



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**INTERTEXTUALIDADE E ASPECTOS
TÉCNICO-INTERPRETATIVOS NA SONATA
PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN**

GLÁUCIO XAVIER DA FONSECA

**SALVADOR - BAHIA
ABRIL, 2005**

GLÁUCIO XAVIER DA FONSECA

**INTERTEXTUALIDADE E ASPECTOS
TÉCNICO-INTERPRETATIVOS NA SONATA
PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Práticas Interpretativas – Trompete da Universidade Federal da Bahia, em cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Dr. Heinz Karl Novaes Schwebel.

SALVADOR - BAHIA
Abril, 2005

FICHA CATALOGRÁFICA

F 676i Fonseca, Gláucio Xavier da

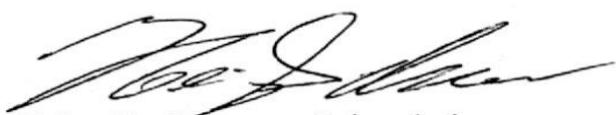
Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de
José Alberto Kaplan / Gláucio Xavier da Fonseca. – Salvador, 2005.
165 p. : il.

Orientador: Heinz Karl Novaes Schwebel.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia.

1. Intertextualidade 2. Análise composicional 3. Interpretação I. Schwebel, Heinz Karl
Novaes II. Universidade Federal da Bahia III. Título.

CDU : 82.091 : 781.6

A Tese de Gláucio Xavier da Fonseca foi aprovada



Heinz Karl Novaes Schwebel
Orientador



Nailson de Almeida Simões



Lúcia Silva Barrenechea



Lucas Robatto



Joel Luís da Silva Barbosa

Salvador, 19 de abril de 2005

*Para
Beth e **Diego**,
pelo incentivo e compreensão;*

*meus demais familiares,
pelo apoio que me concederam sempre;
e*

***José Alberto Kaplan**,
por contribuir para o engrandecimento
do estado de consciência das pessoas para
com os objetivos e compromissos da música.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Heinz Karl Novaes Schwebel, pelas discussões e por sua valiosa orientação acadêmica.

Ao pianista, regente, pedagogo, teórico e compositor José Alberto Kaplan, pelas discussões e esclarecimentos indispensáveis ao desenvolvimento desta Tese.

Ao Prof. Dr. Eli-Eri Luiz de Moura e à Prof.^a D.^{ra} Ilza Nogueira, pelas consultas, que serviram para o amadurecimento do estudo e enriquecimento deste trabalho.

Ao Prof. Paulo Gondim, ao Prof. Dr. José Henrique Martins, ao trombonista Jorge Alves Dias, ao trompista Davi Brito e à pianista Rachel Casado Ferraz, pela gentileza e consideração prestadas nas horas dedicadas aos ensaios e recitais.

Ao amigo e Professor Dr. Wilson Guerreiro Pinheiro, pelas valiosas discussões e competente revisão do manuscrito.

Ao Programa Institucional de Capacitação Docente da UFPB/CAPES, pela bolsa de estudo.

À Universidade Federal da Bahia e aos seus professores, pela acolhida; aos funcionários administrativos, especialmente à S.^{ra} Maísa Santos, por diversos serviços de apoio; e a todos os colegas, pela amizade.

À Universidade Federal da Paraíba e, em particular, ao Departamento de Música, pela permissão de afastamento para a realização do Curso de Doutorado.

A minha esposa, Beth, fonte de inspiração, companheira e conselheira de todos os momentos, pelo incentivo e pelo carinho demonstrado nos pequenos gestos do cotidiano.

Ao meu filho, Diego, que muitas vezes sentiu minha ausência nos feriados e fins-de-semana sem lazer, pela compreensão.

Ao meu pai, Francisco Xavier da Fonseca, que me inspirou o caminho da música através do seu exemplo de vida, iluminado pelas poesias e valsas que compôs e que, ainda hoje, cantarola; à minha mãe, Maria da Glória da Fonseca, pelos sacrifícios, pela ternura e pelas orações realizadas em meu benefício; e aos meus irmãos, Geraldo, Edvanira (*in memoriam*), Enilda, Reginaldo, Edileuza, Francisco Filho, Geziel, Maria da Glória Filha, Vera Lúcia e Marli, por me premiarem com sua convivência em meio à música, eterna fonte de comunhão.

O grande romancista inglês E. M. Foster [...] alude às duas maneiras igualmente insatisfatórias de interpretação das obras musicais por meio de palavras: a técnica e a poética. A interpretação técnica [...] não diz nada de novo ao músico e fica incompreensível ao leigo; a interpretação por meio de paráfrases poéticas [...] revela mais o intérprete do que a obra, chegando a iludir a imaginação do leigo, enquanto o músico não reconhece, nas associações poéticas, as harmonias musicais que ouviu. E assim parecem condenadas todas as tentativas de interpretação musical.

Mas ainda há esperança onde existe equívoco. No caso, o equívoco se refere ao termo “interpretação”. Esta talvez seja realmente impossível em palavras; senão, o músico escreveria versos em vez de acordes. Mas outra interpretação é tão necessária que sem ela as obras musicais nem chegam a ter existência: a interpretação realizada pelo regente, pelo solista, pelo cantor quando executam as obras.

Otto Maria Carpeaux

(*Ensaios Reunidos* — 1942-1978, v.1,
Rio de Janeiro: UniverCidade, p. 735)

RESUMO

Nesta tese é feita a análise comparativa entre a Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan, e obras do compositor alemão Paul Hindemith, com demonstração pormenorizada do processo intertextual utilizado por Kaplan. Discute-se o ato interpretativo como um processo intertextual e analisam-se as dificuldades técnico-interpretativas do trompete nessa Sonata, bem como a complexidade dos aspectos expressivos no campo das manipulações dinâmicas e agógicas. Apresentam-se ainda recomendações práticas para superar as dificuldades técnico-interpretativas apontadas.

Palavras-chaves:

Intertextualidade; análise composicional; interpretação

ABSTRACT

In this thesis a comparative analysis among José Alberto Kaplan's Sonata for Trumpet and Piano, and works of the German composer Paul Hindemith is made, with detailed demonstration of the intertextual process used by Kaplan. The interpretative action as an intertextual process is discussed, and the technical and interpretative difficulties of the trumpet in that Sonata are analysed, as well as the complexity of the expressive aspects in the field of dynamic and agogic manipulations. Practical recommendations to overcome the technical and interpretative difficulties are also presented.

Key words:

Intertextuality; compositional analysis; interpretative action

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	14
LISTA DE TABELAS.....	17
LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS.....	18
Capítulo 1- INTRODUÇÃO.....	21
Capítulo 2 - JOSÉ ALBERTO KAPLAN – VIDA E OBRA.....	25
2.1 Dados Biográficos.....	25
2.2 Influências.....	28
2.3 Carreira Composicional.....	30
2.4 Criação da Sonata para Trompete e Piano.....	31
2.5 Registro Fonográfico da <i>Sonata</i>	32
Capítulo 3 - INTERTEXTUALIDADE.....	33
3.1 Conceituação Teórica.....	33
3.2 Intertextualidade: Uma Realidade Histórica.....	37
3.3 Intertextualidade na Música.....	38
3.4 A Intertextualidade como Recurso Composicional na Sonata para Trompete e Piano.....	43
Capítulo 4 - ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERTEXTUAIS DA SONATA DE KAPLAN.....	46
4.1 Enfoque Analítico-Musical.....	46
4.1.1 Primeiro Movimento – <i>Allegro</i>	47

	12
4.1.1.1 Estrutura Rítmica.....	50
4.1.1.2 Estrutura Melódica.....	57
4.1.2 Segundo Movimento – “Lento”.....	61
4.1.3 Terceiro Movimento – “Rondó Allegro”.....	70
4.1.3.1 Estrutura Rítmica.....	74
4.1.3.2 Estrutura Melódica.....	76
Capítulo 5 - ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA SONATA PARA TROMPETE E PIANO.....	81
5.1 Conceituação de Interpretação Musical.....	81
5.2 O Ato Interpretativo como um Processo Intertextual.....	83
5.3 O Conhecimento do Texto de Partida como Fator de Decisão para o Ato Interpretativo do Novo Texto.....	83
5.4 Análise dos Aspectos Técnicos da <i>Sonata</i>	84
5.4.1 Primeiro Movimento.....	85
5.4.1.1 Andamento (Tempo).....	85
5.4.1.2 <i>Staccato Duplo versus Staccato Simples</i>	87
5.4.1.3 Flexibilidade Labial e Ligadura.....	88
5.4.1.4 Dinâmica (Intensidade).....	89
5.4.1.5 Resistência Muscular.....	90
5.4.1.6 Indicação dos Pontos de Respiração.....	91
5.4.2 Segundo Movimento.....	92
5.4.2.1 Andamento (Tempo).....	92
5.4.2.2 Ligadura.....	93
5.4.3 Terceiro Movimento.....	93
5.4.3.1 Andamento (Tempo).....	93

5.4.3.2 Flexibilidade Labial e Ligadura.....	94
5.4.3.3 Resistência Muscular.....	95
Capítulo 6 - REVISÃO E INTERVENÇÕES MUSICOGRÁFICAS NA SONATA PARA TROMPETE E PIANO.....	96
6.1 Revisão Musicográfica dos Manuscritos do Compositor.....	96
6.1.1 Primeiro Movimento.....	97
6.1.2 Segundo Movimento.....	97
6.1.3 Terceiro Movimento	98
6.2 Intervenções Musicográficas nos Manuscritos do Compositor.....	100
6.2.1 Introdução.....	100
6.2.1.1 Primeiro Movimento.....	101
6.2.1.2 Segundo Movimento.....	102
6.2.1.3 Terceiro Movimento.....	102
Capítulo 7 - CONCLUSÃO.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	114
ANEXO A - SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN: PARTITURA MANUSCRITA DO PIANO COM TROMPETE.....	116
ANEXO B - SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN: PARTITURA MANUSCRITA DO TROMPETE.....	133
ANEXO C - SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN: PARTITURA EDITADA DO TROMPETE.....	140
ANEXO D - SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN: PARTITURA EDITADA DO PIANO COM TROMPETE.....	146

LISTA DE FIGURAS

Figura 4.1 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 4 - Oboé e Piano).....	51
Figura 4.2 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 1 a 4 - Trompete e Piano).....	51
Figura 4.3 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 5 a 8 - Oboé e Piano).....	52
Figura 4.4 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 5 a 8 - Trompete e Piano).....	52
Figura 4.5 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 10 a 14 - Oboé e Piano).....	53
Figura 4.6 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 10 a 14 - Trompete e Piano).....	53
Figura 4.7 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 36 a 44 - Oboé e Piano).....	54
Figura 4.8 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 36 a 44 - Trompete e Piano).....	54
Figura 4.9 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 45 a 50 – Oboé).....	55
Figura 4.10 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 45 a 50 – Trompete).....	55
Figura 4.11 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 51 a 68 – Trompete).....	56
Figura 4.12 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 66 a 83 - Oboé).....	56
Figura 4.13 Estrutura rítmica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 182 a 190 - Trompete).....	57
Figura 4.14 Estrutura rítmica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 211 a 219 - Oboé).....	57
Figura 4.15 Estrutura melódica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 5 - Oboé).....	58
Figura 4.16 Estrutura melódica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 1 a 5 - Trompete).....	58

Figura 4.17 Estrutura melódica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 5 a 9 - Oboé).....	59
Figura 4.18 Estrutura melódica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 5 a 9 - Trompeta).....	59
Figura 4.19 Estrutura melódica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 9 a 14 - Oboé).....	60
Figura 4.20 Estrutura melódica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 9 a 14 - Trompeta).....	60
Figura 4.21 Estrutura melódica do <i>Munter</i> da Sonata de Hindemith (compassos 211 a 219 - Oboé).....	61
Figura 4.22 Estrutura melódica do <i>Allegro</i> da Sonata de Kaplan (compassos 182 a 190 - Trompeta).....	61
Figura 4.23 Seção A da introdução lenta (<i>Sehr langsam</i>) do terceiro movimento da II Sonata para piano, de Hindemith, e do segundo movimento (Lento) da Sonata para Trompeta e Piano, de Kaplan....	64
Figura 4.24 Seção B da introdução lenta (<i>Sehr langsam</i>) do terceiro movimento da II Sonata para piano, de Hindemith, e do segundo movimento (Lento) da Sonata para Trompeta e Piano, de Kaplan....	66
Figura 4.25 Seção C da introdução lenta (<i>Sehr langsam</i>) do terceiro movimento da II Sonata para piano, de Hindemith, e do segundo movimento (Lento) da Sonata para Trompeta e Piano, de Kaplan....	67
Figura 4.26 Melodia harmonizada na Sonata para Piano, de Hindemith (compassos 16 e 17 - Piano).....	69
Figura 4.27 Melodia harmonizada na Sonata para Trompete e Piano, de Kaplan (compassos 16, com anacruse, e 17 - Trompete e Piano).....	69
Figura 4.28 Estrutura rítmica das Sonatas de Hindemith e de Kaplan (compasso 1, com anacruse, ao compasso 4 - Piano e Trompete).....	75
Figura 4.29 Estrutura rítmica da Sonata de Hindemith (compassos 4 a 12 - Piano).....	75
Figura 4.30 Estrutura rítmica da Sonata de Kaplan (compassos 4 a 12 - Trompete).....	75
Figura 4.31 Estrutura rítmica da Sonata de Hindemith (compassos 178 a 183 - Piano).....	75
Figura 4.32 Estrutura rítmica da Sonata de Kaplan (compassos 147 a 152 - Trompete).....	76
Figura 4.33 Terceiro movimento da Sonata de Kaplan (compasso 1, com anacruse, ao compasso 12 - Trompete e Piano).....	76
Figura 4.34 Rondó (<i>Bewegt</i>) do terceiro movimento da II Sonata para Piano, de Hindemith (compasso 1, com anacruse, ao compasso 12 - Piano).....	77

Figura 4.35 Frase melódica da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 4 - Piano).....	78
Figura 4.36 Frase melódica da Sonata de Kaplan (compassos 1 a 4 - Trompete).....	78
Figura 4.37 Frase melódica da Sonata de Hindemith (compassos 4 a 12 - Piano).....	79
Figura 4.38 Frase melódica da Sonata de Kaplan (compassos 4 a 12 - Trompete).....	79
Figura 4.39 Frase melódica da Sonata de Kaplan (compassos 147, com anacruse, a 152 - Piano).....	80

LISTA DE TABELAS

TABELA 4.1 Estrutura Formal Básica do Primeiro Movimento - <i>Munter</i> (Sonata para Oboé e Piano, de Hindemith).....	48
TABELA 4.2 Estrutura Formal Básica do Primeiro Movimento - <i>Allegro</i> (Sonata para Trompete e Piano, de Kaplan).....	49
TABELA 4.3 Estrutura Formal Básica do Rondó - <i>Allegro</i> (II Sonata para Piano, de Hindemith).....	71
TABELA 4.4 Estrutura Formal Básica do Terceiro Movimento – Rondó - <i>Allegro</i> (Sonata para Trompete e Piano, de Kaplan).....	72

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
accel.	<i>accelerando</i> = acelerando
AL	Estado de Alagoas
BA	Estado da Bahia
c.	compasso(s)
CAPES	Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CD	<i>Compact Disc</i>
CE	Estado do Ceará
cf.	confronte
Cia.	Companhia
COEX	Coordenação de Extensão Cultural
COMPOMUS	Laboratório de Composição Musical da UFPB
D.C.	<i>District of Columbia</i>
dim.	<i>diminuendo</i> = diminuindo
DMA	<i>Doctor in Musical Arts</i>
ed.	edição
EDUFBA	Editora da Universidade Federal da Bahia
EHESS	<i>École des Hautes Études en Sciences Sociales</i>
ENCOMPOR	Encontro de Compositores em Porto Alegre
<i>et al.</i>	Abreviação da locução latina <i>et alii</i> [= e outros]
<i>et seq.</i>	Abreviação da locução latina <i>et sequentia</i> [= e seguinte; e que se segue]
EUA	Estados Unidos da América
express.	expressivo

<i>f</i>	forte
FBB	Fundação Banco do Brasil
FCJA	Fundação Casa de José Américo
<i>ff</i>	fortíssimo; muito forte
FL	Flórida
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FUNESC	Fundação Espaço Cultural da Paraíba
GO	Estado de Goiás
h	hora
IA	Indianápolis
<i>Ibid.</i>	Abreviação do advérbio latino <i>Ibidem</i> [= no mesmo lugar; na mesma obra]
<i>Id.</i>	Abreviação do pronome latino <i>Idem</i> [= a mesma coisa; o mesmo (autor)]
intérpr.	Intérprete(s)
IRCAM	<i>Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique</i>
ISBN	<i>International Standard Book Number</i>
<i>loc. cit.</i>	Abreviação da locução latina <i>loco citatum</i> [= lugar citado; na mesma página]
MA	Massachusetts
MEC	Ministério da Educação [Originalmente, Ministério da Educação e Cultura.]
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i> = meio forte
min	minuto
<i>mp</i>	<i>mezzo piano</i> = meio suave
n.	nascido; número
NBR	Norma Brasileira Registrada
n.º	número
<i>op. cit.</i>	Abreviação da locução latina <i>opus citatum</i> [= obra citada]
<i>p</i>	<i>piano</i> = suave
p.	página(s)
PA.	Partitura autógrafa do piano com trompete
PA	Estado do Pará
PB	Estado da Paraíba
PE	Estado de Pernambuco
Pno.	Piano

<i>pp</i>	pianissimo = muito suave
<i>pps</i>	polegadas por segundo
PR	Estado do Paraná
PRAC	Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários
Ref.	Referência(s)
<i>rev.</i>	revisto(a)
<i>rit.</i>	<i>ritardando</i> = retardando
RS	Estado do Rio Grande do Sul
S	segundo
<i>s. d.</i>	Abreviação da locução latina <i>sine data</i> [= sem data (de publicação)]
<i>s. n.</i>	Abreviação da locução latina <i>sine nomine</i> [= sem nome (do editor)]
SP	Estado de São Paulo
Tpt.	Trompete
TRP.	Partitura autógrafa do trompete
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UNIRIO	Universidade do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
V.	veja; volume

Capítulo 1

INTRODUÇÃO

No início do século XX, a música brasileira começou a desenvolver sua própria identidade: foi o período Nacionalista, caracterizado pelo uso da música folclórica, porém ainda com traços da harmonia européia. A produção de música no Brasil desse período, de compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), é mais associada ao repertório orquestral, muito embora Villa-Lobos tenha também prestado grande contribuição à música de câmera. Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), entre outros, que figuram como grandes personalidades das gerações seguintes do nacionalismo brasileiro, também contribuíram com uma numerosa produção de música sinfônica e camerística.

Sabe-se que o repertório orquestral de Villa-Lobos emprega intensamente o trompete, repertório esse que, através de solos que variam em níveis de dificuldade, representa o reconhecimento, por esse compositor, da importância que esse instrumento alcançou na primeira metade do século XX.

Apesar dessa utilização do trompete dentro de um contexto sinfônico, esses compositores nacionalistas não contribuíram significativamente com a criação de músicas para o repertório solo do trompete.

A popularização do trompete no Brasil se deu gradualmente desde a sua introdução no período colonial:

O trompete não é um instrumento novo na história da música brasileira. Desde a colonização podem-se encontrar evidências de sua utilização. Cidades como Vila Rica, Sabará, Arraial do Tejucu, São João d'El Rei, São José d'El Rei possuíram uma intensa atividade musical. Segundo Francisco Curt Lange a Capitania de Minas Gerais albergou no período de 1710 a 1800 mais de mil profissionais da arte da música. Estes estavam organizados em irmandades e eram em sua maioria mestiços. Muitos organizaram, em suas próprias casas, autênticos conservatórios onde eram ensinados vários instrumentos [...] [entre os quais] o clarim. (BENCK FILHO, 2002, f. 3, interpolação nossa).

Um nome de destaque na Capitania de Minas Gerais do século XVIII foi Marcos Coelho Neto que, além de “compositor e regente de Villa Rica, de grande evidência no período de 1760 a 80, era também excelente **trompetista**” (MEDAGLIA, 2003, p. 166, grifo nosso).

A partir da segunda metade do século XX, o surgimento de algumas composições para trompete sinalizava como um reconhecimento da possibilidade que esse instrumento tinha para receber um tratamento solístico por parte de compositores brasileiros da época:

Somente no final da década de cinqüenta e na década de 60 é que aparecem as primeiras obras significativas para trompete solo e orquestra. Surgem então o *Concertino para Trompete, Oboé e Orquestra de Cordas* de Rogério Duprat, *Ricercare* para dois trompetes e orquestra de cordas de Gilberto Mendes, o *Concertino para Cornetim e Orquestra* de Domingos Raymundo e o *Concerto para Trompete e Orquestra* de José Guerra Vicente (BENCK FILHO, 2002, f. 7).

A partir do final da década de 1960, merecem destaque as obras do compositor paulista Osvaldo Costa de Lacerda (n. em 1927), como *Invocação e Ponto*, para trompete e orquestra de cordas (1968), *Rondino*, para trompete e piano (1974), *Fantasia e Rondó*, para quinteto de metais (1977), *Pequena Suíte*, para trompete em Dó e piano (1983) e *Sonata*, para trombeta e piano (1996).

À medida que o trompete ganhava adeptos pelo País, a situação, quanto à carência de obras para o instrumento, parecia alcançar novas perspectivas,

principalmente no Nordeste, com a contribuição de compositores como os baianos Paulo Costa Lima (n. em 1954) e Wellington Gomes (n. em 1960), os pernambucanos José Ursicino da Silva (n. em 1935), mais conhecido como *Duda*, Dimas Segundo Sedícias (1930-2001) e Flávio Fernandes de Lima (n. em 1959), o paraibano José de Lima Siqueira (1907-1985) e o argentino-brasileiro José Alberto Kaplan (n. em 1935).

Na Paraíba a conscientização de que o trompete é um veículo viável para a música de câmera consolidou-se a partir da década de 1980, através do empenho de José Alberto Kaplan. Aos poucos o que parecia apenas um capricho tomou forma, ganhou adeptos e adquiriu ares de vertente musical.

Entre os compositores que adotaram características nacionalistas em seu estilo composicional, José Alberto Kaplan é um dos poucos que dedicaram uma parcela significativa de sua obra ao trompete. O ato de compor de Kaplan é encarado como um processo de criação em que reflete o uso de aspectos musicais heterogêneos, em geral utilizando elementos da cultura regional como suporte de suas idéias e aspirações. Todavia, em sua **Sonata para Trompete e Piano** (KAPLAN, 1987a, 1987b), seus procedimentos composicionais não respeitaram fronteiras de tempo e de espaço. Nela, vários aspectos musicais – gênero, forma, harmonia, melodia, instrumentação – evidenciam a versatilidade e complexidade da obra, possibilitando diversos modos de análise.

A escolha da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan, como tema deste estudo objetiva revelar a construção intertextual dessa *Sonata* sob a ótica dos conceitos desenvolvidos por Laurent Jenny (1979), professor de literatura francesa moderna na Universidade de Genebra – Suíça. Além disso, pretende-se observar as possíveis influências do conhecimento prévio, pelo intérprete, do texto de partida

como fator de decisão do ato interpretativo do novo texto e analisar alguns aspectos técnico-interpretativos considerados mais importantes para o estudo e para a execução da referida *Sonata*. Para tanto, procurou-se estabelecer a relação existente entre os processos intertextuais utilizados na literatura comparada e suas influências na área da música, mais especificamente na *Sonata* de Kaplan.

No Capítulo 2, apresentam-se os dados biográficos desse compositor e as influências nas suas obras. No Capítulo 3, discute-se o conceito de intertextualidade, mostra-se como o processo de absorção e transformação que a caracteriza tem sido utilizado por compositores ao longo da história da música e apresenta-se a **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan, como resultado de um processo intertextual. No Capítulo 4, revela-se como o compositor José Alberto Kaplan elaborou conscientemente, por meio de procedimentos intertextuais, o texto de sua **Sonata para Trompete e Piano**, e discute-se a necessidade ou não do conhecimento prévio, por parte do ouvinte, da relação intertextual para uma melhor apreciação da sua *Sonata*. No Capítulo 5, apresentam-se alguns conceitos de interpretação de uso corrente na literatura, demonstra-se que o ato interpretativo é um processo intertextual, discute-se como o conhecimento prévio do texto de partida, por parte do intérprete, lhe pode trazer subsídios para uma melhor interpretação, bem como se analisam as dificuldades técnicas da *Sonata* e se apresentam soluções e se dão recomendações alternativas visando superar tais dificuldades. No Capítulo 6, apresenta-se uma revisão musicográfica criteriosa do manuscrito do autor, bem como são apresentadas algumas intervenções de notação musical em relação ao manuscrito autógrafo da *Sonata*, com o intuito de estabelecer outras alternativas para a sua interpretação. O Capítulo 7, por fim, sintetiza as conclusões do trabalho de pesquisa.

Capítulo 2

JOSÉ ALBERTO KAPLAN – VIDA E OBRA

2.1 Dados Biográficos

José Alberto Kaplan nasceu em Rosário, Argentina, em 16 de julho de 1935. Estudou **piano** com Arminda Canteros (Rosário, Argentina), Ruwin Erlich (Buenos Aires, Argentina), Nikita Magaloff (Genebra, Suíça) e Wladyslaw Kedra (Viena, Áustria); **composição**, com o padre Luis Angel Machado e com o professor Julián Bautista (Buenos Aires); **regência**, com George Byrd (Salvador); **contraponto**, com Cláudio Santoro, em Viena; e **técnica dodecafônica**, com Alcides Lanza, em Buenos Aires. O fato de nunca ter realizado estudos sistemáticos de composição explica o início tardio da sua carreira como compositor, que se deu em 1978, aos 43 anos de idade.

José Alberto Kaplan, que reside no Brasil desde 1961 e adotou a cidadania brasileira em 1969, tem exercido fundamentalmente o papel de educador musical da maior importância no Estado da Paraíba. Por seu notório saber como pianista, regente, pedagogo, compositor e teórico, a recompensa pelo trabalho prestado não poderia ser outra que o pleno reconhecimento por parte daqueles que o admiram. A seu respeito assim se expressou o compositor Eli-Eri Moura¹:

¹ Eli-Eri Luiz de Moura é Doutor em Composição pela *McGill University*, Canadá, professor do Departamento de Música da UFPB, e idealizador, membro-fundador e Coordenador do Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS, da UFPB.

Culto, interessado em múltiplas áreas, incansável pesquisador, além de perfeccionista e metódico, Kaplan é senhor de um conhecimento sólido e profundo dos mais diversos aspectos do fazer musical. Um pouco desse conhecimento, raramente alcançado por outros, me fora passado como uma simples dádiva. (MOURA, 1999, p. 12).

Kaplan recebeu diversos prêmios, entre os quais se destacam o Diploma de Honra, no VI Concurso Internacional de Piano Maria Canals, em Barcelona, Espanha, 1960; o 1.º prêmio no I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão, promovido pelo MEC em parceria com a FUNARTE e Editora Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1978, com a *Suite Mirim*, para piano; e o 2.º lugar no Concurso Nacional de Obras Corais, também promovido pelo MEC/FUNARTE, Rio de Janeiro, 1979, com a composição *Vilancicos*, para Coro Infantil.

Como solista, atuou nas principais cidades do Brasil e da Argentina. Em 1972 formou, com Gerardo Parente, o duo de piano a quatro mãos “Kaplan-Parente”, que se apresentou nas principais cidades do País sempre com grande sucesso de crítica e público. Excursionou também pelos Estados Unidos, onde realizou 25 apresentações sob o patrocínio dos “Partners of America”. Posteriormente, o duo Kaplan-Parente gravou em São Paulo para o selo Marcus Pereira o disco intitulado **Piano Brasileiro a Quatro Mão**s, considerado pela crítica especializada como um dos 10 melhores publicados no País em 1977.

Como regente, foi titular da Orquestra de Câmera do Estado da Paraíba (1974-1977), da Camerata Universitária da UFPB (1978-1980), do Coral Universitário “Gazzi de Sá” (1983-1985) e da Orquestra Sinfônica da Paraíba (1986).

Suas composições para piano, violão, coro e diferentes combinações instrumentais foram editadas pela Ricordi (São Paulo), FUNARTE (Rio de Janeiro),

Irmãos Vitale (São Paulo), *Chanterelle Verlag* (Heidelberg, Alemanha) e *Brazilian Music Enterprises* (Estados Unidos). Várias de suas obras foram gravadas no Brasil: a **Suíte Mirim**, pela pianista Ruth Serrão; **Sonatina para Violão**, por Álvaro Pierri, com o selo *Blue Angel* (Frankfurt, Alemanha); **Quinteto para Metais**, pelo Quinteto “Brassil”; e a **Sonata para Trompete e Piano**, por Nailson de Almeida Simões² (trompete) e José Henrique Martins³ (piano).

Participou, como compositor convidado, das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, realizadas no Rio de Janeiro nos anos 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1995 e 1997, ocasiões em que foram apresentadas várias composições suas.

Em 1988, sua ópera **O Refletor**, com texto de sua autoria inspirado na obra teatral *Lux in Tenebris*, do dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956), foi estreada no Teatro Guaíra, de Curitiba, pelo Grupo de Ópera “Oficanto” que, logo depois, a apresentou no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, onde recebeu críticas elogiosas das colunas jornalísticas especializadas.

Publicou, através da Editora da UFPB, três monografias sobre o Ensino da Técnica Pianística (KAPLAN, 1977, 1978, 1979). Em 1986, seu livro **Teoria da Aprendizagem Pianística: uma abordagem psicológica**, atualmente na sua 2.^a edição, foi lançado pela Schott/Movimento (Curitiba-Porto Alegre).

Como professor de piano e harmonia, foi convidado a participar dos mais importantes Festivais de Música do País, como o Festival de Ouro Preto (MG), o Festival de Música de Porto Alegre (RS), a Oficina de Curitiba (PR), o Festival de Música de Londrina (PR) e o Festival de Vale Veneto (RS), tendo ainda realizado

² Nailson de Almeida Simões é Doutor (DMA) pela *Catholic University of America*, Washington, D.C. – EUA e professor de trompete na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

³ José Henrique Martins é Doutor (DMA) pela *Boston University* – EUA e professor de piano no Departamento de Música da UFPB.

Cursos e *Master Classes* a convite de Universidades e prestigiosas entidades musicais em Belém (PA), Fortaleza (CE), Recife (PE), Maceió (AL), Campinas (SP), Goiânia (GO), Porto Alegre e Pelotas (RS).

Em 1994, lançou, sob o patrocínio das Fundações Espaço Cultural, Banco do Brasil e Casa de José Américo, o CD **Kaplan: Obras Escolhidas**, com uma seleção de oito de suas peças (KAPLAN, 1994a).

Em 1995, a Assembléia Legislativa do Estado lhe outorgou o título de “Cidadão Paraibano”.

Também tomou parte do Panorama da Música Brasileira Atual, promovido pela Escola Nacional de Música da UFRJ, nas edições de números XVI e XVII, e do V Encontro de Compositores em Porto Alegre – ENCOMPOR (1996).

Foi Professor de Piano e Matérias Teóricas (Harmonia Tonal, Contraponto e Estética) no Departamento de Música da UFPB de 1964 até 1996, ano em que se aposentou.

Em 1999, publica o livro autobiográfico **Caso me esqueça(m) – Memórias Musicais**, cobrindo o período 1935-1982 (KAPLAN, 1999).

Em 2003, lança, sob o patrocínio do Governo do Estado da Paraíba, seu segundo CD, **Obras para Piano**, com seleção de treze obras de sua autoria (KAPLAN, 2003b).

2.2 Influências

Como assinala Mariz:

Ao chegar à Paraíba em 1961, [José Alberto Kaplan] ficou impressionado pela riqueza modal da música nordestina, que decidiu estudar em profundidade [...]. Mas, de um modo geral, manteve-se dentro da música nacionalista, realizando uma boa síntese dos elementos regionais, que

chegou a dominar tão bem. Guarnieri e Ginastera foram influências benéficas. (MARIZ, 2000, p. 502, interpolação nossa).

Assegura Guigue (1999, p. 277) que Kaplan reconhece “duas fases” distintas de sua produção artística, “antes e depois de 1986”. O próprio Kaplan admite que, antes de 1986, foi “fortemente influenciado pela estética nacionalista” (KAPLAN, 1994b, p. 4), ou seja, pela produção literária de Mário de Andrade e pelo modelo nacionalista bartokiano. Posteriormente, estudou obras de Paul Hindemith (1895-1963) e Dmitri Shostakovich (1906-1975):

Ambos [Hindemith e Shostakovich] me cativaram, em especial o segundo, pelo toque de humor e ironia que sua música contém, características essas tão caras ao meu temperamento e que se tornaram uma espécie de “marca registrada” de minha música. Desde as primeiras obras, elas são uma constante no meu fazer musical. Essa afirmativa fica patente no título de muitas das obras: **3 Sátiras para Piano, Burlesca para Piano e Quinteto de Metais, o Divertimento para Violino e Piano e as Variações Quase Sérias**, que fazem parte da **Suite Mirim**, são exemplos do *humor* que transita na maioria das mais de 80 obras que levo escritas. (Informação verbal, interpolação e grifo nossos)⁴.

Kaplan (1994b, p. 4) reconhece que as composições **3 Sátiras para Piano** (1979), **Quinteto para Metais** (1983), **Improvisação para Flauta Solo** (1983) e **Ponteio e Dança para Oboé Solo** (1983) “pertencem, na verdade, a um período de transição” em que procurou “amalgamar o que o rico folclore da Região” lhe oferecia com os ensinamentos de Paul Hindemith e Dmitri Shostakovich.

A partir das composições **Burlesca para Piano e Quinteto de Metais, 3 Peças para Trombone e Piano, Sonata para Trompete e Piano**, todas de 1987, e do **Concerto para Piano e Orquestra**, de 1989-1990, entre outras, é que se configuraram, “de maneira mais clara e incisiva, as mudanças” que Kaplan procurava na sua “práxis composicional” (*Ibidem*, p. 5).

2.3 Carreira Composicional

Até 1977, Kaplan tinha escrito diversas composições que geralmente ele desprezava por não atribuir-lhes um valor maior. Sua participação em 1978 num concurso de composição de âmbito nacional, promovido pela FUNARTE em parceria com a Editora Irmãos Vitale, seria decisiva para que ele resolvesse tratar a composição profissionalmente. Para sua surpresa, a sua obra **Suite Mirim**, para

⁴ Kaplan, José Alberto. *Como Componho II*. Palestra proferida no evento *Diálogos da Criação*, João Pessoa: UFPB/PRAC/COEX, 17 jul. 2002.

piano, obteve o 1.º lugar de uma banca formada por João de Sousa Lima (1898-1982), Henrique Morelenbaum (n. em 1931) e Marlos Nobre (n. em 1939). Foi esse acontecimento que definitivamente o motivou a continuar o trabalho de composição musical.

Embora tenha despertado para a composição um tanto tardiamente, considera-se a produção artística de Kaplan muito expressiva. A esse respeito, assinala Eli-Eri Moura que Kaplan é “dono de uma produção de quase 90 obras, que abrange os mais diversos gêneros e instrumentações — da música de câmara à sinfônica, do coral à ópera”, e que, no respeitante à sua produção artística, “não há contexto restritivo, pois seu legado composicional transcende quaisquer fronteiras locais, embora esteja firmemente arraigado à cultura regional” (MOURA, 1999, p. 12).

2.4 Criação da Sonata para Trompete e Piano

A partir do final da década de 1970, com a criação do Curso de Bacharelado em Música pela Universidade Federal da Paraíba e com a reativação da Orquestra Sinfônica da Paraíba pelo Governo do Estado, iniciou-se em João Pessoa um intenso movimento musical que contribuiu para a formação de diversos grupos de câmara instrumentais e vocais, vários dos quais em plena atividade ainda hoje. Uma atitude que caracterizou esses grupos foi a constante preocupação em prestigiar a música nacional por meio da inclusão de obras de compositores brasileiros em seus programas de concerto. Mais do que uma posição estética, essa

atitude refletiu uma conscientização, por parte dos músicos brasileiros, do valor dos bens culturais locais.

Na busca de material, entretanto, os artistas depararam-se com uma grande lacuna no repertório exclusivo de música brasileira para instrumentos de metal. Em decorrência desse fato, alguns deles solicitaram aos compositores locais peças originais para tais instrumentos, específicas para as diversas formações de seus grupos. A esse respeito, Kaplan assevera:

Foi a primeira obra que escrevi para instrumentos de metal [“Quinteto para Metais”, composto em 1983]. Deu início a uma estreita e frutífera colaboração musical com o Quinteto de Metais Brassil que já dura mais de 10 anos. Em 1983, Nailson [de Almeida Simões], Radegundis [Feitosa Nunes] e Valmir [Vieira da Silva], que eram meus alunos de Estética no Curso de Bacharelado em Música da UFPB, me solicitaram que escrevesse uma obra para o Quinteto que haviam fundado e que contava, na época, com um repertório restrito de música de autores nacionais. Decidi compor uma obra que refletisse o nosso ambiente e, para tanto, aproveitei nela giros e motivos próprios da música popular e folclórica nordestina. (KAPLAN, 1994b, p. 5, interpolação nossa).

A associação entre intérpretes e compositores gerou bons frutos, entre os quais a **Sonata para Trompete e Piano**⁵. Esta foi dedicada a Nailson de Almeida Simões e José Henrique Martins, responsáveis pela sua estréia em 21 de outubro de 1988 na cidade de Resende-RJ, sob o patrocínio da FUNARTE.

2.5 Registro Fonográfico da Sonata

A única gravação conhecida da **Sonata para Trompete e Piano** foi realizada em João Pessoa - PB, no ano de 1996, por Nailson de Almeida Simões e José Henrique Martins, posteriormente lançada em CD pela ABM Digital com o título de **Trompete Solo Brasil** (SIMÕES; MARTINS, 1999).

⁵ Além da **Sonata para Trompete e Piano** (1987) e do **Quinteto para Metais** (1983), Kaplan escreveu também as obras **Burlesca para Piano** e **Quinteto de Metais** (1987), **3 Peças para Trombone e Piano** (1987) e **Abertura Quase Acadêmica para Quinteto de Metais** (1988).

Este Autor considera ser essa gravação um importante material didático que também pode ser utilizado como referência interpretativa da obra. Trata-se, sem dúvida, de uma densa e brilhante interpretação do ponto de vista técnico-musical, com um toque especial próprio, que resulta numa tradução única. É um oportuno exemplo de interpretação que, de um texto, cria vários outros, num processo contínuo de transformação intertextual.

Capítulo 3

INTERTEXTUALIDADE

3.1 Conceituação Teórica

Intertextualidade, termo criado em 1969 pela semióloga, lingüista, retórica, novelista e psicanalista búlgara Julia Kristeva (n. em 1941), é um recurso metalingüístico que “trata da relação existente entre vários textos, de naturezas distintas ou da mesma natureza, além da relação entre o próprio texto e o contexto” (QUEIROZ; MARTINS, 2000, p. 1). Para Julia Kristeva, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (*apud* JENNY, 1979, p. 13). Segundo Jenny (1979, p. 13), a noção de texto tem para Julia Kristeva uma significação ampliada: “É sinônimo de ‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes”. Para Kristeva, “o termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro” (KRISTEVA, 1969, p. 60, tradução nossa⁶).

Assevera ainda Kristeva preferir o termo *transposição* ao termo *intertextualidade* visto que “este termo tem sido freqüentemente entendido com o sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto” (KRISTEVA, 1969, *loc. cit.*, tradução nossa⁷). A esse respeito, contesta Laurent Jenny:

⁶ Le terme d’inter-textualité designe cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre (KRISTEVA, 1969, p. 60).

⁷ ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de “critique des sources” d’un texte (KRISTEVA, 1969, *loc. Cit.*,).

Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada no sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. (JENNY, 1979, p. 14).

Para Jenny (*Ibid.*, p. 22):

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. [...] Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. [...] Isto confere à intertextualidade uma riqueza, uma densidade excepcionais.

Consoante Jenny, a essência da intertextualidade é constituída pelo “trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual”. (JENNY, *ibid.*, p. 10). Ainda segundo Jenny, o “discurso crítico contemporâneo, com linguagens e ideologias subjacentes bastante diversas, parece estar de acordo em ver, nestas relações de texto para texto, relações de transformação”. (*Idem, ibid.*, p. 30).

Salienta ainda Jenny (1979, p. 14) que a “noção de intertextualidade põe imediatamente um problema delicado de identificação”, ou seja, a determinação do grau de explicitação do fato intertextual em dois ou mais textos específicos. Para Rosen (1980, p. 88, tradução nossa⁸): “A forma mais importante de influência é aquela que produz o trabalho mais original e mais pessoal.” Ressalvam Barbosa e Barrenechea, porém, que “esse aspecto torna a intertextualidade um objeto de complexa análise comprobatória e de evidências incertas.” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 126).

⁸ The most important form of influence is that which provokes the most original and the most personal work (ROSEN, 1980, p. 88).

Para caracterizar o processo intertextual, propõe Jenny “falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados [...], seja qual for o seu nível de estruturação.” (JENNY, 1979, p. 14). Por outro lado, afirma ainda Jenny:

É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto. Em ambos os casos, a deformação explica-se pela preocupação de escapar a um procedimento puramente tautológico, durante o qual, ainda por cima, o texto pressuposto ameaçaria ganhar corpo, fechar-se e suplantar, pela sua presença, o próprio contexto. (JENNY, 1979, p. 43 *et seq.*).

Quanto à dificuldade para se avaliar a questão da influência no universo musical, acreditam Barbosa e Barrenechea que isso

[...] decorre principalmente porque a intertextualidade está intimamente relacionada com a releitura que o compositor faz de seus antecessores. O compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contido, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade. Em decorrência desse processo transformador, a influência se torna um objeto difícil de ser observado. (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 125).

A intertextualidade ocorre em toda obra literária, seja de forma implícita, seja de forma explícita, mesmo que seu autor não mencione de forma clara o uso do texto de origem (ou **texto de partida**, como doravante será aqui denominado). Segundo Rosen, a “influência de um artista sobre outro pode tomar uma grande variedade de formas, desde plágio, empréstimo e citação até imitação e

eventualmente uma forma profunda e quase invisível" (ROSEN, 1980, p. 88, tradução nossa⁹).

Na prática intertextual, todos os textos que se relacionam com outros textos podem ser funcionalmente enquadrados como *paráfrase, estilização, paródia, imitação, apropriação, citação*, etc. Com relação à **paráfrase, à estilização e à paródia**, Sant'Anna esclarece:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. [...] paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. [...] Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de *condensação*, enquanto a paródia é um efeito de *deslocamento*. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento, temos um elemento com a memória de dois. (SANT'ANNA, 1995, p. 28, grifo do autor).

Quanto à **imitação**, assinala Gomes (1985, p. 129): "imitar não é copiar passiva ou mecanicamente; imitar é criar, enriquecer, dinamizar, acrescentar — em uma palavra, transformar". Segundo Carvalhal (1992, p. 54), a "imitação é um procedimento de criação literária. Sabiam-no os clássicos, que estimulavam a imitação como prática necessária, tanto que a converteram em norma". Registra ainda Carvalhal (*Ibid.*, p. 53-54):

Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem, nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar em relação ao texto antecessor.

⁹ The influence of one artist upon another can take a wide variety of forms, from plagiarism, borrowing, and quotation all the way to imitation and eventually to the profound but almost invisible form (ROSEN, 1980, p. 88).

Por outro lado, esclarece Sant'Anna que a **apropriação**

[...] é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização. É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. [...] na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo. [...] Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. (SANT'ANNA, 1995, p. 46, grifo do autor).

A crítica moderna tem destacado o caráter criativo da intertextualidade.

Segundo Jenny:

A “prática intertextual” toma um sentido mais amplo para as vanguardas contemporâneas, que se esforçam por edificar uma teoria mais totalizante do texto, englobando as suas relações com o sujeito, o inconsciente, a ideologia. A “transposição”, na acepção de J. Kristeva, permite conceber a fusão de dois sistemas heterogêneos. (JENNY, 1979, p. 46, grifo do autor).

Conforme assinala Gomes (1985, p. 109), “a teoria da intertextualidade consagra a idéia do cruzamento de múltiplos discursos e códigos no espaço de determinado texto, espécie, assim, de núcleo de polarização e convergência de experiências textuais anteriores”. Ressalta ainda Gomes:

É preciso deixar claro [...] que o processo intertextual não pode ser invocado para justificar a repetição ou a inação criativa: muito mais do que uma simples assimilação, trata-se, na verdade, de um processo transformador, e como tal impregnado de natureza dinâmica. (GOMES, 1985, p. 110).

3.2 Intertextualidade: Uma Realidade Histórica

Embora seja um termo só criado há cerca de 40 anos, a intertextualidade é, de certa forma, um fenômeno tão antigo quanto a humanidade e

[...] sempre constituiu um princípio básico de construção de linguagem, pois que inerente ao próprio processo de construção do “eu”, que não tem existência independente, mas complementar, em diálogo constante com os outros “eus”, com o meio ambiente social. Daí, todo desempenho verbal (inclusive o artístico) ser interindividual, um cruzamento de discursos de emissor, de receptor, envolvendo toda uma carga de sentidos ideológicos, culturais, acumulados em cada palavra sobrecarregada pelo uso dos mais diferentes falantes através da História. (SANT’ANNA, [s.d.], p. 1).

Mesmo na visão tradicional de literatura, a concepção de intertextualidade já existia, porém reservada apenas a determinados gêneros, como a crítica, a paródia, o plágio, a tradução e a sátira, ou a partes específicas de um texto, como a nota, a epígrafe, a alusão e a citação.

3.3 Intertextualidade na Música

Num texto literário, a citação de outros textos pode ocorrer de forma implícita, isto é, o autor não indica o texto de partida,

[...] pois pressupõe que o leitor compartilhe com ele um mesmo conjunto de informações a respeito das obras que compõem um determinado universo cultural. Os dados a respeito dos textos literários, mitológicos, históricos são necessários, muitas vezes, para compreensão global de um texto. (FIORIN; SAVIOLI, 2002, p. 19).

No caso de texto musical construído por processos intertextuais, destaca Souza que

[...] não se torna necessário que o ouvinte ou intérprete tenha conhecimento do texto anterior para poder compreender ou interpretar a obra, tendo em vista que a música não trabalha com a questão do *significado* como requer o texto literário. (SOUZA, 1997, f. 43).

Segundo afirma Souza (1997, f. 60),

[...] seria inocente imaginar que a construção musical seja algo que surja à luz do mito da musa inspiradora que, vindo como uma força misteriosa, seja capaz de conceber, planejar e completar a obra sonora do artista. [...] Na

intertextualidade, o compositor, conscientemente, toma de empréstimo o material de outro ou de si próprio. A riqueza do trabalho irá depender de como ele irá manipular o material tomado, atualizando os elementos que lhe pareçam importantes na estruturação de sua obra.

Em vista da teoria da intertextualidade, Souza (*Ibid.*, f. 34) ressalta:

O fato de se tomar de um autor ou compositor o processo de invenção para servir-se dele, conscientemente, na elaboração de um outro texto, transformando-o criativamente, perdeu a conotação pejorativa. Assim, todas as referências a imitação, plágio, influência, etc., têm de ser reconsideradas [...].

Como afirma Gomes (1985, p. 247), “as influências [...] estão presentes em todas as artes, e não apenas na literatura”. No caso específico da música, registra Gomes (*Ibid.*, p. 247 *et seq.*):

[...] a obra instrumental de Bach foi aperfeiçoada pelo estudo dos *concerti* de Vivaldi, que o mestre alemão transcreveu e cultivou. Haendel exerceu, em todo o mundo, posição proeminente na evolução da música religiosa para grandes coros. Mas foram os compositores italianos, desde o barroco coral e instrumental até o romantismo operístico, que determinaram o padrão musical de toda a Europa, não só estabelecendo a nomenclatura específica, como contribuindo em larga escala para a fixação e caracterização dos gêneros, a partir da ópera, típica criação barroca. O util Haydn prolongou-se, brilhantemente, na elegância e no refinamento rococó de Mozart, cuja música camerística muito se enriqueceu sob o estímulo dos notáveis quartetos opus 33 do mestre austríaco. Foi ainda a vocação sinfônica de Haydn que abriu caminhos para a vigorosa orquestração de Beethoven. Paganini [...] levou sua música a repercutir no estilo de Liszt, Schumann e Chopin. [...]. Menuhin aponta a presença do subjetivo Chopin até mesmo na harmonia do grandiloquente Wagner. Brahms é o herdeiro da grandeza sinfônica de Beethoven e projeta a opulência sonora do último romantismo musical sobre o impetuoso nacionalismo orquestral de Sibelius e Dvorak.[...] A prática do “tema com variações” é às vezes o melhor exemplo musical da recriação de natureza intertextual. Monteverdi, Palestrina, Dufay, de Lassus, Bextuede, Vivaldi, Bach, Corelli, Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, Paganini, Wagner, Verdi, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, etc., de cada um desses mestres partiram múltiplos caminhos de qualidade e renovação musical, numa linha ininterrupta, do passado até o presente: Bach [...] está presente na música profana e nacionalista de Villa-Lobos e fecunda, inclusive, uma corrente do “jazz” moderno. Já a música de Villa-Lobos é uma recriação intertextual entre o erudito e o folclore.

Para Joseph N. Straus (1990, p. 19, tradução nossa¹⁰):

Afinidades de estilo, forma, conteúdo motivico ou harmônico, citação direta e fortes semelhanças em qualquer domínio musical podem todos ser evidência da influência de um trabalho sobre outro ou de um compositor sobre outro. [...] Todavia, mesmo na ausência de afinidades estilísticas óbvias o trabalho mais recente usualmente tem, pelo menos, um traço sutil do seu predecessor influenciador. Numa variedade de maneiras mais ou menos explícitas, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern incorporam e reinterpretam elementos do seu passado musical, criando, assim, composições que são, em geral, radicalmente diferentes daquelas de seus predecessores.

Straus é autor de um modelo de influência musical baseado na obra do crítico literário norte-americano Harold Bloom (n. em 1930), que ele denominou de teoria da “influência como ansiedade” e que “permite a interpretação mais rica dos relacionamentos entre os trabalhos do século XX e seus antecessores.” (STRAUS, 1990, p. 9, tradução nossa¹¹). Também com base nos trabalhos de Harold Bloom, Kevin Korsyn (1991) propõe um modelo para mapear relações intertextuais em música que integra teoria, história e crítica. Segundo Korsyn:

[...] não é suficiente meramente acumular dados observando similaridades entre peças; precisamos de modelos para explicar quais similaridades são significativas, levando em conta também diferenças entre os trabalhos. Os modelos nos dizem para onde olhar, o que observar, o que conta como um fato. Isso não quer dizer que a seleção de modelos precede a observação; ao contrário, deve haver uma reciprocidade entre os dados empíricos e os modelos através dos quais interpretamos tais dados. (KORSYN, 1991, p. 5-6, tradução nossa¹²).

Quanto ao uso da intertextualidade na música, Kaplan lembra que:

A utilização total ou parcial de obras já existentes não era nenhuma novidade na história da criação musical. Costumava-se falar de **influências, fontes, alusões, apropriações, empréstimos**, etc. Nas análises que realizei de obras de diversos períodos da evolução musical, encontrei inúmeros exemplos dessa forma de compor. A técnica do *Cantus Firmus*, tão utilizada pelos compositores dos séculos XIV e XV, é evidentemente um trabalho desse tipo, assim como o aproveitamento que J. S. Bach fez das melodias do hinário protestante (nenhuma das mais de 300 melodias dos corais de suas Cantatas e Paixões são dele). Outro caso típico é a técnica da **variação**, que não é senão a construção de uma obra a partir de um tema geralmente pertencente a outro autor. Também os “empréstimos” que

¹⁰ Affinities of style, form, motivic or harmonic content, direct quotation, and strong resemblances in any musical domain can all be evidence of the influence of one work upon another or of one composer upon another. [...] Nevertheless, even in the absence of obvious stylistic affinities the later work usually bears at least a subtle trace of its influential predecessor. In a variety of more or less explicit ways, Bartok, Stravinsky, Schoenberg, Berg, and Webern incorporate and reinterpret elements of their musical past, thereby creating compositions that are often radically unlike those of their influential predecessors. (STRAUS, 1990, p. 19).

¹¹ permits the richest interpretation of the relationships between twentieth-century Works and their antecedents. (*Idem, ibid.*, p. 9).

¹² [...] it is not enough merely to accumulate data by observing similarities among pieces; we need models to explain which similarities are significant, while also accounting for differences among works. Models tell us where to look, what to observe, what counts as a fact. This is not to say that the selection of models precedes observation; rather there must be a reciprocity between empirical data and the models through which we interpret those data. (KORSYN, 1991, p. 5-6).

Haendel tomou de muitos compositores da sua época, como Gottlieb Muffad, [Johann Kaspar von] Kerll e Alessandro Stradella, e o tratamento composicional que deu a essas apropriações, corroboram a minha afirmação anterior. Trechos inteiros desses autores foram usados por Haendel no seu oratório *Judas Macabeu*, na *Ode para Santa Cecília* e em muitas de suas óperas. Essa prática era, por sinal, muito comum na época Barroca. Mas, para minha surpresa, verifiquei que também nos nossos dias essa forma de criar era bastante comum. Em 1972, o grande compositor Francisco Mignone [...] me mostrou como, através de um trabalho imaginoso de **transformação**, tinha aproveitado a melodia da mão esquerda do tango [Tenebroso] de [Ernesto] Nazareth na elaboração de sua valsa [Valsa da Esquina n.º 11]. Finalmente, vim a descobrir, por um acaso, que minha maneira de compor música tinha sido – e era – profusamente usada na literatura, na pintura, no cinema; enfim, em todas as outras artes". (Informação verbal, ênfases do autor, interpolações nossas)¹³.

Kaplan cita outros compositores contemporâneos que utilizam procedimentos intertextuais, como

Luciano Berio, que construiu sua "3.ª Sinfonia" utilizando materiais da "2.ª Sinfonia" de Gustav Mahler, e Stravinsky, que compôs sua obra "Circus Polka" a partir da conhecida "Marcha Militar", de Franz Schubert. Já entre os conterrâneos, é bem sabido que Ilza Nogueira faz uso deles (KAPLAN, 2003).

Segundo Barbosa e Barrenechea, ao "dialogar com seus predecessores, compositores do século passado introduziram elementos tradicionais em suas obras, contudo eles radicalmente reinterpretaram esses elementos", atribuindo-lhes "um sentido diferenciado do habitual". (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 127-128). É o caso, por exemplo, de Igor Stravinsky (1882-1971), que "freqüentemente incorporava formas ou estruturas específicas, ou peças inteiras do passado em suas próprias composições" e "radicalmente revisava esses elementos, refazendo-os de acordo com sua própria imagem." (STRAUS, 1990, p. 6, tradução nossa¹⁴). Ainda segundo Straus (*Ibid.*, p. 17, tradução nossa¹⁵), "compositores na primeira metade

¹³ KAPLAN, José Alberto. *Como Componho II*. Palestra proferida no evento *Diálogos da Criação*, João Pessoa: UFPB/PRAC/COEX, 17 jul. 2002.

¹⁴ frequently incorporated specific forms or structures or entire pieces from the past within his own compositions. (STRAUS, 1990, p. 6).

¹⁵ Composers in the first part of the twentieth-century, despite their superficial stylistic dissimilarities, share musical techniques for remaking earlier forms, style elements, sonorities, and musical Works (*ibid.*, p. 17).

do século XX, a despeito de suas dissimilitudes estilísticas superficiais, compartilhavam técnicas musicais para refazer formas, elementos estilísticos, sonoridades e trabalhos musicais anteriores”, utilizando mecanismos como *motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização*.

Segundo Kaplan¹⁶,

[...] as referências intertextuais numa composição podem ocorrer em diversos níveis: 1) na **estrutura melódica** da obra; 2) na **textura**, isto é, no tratamento das agrupações verticais decorrentes das progressões acórdicas ou das superposições de duas ou mais melodias; 3) na sua **disposição formal**; 4) na **organização tímbrica**.

No entendimento de Kaplan, não há nenhuma dúvida quanto à ampla utilização do conceito de intertextualidade na música:

Atrevo-me a generalizar dizendo que **todos** os compositores usaram e usam, de uma ou outra maneira, procedimento desse tipo, se partirmos da premissa de que **ninguém cria nada a partir do nada!** Portanto, não podia ser diferente comigo. (KAPLAN, 2004, ênfases do autor).

3.4 A Intertextualidade como Recurso Composicional na Sonata para Trompete e Piano

Escrita em 1987, a Sonata é composta de três movimentos: “Allegro”, “Lento” e “Rondó Allegro”. Sobre essa obra comenta Nogueira (1997, p. 1 *et seq.*, interpolação nossa):

De caráter brilhante e exigindo uma participação ativa e vibrante dos instrumentistas, esta peça [a *Sonata para Trompete e Piano*, de Kaplan] exige também do ouvinte atenção concentrada, pela riqueza de detalhes, de informações musicais que se interpõem ou se sobrepõem no discurso dialógico entre as duas forças instrumentais. Interdependência e complementaridade são os termos que melhor definem o tipo de relação discursiva entre os dois instrumentos, que desempenham tarefas de peso e importância compatíveis na textura musical.

¹⁶ KAPLAN, José Alberto. *Como Componho II*. Palestra proferida no evento *Diálogos da Criação*, João Pessoa: UFPB/PRAC/COEX, 17 JUL. 2002.

Essa Sonata pertence a uma fase composicional de Kaplan em que ele se distancia um pouco da influência da música modal nordestina e se envereda pelos caminhos da tonalidade expandida no estilo de compositores como Paul Hindemith e Dimitri Schostakovich. A esse respeito, Nogueira afirma:

Quanto ao estilo da linguagem musical [da *Sonata para Trompeta e Piano*, de Kaplan], o ouvinte informado identifica imediatamente a vinculação à obra de Hindemith, principalmente no segundo e terceiro movimentos, que desenvolvem uma relação íntima do tipo modelo x objeto modelado com o terceiro movimento da segunda sonata para piano do compositor alemão (1936). (NOGUEIRA, 1997, p. 2, interpolação nossa).

Por meio de procedimentos intertextuais, o compositor expõe sua visão particular (pós-moderna) de linguagens e estilos musicais que ultrapassam fronteiras de tempo e de espaço. Especificamente, ele evoca processos e elementos harmônicos e formais típicos de peças neoclássicas de Hindemith (da primeira metade do século XX), como a **Sonata para Oboé e Piano**, composta em 1938, e a **II Sonata para Piano**, composta em 1936 (HINDEMITH, 1936, 1939).

Na **Sonata para Trompeta e Piano**, a exemplo de grande parte de suas peças, Kaplan faz uso de procedimentos intertextuais para organizar os diversos parâmetros estruturais da composição. Especificamente, o compositor constrói seu discurso musical sobre “textos musicais” preexistentes, de outros compositores. No início de sua carreira, Kaplan utilizou intuitivamente esse procedimento composicional, “mas posteriormente encontrou eco de suas aplicações musicais nas idéias do escritor brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna, no ensaio *Paródia, Paráfrase & Cia.* (1995)” (MOURA, 1997, p. 12), cuja leitura lhe permitiu verificar que

[...] na prática composicional estava utilizando, sem ter consciência disso, certos procedimentos — como a construção de uma obra a partir da absorção e transformação de uma ou mais composições anteriores, tanto de minha autoria quanto de outros autores — que podiam ser classificados como intertextuais. Na época, eu os tinha batizado com o nome de “Técnica de Palimpsesto”. Lembro que, na ocasião, me senti como o protagonista da obra teatral “O burguês gentil-homem”, de Moliére, que ficou assombrado quando seu preceptor lhe informou que, “ao falar, fazia prosa!” (KAPLAN, 2004).

O resultado desse processo de composição intertextual é alcançado através da utilização de aspectos musicais, tais como *forma*, *harmonia*, *melodia*, *instrumentação*, etc. A criação artística, na visão de Kaplan, é “um processo de fecundação gerado por um amplo e contínuo fluxo de influências,

reelaborações, ressonâncias e enriquecimentos sem fim que se encontram na própria natureza do ato criador”¹⁷.

Essa visão nem sempre é completamente compreendida devido a conceitos tradicionais relacionados à propriedade intelectual, à autoria e à originalidade. A esse respeito, esclarece Kaplan¹⁸:

O problema do plágio deixou de ter, em nossos dias, a importância que já lhe foi atribuída. No século passado [século XIX] — auge do que se costuma denominar de período romântico — os conceitos de **individualidade** e **originalidade** assumiram proporções exageradas na descrição do processo de criação artística. Esse fato teve sua origem na convicção da existência, no ser humano, de uma subjetividade de tal porte que era capaz de produzir um mundo paralelo ao real, sem que este influenciasse, em termos de **MODELO**, o criado pelo autor. A obra de arte seria uma realidade autônoma, única, produzida nos estratos mais recônditos do EU do criador. Por outro lado, não podemos esquecer que essa concepção se desenvolve no século em que se opera a consolidação do capitalismo e do conceito de “propriedade privada”, a obra de arte como propriedade do seu “inventor”, isto é, como produto de cuja venda o criador aufera sua subsistência.

Para confirmar a importância que se dava ao plágio no século XIX, vale citar este verso de Álvares de Azevedo (1831-1852): “Mas ah! o plágio nem perdão merece!” (AZEVEDO, 1994, p. 186).

Kaplan admite fazer uso da intertextualidade como recurso composicional “de maneira radical e assumida”:

Para mim, a intertextualidade é uma técnica que, em lugar de tolher minha imaginação, a aguça, a desperta, a estimula. Uso-a porque me fascina, me encanta, pois procurar ser EU no corpo de um OUTRO não deixa de ser um desafio e tanto. (Informação verbal)¹⁹.

Acredita-se que o processo intertextual no método composicional de Kaplan confere à sua **Sonata para Trompete e Piano** uma qualidade peculiar

¹⁷ KAPLAN, José Alberto. **A Teoria Intertextual Aplicada à Música.** 3 f. Artigo não publicado, p. 1.

¹⁸ (*Ibid.*, f. 1, grifo do autor, interpolação nossa).

¹⁹ Kaplan, José Alberto. **Como Componho II.** Palestra proferida no evento *Diálogos da Criação*, João Pessoa: UFPB/PRAC/COEX, 17 jul. 2002.

dentro do repertório brasileiro trompetístico, apesar das referidas controvérsias resultantes da aplicação desse processo.

Capítulo 4

ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERTEXTUAIS DA SONATA DE KAPLAN

4.1 Enfoque Analítico-Musical

A análise de uma obra musical é fator relevante para a sua melhor interpretação, como ressaltam Carvalho e Macedo (2002, p. 151, grifo dos autores):

A interpretação de uma obra musical depende em grande parte do conhecimento e da percepção da sua essência. [...]. O intérprete deve utilizar a análise como um instrumento importante para as decisões que tomará quanto à interpretação, pois aquela revela pontos que nem sempre são perceptíveis à primeira vista. É através da análise que conhecemos as relações entre os diversos eventos musicais propostos pelo **compositor**.

O enfoque analítico a seguir tem como objetivo mostrar a maneira pela qual Kaplan se valeu dos textos musicais da **Sonata para Oboé e Piano** e da **II Sonata para Piano**, ambas de Paul Hindemith, transformando-os e aplicando-os na construção de sua **Sonata para Trompete e Piano** (v. **Anexos A e B**).

Dentro dessa perspectiva, pretende-se identificar os elementos de partida e suas influências na elaboração do novo texto musical, assim como esclarecer a elaboração motívico-temática, estudando os aspectos rítmicos e melódicos correspondentes a cada movimento da obra.

4.1.1 Primeiro Movimento – *Allegro*

Da minuciosa comparação entre o primeiro movimento da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan (v. **Anexo A**), e o primeiro movimento da **Sonata para Oboé e Piano**, de Hindemith, pode-se verificar uma forte relação entre eles no plano intertextual. Como mostrado nas Tabelas 4.1 e 4.2, a estrutura formal desses movimentos é basicamente a mesma, constando de exposição, desenvolvimento e reexposição, com as seguintes características:

1) Exposição

Em ambos os casos, a exposição é constituída de dois grupos temáticos (aqui chamados *Grupo Temático 1* e *Grupo Temático 2*) seguidos de uma *transição*. Tanto em Hindemith quanto em Kaplan, o Grupo Temático 1 tem três seções (A – B – Codetta) com tratamento homofônico. Além disso, é nítida a igualdade com relação à referência tonal de cada seção do Grupo Temático 1, quais sejam: Sol (seção A), Fá# (seção B) e Mi (Codata). Por outro lado, observa-se que o Grupo Temático 1, em Hindemith, é constituído de 83 compassos, enquanto que, em Kaplan, ele tem apenas 68 compassos, diferença essa em grande parte devida à redução, por Kaplan, da seção B.

O Grupo Temático 2, tanto em Hindemith quanto em Kaplan, é constituído de uma única seção com tratamento contrapontístico polifônico. Nesse Grupo, são nítidas, em Kaplan, as referências tonais *dó sustenido menor*, *fá maior* e *lá maior*, enquanto que, em Hindemith, é evidente a referência tonal *lá menor* no final do Grupo (compasso 110).

Há ainda estreita relação rítmica e perfeita coincidência das mudanças de fórmula de compasso em toda a exposição.

TABELA 4.1 Estrutura Formal Básica do Primeiro Movimento – Munter (**Sonata para Oboé e Piano**, de Hindemith).

EXPOSIÇÃO							DESENVOLVIMENTO		REEXPOSIÇÃO				
(133 Compassos)							(28 Compassos)		(63 Compassos)				
GRUPO TEMÁTICO 1 (Tratamento Homofônico)							GRUPO TEMÁTICO 2 (Tratamento Polifônico)		GRUPO TEMÁTICO 1 Ref. Tonal: Sol				
A Ref. Tonal: Sol				B Ref. Tonal: Fá#			Codetta Ref. Tonal: Mi		A Ref. Tonal: Sol				
a	a'	a	b	b'	b	Material de a'	c. 84 a 110	c. 111 a 133	c. 134 a 161	a	a'	a	Material de a'
c. 1 a 11	c. 12 a 24	c. 25 a 36	c. 37 a 46	c. 47 a 54	c. 55 a 65	c. 66 a 83				c. 162 a 172	c. 173 a 185	c. 186 a 193	c. 194 a 224

TABELA 4.2 Estrutura Formal Básica do Primeiro Movimento – *Allegro* (**Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan).

EXPOSIÇÃO (114 Compassos)					DESENVOLVIMENTO (16 Compassos)		REEXPOSIÇÃO (66 Compassos)		
GRUPO TEMÁTICO 1 (Tratamento Homofônico)					GRUPO TEMÁTICO 2 (Tratamento Polifônico) Ref. Tonais: Dó#m (c. 85) FáM (c. 90) LáM (c. 97)	TRANSIÇÃO	GRUPO TEMÁTICO 1 Ref. Tonal: Sol		
A Ref. Tonal: Sol		B Ref. Tonal: Fá#		Codetta Ref. Tonal: Mi	c. 69 a 97	c. 98 a 114	c. 115 a 130		
a	a'	a	b	b'	Material de a'				
c. 1 a 11	c. 12 a 24	c. 25 a 36	c. 37 a 46	c. 47 a 50	c. 51 a 68				
a	a'	a	b	b'	Material de a'				
c. 131 a 141	c. 142 a 154	c. 155 a 164	c. 165 a 196						

2) Desenvolvimento

No início do desenvolvimento de Kaplan, é evidente a forte relação intertextual rítmico-harmônica, com manutenção das mesmas notas do texto de partida, tanto do piano quanto do oboé, porém utilizando o processo de permutação. A extensão total do desenvolvimento em Hindemith é de 28 compassos e em Kaplan é de 16 compassos. Essa diferença se deve a contrações efetuadas por Kaplan ao longo do desenvolvimento de Hindemith.

3) Reexposição

Em ambos os casos, a reexposição é constituída do *Grupo Temático 1*, com referência tonal Sol, sem reapresentação do *Grupo Temático 2*. A reexposição em Kaplan é ligeiramente maior (3 compassos) que em Hindemith.

Além da similitude da estrutura formal entre os textos dos dois movimentos, a estrutura rítmico-melódica da obra de Hindemith também serviu de arquétipo para a elaboração do primeiro movimento da Sonata de Kaplan, como será mostrado nas subseções seguintes.

4.1.1.1 Estrutura Rítmica

Salvo algumas eventuais modificações, a estrutura rítmica do primeiro movimento da Sonata de Kaplan foi definida a partir do texto rítmico do primeiro movimento da **Sonata para Oboé e Piano**, de Hindemith. Para fins de análise, as figuras a seguir exemplificarão os modelos rítmicos correspondentes nos dois textos, porém apenas um exemplo será utilizado para representar os casos em que os modelos são absolutamente idênticos.

Como se pode observar nas figuras 4.1 e 4.2, correspondentes, respectivamente, aos textos rítmicos dos 4 primeiros compassos das obras de Hindemith e Kaplan, a idéia rítmica na frase do Trompete e da mão direita do Piano da Sonata de Kaplan sofre apenas uma pequena variação no compasso 4, evidenciando que o modelo hindemithiano é predominante.

4

Oboé

Piano

Figura 4.1 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 4 – Oboé e Piano).

4

Trompete

Piano

Figura 4.2 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 1 a 4 – Trompete e Piano).

Os compassos 5 a 8 da obra de Kaplan (figura 4.4), referente ao trompete, não apresentam nenhuma variação com relação à idéia rítmica do texto do oboé (figura 4.3), à exceção do texto do piano de Kaplan, que diferencia nos compassos 5, 6 e 8, comparado ao texto do piano de Hindemith.

Figura 4.3 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 5 a 8 – Oboé e Piano).

Figura 4.4 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 5 a 8 – Trompette e Piano).

Como mostrado nas figuras 4.5 e 4.6, Kaplan opta por preservar a métrica e o arquétipo rítmico do piano, porém rompe sutilmente com a idéia rítmica do Oboé nos compassos 10 e 11.

Oboé | **10**  | **11**  | **12**  | **13**  | **14** 

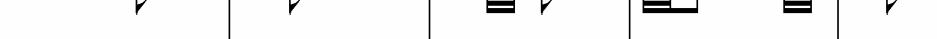
Piano { **10**  | **11**  | **12**  | **13**  | **14** 

Figura 4.5 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 10 a 14 – Oboé e Piano).

Figura 4.6 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 10 a 14 – Trompete e Piano).

Do compasso 15 ao compasso 35, a relação rítmica entre os dois textos permanece muito íntima, incluindo as pausas nos compassos 34 e 35, embora seja possível notar pequenas alterações rítmicas em alguns pontos.

No trecho ilustrado na figura 4.8 (compassos 36 a 44), Kaplan se valeu do mesmo arquétipo do texto do **Oboé**, de Hindemith (figura 4.7), para a realização do texto do Trompete, no que se refere aos aspectos rítmicos e métricos, preservando

integralmente o modelo de referência. Porém, para o texto do piano, ele realizou algumas alterações rítmicas do texto de Hindemith, ocasionando assim uma idéia rítmica mais dinâmica.

36

Oboé | $\frac{2}{4}$ & & | $\frac{3}{4}$ & & & | & & & | $\frac{2}{4}$ & & | & & & | & & & | $\frac{3}{4}$ & & & | & & & | $\frac{2}{4}$ & & & |

Piano | $\frac{2}{4}$ & & & | $\frac{3}{4}$ & & & & & | $\frac{2}{4}$ & & & & & | $\frac{3}{4}$ & & & & & | $\frac{2}{4}$ & & & & & | $\frac{3}{4}$ & & & & & | $\frac{2}{4}$ & & & & & |

42

43

44

Figura 4.7 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 36 a 44 – Oboé e Piano).

36

Trompette | $\frac{2}{4}$ & & | $\frac{3}{4}$ & & & | & & & | $\frac{2}{4}$ & & | & & & | & & & | $\frac{3}{4}$ & & & | & & & | $\frac{2}{4}$ & & & |

Piano | $\frac{2}{4}$ & & & | $\frac{3}{4}$ & & & & & | $\frac{2}{4}$ & & & & & | $\frac{3}{4}$ & & & & & | $\frac{2}{4}$ & & & & & | $\frac{3}{4}$ & & & & & | $\frac{2}{4}$ & & & & & |

42

43

44

Figura 4.8 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 36 a 44 – Trompette e Piano).

É evidente também a semelhança entre os dois textos no trecho que vai do compasso 45 até o compasso 50 (v. figuras 4.9 e 4.10). Contudo, no compasso 47, Kaplan realiza uma modificação métrica do texto rítmico – de 3/4 (em Hindemith) para 2/4 –, preservando exatamente as mesmas notas. Já no compasso 48, sobre a idéia da fórmula de compasso 5/8 de Hindemith, Kaplan acrescenta mais uma figura

de colcheia (*Ré#*) e substitui o *Fá* do texto de partida por um *Lá*, mantendo inalteradas as demais notas, adequando a idéia rítmica para a fórmula de compasso 3/4.

Figura 4.9 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 45 a 50 – Oboé).

Trompete

45 47 48

|| - | $\frac{3}{4}$ - | $\frac{2}{4}$ p | $\frac{3}{4}$ p p p | $\frac{2}{4}$ p p p | $\frac{3}{4}$ p p |

Figura 4.10 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 45 a 50 – Trompeta).

A figura 4.11 ilustra a estrutura rítmica da Sonata de Kaplan no trecho que vai do compasso 51 ao compasso 68. Da comparação com a **Sonata para Oboé**, de Hindemith, constata-se que esse trecho teve como texto de partida os compassos 66 a 83 desta última (v. figura 4.12). A equivalência se dá em termos de número de compassos e de organização métrica, com alterações mínimas nos compassos 52, 56, 57, 59, 60, 61 e 67, correspondentes, respectivamente, aos compassos 67, 71, 72, 74, 75, 76 e 82, de Hindemith.

Trompete

Figura 4.11 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 51 a 68 – Trompete).

Oboé

Figura 4.12 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 66 a 83 – Oboé).

O trecho que vai do compasso 69 ao compasso 85 da Sonata de Kaplan corresponde, em Hindemith, ao trecho que vai do compasso 84 ao compasso 99. A diferença numérica de um compasso na relação de ambos os textos se deve ao fato de Kaplan transformar o compasso 99, escrito na fórmula de compasso 3/4, em dois compassos na fórmula de compasso 2/4. Pode-se observar a ocorrência de pequenas variações rítmicas entre os compassos 71, 76, 77, 78 e 80, em Kaplan, e os compassos 86, 91, 92, 93 e 95, em Hindemith, respectivamente.

A continuação da análise permite verificar que Kaplan desconsidera a idéia rítmica nos compassos 100, 101, 102 e 103 da Sonata de Hindemith e opta pelo

silêncio do trompete nos compassos 86 a 89. A partir do compasso 90, correspondente ao compasso 104 de Hindemith, Kaplan retoma a idéia rítmica deste.

Na versão de Kaplan (figura 4.13), é evidente a mínima variação ocorrida nos compassos 189 e 190 relativamente aos compassos 218 e 219 da Sonata do compositor alemão (figura 4.14).

Figura 4.13 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 182 a 190 – Trompete).

Figura 4.14 Estrutura rítmica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 211 a 219 – Oboé).

4.1.1.2 Estrutura Melódica

Para a análise do processo intertextual utilizado por Kaplan para a elaboração da estrutura melódica do primeiro movimento de sua Sonata, serão apresentados sucessivamente pequenos trechos de sua obra e da obra de partida que permitirão avaliar o grau de transformação melódica empregado.

Percebe-se que os aspectos mais importantes de diferenciação entre os dois textos são o *direcionamento melódico* e a *tessitura*. Nesse sentido, observa-se, de início, que as frases em movimento ascendente no texto de partida são escritas

no novo texto em movimento descendente, ou vice-versa, preservando, em geral, a mesma relação intervalar. No caso de notas no texto de partida consideradas agudas para o trompete, Kaplan mantém usualmente as mesmas notas, porém escreve-as uma oitava abaixo, como é o caso, por exemplo, do compasso 5 nas figuras 4.15 e 4.16, do compasso 8 nas figuras 4.17 e 4.18, e dos compassos 13 e 14 nas figuras 4.19 e 4.20. No compasso 4, verifica-se que foi feita uma transposição cromática de sétima maior para baixo ou, equivalentemente, pode-se dizer que o quarto compasso da Sonata de Hindemith sofreu uma transposição cromática de segunda menor (para cima) e, em seguida, uma transposição para uma oitava abaixo, gerando o compasso 4 da Sonata de Kaplan. Nesta, é evidente ainda a transposição de uma segunda menor da última nota do compasso 3 da obra de partida.

SONATE

Oboé

I

Paul HINDEMITH
1938

Munter $\text{♩} = 120$

© By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

Figura 4.15 Estrutura melódica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 5 – Oboé).

SONATA

Trompete C

para trompete e piano

I

José Alberto KAPLAN
(1987)

Allegro $\text{♩} = 132$

Figura 4.16 Estrutura melódica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 1 a 5 – Trompete).

Procedimento análogo é mantido por Kaplan nos compassos 6 e 8 no que se refere à inversão no direcionamento melódico (v. figuras 4.17 e 4.18). É possível ainda observar que Kaplan, às vezes, gera seu texto musical a partir de simples permutação das notas do texto de partida, como é o caso dos compassos 7 e 12 (v. figuras 4.17 a 4.20).

© By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

Figura 4.17 Estrutura melódica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 5 a 9 – Oboé).

Figura 4.18 Estrutura melódica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 5 a 9 – Trompete).

Outro aspecto a ser observado do processo é quanto à origem das frases e seu desenvolvimento melódico. De fato, percebe-se em algumas frases que as classes de notas estruturais são comumente as mesmas, ocorrendo de perfeito uma modificação, usualmente com notas de passagem.

A natureza da tessitura nas duas obras é relativamente parecida. Quando se observam a linguagem idiomática e as especificidades de cada instrumento, torna-se necessário refletir quanto à sua natureza no processo de execução.

Considerem-se, por exemplo, os compassos 12, 13 e 14 das figuras 4.19 e 4.20.

Tudo leva a crer que Kaplan, ao transpor para baixo as notas originais do oboé, buscou, de maneira deliberada e consciente, não somente transformar no sentido intertextual, mas também adequar as notas para as especificidades do trompete no que diz respeito à sonoridade e à comodidade de execução. De fato, nesse caso específico, as notas escritas para oboé seriam perfeitamente executáveis no trompete.

Figura 4.19 Estrutura melódica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 9 a 14 – Oboé).

Figura 4.20 Estrutura melódica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 9 a 14 – Trompete).

O trecho da Sonata de Kaplan que vai do compasso 106 ao 114 relaciona-se, no plano intertextual, com os compassos 117 a 133, de Hindemith. De fato, é evidente a utilização por Kaplan, à semelhança de Hindemith, de linhas cromáticas na voz do piano. Convém observar, porém, que, nesse mesmo trecho, a linha melódica do trompete é mais ritmada que a do oboé, mais estática e conservadora.

A partir do compasso 115, Kaplan volta a estabelecer uma relação

intertextual mais íntima com a linha melódica do oboé que começa no compasso 134, de Hindemith, como ilustram os trechos das figuras 4.21 e 4.22.

© By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

Figura 4.21 Estrutura melódica do *Munter* da Sonata de Hindemith (compassos 211 a 219 – Oboé).

Figura 4.22 Estrutura melódica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 182 a 190 – Trompete).

4.1.2 Segundo Movimento – “Lento”

A identificação de uma obra como resultado de um processo intertextual requer normalmente do analista um amplo conhecimento da obra do autor de referência, como ocorreu com Nogueira ao identificar a relação intertextual do **segundo e terceiro** movimentos da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan, com o **terceiro** movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith:

Devo a descoberta do estreito vínculo entre estes movimentos [o 2.º e o 3.º movimentos da *Sonata para Trompete e Piano*, de Kaplan] e a II Sonata de Hindemith ao meu passado pianístico, quando a obra de Hindemith integrou meu repertório de graduação. Não fosse essa coincidência, a minha abordagem analítica inevitavelmente demonstraria as derivações estilísticas, mas não poderia chegar ao nível das técnicas composicionais intertextuais. (NOGUEIRA, 1997, f. 7, interpolação nossa).

A análise comparativa entre a *Sonata* de Kaplan e a **II Sonata para Piano**, de Hindemith, não possibilitou a Nogueira a identificação de relação intertextual nos primeiros movimentos dessas duas obras:

Se a identificação de um vínculo íntimo entre o terceiro movimento da **II Sonata para Piano** de Hindemith e o segundo e terceiro movimentos da *Sonata* de Kaplan é indiscutível, **uma tal identificação não foi percebida entre os primeiros movimentos das duas obras**. (NOGUEIRA, 1997, f. 3, grifo nosso).

Sabe-se agora, como demonstrado na subseção 4.1.1, que o primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan tem vínculo intertextual com o primeiro movimento da **Sonata para Oboé e Piano**, de Hindemith, razão por que Nogueira, em sua análise comparativa, pôde apenas identificar diferenças no estilo composicional:

No entanto, se a análise comparativa entre os dois movimentos finais [da *Sonata para Trompete e Piano*, de Kaplan] com o terceiro movimento da citada sonata de Hindemith [II Sonata para Piano] nos serve para demonstrar aspectos técnicos do trabalho de transformação intertextual, a comparação dos primeiros movimentos antes serve para demonstrar a **derivação estilística** e as **idiossincrasias** dos dois compositores. (NOGUEIRA, 1997, f. 3, interpolação e grifo nossos).

Por outro lado, a identificação pelo ouvinte de um texto musical em outro durante a sua interpretação não é necessariamente um fator importante durante a audição, uma vez que os elementos do texto musical não requerem uma compreensão de **significado** como no caso do texto literário. Ressalte-se, porém, que

[...] o conhecimento de um vasto repertório proporcionará ao ouvinte a percepção de elementos de um texto musical em outro. Mas o que realmente interessa, nesse caso, é que a obra seja compreendida enquanto estrutura musical. Isso não significa que não seja importante o conhecimento dos processos intertextuais contidos em um texto musical. Ao contrário, esse fato poderá alargar os conceitos de *composição*, *interpretação* e *audição* [...]. (SOUZA, 1997, f. 43).

Embora admita que não seja necessário o conhecimento prévio das peças referenciais de Hindemith para a apreciação da sua **Sonata para Trompete e Piano**, Kaplan considera interessante essa hipótese para uma eventual comprovação da originalidade do seu texto musical:

[...] para o ouvinte verificar até que ponto eu fui original, talvez fosse interessante que isso [o conhecimento prévio dos textos de partida] ocorresse. Um célebre crítico literário [espanhol], Dámaso Alonso [1898-1990], escreveu: *Descobrir a fonte serve, às vezes, para pôr em relevo a originalidade*. Porém, o ouvinte que assiste a um recital nem sempre está interessado em comprovar a originalidade de um autor e, sim, simplesmente em apreciar a obra que está escutando. Por outro lado, se o ouvinte, para apreciar uma determinada obra, tivesse que conhecer as possíveis obras referenciais dela teria de possuir um conhecimento do repertório musical e uma memória além do imaginável. Pense numa composição baseada num desses autores quase que desconhecidos da Renascença ou do Barroco! Nunca poderia ser devidamente apreciada. (KAPLAN, 2004, interpolação nossa).

A relação entre o segundo movimento da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan, baseia-se inteiramente na introdução lenta (*Sehr langsam*) do terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith, “tomando a mesma estrutura métrica e o mesmo andamento (6/8, colcheia = 69), além do mesmo centro tonal (Si)” (NOGUEIRA, 1997, f. 8). Como mostrado nas figuras 4.23, 4.24 e 4.25, correspondentes a Seção A, Seção B e Seção C, respectivamente, a estrutura formal, tanto em Hindemith quanto em Kaplan, é basicamente a mesma, incluindo:

1) Seção A

Tratamento homofônico, referências tonais, linha do baixo e os conteúdos de classe de nota dos fragmentos melódicos.

Sehr langsam

a1

P. Hindemith

Piano

Referência tonal: Si (B)

deslocamento permutação deslocamento

J. A. Kaplan

Piano

piano

sequência

permutação

a1

Pno. Hindemith

sequência

Pno. Kaplan

trompete

permutação permutação permutação

Referência tonal: Sol (G)

Figura 4.23 Seção A da introdução lenta (*Sehr langsam*) do terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith, e do segundo movimento (Lento) da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan (compasso 1 ao compasso 9).

De forma mais específica, nota-se que na Seção A, a idéia rítmica da melodia do trompete (figura 4.23) “corresponde à linha superior da mão direita do piano em Hindemith” (NOGUEIRA, 1997, f. 8).

Observe-se ainda que, na *Sonata* de Kaplan (figura 4.23), o piano corresponde à mão esquerda e à linha inferior da mão direita da **Sonata para Piano**, de Hindemith. Sobre essa relação, Nogueira observa que:

Em Kaplan, essa seqüência se encontra matizada com cromatismos inexistentes em Hindemith (Sol e Fá naturais, c. 1 e 2), além de explorar um registro mais grave. Ao lado da exploração dos graves, toda a seqüência musical é mais sonora em Kaplan, que solicita uma intensidade maior (*mf*–*f*) que Hindemith (*pp*–*mf*) (NOGUEIRA, 1997, f. 8).

2) Seção B

Tratamento polifônico e arquétipo rítmico.

Vorangehen

9

P. Hindemith

J. A. Kaplan

12

Pno. Hindemith

Pno. Kaplan

mão direita mão esquerda

permutação

14

Pno. Hindemith

Pno. Kaplan

Figura 4.24 Seção B da introdução lenta (*Sehr langsam*) do terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith, e do segundo movimento (Lento) da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan (compasso 9 ao compasso 15).

3) Seção C

Tratamento homofônico. Assim como na seção A, Kaplan segue a linha do baixo de Hindemith e manipula a idéia melódica, também, por meio de deslocamentos e permutações.

Ruhig

16

17

18

19

P. Hindemith

J. A. Kaplan

Pno. Hindemith

Pno. Kaplan

Figura 4.25 Seção C da introdução lenta (*Sehr langsam*) do terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith, e do segundo movimento (Lento) da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan (compasso 16 ao compasso 20).

Nogueira (*Ibid., loc. cit.*) analisa que, na composição da linha melódica do trompete da Sonata de Kaplan,

[...] a correspondência com a linha melódica de Hindemith se realiza, na seqüência de células melódicas que correspondem a um tempo de compasso, com troca ou elisão de elementos, ou mudanças na sua ordem. Por exemplo, na célula inicial, que corresponde à anacruse ao primeiro compasso, com quatro elementos, encontramos exata correspondência do primeiro (Si), enquanto o segundo é um novo elemento (Lá), e o terceiro e quarto elementos encontram-se na ordem retrógrada: Ré – Dó, em vez do contrário. Na célula seguinte, não somente há troca na ordem do segundo e terceiro elementos (Fá# e Ré), como também um elemento se insere entre o segundo e o terceiro, como nota de passagem (Mi). Enquanto nesses exemplos houve manutenção de algum elemento e troca em outros, pode haver uma modificação integral de ordem, como acontece na terceira célula (c. 1, segundo tempo). As modificações podem também significar uma simples mudança de registro, como ocorre entre o final do c. 3 e início do c. 4 (Ré 4 – Dó 4 se tornam Ré 5 – Dó 5). Em finais de frase, o último elemento da célula pode sofrer uma elisão, como ocorre ao final do primeiro tempo do compasso 2. No contraponto que se segue (a tempo = *vorangehen*), Kaplan explora uma sonoridade oposta à da passagem correspondente de Hindemith, solicitando um nível de intensidade oposto (**ff**), e trabalhando com o brilho dos registros agudos e dobramentos de oitavas. (NOGUEIRA, 1997, f. 8).

Os últimos cinco compassos em andamento 9/8 do segundo movimento da Sonata de Kaplan foram assim analisados por Nogueira (1997, f. 9):

A conclusão do movimento [...] corresponde, em Hindemith, a um andamento mais calmo (*ruhig*), em sonoridade crescente – decrescente (*p – mf – f – mp – p*). A correspondência em Kaplan se efetiva num andamento a tempo com manipulações agógicas (*accel. – rit.*) e intensidade *mf* crescente (junto ao *accel.*) e decrescente (junto ao *rit. final*).

Nesse trecho, a elaboração melódica da Sonata de Piano, de Hindemith, por coincidência ou não, apresenta, no compasso 16 com repetição no 17 (figura 4.26), uma melodia que lembra uma canção do folclore brasileiro intitulada ***Cantiga (Caicó)***. Nesse caso específico, pode-se evidenciar que, à exceção dos demais trechos, Kaplan se valeu da influência melódica de Hindemith para estabelecer o trecho de sua *Sonata*, porém com mais fidelidade à versão utilizada por Villa-Lobos, que foi quem a utilizou de empréstimo do folclore paraibano.

16 Ruhig
p

17 *mf*

18

19 *f*

Figura 4.26 Melodia harmonizada na **Sonata para Piano**, de Hindemith (compassos 16 e 17 – Piano).

A mesma célula melódica é utilizada por Kaplan (figura 4.27) no compasso 16, na voz do piano, e depois transferida para a do trompete no compasso 17.

a tempo *(com surdina)* *sempre* *legato*

expressivo *mf*

mf

Figura 4.27 Melodia harmonizada na **Sonata para Trompeta e Piano**, de Kaplan (compassos 16, com anacruse, e 17 – Trompete e Piano).

Percebe-se ainda que Kaplan também altera algumas das harmonias:

[...] na repetição melódica dos compassos 16 e 17, Kaplan harmoniza a nota Si (segundo tempo dos compassos) com os acordes de Si maior (c. 16) e Sol maior (c. 17), enquanto Hindemith repete a harmonia de Sol maior em ambos os compassos. Nos compassos seguintes, as modificações harmônicas são maiores, correspondendo a elaborações melódicas. (NOGUEIRA, 1997, f. 9).

4.1.3 Terceiro Movimento – “Rondó Allegro”

O terceiro movimento da Sonata de Kaplan (*Rondó Allegro*) corresponde ao Rondó do terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith, “tomando a mesma estrutura métrica (2/2) e o mesmo andamento (mínima = 100 - 108), além do mesmo centro tonal (Sol maior) e nível de intensidade (*mf*)” (NOGUEIRA, 1997, f. 9).

Da detalhada comparação entre o terceiro movimento da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan (v. **Anexo A**), e o Rondó do terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, de Hindemith, pode-se verificar, também, assim como observado no primeiro e segundo movimentos, uma forte relação entre eles no plano intertextual. Como mostrado nas Tabelas 4.3 e 4.4, a estrutura formal desses movimentos é basicamente a mesma, constando de exposição, desenvolvimento, reexposição e coda, com as seguintes características:

1) Exposição

Em ambos os casos, a exposição é constituída de cinco seções (aqui chamadas *Seção A*, *Seção B*, *Seção A*, *Seção C* e *Seção A*). Além disso, é nítida a igualdade com relação à referência tonal inicial de cada seção, quais sejam: Sol (*Seção A*), Si (*Seção B*), Sol (*Seção A*), Mi (*Seções C e A*). Por outro lado, observa-se que as subseções (a, b e a) da Estrutura Micro, correspondentes à última *Seção A* da Estrutura Macro na exposição, em Hindemith (tabela 4.3), é constituída de 11 compassos (c. 81-91), enquanto que, em Kaplan (tabela 4.4), elas têm apenas 8 compassos (c. 81-88).

TABELA 4.3 Estrutura Formal Básica do Rondó – Allegro (II Sonata para Piano, de Hindemith).

EXPOSIÇÃO (91 Compassos)								DESENVOLVIMENTO (51 Compassos)				REEXPOSIÇÃO (41 Compassos)				CODA		
Estrutura Macro																		
A Refrão Ref. Tonal: Sol	B Episódio Ref. Tonal: Si - Ré	A Refrão Ref. Tonal: Sol Síb-Réb-Sol	C Episódio Ref. Tonal: Mi - c. 45 Fá# - c. 64	A Refrão Ref. Tonal: Mi	D Episódio Ref. Tonal: Dó - Láb - Sol - Mib Dó# - Fá - Si	A Refrão Ref. Tonal: Sol	B Episódio Ref. Tonal: Si - Mib	A Refrão Ref. Tonal: Mi - Dó# - Solb - Mib										
Estrutura Micro																		
a c. 1 - 4	b 4 - 8	c 9 - 11	b'c' c. 12 - 20	b'c' c. 20 - 25	a 26-29	b 30-33	c/a 34-45	Material de B - c'' c. 45 - 81	a 81 - 84 - 88 - 84	b 87	a 91	Material de a c. 91-143	a 143 - 146 - 151 - 146	b 150	c 154 - 160 - 159	b'c' c. 166 - 177	b'c' c. 177 - 183	a fragmentado
c. 1 – 91								c. 91 – 143				c. 143 – 183						

TABELA 4.4 Estrutura Formal Básica do Terceiro Movimento Rondó – Allegro (**Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan).

EXPOSIÇÃO (88 Compassos)				DESENVOL- VIMENTO (31 Compassos)			REEXPOSIÇÃO (33 Compassos)			CODA						
Estrutura Macro																
A Refrão Ref. Tonal: Sol - Si	B Episódio Ref. Tonal: Si - Mib - Sib - Ré	A Refrão Ref. Tonal: Sol - Sib - Réb - Sol	C Episódio Ref. Tonal: Mi - c. 45 Fá# - c. 64	A Refrão Ref. Tonal: Mi	D Episódio Ref. Tonal: Dó - Dó# - Fá - Si	A Refrão Ref. Tonal: Sol	B Episódio Ref. Tonal: Si - Mi	A Refrão Ref. Tonal: Mi - Dó# - Sób - Mib		Ref. Tonal: Mib - Sol						
Estrutura Micro																
a c. 1 - 4	b 4 - 8	c 9 - 12	b'c' 12 - 20	b'c' 20 - 25	a c. 26 - 29	b c. 29 - 33	c/a 34 - 45	Material de B - c'' c. 45 - 81	a c. 81 - 84 - 88	Material de a c. 89 - 119	a c. 120 - 123	b c. 124 - 127	c c. 128 - 131	b'c' c. 131 - 135	a c. 135 - 146	fragmentado c. 146 - 152
c. 1 – 88							c. 89 – 119			c. 120 – 152						

Na Estrutura Micro, à exceção das subseções correspondentes à última Seção A da Estrutura Macro na exposição, em ambos os casos, todas as subseções coincidem em número e quantidade de compassos.

Há ainda estreita relação rítmica e perfeita coincidência das mudanças de fórmula de compasso em toda a exposição.

2) Desenvolvimento

A extensão total do desenvolvimento em Hindemith é de 53 compassos e em Kaplan é de 32 compassos. Essa diferença se deve a contrações efetuadas por Kaplan ao longo do desenvolvimento de Hindemith.

No desenvolvimento de Kaplan, é evidente a forte relação intertextual harmônica, com manutenção de algumas idéias rítmicas do desenvolvimento de Hindemith, porém utilizando, com menor espaçamento entre elas, vários centros tonais.

3) Reexposição

Em ambos os casos, a reexposição é constituída da Seção A, com referência tonal Sol, Seção B, com referência tonal Si e Seção A, com referência tonal Mi. A reexposição em Kaplan é ligeiramente menor (8 compassos) que em Hindemith.

Na Estrutura Micro, à exceção das subseções correspondentes à Seção B da Estrutura Macro, em ambos os casos, todas as subseções, do ponto de vista formal, coincidem.

4) Coda

Em ambos os casos, a extensão da coda é de 7 compassos, a referência tonal é Mib e Sol, a idéia rítmica e melódica é, relativamente, a mesma, evidenciando a intensa relação intertextual entre elas.

4.1.3.1 Estrutura Rítmica

A estrutura métrica do Rondó na Sonata de Kaplan, com 152 compassos, não é a mesma do Rondó na Sonata de Hindemith, com 183 compassos, porém a de Kaplan se enquadra na de Hindemith:

[...] o movimento de Kaplan realiza algumas elisões dos 183 compassos do Rondó de Hindemith. Os 31 compassos da diferença não correspondem a uma seqüência inteira, mas a vários trechos de tamanhos distintos retirados em pontos distintos; por exemplo, entre os compassos 88 e 89 de Kaplan corresponde a elisão de um trecho de 18 compassos de Hindemith; entre os compassos 118 e 119, houve a elipse de um trecho de 5 compassos, e entre os compassos 134 e 135, corresponderia um trecho de 7 compassos. Com esses trechos omitidos, Kaplan realiza encurtamentos nas seções episódicas do seu modelo de Rondó. (NOGUEIRA, 1997, f. 10).

Em seguida, será mostrado como o texto rítmico do terceiro movimento da Sonata de Kaplan foi definido com base no arquétipo do texto rítmico do Rondó do terceiro movimento da Sonata para Piano, de Hindemith. As figuras 4.28 a 4.39 exemplificarão as frases correspondentes aos dois textos; porém, quando uma frase não apresentar variação no padrão rítmico, ou seja, idéia rítmica diferente, um único exemplo representará a frase como sendo dos dois textos, como é o caso da figura 4.28.

Piano e Trompeta

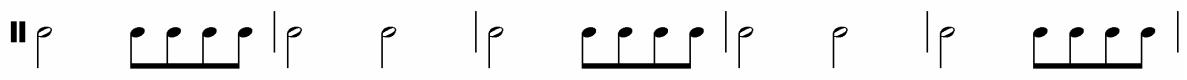
4



Figura 4.28 Estrutura rítmica das Sonatas de Hindemith e de Kaplan (compasso 1, com anacruse, ao compasso 4 – Piano e Trompete).

4 Piano

8



10

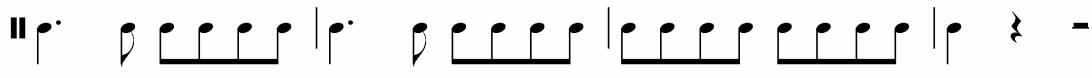
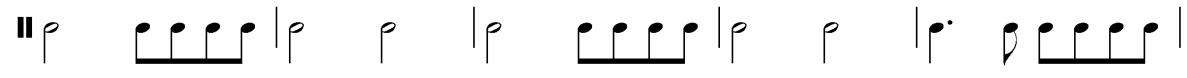


Figura 4.29 Estrutura rítmica da Sonata de Hindemith (compassos 4 a 12 – Piano).

4 Trompete

8



10



Figura 4.30 Estrutura rítmica da Sonata de Kaplan (compassos 4 a 12 – Trompete).

178 Piano

179

180



181



Figura 4.31 Estrutura rítmica da Sonata de Hindemith (compassos 178 a 183 – Piano).

147 Trompete 148 Piano 149

150 Trompete Piano

Figura 4.32 Estrutura rítmica da Sonata de Kaplan (compassos 147 a 152 – Trompete).

4.1.3.2 Estrutura Melódica

A correspondência da linha melódica do terceiro movimento da Sonata de Kaplan com o Rondó de Hindemith é feita

[...] segundo os mesmos artifícios de manipulação elementar das células rítmico-melódicas, respeitando o princípio de que a uma manipulação maior numa célula corresponda uma menor manipulação na seguinte; dessa forma, as frases de um e outro compositores mantêm um nível médio de correspondências. (NOGUEIRA, 1997, f. 9).

Quanto ao aspecto melódico deste movimento, utilizar-se-ão as mesmas frases já exemplificadas ritmicamente para mostrar o grau de transformação melódica utilizado nas suas criações.

Tomando como exemplo o período inicial de doze compassos, o qual integra três frases de 4 compassos, já que os restantes se processam analogamente, percebe-se que, assim como no segundo movimento, a melodia do trompete (figura 4.33) corresponde também à linha superior da mão direita do piano em Hindemith (figura 4.34), enquanto o piano da Sonata de Kaplan corresponde à mão esquerda e à linha inferior da mão direita em alguns compassos.

III

Rondó Allegro $\text{d}=100-108$

Trompete C *mf* *gracioso* *express.*

Piano *mf* *simile*

Tpt.C *[6]* *legato*

Pno. *f* *mf*

Figura 4.33 Terceiro movimento da Sonata de Kaplan (compasso 1, com anacruse, ao compasso 12 – Trompete e Piano).

Rondo $\text{d}=100-108$
Bewegt

20 *mf*

28 *f* *mf*

© By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

Figura 4.34 Rondó (*Bewegt*) do terceiro movimento da II Sonata para Piano, de Hindemith (compasso 1, com anacruse, ao compasso 12 – Piano).

Da confrontação entre o período inicial do terceiro movimento da Sonata de Kaplan, que compreende três frases de 4 compassos, com o Rondó de Hindemith (cf. figura 4.35 com figura 4.36, e figura 4.37 com figura 4.38), constata-se uma estreita relação, conforme assinala Nogueira (1997, f. 9):

A correspondência de notas nos primeiros tempos de cada um dos doze compassos se processa em 2/3 do período; as mudanças geralmente ocorrem para notas da mesma tríade (por exemplo, Ré correspondendo a Si em Sol maior), ou para as notas reais, eliminando apoiações (c. 10). Das três frases, a intermediária (c. 5 a 8) é aquela onde ocorre uma reinterpretação harmônica, de forma que, também nesse sentido, 2/3 do período correspondem ao modelo original.

Rondo
Bewegt $\text{d} = 100$

Piano

© By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

Figura 4.35 Frase melódica da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 4 – Piano).

Trompete C

III

Rondó Allegro
 $\text{d} = 100-108$

mf *gracioso*

Figura 4.36 Frase melódica da Sonata de Kaplan (compassos 1 a 4 – Trompete).

© By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

Figura 4.37 Frase melódica da Sonata de Hindemith (compassos 4 a 12 – Piano).

Figura 4.38 Frase melódica da Sonata de Kaplan (compassos 4 a 12 – Trompeta).

Esse processo se repete de maneira análoga até o fim do movimento. No “a tempo” do compasso 147 com anacruse (figura 4.39), Kaplan retoma o tema do compasso 16 do segundo movimento (figura 4.27), do qual já se falou anteriormente. Nesse ponto, ele utiliza a mesma estrutura métrica (9/8), o mesmo andamento e o mesmo nível de intensidade, vindo, assim, a interligar os dois movimentos

tematicamente. Tal procedimento reflete o mesmo esquema utilizado por Hindemith, à exceção da intensidade e da melodia.

Figura 4.39 Frase melódica da Sonata de Kaplan (compassos 147, com anacruse, a 152 – Piano).

ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA SONATA PARA TROMPETE E PIANO

5.1 Conceituação de Interpretação Musical

Em razão da complexidade de conceituar precisamente a interpretação musical, alguns autores têm tentado atribuir, o mais precisamente possível, um significado que melhor expresse o ato interpretativo, o qual não seria outra coisa senão uma releitura da linguagem musical criada pelo compositor, traduzida na prática em uma de suas múltiplas possibilidades. Nesse sentido, qualquer interpretação musical deve ser “a *revelação da obra* em uma de suas possibilidades e a *expressão da pessoa que interpreta*, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista” (ABDO, 2000, p. 23, grifo da autora). Ainda no entender dessa autora, nada seria

[...] mais falso e absurdo do que esperar coisa diversa, seja desconhecendo a natureza pessoal do ato interpretativo e pregando uma “reevolução” fiel e impessoal, uma réplica, enfim, do significado concebido pelo compositor; seja ignorando a plurissemânticidade constitutiva da obra de arte e pretendendo uma única interpretação correta; seja pregando uma execução tão pessoal e original que se sobreponha à obra, forçando-a a dizer o que ela não quer ou mais do que quer dizer, como se fosse a pessoa do executante o centro primeiro das atenções e a obra um mero pretexto para a sua expressão. (ABDO, 2000, p. 23).

Em suma, para Abdo, “o critério direutivo legítimo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete” (*Ibidem*, p. 16).

Por outro lado, assinala Benck Filho que o ato interpretativo

[...] não depende só de sua racionalização, mas existem também outras variantes que extrapolam o âmbito do estudo analítico-musical, como o momento, o local e as condições do intérprete. Dentro destas condições está toda a experiência e [...] intuição (BENCK FILHO, 2002, f. 32).

Para Gerling e Souza, “interpretação [...] refere-se à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo idéias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical” (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

Interpretação, no entender de Caldeira Filho (1971, p. 12), “é o ato pelo qual o indivíduo exprime a sua capacidade de dar existência sonora (real ou atual) à obra de arte musical”, devendo o executante “penetrar, e substancialmente, no espírito da criação do compositor”, residindo aí

a parte criadora da interpretação, pois esta deve também ser planejada, previamente concebida, de sorte a atualizar a obra como um objeto [...], dando-lhe no tempo a estabilidade e a coerência que, no espírito do autor, lhe informaram a existência. (CALDEIRA FILHO, 1971, p. 12).

Convém ressaltar que “o intérprete não é um mero aparelho registrador. Seu temperamento e suas experiências condicionam suas percepções e emoções e, por fim, **sua interpretação dos fatos.**” (KAPLAN, 1998, p. 132, grifo do autor). Assinala ainda Kaplan que

[...] vemos as coisas **não** como elas realmente são, mas **condicionadas e deformadas** pelas lentes e filtros que nos impõem nossa experiência prévia e a cultura onde nos encontramos mergulhados. Portanto, sendo as criações de todo tipo produtos das épocas em que foram concebidas, torna-se praticamente impossível *interpretá-las* de maneira **objetiva**. Assim, todo texto, seja ele literário ou musical, será *lido*, isto é, interpretado de maneira diferente, dependendo de quem o lê. Torna-se **inviável**, dessa maneira, resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão **sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que o mesmo possa ter sido**. O foco interpretativo é transferido da partitura, como receptáculo da intenção original do compositor, para o **intérprete**. Isso não significa que devemos ignorar ou deixar de levar em consideração o que sabemos sobre o autor. Muito pelo contrário: **este passa a ser mais um elemento que o executante irá usar**

para “construir” uma interpretação coerente da partitura. (KAPLAN, 1998, p. 133, grifo do autor).

5.2 O Ato Interpretativo como um Processo Intertextual

O ato de dar existência sonora a uma obra musical é um processo que passa pela leitura da partitura, pela codificação dessa leitura para o instrumento musical e pela execução desse instrumento pelo intérprete. Pelo fato de o intérprete assimilar e transformar com sua criatividade a idéia musical do compositor expressa na partitura, o ato interpretativo é um processo intertextual que resulta da transformação do texto musical de partida num “texto sonoro”. Como assinala Souza (1997, f. 185),

[...] uma obra chega para o intérprete como texto de partida, no qual ele irá interferir através do seu trabalho de *assimilação, codificação e transformação*. Na interpretação, ele assinala a sua própria leitura (num sentido mais amplo) de uma obra musical.

5.3 O Conhecimento do Texto de Partida como Fator de Decisão para o Ato Interpretativo do Novo Texto

Como mencionado na seção 3.3, a interpretação e a apreciação de uma obra intertextual não dependem do conhecimento prévio do texto de partida. Contudo, o acesso pelo intérprete ao texto de partida permite uma comparação com o novo texto, da qual resulta a identificação de semelhanças e diferenças. Em particular, as diferenças de elementos que podem afetar a execução permitem ao intérprete avaliar outras possibilidades para a melhoria da qualidade da sua interpretação, considerando, em especial, as especificidades dos instrumentos envolvidos. É o caso da avaliação aqui realizada das diferenças de andamento, articulação e dinâmica do texto da Sonata de Kaplan relativamente ao texto de partida de

Hindemith, que permitiu a escolha de novo andamento, de maior detalhamento da dinâmica e sugestão de articulação com conexão.

5.4 Análise dos Aspectos Técnicos da *Sonata*

Numa composição musical, independentemente do gênero a que ela pertença, é freqüente deparar-se com determinadas passagens musicais que exigem do instrumentista um desempenho técnico avançado. Muito comum no campo da composição e visto pelos instrumentistas como um desafio técnico durante o ato interpretativo, esse fato pode ocorrer em razão do pouco conhecimento que alguns compositores demonstram ter sobre a linguagem idiomática do instrumento para o qual escreveram ou de um desafio intencional que eles queiram impor ao intérprete.

Na maioria das vezes, o compositor, não muito dotado dessa linguagem específica, recorre a um especialista, visando esclarecer questões relacionadas à linguagem técnico-instrumental que pretende usar em seu trabalho composicional. É o caso da **Sonata para Trompeta e Piano**, cuja linguagem técnico-trompetística foi aprimorada através de “algumas consultas ao professor Nailson Simões sobre as possíveis dificuldades de execução de umas poucas passagens” (KAPLAN, 2004, p. 3).

Apesar do intercâmbio de Kaplan com um trompetista experiente para esclarecer especificidades da técnica trompetística, percebe-se em sua *Sonata* que alguns trechos podem causar um certo desconforto para determinados instrumentistas, embora se saiba que toda dificuldade técnica é relativa, ou seja, o que aparenta ser difícil para uns pode ser fácil para outros, e vice-versa. Nailson

Simões²⁰, referindo-se à *Sonata* de Kaplan, declara que este é, reconhecidamente, “um excelente músico e fez uma obra dentro das possibilidades de um trompetista profissional” (informação escrita)²¹.

A comparação entre as obras de partida, ou seja, a **Sonata de Oboé** e a **II Sonata para Piano**, de Hindemith, e o texto da *Sonata* de Kaplan, quanto às indicações de andamento (tempo), articulação e dinâmica, foi fundamental para se estabelecerem as escolhas interpretativas oferecidas por este Autor. Foram também considerados outros aspectos como digitação, exigência da resistência muscular e indicação de pontos de respiração, objetivando uma possível solução para as dificuldades técnicas observadas na *Sonata*.

5.4.1 Primeiro Movimento

5.4.1.1 Andamento (Tempo)

Nem sempre o tempo estabelecido por um compositor numa obra é definido em sintonia com a linguagem idiomática do instrumento indicado, isto é, o fato de o compositor, as vezes, não conhecer suficientemente a linguagem idiomática do instrumento, isso contribui para uma escolha equivocada do andamento. Por essa razão, nem sempre é aconselhável considerar literalmente o andamento/tempo determinado na partitura. Isso porque, em determinadas situações, por mais competente que seja o intérprete, poderá haver um comprometimento da clareza da articulação. Por outro lado, por exemplo, o termo *allegro*, que em italiano significa *alegre*, “mais que uma velocidade, [indica] um

²⁰ Vide p. 12.

²¹ SIMÕES, Nailson de A. **Entrevista por e-mail**, 18 set. 2004.

estado de espírito!" (KAPLAN, 1998, p. 130, interpolação nossa). O próprio Kaplan assinala:

[...] é notório que existem diversos tipos de alegria, sem falar no fato de que o que alegra a alguns não causa a mesma reação em outros. As demais indicações: *andante*, *presto*, *adágio*, etc., se bem que designem velocidades, não especificam o valor, o **quanto** dessas velocidades. Assim, *andante* - que significa "andando" - não explica, de maneira precisa, a rapidez desse andamento. *Adágio* - que quer dizer "devagar" - sugere que o trecho deve ser executado lentamente. No entanto, não determina, como no caso anterior, o **quanto**, ocorrência que se repete quando o compositor nos aponta *presto*, que significa "rápido" ou "depressa". Devemos pensar que intérpretes e compositores, sendo seres humanos diversos, entendem essas recomendações a partir de seus "**tempos vitais**" próprios. Cada um comprehende essas indicações de acordo com seu temperamento. A significação que uma pessoa de caráter calmo, fleumático, dará à palavra *allegro* será, sem dúvida alguma, bastante diferente daquela que lhe será atribuída por um indivíduo de índole angustiada e irrequieta. (KAPLAN, 1998, p. 130, grifo do autor).

Em sua *Sonata*, Kaplan estabeleceu para o primeiro movimento o andamento *Allegro* (**semínima = 132**). Convém lembrar que esse movimento teve como texto de partida o primeiro movimento da **Sonata para Oboé e Piano**, de Hindemith (v. subseção 4.1.1), do qual Kaplan absorveu elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, porém alterando significativamente o andamento, que, no texto de partida, é *Allegro* (**semínima = 120**). Desse modo, é pertinente uma comparação entre as dificuldades de execução desses dois textos em termos de digitação e articulação rítmica, apesar das especificidades dos instrumentos envolvidos. Considerando-se que o andamento definido por Hindemith para o oboé possibilita, provavelmente, uma execução segura do ponto de vista técnico-musical, um andamento menos rápido seria, também, mais aconselhável para o primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan, pois permitiria ao trompetista uma execução mais segura e fiel ao texto. Isso posto, o presente Autor acha pertinente adotar o mesmo andamento do texto de partida. Convém mencionar que o trompetista Nailson

Simões, como resultado de decisão conjunta com o compositor, adotou um “andamento mais confortável” (entenda-se *mais lento*) na gravação que fez da Sonata (informação escrita)²².

5.4.1.2 *Staccato Duplo versus Staccato Simples*

O *staccato duplo*, necessário e muito utilizado como recurso técnico pela maioria dos instrumentistas de sopro, objetiva o ganho de velocidade na articulação de notas em seqüência. No caso do primeiro movimento da sua *Sonata*, Kaplan recomenda que todo grupo de quatro semicolcheias deva ser executado com *staccato duplo*. Com a sugestão do presente Autor de um andamento em semínima = 120 para esse movimento, seria mais adequada a utilização do *staccato simples* para a execução desses grupos de semicolcheias. Entretanto, a sua utilização na forma recomendada pelo compositor fica a critério de cada executante.

No caso, por exemplo, da interpretação da *Sonata* em gravação feita pelo trompetista Nailson Simões (SIMÕES; MARTINS, 1999), percebe-se que este desconsiderou a recomendação do compositor para a articulação com *staccato duplo* desses grupos nos compassos 6, 8, 30, 32, 136, 138, 160 e 162, preferindo executá-los com ligadura, embora pudesse ter usado o *staccato simples*, como aqui recomendado, já que o andamento da sua gravação é mais lento que o estabelecido por Kaplan. Convém ressaltar que, mesmo num andamento mais rápido (por exemplo, semínima = 132), a articulação dos referidos grupos com ligadura seria perfeitamente exequível. Em qualquer situação, a articulação com ligadura exige do executante uma maior ênfase na propulsão do ar para uma perfeita execução.

²² SIMÕES, Nailson de A. **Entrevista por e-mail**, 18 set. 2004.

Recomenda-se ao executante que quiser utilizar o *staccato* duplo que o faça apenas nos compassos 24, 122, 140, 141 e 154, tendo em vista que eles são formados de notas repetidas, pois o uso do *staccato* simples poderia comprometer a manutenção do andamento em consequência da lentidão da língua.

5.4.1.3 Flexibilidade Labial e Ligadura

A flexibilidade labial é um dos aspectos mais importantes da técnica instrumental e necessária para a perfeita execução em qualquer instrumento de metal. No caso particular do trompete, o condicionamento da flexibilidade labial permite que duas ou mais notas musicais da série harmônica, sejam emitidas e ligadas com a mesma posição de digitação.

No primeiro movimento de sua *Sonata*, Kaplan utiliza um número menor de ligaduras comparativamente com o texto de partida, o que redunda na utilização mais freqüente da língua na execução das notas sem ligadura pelo trompetista. Por essa razão, achou-se conveniente acrescentar algumas ligaduras, como mostrado a seguir, tanto para amenizar o uso da articulação com língua, quanto para oferecer uma alternativa mais suave de articulação e, em certos casos, maior coerência fraseológica. É o caso, por exemplo, do acréscimo de ligadura nas anacruses dos compassos 3, 27, 133 e 157, assim como nos compassos 4, 28, 134 e 158, para suavizar a articulação, e do acréscimo de ligadura nas anacruses dos compassos 17, 144 e 147, com o objetivo de estabelecer coerência com a ligadura utilizada na anacruse do compasso 14.

A recomendação, por este Autor, de uma ligadura do segundo para o terceiro tempo dos compassos 17 e 147 tem por finalidade contrastar com a mesma

idéia rítmica dos compassos 14 e 144, estabelecendo uma idéia tipo antecedente–conseqüente ou pergunta–resposta.

Nos compassos 93, 96 e 97, sugere-se para a nota *Lá* a utilização da digitação na 8.^a posição, ou seja, na terceira válvula, uma vez que esse recurso torna o executante menos vulnerável a falhas na execução das ligaduras. Ressalte-se, porém, que o uso da terceira válvula para a nota *Lá* seja feito, apenas, no trompete em *Dó*.

5.4.1.4 Dinâmica (Intensidade)

A dinâmica é um dos princípios importantes na criação de nuanças interpretativas, e estas podem elevar e assegurar a qualidade da interpretação. Por outro lado, sua aplicação indevida poderá deixar de surtir o efeito necessário, que seria causar uma boa impressão tanto da obra quanto da interpretação. Sabe-se que algumas composições não apresentam indicações de dinâmica, subentendendo-se que o autor delas dá liberdade ao intérprete para estabelecer a dinâmica que lhe convier. Conseqüentemente, o resultado sonoro dependerá da competência técnica e da criatividade do intérprete.

Embora a dinâmica tenha sido estabelecida por Kaplan em sua *Sonata*, ela se apresenta indefinida em algumas passagens. Por essa razão, decidiu-se não só acrescentar, como também fazer algumas alterações na versão original, visando possibilitar melhores efeitos no ato interpretativo. Por exemplo, os primeiros 18 compassos do primeiro movimento são determinados por Kaplan para serem executados com intensidade de som forte, com um *crescendo* e um *decrescendo* a partir daí, porém sem indicação do grau de intensidade de destino. Por essa razão e

considerando a riqueza rítmico-melódica desse movimento, decidiu-se pelo acréscimo, nesse trecho e em vários outros, de algumas indicações de dinâmica mais bem definidas. Com efeito, no segundo tempo dos compassos 5, 7, 29, 31, 135, 137, 159 e 161, acrescentou-se a indicação de *mezzo forte*, seguido de um *crescendo*, cujo objetivo é destacar o agrupamento das células rítmicas aí presentes. Essas e outras mudanças constam da edição revisada da partitura da *Sonata*.

5.4.1.5 Resistência Muscular

Em vista de algumas frases extensas no primeiro, segundo e terceiro movimentos, a execução da obra requer muita atenção, podendo até surpreender pelo comprometimento da resistência muscular da embocadura do executante. Aliás, não há nada mais desconfortável do que sofrer de fadiga muscular durante a execução, razão pela qual se considera a resistência de fundamental importância para uma atividade densa e contínua desse processo. Na *Sonata* de Kaplan, os longos trechos sem pausas entre as frases corroboram com a conclusão acima, podendo até comprometer outros aspectos necessários para a execução da peça, como, por exemplo, a dinâmica, a articulação e a afinação. É o caso, por exemplo, dos trechos do primeiro movimento que vão do compasso 106 ao compasso 151 e do compasso 154 com anacruse ao compasso 177, principalmente no caso de sua execução como parte de um programa de recital.

Em geral, a resistência está relacionada com o condicionamento técnico-muscular do instrumentista, que, por sua vez, tem de estar muito bem preparado para a execução. Entretanto, a ansiedade e o nervosismo no ato da execução, principalmente dos trechos mais longos, contribuem para a diminuição da

estabilidade da embocadura, aqui entendida como a manutenção, com o mínimo de esforço, da afinação, da clareza na emissão das notas e do controle da intensidade sonora (dinâmica). O renomado trompetista norte-americano Charles Schlueter recomenda uma “maneira instantânea” para reduzir a ansiedade, que consiste em

[...] beliscar a membrana (a parte mais carnuda) entre o polegar e o dedo indicador de cada mão com o polegar e o indicador da outra mão. O nível de dor indica o nível de ansiedade. Assim que o nível da dor diminuir, aumente a pressão até que não haja mais dor. Isso deve ser feito em cada mão. Usualmente, um dos lados doerá mais do que o outro, mas não necessariamente. Perceber-se-á imediatamente uma redução na ansiedade. (SCHLUETER, [199-], p. 13, tradução nossa²³).

A estratégia mais lógica para a superação da fadiga muscular da embocadura é a utilização constante de uma boa respiração, ou seja, abundância de ar, com a qual será mais fácil, entre outras coisas, superar esse problema. Nesse sentido, assevera ainda Schlueter:

A respiração é a base para a execução de qualquer instrumento de sopro. Por mais óbvio que isso pareça, há provavelmente mais *equívoco, noção errônea e desinformação* acerca da respiração do que sobre qualquer outro assunto relativo à prática interpretativa do trompete. (SCHLUETER, [199-], p. 23, grifo do autor, tradução nossa²⁴).

5.4.1.6 Indicação dos Pontos de Respiração

²³ to ‘pinch’ the webbing (the ‘fleshyest’ part) between the thumb and forefinger of either hand, with the thumb and forefinger of the other hand. The level of pain indicates the level of anxiety. As the level of pain subsides, increase the pressure until there is no more pain. This should be done on each hand. Usually, one side will hurt more than the other, but not necessarily. One will immediately notice the decrease in anxiety. (SCHLUETER, [199-], p. 13).

²⁴ Breathing is the basis for playing any Wind instrument. As obvious as this seems, there is probably more *misunderstanding, misconception, and misinformation* about breathing than on any other subject pertaining to trumpet playing. (*Idem, ibid.*, p. 23).

Nas composições para instrumento de sopro nem sempre são indicados de maneira eficiente os pontos de respiração. Quando indicados, são, na maioria dos casos, de forma precária. Esse fato é evidente na *Sonata* de Kaplan, em que ele, por não ser trompetista, sugere pouquíssimas indicações de respiração, deixando ao executante o estabelecimento dos pontos de respiração necessários. Objetivando complementar a edição revista da *Sonata*, o presente Autor sugere uma nova indicação dos pontos de respiração para os três movimentos da obra, que, devidamente considerada, permitirá ao executante um desempenho técnico-musical de qualidade. É evidente que, dependendo da capacidade respiratória de cada intérprete, outras alternativas poderão ser consideradas sem prejuízo da qualidade da interpretação.

5.4.2 Segundo Movimento

5.4.2.1 Andamento (Tempo)

No segundo movimento de sua *Sonata*, Kaplan adota o mesmo tempo *lento* (**colcheia = 69**) do texto de partida, perfeitamente adequado, na visão deste Autor, para um desenvolvimento melódico caracterizado por um clima lírico. Verifica-se, porém, uma nítida diferença na dinâmica dos dois textos. Por exemplo, do início do movimento ao compasso 10, Hindemith parte de **p**, passando por **mf**, **pp**, **mp**, **p** e **pp**, enquanto Kaplan mantém a mesma dinâmica (**mf**) ao longo do mesmo trecho, adotando um *fortíssimo* súbito ao final do compasso 9 (piano) e início do compasso 10 (trompete), passando por um **mf** (compasso 11) e *crescendo* (a partir do compasso 12) até atingir possivelmente um *fortíssimo* no compasso 15. Observa-se também que o clímax do movimento, em Kaplan, ocorre no compasso 14. A

conjugação de elementos, como contraste de dinâmica, *crescendo* e *clímax* nas notas agudas, exige, na *Sonata* de Kaplan, uma maior demanda sobre a resistência muscular do trompetista. O clima contrastante desse trecho (*ff*, sem surdina e sem *legato*), relativamente aos trechos inicial e final (ambos com surdina, sempre *legato* e *mf*), dá um tom dramático ao movimento. Com o objetivo de enfatizar essa dramaticidade e, ao mesmo tempo, diminuir a demanda sobre a resistência muscular do trompetista, considerando que ainda lhe falta executar todo o terceiro movimento, este Autor recomenda um aumento do andamento para o trecho que vai do compasso 10 ao compasso 15.

Quanto a indicação do uso de surdina nesse movimento, ficou esclarecido com o compositor que a razão, seria obter a intensidade de piano e, não de timbre. No entanto, entendendo que para se tocar em intensidade de piano no trompete, o intérprete não precisa, necessariamente, usar a surdina, decidiu-se, por essa razão, retirar a indicação de uso de surdina nesse movimento.

5.4.2.2 Ligadura

No segundo movimento, o compositor estabelece a articulação sempre *legato*, à exceção dos compassos 10 e 11. Buscando manter uma uniformidade da articulação do trecho que vai do compasso 10 ao compasso 15, este Autor sugere que todo esse trecho seja articulado “non legato”.

5.4.3 Terceiro Movimento

5.4.3.1 Andamento (Tempo)

No terceiro movimento, Kaplan também adota o mesmo andamento do texto de partida para piano solo (**mínima = 100-108**). Algumas de suas frases, em função das ligaduras determinadas, contêm notas que requerem uma articulação bastante desconfortável para o trompetista. Por essa razão, um andamento mais lento (mínima =100 ou até menos) parece mais adequado.

5.4.3.2 Flexibilidade Labial e Ligadura

No terceiro movimento, o uso da 8.^a posição (terceira válvula) para a ligadura das notas *Lá* com *Ré* do segundo tempo dos compassos 4, 6, 123 e 125 se apresenta como uma alternativa para superar uma eventual dificuldade de conexão em função do andamento. Porém, aconselha-se aqui a primeira nota *Lá* com a terceira válvula e a segunda nota *Lá* com a primeira e a segunda válvulas. No segundo tempo dos compassos 84 e 86, constam as notas *Mi* e *Lá*. Em virtude da necessidade do uso da flexibilidade labial para a conexão dessas notas de mesma digitação e considerando a possibilidade de fadiga muscular da embocadura a essa altura do referido movimento, recomenda-se o uso alternativo da terceira válvula, mas apenas para a nota *Mi*. A escolha é opcional, visto que, em razão da linguagem idiomática utilizada nessas passagens, se deve levar em conta o nível técnico de cada executante.

No primeiro tempo dos compassos 18 e 19, objetivando diminuir o instigante uso da língua ocorrente nesse trecho, o presente Autor optou pela colocação de ligadura. Nas anacruses dos compassos 110 e 112, pela mesma razão anterior, optou-se também, pela colocação de ligadura.

5.4.3.3 Resistência Muscular

Assim como no primeiro movimento, a preocupação com trechos longos também se evidencia no terceiro movimento, como é o caso do trecho que vai do compasso 34, com anacruse, ao compasso 71. Para superação desse problema de natureza física, recomenda-se uma boa respiração para amenizar uma possível deficiência do condicionamento da resistência muscular.

REVISÃO E INTERVENÇÕES MUSICOGRÁFICAS NA SONATA PARA TROMPETE E PIANO

6.1 Revisão Musicográfica dos Manuscritos do Compositor

Objetivando uma revisão para digitação da obra em *software* de notação musical, procedeu-se a uma minuciosa comparação entre a partitura autógrafa do trompete e a partitura autógrafa do piano com trompete, o que permitiu identificar algumas diferenças de notações musicais entre os textos (v. **Anexos A e B**).

Para a digitação da obra foi utilizada como texto de trabalho a partitura do piano, a qual contém também a linha melódica do trompete. Como consequência, algumas divergências foram percebidas entre as duas fontes, ou seja, a do piano com o trompete e a do trompete separada. Este Autor, em contato com o compositor, pôde dirimir todas as dúvidas a esse respeito.

Os problemas mais significativos foram encontrados, principalmente, no primeiro e terceiro movimentos. A maioria deles refere-se à grafia musical. Por essa razão, julgou-se importante e necessária a elaboração de uma edição revisada da obra em questão (v. **Anexos C e D**).

Para uma maior agilização da leitura, decidiu-se pela utilização das seguintes abreviações: (TRP.) para **partitura autógrafa do trompete** e (PA.) para **partitura autógrafa do piano com trompete**.

6.1.1 Primeiro Movimento

No primeiro movimento, o *Allegro*, foram encontrados alguns problemas, arrolados a seguir:

- 1) **compasso 13** - Na **PA.**, as pausas de colcheia no segundo tempo de ambas as vozes (piano e trompete) estão apagadas;
- 2) **compasso 15** - Na **PA.**, falta uma pausa de colcheia no tempo fraco do segundo tempo da pauta superior do piano;
- 3) **compasso 17** - Na **TRP.**, falta um sustenido na nota *Ré*, enquanto que, na **PA.**, há o sustenido;
- 4) **compasso 19** - Na **PA.**, falta uma pausa de colcheia no segundo tempo da pauta superior do piano;
- 5) **compasso 44** - Na **PA.**, falta um sustenido na nota *Lá* da linha do trompete. É importante observar que existe o sustenido na **TRP.**, enquanto que, na linha do trompete da **PA.**, há um bequadro abaixo da citada nota;
- 6) **compasso 143** - Na **PA.**, falta uma pausa de colcheia no segundo tempo da pauta superior do piano;

6.1.2 Segundo Movimento

No segundo movimento, apesar de indicado *sempre legato*, resolveu-se aqui acrescentar graficamente uma ligadura, para expressar mais claramente essa idéia. Embora este movimento não apresente divergências significativas entre as fontes, considera-se necessária a menção as poucas divergências existentes.

- 1) **compasso 1** - Na **PA.**, existe na voz do trompete a indicação de *crescendo* e *decrescendo*; na **TRP.**, não existe tal indicação. Acrecentou-se, portanto, a indicação;
- 2) **compasso 11** - Em ambas as fontes, por considerar o local tecnicamente inadequado, um sinal posicionado que caracteriza o momento de uma respiração foi removido;
- 3) **compasso 15** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de dinâmica (*p*); na **TRP.**, não existe essa indicação. Acrecentou-se, portanto, a indicação;
- 4) **compasso 20** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de *decrescendo*; na **TRP.**, não existe tal indicação. Acrecentou-se, então, a referida indicação.

6.1.3 Terceiro Movimento

No terceiro movimento, *Rondó Allegro*, foi onde se encontraram mais diferenças entre os textos, como assinalados a seguir:

- 1) **compasso 3** - A penúltima nota desse compasso na **TRP.** é um *Fá*. Na linha do trompete do mesmo compasso da **PA.** consta uma nota duvidosa que, segundo o compositor, seria um *Mi*. Dessa forma, constatou-se, a princípio, um equívoco. Por via das dúvidas, observou-se a mesma frase no compasso 122 da **TRP.**, na qual consta também um *Mi*, enquanto que, no compasso 122 da linha do trompete da **PA.**, consta um *Fá*. Finalmente, após esclarecimento com o compositor, decidiu-se pelo *Mi*;

2) **compasso 17** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de dinâmica (*f*); na **TRP.**, não existe a referida indicação. Acrescentou-se, então, a indicação na **TRP.**;

3) **compasso 28** - A penúltima nota da pauta superior do piano na **PA.** é um *Mi*, em vez de *Fá*. Esse compasso é uma repetição melódica do compasso 3 da linha do trompete. Pelas razões apresentadas no item anterior, decidiu-se pelo *Mi*;

4) **compasso 45** - Na **PA.**, existe na linha do trompete duas indicações de dinâmica (*f* e *mf*); na **TRP.**, não existem tais indicações. Acrescentaram-se, então, essas indicações na **TRP.**;

5) **compasso 49** - A última nota na **TRP.** é um *Mi natural*, enquanto que, na **PA.**, a nota correspondente é *Mi bemol*. Acrescentou-se, portanto, um bemol ao *Mi natural* da **TRP.** para corrigir o acorde;

6) **compasso 64** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de dinâmica *mf* (*mezzo forte*); na **TRP.**, existe a indicação *f* (*forte*). Em razão de a frase ser ascendente, optou-se pela indicação *mf* na **TRP.**;

7) **compasso 66** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de *crescendo*; na **TRP.**, não existe a citada indicação. Acrescentou-se, portanto, a indicação;

8) **compasso 86** - Na pauta superior do piano da **PA.** está faltando um ponto de aumento na figura da mínima;

9) **compasso 106** - Na linha do trompete da **PA.** consta um *Fá natural*, enquanto que, na **TRP.**, consta um *Fá sostenido*. O correto é este último. Na **PA.**,

existem na linha do trompete as indicações de *f* e *expressivo*; na **TRP.**, não existe nenhuma indicação. Acrescentaram-se, portanto, as citadas indicações;

10) **compasso 109** - A última nota na linha do trompete da **PA.** é um *Fá sustenido*, enquanto que, na **TRP.**, consta um *Sol bemol*. Por se tratar de um acorde de passagem para *Fá menor*, no compasso 110, é mais coerente adotar a nota *Sol bemol*. Ainda no mesmo compasso, constata-se a ausência de uma pausa de semínima na pauta inferior do piano;

11) **compasso 122** - A penúltima nota na **TRP.** é *Mi*, enquanto que, na linha do trompete da **PA.**, é *Fá*. Pelas razões do item 1, mudou-se esta para *Mi*;

12) **compasso 131** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de dinâmica (*f*); na **TRP.**, não existe a indicação. Acrescentou-se, então, a indicação;

13) **compasso 138** - Na **PA.**, existe na linha do trompete a indicação de dinâmica (*f*); na **TRP.**, não existe tal indicação. Acrescentou-se, portanto, a indicação;

14) **compasso 143** - Na pauta superior do piano na **PA.**, o primeiro acorde do compasso, *Sol bemol maior*, é uma repetição do compasso anterior (c. 142). Acontece que o *Sol 3* da pauta superior do piano está natural, enquanto que, na pauta inferior, consta *Sol bemol*. Portanto, corrigiu-se aquele para *Sol bemol*;

15) **compasso 145** - Na pauta inferior da **PA.** consta uma nota na figura de uma mínima pontuada, representando a unidade de compasso. Como a fórmula de compasso é 9/8, substituiu-se essa nota por uma semibreve pontuada.

6.2 Intervenções Musicográficas nos Manuscritos do Compositor

6.2.1 Introdução

Com o objetivo de estabelecer outras alternativas para a interpretação da **Sonata para Trompeta e Piano**, foram feitas algumas intervenções de notação musical em relação ao manuscrito autógrafo da *Sonata*, conforme apresentadas a seguir.

6.2.1.1 Primeiro Movimento

Para o Primeiro Movimento foi instituído o andamento *Allegro* (**semínima = 120**), em substituição ao andamento *Allegro* (**semínima = 132**).

A sugestão de aplicação do **staccato duplo**, pelo compositor, constante no fim da primeira folha da partitura do manuscrito, para os compassos 6, 8, 30, 32, 47, 49, 127, 129, 136, 138, 160 e 162 é removida, em razão da diminuição do andamento pelo Autor. Portanto, a aplicação do **staccato duplo** é considerada apenas para os compassos 24, 122, 140, 141 e 154, por serem eles compostos de notas repetidas.

Nas anacruses dos compassos 3, 17, 27, 133, 144, 147 e 157, assim como nos compassos 4, 28, 59, 60, 61, 134, 158, 182, 183 e 184, foi acrescentada uma **ligadura**. No segundo tempo do compasso 11 e nos compassos 12, 15, 51, 53, 55 e 142, foi removida a **ligadura**. No compasso 67, foi acrescentada uma indicação de **pp**. No compasso 124 foi acrescentada uma indicação de **p**. Nos compassos 21, 139, 151 e 196, foi acrescentada uma indicação de **mp**. No segundo tempo dos compassos 5, 7, 29, 31, 135, 137, 159 e 161, foi acrescentada uma indicação de **mf**. No compasso 62, a indicação de **mp** foi substituída por um **mf**. Nos compassos 16, 97, 142 e 155, foi acrescentada uma indicação de **f**. Nos compassos 18 e 148, foi

acrescentada uma indicação de ***ff***. Nos compassos 6, 8, 14, 17, 30, 32, 73, 77, 82, 92, 96, 122, 136, 138, 140, 141, 147, 154, 160, e 162, foi acrescentada uma indicação de **crescendo**. No compasso 196, a indicação de *crescendo* foi removida. Nos compassos 63, 74, 84, 116 e 129, foi acrescentada uma indicação de **decrescendo**. Foram indicados pontos de respiração nos compassos 5, 9, 13, 16, 26, 29, 39, 42, 52, 56, 62, 75, 78, 96, 113, 119, 126, 129, 132, 137, 143, 146, 156, 159, 161, 163, 166 e 170.

6.2.1.2 Segundo Movimento

No compasso 9, foi acrescentada uma indicação de ***mp***. No compasso 15, foi acrescentada uma indicação de ***p***. No compasso 8, foram acrescentados um **crescendo** e um **decrescendo**. Do início ao compasso 4, foram acrescentadas **ligaduras** em substituição à expressão “**sempre legato**”. No compasso 5, foi colocada a expressão “**sempre legato**”. No compasso 11, a indicação de “**sempre legato**” foi retirada. No compasso 10, foi colocada a expressão “**mais movido**”, em substituição à indicação de “**a tempo**”. No compasso 20, a expressão “**ataca logo**” foi retirada, por entender-se que o trompetista, diferentemente do pianista, necessita de certo tempo para não só remover a saliva do instrumento, como também aliviar a tensão muscular da embocadura antes de iniciar o terceiro movimento.

Foram indicados pontos de respiração nos compassos 2, 6, 10, 12 e 13. A indicação de respiração no compasso 11 foi retirada, por ser esse local técnica e musicalmente inadequado.

6.2.1.3 Terceiro Movimento

Nos compassos 18 e 19, assim como nas anacrustes dos compassos 110 e 112, foi acrescentada uma **ligadura**. No compasso 119, a indicação de ***mp*** foi substituída por ***mf***.

Foram indicados pontos de respiração nos compassos 4, 6, 8, 38, 42, 45, 49, 74, 84, 104, 106, 111, 123 e 127.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, foi apresentado o conceito teórico de intertextualidade, cuja essência é o processo dinâmico de absorção e transformação de um texto em outro texto. O fato de o texto de origem estar “virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo” é que “confere à intertextualidade uma riqueza, uma densidade excepcionais.” (JENNY, 1979, p. 22). Essa idéia de intertextualidade consagra as grandes recriações da linguagem textual e das motivações temáticas ocorridas praticamente em todas as artes ao longo da história. Modernamente, o conceito de plágio perdeu o caráter pejorativo que já teve no passado e, em razão da teoria da intertextualidade, só se caracteriza pela transcrição total, sem nenhuma referência. Fica claro, porém, que “a teoria da intertextualidade [...] não pode ser invocada para amparar os processos repetitivos, estáticos ou servis na criação”, assim como não deve “impor limites à autonomia do impulso individual, que tanto mais se legitima quanto mais se exercita em sua plenitude.” (GOMES, 1985, p. 110).

Discutiu-se ainda o problema de caracterização do processo intertextual na criação de um texto musical, isto é, de identificação em um novo contexto de quaisquer elementos anteriormente estruturados. Tal identificação é tanto mais difícil quanto maior o grau de transformação do texto aproveitado pelo compositor.

A relação existente entre os processos intertextuais utilizados na literatura comparada e suas influências na música foi também objeto deste estudo, em

particular na **Sonata para Trompete e Piano**, de José Alberto Kaplan. Como resultado, foi demonstrado que essa *Sonata* foi calcada numa estrutura nitidamente hindemithiana, caracterizando mais que uma simples influência. Especificamente, foi identificado como texto de partida, para a criação do primeiro movimento de sua **Sonata para Trompete e Piano**, o primeiro movimento da **Sonata para Oboé e Piano**, de Paul Hindemith, bem como comprovado, por análise comparativa, que o texto de partida do segundo e do terceiro movimentos da sua *Sonata* foi o terceiro movimento da **II Sonata para Piano**, do mesmo compositor alemão, conforme constatado anteriormente por Nogueira (1997, p. 10): “Na realidade, identifica-se um verdadeiro intercâmbio discursivo entre os dois compositores, com fases de maior ou menor confluência entre o modelo e o objeto modelado”. Restou comprovado que Kaplan, na construção da sua *Sonata*, se apropriou quase que integralmente do arquétipo rítmico dos textos de partida; porém, quanto ao seu desenvolvimento melódico, imprimiu-lhe características estilísticas próprias, explorando de forma adequada a tessitura e a qualidade sonora dos instrumentos. Sua **Sonata** é uma arquitetura de empréstimos e recriações textuais. Faz a omissão dos textos originais, praticando uma espécie de palimpsesto. Trata-se na verdade, do exercício das técnicas de “citação” e “apropriação”, tão comuns na arte clássica e na arte barroca. Tomando de empréstimo a linguagem matemática, seria apropriado dizer que, na elaboração da sua **Sonata para Trompete e Piano**, Kaplan usou recursos da análise combinatória, como *permutações* e *combinações*. Como resultado desse processo de assimilação e transformação, sua *Sonata* constitui um novo texto musical que difere auditiva e esteticamente dos textos de partida, caracterizando, de fato, um trabalho consciente e imaginoso de recriação musical, no sentido mais amplo da prática intertextual. Em outras palavras, sua *Sonata* é uma reinterpretação

composicional de obras de Paul Hindemith. Com essa prática intertextual, “Kaplan, numa maneira paradoxal, tem dado a suas peças uma qualidade muito singular e especial.” (MOURA, 1997, f. 12, tradução nossa²⁵).

Nesta tese foram também apresentados diversos conceitos do ato interpretativo, o qual pode ser entendido, por exemplo, como a revelação da obra musical em uma de suas múltiplas possibilidades ou como a aplicação das idéias pessoais e das intenções musicais do intérprete para dar existência sonora à obra musical. Pelo fato de requerer do intérprete um certo grau de criatividade, com assimilação e transformação da idéia do compositor, conclui-se que o ato interpretativo é um processo intertextual. As diferentes contribuições dos intérpretes como resultado desse processo “são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical” (GERLING; SOUZA, 2000, p.115).

Para a avaliação das dificuldades técnicas da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan, objetivando uma melhor interpretação, foram considerados alguns elementos técnico-musicais constantes da partitura manuscrita do compositor, como articulação, *staccato* duplo e dinâmica, além de outros aspectos considerados importantes por este Autor, como o andamento, a exigência sobre a resistência muscular, a digitação, a flexibilidade labial e os pontos de respiração.

Para o primeiro movimento de sua *Sonata*, Kaplan adotou um andamento significativamente mais rápido que o andamento do texto de partida, sem considerar a dificuldade técnica que isso acarretaria aos intérpretes (trompetista e pianista) para a articulação das frases mais complexas. Tendo em vista que o grau de competência técnica exigido do intérprete para a articulação clara e precisa dessas frases não

²⁵ Kaplan, in a paradoxical way, has given his pieces a very singular and special quality.

difere tanto em função do instrumento num texto e outro (respectivamente, oboé e trompete), recomendou-se aqui a redução do andamento de sua *Sonata* para o valor do andamento do texto de partida. Em face dessa recomendação, o *staccato* duplo sugerido pelo compositor para o primeiro movimento perde a razão de ser, bastando o uso do *staccato* simples, salvo a execução de grupamentos com notas repetidas. A dinâmica estabelecida pelo compositor pareceu inadequada em algumas passagens, razão das alterações e dos acréscimos sugeridos por este Autor visando expressar melhor essas passagens.

Para o segundo movimento, Kaplan utilizou o mesmo andamento lento do texto de partida, porém adotou uma dinâmica de maior intensidade, que exige do executante uma maior demanda da resistência muscular. Com vista à diminuição dessa demanda, e por entender que esse trecho apresenta um caráter dramático, foi sugerida a adoção de um andamento um pouco movido para melhor destacar essa dramaticidade do movimento.

Para o terceiro movimento, Kaplan estabeleceu exatamente o mesmo andamento do texto de partida (mais lento que o do primeiro movimento), porém, ao criar o texto do trompete a partir de um texto para piano, deixou de considerar certas especificidades do trompete, como a articulação por som de algumas passagens. Por essa razão, foi recomendada também uma redução no andamento em acordo com as habilidades técnicas do executante.

O uso de ligaduras ao longo de toda a *Sonata* requer do trompetista o condicionamento da flexibilidade labial para a devida execução das conexões existentes. Para facilitar a execução das ligaduras, incluindo algumas conexões, foram sugeridas digitações alternativas.

Embora a *Sonata* de Kaplan, como obra intertextual, possa ser executada em acordo com as idéias por ele concebidas independentemente do prévio conhecimento dos textos de partida, ficou evidenciado que esse conhecimento pode influenciar e, mesmo, respaldar a decisão do intérprete de alterar fatores que permitam melhorar a qualidade da sua execução.

Uma revisão musicográfica do manuscrito de Kaplan redundou numa edição crítica de sua **Sonata para Trompete e Piano**, adequada para futura publicação. Esse aspecto do estudo preenche, de forma pontual, a lacuna existente em termos de partituras impressas — o material em circulação no País, muitas vezes distribuído pelo próprio compositor, é constituído na sua maioria por cópias de manuscritos — e de edições anotadas e devidamente revisadas com informações sobre a obra que possam contribuir para uma melhor preparação e apresentação da peça pelo intérprete.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical**: uma abordagem filosófica. *PER MUSI*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 1, 2000, p. 16-24.
- AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: FTD, 1994. 270 p. Biografia em datas: p. 255. Roteiro de leitura: p. 257-270. (Coleção Grandes Leituras). ISBN 85-322-1455-X.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. **A intertextualidade musical como fenômeno**. *PER MUSI*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, 2003, p. 125-136.
- BENCK FILHO, Ayrton Muzel. **Concertino para Trompete em Si Bemol e Orquestra de Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa**: Uma Abordagem Interpretativa. 2002. 72 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CALDEIRA FILHO, João C. **Apreciação Musical**: Subsídios Técnico-Estéticos. São Paulo: Fermata do Brasil, 1971.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 1992. 94 p. Bibliografia comentada: p. 89-94. (Série Princípios). ISBN 85-08-01095-8.
- CARVALHO, Any Raquel; MACEDO, Paulo Fernando Saraiva. **Análise e Interpretação de Quatre Pièces de Glauco Velásquez (1912)**. *PER MUSI*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 5-6, 2002, p. 151-162.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para Entender o Texto**: Leitura e Redação. 16. ed., 5. impressão. São Paulo: Ática, 2002, 431 p. Bibliografia: p. 430-431. ISBN 85-08-03468-7.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. **A performance como objeto de investigação**. In: I Seminário de Pesquisa em Performance Musical. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa** (Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual). Petrópolis: Vozes, 1985.

GUIGUE, Didier. **Duas Canções Irreverentes de José Alberto Kaplan**. In: Kaplan, José Alberto. **Caso me Esqueça(m)**: Memórias Musicais, João Pessoa: Quebra – Quilo, 1999, p. 277-286.

HINDEMITH, Paul (compositor). **Sonate II for Piano**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1936. 1 partitura (18 p.). Piano.

_____. **Sonate for Oboe and Piano**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1939. 1 partitura (23 p.). Oboé e piano.

JENNY, Laurent. **A Estratégia da Forma**. In: JENNY, Laurent et al. *Poétique*, revista de teoria e análise literárias, Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra-Portugal: Almedina, n. 27, p. 5-49, 1979. Título original: "Poétique": Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires.

KAPLAN, José Alberto. **Reflexões sobre a Técnica Pianística**. João Pessoa: UFPB: Imprensa Gráfica Universitária, 1966.

_____. **O Ensino do Piano**: Ponderações sobre a Necessidade de um Enfoque Científico. João Pessoa: UFPB: Editora Universitária, 1977. 31p. (Coleção Texto Didático – Série Pedagogia/1).

_____. **O Ensino do Piano**: O Domínio Psicomotor nas Práticas Curriculares da Educação Músico-Instrumental. João Pessoa: UFPB: Editora Universitária, 1. ed., 1978.

- _____. **O Ensino do Piano:** Reflexões sobre a Técnica Pianística. João Pessoa: UFPB: Editora Universitária, 2. ed., 1979. 35p. Bibliografia: p. 35. (Coleção Texto Didático – Série Pedagogia/6).
- _____. **Sonata para Trompete e Piano.** João Pessoa, 1987a. 1 partitura (17 f.) (cópia de manuscrito; acervo do compositor). Piano e trompete.
- _____. **Sonata para Trompete e Piano.** João Pessoa, 1987b. 1 partitura (5 f.) (cópia de manuscrito; acervo do compositor). Trompete.
- _____. **Kaplan:** Obras Escolhidas. João Pessoa: FUNESC: FBB: FCJA, 1994a. 1 CD (01h 01min 19s).
- _____. **As Composições:** À Maneira de Introdução. In: _____. **Kaplan:** Obras Escolhidas. João Pessoa: FUNESC: FBB: FCJA, 1994b. p. 4-8. (Encarte de CD).
- _____. **A Objetividade na Interpretação Musical – Um Mito.** EXPRESSÃO – Revista do Centro de Artes e Letras. Santa Maria-RS: UFSM, ano 2, n. 2, jun./dez., 1998, p. 129-133.
- _____. **Caso me Esqueça(m):** Memórias Musicais. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999. 301 p. (Coleção Páginas Paraibanas).
- _____. **José Alberto Kaplan:** depoimento [03 jul. 2003]. Entrevistador: Gláucio Xavier da Fonseca. João Pessoa, 2003a. 1 fita cassete (60 min), ¾ pps, mono.
- _____. (compositor). **Obras para Piano - José Alberto Kaplan.** João Pessoa: FUNESC, 2003b. 1 CD (69min 56s).
- _____. **José Alberto Kaplan:** depoimento escrito [03 fev. 2004]. Entrevistador: Gláucio Xavier da Fonseca. João Pessoa, 2004.
- KORSYN, Kevin. **Toward a new poetics of musical influence.** British Journal-Music Analysis, 1991, p. 3-72.
- KRISTEVA, Julia. **La Révolution du Langage Poétique.** Paris: Seuil, 1969.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p. ISBN 85-209-1050-5.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. 2. ed., São Paulo: Global, 2003. 279 p. ISBN 85-260-0207-4.

MOURA, Eli-Eri Luiz de. **Recontextualization in Brazilian Music**. 1997. 22 f. (Artigo não publicado).

_____. **Apresentação I**. In: KAPLAN, José Alberto. **Caso me Esqueça(m): Memórias Musicais**. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999, p. 11-14.

NOGUEIRA, Ilza. **A Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: Um exemplo da abordagem intertextual**. 1997. 12 f. (Artigo não publicado).

QUEIROZ, Leonardo; MARTINS, Matheus Silva. **Alguma Metalínguagem em Alguma Poesia**. Data de publicação: 08 out. 2000. Disponível em: <<http://www.sapereaudare.hpg.ig.com.br/literatura/texto06.html>>. Acesso em: 27 jul. 2004.

ROSEN, Charles. **Influence: Plagiarism and Inspiration**. 19th Century Music. v. IV/2, 1980, p. 87-100.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 4. ed., São Paulo: Ática, 1991.

SANT'ANNA, Catarina (Debatedora). **Grupo de Trabalho: Texto e Intertextualidade**. In: I Congresso ABRACE, São Paulo: USP, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art61.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2004.

SCHLUETER, Charles. **Zen and the Art of the Trumpet: A Concept from A to ...Z**. Newtonville-MA, USA., [199-]. (Livro não publicado).

SIMÕES, Nailson; MARTINS, José Henrique (intérpr.). **Sonata para Trompete e Piano**. J. A. Kaplan [compositor]. Faixas 11 (03min 46s), 12 (02min 43s) e 13 (03min 49s). In: _____. **Trompete Solo Brasil**: Nailson Simões – Trompete e José Henrique Martins – Piano. Rio de Janeiro: ABM Digital, 1999. 1 CD (53min 09s).

SOUZA, Eugênio Lima de. **Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan.** 1997. 369 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the past.** Musical modernism and the influence of the tonal tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução**: a Teoria na Prática. São Paulo: Ática, 1986.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Norma para datar**. NBR 5892. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], ago. 1989a. 2 p.

_____. **Numeração progressiva das seções de um documento**. NBR 6024. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], ago. 1989b. 2 p.

_____. **Sumário**. NBR 6027. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], ago. 1989c. 2 p.

_____. **Resumos**. NBR 6028. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], maio 1990. 3 p.

_____. **Legenda bibliográfica**. NBR 6026. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], mar. 1994. 2 p.

_____. **Informação e documentação** – Referências – Elaboração. NBR 6023. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], ago. 2000. 22 p.

_____. **Informação e documentação** – Apresentação de citações em documentos. NBR 10520. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], jul. 2001a. 4 p.

_____. **Informação e documentação** – Trabalhos acadêmicos – Apresentação. NBR 14724. Rio de Janeiro-RJ: [s.n.], jul. 2001b. 6 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

CONTIER, Arnaldo D. **Música e Ideologia no Brasil**. 2. ed., rev. e ampliada. São Paulo: Novas Metas, 1985. (Coleção Ensaios; 01).

DUARTE, Emeide Nóbrega; NEVES, Dulce Amélia de B.; SANTOS, Bernadete de L. O. dos. **Manual Técnico para Realização de Trabalhos Monográficos: Dissertações e Teses.** 4. ed., atualizada. João Pessoa-PB: Editora Universitária, 2001. 96 p. Bibliografia: p. 78-82.

GUIMARÃES, Romero Flávio. **Como Fazer? Diretrizes para a Elaboração de Trabalhos Monográficos.** 2. ed., revisada e ampliada, Campina Grande-PB: EDUEP, 2003. 161 p. Bibliografia: p. 117-120.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses. Revisão e sugestões de Isnaia Veiga Santana.** Salvador: EDUFBA, 2002. 132 p. Referências bibliográficas: p. 81-84. ISBN 85-232-0258-7.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition.** Edited by Gerald Strang & Leonard Stein. London: Faber and Faber Ltd. 1977. ISBN 0 571 09276 4.

STOLBA, K. Marie. **The Development of Western Music: A History.** 2. ed., Dubuque-IA: WCB Brown & Benchmark, 1994.

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance.** 4th printing, Lauderdale-FL: Meredith Music Publications, July 1991. ISBN 0-942782-00-3.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz:** a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de: *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale*, 1993.

ANEXO A

**SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN:
PARTITURA MANUSCRITA DO PIANO COM TROMPETE**

- SONATA -

[TROMPETE E PIANO]

JOSÉ ALBERTO KAPLAN
(1987)Allegro $\text{d} = 132$

Trompete em $\text{B} \ddot{\text{a}}$
(*)

PIANO

Toda 1 separada dupla devem ser executadas com GOLPE SIMPLE.
" 1 " em grupo de 4 deve ser executada com GOLPE DUPLO

25

f

30

35

mf
legato.

40

expressivo

mp bem articulado

mf

f express.

45

mp

mf

f

50

82

extoresca

55

60

65

curtivo

f, brillante

P

70

mp, legato

75

mf, legato, express.

80

mp, legato

85

mp, express.

90

f

95

f

mp

100

105 *bem articulado* *mf*

cresc.

110 *mf*

Simile

115 *mf*

120

f *A tempo*

125 *f*

130

f

135

140

inf gracioso

145

150

f *mf*

ben articulado

express.

Handwritten musical score for piano, featuring four systems of music. The score includes dynamic markings (f, ff, sforzando, etc.), tempo markings (155, 160, 165, 170, 175, 180), and performance instructions (express., Ligabaria, 2 bem. art., in loco, auf, legato, etc.). The music is written on five-line staves with various clefs and key signatures.

155

160

165

170

175

180

express.

Ligabaria

2 bem. art.

in loco

auf, legato

suf

185

diminuendo 186

dimin. cuf

up

190

expressivo

195

expressivo p

03.09.87.

II

Lento $\text{d} = 69$
sempre ligado
(com surdina)

mf

expressivo

5

pouc. ret. *A TEMPO* *10* *(S. SURDINA)*

ff

pouc. ret. *ff*

ff

3c

mf

mf

mf

III

PONDO Allegro ($d = 100-108$) 11

mf, gracios 5

simile

mf legato 10

15

ben articulat

f mf 20

exprim. f ben artic.

f 25

mf 30

fin 35

45 12 35 45 12 35 5 45 35 45

Handwritten musical score for a string quartet (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello) on five staves. The score includes dynamic markings, articulation marks, and performance instructions.

Measure 50: Violin 1: $\text{f} \# \text{p}$, Violin 2: $\text{f} \# \text{p}$, Viola: $\text{f} \# \text{p}$, Cello: $\text{f} \# \text{p}$. Dynamic: f . Articulation: sf .

Measure 55: Violin 1: $\text{b} \text{p}$, Violin 2: $\text{b} \text{p}$, Viola: $\text{b} \text{p}$, Cello: $\text{b} \text{p}$. Dynamic: f . Articulation: sf .

Measure 60: Violin 1: p , Violin 2: p , Viola: p , Cello: p . Dynamic: f . Articulation: sf .

Measure 65: Violin 1: mf , Violin 2: mf , Viola: mf , Cello: mf . Dynamic: f , *bem artic.* Articulation: sf .

Measure 70: Violin 1: mf , Violin 2: mf , Viola: mf , Cello: mf . Dynamic: f , *bem artic.* Articulation: sf .

Measure 75: Violin 1: mf , Violin 2: mf , Viola: mf , Cello: mf . Dynamic: f , *bem artic.* Articulation: sf .

Measure 80: Violin 1: mf , Violin 2: mf , Viola: mf , Cello: mf . Dynamic: f , *bem artic.* Articulation: sf .

Measure 85: Violin 1: mf , Violin 2: mf , Viola: mf , Cello: mf . Dynamic: f , *bem artic.* Articulation: sf .

Measure 90: Violin 1: mf , Violin 2: mf , Viola: mf , Cello: mf . Dynamic: f , *bem artic.* Articulation: sf .

70

IN LOCO
mf

8º baixa

f brillante

75

(4 3 4 5 4)
2 3 4 1

8º baixa

80

mf

mf

85

f

90

express.

ligado

express.

mf

100

105

express.

f

f

110

82

115

120 *up, gracioso*

125

E

130

f

135 *express.*

bemartie.

f

140

pouc. allarg. $b = d$ A TEMPO (17)

145

A TEMPO $b = d$

rit *mf* *A TEMPO* *andando* *mf* *rit* *mf*

150 *(sord.)* *calmando* *Poco rit* *A Tempo*

f *bass* *Acabado* *en* *XII/87* *Ala*

ANEXO B

**SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN:
PARTITURA MANUSCRITA DO TROMPETE**

- SUNAIA -
(PARA TROMPETE E PIANO)

JOSÉ ALBERTO
- 1987

Allegro $\text{J} = 132$ (circa)

TROMPETE
EH
DO (*) f

1 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80

I

(*) Obs. 1. A FIGURA RÍTMICA $\text{F} \text{ F}$ deve ser executada com CALPE SIMPLE
2. A FIGURA RÍTMICA $\text{F} \text{ F} \text{ F}$ deve ser executada com CALPE DUPLO

Handwritten musical score for a solo instrument, likely flute, featuring ten staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions. The score includes measure numbers (85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, 160, 165, 170, 175, 180) and a rehearsal mark (3) at the end of the 170th measure.

Annotations include:

- Measure 95: (VIRE) with a wavy line and a tempo marking of 100.
- Measure 110: *mf* (mezzo-forte).
- Measure 115: *f* (forte).
- Measure 120: *p* (pianissimo).
- Measure 125: *f* (forte).
- Measure 130: *f* (forte).
- Measure 135: *f* (forte).
- Measure 140: *f* (forte).
- Measure 145: *f* (forte).
- Measure 150: *f* (forte).
- Measure 155: *f* (forte).
- Measure 160: *f* (forte).
- Measure 165: *mf* (mezzo-forte).
- Measure 170: *f* (forte).
- Measure 175: *f* (forte).
- Measure 180: *f* (forte).
- Measure 170: *3* (rehearsal mark).
- Measure 145: *babaiwa* (text).

185

P, gracioso

190

195

Piano (PH)

Piano

Lento $\text{D} = 66-69$

SEMPRE LEGATO COM SORDINA

5 uff, express.

10 (SEM SORDINA) $\text{D} = 66-69$

ff

15 crescendo A TEMPO

uff (com sord.)

acel...

rit.

rit.

VIRE

III

RONDO. Allegro $\text{D} = 100-108$

uff, gracioso

10

15

20

uff

25 30 35
mf, gracios.

40
 45 50
mf

55 60
f

65
mf 70
in loco
f $\frac{8}{8}$ baixa
mf

75 80
cruce. *mf*

85 90
mf

95 100
mf, express. *express.*

105
 110

115

120

125

130

135

140

145

150

mf, gracia

exprim.

f

d=d

b=d

mf

(sord.)

pave. rit.

1 tempo

ANEXO C

**SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN:
PARTITURA EDITADA DO TROMPETE**

Trompeta C

SONATA

para trompeta e piano

I

José Alberto KAPLAN
(1987)

Allegro $\text{♩} = 120$

[9]

[17]

[27]

[37]

[43]

[49]

[56]

[63]

[73]

2

SONATA - I

[81]

II

Trompette C

Lento ♩=69

[4] sempre legato

[8] poco rit. mais movido

[11] mf crescendo

[14] f a tempo sempre legato rit.

[18] accelerando rit.

Trompette C

III

Rondó Allegro

 $\text{♩} = 100-108$

mf *gracioso*

express.

legato

4

f

mf

8

mf gracioso

3

mf

f

in loco

2

mf

2

SONATA - III

[82]

[88] 7 *mf* *express.* *express.*

[101] *f* *express.*

[107]

[112] 4 *mf* *gracioso*

[121] *express.*

[127] 3 *f*

[135] *f* *f*

[141] *a tempo* 2 *rit.* *a tempo*
pouc. allarg. *mf*

[147] *a tempo* *poco rit.* *(com surdina)*

[152]

ANEXO D

**SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN:
PARTITURA EDITADA DO PIANO COM TROMPETE**

SONATA

para trompete e piano

I

José Alberto KAPLAN
(1987)

Allegro $\text{d}=120$

Trompette C

Piano

Tpt.C

Pno.

Tpt.C

Pno.

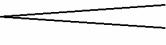
Tpt.C

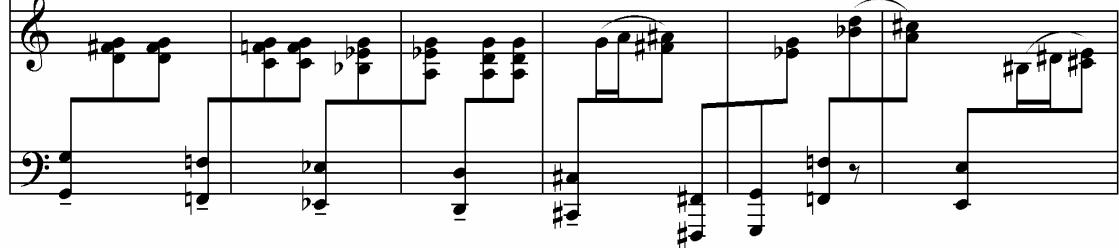
Pno.

As células rítmicas de semicolcheia devem ser articuladas com staccato simples

2

SONATA - I

[25]
 Tpt.C ,
f ,
mf 

Pno. {


[31]
 Tpt.C ,
mf ,
mf 

Pno. {


[37]
 Tpt.C ,
legato expressivo


Pno. {
mp *bem articulado* ,
mf 

[41]
 Tpt.C ,
mp ,


Pno. {
f *express.* ,
mf ,
f *p* 

146

Tpt.C Pno.

150

Tpt.C Pno.

154

Tpt.C Pno.

159

Tpt.C Pno.

SONATA - I

[63]
 Tpt.C *curto*
 Pno. *8va* *pp*
brillante

[69]
 Tpt.C *mp* *legato*
 Pno. *mf* *legato expressivo*

[77]
 Tpt.C *mp* *legato*
 Pno. *<>*

[84]
 Tpt.C *mf* *express.*
 Pno. *f*

SONATA - I

[92]
Tpt.C

[107]
Tpt.C

6 SONATA - I

staccato duplo

[121] Tpt.C 

[128] Tpt.C 

staccato duplo

[134] Tpt.C 

[140] Tpt.C 

SONATA - I

[145]

Tpt.C Pno.

8va *ff* *bem articulado* *express.* *staccato duplo*

[150]

Tpt.C Pno.

mp *mf* *f*

(8va) *f*

[156]

Tpt.C Pno.

express. *mf* *mf*

[162]

Tpt.C Pno.

mf *8va* *mf* *express.* *8vb*

[167]

Tpt.C

Pno.

(8^{va})

(8^{vb})

[172]

Tpt.C

Pno.

(8^{va})

bem articulado

(8^{vb})

in loco

[177]

Tpt.C

Pno.

f brilhante

mf legato

[182]

Tpt.C

Pno.

p gracioso

8^{va}

diminuendo

8^{va}

diminuendo

mf

mp

Musical score for Tpt.C and Pno. (piano) showing two measures of music.

Measure 187: Tpt.C plays a single note followed by a sixteenth-note pattern. Pno. plays a sixteenth-note pattern. Dynamic: *expressivo*. Articulation: *8va*.

Measure 192: Tpt.C plays a single note followed by a sixteenth-note pattern. Pno. plays a sixteenth-note pattern. Dynamic: *mp*. Articulation: *v*. Dynamic: *p*. Articulation: *expressivo*.

II

Lento $\text{♩} = 69$

Trompette C 

2

SONATA - II

[14] *a tempo* *sempre*
 Tpt.C *f* *p* *mf*
 Pno. *f* *sempre f e rit...* *expressivo* *mf*

[17] *legato* *accelerando* *rit.*
 Tpt.C *accelerando* *rit.*
 Pno. *accelerando*

[20] *Tpt.C*

Pno.

III

Rondó Allegro $\text{♩} = 100-108$

Trompette C *mf* *gracioso* *express.*

Piano *mf* *simile*

Tpt.C *[5]*

Pno. *[5]*

Tpt.C *[10]* *legato*

Pno. *f* *mf* *express.*

Tpt.C *[15]* *f*

Pno. *bem articulado* *f*

2

SONATA - III

{20}

Tpt.C *mf*

Pno. *f* *bem articulado*

{25}

Tpt.C

Pno. *p* *gracioso* *simile*

{30}

Tpt.C *mf* *gracioso*

Pno.

{35}

Tpt.C

Pno. *simile*

SONATA - III

[40]

Tpt.C

Pno.

[45]

Tpt.C

Pno.

[50]

Tpt.C

Pno.

[55]

Tpt.C

Pno.

SONATA - III

[60] *8va* *mp* *mf*

Tpt.C Pno. *bem articulado*

[65] *cresc.* *8vb* *8va* *mf* *cresc.* *f brillante*

Tpt.C Pno. *in loco* *mf*

[75] *f* *f* *8vb*

Tpt.C Pno.

SONATA - III

[89]

Tpt.C

Pno. {

[85]

Tpt.C

Pno. {

[90]

Tpt.C

Pno. {

[96]

Tpt.C

Pno. {

SONATA - III

[102]

Tpt.C Pno.

[107]

Tpt.C Pno.

[112]

Tpt.C Pno.

[117]

Tpt.C Pno.

SONATA - III

[122] Tpt.C *express.*

Pno.

[127] Tpt.C *f*

Pno. *f* *mf*

[132] Tpt.C *f*

Pno. *bem articulado* *f*

[137] Tpt.C *f*

Pno. *pouc. allarg.*

The musical score consists of six staves of music. The first two staves are for Tpt.C (Trumpet) and Pno. (Piano). The subsequent four staves are also for Tpt.C and Pno. The score includes dynamic markings such as *express.*, *f*, *mf*, *bem articulado*, and *pouc. allarg.*. Articulation marks like *v.* and *>* are also present. Measure numbers 122, 127, 132, and 137 are indicated above the staves. The piano part features a basso continuo style with sustained notes and harmonic support. The trumpet part is more melodic, with rhythmic patterns and expressive dynamics.

SONATA - III

[142] $d = d$ *a tempo* rit. *a tempo*

Tpt.C $\text{G} \frac{3}{2}$ $\text{F} \frac{9}{8}$ $\text{G} \frac{9}{8}$

Pno. $\text{G} \frac{3}{2}$ $\text{F} \frac{9}{8}$ $\text{G} \frac{9}{8}$

[147] $d = d$ *a tempo* *andando* *legato* *f*

Tpt.C $\text{G} \frac{9}{8}$

Pno. $\text{G} \frac{9}{8}$

[150] *(com surdina)* *poco rit.* *a tempo* *calmando* *poco rit.* *a tempo*

Tpt.C $\text{G} \frac{9}{8}$

Pno. $\text{G} \frac{9}{8}$