

O segundo movimento da Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: uma construção intertextual¹

Gláucio Xavier da Fonseca
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: O objetivo deste trabalho é demonstrar o processo intertextual de manipulação, por José Alberto Kaplan, do texto musical da introdução lenta do terceiro movimento da *II Sonata para Piano*, do compositor alemão Paul Hindemith, para construir o segundo movimento de sua *Sonata para Trompete e Piano*. 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 rítmico-melódicos do segundo movimento da obra. Comprova-se que Kaplan, não obstante ter feito uso de processos intertextuais, conseguiu imprimir características estilísticas próprias no desenvolvimento melódico da sua obra.

Palavras-Chaves: José Alberto Kaplan. Intertextualidade. Análise musical. Sonata. Trompete e piano.

Second movement of *Sonata for Trumpet and Piano* by José Alberto Kaplan: intertextual construction

Abstract: The objective of this work is to demonstrate the intertextual process of manipulation by J. A. Kaplan of the slow introduction of the third movement of *Sonata II for Piano* by German composer Paul Hindemith, in order to construct the second movement of his *Sonata for Trumpet and Piano*. The departure elements and its influences on the elaboration of the new musical text are identified, and the motivic-thematic elaboration is clarified, studying the rhythmical and melodic aspects of the second movement of the piece. It is confirmed that, even though using an intertextual process, Kaplan has managed to impress his own stylistic characteristics in the melodic development of the piece.

Keywords: José Alberto Kaplan. Intertextuality. Musical analysis. Sonata. Trumpet and piano.

¹ Este artigo apresenta uma síntese do resultado da pesquisa de doutorado do autor.

Introdução

A *Sonata para Trompete e Piano*, de J. A. Kaplan, foi escrita em 1987 e é composta de três movimentos: "Allegro", "Lento" e "Rondó Allegro" (KAPLAN, 1987a; 1987b). A exemplo de grande parte de suas peças, Kaplan também fez uso de procedimentos intertextuais para a criação dessa *Sonata*. De fato, ele utilizou como textos de partida para a construção desses três movimentos a *II Sonata para Piano* e a *Sonata para Oboé e Piano*, ambas de Paul Hindemith, compostas, respectivamente, em 1936 e 1938 (HINDEMITH, 1936; 1939). O primeiro movimento da *Sonata para Trompete e Piano* teve como texto de partida o primeiro movimento da *Sonata para Oboé e Piano* (FONSECA, 2005; 2014), enquanto que o segundo e o terceiro movimentos tiveram como ponto de partida o terceiro movimento da *II Sonata para Piano* (NOGUEIRA, 1997; FONSECA, 2005).

No início de sua carreira, Kaplan utilizou intuitivamente a intertextualidade como procedimento composicional, "mas posteriormente encontrou eco de suas aplicações musicais nas ideias 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 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 com a utilização de aspectos musicais 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"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:

² KAPLAN, José Alberto. *A Teoria Intertextual Aplicada à Música*. 3 f. Artigo não publicado, p. 1.

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 que o primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan tem vínculo intertextual com o primeiro movimento da *Sonata para Oboé e*

Piano, de Hindemith (FONSECA, 2005; 2014), 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 idiosincrasias 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 admitisse que não era necessário o conhecimento prévio das peças referenciais de Hindemith para a apreciação da sua *Sonata para Trompete e Piano*, Kaplan considerava 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 1, 2 e 3, correspondentes às Seções A, B e 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

Piano P. Hindemith

Piano J. A. Kaplan

Pno. Hindemith

Pno. Kaplan

Figura 1. 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 ideia rítmica da melodia do trompete (figura 1) “corresponde à linha superior da mão direita do piano em Hindemith” (NOGUEIRA, 1997, f. 8).

Observe-se ainda que, na Sonata de Kaplan (figura 1), 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 sequência 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 sequência 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.

The image displays a musical score for Section B, comparing the piano parts of two composers: P. Hindemith and J. A. Kaplan. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system (measures 9-11) is titled 'Vorangehen' and shows the piano parts for both composers. The second system (measures 12-15) shows the piano parts for Hindemith and Kaplan, with labels for 'Pno. Hindemith', 'Pno. Kaplan', and 'permutação'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

Figura 2. 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 ideia melódica também por meio de deslocamentos e permutações.

Ruhig

The image shows a musical score for Section C, measures 16 to 20. It is divided into two systems. The first system (measures 16-17) compares the piano accompaniment of P. Hindemith and P. J. A. Kaplan. The second system (measures 18-20) compares the piano accompaniment of Pno. Hindemith and Pno. Kaplan. Annotations include 'piano', 'trompete', 'deslocamento', and 'permutação e deslocamento'. Chord diagrams for the bass line are provided for both composers.

Figura 3. 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 (1987, f. 8) analisa que, na composição da linha melódica do trompete da Sonata de Kaplan,

a correspondência com a linha melódica de Hindemith se realiza, na sequência 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

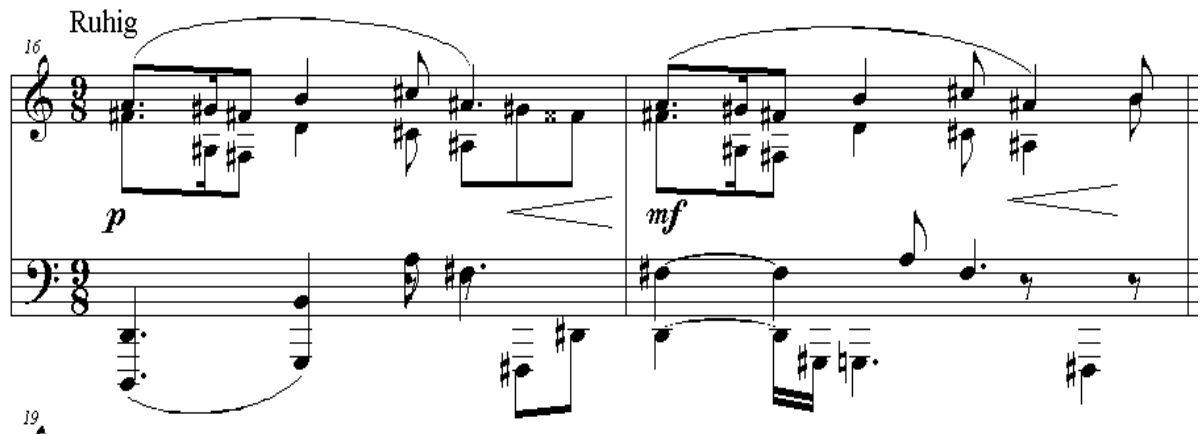
e quarto elementos encontram-se na ordem retrógrada: Ré – Dó, em vez do contrário. Na célula seguinte, não somente há troca na ordem do segundo e terceiro elementos (Fá# e Ré), como também um elemento se insere entre o segundo e o terceiro, como nota de passagem (Mi). Enquanto nesses exemplos houve manutenção 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 *II Sonata para Piano*, de Hindemith, por coincidência ou não, apresenta, no compasso 16, com repetição no 17 (figura 4), 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.



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

Figura 4. Melodia harmonizada na *Sonata para Piano*, de Hindemith (compassos 16 e 17 – Piano).

A mesma célula melódica é utilizada por Kaplan (figura 5) no compasso 16, na voz do piano, e

depois transferida para a do trompete no compasso 17.

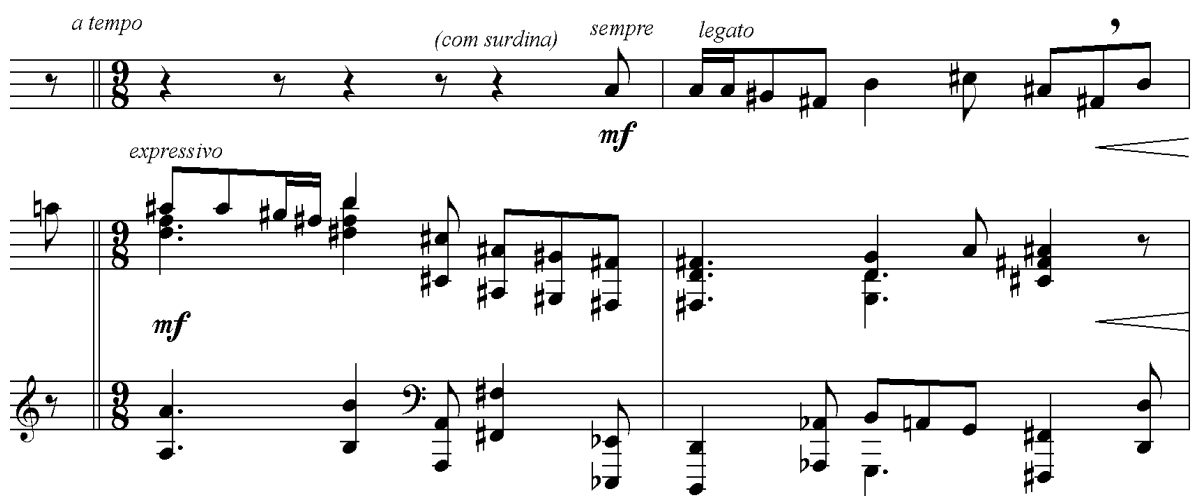


Figura 5. Melodia harmonizada na *Sonata para Trompete e Piano*, de Kaplan (compassos 16, com anacruse, e 17 – Trompete e Piano).

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).

Considerações Finais

A análise comparativa aqui realizada permite inferir sobre alguns dos aspectos particulares do estilo composicional de José Alberto Kaplan, visíveis no segundo movimento da *Sonata para Trompete e Piano*. De fato, foi demonstrado que esse movimento se calçou numa estrutura nitidamente hindemithiana. Mais especificamente, Kaplan utilizou como texto de partida a introdução lenta do terceiro movimento da *II Sonata para 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, assim como no primeiro, na elaboração do segundo movimento 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, o segundo 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, 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 trompetístico, apesar das referidas controvérsias resultantes da aplicação desse processo. Por outro lado, qualquer que venha a ser, pelo leitor, o julgamento atribuído ao processo composicional desta obra, mais relevante será, sob nossa ótica, a contribuição do compositor para o desenvolvimento do repertório trompetístico.

Referências

FONSECA, Gláucio Xavier da. *Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan*. 2005. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, 2005.

_____. A Influência de Paul Hindemith na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan. *ICTUS* 13-2, 2014, p. 6-29.

HINDEMITH, Paul. *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.

KAPLAN. *José Alberto Kaplan: depoimento* [03 jul. 2003]. Entrevistador: Gláucio Xavier da Fonseca. João Pessoa, 2003. 1 fita cassete (60 min), $\frac{3}{4}$ pps, mono.

_____. *José Alberto Kaplan: depoimento escrito* [03 fev. 2004]. Entrevistador: Gláucio Xavier da Fonseca. João Pessoa, 2004.

_____. *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.

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

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

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, Rio de Janeiro, 1997.