



100 anos de Max Rostal

Paulo Bosisio (Uni-Rio)

Resumo: Este artigo celebra o centenário de nascimento de Max Rostal, um dos maiores pedagogos e violinistas do século XX. Após um breve histórico de sua vida e de sua obra, é apresentada uma transcrição parcial da palestra *O que aconteceu depois de Flesch?*, realizada na Holanda em 1980 por Berta Volmer,

durante a reunião anual da ESTA – Associação Européia de Professores de Cordas. Volmer, ex-assistente de Rostal em Colônia (Alemanha), analisa a contribuição pedagógica de Rostal, que dá seguimento ao trabalho realizado por Flesch e aperfeiçoa sua abordagem musical e técnica. Em seguida, é apresentado um comentário sobre esta palestra, detalhando e complementando alguns de seus tópicos mais relevantes.

Palavras chave: Max Rostal, pedagogia do violino, técnica do violino

100 years of Max Rostal

Abstract: This article celebrates the 100th birthday of Max Rostal, one of the leading pedagogues and violinists of the twentieth century. A brief history of his life and work is followed by the transcription of part of a lecture titled: “What happened after Flesch?”, given in 1980 during *ESTA (European String Teachers Association)*’s annual meeting in Holland by Berta Volmer. Volmer, a former assistant of Rostal in Cologne (Germany), analyses his pedagogical contribution in continuing and perfecting Flesch’s approach to music and violin technique. It includes comments about the lecture with the most important topics analyzed in more details.

Keywords: Max Rostal, violin pedagogy, violin technique

I - Histórico

Max Rostal, um dos mais proeminentes pedagogos e violinistas do século XX, nasceu em 1905 em Teschen, cidade do então Império Austro-Húngaro, que em 1920 seria dividida entre a Tchecoslováquia (hoje República Tcheca) e a Polônia. Filho de família de judeus liberais e de língua alemã transferiu-se com os pais para Viena, onde estudou com Franz Suchy e Arnold Rosé, este último, célebre violinista e quartetista, *spalla* sob o comando de Gustav Mahler. Com apenas seis anos de idade, o menino prodígio Rostal impressionava as platéias da Europa central. Com a separação dos pais, mudou-se, em 1920, com a mãe e os irmãos para Berlim, onde foi recebido na classe de Carl Flesch. O jovem Rostal, que em 1925 arrebatava o “Prêmio Mendelssohn”, na época o mais importante concurso europeu, começava a concentrar as atenções do público e da crítica, que o considerava futuro sucessor de Kreisler e o grande rival de Mischa Elman. Em 1931 toma-se o mais jovem “Professor” da Escola Estatal Superior de Música de Berlim, com sua própria classe e atuando ainda como professor assistente junto à classe de seu mestre Flesch. Nessa época começa a ascensão do nazismo, e os professores não arianos da Escola de Berlim são aconselhados a se demitirem, dentre eles, além de Rostal, Schnabel, Feuermann e finalmente Flesch, que já morava em Baden-Baden, no sudoeste alemão.

Em 1934 Max Rostal foge para a Inglaterra com a mulher, a filha e apenas dez marcos no bolso. Após três anos de permanência neste país, já é considerado uma autoridade no meio

musical londrino. Em 1943 torna-se “Professor” na *Guildhall School of Music* de Londres, em meio aos horrores da segunda guerra mundial. Nesta época funda o Quarteto Amadeus, formado exclusivamente por alunos seus e o violoncelista Martin Lovett. Em 8 de maio de 1951 executa, em programa irradiado ao vivo pela BBC de Londres para a Alemanha, pela primeira vez depois da guerra, o concerto em mi menor de Mendelssohn. É interessante lembrar que tanto compositor quanto violinista haviam sido censurados sumariamente pela Alemanha nazista de então.

Em 1952 pisa na Alemanha pela primeira vez depois da guerra, como júri do Concurso Internacional de Munique. Mais adiante sola o concerto de Beethoven com a Filarmônica de Berlim, regida por Malcolm Sargent, que diz a Rostal: “Estou muito feliz por ser eu que o trago de volta à Alemanha”. Em 1957 assume, como professor visitante, a *MeisterKlasse* de Colônia, a maior escola da Alemanha. Em 1958 muda-se para Berna, Suíça, onde ocupa a classe de virtuosidade do conservatório daquela cidade.

Em 1977 recebe pessoalmente da Rainha da Inglaterra o Título de “*Comandor of the British Empire*”. Foi fundador e presidente da ESTA (*European String Teachers Association*). Deixou uma vasta discografia e cerca de 50 edições publicadas, além de livros sobre técnica e interpretação violinísticas. Durante muitos anos formou trio com o célebre violoncelista Cassadó e Schroeter ao piano. Dentre seus alunos mais destacados e atualmente em todo o mundo encontra-se os membros do Quarteto Amadeus, Uto Ughi, Thomas Zehetmair, Ulf Hoelscher, Leon Spierer, Edith Peinemam, Igor Ozim, Thomas Brandis e muitos outros. Max Rostal morreu em 1991 em Berna, com 86 anos de idade.

II - “O que aconteceu depois de Flesch?”

Este foi o título da palestra apresentada durante a reunião anual da ESTA – Associação Européia de Professores de Cordas – realizada na Holanda, em 1980, por Berta Volmer, ex-aluna de Flesch, assistente de Rostal em Colônia, e professora titular da cadeira de viola da mesma escola.

A autora situa, com muita propriedade, a importância de Flesch no seu tempo, e mesmo décadas após sua morte, ocorrida em 1944. Cita a necessidade de evolução advinda de padrões técnicos cada vez mais exigentes que a crescente indústria da gravação trouxe consigo. Novos e grandes professores se impõem, como Galamian, Gingold, Oistrakh, Yankelevich, Samohil e Rostal. Dentre estes, Rostal é o único que descende violinisticamente de Flesch, e entre todos os outros grandes discípulos daquele mestre (Szering, Szimon Goldberg, Bronislaw Gimpel, Ginette Neveau, Ida Haendel e outros) é pedagogicamente o mais talentoso.

Berta Volmer fala da experiência como assistente de Rostal (em 1980 já computava 22 anos de trabalho conjunto). Traduzirei aqui as partes que considero mais importantes do relato daquela palestrante:

De início não foi tão fácil para eu compreender seu novo estilo de ensinar, ordenar informações e, principalmente, transmiti-las com convicção. Eu achava, como ex-aluna agradecida a Flesch, que aqueles ensinamentos do velho professor não poderiam ser ultrapassados. Reconheci, entretanto, e em pouco tempo, que era preciso renovar, pois a obra de Flesch (*A Arte de Tocar*

Violino e outras) encontrava-se impregnada com o gosto da época de 50 anos atrás. Por isso tudo é possível afirmar que o novo método de ensino de Rostal, como ele mesmo diz, representa não uma revolução, mas uma *evolução*.

Na mão esquerda há uma visão bem mais crítica sobre os “*glissandi*”. Para isto foram necessárias transformações na técnica das mudanças de posição, como também a ampliação (abdução) de dedos e outras possibilidades, como a preparação do polegar, diminuindo distâncias. A idéia estabelecida por Rostal, onde quase sempre as extensões devem ser montadas para trás e não para frente, como de costume, parece ser revolucionária.

Rostal evita muito mais que antigamente o abuso de cordas soltas e harmônicos em notas longas, não permitindo aí a conseqüente e constante mudança de timbre. A condução do braço esquerdo como um todo (*Armsteuerung*), era no mínimo negligenciada ou até mesmo ignorada em outros métodos, para prejuízo de uma afinação confiável.

A colocação simultânea dos dedos da mão esquerda quando em mudança de corda, contribuindo para uma sincronização entre mão esquerda e direita, parece ser uma constante na técnica de Rostal. Na mudança de cordas em cordas duplas, a manutenção apenas da nota mais aguda, por um fragmento mínimo de tempo antes da troca de cordas, no caso ascendente, e da mais grave, quando em troca de parelha de cordas descendentes, faz-se com muito mais serenidade, planejamento e unidade sonora.

Flesch diferenciava os três tipos de vibrato (braço, pulso e dedo), mas não se aprofundava mais quanto ao uso interpretativo dele, considerando um bom vibrato aquele que apenas não incomodava por ser rápido ou lento demais. Uma variação na forma de vibrar não era para ele tão importante. Para Rostal o domínio de matizes de vibrato é básico, e sempre relacionado com a necessidade estética do momento, dentro da mesma obra, aumentando e modificando as possibilidades específicas.

No braço direito também muito aconteceu, sempre tendo como base o princípio: adquirir um ganho real de técnica, de qualidade sonora, de expressividade, em suma, um resultado final do mais alto nível com o mínimo de gasto no gestual ou de esforço. Bem especial é o princípio vigente para o braço direito, em que os movimentos lentos são idênticos aos grandes movimentos e são realizados através das articulações maiores, enquanto os movimentos rápidos se identificam com os pequenos movimentos, executados com as pequenas articulações. Sobre esta base renovou-se, com precisão, os seis movimentos básicos do arco proposto por Flesch, bem como os três empunhamentos do arco (normal, no talão e na ponta). A mudança de arco no talão se aprimorou, e encontrou em Rostal quem lhe dedicasse novos aspectos técnicos, correspondendo às exigências estético-musicais.

O uso de certos golpes de arco tornou-se mais claro, através de propriedade terminológica, podemos citar como exemplo o caso da diferença entre *spiccato* e *sautillé*, que têm diferenças técnicas e mecânicas bem distintas, nem sempre compreendidas por alguns teóricos do instrumento. Na técnica de construção do *ricochet* e do *staccatto preso* e *volante*, também aí se evoluiu muito, inclusive em mudanças da forma de se empunhar o arco.

O uso inteligente e dedutivo de uma correta divisão de arco, ponto de contato em relação às cordas e, sobretudo sua revolucionária técnica de acordes elevou a técnica do braço direito a um patamar bem mais elevado e preciso que o de Flesch.

A interpretação, como discurso artístico, musical, humano e emocional, é a grande constante de Rostal, área que ele dominava com incrível mestria. Isto é invariável em sua obra, tendo origem em profundo estudo musicológico que se faz sentir desde suas primeiras publicações como revisor.

Incomum talento analítico faz com que Rostal, não só em suas edições, mas também em suas próprias interpretações, seja compreendido de forma plena por seus alunos. Ele reorganizou informações impregnadas por muitos tabus e má tradição (aqui lembramos Mahler, que advertiu que muita tradição pode ser também preguiça), criando uma nova estética violinística e interpretativa que, além de seus alunos e alunos destes, ampliar-se-á ainda mais.

Flesch e sua geração não podem ser por isso condenados, por não terem dado muita atenção ao “*Urtext*” (texto original). Aquele foi um tempo onde editor, público e estudantes ansiavam por edições que trouxessem arcadas, dedilhados e fraseado de algum grande e aclamado violinista, só assim compreende-se que tão grandes artistas, como Flesch ou Schnabel incluíssem em suas revisões um enorme número de sinais de dinâmica ou expressividade do próprio punho, onde fica difícil saber o que é do compositor e o que é por conta do revisor (por exemplo, a edição das sonatas de Mozart para piano e violino, revistas por Flesch e Schnabel). Da mesma forma temos que admitir com pesar que a edição das Partitas e Sonatas para violino solo de Bach, elaborada por Flesch, não corresponde mais ao nível da pesquisa musicológica de hoje. Além disto, por algumas vezes, a escolha do dedilhado é muito influenciada por idéias românticas.

O aprimoramento do gosto musical acabou exigindo, mesmo por haver muito material “*Urtext*” disponível, o trabalho minucioso e comparativo com aqueles textos originais, e isto Rostal fez como ninguém. Já os puristas entendem como respeito à vontade do compositor, uma leitura do original isenta de crítica e até mesmo com tolerância à execução de evidentes erros da escrita ou de impressão.

Aí está um mérito inquestionável de Rostal, onde ele entende a clara combinação de um texto original sem dúvidas com a execução prática, ligadas a sugestões interpretativas. Suas sugestões podem ser comparadas ao texto original, ficando livre para cada um seguir seus conselhos ou distanciar-se de sua opinião. A edição de Rostal das Partitas e Sonatas para Violino Solo de Bach, traz um relato da revisão, oferecendo informações e justificativas para este ou aquele pensamento interpretativo. Esta postura tão responsável incentivou até outros seguidores, todos dignos de elogio.

Sob o ponto de vista pedagógico, nas mais de 2.000 aulas que assisti ministradas por ele, nunca presenciei cenas dramáticas, observações irônicas ou qualquer tipo de mau-trato. Rostal considerava as particularidades físicas e psicológicas do aluno bem mais do que foi feito anteriormente. Desta forma, apesar de sempre reconhecível em seus alunos sua maneira de tocar, sua marca registrada, cada um deles é capaz de preservar sua própria personalidade musical.

A realização instrumental e concepção musical possuem características típicas em Rostal. O conhecimento dos princípios de causa e efeito, enfim, sua imensa sabedoria possibilita soluções imediatas de problemas técnicos e musicais, deixando um despreparado observador atônito.

Rostal pertence ainda àquela geração na qual o professor não apenas ensina, mas também é capaz de exemplificar qualquer coisa diante do aluno, devido a sua experiência como solista, constituindo um modelo prático e real, e não apenas teórico.

III - Considerações Finais

Esta conferência, realizada há 25 anos e transcrita aqui apenas parcialmente, é um retrato fiel da evolução da tradição de Flesch, que atualmente chamamos de tradição Flesch-Rostal. Por mais que um quarto de século separe este trabalho dos dias de hoje, o relato de Berta Volmer permanece praticamente intacto em seu valor intrínseco: a questão de evolução e não de revolução. Volmer enfatiza a melhor administração no uso dos *glissandi*, que acarretou na

aplicação da técnica de preparação do polegar, no momento devido, acompanhado de aproximação ou afastamento de dedos (o que ainda chamamos erradamente de extensão).

Também confirma a evolução dos conceitos, quando fala da armação da mão esquerda do quarto para o primeiro dedo (naturalmente não no caso do violinista iniciante), ao citar a escolha do dedilhado por unidade timbrística, e também no uso do movimento do membro superior esquerdo como um todo, quando necessário (dentro de uma posição fixa o cotovelo aponta mais para fora quando na corda mi e mais para dentro quando na corda sol, por exemplo).

Digna de nota é a colocação simultânea de dedo quando em mudanças de cordas, para a perfeita sincronização entre mão esquerda e direita, e não pelo velho e antifisiológico princípio da prisão constante de dedos. No que diz respeito a execução de cordas duplas, a técnica de manter, por um mínimo instante, durante a mudança de uma parelha de cordas para a próxima parelha consecutiva ascendente, a nota mais aguda e só então, iniciar a emissão do próximo bicoorde, o mesmo processo ao contrário para a mudança descendente, é inteligente e necessária.

A relação da variação do tipo e uso do vibrato e mesmo do “non vibrato” como ornamento artístico é ainda moderno e duradouro, mesmo que muitos violinistas de hoje em dia ainda insistam em vibrar cada nota, confundindo emoção com um irritante, frenético e repetitivo gíngar dos dedos. No membro superior direito, a economia de movimentos menos importantes, a manutenção da retilinidade como um princípio “*sine qua non*”, a distribuição proporcional e adequada do arco (inclusive a do *detaché* retrógrado), a definição da pega básica da mão direita no arco e suas colocações específicas da ponta e do talão, baseadas nos princípios de causa e efeito do fenômeno sonoro ao violino e não por mero dogmatismo empírico, são atualíssimos.

Foi Rostal, dando seqüência a Flesch, o primeiro a organizar a nomenclatura dos golpes de arco pela ordem de importância e saber explicar as diferenças fisiológicas na realização daqueles golpes. Ao contrário de Capet, sempre muito prolixo, Rostal soube concentrar suas atenções no lado prático e didático, colocando como elemento primordial na concentração dos golpes de arco, os famosos seis movimentos básicos.

Naturalmente, como qualquer produto intelectual do ser humano, o violinismo também sofre um processo de evolução que antigos alunos do mestre Rostal, como Igor Ozim, Kurt Guntner e outros compreenderam e deram seqüência. 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPET, Lucian. *La Technique Supérieure de L'archet*. Paris: Ed. M. Senart, 1916
- FLESCHE, Carl. *Das Klangproblem im Geigenspiel*. Berlin: Ries und Erler, 1931.
- _____. *The Memoirs of Carl Flesch*. Trad. Hans Keller. Haloe: Bois de Boulogne, 1973
- HARTNACK, Joachim. *Grosser Geiger unserer Zeit*. München: Rütten + Loening, 1967
- KOHLHAAS, Ellen. Glück ist ein Schaukelpferd. Der Geiger und Pädagoge Max Rostal. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 29/08/1977.
- LAVIGNE, Marco & BOSISIO, Paulo. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro: apostila, 1999.
- PIATIGORSKY, Gregor. *Mein Cello und ich und unsere Begegnung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.
- ROSTAL, Max. *Handbuch zum Geigenspiel*. Bern: Müller und Schade, 1993.
- VOLMER, Berta. *Was geschah nach Flesch?* in: ROSTAL, Max. *Handbuch zum Geigenspiel*. Bern: Müller und Schade, 1993

Paulo Bosisio: Nasceu em 1950 no Rio de Janeiro, onde estudou com Yolanda Peixoto. Foi aluno de Max Rostal durante oito anos ininterruptos, tanto na Suíça quanto na Alemanha, onde terminou seu curso com grau máximo e louvor. Na qualidade de concertista, apresentou-se nos mais diversos países da Europa e em todo o Brasil. Seus alunos vêm conquistando postos e prêmios cobiçados no Brasil, Europa e Estados Unidos da América. Fundador e diretor artístico por 19 anos consecutivos do festival “Oficina de Música de Curitiba”, é frequência constante nos outros grandes festivais. Gravou diversos CDs no Brasil e no exterior. É professor de violino na UNI-Rio.