

A INFLUÊNCIA DE PAUL HINDEMITH NA SONATA PARA TROMPETE E PIANO, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN

Gláucio Xavier da Fonseca (DM/CCHLA/UFPB, João Pessoa, PB)

glaucioxf@gmail.com

Resumo: Neste artigo é feita a análise comparativa entre o primeiro movimento da Sonata para Oboé e Piano, do compositor alemão Paul Hindemith, e o primeiro movimento da Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan. Com demonstração pormenorizada do processo intertextual utilizado por Kaplan, procura-se mostrar o processo de manipulação dos textos musicais da obra de Hindemith, transformando-os e aplicando-os na construção do primeiro movimento de sua **Sonata para Trompete**. Identificam-se os elementos de partida e suas influências na elaboração do novo texto musical, assim como se esclarece a elaboração motivico-temática, estudando os aspectos rítmicos e melódicos correspondentes ao primeiro movimento da obra. Comprova-se que, mesmo utilizando um processo intertextual, Kaplan conseguiu imprimir características estilísticas próprias no desenvolvimento melódico da sua obra.

Palavras-chave: Intertextualidade; análise musical; sonata para trompete e piano.

Abstract: This article contains a comparative analysis between Paul Hindemith's Sonata for Oboe and Piano first movement, and José Alberto Kaplan's Sonata for Trumpet and Piano first movement. By means of a detailed demonstration of the intertextual process used by Kaplan, the Autor shows the way through which the composer used the musical texts of Hindemith's work, transforming and applying them into the construction of the first movement of his Sonata for Trumpet and Piano. Inside this perspective, it intends to identify the departure elements and its influences in the elaboration of the new musical text, as well as clarify the motivic-thematic elaboration, studying the rhythmical and melodic aspects corresponding to the first movement of the piece. As a result, it was demonstrated that this sonata was smashed in a structure sharply hindemithiana, characterizing more than a simple influence. It was proved that Kaplan, in the construction of his sonata, appropriated almost integrally of the departure text rhythmical archetype; However, regarding its melodic development, he gave it his own stylistics characteristic, exploring, in an appropriate manner, the instruments tessitura and sound quality.

Keywords: Intertextuality; musical analysis; sonata for trumpet and piano.

1. Introdução

Entre os compositores brasileiros 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 a complexidade da obra, possibilitando diversos modos de análise.

2. Objetivo do trabalho

Este trabalho teve como objetivo geral analisar o processo composicional utilizado na estruturação do primeiro movimento da Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan, na perspectiva de compreender melhor o papel dos elementos intertextuais presentes e de identificar e avaliar possíveis influências desses elementos na interpretação da obra. Para isso buscou-se identificar os elementos intertextuais (textos musicais de referência) utilizados no processo de estruturação da Sonata.

3. Metodologia

Visando fundamentar e contextualizar os processos intertextuais presentes na Sonata de Kaplan, o estudo apresentado foi inicialmente norteado por uma pesquisa bibliográfica sobre a Teoria da Intertextualidade, fundamentação teórica, princípios e postulados, etc. Posteriormente, através de uma análise comparativa das peças envolvidas, buscou-se situar a obra de Kaplan em seu contexto estilístico-histórico. Ainda, objetivando comparar os resultados dessa análise com a visão do compositor sobre sua própria obra, uma entrevista foi realizada com ele. Por fim, a Sonata foi revisada (a partir do manuscrito do próprio compositor) e editada em computador utilizando o programa FINALE.

4. Conceituação Teórica de Intertextualidade

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 nossa¹).

5. Intertextualidade: Uma Realidade Histórica

Embora seja um termo só criado há cerca de 41 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, 1995, 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.

6. 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).

¹ Le terme d'inter-textualité designe cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre (KRISTEVA, 1969, p.60).

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 sutil 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 nossa²):

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 nossa³). Também com base nos trabalhos de Harold Bloom, Kevin Korsyn (1991) propõe um modelo

2 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).

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

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 nossa⁴).

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 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,

4 [...] 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).

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)⁵.

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 contemporâneos, é bem sabido que Ilza Nogueira faz uso deles (KAPLAN, 2003).

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).

7. Sobre a Sonata de Kaplan

Escrita em 1987, a Sonata para Trompete e Piano, em três movimentos - "Allegro", "Lento" e "Rondó Allegro" -, 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.

Na **Sonata para Trompete e Piano**, a exemplo de grande parte de suas peças, Kaplan faz uso de procedimentos intertextuais para organizar os diversos parâmetros estruturais da composição. Mais especificamente, ele evoca processos e elementos harmônico-formais, típicos de peças neoclássicas de Hindemith (da primeira metade do século XX), como a **Sonata para Oboé e Piano**, composta em 1938 (HINDEMITH, 1939).

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

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

[...] 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 Molière, 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"⁶.

Essa visão nem sempre é completamente compreendida devido a conceitos tradicionais relacionados à propriedade intelectual, à autoria e à originalidade. A esse respeito, esclarece Kaplan⁷:

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 auferia sua subsistência.

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

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

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

corpo de um OUTRO não deixa de ser um desafio e tanto.
(Informação verbal)⁸.

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

8. Análise do Primeiro Movimento - *Allegro*

Da minuciosa comparação entre o primeiro movimento da **Sonata para Trompete e Piano**, de Kaplan, 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 1 e 2, a estrutura formal desses movimentos é basicamente a mesma, constando de exposição, desenvolvimento e reexposição, com as seguintes características:

a) 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 (Codetta). 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.

⁸ Kaplan, José Alberto. Como Componho II. Palestra proferida no evento Diálogos da Criação, João Pessoa: UFPB/PRAC/COEX, 17 jul. 2002.

TABELA 1 Estrutura Formal Básica do Primeiro Movimento - Munter (Sonata para Oboé e Piano, de Hindemith).

EXPOSIÇÃO (133 Compassos)							DESENVOLVIMENTO (28 Compassos)	REEXPOSIÇÃO (63 Compassos)					
GRUPO TEMÁTICO 1 (Tratamento Homofônico)				GRUPO TEMÁTICO 2 (Tratamento Polifônico) Referência Tonal: alçanga LáM (c. 110)	TRANSIÇÃO		GRUPO TEMÁTICO 1 Referência Tonal: Sol						
A Referência Tonal: Sol		B Referência Tonal: Fá#		Codetta Referência Tonal: Mi			A Referência Tonal: Sol	Codetta					
a	a'	a	b	b'	b	Material de a'	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. 84 a 110	c. 111 a 133	c. 134 a 161	c. 162 a 172	c. 173 a 185	c. 186 a 193	c. 194 a 224

TABELA 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) Referências Tonais: Dó#m (c. 85) FáM (c. 90) LáM (c. 97)	TRANSIÇÃO		GRUPO TEMÁTICO 1 Referência Tonal: Sol					
A Referência Tonal: Sol		B Referência Tonal: Fá#		Codetta Referência Tonal: Mi			A Referência Tonal: Sol	Codetta				
a	a'	a	b	b'		Material de a'	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 50	c. 51 a 68	c. 69 a 97	c. 98 a 114	c. 115 a 130	c. 131 a 141	c. 142 a 154	c. 155 a 164	c. 165 a 196

b) 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.

c) 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 a seguir.

9. 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 1 e 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.

The image shows musical notation for the first four measures of the Sonata for Oboe and Piano by Hindemith. The Oboe part is in 2/4 time and consists of four measures: Measure 1 has a quarter note, a half note, and a quarter note; Measure 2 has a quarter note, a quarter rest, and a half note; Measure 3 has a half note, a quarter note, and a quarter note; Measure 4 has a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The Piano part is also in 2/4 time and consists of four measures: Measure 1 has a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest; Measure 2 has a half note, a quarter note, and a quarter rest; Measure 3 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note; Measure 4 has a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. A small number '4' is written above the fourth measure of the Oboe part.

Figura 1 Estrutura rítmica do Muntzer da Sonata de Hindemith (compassos 1 a 4 - Oboé e Piano).

Figura 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), referente ao trompete, não apresentam nenhuma variação com relação à idéia rítmica do texto do oboé (figura 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 3 Estrutura rítmica do Munter da Sonata de Hindemith (compassos 5 a 8 - Oboé e Piano).

5 6 8

Trompete $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 |

Piano $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 |

Figura 4 Estrutura rítmica do Allegro da Sonata de Kaplan (compassos 5 a 8 - Trompete e Piano).

Como mostrado nas figuras 5 e 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.

10 11 12 13 14

Oboé $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{3}{8}$ | 7 8 |

Piano $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{3}{8}$ | 7 8 |

Figura 5 Estrutura rítmica do Munter da Sonata de Hindemith (compassos 10 a 14 - Oboé e Piano).

10 11 12 13 14

trompete $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{3}{8}$ | 7 8 |

Piano $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{2}{4}$ | 7 8 | $\frac{3}{8}$ | 7 8 |

Figura 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 8 (compassos 36 a 44), Kaplan se valeu do mesmo arquétipo do texto do **Oboé**, de Hindemith (figura 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 relativamente ao texto de Hindemith, resultando num maior dinamismo no trecho referido.

Figura 7 Estrutura rítmica do Muntzer da Sonata de Hindemith (compassos 36 a 44 - Oboé e Piano).

Figura 8 Estrutura rítmica do Allegro da Sonata de Kaplan (compassos 36 a 44 - Trompete e Piano).

É evidente também a semelhança entre os dois textos no trecho que vai do compasso 45 até o compasso 50 (v. figuras 9 e 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.

Oboé

66 67 71 72

74 75 76 82

Figura 12 Estrutura rítmica do *Mimner* 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 13), é evidente a mínima variação ocorrida nos compassos 189 e 190 relativamente aos compassos 218 e 219 da Sonata do compositor alemão (figura 14).

Trompete

182 189 190

Figura 13 Estrutura rítmica do *Allegro* da Sonata de Kaplan (compassos 182 a 190 - Trompete).



Figura 14 Estrutura rítmica do Munter da Sonata de Hindemith (compassos 211 a 219 - Oboé).

10. 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 15 e 16, do compasso 8 nas figuras 17 e 18, e dos compassos 13 e 14 nas figuras 19 e 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.



Figura 15 Estrutura melódica do Munter da Sonata de Hindemith⁹ (compassos 1 a 5 - Oboé).

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

SONATA
para trompete e piano
I

José Alberto KAPLAN
(1987)

Trompete C

Allegro ♩ = 132

Figura 16 Estrutura melódica do Allegro da Sonata de Kaplan¹⁰ (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 17 e 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 17 a 20).

Oboé

Figura 17 Estrutura melódica do Munter da Sonata de Hindemith¹¹ (compassos 5 a 9 - Oboé).

Trompete

Figura 18 Estrutura melódica do Allegro da Sonata de Kaplan (compassos 5 a 9 - Trompete).

¹¹ © By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

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 permeio 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 19 e 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 19 Estrutura melódica do Munter da Sonata de Hindemith¹² (compassos 9 a 14 - Oboé).



Figura 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

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

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 21 e 22.



Figura 21 Estrutura melódica do Munter da Sonata de Hindemith¹³ (compassos 211 a 219 - Oboé).



Figura 22 Estrutura melódica do Allegro da Sonata de Kaplan (compassos 182 a 190 - Trompete).

11. Considerações Finais

A análise comparativa aqui realizada permite inferir sobre alguns dos aspectos particulares do estilo composicional de José Alberto Kaplan, visíveis no primeiro movimento da **Sonata para Trompete e Piano**. De fato, foi demonstrado que esse movimento foi calcado numa estrutura nitidamente hindemithiana. Mais especificamente, Kaplan utilizou como texto de partida o primeiro movimento da **Sonata para Oboé e Piano**, de Paul Hindemith. Restou comprovado que Kaplan, mesmo se apropriando quase que integralmente do arquétipo rítmico dos textos de partida, conseguiu imprimir características estilísticas próprias no desenvolvimento melódico da sua obra, 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 do primeiro movimento da sua **Sonata para Trompete e Piano**, Kaplan usou

¹³ © By kind permission of the music publisher Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, Germany.

recursos da análise combinatória, como *permutações* e *combinações*. Como resultado desse processo de assimilação e transformação, o primeiro movimento da sua Sonata constitui um novo texto musical que difere auditiva e esteticamente do texto de partida, caracterizando, de fato, um trabalho consciente e imaginoso de recriação musical, no sentido mais amplo da prática intertextual.

Enfim, considerando que a análise de uma obra musical contribui para uma melhor compreensão das ideias do compositor, este estudo, de uma forma geral na área de práticas interpretativas, contribuiu, mais especificamente, para uma melhor compreensão, desenvolvimento e utilização da técnica do trompete durante o processo de interpretação desta obra. Nesse sentido, a comparação entre a obra de partida, ou seja, a **Sonata de Oboé**, 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*, cujas informações constam na CLAVES N.º 1 (2006) - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Referências

- 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.
- GOMES, João Carlos Teixeira. Gregório de Matos, o Boca de Brasa (Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual). Petrópolis: Vozes, 1985.
- HINDEMITH, Paul (compositor). 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. Sonata para Trompete e Piano. João Pessoa, 1987a. 1 partitura (17 f.) (cópia de manuscrito; acervo do compositor). Piano e trompete.

- _____. José Alberto Kaplan: depoimento escrito [03 fev. 2004].
Entrevistador:
Gláucio Xavier da Fonseca. João Pessoa, 2004.
- _____. Sonata para Trompete e Piano. João Pessoa, 1987b. 1 partitura (5 f.) (cópia de manuscrito; acervo do compositor). Trompete.
- 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.
- MOURA, Eli-Eri Luiz de. *Recontextualization in Brazilian Music*. 1997. 22 f. (Artigo não publicado).
- QUEIROZ, Leonardo; MARTINS, Matheus Silva. Alguma Metalinguagem 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.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 5. ed., São Paulo: Ática, 1995.
- 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.

Referências sonoras

- 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).

Notas

Este texto apresenta um estudo do primeiro movimento da Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan, cujo estudo é resultado da pesquisa realizada em curso de doutorado na UFBA (2005). Agradecemos ao Prof. Luis Ricardo Silva Queiroz pela sua leitura crítica e valiosas contribuições.

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

2. 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.

3. [...] 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).

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

5. [...] 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).

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

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

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

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

Gláucio Xavier da Fonseca é graduado em Música (trompete) pela Universidade Federal da Bahia (1986), Mestre em Música pelo New England Conservatory of Music (1998) em Boston, MA, nos Estados Unidos e Doutor em Música (execução musical) pela Universidade Federal da Bahia (2005). Possui experiência na área de música, com ênfase na performance trompetística, atuando, principalmente, nos seguintes temas: música brasileira, música de câmara, técnica trompetística e pedagogia do trompete. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba, onde atua como professor e orientador nos Cursos de Bacharelado em Música, Licenciatura em Música e no Programa de Pós-Graduação em Música. É trompetista do Quinteto Brassil (Grupo de Metais e Percussão) e trompetista convidado da Orquestra Sinfônica da Paraíba.