivo da música de câmara e o hábito de tocar as peças já dominadas tecnicamente, sem interrupção, do princípio ao fim, e de modo mais ou menos despreocupado.

O início das atividades pedagógicas de Paulo Bosísio no Brasil foi marcado por uma atitude semelhante à do mestre Carl Flesch, na Alemanha, em sua respectiva época. Essa atitude reflete a inquietação de um professor um tanto insatisfeito com o ambiente pedagógico à sua volta, e disposto a atuar em prol da implantação e difusão de um determinado pensamento violinístico. Após mais de três décadas lecionando ininterruptamente, Bosísio finalmente observa uma nova e duradoura postura no ambiente violinístico do nosso país, repercutindo os ensinamentos de Flesch em relação ao pensamento técnico e artístico desse instrumento (APÊNDICE D). Felizmente, muitos dos ex-alunos de Bosísio já possuem suas próprias classes, em diversos estados brasileiros, representando a continuidade e a transmissão desses pensamentos às próximas gerações de violinistas.

⁶⁰ “depersonalization of musical expression” (WEN, 1992, p. 91).

Acreditamos e esperamos, finalmente, que a nossa pesquisa possa contribuir ainda mais com a difusão desta tradição, perpetuando um referencial teórico sobre a formação histórica e alguns aspectos técnico-interpretativos das escolas de Flesch, Rostal e Bosísio. Próximas pesquisas poderão detalhar e analisar ainda mais profundamente a pedagogia destes artistas, ou quiçá, apresentar novas contribuições introduzidas pelos frutos mais recentes da tradição Flesch-Rostal, disseminada e atualizada, no nosso país, por Paulo Bosísio.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, E. Q. de. Entrevista com o professor e violinista Paulo Bosísio. **Per musi**. Belo Horizonte, v. 12, p. 111-113, 2005.

ARNEY, Kelley. **A comparison of the violin pedagogy of Auer, Flesch, and Galamian: improving accessibility and use through characterization and indexing**. 95f. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculty of the Graduate School of The University of Texas, Arlington, 2006.

BERGMANN FILHO, Juarez. **A análise e a criação de literatura musical como ferramentas da metodologia contemporânea do ensino do violino em sua fase inicial de aprendizado**. 2010. 137f. Dissertação (Mestrado em Música) – Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BOSÍSIO, Paulo. **Paulina d’Ambrosio e a modernidade violinística no Brasil**. 1996. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

_____. 100 anos de Max Rostal. **Per musi**, Belo Horizonte, v. 12, p. 105-109, 2005.

_____. **Videoaula**. [São Paulo, s/n, 198-]. 1 CD de vídeo.

CAPET, Lucien. **La technique superieure de l’archet**. Paris: Maurice Senart, 1916.

COTTIN-RACK, Myriam. **The twenty-four matinées by Pierre Gaviniés**. 2007. 73f. Tese (Doutorado em Música) – Performance Studies Division of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 2007.

FLESCH, Carl. **Die Kunst des Violinspiels**. II. Band: Künstlerische Gestaltung und Unterricht. Berlin: Ries & Erler, 1928.

_____. **Memoirs of Carl Flesch**. Translated and edited by Hans Keller. London: Rockliff, 1957.

_____. **Scale system**. Revised and enlarged edition by Max Rostal. Berlin: Ries & Erler, c1987.

_____. **The art of violin playing**. Translated and edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, c2000-2008. 2 v.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing & teaching**. Englewood Cliffs: Pertence Hall, 1962.

GÜNTHER, Harmut. Como elaborar um questionário. **Planejamento de pesquisa nas ciências sociais**. Brasília, n. 1, p. 1-15, 2003.

HARTNACK, Joachim. **Grosser Geiger unserer Zeit**. München: Rütten & Loening, 1967.

HENKLE, Theodor. Auer and Flesch: the men and their methods. **Journal of the Violin Society of America**. Maitland, v. 6, n. 1, p. 80-101, 1980.

_____. Interview with Max Rostal. **Journal of the Violin Society of America**. Maitland, v. 6, n. 3, p. 103-108, 1983.

HORTA, Luiz P. Em Curitiba, a força de uma tradição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1984. Caderno B, p. 2.

KALCHER, Antje. Quellen. In: SCHENK, D.; RATHERT, W. (Ed.). **Carl Flesch und Max Rostal: Aspekte der berliner Streichertradition**. Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Band 4. Berlin: Universität der Künste, 2002, p. 33-38.

KELLER, Hans. Violin technique: Its modern development and musical decline. In: GILL, Dominic (Ed.). **The book of the violin**. Oxford: Phaidon, 1984, p. 145-157.

LAVIGNE, M.; BOSÍSIO, P. **Técnicas fundamentais de arco para violino e viola**. Rio de Janeiro, 1999. 1 apostila.

MANN, William. The nineteenth century. In: GILL, Dominic (Ed.). **The book of the violin**. Oxford: Phaidon, 1984, p. 115-144.

MARTINS, Cássio. **Os 42 estudos-caprichos para violino, de Rodolphe Kreutzer: análise técnica para uma abordagem didático-pedagógica**. 2006. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Dezembro, 2006.

MOSER, Andreas. **Joseph Joachim: Ein Lebensbild**. Berlin: B. Behr's, 1898.

REVEILLEAU, Roberto A. **Técnica de Alexander**. (Página da Internet) Disponível em: <<http://www.tecnicadealexander.com>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

ROMANELLI, G.; ILARI, B. Algumas ideias de Paulo Bosísio sobre aspectos da educação musical instrumental. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**. Goiânia, v. 14, n. 2, p. 7-20, dez. 2008.

ROSTAL, Max. Vorwort. In: DONT, J. **Etüden und Capricen Opus 35**. Mainz: Schott, 1971, p. i-ii.

_____. **Beethoven: The sonatas for piano and violin**. London: Toccata, 1985.

_____. **Handbuch zum Geigenspiel**. Unter Mitarbeit von Berta Volmer. Herausgegeben von Marion Rostal. Bern: Müller & Schade, 1993.

_____. **Violin-Schlüssel-Erlebnisse, Erinnerungen**. Mit einem autobiografischen Text von Leo Rostal. Herausgegeben und bearbeitet von Dietmar Schenk und Antje Kalcher. Berlin: Ries & Erler, 2007.

SAUTER et al. **Die Geschichte der Universität der Künste Berlin**. Berlin, 2007. (Página da Internet) Disponível em: <<http://www.udk-berlin.de>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

SCHENK, Dietmar. Nachwort. In: ROSTAL, Max. **Violin-Schlüssel-Erlebnisse**. Herausgegeben und bearbeitet von Dietmar Schenk und Antje Kalcher. Berlin: Ries & Erler, 2007, p. 177-188.

SCHENK, D.; KALCHER, A. Vorwort der Herausgeber. In: ROSTAL, Max. **Violin-Schlüssel-Erlebnisse**. Herausgegeben und bearbeitet von Dietmar Schenk und Antje Kalcher. Berlin: Ries & Erler, 2007, p. iv-v.

_____. Anmerkungen. In: ROSTAL, Max. **Violin-Schlüssel-Erlebnisse**. Herausgegeben und bearbeitet von Dietmar Schenk und Antje Kalcher. Berlin: Ries & Erler, 2007, p. 70-100.

SCHENK, D.; RATHERT, W. (Ed.). **Carl Flesch und Max Rostal: Aspekte der berliner Streichertradition**. Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Band 4. Berlin: Universität der Künste, 2002.

SCHWARZ, Boris. **Great masters of the violin**. New York: Simon & Schuster, 1983.

SHEPPARD, Leslie. Nineteenth-century violinist-composers. **The strad**. London, v. 91, No. 1084, p. 252-254, 1980.

SPOHR, Louis. **Great school for the violin**. Translated by John Bishop. London: R. Cocks, 1843.

_____. **Selbstbiographie**. Cassel: Georg H. Wigand, 1861. 2 v.

VOLMER, Berta. Was geschah nach Flesch? In: ROSTAL, Max. **Handbuch zum Geigenspiel**. Herausgegeben von Marion Rostal. Bern: Müller und Schade, 1993, p. 201-205.

WEN, Eric. Twentieth century. In: STOWELL, Robin (Ed.). **The Cambridge companion to the violin**. Cambridge: Cambridge University, 1992, p. 79-91.

GLOSSÁRIO

Agógica – termo utilizado para designar pequenas flutuações ou desvios no ritmo ou andamento de uma passagem musical, por razões interpretativas, ao contrário de uma execução rigorosamente metronômica;

Arcada – nos instrumentos de corda e arco, a arcada consiste na orientação da direção em que o arco passa pela corda, podendo ser para cima, ou seja, no sentido ponta-talão, ou para baixo, no sentido talão-ponta. A arcada para cima é grafada pelo símbolo “**V**”, enquanto a arcada para baixo, pelo símbolo “**∏**”. O termo pode designar, ainda, combinações de golpes de arco;

Articulação – consiste na maneira de ligar ou separar os sons. No violino, está intimamente ligada à técnica de arco, e sua gama pode variar desde *legatissimo* – onde os sons devem ser conectados com o mínimo possível de interrupção, mesmo durante mudanças de corda e de direção do arco –, até um som curto e bem marcado (*martelé*, certos tipos de *spicatto*, *staccato* preso ou na corda, etc.);

Cavalete – o cavalete do instrumento é uma peça confeccionada em madeira, localizada entre as cordas e o corpo do instrumento, e posicionada de forma perpendicular às bordas do tampo superior, possuindo a função de sustentar a pressão exercida pelas cordas e transmitir suas vibrações ao corpo do instrumento;

Con sordino (com surdina) – consiste na utilização de um pequeno dispositivo, geralmente feito de madeira, metal ou borracha, que, acoplado ao cavalete dos instrumentos de corda, reduz suas vibrações e, conseqüentemente, o volume sonoro produzido, além de tornar seu timbre mais suave;

Dedilhado – consiste na escolha do dedo ou dedos da mão esquerda que podem pressionar a corda a fim de se obter as alturas sonoras (notas) pretendidas. Na técnica violinística, o polegar não possui função de dedilhar, e dessa forma, o indicador é enumerado como o 1º dedo, seguido, respectivamente, pelo dedo médio (2º), anular (3º) e mínimo (4º). O dedo mínimo, em abdução (extensão), frequentemente é enumerado como o 5º dedo;

Dinâmica – na música, este termo está intimamente relacionado com a graduação do volume ou intensidade do som. Podendo ser indicado pelo compositor através das expressões em italiano, ou suas abreviações, *pianissimo* (*pp*), *piano* (*p*), *mezzopiano* (*mp*), *mezzoforte* (*mf*), *forte* (*f*), *fortissimo* (*ff*), entre outras. O aumento ou diminuição do volume pode ser indicado pelos termos *crescendo* ou *diminuendo*. Outras indicações compreendem: *sforzando* (*sfz*, *sf*, *fz*), *fortepiano* (*fp*), *rinforzando* (*rf*, *rfz*, *rinf.*), *smorzando* (*smorz.*), etc.;

Espaldeira (suporte) – acessório móvel, acoplado à parte inferior do instrumento, com a função de auxiliar seu apoio sobre o ombro do executante. De acordo com as diferenças anatômicas e preferências individuais, alguns violinistas utilizam outros tipos de suporte, como almofadas e espumas, ou, simplesmente, não a utilizam;

Espelho – peça de madeira, geralmente confeccionada em ébano, ao longo da qual se encontram as cordas do instrumento, e sobre a qual o instrumentista pressiona as cordas, regulando seu comprimento vibratório e determinando, assim, a altura (frequência) dos sons;

Extensão de dedo – termo violinístico relacionado à técnica de mão esquerda, que significa o afastamento (abdução) entre os dedos, além do normal, permitindo que o executante possa dedilhar intervalos maiores do que os usuais de: um tom entre os dedos vizinhos, uma terça maior entre dedos alternados (dedos 1-3 ou 2-4), ou uma quarta aumentada entre o indicador e o mínimo (dedos 1-4);

Fraseado – consiste na maneira de agrupar ou separar notas, regida pela estética musical, a fim de transmitir algum sentido fraseológico. Da mesma forma que, na leitura, as frases obedecem a determinada métrica, de acordo com a pontuação; na música, as notas também podem ser agrupadas em ideias musicais, formando frases e permitindo que o ouvinte perceba o encadeamento e a estrutura dos temas. O fraseado pode ser indicado pelo compositor, através de sinais de articulação, acentos ou um arco sobre todo o trecho que se pretende ligar. Tecnicamente, o fraseado está relacionado à articulação e ao controlo de dinâmica, podendo ser influenciado, ainda, pelo timbre, tipo de *vibrato*, uso de *glissando*, mudanças de arco, mudanças de corda, dedilhados, etc.;

Glissando (deslizando) – efeito sonoro que consiste, nos instrumentos de corda, no deslize de um ou mais dedos da mão esquerda durante a mudança da altura das notas, tornando audíveis os sons de alturas intermediárias entre as notas indicadas. Este efeito está intimamente associado à técnica de mudança de posição. O *glissando* também pode ser designado como *portamento*, quando na visão estética do som. Flesch (c2000) sugere dois tipos de *glissando*: o *glissando* de partida (*Anfangs-Glissando* ou *A-Gliss.*), realizado com o dedo que pressiona a última nota anterior ao efeito, e o *glissando* de chegada (*End-Glissando* ou *E-Gliss.*), realizado pelo dedo que toca a primeira nota após o efeito;

Legato (ligado) – termo utilizado para se ligar as notas, ou seja, tocar sem que haja articulação ou silêncio entre sucessivas notas. No violino, este termo está intimamente ligado à técnica de arco, e se caracteriza por movimentos mais amplos e suavizados durante as mudanças de direção ou corda, procurando-se realizar o movimento com o máximo de continuidade;

Mudança de arco – entende-se por mudança ou troca de arco, a alternância de direção entre os movimentos do arco, que podem ser para cima (V) ou para baixo (∟), ou seja, nos sentidos ponta-talão ou talão-ponta;

Mudança de posição – a parte da técnica violinística que se ocupa com a mobilidade da mão esquerda sobre o espelho do instrumento, através dos movimentos do membro superior esquerdo, a fim de que a mão possa dedilhar por todas as regiões do espelho, e levando em conta as distâncias precisas para a execução segura de cada intervalo. As mudanças de posição podem ocorrer sobre uma mesma corda, ou simultaneamente às mudanças de corda;

Pizzicato (beliscado/pinçado) – técnica pela qual a corda do instrumento é colocada em vibração ao ser pinçada pelos dedos da mão direita (geralmente o indicador ou o dedo médio), ou, menos frequentemente, pelos dedos da mão esquerda (técnica conhecida como *pizzicato* de mão esquerda). Pode ser grafado por *pizz.*, *m.g.* (*main gauche*), ou pelo símbolo “+” sobre a nota;

Ponto de contato – termo referente ao ponto de contato entre arco e corda. Corresponde, mais precisamente, à região da corda tangida pela crina, e pode ser controlado pelo executante. Os

limites extremos estão localizados na região próxima ao cavalete, e na região sobre o espelho do instrumento, onde se produz, respectivamente, os efeitos de *sul ponticello* e *sul tasto*;

Posição fixa – técnica de digitação da mão esquerda onde, ao contrário da técnica de mudança de posição, a mão permanece praticamente estática, em uma única região em relação ao espelho do instrumento, alcançando apenas as notas daquela posição, em qualquer corda. Por convenção, as posições são denominadas baixas, médias e altas, e também enumeradas como primeira, segunda, terceira, quarta, etc. As posições baixas (de menor valor numérico) são aquelas localizadas sobre o espelho, numa região mais próxima à voluta do instrumento, enquanto as altas (de maior valor) estão localizadas na outra extremidade do espelho, próxima ao cavalete;

Queixeira – acessório feito de madeira ou plástico, fixado ao corpo do violino, próximo ao estandarte, com a função de auxiliar no posicionamento do instrumento sob o queixo, ou mais especificamente, sob a lateral esquerda da mandíbula do instrumentista, evitando o seu contato direto com o instrumento. Sua invenção é atribuída ao violinista alemão Louis Spohr, no início do século XIX;

Região do arco – termo técnico utilizado para descrever a região e o comprimento de crina do arco que deve tanger a corda. A partir daí, podemos determinar questões ligadas à articulação das notas e/ou movimentos e golpes de arco apropriados para cada passagem musical. O nome das regiões do arco está associado ao nome de cada parte do arco, dividindo-se, basicamente, em: ponta, meio, talão, metade superior (próxima à ponta), metade inferior (próxima ao talão) e, arco inteiro;

Sul ponticello (sobre o cavalete) – indicação relativa à técnica de arco, a partir da qual o violinista deve tanger o arco em um ponto de contato bastante próximo ao cavalete, produzindo, desta forma, um timbre sonoro áspero e penetrante;

Sul tasto (sobre o espelho) – indicação relativa à técnica de arco, pela qual o violinista deve tanger o arco em um ponto de contato próximo ao espelho, o que origina um timbre sonoro mais suave e escuro;

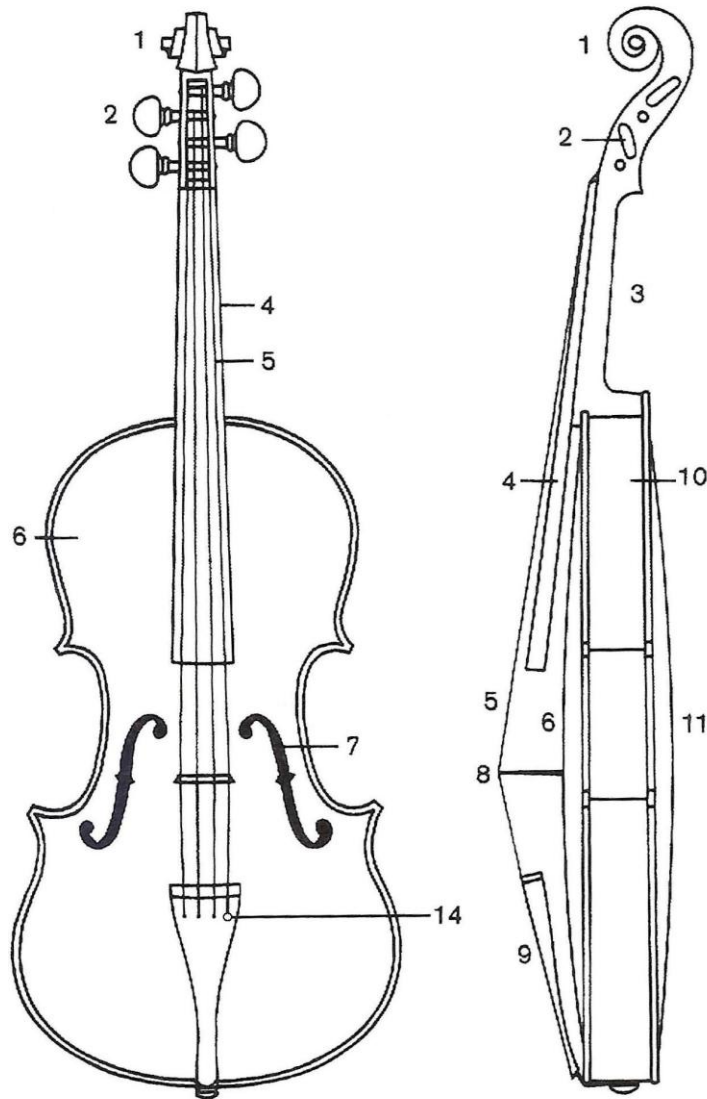
Tempo rubato (tempo roubado) – ou apenas *rubato*, a expressão significa acelerar ou desacelerar discretamente o tempo de uma passagem musical. Esta expressão nem sempre está indicada na partitura, e sua terminologia está associada ao fato de que o intérprete “rouba” um pouco do tempo de algumas notas e compensa em outras;

Timbre – um dos parâmetros acústicos que nos permite diferenciar os sons, mesmo que estejam em igual frequência (altura), intensidade (volume) e duração (ritmo). É definido, sobretudo, pela emissão harmônica, e pode ser controlado de acordo com a velocidade, ponto de contato e pressão do arco; bem como o tipo de *vibrato* utilizado (rápido, lento, amplo ou estreito) e a maneira de pressionar a corda com os dedos da mão esquerda;

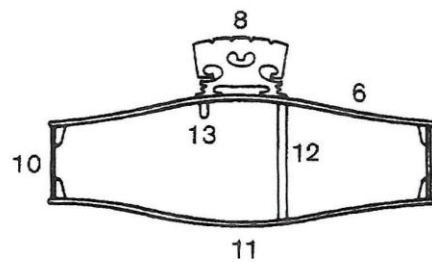
Urtext (texto original) – reprodução impressa do autógrafo ou manuscrito de uma obra ou de sua primeira edição (supervisionada pelo compositor). As chamadas edições *Urtext* têm como objetivo apresentar as ideias originais do compositor, da forma mais exata possível, podendo adicionar, separadamente, sugestões técnico-interpretativas do revisor ou editor;

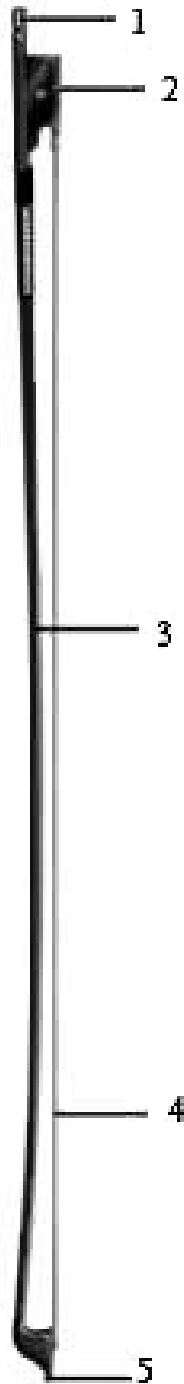
Vibrato (vibrado) – efeito obtido pela oscilação periódica da altura (frequência) de uma nota. No violino, é gerado pelo movimento ondulatório, geralmente rápido, do dedo que pressiona a corda. Este movimento se dá com a participação da mão ou do antebraço esquerdo, ou ambos, e tem a finalidade de dar maior expressividade ao som. O *vibrato* pode variar, basicamente, de acordo com a velocidade das ondulações ou com a sua amplitude.

APÊNDICE A – Descrição das partes do violino



- 1 voluta / scroll / Schneck
- 2 cravelha / tuning peg / Wirbel
- 3 braço / neck / Hals
- 4 espelho / fingerboard / Griffbrett
- 5 corda / string / Saite
- 6 tampo / belly / Decke
- 7 efes / f-holes / Schalloch
- 8 cavalete / bridge / Steg
- 9 estandarte / tailpiece / Saitenhalter
- 10 ilharga / rib / Zarge
- 11 fundo / back / Boden
- 12 alma / sound post / Stimmstock
- 13 barra harmônica / bass bar / Bassbalken
- 14 microafinador / fine tuner / Feinstimmer



APÊNDICE B – Descrição das partes do arco

- 1 parafuso / screw end / Schraube
- 2 talão / nut or frog / Frosch
- 3 vareta / stick / Stange
- 4 crina / hair / Rosshaare
- 5 ponta / tip or point / Spitze

APÊNDICE C – Carta de permissão para publicação dos questionários

**CARTA DE PERMISSÃO
PARA PUBLICAÇÃO DE QUESTIONÁRIO**

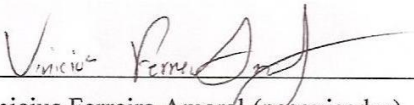
Prezado Paulo Bosísio,

Estamos elaborando a dissertação de mestrado em Práticas Interpretativas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulada “A tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil”, e gostaríamos de pedir sua permissão para a publicação dos questionários respondidos por você no período que compreende a realização desta pesquisa de mestrado (2011-2012).

A presente permissão se refere à inclusão desses questionários, de forma integral, nos apêndices da dissertação, à citação de parte desse material no corpo do texto, bem como sua utilização em futuras revisões ou publicações desta dissertação.

Estando de acordo com a permissão descrita nesta carta, por favor, assine no local indicado. Desde já agradecemos sua atenção e colaboração.

Atenciosamente,

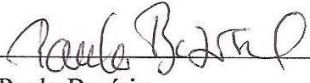


Vinicius Ferreira Amaral (pesquisador)



Pr. Dr. Jacob Herzog (orientador)

**PERMISSÃO PARA O USO
ACIMA REQUISITADO:**



Paulo Bosísio

Rio de Janeiro, 01/12/2012.

APÊNDICE D – Questionários respondidos por Paulo Bosísio

QUESTIONÁRIO I

1) Além de Max Rostal, que professores contribuíram de maneira significativa na sua formação?

Yolanda Peixoto, minha primeira professora e única no Brasil, que me influenciou na “moldagem” plástica do som, na densidade sonora, e Berta Volmer, aluna de Flesch e assistente do Rostal, na disciplina de estudo e Paul Szabo, violoncelista do quarteto Vegh e grande mestre, com quem aprendi alta interpretação.

2) Como foi sua experiência (atuação) pedagógica na Alemanha?

Na Alemanha ensinei a crianças e adolescentes em uma escola de música de bairro de Colônia e dei aulas avulsas a colegas meus menos adiantados, que me procuravam pedindo auxílio.

3) Em que ano regressou ao Brasil? Qual foi a motivação, dentro do âmbito profissional, que o fez regressar?

Em maio de 1978. Achei que no Brasil poderia edificar algo novo e necessário, já que os nossos grandes professores daqui tinham morrido ou se aposentado.

4) Como surgiu o desejo de se expressar pedagogicamente?

Desde sempre, uma vez que nasci em uma família onde mesmo os advogados, médicos, químicos eram professores por vocação, de português, latim, matemática, etc. Parece que isto vem desde um trisavô paterno, Rodrigues Torres, professor de matemática já no primeiro império.

5) Houve algum período de sua vida profissional em que você deixou de lecionar, dedicando-se exclusivamente à atividade de executante (orquestras, gravações, recitais, concertos)?

Nunca deixei de lecionar.

6) Antes de você, algum outro professor já havia trazido a tradição Flesch-Rostal ao Brasil? Do seu ponto de vista, em termos de escolas violinísticas, como era o ambiente didático no país no momento de seu regresso?

Maria Vischnia em São Paulo, mas foi aluna do Rostal só depois de formada no Conservatório de Paris com Janine Andrade, e, mesmo tendo sido brilhante violinista, não trazia muito o “DNA” Flesch-Rostal e fez poucos alunos. Erich Lehninger, primeiro no Rio e depois em São Paulo, excelente violinista, mas de produção pedagógica menos constante e desigual, por estar sempre ligado às orquestras e morando em lugares diferentes: Rio, São Paulo, de volta à Alemanha, nova volta ao Brasil, etc. O ambiente didático era bem fraco quando voltei.

7) Ao longo desses anos, quais foram suas principais atuações pedagógicas fora da cidade do Rio de Janeiro?

Meu primeiro emprego foi em Curitiba, e por muitos anos. Já havia sido sondado, na Alemanha, pela diretora da Escola de Música de Belas Artes do Paraná (curso médio e superior), por sugestão do violoncelista Zigmunt Kubala, com quem já havia feito amizade e com ele muito me apresentado na Alemanha. Entrei no lugar da então aposentada pela compulsória Bianca Bianchi, fruto da escola italiana que dominava aquela península na primeira metade do século XX.

8) Como você avalia a aceitação e adesão ao conhecimento técnico e estético que trouxe, nas diferentes localidades em que você lecionou/leciona?

Foi felizmente um processo não conflitante, pois nunca quis recomeçar com alunos da “estaca zero”. Sempre comecei com o “laço” bem largo, para com o passar do tempo, ir estreitando, o que justifica o interesse do aluno pelo estudo comigo por longos anos.

9) Quais foram as mudanças e transformações na sua maneira de ensinar, desde que chegou ao Brasil até os dias de hoje?

Várias. Fiz condensações técnicas muito importantes através dos anos e seu emprego hoje em sala de aula, dependendo da necessidade momentânea do aluno, ou mesmo a longo prazo, passa por processos diferenciados, porém fiéis a princípios maiores aprendidos na escola Flesch-Rostal.

10) Há diferenças na formação de um violinista professor, músico de orquestra, recitalista, camerista ou concertista?

Não. A formação deve ser eclética e a melhor possível. É a compartimentalização da arte que faz dela um evento menor.

11) Poderia citar algumas de suas contribuições (inovações, transformações, adaptações, uso de novos procedimentos) dentro da tradição Flesch-Rostal?

- As condensações técnicas, os chamados “relacionamentos de dedos”, ou incluindo as escalas em três oitavas nos processos modulatórios, de quatro oitavas e seus arpejos, também no processo modulatório, surgidos da mesma pergunta: Sevcík e escalas do Flesch para toda a vida?⁶¹ São processos que podem correr antes, durante e depois da metodologia tradicional existente;
- Acho que a forma de conceituar as duplas⁶² de uma metodologia racional que nenhum método de escalas traz, sobretudo o “para-coloque-toque” foi uma grande contribuição na área didaticamente (dentro do mecanismo) mais incoerente: o estudo das cordas duplas;
- revisei o Kreutzer para os dias de hoje, uma vez que as edições que possuo (incluindo-se aí Galamian e o próprio Flesch e mais umas oito ou nove edições) não me agradam;
- digitei e provi de arcadas com comentários pertinentes o Concerto de Mendelssohn em mi menor a partir do *Urtext*;
- todo repertório e também estudos que fiz com meu inesquecível professor Rostal, sofreram transformações pontuais, assim como ele fizera com as revisões de seu professor Flesch. Tendo ele declarado: “fiz uma evolução, não uma revolução”;
- excluí certo material do Sevcík (exemplo, duplas do Op. 1, primeiro volume) por não constituírem um sistema e por serem estética e anátomofisiologicamente, em grande parte, exceções e não regras;
- Não considero a forma da mão esquerda aberta do 4º dedo [dedo mínimo] para trás, mas construída pelo eixo da mão, que passa mais ou menos entre o médio e o anular;
- Não uso a preparação sistemática de polegar para frente por diminuir a amplitude da mão e comprimir as estruturas internas entre palma e o dorso da mão além do túnel do carpo;
- trouxe a prática da técnica de Alexander para o violinismo, sobretudo a soltura do pescoço e maxilar, lábios e arcadas dentárias, sustentação livre dos braços e elegância do gestual.

⁶¹ Trata-se, aqui, dos métodos de técnica violinística, de Sevcík, bem como do sistema de escalas, elaborado por Flesch (c1987), como complemento do primeiro volume de seu livro *A arte de tocar violino* (nota nossa).

⁶² Técnica utilizada para tocar em duas cordas simultaneamente, o que, além do maior controle de arco, exige também maior cuidado com toda técnica de mão esquerda.

QUESTIONÁRIO II

1) Poderia explicar um pouco mais as questões da “moldagem plástica do som”, da “disciplina de estudo”, e da “alta interpretação”, como influências dos professores Yolanda Peixoto, Berta Volmer e Paul Szabo, respectivamente, em sua formação?

Da Yolanda, o objetivo do “som pastoso”, como ela sempre falava, quente e sensual (herança da influência de Fritz Kreisler). Da Berta Volmer, assistente de Rostal e ex-aluna de Flesch, a disciplina alemã e o método no estudo do mecanismo, sobretudo Sevcík. Do Prof. Szabo, a exuberância do toque, entusiasmo e convicção.

2) Através da sua proposta para a construção da forma da mão esquerda – guiada pelo eixo da mão, e não pelo posicionamento do quarto dedo (dedo mínimo) –, a torção (supinação) do antebraço esquerdo é amenizada. Podemos afirmar, assim, que o dedo mínimo assume uma colocação plana (falanges parcialmente estendidas) ao digitar, pois sua base estaria mais afastada das cordas? Como o senhor resolve a questão do *vibrato* deste dedo?

Sim. O *vibrato* só tem a ganhar em amplitude, por ter mais superfície de dedo (última falange) sobre a corda, justamente onde, geralmente, este dedo mais fino não é tão generoso neste mister.

3) Em sua videoaula, gravada na década de 80, você sugere uma colocação vertical dos dedos (em flexão parcial) sobre o espelho, acrescentando que a posição deitada dos dedos seria uma exceção adotada para *glissandi* ou grandes extensões de dedo. Essa questão, combinada com a questão anterior, sugere alguma mudança entre sua abordagem atual de ensino e a daquela época? Em caso positivo, quais seriam os motivos dessa mudança?

Mudei de opinião e lembro de Flesch em suas memórias, que fala do belo timbre sonoro de Enesco, por causa dos dedos deitados. Além disso, aumenta a amplitude do da mão e usa mais sua musculatura interóssea e lumbrical.

4) Como o senhor aborda o estudo do *vibrato*? Até que ponto ele deve ser desenvolvido naturalmente ou com a intervenção do professor? Depois de dominado, o *vibrato* deve ser praticado para seu aperfeiçoamento e manutenção?

O professor deve detectar no aluno qual é o seu tipo de *vibrato* mais natural em relação ao seu biótipo. Os gordinhos tendem mais ao [*vibrato* de] pulso, os magros, de membros longos, ao braço. Pode haver exceções. Tão logo reconhecidos, os exercícios de Flesch e Galamian são bastante bons. Se o *vibrato* surgiu naturalmente e é bom, deve-se apenas mantê-lo. Quando dominado não é necessário estudos extras de manutenção. O verdadeiro *vibrato*, entretanto, não vem do dedo, vem do coração.

5) Como o senhor lida com problemas de saúde física entre seus alunos (tendinites, lesões por esforço repetitivo, etc.)? Na sua experiência, a causa desses males reside, mais frequentemente, no excesso de tempo ou no mau uso do corpo durante a prática violinística? Como era abordada esta questão por seu professor Max Rostal?

Os problemas físicos como tendinites, tenossinovites, LER, etc., fazem parte da profissão. Nem sempre o mau uso do corpo causa isto, mas é a maior parte. Também a má divisão do estudo, ou excesso de [cordas] duplas (sobretudo terças) podem trazer problemas. A Técnica de Alexander, Yoga bem aplicado, ou em casos mais agudos e questões específicas, moderna e inteligente fisioterapia podem e devem ser recomendadas. Jamais, entretanto, parar de tocar,

apenas eventualmente diminuir a duração e intensidade do estudo. Rostal não abordava este aspecto.

6) Além da boa saúde física, a técnica de Alexander pode trazer outros benefícios aos violinistas em formação?

Sim. Concentração e paciência.

7) Que conselhos você daria para o estudante de violino, que busca, no seu dia a dia, adquirir domínio técnico e artístico?

Honestidade, disciplina e trabalho inteligente.

8) E que conselhos você daria para o professor de violino, ou para aquele violinista que pretende ser um bom professor?

Tentar primeiro “desenhar” o perfil psicológico, corpóreo e artístico daquele aluno que vem a você, sem relatar nada a ele, e criar um planejamento de trabalho. Trabalhar também a autoestima, mas sempre sobre o que é real e verdadeiro.

9) Em sua opinião, quais seriam as principais características ou conceitos capazes de identificar a tradição Flesch-Rostal, diferenciando-a, se for o caso, da pedagogia de outros importantes violinistas do século XX e atualidade?

A brilhante relação arte-técnica-intelecto. Talvez seja a primeira vez que esta “frente única” foi abordada. É uma visão dedutiva, porém sempre alicerçada na melhor tradição artística da Europa Central. Bem mais completa que a “escola russa”, de Auer, que coloca o violino antes da arte.

10) Gostaria de deixar mais algum comentário ou relato que possa contribuir com a nossa pesquisa, abordando aspectos históricos ou metodológicos da tradição Flesch-Rostal, durante sua formação, evolução, e sua difusão no Brasil?

Observo que o violinismo sofreu forte transformação com os ensinamentos de Flesch, e no Brasil já se nota uma nova e duradoura postura em relação a isto tudo. No pensamento técnico, o princípio da causa-efeito, e na abordagem artística, uma nova forma de executar Bach, Mozart e Beethoven, sobretudo, é facilmente reconhecível. Claro, esta escola evoluiu ainda mais com o tempo, e assim prosseguirá.

ANEXO A – Cópia de carta de recomendação de Rostal para Bosisio

PROF. MAX ROSTAL CBE. - FGSM

CH-3715 ADELBODEN
AUSSERSCHWAND
CHALET «PRO MUSICA»
TEL. 033/73 22 33

To whom it may concern

I herewith certify that the young Brazilian violinist,

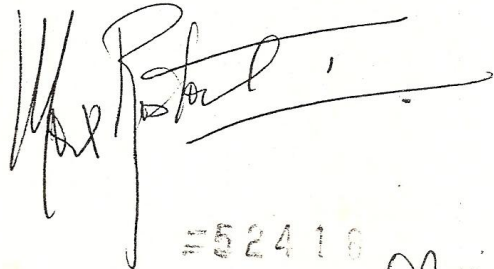
Mr. Paulo Gustavo Bosisio

has been a student of mine, both privately and also at the Master-Class for violin of the State Academy of Music in Cologne, Germany. He travelled with me to various places in order not to interrupt his studies which were always of the most intense character. He went with me to Prague, Czechoslovakia, when I had to be at the Jury of the Spring Festival of Prague, as well as Leipzig, German Democratic Republic, where I had to be for the Bach Festival, and also at Weimar, where Mr. Bosisio took part at my master-course.

Mr. Bosisio is an outstanding violinist with great technical facilities and a very strong personality.

He had appeared at several public concerts, also as a soloist with orchestra and was always acclaimed with great enthusiasm for his special qualities. I am convinced that he also would be very successful as a teacher who could convincingly represent my method.

He is a very likeable person, and it gives me great pleasure to recommend him warmly.



52416
GIORGIO BULLATI
TRADUTOR PÚBLICO JURISQUEDADO
ALEMÃO, FRANCÊS, INGLÊS, ITALIANO
Av. São Carlos, 103 - 13111-200
TELEF: (019-421) - 222-7185 - 222-0449

30.6.1977

23 JUN 1977

ANEXO B – Estudo nº 11, em mi maior, de R. Kreutzer

a) dedilhados de Marteau:

Andante. (♩ = 72.)

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and the key of E major (three sharps). The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score consists of 11 staves of music. The first six staves contain a series of trills and triplets. The seventh staff is marked with a capital letter "A" and continues with similar patterns. The eighth and ninth staves also feature complex fingering exercises. The tenth staff includes a section marked "sul D" and ends with a final chord diagram. The final staff shows a sequence of notes with a "1" below the first note and a final chord diagram.

b) dedilhados de Fleisch:

Andante

dolce

simile

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The first five staves are marked *dolce* and the last seven are marked *simile*. The tempo is **Andante**. The music features intricate fingerings (3, 4, 3, 4) and includes first and second endings (I, II). The final staff ends with a natural sign (0) on the open string.

(cont.)

The image displays a musical score for six staves, all in treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic patterns and technical markings:

- Staff 1:** Features two measures of music. The first measure contains a triplet of eighth notes and a quartet of eighth notes. The second measure contains a quartet of eighth notes and a triplet of eighth notes. A large slur encompasses the entire staff, with the letter 'I' centered below it.
- Staff 2:** Similar to Staff 1, it contains a triplet and a quartet in the first measure, and a quartet and a triplet in the second measure. A large slur encompasses the entire staff, with the letter 'I' centered below it.
- Staff 3:** Similar to Staff 1, it contains a quartet and a triplet in the first measure, and a quartet and a triplet in the second measure. A large slur encompasses the entire staff, with the letter 'I' centered below it.
- Staff 4:** Contains two measures. The first measure has a triplet and a quartet. The second measure has a quartet, a triplet, and a note with a trill ('tr') and a fermata. A large slur encompasses the entire staff, with the letters 'I' and 'II' centered below it.
- Staff 5:** Contains two measures. The first measure has a triplet and a quartet. The second measure has a triplet and a note with a fermata. A large slur encompasses the entire staff, with the letter 'IV' centered below it.
- Staff 6:** Contains two measures. The first measure has a triplet and a quartet. The second measure has a triplet and a note with a fermata. A large slur encompasses the entire staff, with the letter 'V' centered below it.

c) dedilhados de Galamian:

The image shows a musical score for a guitar exercise by Galamian, titled "dedilhados de Galamian". The piece is marked "Andante" and "dolce". It consists of ten staves of music in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The exercise is characterized by long, flowing lines of eighth notes, often grouped into triplets and quadruplets. The first staff begins with a "dolce" marking and includes fingering numbers (4, 3, 4, 3) and fret numbers (V, III). The second staff continues with similar patterns, including a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a quarter note, with a "V" fret number. The fifth staff has a triplet of eighth notes and a quarter note, with a "IV" fret number. The sixth staff includes a triplet of eighth notes and a quarter note, with a "V" fret number. The seventh staff has a triplet of eighth notes and a quarter note. The eighth staff includes a triplet of eighth notes and a quarter note, with a "V" fret number. The ninth staff features a triplet of eighth notes and a quarter note, with a "V" fret number. The tenth staff concludes the exercise with a triplet of eighth notes and a quarter note, with a "I" fret number. The score is written in a single system with ten staves.

