



A Sonata para Piano de José Alberto Kaplan (1991) e a Tradição da Escrita Pianística.

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo demonstrar como a Sonata para Piano de José Alberto Kaplan (1991) incrementa o repertório pianístico de sonatas dos últimos trezentos anos. Procurando identificar tanto os elementos composicionais quanto pianísticos inseridos em uma consolidada tradição de escrita instrumental, após as considerações analíticas de cada um dos seus quatro movimentos, a autora sugere possibilidades de escolha no encaminhamento da execução através de considerações rítmicas e fraseológicas.

Palavras chave: forma sonata, escrita pianística, análise musical.

José Alberto Kaplan's Piano Sonata (1991) and the tradition of pianistic writing.

Abstract: This text aims at demonstrating how José Alberto Kaplan's Sonata for Piano (1991) is a meaningful addition to the repertoire of piano sonatas written during the last three centuries. Through the identification of compositional and pianistic elements resulting into the fabric of its four movements, the author offers suggestions concerning possible resolutions of musical gestures in relationship to rhythmic and phrasal considerations.

Key words: sonata form, pianistic writing, music analysis.

Considerações Preliminares sobre a Forma Sonata

Descrever ou explicar uma sonata não é uma tarefa simples, pois enquanto numerosos estudiosos oferecem prescrições e definições precisas, o repertório de sonatas para piano caracteriza-se pela diversidade formal. O conteúdo sonoro em sincronia com os esquemas formais articulam e projetam figuras tão diversificadas que uma simples definição não consegue abarcar. Parafraseando certas explicações que iniciam por definir aquilo que o objeto não é, Charles Rosen explica que "a sonata é como a fuga, uma maneira de escrever um sentimento de proporção, de direção, ao invés de um padrão" (ROSEN, 1972, p.30). Esta maneira de escrever pode se manifestar em um ou vários movimentos ou mesmo em um movimento que englobe várias seções contrastantes, sendo que a arte consiste justamente em proporcionar o discurso musical de tal maneira que a forma resultante seja convincente tanto do ponto de vista musical quanto instrumental.

Paradoxalmente, a codificação da sonata como uma forma definitiva é uma invenção do período romântico. Compositores do período clássico, Beethoven inclusive, exploraram novas possibilidades dentro da linguagem tonal a cada nova composição. Neste período quando sonata era o título mais presente e importante de cada compositor, a diferença entre sonata, fantasia ou mesmo tema com variações não era enfatizada com rigidez. Quanto ao esquema formal interno, o estudo das sonatas para piano de Haydn ou Carl Philipp Emanuel Bach nos mostra uma fantástica variedade de extensões ou de abreviações no tratamento de temas principais e secundários ou mesmo no número e características de seções e movimentos.

No século XX, a codificação da forma foi elevada a um novo patamar, compositores como Schumann e Brahms consideravam-se herdeiros de uma tradição já entronizada. Esta codificação progressiva deve-se em grande parte à instituição das escolas de música e academias na Europa do final do século XVIII. Com o estabelecimento de escolas surgem os livros didáticos com instruções específicas quanto à composição das mais variadas formas e gêneros, entre estes a sonata figura com grande destaque. Entre as primeiras explicações sobre a sonata como uma forma, encontra-se a de Carl Czerny, tão conhecido dos pianistas, aluno de Beethoven e professor de Liszt. Entre 1837 e 1848 ele publicou, tanto no prefácio de

suas obras para piano quanto no seu tratado de composição,¹ definições sobre a sonata, nas suas explicações de prioridade à estrutura tonal do primeiro movimento de uma sonata clássica.

O termo "forma de sonata" foi adotado por Adolph Bernhard Marx,² cujo teor de explicações baseia-se principalmente na premissa dos temas, seu número e qualidade. Marx ofereceu exposições minuciosas sobre o caráter de cada tema bem como a necessidade de contraste e de organicidade quanto ao material a ser trabalhado. A estrutura tonal, no entanto, independente do número ou do tratamento de temas, é o fator de consistência e coerência no discurso musical, assim, o estudo da forma do primeiro movimento de sonatas dos séculos XVIII e XIX ganha coerência ao ser orientado também pela condução tonal e não só pelo trabalho temático.

A maioria dos tratados acadêmicos da segunda metade do século XIX prioriza a importância e a qualidade dos temas na descrição da forma sonata. A necessidade de contraste entre temas pode ser entendida como de fundamental importância porque estes tratados foram escritos numa época onde a única alternativa era o sistema tonal. O jogo entre as tonalidades relacionadas era um ponto pacífico, portanto não merecia maior ênfase. Com a progressiva expansão e conseqüente desintegração da tonalidade ou mesmo com o surgimento de outras alternativas à linguagem tonal, a priorização dos aspectos motivicos assumiu um aspecto determinante nas análises. No meio acadêmico brasileiro, ainda poderiam ser encontradas compilações, traduções e adaptações de livros acadêmicos com descrições de forma de sonata cuja orientação tende quase que exclusivamente para questões motivicas e temáticas. Esta postura se deve à influência de A. B. Marx e seus seguidores, exercida tanto na Alemanha quanto na França e repercute nas escolas de música do Brasil.

Esta atitude resulta em crítica do repertório clássico que toma como ponto de partida a ordem e o caráter na apresentação de temas de algumas das sonatas mais conhecidas de Mozart como paradigma incontestável. Mozart, assim como seus contemporâneos e sucessores imediatos, não teve acesso a manuais de forma, nem à aulas de harmonia no sentido estrito. Foi compondo na medida em que absorvia e refinava a linguagem musical e os preceitos correntes de sua época. Da mesma forma, tornou-se uma prática comum demonstrar que as sonatas de Beethoven são tão problemáticas quanto o grau de desvio que apresentam em relação ao esquema mozartiano. A contagem do número de temas e sua ordem de apresentação na exposição e na recapitulação ainda atrai comentários na descrição de obras tais como a Sonata em Si menor de Chopin (1810-1849) op. 58, uma sonata freqüentemente taxada de anticonvencional quanto às exigências arraigadas de manuais ultrapassados.

Quais são as feições de uma sonata no século XX? A sonata permanece sendo um gênero empregado para mostrar a seriedade e empenho do compositor no desenvolvimento de idéias de porte significativo e do qual ele se serve para demonstrar seus poderes de inventividade quanto à manutenção da coerência interna. Como entender uma sonata escrita recentemente? Procura-se fazer hoje com que o entendimento do conceito de sonata como um esquema flexível seja um antídoto para a padronização excessiva e para falsas ortodoxias. A forma da sonata como o resultado da tensão entre elementos de continuidade e de contraste presentes no material escolhido é uma alternativa instigante no estudo do repertório pianístico. Freqüentemente o objetivo da composição é a apresentação e desenvolvimento da organicidade da música e raramente isto funciona em padrões previamente definidos.

Contexto Histórico da Escrita Idiomática para Piano

O conceito fortemente presente no século XIX de um gênio criador e completamente original exerceu uma atração tão poderosa sobre pensadores de diversas esferas que por um tempo foi conveniente esquecer que Liszt conhecia e tocava todas as sonatas de Beethoven, isto para não mencionar que a transcrição das sinfonias para piano era parte obrigatória dos seus programas de recitais. Brahms e Schumann constante e

¹ CZERNY, 1979, p. 33-37.

² BURNHAM, A. B., 1996, p. 163-185.

conscientemente buscavam a influência da música de Schubert e de Beethoven nas suas próprias composições. A história nos mostra que, pelo contrário, o conceito de originalidade é calçado na absorção e modificação de obras de predecessores. Johann Christian Bach (1735-1782) e Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), que hoje raramente tem suas obras executadas, serviram de modelo para Haydn, Mozart e Beethoven, sendo que este último conhecia e admirava as sonatas de Muzio Clementi (1752-1832). No exemplo a seguir (ex. 1, fig. 1a, 1b, 1c) estão presentes passagens com configurações e gestos de grande permanência no repertório pianístico.

SONATA V

Allegro Affai

Ex. 1, (fig. 1a): *Sonata N.º 5 em Mi maior*, The London Pianoforte School, Johann Christian Bach.

Ex. 1, (fig. 1b): *Sonata N.º 2, 3 Coleção Für Kenner und Liebhaber*, Carl Philipp Emanuel Bach.

Molto Adagio (♩ = 60)

12

Ex. 1, (fig. 1c): Sonata Op. 40 Nº.3, em Ré maior. Muzio Clementi.

Conforme exposto no exemplo 1, a sonata de Christian Bach de 1766 (fig. 1a) inicia com uma tríade arpejada com alternância entre as duas mãos. A sonata de C.P.E. Bach de 1781 (fig. 1b) exhibe uma passagem em seqüência de uníssonos entre as mãos. A sonata de Clementi (fig. 1c) explora uma tríade menor, em uníssonos e em pianíssimo. A esta tríade arpejada de Ré menor, segue-se outra, um acorde diminuto sobre Mi.

Em 1777 Haydn escreveu seis sonatas dedicadas para as irmãs Augenbrugger. Nesta coleção encontra-se uma sonata em Dó# menor, Hob. XVI, cujos compassos iniciais são a seguir reproduzidos (ex. 2). No exemplo mencionado podemos observar o uso de uma figuração na qual as duas mãos executam enfaticamente um contorno triádico em uníssonos, à distância de uma oitava no registro médio grave e que esta idéia é reiterada e expandida ao retornar nos compassos sete a nove.

Ex. 2: Sonata em Dó menor, Hob. XVI, 36. Joseph Haydn.

Em 1778 Mozart escreveu a sonata Ré maior, K 576 (ex. 3) cujos compassos iniciais são constituídos por arpejos ascendentes da tônica em uníssono, no registro médio grave à distância de uma outra oitava como pode ser observado nos compassos 1 e 5 do exemplo abaixo.

18. **Allegro**

The musical score for measures 1-8 of Mozart's Sonata in D major, K. 576. It is in 3/8 time and one sharp (F#). The piece is marked 'Allegro'. The score shows ascending arpeggios in both hands, with trills and fingerings indicated.

Ex. 3: Sonata em Ré maior, K 576. Wolfgang Amadeus Mozart.

O trio do terceiro movimento da sonata op. 7, em Mib maior de Beethoven (ex. 4) desenrola-se baseado em tríades arpejadas, em pianíssimo e no registro grave do instrumento.

Minore

The musical score for measures 96-100 of Beethoven's Sonata in E-flat major, Op. 7, Third Movement (Trio). It is in 3/4 time and three flats (Bb, Eb, Ab). The piece is marked 'Minore'. The score shows arpeggiated triads in both hands, with dynamics (pp, ffp) and markings like [non cresc.] and [una corda] indicated.

Ex. 4: Sonata em Mib maior, Op. 7, Terceiro Movimento (trio). Ludwig van Beethoven.

Em 1804/5 Beethoven abre, em pianíssimo, a sonata em Fá menor Op. 57 (publicada em Viena 1807) com as duas mãos em uníssono, à distância de duas oitavas, portanto num alargamento do registro e grande redução de volume, um arpejo da tônica conforme mostra o exemplo 5. Beethoven expande a idéia do uníssono dos compassos iniciais com uma transposição para o tom do segundo grau abaixado, repete os compassos iniciais invocando o modo Frígio (comps. 4 a 6). Com este gesto, expõe sucessivamente duas tríades, a de Fá menor e a de Solb maior, ambas em posição fundamental. Esta aparente quebra das leis da condução tonal ainda anima muitas das discussões nos textos de harmonia.

Allegro assai.

Sonata Nº 23.

poco ritar - dan - do

Ex. 5: Sonata em Fá menor, Op.57. Ludwig van Beethoven.

Passagens em uníssono que utilizam a configuração da tríade de sétima diminuta combinada com configurações arpejadas podem ser encontradas na sonata em Si Maior de John Field (1782-1837). (Ex. 6)

Ex. 6: Sonata em Si maior (sem Nº. de Opus), Hopkinson Nº.17, primeiro movimento, John Field.

Chopin escreve o *Finale* da sonata em Sib menor, Op. 35, composta entre 1837 e 1839, publicada em 1840, em movimento perpétuo cuja configuração triádica, no registro grave do instrumento, está baseada em arpejos de sétima meio diminuta e sétima diminuta, transpostos nos quatro primeiros compassos conforme o exemplo 7.

Ex. 7: Sonata em Sib, Op. 35, Presto, (comps. 1-6). Frederic Chopin.

Ex. 8, (fig. 8a): Sonata No. 2 (1912), último movimento. Sergei Prokofiev.

Ecoss destas figurações revistas e adaptadas às preferências e estratégias neoclássicas, aparecem em duas das sonatas de Prokofiev, a Nº. 2 (1912) e a Nº. 7 (1942), conforme as figuras 8 a e b do exemplo 8.

Allegro inquieto

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled "Allegro inquieto" and starts with a dynamic marking of *mp*. The second system continues the piece with a dynamic marking of *p*. The third system includes the instruction *poco a poco cresc.* and also has a dynamic marking of *p*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as accents and slurs.

Ex. 8, (fig. 8b): Sonata Nº. 7 (1942), primeiro movimento. Sergei Prokofiev.

Tanto Stravinsky (1924) quanto Copland (1942) empregam figurações contendo figuras arpejadas e em movimentos paralelos nas suas sonatas para piano. A sonata Nº. 1 (1952) de Alberto Ginastera dá continuidade a esta tradição de escrita pianística mas neste exemplo as tríades são expandidas e dão lugar a outros intervalos, principalmente quartas e quintas, tanto justas quanto diminutas. Como pode ser observada no exemplo 9, a indicação *Presto misterioso* e a dinâmica *pp* remontam diretamente à escrita pianística de Chopin. Assim como na sonata em Sib menor Op. 58, podemos observar a predileção pela escrita para as duas mãos em uníssono, sendo que Ginastera abre um espaço de quatro oitavas entre as duas mãos. No movimento citado de Chopin, a escrita ainda que arpejada, ocorre em posição fechada, Ginastera utiliza formações de acordes quebrados e organizados por saltos de quartas justas e aumentadas. Estes arpejos são articulados por colcheias iguais demonstrado no exemplo acima mencionado.

Presto misterioso *J. 160*

pp e molto legatissimo

col due ped.

Ex. 9: Sonata N.º 1 (1952), segundo movimento (comps. 1-9). Alberto Ginastera.

A Sonata para Piano de Kaplan (1991)

“Una tercera forma de posesión, y de delirio, es la que proviene de las musas. Cuando ésta se apodera de un alma tierna y reservada, la despierta ya la lleva a una exaltada emoción, y al enaltecer ésta en los cantos y en las otras modalidades del arte poético los múltiples hechos de los antepassados, forma a las nuevas generaciones”. Platón³

Conforme estabelecido no início deste texto, argumento a seguir que a Sonata para Piano de Kaplan (1991) revela-se efetivamente como uma contribuição significativa no repertório pianístico de sonatas dos últimos trezentos anos. Assim, identifico tanto os elementos composicionais quanto pianísticos como parte de uma sólida tradição na qual o compositor se apóia para dar vida a uma composição para seu instrumento. O primeiro movimento tem 200 compassos escritos na métrica binária composta e Lá é o centro de atração tonal. Organiza-se ao redor de três idéias relacionadas tanto por aspectos motivicos quanto tonais. Já nos compassos iniciais, sextas de caráter contagiante e ascendente articulam sonoridades que são o resultado do emprego da seguinte coleção ordenada de notas: Dó – Dó# – Ré# (Mib) – Mi – Sol – Lá. Nesta coleção de notas está inerente a possibilidade de combinação entre Mi – Dó, Dó# – Lá, Sol – Mib, ou seja, intervalos de sextas menores/terças maiores, bem como a proximidade dos semitons Dó – Dó#, Mib – Mi.

Tendo definido este padrão de alturas, figurações rítmicas e o caráter propulsivo que dá início ao movimento (comps. 1-4), o compositor passa rapidamente desta parte do cenário para uma outra na qual as sonoridades, inicialmente em movimento contrário, chocam-se freqüentemente na proximidade de semitons empregados, Mib – Mi e com o aparecimento de novos sons: Sib – Si – Ré (comps. 4-5). Aproveitando a implicação deste novo par de segundas menores Sib – Si e tendo utilizado a energia do gesto ascendente, a frase, depois de um breve retorno das sextas menores invertidas para terças maiores (comp. 6), prossegue com um desenho de terças repetidas em movimento contrário na direção descendente. Uma sonoridade diatônica e modal predomina nestes dois compassos (comps. 7-8). A primeira frase finaliza com uma cadência plagal na tríade de Lá maior. Até este momento, ouvimos eventos construídos ao redor de classes de notas conforme explicitado no exemplo 10.

³ NEUMANN, 1986, p.16.

I- ALLEGRO ENERGICO $\frac{6}{8}$ [20-126]

1) OCTATÔNICO
Dó - Dó# - Ré# - Mi - Sol - Lá

2) CROMÁTICO
Dó - Dó# - Ré# - Mi - Sol - Lá - Sib - Si

3) MODAL
Lá - Si - Dó/Dó# - Ré - Mi - Fá# - Sol - Lá

Ex. 10: *Sonata para Piano* (1991), primeiro movimento (comps. 1-8). J. A. Kaplan.

Nesta frase inicial da sonata, o primeiro evento (comps. 1-4) é formado por membros de um subconjunto octatônico; o segundo (comps. 4-5) quebra este padrão com a introdução da classe-de-notas Si, estranha à coleção octatônica.⁴ Após um breve retorno da coleção ouvida nos compassos de abertura (comp. 6), o terceiro evento (comps. 7-8), invoca uma coleção diatônica menor (modo Dórico em Lá), a qual, no segundo tempo do compasso 8, adquire o caráter maior com a nota Dó#.

Estes três elementos, coleções octatônicas, cromáticas e modais, constituem-se no material que o compositor usa e justapõe neste primeiro movimento. O padrão octatônico completo do qual este subconjunto é derivado constitui-se das seguintes classes de notas: Dó# - Re - Ré# - Mi - Fá# - Sol - Lá - Sib. A oitava é organizada em ordenações simétricas de semitom e tom, além disso, esta formação escalar está baseada na simultaneidade de dois acordes diminutos de quatro sons, Lá - Dó, Mib - Solb e Sib - Réb - Mi - Sol, onde o intervalo de trítono tem a primazia. Kaplan explora esta possibilidade ao escrever com a intenção de opor Lá e Mib e Dó# (Réb) e Sol como nos compassos iniciais, além de delinear um contorno de terças: Dó - Lá - Dó - Mib, (terças menores, formando uma tríade diminuta) seguidas de Mi - Dó (terça maior). Os modos diatônicos, por sua vez, são coleções que permitem o estabelecimento de um centro tonal sem compromisso maior com a harmonia funcional. Quanto ao uso de coleções diatônicas, Straus explica que “estas funcionam como um elo forte com a música do passado, mas agem de uma maneira nova, principalmente como uma fonte referencial da qual motivos [fragmentos melódicos] podem ser retirados”.⁵ Ao fazer uso de uma coleção diatônica o compositor faz a preparação para a cadência que tradicionalmente termina uma frase ou período e ao mesmo tempo reafirma a oposição entre os semitons Dó e Dó#. A primeira frase encerra-se com uma cadência plagal IV7-I claramente enunciada em Lá maior (comp. 8).

Estes três elementos de feição pianística, sextas, terças e oitavas, articuladas tanto no sentido vertical quanto horizontal e que enunciam campos tonais distintos entre formações octatônicas, cromáticas e modais constituem-se no material de trabalho que Kaplan propõe e desenvolve. Após a continuação do campo modal articulado pela figuração em terças (comps. 9-11), a fanfarra inicial de caráter propulsivo e ascendente, retorna com maior volume sonoro. Este aumento de volume é causado pelo dobramento de notas e pelo espaçamento registral (comps. 13-18). Nesta passagem, explicitada no exemplo 11, encontra-se um conjunto de classes de notas pertencente ao super-conjunto octatônico e que aparece parcialmente esboçado nos compassos iniciais.

⁴ STRAUS, 1990, p. 97-101.

⁵ STRAUS, 1990, p.95.



Ex. 11: *Sonata para Piano*, primeiro movimento (comps. 13-18). Coleção octatônica completa. J. A. Kaplan.

É importante ressaltar que somente as classes de notas pertencentes ao super-conjunto octatônico (8-28) estão presentes nesta passagem fulgurante e assertiva. As colunas sonoras produzidas pelo baixo em oitavas, respectivamente Sib – Dó – Réb – Sib – Mib – Sib, pertencem ao referido conjunto octatônico (iniciando no compasso 9 e prosseguindo nos compassos 13, 14, 15 e 16). A fanfarra octatônica e seu prosseguimento com evocações modais em terças paralelas (comps. 19-23) é seguida de breve passagem cromática (comps. 24 - 25).

Conforme visto no exemplo 12, uma melodia executada em oitavas e que se apresenta no modo Dórico em Mi, ainda que com algumas inflexões cromáticas (comps. 26-32), dá continuidade ao discurso musical. Nesta passagem, a melodia é formada por terças cuja origem pode ser explicada pelo contorno delineado nos primeiros quatro compassos. Esta configuração será transformada no decorrer da composição, mas seu contorno triádico poderá ser reconhecido no próximo movimento.



Ex. 12: *Sonata para Piano*, primeiro movimento, (comps. 26-32). Coleção modal centrada em Mi. J. A. Kaplan.

Uma transição de seis compassos formados por tríades diminutas e menores leva ao segundo grupo temático. Este último caracteriza-se por passagens cromáticas formadas por terças descendentes, e pela alternância entre o compasso binário composto e o ternário simples (comps. 39-46, ex. 13, fig. 13a).





Ex. 13, (fig. 13a): *Sonata para Piano*, primeiro movimento, (comps. 39-46).

Alternância entre subdivisão binária e ternária. J. A. Kaplan.

Uma vez apresentados os principais componentes dos campos sonoros e os contornos motivicos que caracterizam a exposição, o compositor prepara o desenvolvimento com um fragmento melódico que parece antecipar em longas notas, contra um pedal de oitava arpejada no registro agudo (comps. 47-54, fig 13b), o contorno melódico do início do desenvolvimento. Uma das principais características desta passagem é a oscilação entre Fá e Fá#, mais uma instância de ocorrência de semitons cromáticos em oposição e que inflexionam o fragmento melódico utilizado na transição para o desenvolvimento.



Ex. 13, (fig. 13b): *Sonata para Piano*, primeiro movimento, (comps. 47-54). Oscilação entre Fá e Fá#. J. A. Kaplan.

A seção de desenvolvimento se inicia com uma melodia cujo conteúdo tonal é calcado no modo Dórico em Si (comp. 55, ex. 14). É interessante observar que o modo Dórico em Si tem a mesma armadura de clave que Lá Maior, e que Lá, revestido de vários padrões escalares, é o tom principal deste movimento. Na seção de desenvolvimento o compositor utiliza com parcimônia o contorno e o conteúdo sonoro característico dos compassos iniciais, pois privilegia principalmente elaborações de conteúdo modal (comps. 55-81 e 116-126) e fragmentos cromáticos do segundo grupo temático. Estes últimos são articulados principalmente em oitavas arpejadas que se movimentam por todos os registros do instrumento.

A recapitulação (comp. 137) é precedida de passagem na qual oitavas em movimento contrário nas duas mãos executam de maneira retumbante duas formações escalares distintas, mas ambas centradas em Lá. A mão esquerda toca Fá# – Mi – Ré – Dó# – Si – Lá (comps. 133-136), portanto evitando a sensível do tom. A direita toca primeiro (comp. 135) a escala de Lá maior e no compasso seguinte (comp. 136), a mesma escala recebe uma inflexão no quarto grau, Ré#, enquanto a sensível é abaixada para o Sol. Esta é mais uma manifestação do emprego de coleções diatônicas sem compromisso com a tirania da harmonia funcional.

Na recapitulação (comp. 137) os três elementos e suas figurações características reaparecem na ordem prevista. O superconjunto octatônico, que confere o colorido sonoro mais característico nas seções exteriores deste movimento, fica claramente reforçado na passagem dos compassos 150 a 156. Também assume papel preponderante na transição para a exposição do segundo grupo temático (comps. 170-175), onde o compositor antepõe as tríades de Mib maior e Fá# maior, ambas pertencentes ao mesmo superconjunto anteriormente

mencionado. A segunda idéia, a de caráter cromático, é exposta com maior brevidade (comp. 176) sendo seguida pela terceira idéia de caráter modal e que serve para concluir o movimento com oitavas paralelas ascendentes. O conteúdo octatônico da idéia inicial é apresentado de maneira inequívoca nos quatro últimos compassos, concluindo em Lá.

The musical score for Ex. 14 consists of three systems of staves. The first system (measures 55-60) is marked 'A TEMPO' and 'p dolce'. It features a melodic line with chromatic and modal characteristics, supported by a bass line. The second system (measures 61-66) continues the melodic development. The third system (measures 67-72) concludes the fragment with a 'f cresc.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ex. 14: Sonata para Piano, primeiro movimento, (comps. 55-62).
Fragmento melódico do início do desenvolvimento, J. A. Kaplan.

Segundo Movimento

Ao examinarmos o segundo movimento da sonata para piano de José Alberto Kaplan no exemplo 15, observamos o cuidado em explorar novas combinações sonoras dentro da poderosa e honrada tradição pianística do emprego de tríades arpejadas e em uníssono.

The musical score for Ex. 15 shows measures 40-44 of the second movement. It is in 3/4 time and features arpeggiated triads and unison passages. The score includes markings such as 'p' and 'mp'. The notation shows a clear rhythmic and harmonic structure.

mencionado. A segunda idéia, a de caráter cromático, é exposta com maior brevidade (comp. 176) sendo seguida pela terceira idéia de caráter modal e que serve para concluir o movimento com oitavas paralelas ascendentes. O conteúdo octatônico da idéia inicial é apresentado de maneira inequívoca nos quatro últimos compassos, concluindo em Lá.

The musical score for Ex. 14 consists of three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'A TEMPO' and a 5/8 time signature. It includes dynamics such as 'p. dolce' and 'p. p.' and features a melodic line with various articulations and slurs. The second system begins at measure 60 and continues the melodic development. The third system starts at measure 70 and includes a 'cresc.' marking, indicating a crescendo. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs.

Ex. 14: Sonata para Piano, primeiro movimento, (comps. 55-62).
Fragmento melódico do início do desenvolvimento. J. A. Kaplan.

Segundo Movimento

Ao examinarmos o segundo movimento da sonata para piano de José Alberto Kaplan no exemplo 15, observamos o cuidado em explorar novas combinações sonoras dentro da poderosa e honrada tradição pianística do emprego de tríades arpejadas e em uníssonos.

The musical score for Ex. 15 shows measures 40-44. It is written in 5/8 time and features arpeggiated triads and unison passages. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs. The dynamics range from 'p' (piano) to 'sup' (sustained).

Ex. 15: Sonata para Piano, segundo movimento, (comps. 37-60). J. A. Kaplan.

O scherzo se inicia com a figuração triádica originária do contorno apresentado no movimento anterior (ver primeiro movimento, comps. 28-32). Esta figuração de tríades arpejadas e separadas inicialmente à distância de duas oitavas vem acompanhada da indicação de *legatissimo* e *pianissimo*. Esta figuração é composta por figuras de três notas e dada a topografia do teclado e o arranjo dos sons, o polegar da mão direita e o quinto dedo da mão esquerda podem-se justapor, desde que respeitado o elevado grau de sutileza e o respeito às indicações do compositor, um desenho que agregue cada dois compassos. Ao fazê-lo, o pianista pode salientar delicadamente os sons Dó - Ré - Réb do polegar da mão direita e quinto dedo da mão esquerda, projetando a figuração rítmica resultante.

A segunda idéia deste Scherzo é baseada em fragmentos melódicos de caráter modal e originários do primeiro movimento, que aqui se transformam na característica melodia de baião, "cantada" com delicadeza e por vezes, a plenos pulmões (*ff*, comps. 48-60 e 145-157).

A seção intermediária deste movimento (comps. 78-116) oferece contraste com as que lhe cercam pelo desenho arpejado da mão direita em contraste com a melodia da mão esquerda e cuja gênese remonta ao movimento anterior (comps. 47-54, primeiro movimento). O ambiente melódico articulado em amplos gestos e de tendência fortemente modal é tingido por inflexões cromáticas.

Terceiro Movimento

Quem trouxe o recitativo de origem vocal e de implicação dramática para a sonata de piano? Certamente que o uso de recitativo transposto para piano está tipificado na sonata Op. 31 N.º 2 em Ré menor e no Adágio da Sonata Op. 110 de Beethoven. Esta necessidade explícita de eloqüência que Beethoven incorporou na música instrumental é utilizada por um número significativo de compositores, entre estes Liszt, na Sonata em Si menor e também Ginastera, na Primeira Sonata (1952). Dando continuidade a esta tradição, o terceiro movimento da sonata de Kaplan é um eloqüente recitativo articulado como uma cadência e emoldurado pela seguinte coleção de notas: Ré – Fá# – Lá – Dó – Mi – Sol# – Si. Esta seção de terças maiores e menores é utilizada de maneira a não criar vínculos com a harmonia funcional que o enunciado das notas parece implicar. O compositor procura criar com esta coleção de notas um ambiente de expressiva persuasão através de gestos pianísticos que abrangem todos os registros do instrumento, como explicitado nos compassos finais (ex. 16).

Ex. 16: Sonata para Piano, terceiro movimento, compassos finais do recitativo. J. A. Kaplan.

Quarto Movimento

O último movimento desta sonata é uma *toccata* cujo espírito mescla elementos de brasilidade e classicismo musical. Quanto ao último fica sugerido um elo de homenagem aos movimentos finais das sonatas Op. 27 N.º 1 e Op. 54 de Beethoven. Quanto ao primeiro, a música projeta nitidamente figurações rítmicas sincopadas do "xaxado", apoiado em contornos melódicos com inflexões modais. Centrada em Lá e escrita no compasso binário simples, o movimento transforma e incorpora elementos dos movimentos anteriores tais como modalismo e cromatismo aliados a um aumento da carga virtuosística. A articulação da figuração pianística é extremamente convidativa e idiomática para o instrumento (ex.17).

IV- ALLA TOCCATA.

Ex. 17: *Sonata para Piano*. Quarto e último movimento, *Toccata* (comps. 1-20). J. A. Kaplan.

O ritmo resultante da disposição entre notas brancas e pretas cria uma ginga irresistível. Aqui também o compositor se utiliza de uma melodia com características nordestinas cuja principal característica é o quarto grau elevado e o sétimo abaixado. O uso de motivos característicos aliados a uma figuração que modifica-se gradualmente para tornar-se sempre mais brilhante e mais virtuosística, contribui para um movimento final estruturalmente sólido e pianfisticamente atrativo.

Ritmo: Projeção e Interpretação

Vladimir Askenazy expressou-se de maneira convincente ao declarar que a técnica é uma função do ritmo.⁶ Ao discutir alguns dos aspectos mais relevantes desta composição e sabendo que nenhuma análise diz tanto sobre a música quanto à própria música, recomendo a abordagem do estudo pianístico e interpretativo através do estudo do ritmo. Ritmo, segundo Cooper e Meyer,⁷ refere-se aos padrões de durações. As figurações, isto é, combinações de valores, mudam constantemente, são imprevisíveis e dependentes da imaginação do compositor. Sua origem está sediada no domínio do intuitivo e do imaginativo. O compasso ou métrica, por outro lado, é previsível, periódico e depende de inferências cognitivas. O cérebro humano, por treinamento ou predisposição, sobrepõe um relógio ou metrônomo sobre lapsos de tempo para exercer controle sobre esta dimensão. Os padrões de durações variam entre a máxima regularidade até a total irregularidade nas suas múltiplas combinações, enquanto que a métrica em algum nível, é constante. Para lidar com a interseção estes dois fenômenos o cérebro humano agrupa ou sobrepõe um contra o outro. Ao ouvirmos uma obra musical agrupamos as figurações hierarquicamente ao redor de um tempo forte. Os agrupamentos, ou seja, a maneira pela qual o estímulo sonoro é selecionado, hierarquizado e, portanto interpretado, permite o entendimento da música como um imenso número de padrões de durações que podem ser combinados ou superpostos com uma variedade de fórmulas de compassos. Os compositores do século XX têm se esmerado em explorar as infínitas alternativas.

Na Sonata para piano de Kaplan, ao exemplo de outros compositores deste século, tanto as armaduras de compasso quanto os padrões de duração estão em constante mudança, enquanto o pulso, isto é, a métrica no

⁶ SHERMANN, 1996, p. 30.

⁷ COOPER and MEYER, 1960.

nível mais fundamental, tende a permanecer constante. Por esta razão, o pianista precisa aprender a ignorar cada mudança de compasso e tem muito a ganhar se agrupar cada dois ou três compassos formando então hipercompassos, cada unidade hipermétrica direcionada para a exigência da frase, seu ponto culminante e sua continuação. A organização rítmica, ou seja, o padrão de durações, ao ser atraída por um tempo forte, dá intenção musical ao discurso. No meu ponto de vista, isto imprime o caráter adequado à fluência de certas passagens como nos compassos 28 e 29 do primeiro movimento. Esta melodia recebe um acompanhamento que provoca a oscilação entre um compasso binário composto e um ternário simples. As implicações desta alternância entre subdivisões binárias e ternárias refletem no grupo temático seguinte (compassos 39-54). Esta interpretação contribui para a manutenção do nível de energia deste primeiro movimento, pois a rápida alternância de colcheias agrupadas em grupos de dois e de três sons, bem como a irregularidade na sucessão das elaborações, imprimem um caráter de grande vivacidade à próxima seção.

Ao organizar a execução através do agrupamento de compassos em gestos reagrupados em hipercompassos, o pianista não só imprime continuidade e gingado, mas também integra os compassos quinários à fluência exigida pelo movimento. Estes compassos fazem parte de um grupo maior e devem ser direcionados para o binário composto que lhes segue tal como ocorre nos compassos 55 a 62 (ex. 14) do mesmo movimento.

O compositor efetivamente agrupa mais de um compasso, por vezes grupos de dois e em certas passagens até três compassos são re-alinhados como parte do mesmo super grupo ou hipercompasso. Estes agrupamentos coincidem com gestos musicais tais como podem ser observados nos compassos 104 a 111 do primeiro movimento (ex. 18).

Ex. 18. *Sonata para Piano*, primeiro movimento (comps. 104-111). Agrupamento em hipercompassos. J. A. Kaplan.

As passagens em notas repetidas, tríades e oitavas arpejadas reforçam tanto as figurações nas quais a semínima pontuada é subdividida em três colcheias, portanto mantendo o compasso binário composto, quanto as figurações nas quais as três semínimas são subdivididas em seis colcheias, agrupadas de duas em duas como no compasso ternário simples.

O jogo entre subdivisões binárias e ternárias e o conseqüente realinhamento de compassos em unidades maiores também tem conseqüências diretas para o segundo movimento. Uma instância deste recurso composicional e que se reflete imediatamente na execução pianística é a passagem entre os compassos 48 a 60 e entre 145 a 157 (ver ex.15). Esta escrita produz um conflito com o compasso binário composto, pois está escrita em semínimas como no compasso ternário simples.

Nesta instância, assim como nos dois movimentos finais, a execução pode ser orientada pelo estudo do agrupamento dos compassos em função da projeção do gesto musical. Ao formar hipercompassos de maneira a assegurar a fluência e o direcionamento do discurso musical, o pianista age como crítico do texto musical e responde como verdadeiro intérprete.

Esta sonata que tão bem sintetiza a trajetória do repertório do instrumento, ao integrar e transformar elegantemente uma vasta gama de elementos europeus e ao incorporar características pianísticas e musicais da América Latina, carece urgentemente de publicação.

Post scriptum: Este trabalho, escrito em 1997 durante o período de pós-doutoramento nos Estados Unidos, University of Iowa, teria integrado outros textos dedicados ao compositor José Alberto Kaplan. Apesar da modificação dos planos originais, a decisão de manter o texto original foi reforçada por uma observação proferida por Gilberto Mendes em data muito recente. Referindo-se às suas próprias composições, Mendes expressou-se com clareza e objetividade afirmando que um compositor ouve a música de outros compositores, seleciona o que gosta e insere nas sua própria escrita... Além disso, saliento que as reflexões aqui contidas motivaram uma série de trabalhos posteriores sobre intertextualidade e influências na música. Dentro estes cito Barrenechea, Lucia Silva e Gerling, Cristina Capparelli. "Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades" in: Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri. PPGMUS/UFRGS, 2000, p.11-73 e Gerling, Cristina Capparelli. "Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri: A Fuga da Sonatina n.º 3 (1934) in Debates, PPGMUS/UNIRIO, 2004, p.99-109. Cito ainda o trabalho desenvolvido pela compositora Ilza Nogueira, em especial o texto: "A Estética Intertextual na Música Contemporânea" (Brasileira, n.º 13, 2003, p. 2-12).

Porto Alegre, 12/11/2005

Referências bibliográficas

- BURNHAM, Scott. A.B. Marx and the Gendering of Sonata Form. In: **Music theory in the age of Romanticism**. Ian Bent (editor). University of Cambridge, 1996.
- COOPER, Grosvenor and Leonard B. Meyer. **The rhythmic structure of music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- CZERNY, Carl. **School of practical composition**, op. 600, 3 Volumes, London: 1848. Tradução de John Bishop. New York: Da Capo Press, reprint series, 1979.
- NEUMANN, Eckhard. **Mitos de Artista - Estudio psichistórico sobre la creatividad**. Tradução Miguel Salmerón Infante. Tecnos, 1986.
- ROSEN, Charles. **The classical style: Mozart, Haydn, Beethoven**. New York: Norton, 1971.
- SHERMANN, Russell. **Piano pieces**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1996.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to post tonal theory**. Englewood Cliff, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

Cristina Capparelli Gerling, M.M., D. M. A., pianista e pesquisadora, é professora titular de piano na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, integrando o Programa de Pós Graduação em Música, orienta trabalhos de mestrado e doutorado em práticas interpretativas. Com atuação significativa na vida musical e acadêmica de Porto Alegre, gravou a obra completa para piano solo de Bruno Kiefer, e um Cd com obras do repertório latino-americano. Organizou *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri* e gravou a *Sonata para piano (1972) de Camargo Guarnieri* (Indiana University Press, 2005) em livro dedicado à obra deste compositor. Apresenta-se regularmente como pianista e camerista no Brasil e no exterior.