



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
ESCOLA DE MÚSICA - EM
DEPARTAMENTO DE
MÚSICA DE CONJUNTO

CÓDIGO: 161

Ponto 4: O problema da heterogeneidade das formações camerísticas no repertório moderno e contemporâneo: séculos XX e XXI.

1ª questão para o ponto 4: Discuta a questão da heterogeneidade das formações camerísticas no repertório moderno e contemporâneo dos séculos XX e XXI, refletindo sobre como a diversificação de instrumentos e as combinações não convencionais relacionam-se com as formações camerísticas tradicionais, promovendo uma demanda por novas abordagens interpretativas e didáticas.

2ª questão para o ponto 4: Reflita sobre como os impactos dessa heterogeneidade no âmbito dos processos acadêmicos dialogam com as demandas da atuação profissional camerística e da relação com o público.

Ponto 5: Abordagens do repertório barroco executado por diferentes formações camerísticas: aspectos e singularidades.

1ª questão para o ponto 5: Analise as abordagens do repertório barroco em diferentes formações camerísticas, considerando-se aqui também a diversidade de instrumentos modernos e suas possíveis combinações.

2ª questão para o ponto 5: Discorra sobre a relevância da prática do repertório barroco para a formação profissional do músico no mundo do trabalho contemporâneo.

Ponto 11: Abordagens didáticas para grupos camerísticos com nível técnico/musical heterogêneo.

1ª questão para o ponto 11: Discuta as possíveis abordagens didáticas para grupos camerísticos com nível heterogêneo.

Ponto 4 - Questão 1

A dissolução do sistema tonal, levada ao cúmulo, por Richard Wagner, no século XIX, fez com que a música de concerto fosse e para novos caminhos.

Em 'Tristão e Isolda', por exemplo, temos a superposição de dominantes sem uma preocupação da resolução tonal como nos obras clássicas e românticas.

Nesse modo, muitos compositores que transitaram dos séculos XIX para o XX, trouxeram diferentes abordagens musicais, sobretudo para a música de câmara.

No impressionismo, compositores como Debussy e Ravel criaram novas texturas musicais para a sonoridade do conjunto. No expressionismo, Schoenberg trouxe para a música de câmara o dodecatonismo, como na sua obra para sexteto de cordas chamada de 'Música Transfigurada'.

No século XX, Kallreuther veio para o Brasil e introduziu o dodecatonismo para compositores como Guerra-Peixe, Edino Krieger, Cláudio Santoro, dentre outros.

Outros compositores como Francesco Mignone, Villa-Lobos e, no século XXI, Ernani Aguiar, Ludimiro Brito também fizeram obras de câmara.

Faço esta introdução para demonstrar que, em geral, os compositores aqui citados escreveram música de câmara com formações tradicionais. Isto é, quartetos de cordas, duos e trios com piano, ~~quintetos~~ quintetos de cordas, dentre outros.

JW

A diversificação de instrumentos como proposta de heterogeneidade não é comum nestes compositores. Pois, seguem os modelos americanos de formação camerística, com instrumentos tradicionais, além como com as formas de emissão de som tradicional.

Nessa maneira, observe que entende por heterogeneidade das formações camerísticas, a apropriação de formas diferentes de tocar o instrumento referente à acústica, além como o uso de objetos introduzidos na formação camerística a fim de gerar novos timbres.

Neste âmbito temos compositores como Strakosky, Xenakis, John Cage, entre outros. No Brasil temos, por exemplo, Jorge Antunes, Gilberto Mendes, entre outros.

Nestes compositores, as formações de câmara são heterogêneas. Strakosky fez um trio para rádio, piano e percussão. Cage trabalhou com diversas formações de instrumentos com instrumentos acústicos, com o silêncio, entre outros.

No Brasil, muitos compositores de câmara exploraram diferentes recursos de emissão de som e de ruído em instrumentos tradicionais como no piano com objetos dentro.

Essas combinações não convertem o grupo para o grupo de câmara, mas abordagens para a performance, como adaptar a técnica instrumental em função das demandas da obra. Violoncelo, por exemplo, tocar na madeira, no piano e jogar direto

mas cordas. O uso de abafadores em
específicas cordas para sons diferente.

Nessa forma, são necessárias novas
abordagens interpretativas, sobretudo
quando a obra não tem partitura, mas
textos para a interpretação musical, como
é o caso de obras abertas como em Gilber
to Mendes.

Neste compositor, há uma obra da
moda de "Blizium 9", uma partitura-texto
que regulariza os momentos de tocar o
instrumento. E, quando a proposta é como
sística, Mendes explica a maneira de
interpretar a obra em conjunto. Há foto,
uma proposta heterogênea quanto se usa
seus com diferentes objetos para a
emissão sonora em conjunto

Como didática, é importante pensar
em diferentes maneiras a partir de toques
não tradicionais no instrumento, a fim de
que as abordagens interpretativas também
seja alcança na música de câmara com
formações heterogêneas.

Ponto 4 - Questão 2.

No processo acadêmico, as aulas de música de câmara têm por base a prática de conjuntos com diferentes formações e variados tipos de repertório. Geralmente se privilegia o repertório tradicional, a fim de formar o aluno academicamente, e prepará-lo para o mercado profissional.

Quando o assunto se trata sobre a heterogeneidade no âmbito da música de câmara fora da academia. Algumas questões referentes a divergências de percepção da performance vem à tona.

Geralmente em grupos de música contemporânea que se utilizam de formações heterogêneas também a ter ensaios experimentais, a fim de criar novos sonoridades.

No âmbito acadêmico em relação aos grupos profissionais, há certos impactos. Um exemplo é a leitura partitural, geralmente o repertório romântico privilegia a leitura e a interpretação tradicional da obra. Os impactos de jogar com objetos a partir de diferentes formas de escrita trazem demandas que nem sempre são trabalhadas no meio acadêmico.

Resalta que são repertórios estudados e pesquisados na academia, mas o estávelmente interpretativo com novos técnicas para tocar o instrumento dentro da

gr.

Heterogeneidade na formação de pequenos conjuntos é uma questão não muito trabalhada.

Aísim, causando o impacto dessa heterogeneidade entre os cenários profissionais e acadêmicos.

Na relação com o público, pode-se dizer que a acicção de ir a concertos com instrumentos e máquina de escrever, por exemplo, não é muita. Porém, minimamente curiosa para plateias interessadas em apresentações deste gênero.

Geralmente, grande parte da plateia são os próprios acadêmicos que estudam este tipo de repertório.

Ponto 5. Questão 1

Entre o final do século XVI e meados do século XVIII, a música denominada como 'Barroca' tem seu surgimento inicial na Itália, onde começou-se a unir elementos da música profana para outras sacras.

O Barroco é dividido por três fases na história da música; inicial, intermediária e Tardia. Esta última teve sua importância por 4 países.

Na Alemanha com Bach, Telemann, Handel
 Na Itália com Vivaldi e Corelli; na França com Rameau e Couperin; e na Inglaterra com Purcell e Handel, este último, embora alemão, trabalhou com o rei George I servindo-o para a corte inglesa.

Na Alemanha a música tem um caráter mais contrapontístico, na Itália, melodia acompanhada, na França, mais característica com alto índice de ornamentos e na Inglaterra, a música com um número alto de instrumentos de melodia, devido a música ter funções festivas para áreas externas da corte.

Muitos obras como sonatas, trios sonatas e Suítes, com danças, eram compostas nesta época. Curiosamente, o número de instrumentos eram normalmente maiores para estas obras do que a obra pede. Isso porque o instrumento do "continuo" não era composto para além de 1. Isto é, o violão ou um fagote, geralmente dobrava a mão

TT.

esquerda do cravista, a fim de reforçar os baixos durante a performance.

Nessa forma, tinhamos com quatro integrantes, duas com tons instrumentais, além de formações maiores.

Outra abordagem interessante era a não especificação dos instrumentos nas obras. A exemplo de Bach temos a "Arte da Fuga" e a "Oferta Musical". Como abordagem prática, destacaram serem instrumentos de mesma tessitura; mesmo com famílias diferentes, para tocar a obra.

A música de Vivaldi, por exemplo, era menos contrapontística, mais com características de melodia acompanhada. Um exemplo são as 6 Sonatas para Flauta. Outra característica em Vivaldi, é a recorrência maior de Cifragem para a realização de contínuo, justamente por ter o caráter de acompanhamento. Com o cravo e um instrumento como a violonela durante os baixos.

Importante mencionar que, à medida em que as obras tornavam-se mais polifônicas, a realização de contínuo como forma de acompanhamento atende com um instrumento grave, ~~as obras~~ ficaram com menos caráter de acompanhamento.

Isto porque o contínuo passa a ser parte do contraponto da obra, especialmente em Bach.

Quanto aos instrumentos, é importante pontuar que, com a modernização dos instrumentos nos dias de hoje, muitos

características de somas e de articulação
no pertencem. Exemplo é o cravo sendo
tocado pelo piano, a articulação dos
dedos e dos legatos ~~em~~ 'representam
alterações acústicas.

Instrumentos de cordas também,
além da afinação não temperada tocado
com instrumentos temperados.

Ponto 5 - questão 2.

A música de câmara como uma vertente específica na música de concerto não tem seu início no Barroco, sendo denominado o termo "música de câmara" a partir do ~~Barroco~~ Classicismo com Haydn. Porém, o Barroco contribuiu para essa modalidade de prática musical para pequenos grupos.

Algumas especificidades da música barroca são de extrema importância para a formação de músicos nos dias de hoje.

A improvisação, por exemplo, é um recurso importante. Saber criar, em tempo real, cadências, ornamentar a partir do que está escrito, bem como saber ler e interpretar e continuar, são técnicas que precisam estar adquiridas na formação do aluno.

Sabe-se que o repertório barroco, na época, não tinham detalhes sobre a interpretação como dinâmicas, por isso saber como tocar os instrumentos das épocas interpretar conforme os hábitos musicais.

Um dos hábitos é o crescendo quando há progressões ascendentes e decrescendo quando descendentes. Tímbricas de peças musicais devem ser realizadas com dinâmicas contrastantes como um etc.

T.T.

A agêgia não é uma prática comum na época. As frases musicais não permitem a agêgia, pois as acções das frases expressam o carácter de dança por vezes. Tal facto impossibilita variações no pulso.

A prática da música barroca tem sua importância na formação profissional de músicos devido a alguns aspectos. Cada neste tópico.

Deve ter-se em particular com detalhes, porém é importante fazer o aluno interpretar uma obra barroca para além de uma leitura partitural às cegas.

Ponto 11 - Questão 1.

Na formação de grupos heterogêneos referentes aos níveis técnicos e musicais. Algumas abordagens podem ser observadas como processo didático.

A primeira é a escolha de repertório, pois existem obras de câmara onde há níveis diferentes para cada instrumento.

Escolha o repertório, o próximo ponto é fazer a leitura da obra em conjunto.

É importante dizer que em grupos heterogêneos de câmara, o objetivo é a prática de conjunto.

A escrita coletiva do instrumento de um músico em relação ao outro e ao todo é relevante para o processo de aprendizagem na prática de conjunto.

Ao fazer uma primeira leitura da obra em conjunto, deve-se identificar os pontos da obra com problemas de conjunto dos instrumentos. Como didática, é importante resolver os problemas a fim de resolvê-los.

Outra didática é o comportamento gestual dos integrantes. Ensinar a conformar as respirações entre seções é importante.

O levar a cabo deve ser preciso e gerenciado pelo líder do grupo.

TT.

Geralmente, o leuore é feito na casa de um quarteto de cordas, pelo 1º violino, com movimentos usando o próprio instrumento.

A afinação em conjunto, sobretudo, com instrumentos não temperados deve ser observada.

Em famílias de instrumentos diferentes principalmente, deve ser observada a afinação.

Em um trio, por exemplo, com piano, violoncelo e violão, é muito comum o domínio de problemas em relação ao violão de violoncelo.

No geral, todos devem afinar com o temperamento do piano, o que exige ao violoncelo e ao violão, adaptações usando diferentes maneiras de afinar a mesma nota.

Portanto, as abordagens para grupos com diferentes níveis técnicos partem de observações expostas aqui. Além disso, proporcionar reatras de longo de desempenho, divididos por meio de grupos de estudo. Fazer gravações de ensaios para que o aluno se ouça.

Por fim, a prática em grupo heterogênea contribui para a prática individual no que se refere a todos aprenderem a ouvir a harmonidade do conjunto como um organismo criado por um compositor.

Handwritten signature or initials in blue ink.

Handwritten mark or signature in blue ink at the bottom right corner.

TH

[Blank lined area for writing]

Handwritten signature

