



**CATÓLICA PORTO**  
ARTES

**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**

**Escola das Artes**

*Professor e Perfomer: Uma Conjunção Didática*

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música

*José Ricardo Reis*

**Porto, Julho de 2013**



**CATÓLICA PORTO**  
ARTES

**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**

**Escola das Artes**

*Professor e Perfomer: Uma Conjunção Didática*

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música

*José Ricardo Reis*

**Trabalho efetuado sob a orientação da**

*Professora Doutora Sofia Lourenço da Fonseca*

**Porto, Julho de 2013**

## Resumo

O professor de violino é na sua essência um músico e artista, cujas competências e responsabilidades perante os seus alunos não se esgotam no contexto da sala de aula. Um professor de violino que pretende ser orientador para com os seus alunos, irá servir de elo de ligação entre estes e o palco, criando situações que otimizem e consolidem os fundamentos aprendidos na sala de aula. No sentido de alargar esses fundamentos para um âmbito de apresentação perante o público, o professor de violino irá servir de exemplo artístico aos pupilos através de concertos em palco, e de modelo interpretativo através da execução prática nas aulas.

O objetivo desta dissertação pretende avaliar a influência e relevância do trabalho de palco dos professores de violino, na motivação dos seus alunos para a prática do instrumento. Para esse efeito, foi utilizada uma metodologia qualitativa, através de inquéritos de pergunta fechada a 41 alunos de violino da Escola Profissional Artística do Vale do Ave. Os dados recolhidos foram posteriormente tratados de forma quantitativa usando o programa SPSS 20.

Os resultados desse inquérito revelaram que os alunos atribuem uma grande importância a uma vida artística ativa no palco dos seus professores, e que revelem proficiência instrumental dentro da sala de aula. É também esperado por parte dos alunos que o seu professor use a sua experiência de palco para os orientar no sentido de melhor enfrentar as diferentes variáveis que compõe uma apresentação em público.

Desta forma o professor que mantenha a sua essência enquanto músico performer, pode incrementar a motivação dos alunos para a prática do violino, servindo-se de si próprio como figura modelar enquanto artista de palco.

**Palavras-chave:** Música, violino, professor, aluno, palco, artista, público

## Abstract

The violin teacher is in its essence, a musician and artist, whose competences and responsibilities before his students are not limited to the classroom. A violin teacher, who thrives to be an orienting figure for his students, will become a link between them and the stage, creating situations that can help to optimize and consolidate the fundamentals taught in the classroom. With the objective of broadening these fundamentals towards a spectrum of public performance, the violin teacher will become an artistic role-model for his students via concert performing on the stage, and an interpretative role-model via his illustrations with the instrument in the classroom.

The objective of this dissertation is to measure the influence and relevance deriving from the teacher's own stage proficiency, in the motivation of his students for the study of the instrument. Towards this goal, a quantitative methodology was selected by using closed-answer questionnaires sent to 41 violin students from the *Escola Profissional Artística do Vale do Ave*. The data was then processed in a quantitative method using the SPSS 20 data-analysis software.

The data analysis shows that the violin students put a great deal of importance in their teachers' active artistic lives, and also their instrumental proficiency in the classroom. The students expect that the teacher will use his own stage experience towards guiding them to better face the different variables which make up a public presentation.

Therefore, the teacher who keeps his essence as a performing musician, may increment the students motivation for the study of the violin, by becoming a model figure as a stage artist.

Keywords: Music, violin, teacher, pupil, stage, artist, public

## Agradecimentos

Os meus agradecimentos vão em primeiro lugar para a minha professora orientadora, a Professora Doutora Sofia Lourenço pelos conhecimentos e empenho que colocou ao meu dispor ao longo da realização desta investigação

Ao meu pai pelos conselhos na estruturação e definição das ideias que rodearam a elaboração deste trabalho.

Quero também agradecer á minha irmã Marta, pela ajuda no tratamento dos dados do inquérito e á minha irmã Ana Luísa pelo apoio que sempre me demonstrou.

Tenho de agradecer á Isolda que foi uma ajuda preciosa na compreensão do programa de recolha de dados estatísticos e á Vânia pela ajuda na correção e elaboração do texto.

Uma palavra de sincero agradecimento a todos os alunos que contribuíram com as suas respostas para que fosse possível realizar o inquérito da investigação.

Por fim quero agradecer aos meus alunos que são o foco principal da minha vida profissional e em muitos momentos, da minha vida pessoal. É a eles que dedico este trabalho.

## Índice

Introdução.....	1
Parte I-Contextualização Histórica .....	4
1-O violino: “ <i>De instrumento de música dançante, a veículo de sofisticados fins artísticos</i> ” .....	4
1.1 Na antiguidade .....	4
1.2. A <i>Rebec</i> .....	5
1.3. A <i>Viol</i> .....	5
2. A evolução da <i>lutherie</i> em Itália: <i>O violino estabelece-se na sua forma atual</i> .....	7
2.1 A escola de Brescia .....	7
2.2. Gaspar di Salo e Giovanni Maggini .....	7
2.3. A família Amati .....	8
2.4. Antonius Stradivarius .....	9
3. A Escola Italiana .....	11
3.1. Arcangelo Corelli .....	14
3.2. António Vivaldi .....	15
3.2.1. Vivaldi e o <i>Ospedale Della Piettà</i> .....	16
3.2.2. Vivaldi como compositor .....	17
3.3. Giuseppe Tartini .....	17
3.3.1. Tartini e a Academia das Nações .....	18
3.3.2. Tartini como compositor .....	19
4. A Escola Francesa .....	20
4.1. Os <i>Concerts Spirituels</i> .....	20
4.2. Gaetano Pugnani e Giovanni Battista Viotti .....	20
4.3. Rodolphe Kreutzer.....	24
4.4. Pierre Baillot.....	25
4.5. Pierre Rode.....	26
5. A Escola Franco-Belga.....	27

5.1. Charles Auguste de Bériot .....	28
5.2. Henri Vieuxtemps .....	29
5.3. Eugene Ysaye.....	31
5.3.1. Ysaye como professor .....	32
6. Joseph Joachim e a Escola Germânica .....	33
6.1 Joseph Joachim.....	34
6.1. Leopold Auer: O fundador da moderna tradição russa do violino.....	35
7. A pedagogia do violino entra no século XX .....	38
7.1. Carl Flesch .....	38
7.2. Shinichi Suzuki .....	40
7.3. Ivan Galamian.....	43
7.3.1. Galamian como professor .....	44
7.4. Dorothy DeLay.....	45
7.4.1 Dorothy DeLay como professora .....	48
Parte II-Pesquisa Empírica .....	50
8. Metodologias e Justificação das Opções Metodológicas.....	50
8.1. Análise dos dados do inquérito .....	53
8.1.1. Caracterização dos inquiridos: .....	53
8.1.2. Faixa etária dos inquiridos:.....	53
8.2. O Professor a executar e exemplificar nas aulas .....	55
8.2.1. Utilização do instrumento por parte do professor para exemplificar e demonstrar nas aulas.....	55
8.2.2. Os recursos utilizados pelo professor para exemplificar ou demonstrar na aula. ....	56
8.2.3. Recursos utilizados pelo professor na sala de aula que os alunos consideram mais importantes.....	58
8.3. O professor no palco .....	61
8.3.1 Situações observadas pelos alunos em relação ao professor num contexto de palco. .61	
8.3.2. Importância da observação do professor em situação de concerto para a motivação do aluno. ....	63
8.3.3. Importância da apresentação do professor em palco para a motivação do aluno .....	66
8.4. A preparação para o palco.....	66
8.4.1. As apresentações em palco por parte dos alunos em diferentes contextos e situações..66	
8.4.2. A orientação do professor para o comportamento em palco dos alunos .....	67
8.4.3. Valorização e apoio por parte do professor á preparação do aluno para o palco. ....	68

8.4.4. O professor com experiência de palco e a sua influência para o nível das apresentações dos alunos.....	69
8.4.5. O professor e o aluno em palco.....	70
8.4.6. A importância da apresentação por parte do aluno juntamente com o professor de instrumento, para a sua motivação e aprendizagem musical. ....	71
8.5. Discussão dos resultados do inquérito .....	72
8.5.1. O professor que executa e exemplifica com o instrumento nas aulas .....	72
8.5.2. O professor no palco .....	75
Conclusão.....	78
Bibliografia .....	82
<i>Anexos</i>	

*Anexos I-Modelo de Questionário*

### *Índice de Ilustrações*

Ilustração 1 Gráfico da era Barroca .....	13
Ilustração 2 Gráfico da era Romântica.....	24
Ilustração 3 <i>Método do Estudo de Caso de Yin</i> .....	51

### *Índice de Tabelas*

<b>Tabela 1 Técnicas/Instrumentos para a recolha e análise de dados .....</b>	<b>52</b>
<b>Tabela 2. Género dos inquiridos .....</b>	<b>53</b>
<b>Tabela 3. Faixa Etária dos inquiridos.....</b>	<b>53</b>
<b>Tabela 4. Distribuição dos inquiridos por idade .....</b>	<b>54</b>
<b>Tabela 5. Distribuição dos inquiridos por género .....</b>	<b>55</b>
<b>Tabela 6. Distribuição dos inquiridos considerando que o professor exemplifica nas aulas com o instrumento .....</b>	<b>56</b>

Tabela 7. Distribuição dos inquiridos que consideram que o seu professor recorre á explicação teórica de forma regular.....	57
Tabela 8. Distribuição dos inquiridos que consideram que o seu professor recorrer á explicação prática com o instrumento de forma regular.....	58
Tabela 9. Importância atribuída pelos inquiridos á exemplificação com o instrumento nas aulas.....	59
Tabela 10. Importância atribuída pelos alunos á exemplificação sem o instrumento (teórica) nas aulas.....	59
Tabela 11. Importância atribuída pelos inquiridos á explicação com vídeos na aula .....	60
Tabela 12 Importância atribuída pelos inquiridos á explicação com Cds na aula .....	60
Tabela 13. Universo de inquiridos que assistiram a uma apresentação do seu professor integrado numa orquestra ou grupo instrumental.....	61
Tabela 14. Universo dos inquiridos que assistiu a um recital com o seu professor acompanhado de piano.....	62
Tabela 15. Universo dos inquiridos que assistiu a uma apresentação do seu professor a solo acompanhado por orquestra.....	62
Tabela 16. Universo dos inquiridos que nunca assistiu a nenhuma apresentação pública do seu professor em palco .....	63
Tabela 17. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor em palco acompanhado por uma orquestra .....	64
Tabela 18. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor num recital a solo acompanhado por piano.....	64
Tabela 19. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor integrado numa orquestra ou grupo instrumental .....	65
Tabela 20. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor num recital de música de câmara.....	65
Tabela 21. Importância atribuída pelos alunos á apresentação do professor no palco para a sua motivação.....	66
Tabela 22. Distribuição dos inquiridos em relação á valorização e apoio por parte do professor em relação á preparação para o palco.....	68
Tabela 23. Distribuição dos inquiridos em relação á influência que um professor com experiência em palco pode ter nas suas apresentações em público.....	69
Tabela 24. Distribuição dos inquiridos em relação às apresentações em palco juntamente com o seu professor de instrumento .....	70
Tabela 25 Graduação da importância para a motivação dos inquiridos, o facto de se terem apresentado em palco com o seu professor .....	71

### Introdução

A proficiência artística dos professores de instrumento é um tema frequentemente debatido em círculos informais numa discussão de ideias que envolve os alunos, os professores e o público em geral, mas que não tem sido sujeita a uma abordagem analítica e aprofundada fora do contexto empírico.

O processo de aprendizagem musical com vista á preparação profissional dos estudantes, é desenvolvida em diversos contextos e territórios que colocam diferentes desafios ao educando. Primariamente, os territórios onde se desenvolve grande parte das competências necessárias ao aluno sob um ponto de vista artístico, são a sala de aula e o ambiente parental ou familiar. Nestes contextos ou territórios o aluno está em contato de um modo geral, apenas com o seu professor de instrumento ou envolvido numa zona de conforto que é a sua própria casa.

Contudo o aluno cuja preparação vise a competência artística e a preparação para a vida musical, vai ser confrontado com a necessidade de demonstrar o seu trabalho num ambiente de palco, perante um público nem sempre familiar. Desta forma o aluno será sujeito a variáveis e rituais nem sempre previsíveis e passíveis de serem controlados dentro das fronteiras do seu território de aprendizagem primário. Um dos objetivos desta investigação passa por compreender sob o ponto de vista dos alunos, se um professor que tenha experiência de apresentações em público pode ser um elemento que influencie de forma positiva o contato dos alunos com a realidade do concerto e da sala de espetáculos.

O debate sobre o alcance e influência que o professor de violino deve ter em relação á maneira de tocar dos seus alunos, concentra-se fundamentalmente no equilíbrio que deve existir entre o professor ser capaz de demonstrar em termos práticos (com o instrumento) as suas próprias ideias técnicas e interpretativas sem que

o aluno fique refém desses conceitos e possa de forma independente explorar o seu sentido musical e artístico. Maud Powell cit.in (Martens, 1919) aborda a problemática desse equilíbrio da seguinte forma: - *The problem of the teacher is to prevent his pupils from being too imitative—all students are natural imitators.*

Numa aula de violino o professor tem ao seu dispor diversos recursos que pode utilizar para demonstrar e ilustrar aos seus alunos, as obras que estão a ser analisadas: o recurso ao instrumento, a explicação teórica e os meios multimédia. A problemática que o professor encontra passa sobretudo pelo correto equilíbrio da utilização de todos estes recursos para otimizar o processo de ensino.

Um professor que apenas utilize o instrumento como meio de demonstração das obras pode, segundo algumas opiniões, limitar de certa forma o potencial criativo e estético do aluno, impondo de forma demasiado afirmativa as suas próprias características sonoras ou técnicas. Hanz Letz cit.in. (Martens, 1919) refere que *I find that, aside from the personal illustration absolutely necessary when teaching, that an appeal to the pupil's imagination usually bears fruit.*

No entanto a focagem estritamente em observações teóricas por parte do professor, pode não ser condutivo a que o aluno observe e compreenda os seus erros *And in my own experience I have found that one cannot teach by word, by the spoken explanation, alone. If I have a point to make I explain it; but if my explanation fails to explain I take my violin and bow, and clear up the matter beyond any doubt.* Auer cit.in (Martens, 1919). Nesta investigação os recursos normalmente utilizados por um professor de violino na sala de aula serão avaliados pelos alunos no sentido de se perceber quais os níveis de relevância que estes atribuem a cada um.

Ao longo dos tempos as ideias e os conceitos relativos à pedagogia do violino foram sendo reposicionados à medida que a técnica, o estilo e as tendências musicais mudavam. O papel dos professores de violino também foi sofrendo alterações em paralelo a estas mudanças de paradigma. Desta forma a primeira fase da corrente investigação irá ser composta por uma contextualização histórica onde se pretende acompanhar a evolução da técnica e da pedagogia do violino, situando os grandes pedagogos das diferentes épocas, em relação ao seu papel de professores/solistas.

Será fundamental para o tema central desta dissertação, compreender qual o relacionamento desses pedagogos com o palco e em que medida a atividade de concertistas se relacionava o seu papel de pedagogos e tutores.

A pesquisa empírica será efetuada recorrendo á metodologia quantitativa, através do uso de inquéritos efetuados a 41 alunos de violino da Escola Profissional Artística do Vale do Ave. Neste inquérito de perguntas fechadas, pretende-se retirar algumas ideias que poderão sustentar o foco desta investigação:

1. Perceber quais os recursos utilizados pelo professor na sala de aula no sentido de auxiliar o desenvolvimento técnico, sentido crítico e sentido performativo do alunos.

2. Perceber quais os meios utilizados pelo professor no sentido de ajudar o aluno a estabelecer uma boa relação com o palco e com o público.

Finalmente, o inquérito irá situar o professor de violino como personagem central na interligação dos alunos com a sala de concertos através das observações efetuadas pelos alunos dos seus professores de instrumento em contexto de apresentação pública. Pretende-se desta forma estabelecer e compreender como se posicionam os alunos em relação ao papel dos seus professores na vida artística ativa, nomeadamente como atores performativos cujo talento e campo de ação se estende da sala de aula para o palco.

## Parte I-Contextualização Histórica

### 1-O violino: “De instrumento de música dançante, a veículo de sofisticados fins artísticos”<sup>1</sup>

#### 1.1 Na antiguidade

A origem do violino, sob a forma como atualmente o conhecemos, está envolto em obscuridade. Podemos traçar os seus antepassados desde rudimentares instrumentos originários de regiões como a Índia, Arábia, África ou China, até a mais sofisticados instrumentos europeus como a *Viol* (Davidson, 1871).

Desde os mais remotos tempos da antiguidade, podemos encontrar instrumentos como o *Ravanstrom*<sup>2</sup> da Índia ou o *Rebab*<sup>3</sup> árabe como dois exemplos aproximados da existência de alguns paralelos de natureza física e mecânica que se podem considerar potenciais precursores dos instrumentos da família do violino (Davidson, 1871). O mesmo autor refere a existência de um instrumento chamado Monocórdio originário do Egito, que poderá ter sido o país onde surgiu a tradição de executar os instrumentos recorrendo a um arco<sup>4</sup>. Sandys e Forster referem também a

---

<sup>1</sup> (Stowell, *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*, 2001, p. 10)

<sup>2</sup> Davidson (1871, p. 10) refere que o *Ravanstrom* era formado por um cilindro de madeira com um pedaço de pele ou madeira, os quais serviam de caixa sonora, com um “cavelete” e duas “cravelhas” que seguravam as duas cordas do instrumento.

<sup>3</sup> Davidson (1871, p. 10) descreve o *Rebab* como “*possessing a curved head, tail-piece, finger-board and sounding holes in the breast.*”

<sup>4</sup> “ (...) Podemos estar remotamente em dívida para com os antigos Egípcios (...) por um instrumento que com algumas modificações poderá ter-se tornado num dos primeiros exemplos de instrumentos de arco.” (Sandys & Forster, 1864, p. 11)

existência de relatos de viajantes, que mencionavam a existência de instrumentos de corda e de arco, de características rudimentares, em regiões como a Grécia, Pérsia, Turquia, Arménia e vários países africanos<sup>5</sup> (Sandys & Forster, 1864).

Seria no entanto durante a Idade Média, mais precisamente no século XIV, que começaram a aparecer os instrumentos que podemos designar como os verdadeiros antecessores do violino: a *Rebec* e a *Viol*.

### 1.2.A *Rebec*

Durante o século XIV começamos a encontrar as primeiras referências à rebeca, instrumento que se viria a tornar muito popular na Europa medieval durante os séculos XV e XVI. A rebeca descende diretamente do *Rebab* Árabe e da Lira Bizantina, um instrumento tocado por volta do século IX. Uma das características das rebecas que a diferencia dos posteriores populares instrumentos da renascença, as *vielles* e as *viol*, é o facto de ser construído a partir de um bloco sólido de madeira (Farmer, 1930).

### 1.3.A *Viol*

A *Viol* é uma família de instrumentos cujas origens podem ser traçadas até ao século VIII, e cuja invenção é atribuída a um Alcuin ou Albinus<sup>6</sup>. As primeiras *Viol* tinham três cordas e mais tarde quatro, cinco e seis e uma das marcas de relevo deste instrumento era a variedade de formas e tamanhos em que era concebida. A versão mais pequena de 3 cordas era a favorita do público, enquanto que a versão de grande porte era designada de “*Violone*” (Davidson, 1871).

A família das *Viol* evoluía entretanto, no sentido de criar combinações de instrumentos capazes de se aproximarem das características harmónicas da voz humana, soprano, contralto, tenor e baixo (Davidson, 1871). Desta forma, a versão sonoramente mais grave da *Viol* passou a designar-se de *Viol di Gamba* (antecessor direto do violoncelo) e surgiram termos como o “*Violone*” ou “*Contre Basso*”,

---

<sup>5</sup> “Stringed and bowed instruments are mentioned by travellers in many countries, but they are generally of a simple, and often of a rude form” (Sandys & Forster, 1864, p. 11)

<sup>6</sup> “The next instrument claiming attention is the *Viol*, which was also known at a very early date, and was in common use throughout Britain during the fifteenth and sixteenth centuries. Its origin is attributed to one Alcuin or Albinus, who lived in the eight century.” (Davidson, 1871, p. 16)

Violoncelo, Viola e Violino que englobavam os “distintos títulos da família da *Viol* no seu estado mais aperfeiçoado” (Davidson, 1871).

A popularidade da *Viol* prolongou-se por muitos anos, após a generalização do violino, e continuou durante mais algum tempo, a usufruir da supremacia que havia adquirido<sup>7</sup>. No entanto, a *Viol* possuía pouca intensidade de som e seria posteriormente suplantado pelo seu mais sonoro parente instrumental<sup>8</sup> (Davidson, 1871).

Foi neste contexto, que começaram a surgir em Itália durante o século XVI, as primeiras versões do violino como é conhecido hoje. Embora não exista uma data precisa em relação à construção do primeiro violino, é aceite pelos investigadores que foi nas *luthieres* italianas em meados do século XVI, que os primeiros violinos foram criados<sup>9</sup> (Davidson, 1871).

---

<sup>7</sup> “So great was the supremacy of this instrument amongst our ancestor, that for several years after the violin had been introduced, the *Viol* always held the preference, until the former became more widely known, and its qualities truly appreciated” (Davidson, 1871, p. 17)

<sup>8</sup> “The *Viol*, although a pleasing, was a soft instrument, the sounds possessing little loudness or intensity.” (Davidson, 1871, p. 17)

<sup>9</sup> “At what time this elegant instrument came first into use, or emerged from the workshop, it is impossible to mention; but it is now generally admitted that Italy gave birth to it, about the middle of the sixteenth century.” (Davidson, 1871, p. 19)

## 2. A evolução da *lutherie* em Itália: O violino estabelece-se na sua forma atual

### 2.1 A escola de Brescia

Foi em Itália que surgiram as primeiras grandes escolas de construção de violino, designadas de *lutheries*.<sup>10</sup> Embora a escola de Cremona se tenha estabelecido como a mais célebre e bem sucedida escola de *luthiers*, reputação essa estabelecida através dos violinos criados pelas famílias Amati, Stradivarius e Guarnerius, é em Brescia que encontramos aquele que é considerado como o berço do violino moderno, através de dois dos seus mais eminentes representantes, Gaspar di Salo e Giovanni Paolo Maggini.

### 2.2. Gaspar di Salo e Giovanni Maggini

Gaspar di Salo (1542-1610), é o nome dado a Gasparo Bertolotti nascido em Salo, é considerado como o fundador da escola de *lutherie* em Brescia.

Foram de Di Salo os primeiros violinos a conseguirem uma reputação relevante, tendo exercido o seu ofício em Brescia de 1560 a 1610 (Sandys & Forster, 1864). Relatos da época indicam que os violinos construídos por Salo tinham um acabamento algo rudimentar, embora o som fosse cheio e vigoroso (Sandys & Forster, 1864)<sup>11</sup>. No entanto, uma das características dos instrumentos do *luthier* bresciano era a excelência do seu verniz, o volume sonoro poderoso e a qualidade elevada da construção. Di Salo era também celebrado pelas suas *viols*, violoncelos e contrabaixos, dos quais deixou numerosos exemplares, hoje muito apreciados por historiadores (Davidson, 1871).

---

<sup>10</sup> De acordo com o dicionário Oxford, o termo *luthier* significa um “fabricante de instrumentos de corda tais como violinos ou guitarras” e deriva da palavra francesa *luth* (Simpson, Weiner, & C, 1989)

<sup>11</sup> “A construção dos instrumentos de Di Salo nem sempre é bem acabada, mas o som é cheio de vigor. Os efes são a direito, grandes e bem delineados e paralelos, formando uma distinta marca da escola de Brescia, que foi o berço da Escola Italiana de violino” (Sandys & Forster, 1864, p. 200)

A influência de Gaspar di Salo na evolução da construção de instrumentos de arco é sugerida também através do legado que deixou em termos de tradição, tendo o seu trabalho sido sucedido por Giovanni Maggini, que fez a sua aprendizagem na oficina de Salo.

Maggini (1581-1632) nascido em Brescia, continuou a tradição do seu antigo mestre, e os seus primeiros instrumentos são considerados quase indistinguíveis das obras de Salo <sup>12</sup>. Sandys e Forster sugerem que os instrumentos construídos por Maggini são hoje raros e tidos em grande estima, sendo que o seu som é menos macio que os construídos por Stradivarius e menos poderoso que os de Guarnerius, tendo algumas aproximações ao som produzido por uma *viol.*

### 2.3. A família Amati

Foi no entanto em Cremona que a tradição na construção de violinos e instrumentos de arco atingiu o seu apogeu, através do legado deixado pelas famílias Amati, Stradivarius e Guarnerius. Andrea Amati (1505-1577) foi o primeiro membro da família a exercer o ofício de *luthier*, tendo começado a tradição, com a construção de “*rebecs e violinos de três cordas*” por volta de 1546 (Sandys & Forster, 1864, p. 202). Andrea Amati viria eventualmente a estabelecer o modelo do violino moderno, desenhando e concebendo um método original do instrumento que o distinguiria dos seus *luthiers* contemporâneos de Brescia. Entre estas inovações estão as alterações feitas à concepção da cabeça e do braço do violino, modificações ao verniz<sup>13</sup> e o uso de um padrão pequeno e médio, que conferia aos seus instrumentos uma tonalidade doce mas não poderosa (Sandys & Forster, 1864).

Antonius e Hieronymus, ambos filhos de Andrea, foram os membros seguintes da família a assumir a tradição de *luthierie*. Destes, foi Antonius a conseguir a

---

<sup>12</sup> Davidson (1871, p.189) define os instrumentos de Maggini da seguinte forma: “*Os seus violinos são de um padrão grande, e feitos de uma maneira similar aos de Di Salo. Muitos dos seus instrumentos estão cobertos de um verniz de cor dourada profunda.*”

<sup>13</sup> O verniz usado por Andrea Amati era “*um verniz de cor âmbar dourada, refletindo tons castanho-avermelhados*” e sugerem que esta cor foi influenciada pelos velhos lutes”. (Sandys & Forster, 1864, p. 203)

reputação superior, tendo modelado os seus instrumentos a partir dos padrões desenhados por seu pai (Sandys & Forster, 1864).

### 2.4. Antonius Stradivarius

Antonius Stradivarius (1644-1737) nasceu em Cremona e faleceu nessa cidade tendo durante toda a vida exercido o ofício de *luthier*<sup>14</sup>. Stradivarius foi durante a sua juventude aprendiz de Nicolas Amati(1596-1684) e, como era costume na época, algumas das suas primeiras obras estavam marcadas com o nome do mestre, assim como os primeiros violinos que produziu tinham características marcadamente típicas dos violinos Amati<sup>15</sup> (Pearce, 1866).

A partir de uma certa altura, Stradivarius procurou individualizar o seu estilo de construção de instrumentos e alterou a forma e as proporções dos seus modelos de violinos que se tornaram mais alargados e com um padrão mais plano. Esta busca de Stradivarius por um modelo de violino “perfeito” durou até ao início do século XVIII, altura em que os seus instrumentos atingiram o nível de perfeição que os tornariam reconhecidos e prestigiados em todo o mundo<sup>16</sup> (Pearce, 1866, p. 60).

Ao quebrar com o modelo tradicional que antes era utilizado por Amati e Salo, que consistiam principalmente em instrumentos com tampo elevado e que visavam primariamente a qualidade sonora, a principal preocupação de Stradivarius era

---

<sup>14</sup> “Antonius Stradivarius was born in Cremona, in 1644, and died there in 1737, having lived in the peaceful exercise of his art to the great age of ninety-three. There is a violin still extant which bears his signature and proves this fact.” (Pearce, 1866, p. 108).

<sup>15</sup> “These instruments have the Amati characteristics, and have some of the backs cut the contrary way of the grain, forming what are known by the name of “slab” backs.” (Pearce, 1866, p. 108)

<sup>16</sup> “He afterwards enlarged his model and adopted a flatter pattern, and arrived at the greatest perfection about 1700. From that period to 1725, everything he made bore the impress of the great master.” (Pearce, 1866, p. 108).

conseguir um som rico e poderoso<sup>17</sup>. Desta forma Stradivarius não só modificou as medidas e os padrões de construção, mas também deu particular importância à qualidade da madeira utilizada e sobretudo ao verniz, que ainda hoje continua a fascinar os curiosos e investigadores. Este verniz utilizado por Stradivarius, e considerado por muitos como o segredo da qualidade do som dos seus instrumentos, já havia ficado conhecido como o “verniz de Cremona”, tendo sido usado pelos mestres *luthiers* que o antecederam. Uma das suas características é o facto de ser muito difícil, senão impossível de imitar, uma vez que os mestres de Cremona usavam tonalidades e cores diferentes de instrumento para instrumento<sup>18</sup> e Stradivarius seguiu esta tradição, cobrindo os seus instrumentos num verniz que ia desde tons amarelos escuros até uma tonalidade clara de cereja. (Pearce, 1866)

---

<sup>17</sup> *“It would appear that the more elevated model used before his time, although it allowed of very fine quality of tone, tended to prevent that strong vibration which is the cause of great tone.”* (Pearce, 1866, p. 108)

<sup>18</sup> *“Those who desire to make themselves acquainted with the chief characteristics of the great Cremona makers should take every opportunity of examining genuine instruments. In addition to the other external indications we have pointed out, one of the most important, which is also the most difficult, if not impossible to imitate, is the varnish, including the colour. None of them seem to have adhered to one colour only.”* (Pearce, 1866, p. 119)

### 3. A Escola Italiana

Graças aos desenvolvimentos técnicos e mecânicos que o violino sofreu através das *lutheries* de Brescia e Cremona, o violino estabelecia-se como um instrumento com uma posição de destaque dentro do panorama musical europeu do século XVI. Durante este século começaram a surgir, principalmente em Itália, os primeiros solistas e compositores que procederam aos avanços técnicos e metodológicos do instrumento, e que mais tarde se iriam ramificar por toda a Europa através de escolas de execução, cujos legados e tradição em breve, no século XIX, iriam levar ao que é hoje coloquialmente referido como, a técnica moderna da execução violinística<sup>19</sup>.

Entre aqueles que são considerados como os autores das primeiras obras de referência do repertório solístico para violino, encontramos os nomes de Tomaso Albinoni (1671-1751) e Giuseppe Torelli (1658-1709). Os concertos nº6 e nº12 de Torelli compostos em 1698, são reconhecidos como sendo as primeiras obras a usar o violino como solista principal, tendo essas obras uma estrutura de 3 andamentos, o primeiro exemplo da futura estrutura tradicional do concerto para solista. Tomaso Albinoni viria a adotar esta estrutura e a emprestar ao violino o papel principal nos seus 4 concertos opus 2, escritos em 1700.

Dentro deste contexto o violino sofreria um importante impulso no desenvolvimento e consolidação do violino como um instrumento de primeiro plano.

*“Em Itália, mais do que em qualquer outro lado, a família do violino desenvolvia-se rapidamente”* (Sadie, 1998). De facto, é em Itália que encontramos os primórdios de um ensino coerente e metódico do violino, através de escolas dedicadas à prática da música que estavam ligados a orfanatos (*Ospedalis*) e a criação de academias que viriam a atrair estudantes de várias partes da Europa até Itália. Surgem-nos três figuras que contribuíram de maneira fundamental para a disseminação do instrumento, não só a nível nacional como também europeu: António Vivaldi, solista,

---

<sup>19</sup> - “ (...) os italianos foram os primeiros a desenvolver os poderes maravilhosos do instrumento, e os seus mestres os responsáveis por difundir o seu cativante domínio no vasto reino da música “ (Dubourg, 1852, p. 37)

compositor e pedagogo no *Ospedale della Piettà*, Giuseppe Tartini, cuja atividade pedagógica na Academia das Nações atraiu a Itália inúmeros estudantes das mais diversas partes da Europa, e principalmente Arcangelo Corelli, considerado por muitos como o pai ou figura seminal de toda a escola Italiana, e cujo legado pedagógico se iria estender durante séculos e ramificar-se em várias escolas de tradição violinística.

A escola Italiana seria composta também por outras figuras relevantes, tanto nos campo solísticos e pedagógico, como na escrita de obras para o instrumento.

Pietro Locatelli (1695-1764) foi aluno de Corelli e de acordo com os testemunhos dos seus contemporâneos, possuía uma habilidade e virtuosismo que ultrapassavam as limitações técnicas da sua época. Dele se diz ter sido o antecessor de Paganini em termos dos efeitos e barreiras virtuosísticas que ajudou a quebrar<sup>20</sup> (Sandys & Forster, 1864).

Giovanni Battista Somis (1686-1763), nascido em Piedmont, estudou com Corelli e mais tarde em Veneza com Vivaldi, e apesar de pouco se saber sobre a sua maneira de tocar, foi considerado o responsável por formar um estilo de interpretação brilhante e emotivo, que de acordo com Lahee (1899) representou um passo em frente na execução violinística<sup>21</sup>. A sua herança pode ser apreciada sob a forma dos alunos que estudaram debaixo da sua orientação entre os quais se contam, Leclair, Giardini e Pugnani, mais tarde professor de Viotti e que desta forma “*cria um elo de ligação entre as clássicas escolas de Itália e de França*”(Lahee pp.11).

Francesco Geminiani (1687-1792), “*considerado um dos melhores alunos de Corelli*” (Lahee pp.11) era reconhecido em alguns círculos, superior até ao seu

---

<sup>20</sup>Lahee (1899) refere que, na sua época, Locatelli nem sempre era devidamente apreciado “*He has been accused of charlatanism, inasmuch as he overstepped all reasonable limits in his endeavours to enlarge the powers of execution of the violin, and has, on that account been called the grandfather of our modern finger-heroes.*”

<sup>21</sup> Lahee comenta sobre Somis que “*Little is known of his playing or his compositions, but, by the work of his pupils, it is evident that he possessed originality. He formed a style more brilliant and more emotional, and caused a decided step forward in the art of violin playing.*” (1899 p.11)

mestre<sup>22</sup>. Viveu até a uma idade avançada, tendo-nos deixado várias composições para violino, sendo que possuía um fascínio por quadros caros, o que o levou à ruína<sup>23</sup>.

Francesco Maria Veracini (1690-1768), nascido em Florença era considerado um dos melhores executantes da altura, mas “*excessivamente vaidoso*” (Sandys e Forster pp.170) e que se dizia possuir os dois melhores violinos da época, feitos por Jakob Steiner e aos quais chamava de *St.Paul* e *St.Peter* (Sandys e Forster pp.171)<sup>24</sup>. Era frequentemente comparado a Tartini em termos de qualidade de execução e era também considerado um compositor de talento (Lahee, 1899).

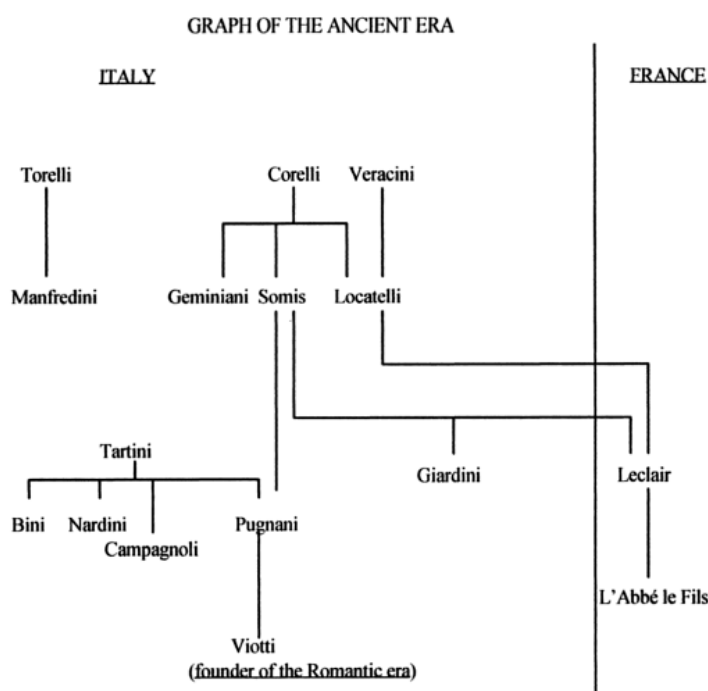


Ilustração 1 Gráfico da era Barroca (Silvela, 2001)

---

<sup>22</sup> (Lahee,1899:11) “When about twenty-four years of age he went to England, where his talent secured a great reputation for him, some people even declaring him to be superior, as a player, to Corelli.”

<sup>23</sup> (Lahee, 1899:11) comenta que Geminiani “He was a man of unsettled habits, and was frequently in dire necessity, caused chiefly by his love of pictures, which led him into unwise purchases, and thus frequently into debt.”

<sup>24</sup> “He had two fine Jacob Steiner violins, which he called *St.Peter* and *St.Paul*, and affirmed that they surpassed all the best instruments of Italy. He was shipwrecked on his way to France, and thus lost these treasures” (Sandys & Forster, 1864, p. 171)

### 3.1. Arcangelo Corelli

Corelli (1653-1713) é sem dúvida uma figura central no estabelecimento da escola Italiana, como berço da moderna técnica violinística pode ser considerado como “o autor dos maiores desenvolvimentos que a música do violino conheceu no início do século XVIII” (Lahee, 1899) . Tal como era habitual na sua época entre os mais destacados músicos, a carreira de Corelli distinguia-se em diferentes valências. Como pedagogo foi um dos mais celebrados da sua época, ganhando popularidade não só na sua nativa Itália, mas também em diversos países da Europa<sup>25</sup>. Esta manifesta popularidade foi conseguida através da sua intensa atividade de concertista em centros musicais como Paris ou a Alemanha, que lhe deram um estatuto de celebridade entre os artistas do seu tempo (Lahee, 1899). Mas Corelli foi também responsável pelo desenvolvimento e expansão do repertório violinístico<sup>26</sup>, através das suas sonatas *opus 5*, que “abriram a cortina para uma nova era no violino influenciando os seus sucessores como Albinoni, Geminiani, Vivaldi, Somis, Veracini, Tartini e Locatelli” (Stowell, 2001).

Podemos, desta forma, considerar Corelli como o primeiro grande pedagogo/solista, cuja extraordinária importância para a história do violino, deve ser analisada através do legado que nos deixou em termos de evolução técnica<sup>27</sup>, e sobretudo pelos seus discípulos, que posteriormente espalhariam a tradição por si iniciada, dando origem a ramificações que se estenderiam até aos dias de hoje<sup>28</sup>. Estas

---

<sup>25</sup> Dubourg (1852, p. 52) nota que “alunos de reinos distantes recorriam a Corelli para obter instrução, como o maior mestre da arte do violino que o mundo alguma vez tinha ouvido falar”. Lahee (1899, p. 10) refere que “a sua proficiência tornava-se tão grande que a sua fama estendia-se a toda a Europa e um grande número de alunos acorria aos seus serviços”

<sup>26</sup> “Uma extensa e rapidamente difundida impressão em favor do violino (...) apareceram na Europa através da publicação das obras de Corelli” (Dubourg, 1852, p. 53)

<sup>27</sup> “Corelli (...) estabeleceu os alicerces, para todo o futuro desenvolvimento da técnica do violino” (Lahee, 1899, p. 10)

<sup>28</sup> -“Os alunos mais célebres de Corelli, Somis, Locatelli, Geminiani e Anêt, estabeleceram-se respectivamente em Itália, Holanda, Inglaterra e Polónia” (Lahee, 1899, p. 11)

ramificações atravessariam as seguintes gerações de violinistas, donde surgiria a escola Francesa e Belga, a Escola Alemã, e, mais tarde, a escola Russa.<sup>29</sup>

### 3.2. António Vivaldi

António Vivaldi (1678-1741) foi, sem dúvida, uma das figuras de maior relevo no panorama violinístico do século XVIII, e um dos responsáveis por alicerçar a fama e o prestígio da escola Italiana a nível Europeu. Nascido em Veneza, Vivaldi aprendeu violino com o seu pai Giovanni Battista, que exercia a profissão de barbeiro antes de se tornar violinista, e cedo se envolveu na carreira eclesiástica, tendo sido ordenado padre em 1703. Este facto viria a assumir especial importância na vida deste violinista, uma vez que foi contra a sua vontade que enveredou pela carreira eclesiástica (Heller, 1997), e esta ligação à igreja estaria na base de alguns escândalos da sua vida pessoal<sup>30</sup>.

Vivaldi viria a ser conhecido como *il Prete Rosso*, devido ao seu cabelo de tons ruivos e segundo relatos da época era considerado um homem “volátil, (...) ambicioso, vaidoso, (...) e extremamente sensível às críticas” (Sadie, 1998, p. 40). Como concertista, podemos basear-nos em relatos da época para perceber que Vivaldi foi uma figura de primeiro plano a nível solístico e orquestral. Segundo relata Wright<sup>31</sup> “É muito comum ver padres a integrar uma orquestra. O famoso Vivaldi, a quem chamam de O Padre Vermelho (...) era o homem que estava acima de todos em Veneza”. São ainda citadas as suas digressões por várias cidades europeias, o que prova que Vivaldi era um solista apreciado também fora de Itália (Sadie, 1998).

---

<sup>29</sup> -“Os alunos de Corelli foram Somis, Locatelli, Geminiani (italianos) e Anêt (francês) (...).O maior aluno de Somis foi Pugnani, um italiano cujo mais eminente aluno viria a ser Viotti, um piemontês, que fundou a escola francesa. Dele vieram Roberrechts, o seu aluno De Bériot que viria a ser professor de Vieuxtemps (...).Vieuxtemps por seu lado foi professor de Marsick e Sarasate (...).” (Lahee, 1899, p. 9)

<sup>30</sup> “Apesar de ter sido ordenado padre, Vivaldi viu esta sua posição comprometida, devido a rumores do seu relacionamento com duas irmãs, Paolina e Anna Giraud que tendo sido suas alunas, viajavam regularmente com a sua orquestra nas digressões” (Sadie, 1998, p. 40)

<sup>31</sup> Cit.in. (Dubourg, 1852, p. 55)

No entanto, Vivaldi tal como todos os violinistas da sua época teve de viver perante a sombra de Arcangelo Corelli, considerado a figura patriarcal da execução violinística da altura<sup>32</sup> embora alguns dos seus contemporâneos enaltescessem as suas capacidades de concertista em oposição às suas qualidades de compositor.<sup>33</sup>

### 3.2.1. Vivaldi e o *Ospedale Della Piettà*

A carreira pedagógica de Vivaldi está intimamente ligada ao *Ospedale Della Piettà* de Veneza, onde esteve associado grande parte da sua vida com pequenos intervalos pelo meio (Sadie, 1998)

Esta instituição destinada a jovens raparigas filhas ilegítimas da nobreza Veneziana, estava bem financiada pelos “anónimos” progenitores das suas ocupantes, e, os padrões da qualidade do ensino musical contavam-se entre os mais altos em Veneza (Heller, 1997)

Vivaldi foi nomeado *maestro di violino* (mestre de violino) do *Ospedale* em 1703, e rapidamente expandiu os seus meios de colaboração com o orfanato, através da composição de obras que tinham como destinatários originais as suas alunas<sup>34</sup> (Sadie, 1998). A influência do violinista e compositor na vida artística do *Ospedale* tomaria forma também na orquestra da instituição, que era composta pelas mais talentosas alunas. Sob a direção de Vivaldi, esta orquestra obteria prestígio e fama internacional, realizando várias digressões pelo estrangeiro onde eram executados concertos, obras sacras e corais, compostas por Vivaldi especialmente para essas ocasiões.

---

<sup>32</sup> “Vivaldi (...) é classificado entre as leves e irregulares tropas. Para as forças disciplinadas e eficientes temos de olhar para a escola Romana, formada por Corelli, que produziu os maiores compositores e intérpretes de que a Itália se podia gabar “ (Dubourg pp.55 e 56 (18)

<sup>33</sup> “In his Memoires, the Italian playwright Carlo Goldoni gave the following portrait of Vivaldi and Giraud: “This priest, an excellent violinist but a mediocre composer” (23).

<sup>34</sup> “O brilhantismo dos solos para violino, escritos como exercícios pedagógicos, atesta o nível extremamente alto de execução que as suas alunas tinham atingido.” (Heller, 1997)

### 3.2.2. Vivaldi como compositor

Uma das facetas de Vivaldi que o torna especialmente popular e reconhecido nos dias de hoje, era a de compositor. Não só Vivaldi “foi a figura predominante no desenvolvimento do concerto para violino” (Stowell, 2001, p. 14) mas também responsável por dar a estes concertos uma nova característica virtuosística em que o violino assumia o papel de condutor de emoções e expressões<sup>35</sup> (Stowell, 2001). As 4 estações são, porventura, o melhor exemplo deste sentido de sofisticação e inovação, que Vivaldi tentou emprestar às suas obras, e sobrevivem até aos dias de hoje, como umas das obras mais influentes do período barroco. No entanto, Vivaldi dedicou muito do seu trabalho de compositor ao *Ospedale della Piettà*, sob a forma de obras pedagógicas para as suas alunas (Heller, 1997)<sup>36</sup>

### 3.3. Giuseppe Tartini

Giuseppe Tartini (1692-1770) nasceu em Pirano Itália, no seio de uma família de aristocratas. Desde cedo a carreira de Tartini foi orientada no sentido de seguir uma carreira nas leis, tendo para isso estudado na Universidade de Pádua e, ao mesmo tempo, recebido instrução musical básica num convento franciscano. Os anos de juventude de Tartini foram relativamente agitados tendo sido reconhecido como um dos mais célebres espadachins da cidade de Pádua, e, nessa cidade, conheceu a sobrinha do bispo, Elisabetta Premazone, a quem deu instrução musical. Desta relação, nasceu um namoro que resultou no casamento de ambos. No entanto, a família de Tartini não aceitou a relação devido a considerarem Elisabetta de uma classe

---

<sup>35</sup> De acordo com Stowell (2001, p. 14), estes concertos “exploravam um virtuosismo e expressividade que na época eram bastante novos”.

<sup>36</sup> “He also wrote many works which sound like five-finger exercises for students. And this is precisely what they were”. (Heller, 1997)

social mais baixa, obrigando-o a deixar a esposa e vaguar pelo país. Disfarçando-se de peregrino, Tartini seria ainda perseguido pelo bispo, tio da sua amante, vendo-se obrigado a procurar refúgio no convento de Assis, onde prosseguiu e aprofundou os seus estudos do violino. (The Metropolitan, 1832)

Seria, no entanto, em Veneza, que um episódio que iria assumir os contornos de lenda,<sup>37</sup> modificou a vida do violinista. Segundo consta, Tartini, terá viajado para Veneza onde conheceu Francesco Veracini, que lhe causou uma forte impressão e forçou Tartini a reconhecer a sua inferioridade enquanto intérprete. Refugiou-se em Ancona, em regime de total isolamento, com vista a aperfeiçoar a sua própria técnica. Após este período em 1721, foi-lhe concedido o privilegiado cargo de primeiro violino e mestre da igreja de Santo António em Pádua (Dubourg, 1852, p. 67)

A carreira de Tartini, a nível solístico, atingiu fama e reconhecimento principalmente a nível nacional. Foi considerado *“tanto como executante como compositor, o verdadeiro sucessor de Corelli.”* (Lahee, 1899, p. 15) e a sua proficiência foi descrita da seguinte forma: *“Tinha um bom som, controlo ilimitado da escala e do arco do violino, que lhe permitia ultrapassar as maiores dificuldades com relativo à-vontade, afinação perfeita nas cordas dobradas e o mais brilhante dos vibratos que ele executava perfeitamente com todos os dedos”* (Lahee, 1899, p. 15)

### 3.3.1. Tartini e a Academia das Nações

Em 1727, Tartini fundou em Pádua uma academia de violino, que viria a ficar conhecida como a *Academia das Nações*, devido ao número de alunos italianos e estrangeiros que viajaram para Pádua para estudar sob a orientação de Tartini<sup>38</sup> (Dubourg, 1852). Nesta academia, Tartini não ensinava apenas violino como também contraponto e harmonia. O rico mecenas inglês de Roma, Wyseman cit.in. (Silvela,

---

<sup>37</sup>No The Metropolitan (1832, p. 45) vem referido que *“But happening to hear the celebrated Veracini, who was then at Venice, he was so astonished and disheartened by his own inferiority, that he would not venture on a competition with him. He therefore gave up his appointment, and retired to Ancona, where he devoted himself so ardently to his studies, that he soon became the greatest master of the age”*.

<sup>38</sup> Dubourg (1852, p. 67) afirma que *“Um grande número de jovens aspirantes, confluíam a Pádua, vindos de diferentes países, para receber a sua instrução”*.

2001, p. 63), considera que “*ele (Tartini) formou a melhor escola que o mundo musical alguma vez conheceu*”. Entre os alunos mais influentes e bem sucedidos dos quais foi responsável, contam-se Pasquale Bini (1716-1770) e Pietro Nardini (1722-1793) que mais tarde iriam contribuir para difundir a reputação de Tartini, assim como a sua maneira de tocar, por toda a Europa<sup>39</sup>.

Era também considerado como sendo uma figura paternal para os seus pupilos tendo criado boas relações de amizade para com estes<sup>40</sup> (Lahee, 1899, p. 15), e de facto a dedicação para com a instituição e alunos que tinha ajudado a criar era tanta, que apesar de ter recebido muitas propostas para visitar as principais cidades Europeias, recusou sempre consciente da lealdade que tinha perante o seu cargo.<sup>41</sup>

### 3.3.2. Tartini como compositor

A obra que marcou fundamentalmente a carreira de Tartini como compositor, foi a sua sonata para violino “*Os trilos do Diabo*”. Muitos mitos e lendas rodeiam a génese desta obra, sendo que a história mais habitualmente usada era que o diabo teria aparecido a Tartini durante um sonho, executando uma obra repleta de trilos e cordas dobradas da maior dificuldade. Um dos mitos em voga no século XIX, seria que Tartini possuía 6 dedos na mão esquerda, o que lhe possibilitava executar os difíceis trilos com relativa facilidade (Dubourg, 1852). À parte das suas ocupações pedagógicas e solísticas, Tartini desenvolveu um profundo estudo teórico acerca de princípios de execução violinística, que até à altura se encontravam pouco aprofundados. Um destes estudos teóricos seria sobre os princípios da ornamentação, a que chamou de “*Treatato delle Appoggiature*”. Seria também considerado como uns dos grandes contribuintes para o desenvolvimento do virtuosismo e da técnica do violino, através

---

<sup>39</sup> “A sua capacidade enquanto professor fica provada pela grande número de excelentes violinistas que formou. Nardini, Bini, Ferrari, Graun e Lahouysse estão entre os mais eminentes e ficaram ligados ao mestre pelos mais íntimos laços de amizade.” (Lahee, 1899, p. 15)

<sup>40</sup> “*Não tinha outros filhos que não os seus alunos, os quais ele tratava de uma forma constantemente paternal.*” Doctor Burneu cit.in (Lahee, 1899, p. 15)

<sup>41</sup> “*His extending fame brought him repeated offers from Paris and London, to visit those capitals; but, holding to his conscientious allegiance, he uniformly declined entering into any other service (...).* (Dubourg, 1852, p. 67)

das suas sonatas e concertos, às quais deu um estilo muito próprio e que, em breve, se iria difundir por toda a Europa (Silvela, 2001, p. 60).

### 4. A Escola Francesa

#### 4.1. Os *Concerts Spirituels*

Durante o século XVIII, Paris tinha-se tornado no centro da vida cultural de França, e os parisienses ansiavam por novidades em todas as formas de entretenimento. Desta forma, manifestações culturais como o Ballet, a música coral e os concertos orquestrais sofriam um profundo impulso, que lhes conferia a mesma importância de que tinha gozado a ópera Italiana durante o século XVII (Roeder, 1994). Foram então estabelecidos em 1725 uma série de concertos, a que foi dado o nome de *Concerts Spirituels*, embora inicialmente destinados a oferecer ao público parisiense exemplos de música coral e sacra, cedo evoluíram para apresentações de solistas acompanhados por orquestras.<sup>42</sup> A importância dos *Concerts Spirituels* pode ser constatada no sentido em que inúmeros virtuosos itinerantes acorreram a Paris, trazendo muitas vezes consigo as suas próprias composições, o que permitiu que Paris e França gradualmente se estabelecessem como um centro musical de relevância internacional capaz de rivalizar com Itália (Roeder, 1994).

#### 4.2. Gaetano Pugnani e Giovanni Battista Viotti

---

<sup>42</sup> Roeder (1994) refere que os *Concerts Spirituels* "rivalizavam em termos de popularidade, com as performances oferecidas pelos teatros".

Foi no entanto um italiano o precursor e mais tarde a figura dominante, na nova vaga de execução violinística, que se iniciou no último quarto do século XVIII e que se centraria em França, ficando conhecida como a *Escola Francesa de Violino*.

Giovanni Battista Viotti (1755-1824) nascido na Sardenha, iria “começar a moderna escola de violino” (Lahee, 1899) e segundo Ferris (2007, p. 19) “estabelecer para sempre os princípios fundamentais da execução violinística”.

O elo de ligação entre a antiga escola Italiana de Corelli e a moderna escola francesa de Viotti, surge-nos através da figura de Gaetano Pugnani (1731-1798) que estudou com Giovanni Somis (1686-1763), um dos mais importantes alunos de Corelli. Pugnani, que mais tarde viria a ser o professor de Viotti, era na época considerado o sucessor da tradição estabelecida por Vivaldi, Tartini e Corelli, tendo preservado o “*estilo puro e grandioso*” (Stowell, 1992) dos três mestres. Pugnani viajou extensivamente por diversas capitais Europeias, como Paris ou Londres, e ganhou uma considerável estima enquanto solista, precisamente por assimilar as “*proeminentes qualidades e estilo*” (Stowell, 1992) dos grandes virtuosos italianos.

Contudo, a escola Italiana estava a perder a sua influência no contexto Europeu e o aluno de Pugnani, Viotti, iria criar “*os alicerces da altamente sistematizada abordagem francesa, à execução e ensino do violino*” (Stowell, 1992) sendo os seus métodos posteriormente “*amplamente disseminados através das suas performances e aulas*”. (Stowell, 1992)

Estes alicerces criados por Viotti, viriam a converter-se numa “*dinastia em que grandes professores ensinavam alunos que se viriam a tornar eles próprios grandes professores. (...)*” (Colwell & Richardson, 2002, p. 613) e com efeito, as ideias de Viotti acerca da execução foram passadas de violinista para violinista, durante várias gerações (fig.2).<sup>43</sup> Entre os violinistas mais diretamente influenciados por Viotti, encontramos Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode e Pierre Baillot, todos eles solistas e pedagogos de referência, que, de forma definitiva, colocariam a França no centro da modernidade e na eminência do virtuosismo violinístico. A profunda evolução na

---

<sup>43</sup> Milsom (2003, p. 15) afirma que “*muitos dos grandes executantes do período entre 1850 e 1900, podem traçar as suas origens pedagógicas até Viotti*” pp.15.

técnica de tocar violino levada a cabo por Viotti, foi fortemente alicerçado nos três violinistas acima referido, e Fétis cit.in. (Dubourg, 1852, p. 200) resumiu a importância destes três artistas, da seguinte forma

*“Poucos que ainda vivem, que tiveram a oportunidade de ouvir tão admirável talento em toda a sua beleza, tal como foi exibido nos concertos da Rue Feydeau e naqueles tocados na Ópera; mas os artistas que gozaram de tal prazer, nunca irão esquecer o modelo de perfeição que os admirou a todos.”*

Segundo os relatos da época, a execução de Viotti era caracterizada como tendo “ (...)uma grande nobreza, amplitude e beleza de som, unida por um fogo e agilidade desconhecidos até então.” (Ferris, 2007, p. 25) e que se tornariam na imagem de marca da nova abordagem, que o italiano procurava trazer para o violino, e que moldaria o estilo de execução dos que lhe sucederiam. Viotti seria também o responsável pelas profundas ramificações que a Escola Francesa viria a tomar, tendo pouco mais tarde convergido para a escola belga de Charles August de Bériot, Henri Vieuxtemps, Henri Wieniawski e Eugene Ysaye. A reputação de Viotti como solista de topo era certamente considerável<sup>44</sup> e após ter estudado com Pugnani, embarcou numa nomádica carreira de virtuoso que o iria levar até à Alemanha, Polónia, Rússia e Londres onde “*eclipsou todos os outros violinistas*” (Lahee, 1899). Em 1782 estreou-se nos prestigiados “Concertos Espirituais” em Paris (Lahee, 1899) tendo sido convidado a leccionar no Conservatório de Paris, onde criou as raízes do seu eminente legado, sendo o responsável não só pelo aparecimento dos já mencionados Rode, Baillot e Kreutzer, mas também de Nicolas Mori, August Durand e Andre Roberrechts, que mais tarde viria a ser o professor de Charles August De Bériot, considerado o fundador da escola Franco-Belga (Lahee, 1899).

No entanto, o legado de Viotti não se limita à sua carreira de solista ou à atividade pedagógica. É-lhe creditado o facto de ter sido dos primeiros violinistas a utilizar o arco concebido por François Tourte, conhecido como o Stradivarius dos arcos, e que é o modelo de arco usado nos nossos dias (Lister, 2009). A nível de composição, Viotti deixou-nos inúmeras obras para violino, onde os concertos ocupam um lugar de

---

<sup>44</sup> Lahee (1899) refere que “ele foi a certa altura considerado o maior violinista vivo (...)”

destaque. Segundo Boris Schwarz<sup>45</sup> Ludwig Van Beethoven, tendo estudado ele próprio violino na sua juventude, iria transpor algumas das figuras idiomáticas encontradas na música da Escola Francesa e transformá-las de "*simples demonstrações de virtuosismo, para material de embelezamento de ideias musicais profundas*". Outros exemplos citados por Roeder (1994) como ligação da escola francesa de Viotti ao grande compositor alemão, são o uso de aberturas em forma de marcha, presentes em algumas das suas obras, tais como o concerto nº5 para piano, "Imperador", assim como o hábito de começar o 3º andamento dos concertos sem interrupção, após o 2º andamento.

Esta ligação de Ludwig Van Beethoven à escola francesa torna-se ainda mais evidente através da figura de Rudolph Kreutzer, definido como o "terceiro na ordem de desenvolvimento dos quatro grandes mestres, representantes da clássica escola de violino de Paris" (Lahee, 1899) depois de Viotti e de Rode. Tendo conhecido Beethoven durante uma estadia em Viena, o compositor alemão viria a dedicar-lhe a sua famosa sonata op.47, que ficaria conhecida como "*Sonata a Kreutzer*" (Lahee, 1899).

---

<sup>45</sup> Cit.in (Roeder, 1994, p. 192)

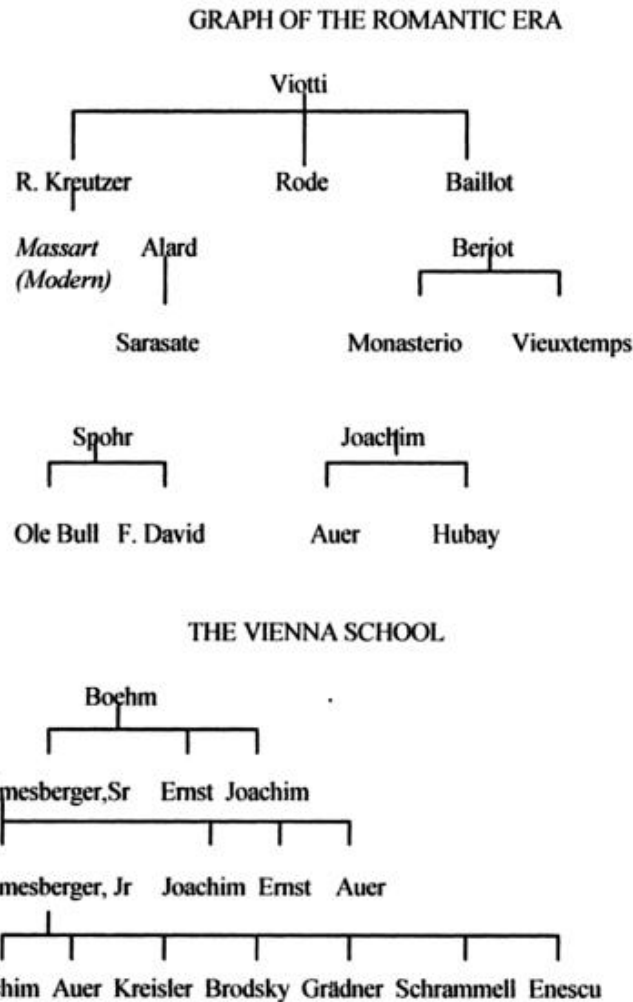


Ilustração 2 Gráfico da era Romântica (Silvela, 2001)

### 4.3. Rodolphe Kreutzer

Rodolphe Kreutzer (1766-1831) nasceu em Versailles e estudou com Anton Stamitz, tendo a sua ascensão sido tão rápida, que se estreou nos *Concerts Spirituels* com apenas 13 anos (Lahee, 1899). Viajou extensivamente por Itália, Alemanha e Holanda, onde “adquiriu a fama de ser um dos mais proeminentes violinistas” (Lahee, 1899, p. 21)<sup>46</sup>. Contudo, a proeminência de Kreutzer dentro do panorama da tradição francesa do violino, estendia-se também ao seu trabalho pedagógico, tendo sido

---

<sup>46</sup> De acordo com Lahee (1899) Kreutzer era notado pelo “estilo das suas arcadas, o seu som esplêndido e o charme da sua execução”

mestre de alguns dos mais destacados violinistas do século XVIII, tais como D'Artot, Rovelli, Lafont e Massart (mais tarde professor de Wieniawski).

Foi um compositor prolífico tendo escrito 40 óperas, além de numerosas obras para violino, que incluem concertos, duos e obras de carácter didático, tais como os seus "42 Caprichos", obra utilizada como base de formação de grande parte dos violinistas da nossa era<sup>47</sup>. A Kreutzer é também atribuída a co-autoria do "*Method de Violon*", juntamente com outra destacada figura da escola francesa, Pierre Baillot, e que se destinava a alunos do Conservatório de Paris.

#### 4.4. Pierre Baillot

Pierre Baillot (1771-1842) natural de Passy nos arredores de Paris, viria a tornar-se "*num dos melhores violinistas que a França alguma vez produziu*" (Lahee, 1899). O fascínio de Baillot pelo violino surgiria aos 10 anos, quando teve a oportunidade de ouvir Viotti a tocar num dos seus concertos, e a partir daí, o grande violinista tornou-se o seu modelo (Lahee, 1899). Após a morte do seu pai, Baillot foi enviado para Roma, onde estudou debaixo da direcção de um antigo aluno de Nardini de nome Pollani (Lahee, 1899). A chegada de Baillot à distinta posição que ocupou entre os representantes da escola francesa não se fez sem dificuldades, uma vez que Baillot, era "*essencialmente um músico amador que se tornou profissional apenas depois de ter atingido a maturidade*"<sup>48</sup> (Stowell, 1992, p. 62). Contudo, uma apresentação pública em Paris executando um concerto de Viotti, valeu-lhe o posto de professor no Conservatório de Paris, e ajudou a estabelecer a sua reputação como violinista de mérito em França, sobretudo como músico de câmara, campo esse onde viria a construir uma reputação como músico de quarteto sem igual. (Lahee, 1899).

A carreira pedagógica de Baillot, ligada sobretudo ao conservatório de Paris, foi igualmente relevante e podemos encontrar entre os seus alunos, alguns dos nomes

---

<sup>47</sup> Alexander Saslavsky cit.in (Martens, 1919) afirma que "*As soon as the pupil is able, he should take up Kreutzer and stick to him as the devotee does to his Bible. Anyone who can play the '42 Exercises' as they should be played may be called a well-balanced violinist*".

<sup>48</sup> Segundo Stowell (1992, p. 62) "*a sua carreira variava entre trabalhar no ministério das finanças, o serviço militar e tocar na orquestra do teatro Feydeau.*"

mais importantes do panorama violinístico da primeira metade do século XIX, tais como Jaques Mazas, Charles Dancla e François Habeneck. Para a posteridade, Baillot viria a deixar também o livro *“L’Art du violon”*, uma obra onde são estabelecidas as principais distinções entre o antigo e o novo conceito da execução violinística (Lahee, 1899).

### 4.5. Pierre Rode

Aquele que foi provavelmente o mais direto e representativo violinista da tradição instituída por Viotti, foi Pierre Rode (1774-1830), nascido em Bordéus. Tal como os seus contemporâneos, Kreutzer e Baillot, a carreira de Rode foi profundamente influenciada desde cedo pela figura de Viotti, que conheceu quando tinha 13 anos, e se tornou seu professor desde essa altura. A própria estreia de Rode nos palcos de Paris, no *Theatre de Monsieur*, ficou marcada pela figura do seu mentor, uma vez que Rode alcançou um grande sucesso perante a plateia, executando o concerto nº13 escrito por Viotti (Lahee, 1899).

A partir dessa altura, a carreira de Rode consolidou-se através de uma digressão iniciada em 1794, que o levaria à Holanda, Alemanha e Inglaterra, tendo sido nomeado professor do recém-estabelecido Conservatório de Paris, aquando do seu regresso a França. Como solista, teve uma vida recheada de sucessos, tendo sido nomeado violino solo do Primeiro Cônsul Bonaparte, viajou até Espanha, onde conheceu Luigi Boccherini (1743-1805), formou um duo com Rodolphe Kreutzer, e foi entusiasticamente recebido na Rússia, sendo nomeado músico do Imperador (Lahee, 1899). Como violinista, Rode era sem dúvida uma figura central no panorama musical e artístico da época<sup>49</sup>. Fétis cit.in (Dubourg, 1852) caracterizou o talento de Rode como “subtil, delicado, brilhante”. Outro exemplo da importância que os seus contemporâneos lhe atribuíam, foi o facto de Ludwig Van Beethoven lhe dedicar a sua Romance em Fá, op. 50 (Lahee, 1899). Rode apesar de não ter tido muitos alunos “*a sua influência através do seu exemplo durante as digressões e através das suas composições, era muito vasta*” (Lahee, 1899).

---

<sup>49</sup> Lahee (1899) refere que Rode “*nos seus melhores dias, ele exhibia todas as melhores qualidades de um grande, nobre, puro e profundo estilo musical*”. “*A sua afinação era perfeita, o som grande e puro*” “*de facto ele não era um mero virtuoso, mas um verdadeiro artista*”.

Como compositor para o seu instrumento, Rode foi bastante apreciado<sup>50</sup> sendo que, os seus concertos são ainda hoje tocados e admirados, embora com a evolução técnica que o violino sofreu, estas obras sejam sobretudo utilizadas como material pedagógico. No entanto, durante a primeira metade daquela época, muitos dos mais influentes violinistas executaram os concertos de Rode em público, sobretudo Nicoló Paganini (Dubourg, 1852). Ao todo, estas obras contabilizam-se em 10 concertos, 4 quartetos e muitas obras de carácter educacional, onde pontificam os seus 24 caprichos, pedra de toque do material didático de qualquer jovem aspirante a violinista.

### 5. A Escola Franco-Belga

De acordo com Stowell (1992, p. 63) a escola Franco-Belga de violino derivava da escola francesa, *“combinando o brilhantismo de Paganini com a tradição estabelecida por Viotti, Baillot, Rode e Kreutzer”*. De facto, e como nos refere Milsom (2003) os grandes avanços técnicos que o violino sofreu durante o século XIX, estão tradicionalmente ligados a Paris e Bruxelas.

O elo de ligação entre os dois países e o estabelecimento da ponte entre a tradição francesa e a nova abordagem virtuosística belga, foi realizado pelo violinista André Robberechts (1796-1866), que foi um protegido tanto de Viotti como de Baillot. Estes tinham por si uma grande admiração, e Robberechts viria a ser o professor de Charles August de Bériot, considerado o *“pai da escola Belga”* e, que por sua vez, *“exerceu uma considerável influência sobre a escola francesa”* (Milsom, 2003, p. 23)

---

<sup>50</sup> Dubourg (1852) afirma que Rode como compositor *“merece um lugar de distinção”* e *“as suas melodias são admiráveis pela sua doçura, os planos das suas composições bem concebido e possui alguma originalidade”*

### 5.1. Charles Auguste de Bériot

Descendente de uma família nobre de Louvain, Bériot (1802-1870) ficou órfão aos 9 anos e teve como professor e tutor Tiby, um músico local, que seria responsável por supervisionar os seus rápidos progressos, cedo atingindo um nível técnico muito elevado e que o tornou famoso a nível nacional.<sup>51</sup>

Contudo Bériot sentiu a necessidade de entrar em contacto com os maiores talentos da sua época de forma a melhorar o seu nível de execução e desta forma, foi para Paris aos 19 anos onde o seu principal objectivo passava por ser recebido e escutado por Viotti (Dubourg, 1852). Tendo a oportunidade de tocar perante o velho mestre, este disse a Bériot que já havia adquirido um estilo original que apenas necessitava de cultivo para o levar ao sucesso, e dessa forma Viotti nada poderia fazer por ele (Lahee, 1899). Esta recomendação de Viotti passava sobretudo pela importância do jovem violinista não imitar o estilo de ninguém mas sim lucrar com as influências de todos os grandes violinistas de talento que o rodeavam (Dubourg, 1852). No entanto Bériot sentiu necessidade de ter aulas com Baillot e entrou no Conservatório embora apenas por poucos meses (Dubourg, 1852).

Na sua época Bériot era elogiado pela *“perfeição das qualidades da sua maneira de tocar”* (Milsom, 2003) e grande parte da sua carreira foi passada em digressões de concertos pelas mais importantes capitais europeias. Além de uma brilhante carreira em Paris, De Bériot foi particularmente apreciado em Inglaterra para onde viajou em 1826.<sup>52</sup>

Regressando á sua nativa Bélgica, agora com uma brilhante reputação de virtuoso, Bériot encontrou-se debaixo da protecção do Rei Guilherme que o nomeou solista da sua orquestra privada. Foi nesta época também que Bériot escreveria

---

<sup>51</sup> Dubourg (18) nota que de Bériot ainda muito jovem *“executou um concerto de Viotti de tal modo que foi capaz de excitar a admiração dos seus compatriotas”* pp.214

<sup>52</sup> Um relato da época da revista inglesa *“Harmonicum”* aludia da seguinte forma ao violinista belga: *“Não sabemos o que mais admirar; o seu som, o vigor, a maneira determinada com que saltava para extremas mudanças de posição, o seu staccatto, o arco movendo-se na corda com uma elasticidade quase mágica ou a coragem e certeza das suas cordas dobradas.”* (Dubourg, 1852)

algumas das suas obras para violino, tais como Árias com variações e sobretudo concertos que executou publicamente em várias ocasiões (Dubourg, 1852). Estas obras são ainda hoje parte integral do repertório solístico e sobretudo didático de grande parte dos violinistas.

Em 1843 e até 1852, Bériot foi professor no conservatório de Bruxelas e foi durante esta sua estadia no conservatório que Bériot disseminou os princípios que estabeleceram a escola Belga como novo centro de virtuosismo sobretudo através de um legado de alunos que incluiria, Hubert Léonard, Wilhelm Ernst e Henri Vieuxtemps.

### 5.2. Henri Vieuxtemps

Henri Vieuxtemps (1820-1881) foi o sucessor direto de Bériot na consolidação da excelência da escola belga. De acordo com (Lahee, 1899) foi “um dos melhores violinistas de sempre” e o seu legado para a tradição e técnica violinística considerado inestimável.

Nascido em Verviers na Bélgica entre uma família de músicos, Vieuxtemps foi uma criança prodígio cujo talento se desenvolveu rapidamente tendo tocado um concerto de Rode em público com apenas 6 anos e logo no ano seguinte embarcou numa digressão acompanhado pelo seu pai e pelo seu professor, Lecloux (Lahee, 1899). Foi durante esta digressão que o jovem violinista teve a oportunidade de conhecer Bériot, que ficou impressionado com os seus talentos e o levou para Paris como seu discípulo, onde permaneceu 4 anos (Lahee, 1899).

Cedo Vieuxtemps alcançou uma reputação de virtuoso, além de uma paixão por viagens o que o levou a fazer digressões por toda a Europa e Estados Unidos (Stowell, 1992). Durante estas visitas às principais capitais Europeias, Vieuxtemps conheceu e familiarizou-se com alguns dos músicos mais célebres daquela época tais como, Louis Spohr, Robert Schumann, Nicoló Paganini e Richard Wagner. Schumann em particular mostrou grande apreço pelo violinista tendo-o mesmo aclamado como “*um talento apenas comparável ao de Paganini* (Lahee, 1899) e foi precisamente Paganini, que

serviu de modelo de inspiração a Vieuxtemps “na busca da perfeição técnica e nos feitos virtuosísticos” (Silvela, 2001).<sup>53</sup>

Durante as digressões Vieuxtemps tocou também algumas das suas obras, particularmente os seus concertos para violino e orquestra, o que fez com que a sua reputação enquanto compositor crescesse<sup>54</sup>. Durante esta época Vieuxtemps passou 5 anos na Rússia onde gozava a reputação de ídolo (Stowell, 1992) e seria nomeado solista da orquestra do czar e professor do Conservatório de São Petesburgo, “contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento da Escola Russa” (Stowell, 1992, p. 63).

Contudo, Vieuxtemps seguindo os passos do seu antigo tutor, Bériot, regressou á Bélgica em 1871 para se tornar professor do Conservatório de Bruxelas e neste Conservatório “devotou todas as suas energias para o seu novo cargo de professor, que ciosamente considerava como uma “missão sagrada”, e contribuiu de forma decisiva para o crescimento do sucesso da escola Belga da qual guardava o maior orgulho” (Silvela, 2001, p. 186).

Durante a sua carreira pedagógica Vieuxtemps foi considerado um modernizador tendo contribuído de forma significativa para o estabelecimento do novo conceito de *vibrato* desenvolvido por Lambert Massart (1811-1892) mas renegado pela antiga geração da escola franco-belga onde se incluía o antigo professor de Vieuxtemps, Bériot. (Silvela, 2001). Entre os seus mais distintos alunos encontrámos Enrique Arboz, Sam Franko, Émile Sauret e mais notavelmente Eugene Ysaye. Sobre o seu mestre, Ysaye viria a afirmar:

*“Then I had lessons from Wieniawski in Brussels and studied two years with Vieuxtemps in Paris. Vieuxtemps was a paralytic when I came to him; yet a wonderful teacher, though he could no longer play. And I was already a concertizing artist when I met him. He was a very great man, the grandeur of whose tradition lives in the whole*

---

<sup>53</sup> Esta “perfeição técnica” que provocava a estima dos seus contemporâneos de Vieuxtemps foi resumida por (Lahee, 1899) da seguinte forma: “possuía um maravilhoso staccato. (...) a sua afinação era perfeita. (...) Gostava de executar acentos dramáticos e contrastes.”

<sup>54</sup> O compositor francês Hécator Berlioz afirmou sobre Vieuxtemps que “aos seus méritos como eminente virtuoso, temos de acrescentar também aqueles de compositor” cit.in (Silvela, 2001, p. 186)

'romantic school' of violin playing.”<sup>55</sup>. Esta impossibilidade de tocar, ocorreu devido a um enfarte que deixaria Vieuxtemps semiparalisado e Lahee (1899) nota que um dos motivos que motivaram o maior sofrimento do violinista era o facto de não poder demonstrar aos seus alunos, de que maneiras deveriam executar certas passagens.

### 5.3. Eugene Ysaye

Eugene Ysaye (1858-1931) descendendo diretamente da linhagem romântica de Bériot e Vieuxtemps, não foi, de acordo com as suas próprias palavras, um professor “na verdadeira acepção do termo”<sup>56</sup>. No entanto, este “poeta do som, que transcendeu o seu próprio meio”<sup>57</sup> nascido em Liège na Bélgica, viria a ser um dos últimos embaixadores do romantismo da Escola Belga durante a transição para a modernidade do século XX.

Ysaye começou os seus estudos de violino aos 4 anos de idade com o seu pai e mais tarde no conservatório de Liège com Rodolph Massart. Daí transferiu-se para o conservatório de Bruxelas onde estudou com Henri Wieniawski, e desenvolveu o novo estilo de *vibrato* contínuo que Lambert Massart havia fomentado pouco anos antes, e que na altura não se encontrava amplamente disseminado (Silvela, 2001). Em 1876 foi para Paris para estudar com aquele que viria a ser uma das suas maiores influências, Henri Vieuxtemps que encorajou Ysaye a prosseguir com o novo estilo de *vibrato* (Silvela, 2001).

Um dos pontos decisivos na carreira do violinista foi uma digressão iniciada em 1879 com o eminente pianista Anton Rubinstein que os levaria às principais cidades da Escandinávia e mais tarde à Rússia onde obtiveram um enorme sucesso (Silvela, 2001). Por volta de 1884, iria estabelecer-se em Paris onde se tornou amigo íntimo de alguns dos principais músicos daquele tempo, tais como Claude Debussy, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saens e César Franck (Silvela, 2001).

---

<sup>55</sup> Cit.in (Martens, 1919)

<sup>56</sup> Cit.in (Martens, 1919)

<sup>57</sup> David Mannes cit.in (Martens, 1919)

Durante a sua vida, Ysaye, tornar-se-ia um dos mais influentes violinistas da sua geração<sup>58</sup> e muitos dos seus amigos e contemporâneos dedicaram-lhe obras tais como o “Poème” para violino e orquestra de Ernest Chausson e a Sonata para violino e piano de César Franck, obras estas que se tornariam emblemáticas e fundamentais no repertório violinístico (Silvela, 2001).

### 5.3.1. Ysaye como professor

Em 1886 Ysaye foi nomeado professor do Conservatório de Bruxelas, posto este que manteve durante 12 anos (Silvela, 2001). Na sua carreira pedagógica ficou conhecido como alguém que “*ensinava a técnica da expressão, em oposição á expressão da técnica*”<sup>59</sup>. A sua personalidade algo excêntrica e o carisma que levava os seus contemporâneos a descrevê-lo como “*uma figura que toda ela é a de uma invencível determinação*” (Martens, 1919) foi traduzida no seu método de ensino. David Mannes<sup>60</sup> refere que Ysaye nunca abdicava de um bom dia de pesca e “*os alunos que seguíam o mestre para o seu retiro no campo, não podiam, num dia de sol, ter esperança de ter uma aula*”. Nas palavras do próprio Ysaye<sup>61</sup> “*em relação a ensinar violino, nunca dei aulas na geralmente aceite concepção do termo*”. Contudo o seu legado como professor inclui alunos como Josef Gingold, Nathan Milstein, Louis Persinger, Mathieu Crickboom, Jascha Brodsky, Óscar Shumsky e Aldo Ferraresi.

Tal como muitos dos eminentes violinistas da sua época e das anteriores, Ysaye dedicou parte da sua carreira á composição de obras para o instrumento, contando-se entre as suas obras mais célebres as 6 sonatas para violino solo op.27, vários *Poèmes* para violino e orquestra (entre os quais *Poème Élégiacque*, *Poème de l'Éxtase* e *Chant d'hiver*) e a Sonata para dois violinos (Martens, 1919).

---

<sup>58</sup> Carl Flesch cit.in, (Silvela, 2001, p. 210) considerou Ysaye como “*o mais extraordinário e individual dos violinistas que ouvi durante a minha vida*”

<sup>59</sup> David Mannes cit.in (Martens, 1919)

<sup>60</sup> Cit.in (Martens, 1919)

<sup>61</sup> Cit.in. (Martens, 1919)

## 6. Joseph Joachim e a Escola Germânica

A escola germânica de violino foi substancialmente influenciada pela figura de Louis Spohr (1784-1859) na primeira metade do século XIX. Com uma importante carreira como virtuoso, tendo realizado diversas digressões, enquanto mantinha vários postos de Mestre-capela assim como de maestro em Viena e Frankfurt, Spohr foi educado musicalmente na Alemanha por Franz Eck em Mannheim, embora mais tarde viesse a tornar-se um profundo admirador da escola francesa, particularmente de Pierre Rode, cujo estilo em certos aspectos procuraria imitar (Stowell, 1992). Embora existisse este “elo de ligação entre a Escola Alemã e a Escola francesa de Rode e Viotti” (Stowell, 1992), o sentido estético de Spohr estabeleceu-se em redor de um estilo refinado e com ênfase em interpretações clássicas e conservadoras, que viriam a ser uma profunda influência nos violinistas que lhe seguiram, em particular Joseph Joachim (Milsom, 2003). O estilo e modo artístico de Louis Spohr seria perpetuado por uma numerosa e importante herança de alunos, particularmente Ferdinand David (1810-1873) que mais tarde viria a ser o professor de Joachim, assim como de outros violinistas proeminentes como Hubert Ries e August Wilhelmj (Stowell, 1992).

Este legado estilístico centrado sobretudo na expressividade e profundidade da interpretação iria mais tarde, no último quarto do século XIX, criar aquilo que alguns historiadores reconhecem como sendo uma “antipatia” entre os seguidores da escola franco-belga e os seguidores da concepção germânica assimilados na figura de Joachim (Milsom, 2003). Esta divergência prendia-se sobretudo com o facto da escola franco-belga favorecer, segundo Dubourg (1852), uma abordagem virada para o “*brilhantismo do estilo, limpeza e acabamento da execução, enquanto que em termos expressivos ficam aquém do que é exigido*”<sup>62</sup>. Tal era a visão dos contemporâneos acerca das duas escolas, que contrapunha ao marcado virtuosismo dos franceses, a visão marcadamente “clássica” dos alemães (Dubourg, 1852).

---

<sup>62</sup> Dubourg (1852) referiu ainda que os sucessores da escola franco-belga “*Animam-te no Vivace, impressionam-te no Allegro Brillante, mas geralmente não conseguem atingir o teu coração através do Adágio Appassionato.*”

### 6.1 Joseph Joachim

Joseph Joachim (1831-1907) nasceu em Kittsee na Hungria filho de progenitores de origem húngaro-judaica, tendo começado a aprender violino aos 4 anos de idade. (Silvela, 2001).

Após ter feito a sua estreia em público aos 8 anos, Joachim mudou-se para Viena para estudar com Georg Hellmesberger e com o eminente Joseph Bohm (1795-1876) que se considera ser o responsável por ter construído as bases da sua reconhecida técnica. Em 1843, conheceu pela primeira vez Felix Mendelssohn no recém criado conservatório de Leipzig que o orientou no sentido de obter uma sólida formação musical em oposição a concentrar-se exclusivamente na técnica violinística (Silvela, 2001).

A partir dessa altura Joachim fez o seu *debut* no Gewandhaus de Leipzig interpretando obras de Bériot e Mendelssohn e viajou para Londres onde deu uma série de concertos que foram particularmente bem recebidos pelo público e que o projetariam para uma fama de reconhecimento internacional (Silvela, 2001). Foi durante esta época que Joachim, tendo Mendelssohn como maestro, viria a ressuscitar uma das obras que hoje em dia é das mais veneradas do repertório violinístico mas que naquele tempo estava esquecida, o concerto para violino de Beethoven (Silvela, 2001).

Após mudar-se para Weimar, Joachim viria também a beneficiar dos conselhos de Franz Liszt, também ele natural da Hungria, embora ambos discordassem sob o ponto de vista de concepções musicais. Liszt era um defensor da ideia da “nova música” e isso fez com que Joachim se sentisse musicalmente mais próximo de Robert Schumann e Johannes Brahms, ambos acérrimos defensores das fundações clássicas da interpretação (Silvela, 2001). Esta associação a Brahms nascida de uma grande admiração pelo trabalho do compositor, levaram a que Joachim se tornasse um dos principais difusores das suas obras, tanto como solista como maestro tendo nessa qualidade estreado a Sinfonia nº1 de Brahms em 1877 (Silvela, 2001).

A carreira pedagógica de Joachim começou verdadeiramente em 1868 quando foi nomeado para a recém criada *Hochschule* de Berlim instituição onde lançou as bases para o seu importante legado como professor, através da supervisão da formação de futuros eminentes violinistas<sup>63</sup>. Entre estes, aquele que viria a tornar-se mais célebre seria Leopold Auer, que mais tarde fundaria a tradição russa do violino, além de outros nomes tais como Jano Hubay, Willy Burmester, Bronislaw Huberman, Sam Franko e Franz von Vecsey a quem Jean Sibelius dedicaria o seu concerto para violino (Silvela, 2001).

A importância de Joachim no contexto do mundo do violino em particular e do mundo musical em geral pode ser observada à luz das obras que os seus mais importantes contemporâneos lhe dedicaram. Entre estas obras encontramos, o concerto para violino de Johannes Brahms assim como o seu duplo concerto para violino e violoncelo, o concerto nº1 de Max Bruch, a Fantasia para violino e orquestra de Robert Schumann e o concerto para violino de Anton Dvorak (Silvela, 2001).

Grande parte da sua carreira foi dedicada à música de câmara, campo no qual era considerado “ *o melhor músico de quarteto daquela época*” Edward Severn cit.in. (Martens, 1919) e possuiu uma impressionante coleção de violinos Stradivarius num total de 16 assim como um violino construído por Guarneri del Gesù.

### 6.1. Leopold Auer: O fundador da moderna tradição russa do violino

Leopold Auer (1845-1930) nasceu na Hungria no seio de uma família judaica, tendo os seus primeiros estudos de violino sido realizados no Conservatório de Budapeste com o professor Ridley Kohne. Mudou-se para Viena em 1857 para estudar com um antigo aluno de Joseph Bohm, Jacob Dont, iniciando nesse período uma série de digressões por cidades austríacas (Silvela, 2001).

---

<sup>63</sup> Segundo Silvela (2001) em Berlim Joachim devotou “todas as suas energias” ao ensino tendo sido o responsável por formar “mais de 400 alunos”.

Quando tinha 14 anos Auer, durante uma das suas viagens, conheceu e tocou para Henri Vieuxtemps, mas este encontro não se viria a revelar muito feliz, sobretudo devido a divergências de Vieuxtemps em relação ao uso de *glissandos* por parte do jovem violinista<sup>64</sup> (Silvela, 2001).

Mais bem sucedida foi a passagem de Auer por Hannover onde viria a estudar sob a orientação de Joseph Joachim de 1861 a 1863<sup>65</sup> e esses anos de instrução revelaram-se um momento importante na sua vida, sendo exposto aos princípios e concepções profundamente clássicos da música alemã, que favorecia os valores musicais em oposição ao brilhantismo virtuosístico.<sup>66</sup>

Foi durante a estadia em Hannover que Auer teve a oportunidade de se envolver em profundidade nas obras de música de câmara (Martens, 1919), campo em que viria a ser bem sucedido, formando um quarteto de grande de grande sucesso em Hamburgo e tocando várias vezes em trio com o eminente pianista russo Anton Rubinstein e Alfredo Piatti em violoncelo (Silvela, 2001). Seria mesmo Anton Rubinstein o responsável por aconselhar o nome de Auer para o Conservatório de São Petesburgo em 1868 que nessa altura procurava um substituto para Henri Wieniawski (Silvela, 2001).

Como professor em São Petesburgo<sup>67</sup> a linha orientadora de Auer era “*virtuosismo temperado por bom gosto*” (Silvela, 2001) , ênfase na expressão musical individual de cada aluno e obrigar os alunos a resolverem os problemas usando a sua própria cabeça. De acordo com o próprio Auer cit.in. (Martens, 1919) *The one great*

---

<sup>64</sup> Segundo as palavras do próprio Auer, “saiu da sala em lágrimas” e “desde essa data que detesto todo o tipo de *glissandos* e *vibrato*, e até este mesmo minuto consigo recordar a angústia do meu encontro com Vieuxtemps” Auer cit.in (Silvela, 2001)

<sup>65</sup> Durante essa época Auer “mais do que através de aulas, aprendi através da observação e associação” Auer cit.in (Martens, 1919)

<sup>66</sup> Segundo Auer “Joachim foi uma inspiração para mim e abriu perante os meus olhos os horizontes daquela grande arte da qual eu até essa altura ignorava que existia”. Cit..in (Martens, 1919)

<sup>67</sup> - “Em São Petesburgo, o que era inicialmente um contrato de 3 anos acabou por transformar-se numa estadia de quase meio século, uma vez que Auer permaneceria até 1917, moldando durante esta altura a tradição da escola russa de violino e formando alguns dos maiores violinistas do século XX tais como Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist, Nathan Milstein e Mischa Elman (Silvela, 2001).

*point I lay stress on in teaching is never to kill the individuality of my various pupils*<sup>68</sup>. Contudo esta ideia de independência de estilo e gosto musical era sustentada através de uma correta proficiência técnica dos seus alunos, e Auer insistia numa absoluta perfeição das bases como meio de sustentar as ideias musicais, *I insist on a perfect technical development*<sup>69</sup> *in every pupil who comes to me. Art begins where technic ends.*<sup>70</sup>

O arco era de acordo com os seus antigos alunos, objecto de grande atenção por parte do mestre. Jascha Heifetz<sup>71</sup> refere que *“a verdadeira arte do arco, é uma das melhores partes dos ensinamentos de Auer (...) ele mostrou-me golpes de arco que eu nem sabia que existiam.”* E Toscha Seidel referia-se a Auer como *“uma inspiração em termos da correta manipulação do arco”* (Martens, 1919).

As aulas de Auer eram equivalentes em termos de exigência a verdadeiros recitais e embora estas aulas fossem dadas de forma individual a cada aluno, havia sempre cerca de 15 a 20 alunos além de um grupo de convidados a assistir (Martens, 1919). Estas aulas eram, segundo Eddie Brown um seu antigo pupilo, marcadas pelo carácter temperamental do professor em que, ao aluno, era exigido que pusesse a sua alma interpretativa na música *“Auer, a temperamental teacher, literally drags out of him whatever there is in him, awakening latent powers he never knew he possessed”*<sup>72</sup>.

Auer resumiu a sua abordagem á pedagogia do violino da seguinte maneira:

*“I know that there is a theory somewhat to the effect that I make a few magic passes with the bow by way of illustration and—presto—you have a Zimbalist or a Heifetz! But the truth is I have no method—unless you want to call purely natural lines*

---

<sup>68</sup> Toscha Seidel, um dos seus alunos corrobora esta ideia de que “ele fazia os seus alunos pensarem” e que Auer *“always sought to have us play as individuals; and while he never allowed us to overstep the boundaries of the musically esthetic, he gave our individuality free play within its limits. He never insisted on a pupil accepting his own nuances of interpretation because they were his.”* Cit.in (Martens, 1919)

<sup>69</sup> De acordo com Eddie Brown *“a maior parte dos seus alunos chegavam até ele com o trabalho de desenvolvimento técnico já terminado, e a partir daí Auer podia desenvolver-lhes o gosto musical e a interpretação”* cit.in. (Martens, 1919).

<sup>70</sup> Auer cit.in (Martens, 1919)

<sup>71</sup> Cit.in (Martens, 1919)

<sup>72</sup> Eddie Brown cit.in. (Martens, 1919)

*of development, based on natural principles, a method—and so, of course, there is no secret about my teaching.”<sup>73</sup>*

## 7. A pedagogia do violino entra no século XX

### 7.1. Carl Flesch

Carl Flesch (1873-1944) foi “*um dos mais formidáveis pedagogos do século XX*” e “*constitui um elo de ligação direto entre a escola romântica e os violinistas modernos*” (Silvela, 2001, p. 215).

Nascido em Wieselburg na Hungria começou a aprender violino com 5 anos e foi posteriormente admitido no Conservatório de Viena onde estudou com Jakob Grun, um violinista de raízes românticas e posteriormente no Conservatório de Paris com Martin Marsick, tendo recebido o *Premier Prix* em 1894 e nos anos seguintes, apresentou-se como solista em Viena, Berlim e Bucareste. (Silvela, 2001)

Os primeiros passos que o levariam a tornar-se um pedagogo de referência foram dados em Amesterdão onde iria permanecer de 1902 a 1908, ano esse em que se mudou para Berlim obtendo um enorme sucesso internacional não só como professor mas também como músico de câmara com o seu trio formado por Arthur Schnabel e Hugo Becker (Silvela, 2001). Nos anos 20 e 30 a carreira pedagógica de Flesch foi variada e intensa, tendo sido nomeado professor da *Hoschule* de Berlim em 1928 e mais tarde apontado para liderar o departamento de violino do recém criado *Curtis Institute* em Filadélfia. Ao mesmo tempo, Flesch deu instrução privada em Baden-Baden de 1926 até 1934 atraindo inúmeros alunos de várias partes do globo (Silvela, 2001).

A eclosão da segunda guerra contudo iria contudo desempenhar um papel fundamental na vida de Carl Flesch. Estabelecido em Londres desde 1934, com o início

---

<sup>73</sup> Auer cit.in. (Martens, 1919)

da guerra e pensando que a Inglaterra seria derrotada facilmente pelos alemães, Flesch sentiu-se mais seguro viajando para a até então neutral Holanda. No entanto, poucos meses depois da sua chegada, os alemães atacariam a Holanda de surpresa e Flesch, de origem judaica, ver-se-ia encurralado e a sua saída do país negada pelos alemães. Foi graças á ajuda de amigos que o violinista conseguiu escapar do país rumo a Budapeste na sua nativa Hungria, tendo falecido em 1944 em Lucerna na Suíça onde entretanto tinha sido convidado para integrar o Conservatório (Silvela, 2001).

Como solista Flesch distinguiu-se pela “*postura clássica, abordagem intelectual á música e técnica formidável*” (Silvela, 2001, p. 215) e como pedagogo, foi dos mais influentes e procurados professores da primeira metade do século XX tendo deixado um legado de alunos que inclui os nomes de Ida Haendel, Max Rostal, Henry Szering, Ginette Neveau e Joseph Hassid<sup>74</sup> (Silvela, 2001). Flesch publicou durante a sua vida vários livros relacionados com a técnica do violino, sendo que o mais famoso e utilizado na pedagogia moderna, é o seu *Sistema de Escalas*, que nos nossos dias serve de base de aprendizagem de inúmeros violinistas (Silvela, 2001).

---

<sup>74</sup> Silvela (2001, p. 257) refere que “*Hassid went on to study with Carl Flesch who, it appears, had so little do do in the way of teaching the boy’s technical skills that he focused upon Hassid’s musical and interpretative development*”

### 7.2. Shinichi Suzuki

Nasceu em Outubro de 1898 filho de um importante construtor de violinos. Foi enviado para Nagoya para a escola comercial, com vista a suceder ao seu pai á frente da fábrica de instrumentos e de acordo com Hermann (1995) foi nesta escola que Suzuki aprendeu aquele que viria a ser o seu lema de vida “Carácter em primeiro, o talento em segundo.”

A atração de Suzuki pelo violino surgiria quando tinha cerca de 17 anos e teve a oportunidade de escutar uma gravação de Mischa Elman numa grafonola que obteve como prémio de graduação do seu curso. Após um breve período como autodidata, foi para Tóquio estudar num regime mais formal e posteriormente em Berlim com o professor Paul Klinger, um antigo discípulo de Joseph Joachim. Em Berlim, Suzuki estabeleceu uma relação de amizade com Albert Einstein que se tornou uma espécie de protetor para o jovem violinista, e foi nessa cidade que conheceu e se casou com Waltraud Prange, uma cantora alemã (Hermann, 1995).

De regresso a Tóquio em 1929, Suzuki formou com os seus irmãos mais novos um quarteto de cordas que viajou extensamente pelo Japão e se tornou bastante conhecido principalmente através de várias atuações ao vivo na rádio. Foi também nesta altura, que Suzuki começou a dar aulas privadas, e desta forma, teve a oportunidade de pela primeira vez ensinar crianças muito jovens e aperceber-se dos desafios e dificuldades do ensino do violino na infância<sup>75</sup>.

Mais tarde Suzuki entrou em contacto com um dos seus amigos dos tempos de Berlim, Yoshimune Hirata e expôs-lhe as suas novas ideias relacionadas com o ensino

---

<sup>75</sup> Suzuki (cit.in (Hermann, 1995, p. 19) recorda “Um pai pediu-me para ensinar violino ao seu filho. Nessa altura eu não sabia como ensinar uma criança tão pequena e não fazia ideia do que lhe ensinar. (...) Que tipo de aprendizagem seria a correta para uma criança de 4 anos de idade? Pensei nisso de manhã até á noite. (...)A resposta veio da minha descoberta. (...) Porque é que todas as crianças japonesas falam japonês? (...) Se todas elas falam japonês tão facilmente e fluentemente, deve haver algum segredo; e este segredo tem de ser o treino. De facto todas as crianças em toda a parte do mundo são criadas por um método educacional perfeito; a sua língua materna. Porque não aplicar este método a outras faculdades de ensino?”

de crianças pequenas. Hirata, que na altura era um pianista com uma importante carreira de solista no Japão, ofereceu a Suzuki a sua casa para que pudesse dar as aulas, enquanto a sua esposa procurava alunos entre as crianças da vizinhança (Hermann, 1995).

A fama das aulas de Suzuki cresceu ao mesmo tempo que a guerra fomentava no espírito das crianças a necessidade de “produzir bonitos sons musicais” (Hermann, 1995). Este crescimento na sua reputação, permitiu-lhe recrutar novos professores a quem passava os métodos e concepções das suas ideias pedagógicas. Começaram também a surgir novos pólos de ensino noutras partes da cidade e por volta de 1946 Suzuki pela primeira vez batizou o seu método de “*Educação do Talento*” (Hermann, 1995). Suzuki procurou difundir os resultados da sua abordagem pelo país, levado alguns dos seus alunos mais exemplares a apresentarem-se perante painéis de júris e audiências nas salas mais importantes do país, demonstrando perante uma plateia mais alargada os princípios da filosofia da “*Educação do Talento*”.

Contudo o intensificar da guerra, levou Suzuki a abandonar Tóquio e a procurar refúgio nas regiões montanhosas, onde montou um negócio de corte de madeira que depois enviava para Nagoya e lhe permitiu uma existência relativamente tranquila. Com a morte do seu pai em 1944 Suzuki passou a colaborar na fábrica de instrumentos, muitas vezes tocando violino para elevar a moral dos trabalhadores (Hermann, 1995).

Logo após o final da guerra em 1945, surgiu a Suzuki a oportunidade de regressar ao ensino através de um convite de Tamiki Moro, uma cantora que se tinha refugiado em Matsumoto e que procurava estabelecer uma escola de música nessa cidade. Tendo-se mudado para Matsumoto pouco tempo depois, Suzuki criou a escola a que chamou de *Talent Education Institute* (Hermann, 1995).

Não tardou até que a fama da concepção pedagógica de Suzuki se expandisse além-fronteiras, e foi convidado a levar o seu método a vários países, incluindo os Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra e China onde as bases e os modelos educativos da “*Educação do Talento*” foram rapidamente adoptados, tendo sido criados vários

institutos Suzuki nesses países, incluindo a expansão do método para outros instrumentos como o piano, violoncelo e viola d'arco.

Aquando da sua morte em 1998, Suzuki, que havia sido nomeado para o prémio Nobel da Paz, deixava o legado de uma metodologia disseminada por várias dezenas de países com cerca de 400 alunos envolvidos em que muitos deles alcançaram reconhecimento a nível solístico, orquestral ou pedagógico (Hermann, 1995).

### 7.3. Ivan Galamian

Ivan Galamian (1903-1981) nasceu em Tabriz na antiga Pérsia filho de pais Armênios e foi com dois anos com a família para Moscovo. Desde cedo foi encorajado pelos seus pais para a prática do violino e foi admitido aos 13 anos na classe de Konstantin Mostras<sup>76</sup> na Escola Filarmónica de Moscovo estudando sob a sua orientação durante 6 anos.

Com a revolução russa em curso, o regime Comunista apreendeu todas as propriedades da família Galamian tendo o jovem Ivan sido detido na cadeia, numa altura em que fazia parte da orquestra da Ópera do teatro Bolshoi. A sua posição como músico do teatro contudo iria servir como salvação para Galamian, tendo sido libertado após um apelo do diretor da Ópera<sup>77</sup> (Sand, 2005).

Após a sua libertação Galamian viajou para Paris onde foi admitido no Conservatório com o professor Lucien Capet que seria para Galamian uma grande influência na mestria do uso do arco, e no acesso do violinista ao mundo musical de Paris, onde cedo iria fazer a sua estreia como solista<sup>78</sup>.

Tendo a oportunidade de começar a sua carreira pedagógica em Paris pouco depois da sua estreia nos palcos da cidade, em 1937 Galamian mudou-se para Nova Iorque e concentrou-se exclusivamente no ensino abrindo um estúdio de aulas

---

<sup>76</sup> "At the age of thirteen, Galamian was admitted to the Moscow Philharmonic School as a student of Konstantin Mostras, who was himself an Auer disciple. Galamian remained with Mostras for the next six years, all through the First World War and the Russian Revolution." (Sand, 2005, p. 47)

<sup>77</sup> Sand (2005, p. 47) refere que "Only the arts, and music in particular, were exempt from the repression of the Bolshevik regime, and it was the opera manager's insistence that Galamian's musical participation was essential that rescued him from an open-ended prison term."

<sup>78</sup> "Lucien Capet, professor of violin at the Paris Conservatory and a great authority on the bow, an area of expertise that later became Galamian's trademark. Capet took Galamian under his wing, introduced him to the music world in Paris, and helped him to arrange his debut recital in 1924." (Sand, 2005, pp. 47,48)

privadas que rapidamente se converteu num lugar muito procurado por jovens aspirantes a violinistas e seus respectivos pais<sup>79</sup>.

### 7.3.1. Galamian como professor

Galamian foi um professor que exigia uma firme aderência á disciplina e supervisionava uma meticulosa preparação técnica nos seus alunos e todas as suas ideias pedagógicas eram ordenadas segundo um rigoroso regime de treino e prática<sup>80</sup>.

A certa altura da sua carreira tinha a seu cargo cerca de 100 alunos, incluindo alguns dos seus antigos graduados que lhe vinham pedir conselhos. As suas aulas e o seu horário tinham uma precisão quase metronómica e dava aulas 7 dias por semana durante 10 horas por dia, hábito que apenas quebrou no final da sua vida quando reduziu o número de horas diárias para 8.<sup>81</sup>

Durante as aulas, Galamian mantinha uma postura séria raramente sorrindo, falando de maneira suave mas firme e dando grande ênfase á repetição de exercícios. De acordo com Sand (2005, p. 48) Galamian acreditava que “sofrer através dos exercícios era libertador para os alunos que poderiam desenvolver a sua personalidade musical mais tarde”

Contudo os seus antigos alunos corroboram que, embora sendo um “autoritário da velha escola”, Galamian era um professor com um grande gosto

---

<sup>79</sup> De acordo com Sand (2005, p. 48) “*Galamian's studio became a mecca for gifted students almost from the beginning. Word of mouth on the part of both parents and teachers produced an unending stream of young hopefuls who made the weekly pilgrimage to his teaching studio nicknamed "the torture chamber" by his wife, Judith Galamian in their Manhattan apartment.*”

<sup>80</sup> Sand (2005, p. 48) comenta que “*A standard joke among his students was to say, "I'm off to see the Doctor. He'll give me a prescription."* Galamian had precise ideas of what he wanted, and there was no technical problem for which he did not have a solution. Similar discipline was imposed in matters of interpretation, and while some chafed under the regime, others found him inspiring and blossomed through his teaching.”

<sup>81</sup> “*Lessons lasted precisely fifty-five minutes, no matter what the circumstances. In the last years of his life, Galamian made the concession of cutting back from a ten-hour to an eight-hour day. According to the Time article, he had no outside interests and never took a vacation. Judith Galamian said that she once persuaded him to go to the theater, but he was so bored the show was Oklahoma! that he wanted to leave at the intermission.*” (Sand, 2005, p. 48)

musical, capaz de deixar os alunos exprimirem os seus próprios conceitos interpretativos e tentando inculcar nos seus alunos uma filosofia analítica em relação á música<sup>82</sup> e á técnica<sup>83</sup>.

Galamian iria permanecer na *Juilliard School* até á data da sua morte em 1981, tendo também sido professor no *Curtis Institute* em Filadélfia e na *Meadowmount School* que havia fundado em 1944. Entre o seu legado de alunos encontramos alguns dos mais prestigiados solistas e professores do século XX e XXI, tais como Itzhak Perlman, Kyung Wha Chung, Pinchas Zucherman, Jaime Laredo, Betty Haag, Glenn Dicterow e Michael Rabin<sup>84</sup>.

### 7.4. Dorothy DeLay

Dorothy DeLay (1917-2002) nasceu numa pequena aldeia de Medicine Lodge no Kansas no seio de uma família de Metodistas praticantes que fomentavam uma educação rígida e autoritária.<sup>85</sup>

De acordo com Sand (2005) DeLay jurou aos seus irmãos que nunca iria ser professora e começou a ter aulas de violino aos 4 anos tendo feito o seu primeiro concerto na igreja local aos 5 anos.

Aos 16 anos foi admitida no Oberlin College na classe de Raymond Cerf, um antigo discípulo de Eugene Ysaye e no ano seguinte, por indicação do seu pai foi

---

<sup>82</sup> David Nadien um antigo discípulo de Galamian comenta que "*The students who played the best did not always do what he suggested, but if they sounded well, he was wise enough to leave them alone.*" Cit.in (Sand, 2005, p. 50)

<sup>83</sup> Outro antigo aluno de Galamian, James Buswell cit.in (Sand, 2005, p. 50) refere que "*Galamian had a revolutionary technique for the bow arm, which was based on his deep knowledge of the laws of physics and anatomy*".

<sup>84</sup> Sand (2005, p. 45) afirma que "*Ivan Galamian, who took center stage after Auer, charmed, instructed, and intimidated two entire generations of violinists, and his influence on performance style continues undiminished.*"

<sup>85</sup> De acordo com as próprias palavras de DeLay cit.in. (Sand, 2005, p. 24) "*I was brought up in a very authoritarian, religious, rigid background. (...) There were definite things that were just right and wrong as I grew up. They were fixed in my philosophy. The first time I consciously realized that there are many different ways of judging things, it shook my faith in the universe.*"

transferida para o Michigan State University para estudar com Michael Press, um produto da Escola Russa e que nessa altura ganhava uma grande reputação nos Estados Unidos como professor, solista e maestro.

Após a sua graduação DeLay desta vez contra os desejos dos seus pais, mudou-se para Nova Iorque em 1937 para estudar na Juilliard School onde esteve 4 anos com os Professores Louis Persinger, Hans Letz e Felix Salomond. DeLay recorda os seus tempos na iminente instituição como complicados devido à necessidade de trabalhar para se sustentar, o que por vezes motivava falta de tempo para estudar<sup>86</sup>.

Foi durante a sua estadia em Nova Iorque que começou a fazer as primeiras apresentações em público, tanto a solo como em música de câmara integrada num trio constituído pela sua irmã Nelli e a pianista Helen Brainard<sup>87</sup>. Contudo tanto Dorothy como a irmã continuaram a ter de obter dinheiro extra fazendo trabalhos tanto como *baby-sitter* como tocando em restaurantes e casamentos.<sup>88</sup>

Nos finais de 1940, durante uma visita à família no Kansas, Dorothy DeLay iria conhecer Edward Newhouse com quem se casaria no ano seguinte e embora estando grávida continuava a prosseguir a sua carreira com o seu trio que na altura recebia uma considerável atenção por parte da imprensa.<sup>89</sup>

A entrada dos Estados Unidos na guerra, fez com que os recém casados tivessem subitamente de se mudar para Washington, uma vez que Newhouse era adido na Força Aérea e a mudança drástica de vida assim como o nascimento do bebé, tiveram em DeLay um impacto profundo que inclusivamente a fizeram afastar-se dos

---

<sup>86</sup> "There were times I went to class unprepared," she said. "I would be sitting in Felix Salmond's chamber music class, trying desperately to read my way through a trio, and all of a sudden these fingers would come down right in front of my nose, snapping the rhythm." DeLay cit. in. (Sand, 2005, p. 29)

<sup>87</sup> Trio *Stuyvesant* (Sand, 2005).

<sup>88</sup> Segundo Edward Newhouse cit.in (Sand, 2005, p. 29) "*She baby-sat in exchange for room and board. She would be the concertmistress of a Broadway show for a year or more, while studying full time. These were Depression years she and Nellis played for their dinner at restaurants, they played weddings, they did everything.*"

<sup>89</sup> "*She was also doing more and more concerts, and a newspaper photograph of the Stuyvesant Trio from that time shows DeLay carefully placed in such a way as to conceal the fact that she was in an "Interesting Condition."* (Sand, 2005, p. 31)

palcos<sup>90</sup>. Cada vez recusando mais propostas de concertos, DeLay decidiu que se devia afastar completamente do circuito dos concertos e chegou mesmo a pensar em inscrever-se em Medicina, sendo dissuadida pelo seu marido.<sup>91</sup>

Regressando a Nova Iorque após a guerra, DeLay voltou-se para o estudo aprofundado do violino, sentindo que não estava satisfeita com o que havia aprendido em 4 anos na Juilliard School<sup>92</sup> e foi nesta altura que conheceu o eminente Ivan Galamian que lhe deu algumas aulas. Nasceu entre ambos uma relação de amizade e DeLay tornar-se-ia visita regular da casa dos Galamians, tendo ficado fascinada com a devoção do professor para com a escola e os alunos. Apesar de ainda não ter pensado numa carreira de professora, a impressão que Galamian lhe deixou enquanto professor seria o primeiro passo para aquilo que se viria a tornar a sua carreira futura.

93

---

<sup>90</sup> *"We had one baby and then when the war was over we had another, and I discovered I didn't like being a soloist. I always felt stricken after a concert because I never felt I had done particularly well. Then to be faced with people in the Green Room congratulating me, and to have to go to a party afterward!"* DeLay cit.in (Sand, 2005, p. 32)

<sup>91</sup> *"At this point DeLay actually considered going to medical school, but dropped the idea after a few months when her husband confronted her one day with the question of whether she really wanted to go back to college and do four years of math and the sciences. The answer, she said, was No, although it would have been Yes to chemistry or physics."* (Sand, 2005, p. 32)

<sup>92</sup> DeLay cit.in. (Sand, 2005, p. 32) recorda que *"I had done my four years of graduate work, but I was not satisfied . I was very uncomfortable. I just did not like very much what I had done so far, and felt there were too many things I did not know."*

<sup>93</sup> *"At the time that DeLay went to stay with the Galamians, she still had no thought of becoming a teacher herself. She was wholly concentrated on her violin studies, but she was deeply impressed by the intensity of Galamian's devotion to his school. Whether she was aware of it or not, the seeds of her future career were being planted"* (Sand, 2005, p. 33)

### 7.4.1 Dorothy DeLay como professora

A carreira pedagógica de DeLay começou quando foi convidada por um amigo para ensinar numa escola em Manhattan e poucos meses mais tarde na divisão preparatória da *Juilliard*. Estes primeiros passos na carreira de ensino seriam reveladores para Dorothy e desde os primeiros tempos como professora sentiu o prazer de ajudar as crianças a desenvolverem o seu talento<sup>94</sup>.

Em 1948 seria convidada por Galamian para ser seu assistente na *Juilliard School* e em Meadowmount e ambos trabalharam juntos durante mais de 20 anos até a uma abrupta separação provocada por clivagens em relação aos métodos de ensino.<sup>95</sup>

Durante o seu tempo como professora na *Juilliard School*, Dorothy DeLay iria converter-se numa das mais respeitadas e influentes professoras da segunda metade do século XX. A lista de alunos que estudaram debaixo da sua orientação é longa e prestigiante. Entre alguns dos principais nomes encontram-se Itzhak Perlman, Midori, Sarah Chang, Nigel Kennedy, Gil Shaham, Schlomo Mintz, Anne Akiko Meyers e Nadja Salerno-Sonnenberg. À parte da elite de solistas que formou, também vários concertinos das mais importantes orquestras e membros dos mais prestigiados grupos de música de câmara foram orientados por Dorothy DeLay.<sup>96</sup>

Apesar de manter sempre um perfil reservado e discreto como que a permitir que os seus alunos brilhassem mais intensamente<sup>97</sup>, Dorothy DeLay foi agraciada com

---

<sup>94</sup> "Suddenly, I realized that I was having a good time, and that they were having a good time, and that the day I did my three hours of teaching was the nicest day of the week" DeLay cit.in. (Sand, 2005, p. 34)

<sup>95</sup> "DeLay continued to work with Galamian summer and winter for more than twenty years. The eventual rupture between the two in 1970 over teaching methods caused a permanent upheaval in the classical music world." (Sand, 2005, p. 34)

<sup>96</sup> "Quite apart from the star soloists, she has taught the concertmasters of orchestras all over the world, including the Berlin Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, the Amsterdam Concertgebouw Orchestra, and the Chicago Symphony; violinists of the Juilliard, Tokyo, Cleveland, American, Takács, Mendelssohn, Blair, Muir, Fine Arts, and Vermeer String Quartets have studied with her;" (Sand, 2005, p. 39)

<sup>97</sup> "By the way, who is Miss DeLay? I've never heard of her" a reporter from a British newspaper asked Edward Newhouse on the telephone, when trying to reach DeLay with a query from his editor" (Sand, 2005, p. 41)

várias condecorações e graus honorários das mais prestigiosas instituições, incluindo da Universidade de Yale e em 1994 recebeu a *National Medal of the Arts*, das mãos do presidente Bill Clinton na Casa Branca.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> “She holds honorary doctorates from Oberlin College, Columbia University, Duquesne University, Michigan State University, and the University of Colorado. Yale University has bestowed on her the Sanford Medal, their highest award for “Distinguished Contributions to Music.” She has received the Artist Teacher Award of the American String Teachers Association, the National Music Council’s American Eagle Award, and the King Solomon Award of the America-Israel Cultural Foundation. She is a Fellow of the Royal College of Music in Great Britain.” (Sand, 2005)

## **Parte II-Pesquisa Empírica**

### **8. Metodologias e Justificação das Opções Metodológicas**

Para a realização deste estudo, considerou-se fundamental efetuar, uma revisão da literatura sobre a temática do professor e performer, de modo a reunir os conhecimentos sobre os estudos científicos já concretizados sobre esta matéria.

Tendo por base o método do Estudo de Caso de Yin, foi seguida a orientação metodológica evidenciada no esquema apresentado em seguida:

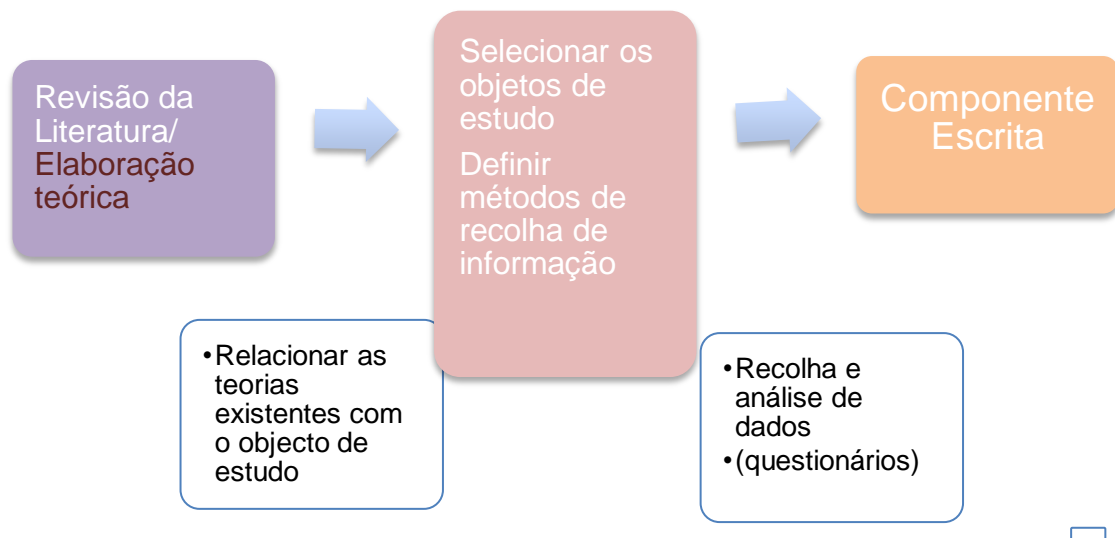


Ilustração 3 Método do Estudo de Caso de Yin (1984). Fonte: Adaptado de Lessard - Hérbert, Goyette e Boutin, 1990, p. 173

Efetuuou-se assim um estudo empírico de natureza qualitativa, segundo um plano de investigação desenvolvido para uma pesquisa aplicada<sup>99</sup> com a estrutura representada no quadro abaixo:

**Tabela 1 Técnicas/Instrumentos para a recolha e análise de dados**

Objectivos	Técnicas/Instrumentos para recolha e análise de dados				
	Técnica de recolha de dados	Instrumento	Participantes	Aplicação	Análise
Recolher e analisar dados relativos aos alunos, professores, para daí obter informações úteis no que respeita à importância de: 1. Quais os recursos utilizados pelo professor na sala de aula no sentido de auxiliar o desenvolvimento técnico, sentido crítico e sentido performativo do alunos?  2. Quais os meios utilizados pelo professor no sentido de ajudar o aluno a estabelecer uma boa relação com o palco e com o público?	Inquérito	Questionário fechado	Alunos de violino da ARTAVE	Questionários entregues em aula a todas as classes de violino	Quantitativa

## 8.1. Análise dos dados do inquérito

### 8.1.1. Caracterização dos inquiridos:

A amostra total para este inquérito é de 41 alunos, todos estudantes de violino da Escola Profissional Artística do Vale do Ave (ARTAVE).

Tabela 2. Género dos inquiridos

Género	Número	Percentagem
Masculino	8	19.5
Feminino	33	80.5
Total	41	100.0

### 8.1.2. Faixa etária dos inquiridos:

Tabela 3. Faixa Etária dos inquiridos

Faixa etária	Número	Percentagem
12-13	9	22.0
14-15	15	36.6
16-17	11	26.8

18 ou mais	6	14.6
Total	41	100.0

Como podemos observar na tabela 1 a maioria dos inquiridos (80,5%) é do género feminino e 19,5% pertence ao género masculino e maioria dos alunos inquiridos (36,6%) situa-se na faixa etária dos 14 aos 15 anos de idade. Dos 16 aos 17 anos de idade observamos uma percentagem de 26,8%, dos 12 aos 13 anos de idade 22% e em minoria (14,6%) surgem os alunos com mais de 18 anos de idade.

Tabela 4. Distribuição dos inquiridos por idade

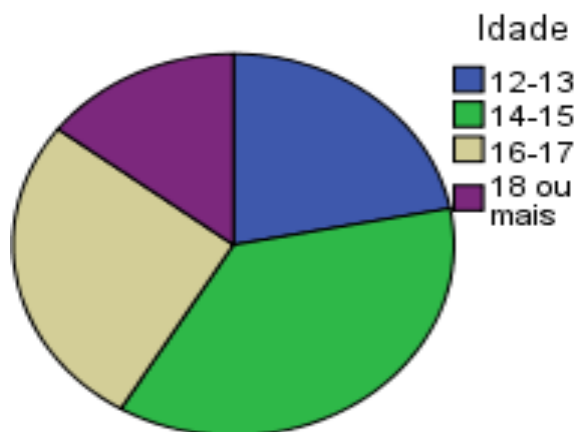
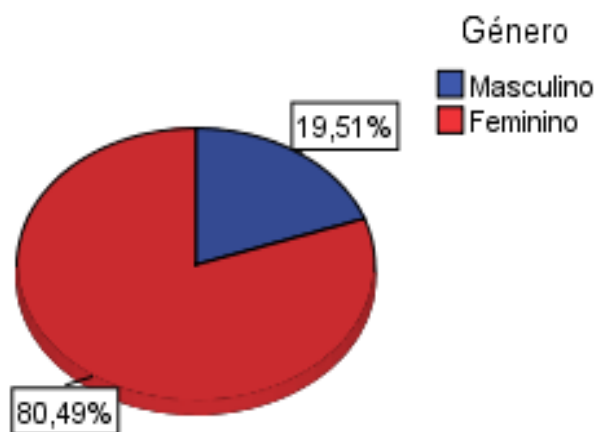


Tabela 5. Distribuição dos inquiridos por género

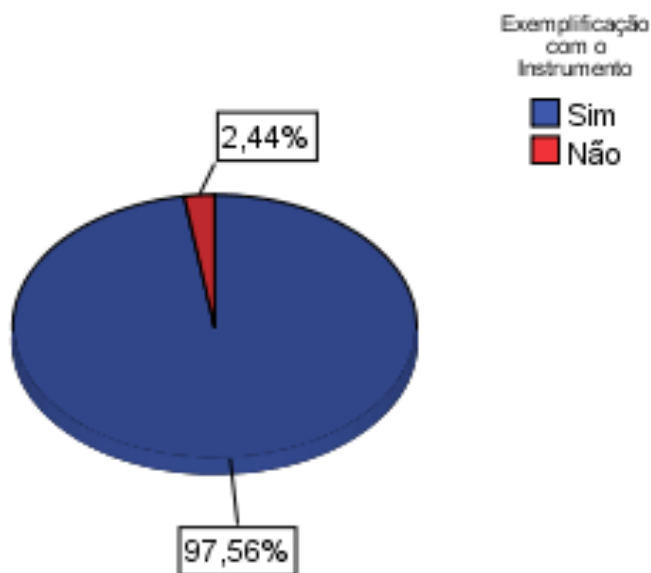


## 8.2. O Professor a executar e exemplificar nas aulas

### 8.2.1. Utilização do instrumento por parte do professor para exemplificar e demonstrar nas aulas.

A esmagadora maioria (97,6%) dos inquiridos considera que o seu professor de instrumento utiliza o violino de forma regular durante a aula, para exemplificar e demonstrar as obras que estão a ser estudadas. Apenas um dos inquiridos que corresponde a 2,4% do total da amostra, considera que o seu professor não utiliza o instrumento de forma regular.

Tabela 6. Distribuição dos inquiridos considerando que o professor exemplifica nas aulas com o instrumento



### 8.2.2. Os recursos utilizados pelo professor para exemplificar ou demonstrar na aula.

Aos inquiridos foram colocadas 4 opções sobre quais os recursos que consideram ser mais regularmente utilizados na sala de aula pelo seu professor, para explicar e demonstrar as obras que estão a ser trabalhadas:

- Explicação teórica.
- Explicação prática com recurso ao instrumento.
- Recurso a meios multimédia: -Vídeos

-Cds

O tipo de recurso que os alunos consideram ser mais frequentemente utilizado na aula, é o instrumento com 97,6 % do universo total da amostragem, seguido pela explicação teórica que 68,3% dos alunos consideram ser um recurso regularmente utilizado. Em relação à utilização de meios multimédia, o recurso a vídeo é mais frequente (53,7%) do que o recurso a Cd, (16,5%), no universo da amostra.

**Tabela 7. Distribuição dos inquiridos que consideram que o seu professor recorre à explicação teórica de forma regular**

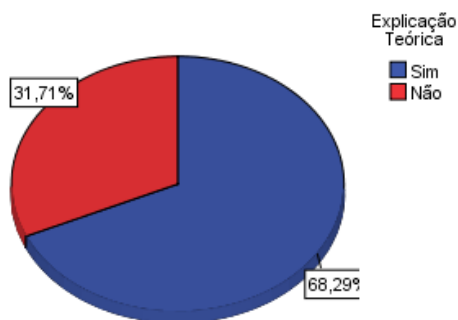
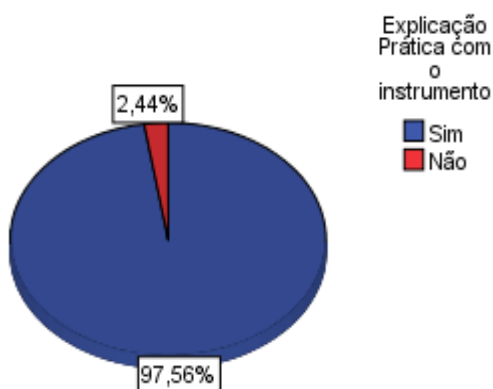


Tabela 8. Distribuição dos inquiridos que consideram que o seu professor recorrer á explicação prática com o instrumento de forma regular



### 8.2.3. Recursos utilizados pelo professor na sala de aula que os alunos consideram mais importantes

Foi pedido aos inquiridos que graduassem de 1 até 5 a importância que atribuem aos diferentes recursos utilizados na aula pelo professor, sendo que 1 é considerado nada importante, 5 considerado indispensável.

Com base na amostra recolhida podemos observar que o recurso usado na sala de aula que os alunos mais importância atribuem é a utilização do instrumento, com 65,9% dos inquiridos a considerarem este recurso como indispensável, seguido da explicação teórica que foi considerada indispensável por 22% dos alunos.

Tabela 9. Importância atribuída pelos inquiridos á exemplificação com o instrumento nas aulas

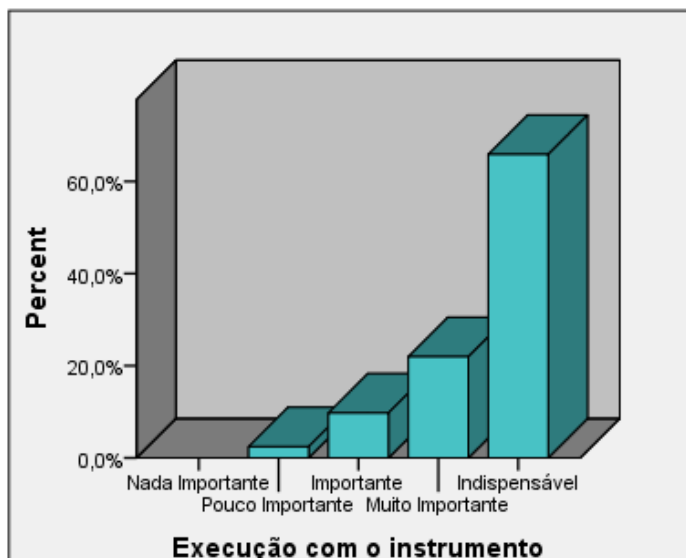
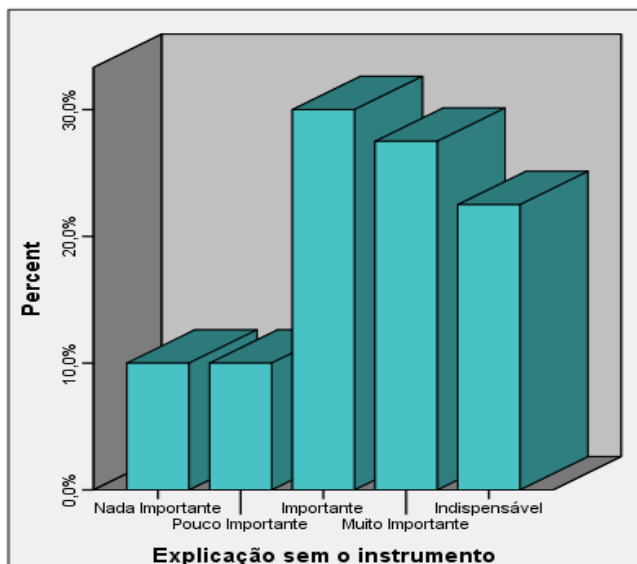


Tabela 10. Importância atribuída pelos alunos á exemplificação sem o instrumento (teórica) nas aulas.



O vídeo foi das duas plataformas multimédia apresentadas, a considerada mais importante para o efeito de demonstração nas aulas, com 48,8% dos inquiridos a considerarem importante o recurso a este meio, 22% consideraram muito importante e 4,9% acham indispensável. O recurso a Cd na aula foi considerado indispensável por um igual número de inquiridos (4,9%) embora o número de inquiridos que

consideraram muito importante baixe comparativamente ao vídeo para 7,3%. Contudo, 56,1% dos inquiridos considera como importante o recurso a este meio multimédia nas aulas, embora 19,5% ache que é pouco importante o recurso ao Cd num contexto de aula.

Tabela 11. Importância atribuída pelos inquiridos á explicação com vídeos na aula

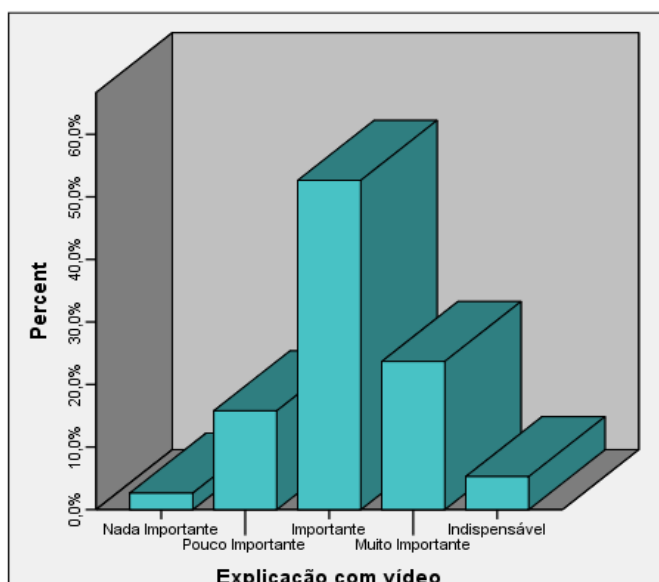
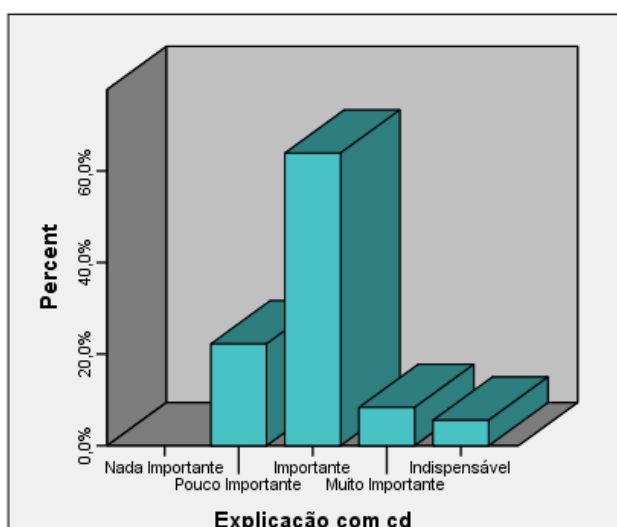


Tabela 12 Importância atribuída pelos inquiridos á explicação com Cds na aula



### 8.3. O professor no palco

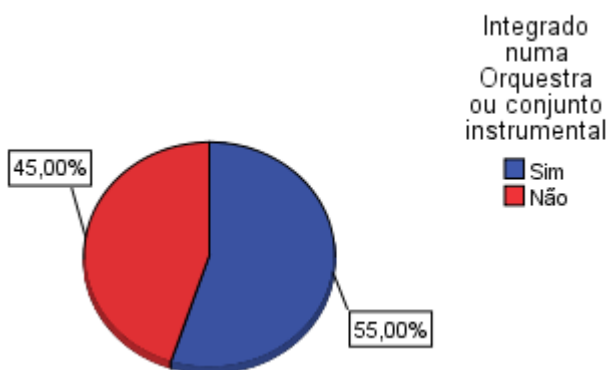
#### 8.3.1 Situações observadas pelos alunos em relação ao professor num contexto de palco.

Aos inquiridos foi colocada a possibilidade de escolha do contexto em que tenham observado o seu professor de instrumento numa situação de concerto. As situações apresentadas no inquérito foram as seguintes:

- a. Concerto a solo com orquestra
- b. Recital com Piano
- c. Recital de Música de Câmara
- d. Integrado numa orquestra ou grupo instrumental
- e. Nunca assistiu

O professor integrado numa *orquestra ou grupo instrumental* foi a situação de concerto mais observada pelos alunos, com um total de 55% dos inquiridos.

Tabela 13. Universo de inquiridos que assistiram a uma apresentação do seu professor integrado numa orquestra ou grupo instrumental



O professor em situação de recital com piano foi observado por 19 inquiridos (46,3%) e o professor apresentando-se a solo acompanhado por uma orquestra, foi observado por 17 alunos (41,5%).

Tabela 14. Universo dos inquiridos que assistiu a um recital com o seu professor acompanhado de piano

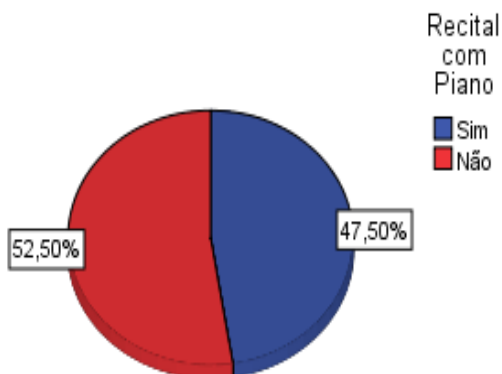
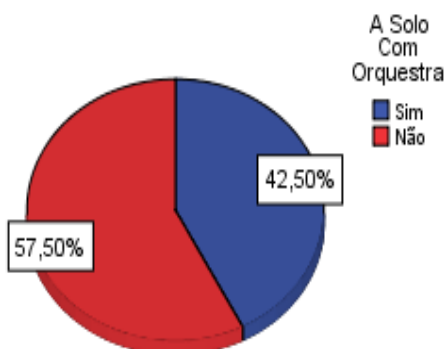


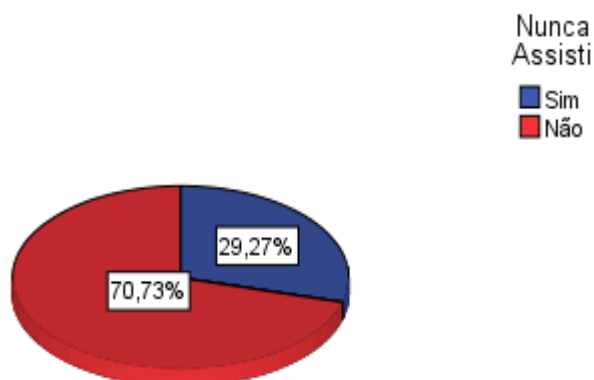
Tabela 15. Universo dos inquiridos que assistiu a uma apresentação do seu professor a solo acompanhado por orquestra



A situação de concerto envolvendo o professor que foi menos observada pelos alunos foi o recital de música de câmara com 14 alunos ou 34,1% do universo da amostragem.

Os alunos que afirmam nunca ter observado o seu professor em qualquer situação de palco representam 29,27% do universo total da amostra.

Tabela 16. Universo dos inquiridos que nunca assistiu a nenhuma apresentação pública do seu professor em palco

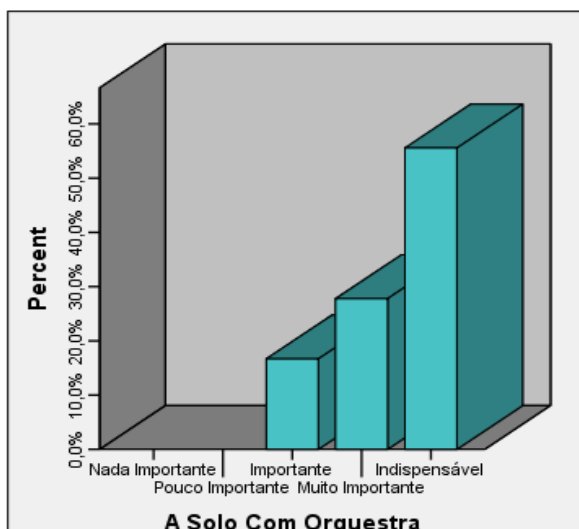


### 8.3.2. Importância da observação do professor em situação de concerto para a motivação do aluno.

Aos alunos que responderam ter assistido a uma ou mais situações de concerto envolvendo o seu professor de instrumento, foi pedido que graduassem de 1 (nada importante) até 5 (indispensável) a importância da observação destas situações na motivação para a prática do seu instrumento.

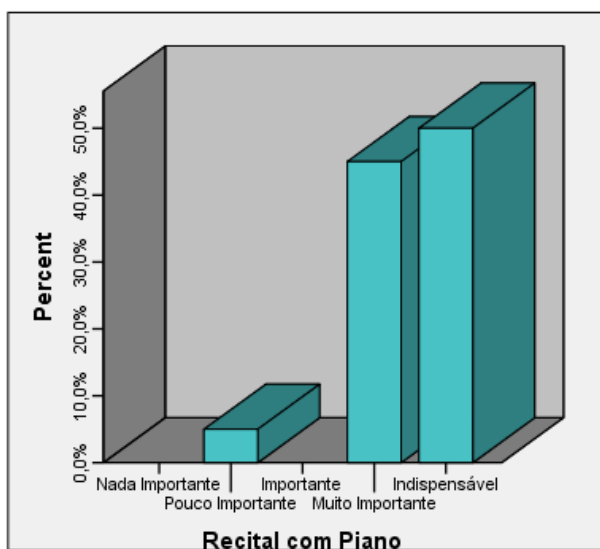
Observar o professor a tocar a solo acompanhado por uma orquestra foi considerado a experiência mais importante por parte dos alunos sendo considerada indispensável para a sua motivação por parte de 24,4% dos inquiridos (no universo da amostra disponível de 18 alunos) sendo que 12,2 % dessa amostra considerou muito importante e 7,3% importante.

Tabela 17. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor em palco acompanhado por uma orquestra



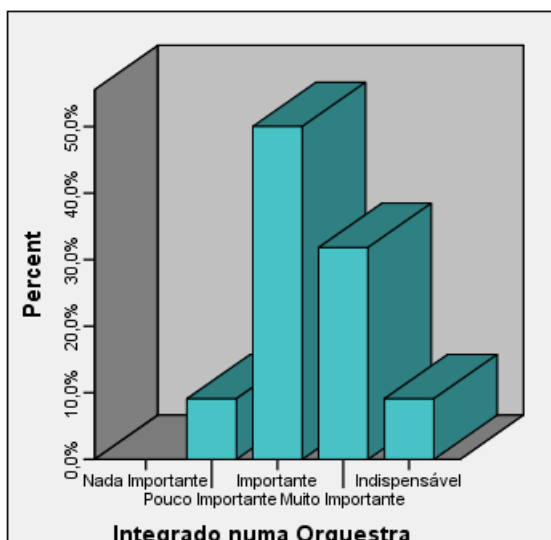
Dos 20 alunos que observaram o seu professor de instrumento num recital acompanhado de piano, 24,4% consideraram indispensável para a sua motivação, 22% muito importante e 2,4% pouco importante.

Tabela 18. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor num recital a solo acompanhado por piano



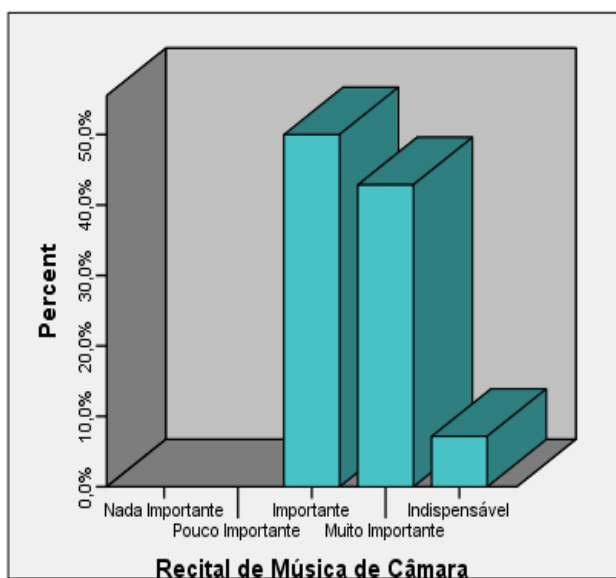
A observação do professor integrado numa orquestra ou conjunto instrumental, com uma amostra disponível de 22 inquiridos, foi considerada indispensável para a motivação por parte de 4,9% da amostra, o que corresponde a 2 inquiridos, sendo que 26,8% consideraram essa situação importante para a sua motivação, 17,1% muito importante e 4,9% pouco importante.

Tabela 19. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor integrado numa orquestra ou grupo instrumental



A situação de observar o professor envolvido num recital de música de câmara foi considerado pelos alunos como a situação menos relevante para a sua motivação, sendo que apenas 1 inquirido (2,4%) numa amostra disponível de 14 inquiridos, considerou indispensável. 17,6% dos restantes inquiridos considerou importante e 14,6% consideraram muito importante presenciarem um recital do seu professor num contexto de música de câmara.

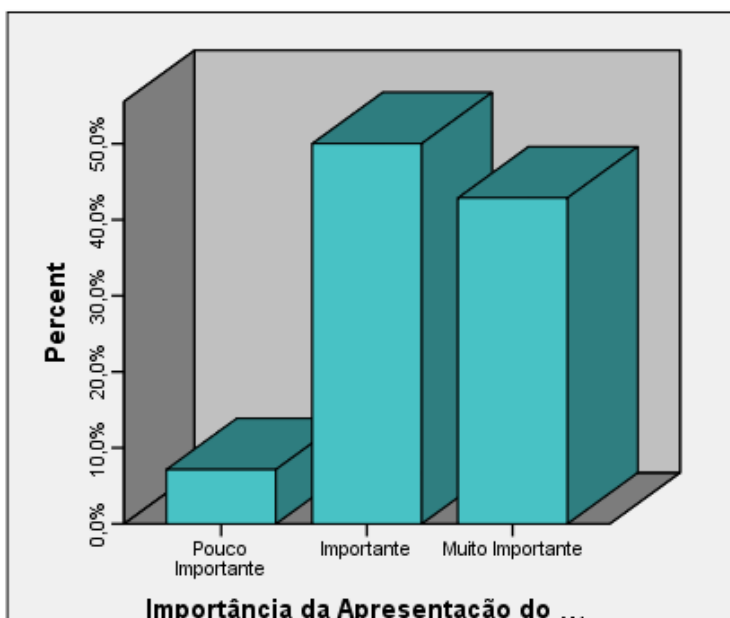
Tabela 20. Importância atribuída pelos inquiridos á observação do seu professor num recital de música de câmara



### 8.3.3. Importância da apresentação do professor em palco para a motivação do aluno

Aos alunos que responderam nunca ter tido a oportunidade de assistir a um concerto do seu professor de instrumento, foi pedido que graduassem de 1 (pouco importante) a 3 (muito importante) qual a importância que uma situação do seu professor em palco poderia ter para a sua motivação.

Tabela 21. Importância atribuída pelos alunos á apresentação do professor no palco para a sua motivação



### 8.4. A preparação para o palco

#### 8.4.1. As apresentações em palco por parte dos alunos em diferentes contextos e situações

Em relação á preparação do aluno para enfrentar o palco foram colocadas aos inquiridos diferentes situações de apresentação pública para que graduassem pela ordem de importância para a sua aprendizagem de palco.

A situação que os alunos consideraram como a mais relevante para a sua para a sua aprendizagem de palco foram os recitais na escola com 51,2% dos inquiridos a considerar indispensável este contexto de apresentação para a sua preparação para

enfrentar o público. Os recitais fora da escola foram considerados indispensáveis por 43,9% dos alunos sendo que 46,3 consideraram muito importante. A participação em concursos foi considerada igualmente relevante por parte dos inquiridos sendo que 41,5% acham que é indispensável apresentarem-se nesta situação para a sua aprendizagem.

As duas situações de apresentação pública consideradas menos relevantes por parte dos alunos para a aprendizagem de palco foram as audições de classe com 26,2% dos inquiridos a responderem indispensável e as apresentações integradas numa orquestra com apenas 9,8% dos alunos a considerarem indispensável este contexto para a sua experiência no palco.

### **8.4.2. A orientação do professor para o comportamento em palco dos alunos**

Foi colocada á consideração dos alunos as diversas matrizes que envolvem uma situação de palco e foi-lhes pedido que assinalassem quais dessas situações são foco de orientação por parte do professor nas aulas. As situações colocadas aos inquiridos foram:

- a. Interação com o público
- b. Interação com o pianista
- c. Postura em palco
- d. Posicionamento em palco

As questões da postura e da interação com o pianista em palco, foram unanimemente considerada pelos alunos como objeto de orientação regular por parte do professor durante as aulas, uma vez que 100% dos inquiridos afirma receber orientação para dois aspetos de comportamento e interação em palco.

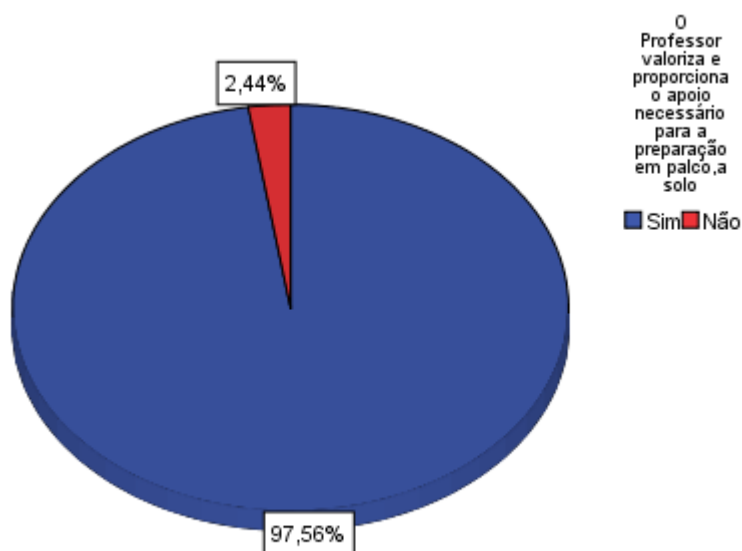
Em relação ao posicionamento em palco apenas um aluno representando 2,4% do universo total dos inquiridos afirma não receber orientação regular no sentido de saber qual o posicionamento em palco e dois alunos representando 4,9% dos

inquiridos confirma não receber orientação em relação á questão da interação com o público.

### 8.4.3. Valorização e apoio por parte do professor á preparação do aluno para o palco.

Foi pedido aos inquiridos que respondessem se a preparação para o palco é um tema valorizado na sala de aula por parte do seu professor de instrumento.

Tabela 22. Distribuição dos inquiridos em relação á valorização e apoio por parte do professor em relação á preparação para o palco

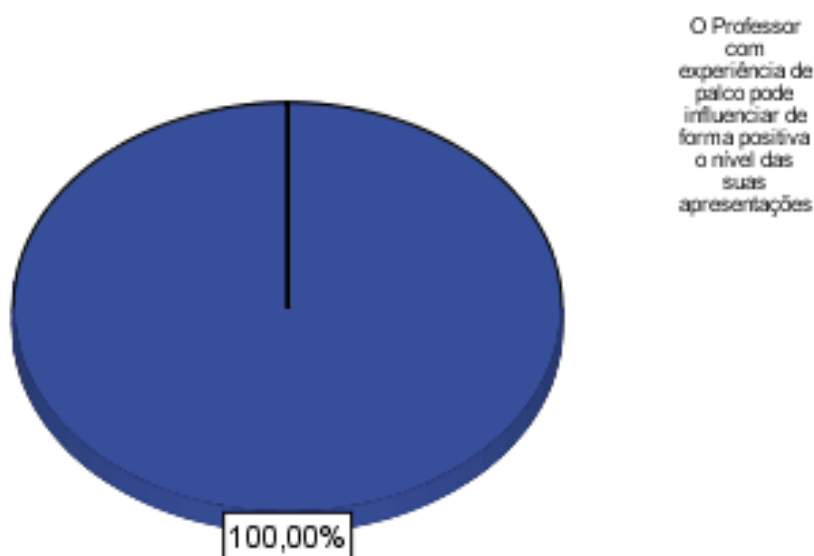


Os alunos confirmam que a preparação para o palco é um foco relevante na aprendizagem na sala de aula uma vez que 97,6% dos alunos confirmam que o seu professor de instrumento valoriza e apoia a sua preparação para o palco num contexto de concerto.

### 8.4.4. O professor com experiência de palco e a sua influência para o nível das apresentações dos alunos.

Aos inquiridos foi colocada a questão de se consideram que um professor que tenha experiência de palco, pode contribuir de forma positiva para o nível e sucesso das suas apresentações.

Tabela 23. Distribuição dos inquiridos em relação á influência que um professor com experiência em palco pode ter nas suas apresentações em público.

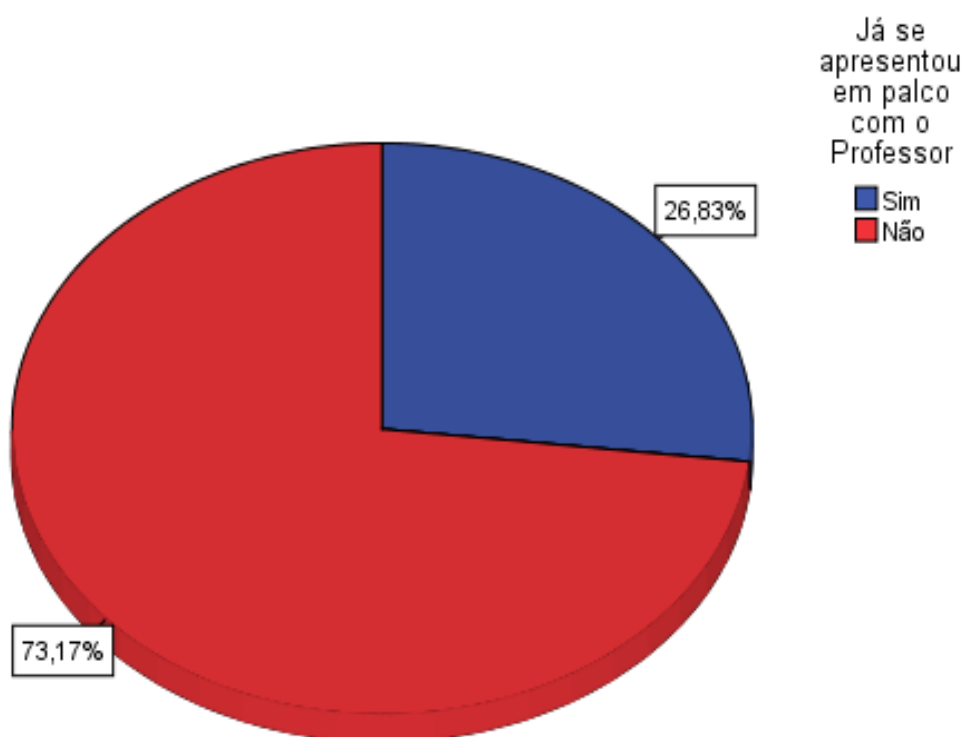


Os alunos unanimemente reconhecem que o sucesso das suas apresentações públicas pode ser positivamente influenciado se receberem orientação de um professor que seja experiente a lidar com o palco.

### 8.4.5. O professor e o aluno em palco

Foi colocado aos inquiridos a questão de se alguma vez se haviam apresentado juntamente com o seu professor em palco. Do universo de 41 inquiridos apenas 11 alunos (26.8%) confirmam já terem tido a oportunidade de se apresentar em concerto com o seu professor e uma maioria de 30 alunos (73,2%) nunca se apresentou com o seu professor em concerto público.

Tabela 24. Distribuição dos inquiridos em relação às apresentações em palco juntamente com o seu professor de instrumento

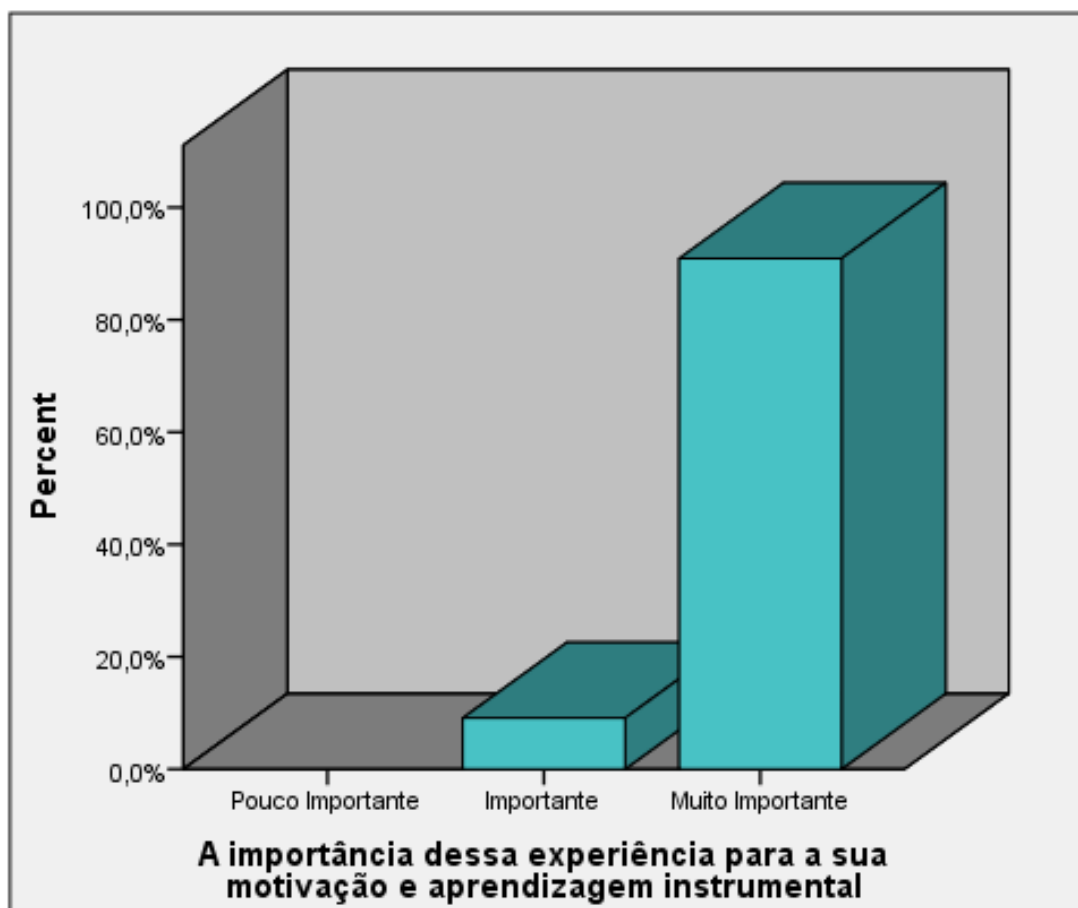


### 8.4.6. A importância da apresentação por parte do aluno juntamente com o professor de instrumento, para a sua motivação e aprendizagem musical.

Aos alunos que responderam afirmativamente terem-se apresentado em concerto com os seus professores de instrumento, foi-lhes pedido que graduassem de 1 (pouco importante) a 3 (muito importante) a relevância dessa experiência para a sua motivação e aprendizagem instrumental.

Da amostra disponível de 11 alunos, 10 confirmaram que essa experiência foi muito importante para a sua aprendizagem e motivação e 1 respondeu que essa experiência foi importante.

Tabela 25 Graduação da importância para a motivação dos inquiridos, o facto de se terem apresentado em palco com o seu professor



## 8.5. Discussão dos resultados do inquérito

### 8.5.1. O professor que executa e exemplifica com o instrumento nas aulas

Os resultados da análise quantitativa efetuada revelam-nos que os alunos consideram que os seus professores de instrumento utilizam o violino como meio primário de explicação e demonstração nas aulas. Observa-se também que os alunos graduaram a utilização do instrumento por parte do professor, como a ferramenta mais relevante para a sua aprendizagem. 65,4% dos inquiridos consideraram indispensável o recurso à explicação prática.

Se olharmos para alguns exemplos existentes na literatura, fundamentalmente testemunhos por parte de antigos pupilos de eminentes pedagogos da área, concluímos que o recurso ao instrumento é geralmente o método de eleição para a ilustração de pontos de vista técnicos e musicais numa aula de violino.

Joshua Bell, violinista com uma vasta carreira de solista a nível mundial, refere-se ao seu antigo professor, Josef Gingold, da seguinte forma: “Para mim ele era o melhor tipo de professor. Era capaz de tocar, para demonstrar, o qual eu penso que é a melhor ferramenta que um professor pode ter”<sup>100</sup>. Quando Bell se refere à capacidade de demonstração do seu antigo professor como uma ferramenta, é de facto esse o papel da exemplificação prática, uma ferramenta de aprendizagem. Jascha Heifetz, um dos mais importantes violinistas do século XX, fala da importância do seu antigo professor, Leopold Auer, recorrer ao uso do violino para suplementar as instruções que eram dadas na aula:

---

<sup>100</sup> Cit.in (Publishing, 2000)

*“Professor Auer was a very active and energetic teacher. He was never satisfied with a mere explanation, unless certain it was understood. He could always show you himself with his bow and violin.”<sup>101</sup>*

Ivan Galamian reforça a ideia de ser imprescindível o professor atuar de forma proactiva na aula, usando as suas capacidades de instrumentista como meio de servir de exemplo ao seu aluno:

*“O professor que se limita ele próprio a apontar os erros e não demonstra a maneira correta de executar e ultrapassar esses erros, falha na importante missão de ensinar o aluno como trabalhar por ele próprio.”<sup>102</sup>*

Contudo existe o perigo que o aluno se torne demasiado dependente da maneira de tocar do seu professor, caso não exista o correto equilíbrio entre a explicação prática e a explicação teórica, sem o recurso ao instrumento. Maud Powell, considerada a primeira mulher violinista norte-americana a conseguir uma carreira artística de relevo, comenta os perigos do aluno focar em demasia a sua maneira de tocar na do professor:

*“O problema do professor é prevenir que os seus alunos se tornem demasiado imitativos-todos os alunos são imitadores naturais. Os alunos geralmente possuem características sonoras dos seus professores. (...) Mas cada aluno possui uma individualidade intrínseca que nunca deve mergulhar na individualidade do seu professor.”<sup>103</sup>*

O exemplo que Maud Powell sugere, relaciona-se com a necessidade de numa aula existir sempre o recurso á explicação teórica em paralelo ou complemento á demonstração com o instrumento. Na pesquisa efetuada, cerca de 80% dos alunos consideraram a explicação sem o instrumento como importante, muito importante ou indispensável. Os grandes pedagogos comentam que o recurso á explicação teórica serve fundamentalmente como um apelo á autonomia musical, individualidade

---

<sup>101</sup> Cit.in (Martens, 1919)

<sup>102</sup> (Galamian, 2013)

<sup>103</sup> Cir.in (Martens, 1919)

estética e sobretudo capacidade de “pensar” por parte do aluno. Hanz Letz<sup>104</sup> sugere que o desenvolvimento estrutural do aluno está diretamente ligado á capacidade do professor de apelar á sua imaginação e individualidade interpretativa através da palavra:

*“ I find that, aside from the personal illustration absolutely necessary when teaching, that an appeal to the pupil's imagination usually bears fruit. In developing tone-quality, let us say, I tell the pupil his phrases should have a golden, mellow color, the tonal equivalent of the hues of the sunrise. I vary my pictures according to the circumstances and the pupil, in most cases, reacts to them. In fast bowings, for instance, I make three color distinctions or rather sound distinctions.”*<sup>105</sup>

Leopold Auer, que influenciou de forma decisiva o conceito de pedagogia do violino nos finais do século XIX, era considerado pelos seus alunos como um professor capaz de apelar ao sentido crítico e capacidade de raciocínio dos seus alunos. Toscha Seidel<sup>106</sup> recorda a propósito das suas aulas com Auer:

*“Why is this passage not clear?’ Sometimes I knew and sometimes I did not. But not until he was satisfied that I could not myself answer the question, would he show me how to answer it. He could make every least detail clear, illustrating it on his own violin; but if the pupil could 'work out his own salvation' he always encouraged him to do so.”*<sup>107</sup>

O correto equilíbrio entre o professor ser capaz de demonstrar de forma assertiva recorrendo ao instrumento, e ser capaz de fomentar a autonomia do aluno recorrendo á ilustração teórica, pode resultar no aluno adquirir competências nível estilístico e prático. Estas competências estarão na base do que tornará o aluno um músico com um carácter e voz individual, sem se tornar um espelho do seu professor. Galamian sugere que o professor deve ser um guia que irá orientar o aluno no sentido de descobrir este conceito de individualidade técnica e interpretativa:

---

<sup>104</sup> Violinista alemão do final do século XIX e início do século XX, antigo aluno de Joseph Joachim

<sup>105</sup> Hanz Letz cit.in (Martens, 1919)

<sup>106</sup> Violinista russo do início do século XX, estudou em São Petesburgo com Leopold Auer e fez posteriormente carreira de solista e virtuoso nos Estados Unidos.

<sup>107</sup> Toscha Seidel cit.in (Martens, 1919)

“ (...) the teacher should encourage and inspire the advanced pupils to an independent and personal rendition, guiding it when necessary in such a way that it will conform to the aesthetic dictates of good taste, style and form”<sup>108</sup>

Auer resume a sua abordagem a esta questão da seguinte forma:

*–“ I do not believe that you can tell an Auer pupil by the manner in which he plays. And I am proud of it since it shows that my pupils have profited by my encouragement of individual development, and that they become genuine artists, each with a personality of his own, instead of violinistic automats, all bearing a marked family resemblance.”*<sup>109</sup>

### 8.5.2. O professor no palco

O palco e a sala de espetáculos são desde os primórdios da música, os locais de eleição para o músico partilhar e divulgar a sua arte através de uma proximidade com o público que mais nenhuma plataforma pode proporcionar.

Como podemos observar na fundamentação teórica desta investigação, quando o violino se generalizou pela Europa no século XVII, os primeiros violinistas de referência utilizavam o palco para construírem as suas reputações perante o público. Desta forma ganhavam a fama de mestres da sua arte, o que fazia com que alunos de várias proveniências acoressem ao seu encontro em busca de instrução e conselhos. Nascia assim a noção de correntes interpretativas de âmbito nacional e internacional, vulgarmente conhecidas como Escolas de interpretação. Na era romântica, violinistas como Viotti, Bériot ou Rode, embarcavam em longas digressões, dando concertos nas várias capitais Europeias e através da sua presença no palco divulgavam fundamentos técnicos do violino que para muitos eram então desconhecidas. Com o aparecimento dos primeiros métodos de gravação, a divulgação da arte dos violinistas começou a ser feita de uma forma mais massificada e como nota Silvela (2001):

---

<sup>108</sup> Cit.in (Galamian, 2013)

<sup>109</sup> Cit.in (Martens, 1919)

“Ysaye inaugurou a era do gramofone. Isto significa que toda a gente podia escutar as suas gravações. Não importa que particulares ideias um professor pode ter em relação ao *vibrato*, alunos de toda a parte podiam ouvir o vibrato de Ysaye, e se as ideias do professor não coincidirem com o que aluno ouviu no gramofone, o aluno ou tocava da sua própria maneira ou imitava Ysaye. (...) E daí nasceram grandes discrepâncias entre alunos e professores.”

No entanto, a presença em palco, em situação de concerto, continua a ser para a maior parte dos violinistas o pináculo da sua afirmação enquanto artistas. No inquérito desta investigação, os alunos confirmam a importância de terem tido a oportunidade de observar o seu professor numa situação de líder performativo perante a plateia e 24,4% consideraram a experiência como indispensável na sua motivação para a prática do instrumento. O momento de subir ao palco e chamar a si o ónus de ser solista perante uma plateia tendo uma orquestra sinfónica por detrás, pode ser um momento em que o professor inspira os alunos demonstrando através do seu exemplo, as responsabilidades adjuntas ao ofício de artistas.

De facto os alunos demonstram através dos resultados do inquérito que esperam que o seu professor seja um guia, na transição da sala de aula para o palco, e os 41 inquiridos de forma unânime consideram que a experiência de palco de um professor pode ser um factor determinante no nível das suas próprias apresentações. Um aluno do Conservatório, Academia ou Escola Profissional irá mais cedo ou mais tarde ser chamado a enfrentar o público, e contam para isso com a ajuda do seu professor, que irá utilizar a sua própria experiência para os fazer compreender as diferentes *nuances* e rituais que envolvem uma apresentação perante uma audiência.

Os alunos inquiridos confirmam que essa é uma matéria de relevo nas aulas de instrumento, sendo que a esmagadora maioria confirma que os seus professores valorizam o trabalho de palco, através de indicações regulares acerca de diversas componentes como a postura, interação com o público e o pianista e o posicionamento em palco.

Um dos assuntos abordados no inquérito desta investigação relaciona-se coma coexistência de aluno e professor em palco. Os resultados sugerem-nos que esta não é

uma situação recorrente entre os inquiridos, uma vez que apenas 26,8% dos alunos afirma já se ter apresentado em concerto com os seus professores perante uma plateia. No entanto dos que responderam afirmativamente a esta questão, 90,9% confirmam que a presença em palco com o seu professor foi muito importante para a sua motivação. Esta questão pode ser analisada de diferentes ângulos embora o autor deste trabalho não tenha encontrado literatura científica que sustente porque é que os alunos se sentem motivados por estarem envolvidos no palco com o seu professor.

No entanto fazendo uma análise empírica á questão subentende-se que os alunos poderão sentir-se valorizados como seres humanos e validados como artistas, quando um elemento mais experiente e profissional, neste caso o seu professor, decide partilhar consigo a responsabilidade de fazer música perante o público. Outro lado da questão é o facto do professor ao subir ao palco com o seu pupilo, estar a demonstrar ao aluno de forma inequívoca que as horas passadas na sala de aula, em busca do melhor rendimento técnico e musical, têm como finalidade absoluta a realização de música perante o público, em palco.

### Conclusão

Analisando a história da evolução da pedagogia do violino ao longo dos diferentes séculos, podemos verificar que os grandes pedagogos desde o período barroco até ao século XX tiveram uma relação muito próxima com o palco. De facto durante esses aproximadamente dois séculos e meio, o papel dos grandes pedagogos como Corelli, Viotti ou Joachim, convergia de forma orgânica do palco para a sala de aula e da sala de aula para o palco. Podemos verificar na contextualização histórica desta investigação que a reputação artística dos vários violinistas mencionados, era equitativamente de artistas de palco (virtuosos) e de pedagogos de referência. A consequência deste facto era o estabelecimento de longas árvores genealógicas coloquialmente designadas no mundo da música como escolas de interpretação. Estas escolas de interpretação surgiam da influência do estilo, musicalidade e personalidade de um reduzido número de intérpretes, que através do trabalho pedagógico e da atividade solística definiam os gostos, conceito e fundamentos do ensino do violino nas gerações seguintes. No período barroco Corelli desenvolveu técnicas e modos de interpretação que através dos seus concertos por toda a Itália e posteriormente através dos seus pupilos, cedo se espalhariam a um nível Europeu. No período clássico dos finais do século XVIII, e no período romântico emergiram as figuras de Viotti e Vieuxtemps, que através de digressões de concertos, e um profundo trabalho pedagógico desenvolvido nos Conservatórios de Paris e Bruxelas, elevaram os padrões técnicos do violino e iniciaram a chamada moderna escola de interpretação. O que estas três figuras centrais tinham em comum era o facto de nas suas respetivas épocas serem considerados as figuras dominantes quer a nível solístico e interpretativo quer a nível pedagógico.

Quando entramos no século XX a relação dos grandes professores de violino com o palco muda radicalmente em oposição aos seus antecessores. Os quatro professores escolhidos para ilustrar a pedagogia do século XX nesta investigação, Carl Flesch, Shinichi Suzuki, Ivan Galamian e Dorothy DeLay tinham em comum entre eles o facto de serem considerados quatro dos mais influentes e importantes professores do século passado. Contudo ao analisarmos as suas carreiras podemos constatar que

nenhum deles teve uma carreira solística ou virtuosa de relevo. Flesch afastou-se dos palcos relativamente cedo, ainda na casa dos 20 anos e dedicou-se quase em exclusivo á instrução do instrumento. De Suzuki apenas se lhe reconhecesse uma atividade como músico de quarteto com relativo sucesso no Japão antes da 2ª guerra mundial. Ivan Galamian também cedo se afastou dos palcos para se dedicar ao ensino e Dorothy DeLay considerada uma das mais importante e influentes professoras de violino da segunda metade do século XX, tal como Suzuki nunca teve uma carreira de solista aparte de música de câmara.

Se compararmos as carreiras solísticas destes quatro proeminentes pedagogos com as carreiras dos seus antecessores do século XIX, como Eugene Ysaye ou Joseph Joachim, podemos concluir que o século XX foi um momento de viragem na relação do professor de violino com o palco. Obviamente existem exceções a este facto e podemos-nos virar para a escola russa onde David Oistrakh e Leonid Kogan construíram sólidas reputações como pedagogos, em paralelo com as suas atividades de concertistas de elite. Uma das razões para este aparente afastamento dos palcos dos professores dos tempos mais modernos, pode ser o carácter de exclusividade que o ensino do violino e da música em geral requerem dos seus docentes. À medida que os tempos avançaram, o número de alunos envolvidos em Conservatórios, Academias ou Universidades aumentou consideravelmente fazendo com que os professores se tenham de concentrar de uma forma quase reclusa ao seu trabalho pedagógico. O aumento do número de estudantes de violino também provocou uma feroz competição no acesso ao mundo do solista de topo, que vive apenas dos seus concertos. Com uma competição cada vez mais desmedida, escrutínio absoluto por parte do público quer nos grandes palcos quer através das várias plataformas que hoje em dia proporcionam a divulgação dos seus concertos, os grandes solistas que compõem a elite dos violinistas, são obrigados a dedicarem-se quase em exclusivo ao palco.

Este afastamento pode ser extrapolado para a realidade do ensino do violino no nosso país em que verificamos através desta investigação que 30 % dos alunos inquiridos não tiveram ainda a oportunidade de observar os seus professores num contexto de palco, e apenas 26,8% dos alunos se apresentaram em palco com os seus

professores. Não se pode de forma alguma considerar este resultado como baixo embora se observe através da análise dos resultados que os alunos atribuem muita relevância á observação do seu professor de instrumento em palco. No mesmo sentido, 90,9% dos alunos que já se apresentaram em concerto juntamente com os seus professores, consideraram esta experiência como sendo muito importante na sua motivação para a prática do instrumento. Podemos desta forma concluir que é relevante que haja convergência por parte dos professores de violino no sentido de proporcionarem aos seus alunos a observação de recitais e outras situações de palco em que o professor seja o ator principal. Nos resultados do inquérito os principais focos de motivação dos alunos foi a observação do professor como solista acompanhado por orquestra e o professor em recital acompanhado por piano. As situações do professor envolvido em pequenos ou grandes agrupamentos musicais foi considerado um pouco menos importante mas ainda assim os números sugerem que este tipo de apresentações tem relevância para a motivação dos alunos. Na análise dos resultados do inquérito relativos á coexistência do professor e do aluno no palco concluímos que os alunos a quem foi proporcionada esta experiência, consideraram-na como muito motivadora para a prática do instrumento. Desta forma, poderá ser fundamental por parte dos professores de violino, a criação de mecanismos que permitam a envolvimento com os alunos na mesma situação de concerto, quer através de orquestras mistas quer de pequenos grupos em que exista interação direta entre educador e educando.

Uma das limitações encontradas ao longo do trabalho foi amostra da investigação estar delimitada um só instrumento e uma só escola. Embora a amostra disponível de 41 alunos, permita uma análise importante das situações propostas, será interessante no futuro alargar esta pesquisa a uma maior diversidade de instrumentos e realidades distintas das encontradas na Escola Profissional Artística do Vale do Ave de onde provém todos os alunos envolvidos no trabalho de pesquisa. A falta de literatura existente em relação á relação do professor com o palco foi também uma das dificuldades encontradas na realização da investigação, não tendo sido encontrada literatura de relevo que estivesse diretamente relacionada com o assunto em discussão. Desta forma o autor do trabalho aqui apresentado confia que esta

investigação pode ajudar a colmatar o vazio investigacional existente em redor do tema e ajudar os professores de violino a situarem a importância da sua proficiência artística na motivação dos seus educandos. Daí o título do trabalho, “O Professor em palco, de encontro aos alunos.”

## **Bibliografia**

*The Musical World*, (Vol. 14). ( 2012). Nabu Press.

*The Metropolitan* (Vol. 3). (1832). James Cochrane and Company.

Auer, L. (1923). *My Long Life in Music*. Frederick A. Stokes Company.

Auer, L. (2003). *Violin Playing as I Teach It*. Barnes & Noble Publishing.

Beament, S. J. (1997). *The Violin Explained: Components, Mechanism, and Sound*.  
Oxford University Press.

Bennett, D. E. (2008). *Understanding the Classical Music Profession: The Past, the Present and Strategies for the Future*. Ashgate Publishing, Ltd.

Brown, C. (2006). *Louis Spohr: A Critical Biography*. Cambridge University Press.

Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Indiana University Press.

Cahn, W. L. (2005). *Creative Music Making*. Routledge Chapman & Hall.

Colwell, R., & Richardson, C. (2002). *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference*. Oxford University Press.

Davidson, P. (1871). *The Violin: A Concise Exposition of the General Principles of Construction Theoretically and Practically Treated*. Porteous Brothers.

Dubourg, G. (1852). *The violin*. Oxford University.

Earls, I. (2002). *Young Musicians in World History*. Greenwood Publishing Group.

Farmer, H. G. (1930). *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. Ayer Company Pub.

Ferris, G. T. (2007). *Great Violinists and Pianists*. BiblioBazaar.

Frederik M. Ohles, S. M. (1997). *Biographical Dictionary of Modern American Educators*. Greenwood Publishing Group,.

- Galamian, I. (2013). *Principles of Violin Playing and Teaching*. Dover Publications, Incorporated.
- Georgii-Hemming, E., Burnard, P., & Holgersen, S.-E. (2013). *Professional Knowledge in Music Teacher Education*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Golby, D. J. (2007). *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Greene, D. M. (1985). *Greene's Biographical Encyclopedia of Composers*. Reproducing Piano Roll Fnd.
- Hadden, J. C. (2008). *Modern Musicians*. Wildhern Press.
- Heller, K. (1997). *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*. Hal Leonard Corporation.
- Hermann, E. (1995). *Shinichi Suzuki: The Man and His Philosophy*. Alfred Music Publishing.
- Howard, V. A. (2008). *Charm and Speed: Virtuosity in the Performing Arts*. Peter Lang.
- Kolneder, W. (1970). *Antonio Vivaldi: His Life and Work*. University of California Press.
- Lahee, H. C. (1899). *Famous violinists of to-day and yesterday*. L.C. Page.
- Leppard, R. (1993). *Raymond Leppard on Music: Anthology of Critical and Autobiographical Writings*. (T. P. Lewis, Ed.) Pro/Am Music Resources.
- Lister, W. (2009). *Amico : The Life of Giovanni Battista Viotti: The Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press.
- Martens, F. H. (1919). *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers, Comprising Interviews with Ysaye, Kreisler, Elman, Auer, Thibaud, Heifetz, Hartmann, Maud Powell and Others*. Frederick A. Stokes Company.
- Milsom, D. (2003). *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850-1900*. Ashgate.
- Murray, C. J. (2013). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Routledge.

- Olmstead, A. (2002). *Juilliard: A History*. University of Illinois Press.
- Panum, H. (1939). *The Stringed Instruments of the Middle Ages: Their Evolution and Development*. W. Reeves.
- Parker, J. R. (1825). *A Musical Biography: Or, Sketches of the Lives and Writings of Eminent Musical Characters. Interspersed with an Epitome of Interesting Musical Matter*. Boston.
- Pearce, J. (1866). *Violins and violin makers*. Oxford University.
- Pestelli, G. (1984). *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge University Press.
- Pincus, A. L. (2002). *Musicians With a Mission: Keeping the Classical Tradition Alive*. UPNE.
- Publishing, A. (Ed.). (2008). *Expanding Horizons: The Suzuki-Trained Violinist Grows Up*. Alfred Music Publishing.
- Publishing, S. L. (2000). *Violin Virtuosos*. Hal Leonard Corporation.
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Hal Leonard Corporation.
- Romijn, A. (2006). *Hidden Harmonies: The Secret Life of Antonio Vivaldi*. Antonio Vivaldi.
- Sadie, J. A. (1998). *Companion to Baroque Music*. Oxford University Press.
- Sala, M. (2006). *Giovanni Battista Viotti: a composer between the two revolutions*. UT Orpheus.
- Sand, B. L. (2005). *Teaching Genius: Dorothy DeLay and the Making of a Musician*. Amadeus Press.
- Sandys, W., & Forster, S. A. (1864). *The history of the violin: and other instruments played on with the bow from the remotest times to the present*. J. R. Smith.
- Sherman, B. D. (2003). *Inside Early Music: Conversations With Performers*. Oxford University Press.

- Silvela, Z. (2001). *A New History of Violin Playing: The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. Universal-Publishers.
- Simpson, J. A., Weiner, & C, E. S. (Edits.). (1989). *The Oxford English Dictionary* (2 ed.). Oxford University Press.
- Stowell, R. (1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge University Press.
- Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge University Press.
- Talbot, M. (2011). *The Vivaldi Compendium*. Boydell Press.
- Walker, R. (2007). *Music Education: Cultural Values, Social Change and Innovation*. Charles C Thomas Publisher.