

## Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: análise dos aspectos técnico-interpretativos<sup>1</sup>

Gláucio Xavier da Fonseca (UFPB)

**Resumo:** Neste artigo analisam-se as dificuldades técnico-interpretativas do Trompete na Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan, bem como a complexidade dos aspectos expressivos no campo das manipulações dinâmicas e agógicas. Apresentam-se ainda recomendações práticas para superar as dificuldades técnico-interpretativas apontadas.

**Palavras-chave:** análise musical; intertextualidade; interpretação

**Sonata for Trumpet and Piano by José Alberto Kaplan: Analysis of the technical and interpretative aspects**

**Abstract:** In this article the technical and interpretative difficulties of the Trumpet in the Sonata for Trumpet and Piano by José Alberto Kaplan are analysed, as well as the complexity of the expressive aspects in the field of dynamic and agogic manipulations. Practical recommendations to overcome the technical and interpretative difficulties are also presented.

**Key words:** music analysis; intertextuality; interpretative action

### Sobre o Compositor

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

### Carreira Composicional

Até 1977, Kaplan tinha escrito diversas composições que geralmente ele desprezava por não atribuí-lhes um valor maior. Sua participação em 1978 num concurso de composição de âmbito nacional, promovido pela FUNARTE em parceria com a Editora Irmãos Vitale, seria decisiva para que ele resolvesse tratar a composição profissionalmente. Para sua surpresa, a sua obra *Suíte Mirim*, para piano, obteve o 1.º lugar de uma banca formada por João de Sousa Lima (1898-1982), Henrique Morelenbaum (n. em 1931) e Marlos Nobre (n. em 1939). Foi esse acontecimento que definitivamente o motivou a continuar o trabalho de composição musical.

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

<sup>1</sup> Trabalho financiado pela CAPES, resultado parcial de pesquisa de Doutorado em Música na UFBA.

## Sobre a Sonata para Trompete e Piano

Escrita em 1987, a Sonata<sup>2</sup> é composta de três movimentos: “Allegro”, “Lento” e “Rondó Allegro”. Sobre essa obra comenta Nogueira:

De caráter brilhante e exigindo uma participação ativa e vibrante dos instrumentistas, esta peça [a *Sonata para Trompete e Piano*, de Kaplan] exige também do ouvinte atenção concentrada, pela riqueza de detalhes, de informações musicais que se interpõem ou se sobrepõem no discurso dialógico entre as duas forças instrumentais. Interdependência e complementaridade são os termos que melhor definem o tipo de relação discursiva entre os dois instrumentos, que desempenham tarefas de peso e importância compatíveis na textura musical (1997, f. 1, interpolação nossa):

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

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

## A Intertextualidade como Recurso Composicional na *Sonata para Trompete e Piano*

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

Na *Sonata para 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. Especificamente, o compositor constrói seu discurso musical sobre “textos musicais” preexistentes, de outros compositores. No início de sua carreira, Kaplan utilizou intuitivamente esse procedimento composicional, “mas posteriormente encontrou eco de suas aplicações musicais nas idéias do escritor brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna, no ensaio *Paródia, Paráfrase & Cia.* (1995)” (MOURA, 1997, f. 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 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, re-elaborações, ressonâncias e enriquecimentos sem fim que se encontram na própria natureza do ato criador.”<sup>3</sup>

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

<sup>2</sup> É escrita para trompete em Dó.

<sup>3</sup> Kaplan, José Alberto. *A Teoria Intertextual Aplicada à Música*. 3 f. Artigo não publicado, f. 1.

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.<sup>4</sup>

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

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

Para mim, a intertextualidade é uma técnica que, em lugar de tolher minha imaginação, a aguça, a desperta, a estimula. Uso-a porque me fascina, me encanta, pois procurar ser EU no corpo de um OUTRO não deixa de ser um desafio e tanto. (Informação verbal).<sup>5</sup>

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.

### Registro Fonográfico da Sonata

A única gravação conhecida da *Sonata para Trompete e Piano* foi realizada em João Pessoa – PB, no ano de 1996, por Nailson de Almeida Simões<sup>6</sup> e José Henrique Martins,<sup>7</sup> posteriormente lançada em CD pela ABM Digital com o título de *Trompete Solo Brasil* (SIMÕES; MARTINS, 1999).

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

### Conceituação de Interpretação Musical

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

<sup>4</sup> (*Ibid.*, f. 1, grifo do autor, interpolação nossa).

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

<sup>6</sup> Nailson de Almeida Simões é Doutor (DMA) pela *Catholic University of América*, Washington, D.C. – EUA e professor de trompete da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

<sup>7</sup> José Henrique Martins é Doutor (DMA) pela *Boston University* – EUA e professor de piano no Departamento de Música da UFPB.

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

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

Por outro lado, assinala Benck Filho que o ato interpretativo

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

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

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

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

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

[...] vemos as coisas **não** como elas realmente são, mas **condicionadas e deformadas** pelas lentes e filtros que nos impõem nossa experiência prévia e a cultura onde nos encontramos mergulhados. Portanto, sendo as criações de todo tipo produtos das épocas em que foram concebidas, torna-se praticamente impossível *interpretá-las* de maneira **objetiva**. Assim, todo texto, seja ele literário ou musical, será *lido*, isto é, interpretado de maneira diferente, dependendo de quem o lê. Torna-se **inviável**, dessa maneira, resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão **sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que o mesmo possa ter sido**. O foco interpretativo é transferido da partitura, como receptáculo da intenção original do compositor, para o **intérprete**. Isso não significa que devemos ignorar ou deixar de levar em consideração o que sabemos sobre o autor. Muito pelo contrário: **este passa a ser mais um elemento que o executante irá usar para "construir" uma interpretação coerente da partitura** (KAPLAN, 1998, p. 133, grifos do autor).

### O Ato Interpretativo como um Processo Intertextual

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

[...] uma obra chega para o intérprete como texto de partida, no qual ele irá interferir através do seu trabalho de *assimilação, codificação e transformação*. Na interpretação, ele assinala a sua própria leitura (num sentido mais amplo) de uma obra musical. (1997, f. 185)

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

Para a interpretação e a apreciação de um 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).

Contudo, o acesso pelo intérprete ao texto de partida permite uma comparação com o novo texto, da qual resulta a identificação de semelhanças e diferenças. Em particular, as diferenças de elementos que podem afetar a execução permitem ao intérprete avaliar outras possibilidades para a melhoria da qualidade da sua interpretação, considerando, em especial, as especificidades dos instrumentos envolvidos. É o caso da avaliação aqui realizada das diferenças de andamento, articulação e dinâmica do texto da Sonata de Kaplan relativamente ao texto de partida de Hindemith, que permitiu a escolha de novo andamento, de maior detalhamento da dinâmica e sugestão de articulação com conexão.

### Análise dos Aspectos Técnicos da Sonata

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

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

Apesar do intercâmbio de Kaplan com um trompetista experiente para esclarecer especificidades da técnica trompetística, percebe-se em sua Sonata que alguns trechos podem causar um certo desconforto para determinados instrumentistas, embora se saiba que toda dificuldade técnica é relativa, ou seja, o que aparenta ser difícil para uns pode ser fácil para outros, e vice-versa. Nailson Simões, referindo-se à Sonata de Kaplan, declara que este é, reconhecidamente, “um excelente músico e fez uma obra dentro das possibilidades de um trompetista profissional” (informação escrita).<sup>8</sup>

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

<sup>8</sup> Simões, Nailson de A. Entrevista por e-mail, 18 set. 2004.



ção de pontos de respiração, objetivando uma possível solução para as dificuldades técnicas observadas na *Sonata*.

## Primeiro Movimento

### Andamento (Tempo)

Nem sempre o tempo estabelecido por um compositor numa obra é definido em sintonia com a linguagem idiomática do instrumento indicado, isto é, o fato de o compositor, as vezes, não conhecer suficientemente a linguagem idiomática do instrumento, isso contribui para uma escolha equivocada do andamento. Por essa razão, nem sempre é aconselhável considerar literalmente o andamento/tempo determinado na partitura. Isso porque, em determinadas situações, por mais competente que seja o intérprete, poderá haver um comprometimento da clareza da articulação. Por outro lado, por exemplo, o termo *allegro*, que em italiano significa *alegre*, "mais que uma velocidade, [indica] um estado de espírito!" (KAPLAN, 1998, p. 130, interpolação nossa). O próprio Kaplan assinala:

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

Em sua *Sonata*, Kaplan estabeleceu para o primeiro movimento o andamento *Allegro* (semínima = 132). Convém lembrar que esse movimento teve como texto de partida o primeiro movimento da *Sonata para Oboé e Piano*, de Hindemith, do qual Kaplan absorveu elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, porém alterando significativamente o andamento, que, no texto de partida, é *Allegro* (semínima = 120). Desse modo, é pertinente uma comparação entre as dificuldades de execução desses dois textos em termos de digitação e articulação rítmica, apesar das especificidades dos instrumentos envolvidos. Considerando-se que o andamento definido por Hindemith para o oboé possibilita, provavelmente, uma execução segura do ponto de vista técnico-musical, um andamento menos rápido seria, também, mais aconselhável para o primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan, pois permitiria ao trompetista uma execução mais segura e fiel ao texto. Isso posto, o presente Autor acha pertinente adotar o mesmo andamento do texto de partida. Convém mencionar que o trompetista Nailson Simões, como resultado de decisão conjunta com o compositor, adotou um "andamento mais confortável" (entenda-se *mais lento*) na gravação que fez da *Sonata* (informação escrita).<sup>9</sup>

### *Staccato Duplo versus Staccato Simples*

O *staccato* duplo, necessário e muito utilizado como recurso técnico pela maioria dos instrumentistas de sopro, objetiva o ganho de velocidade na articulação de notas em seqüência. No caso do primeiro

<sup>9</sup> Simões, Nailson de A. Entrevista por e-mail, 18 set. 2004.

movimento da sua *Sonata*, Kaplan recomenda que todo grupo de quatro semicolcheias deva ser executado com *staccato* duplo. Com a sugestão do presente Autor de um andamento em semínima = 120 para esse movimento, seria mais adequada a utilização do *staccato* simples para a execução desses grupos de semicolcheias. Entretanto, a sua utilização na forma recomendada pelo compositor fica a critério de cada executante.

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

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

### Flexibilidade Labial e Ligadura

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

No primeiro movimento de sua *Sonata*, Kaplan utiliza um número menor de ligaduras comparativamente com o texto de partida, o que redundou na utilização mais freqüente da língua na execução das notas sem ligadura pelo trompetista. Por essa razão, achou-se conveniente acrescentar algumas ligaduras, como mostrado a seguir, tanto para amenizar o uso da articulação com língua, quanto para oferecer uma alternativa mais suave de articulação e, em certos casos, maior coerência fraseológica. É o caso, por exemplo, do acréscimo de ligadura nas anacruses dos compassos 3, 27, 133 e 157, assim como nos compassos 4, 28, 134 e 158, para suavizar a articulação, e do acréscimo de ligadura nas anacruses dos compassos 17, 144 e 147, com o objetivo de estabelecer coerência com a ligadura utilizada na anacruse do compasso 14 (figura 1), do manuscrito.



Figura 1: Anacruse do compasso 14.

A recomendação, por este Autor, de uma ligadura do segundo para o terceiro tempo dos compassos 17 e 147 (figuras 2 e 3) tem por finalidade contrastar com a mesma idéia rítmica dos compassos 14 e 144 (figuras 1 e 4), estabelecendo uma idéia tipo antecedente-conseqüente ou pergunta-resposta.



Figura 2: Compasso 17.



Figura 3: Compasso 147.



Figura 4: Compasso 144.

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

### Dinâmica (Intensidade)

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

Embora a dinâmica tenha sido estabelecida por Kaplan em sua *Sonata*, ela se apresenta indefinida em algumas passagens. Por essa razão, decidiu-se não só acrescentar, como também fazer algumas alterações na versão original, visando possibilitar melhores efeitos no ato interpretativo. Por exemplo, os primeiros 18 compassos do primeiro movimento são determinados por Kaplan para serem executados com intensidade de som forte, com um *crescendo* e um *decrescendo* a partir daí, porém sem indicação do grau de intensidade de destino. Por essa razão e considerando a riqueza rítmico-melódica desse movimento, decidiu-se pelo acréscimo, nesse trecho (figura 5) e em vários outros, de algumas indicações de dinâmica mais bem definidas. Com efeito, no segundo tempo dos compassos 5, 7, 29, 31, 135, 137, 159 e 161, acrescentou-se a indicação de *mezzo forte*, seguido de um *crescendo*, cujo objetivo é destacar o agrupamento das células rítmicas aí presentes. Essas e outras mudanças constam da edição revisada da partitura da *Sonata*.

**SONATA**  
para trompete e piano  
I

José Alberto KAPLAN  
(1987)

Trompete C

Allegro ♩=120

Figura 5: Trecho dos dezoito primeiros compassos.

## Resistência Muscular

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

Em geral, a resistência está relacionada com o condicionamento técnico-muscular do instrumentista, que, por sua vez, tem de estar muito bem preparado para a execução. Entretanto, a ansiedade e o nervosismo no ato da execução, principalmente dos trechos mais longos, contribuem para a diminuição da estabilidade da embocadura, aqui entendida como a manutenção, com o mínimo de esforço, da afinação, da clareza na emissão das notas e do controle da intensidade sonora (dinâmica). O renomado trompetista norte-americano Charles Schlueter recomenda uma "maneira instantânea" para reduzir a ansiedade, que consiste em

[...] beliscar a membrana (a parte mais carnuda) entre o polegar e o dedo indicador de cada mão com o polegar e o indicador da outra mão. O nível de dor indica o nível de ansiedade. Assim que o nível da dor diminuir, aumente a pressão até que não haja mais dor. Isso deve ser feito em cada mão. Usualmente, um dos lados doerá mais do que o outro, mas não necessariamente. Perceber-se-á imediatamente uma redução na ansiedade (SCHLUETER, [199-], p. 13, tradução nossa).<sup>10</sup>

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

A respiração é a base para a execução de qualquer instrumento de sopro. Por mais óbvio que isso pareça, há provavelmente mais equívoco, noção errônea e desinformação acerca da respiração do que sobre qualquer outro assunto relativo à prática interpretativa do trompete (SCHLUETER, [199-], p. 23, grifo do autor, tradução nossa).<sup>11</sup>

## Indicação dos Pontos de Respiração

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

<sup>10</sup> [...] to 'pinch' the webbing (the 'fleshyest' part) between the thumb and forefinger of either hand, with the thumb and forefinger of the other hand. The level of pain indicates the level of anxiety. As the level of pain subsides, increase the pressure until there is no more pain. This should be done on each hand. Usually, one side will hurt more than the other, but not necessarily. One will immediately notice the decrease in anxiety.

<sup>11</sup> Breathing is the basis for playing any Wind instrument. As obvious as this seems, there is probably more *misunderstanding, misconception, and misinformation* about breathing than on any other subject pertaining to trumpet playing. (*Idem, ibid.*, p. 23).

## Segundo Movimento

## Andamento (Tempo)

No segundo movimento de sua *Sonata* (figura 6), Kaplan adota o mesmo tempo *lento* (colcheia = 69) do texto de partida, perfeitamente adequado, na visão deste Autor, para um desenvolvimento melódico caracterizado por um clima lírico. Verifica-se, porém, uma nítida diferença na dinâmica dos dois textos. Por exemplo, do início do movimento ao compasso 10, Hindemith parte de *p*, passando por *mf*, *pp*, *mp*, *p* e *pp*, enquanto Kaplan mantém a mesma dinâmica (*mf*) ao longo do mesmo trecho, adotando um *fortissimo* súbito ao final do compasso 9 (piano) e início do compasso 10 (trompete), passando por um *mf* (compasso 11) e *crescendo* (a partir do compasso 12) até atingir possivelmente um *fortissimo* no compasso 15. Observa-se também que o clímax do movimento, em Kaplan, ocorre no compasso 14.

II

Trompete C

Lento ♩=69

*mf* *express.*

[14] *sempre legato*

[18] *poco rit.* *mais movido*  
*mp* *ff*

[111] *mf* *crescendo*

[144] *f* *a tempo* *sempre legato*  
*p* *mf*

[18] *accelerando* *rit.*

Figura 6: Segundo Movimento.

A conjugação de elementos, como contraste de dinâmica, *crescendo* e clímax nas notas agudas, exige, na *Sonata* de Kaplan, uma maior demanda sobre a resistência muscular do trompetista. O clima contrastante desse trecho (*ff*, sem surdina e sem legato), relativamente aos trechos inicial e final (ambos com surdina, sempre *legato* e *mf*), dá um tom dramático ao movimento. Com o objetivo de enfatizar essa dramaticidade e, ao mesmo tempo, diminuir a demanda sobre a resistência muscular do trompetista, considerando que ainda lhe falta executar todo o terceiro movimento, este Autor recomenda um aumento do andamento para o trecho que vai do compasso 10 ao compasso 15. Quanto a indicação do uso de surdina nesse movimento, segundo o compositor, a razão seria obter a intensidade de piano. No entanto, entendendo que para se tocar em intensidade de piano no trompete o intérprete não precisa, necessariamente, usar a surdina, decidiu-se, por essa razão, retirar a indicação do uso de surdina nesse movimento.

### Ligadura

No segundo movimento (figura 6), o compositor estabelece a articulação sempre *legato*, com exceção dos compassos 10 e 11. Buscando manter uma uniformidade da articulação do trecho que vai do compasso 10 ao compasso 15, este Autor sugere que todo esse trecho seja articulado "non legato".

### Terceiro Movimento

#### Andamento (Tempo)

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

#### Flexibilidade Labial e Ligadura

No terceiro movimento, o uso da 8.<sup>a</sup> posição (terceira válvula) para a ligadura das notas Lá com Ré do segundo tempo dos compassos 4, 6, 123 e 125 se apresenta como uma alternativa para superar uma eventual dificuldade de conexão em função do andamento. Porém, aconselha-se aqui a primeira nota Lá com a terceira válvula e a segunda nota Lá com a primeira e a segunda válvulas.

No segundo tempo dos compassos 84 e 86 (figura 7), constam as notas Mi e Lá. Em virtude da necessidade do uso da flexibilidade labial para a conexão dessas notas de mesma digitação e considerando a possibilidade de fadiga muscular da embocadura a essa altura do referido movimento, recomenda-se o uso alternativo da terceira válvula, mas apenas para a nota *Mi*. A escolha é opcional, visto que, em razão da linguagem idiomática utilizada nessas passagens, se deve levar em conta o nível técnico de cada executante.



Figura 7: Compassos 84 e 86.

No primeiro tempo dos compassos 18 e 19 (figura 8), objetivando diminuir o instigante uso da língua ocorrente nesse trecho, o presente Autor optou pela colocação de ligadura. Nas anacruses dos compassos 110 e 112, pela mesma razão anterior, optou-se também, pela colocação de ligadura.



Figura 8: Compassos 18 e 19.

### Resistência Muscular

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

### Considerações Finais

Através dessa breve análise, pode-se concluir sobre alguns dos aspectos particulares do estilo composicional de José Alberto Kaplan visíveis na *Sonata para Trompete e Piano*. Parte desse estilo é resultado de suas manipulações dos textos musicais de Paul Hindemith, como o primeiro movimento da *Sonata para Oboé e Piano* e o terceiro movimento da *II Sonata para Piano*, os quais utilizados na construção de sua Sonata, caracterizam um processo intertextual, originando, assim, o seu novo texto. Contudo, as características estilísticas no seu novo texto, tais como: figuras rítmicas, desenvolvimento melódico e progressões harmônicas não deixam de coexistir com o estilo neoclássico de Hindemith.

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

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

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

## Referências bibliográficas

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. *Per musi*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 1, 2000, p. 16-24.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: FTD, 1994. 270 p. Biografia em datas: p. 255. Roteiro de leitura: p. 257-270. (Coleção Grandes Leituras). ISBN 85-322-1455-X.
- BENCK FILHO, Ayrton Muzel. *Concertino para Trompete em Si bemol e Orquestra de Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa: uma abordagem interpretativa*. 2002. 72 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CALDEIRA FILHO, João C. *Apreciação Musical: subsídios técnico-estéticos*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1971.
- GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A Performance como Objeto de Investigação. In: I SEMINÁRIO DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL. *Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.
- 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. *A Teoria Intertextual Aplicada à Música*. 3 f. Artigo não publicado.
- \_\_\_\_\_. A Objetividade na Interpretação Musical – um mito. *Expressão - Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria-RS: UFSM, ano 2, n. 2, jun./dez., 1998, p. 129-133.
- \_\_\_\_\_. *José Alberto Kaplan*: depoimento escrito [03 fev. 2004]. Entrevistador: Gláucio Xavier da Fonseca. João Pessoa, 2004.
- MOURA, Eli-Eri Luiz de. *Recontextualization in Brazilian music*. 1997. 22 f. (Artigo não publicado).
- \_\_\_\_\_. *Apresentação I*. In: KAPLAN, José Alberto. *Caso me Esqueça(m): memórias musicais*. João Pessoa: Departamento de Produção Gráfica da SEC/PB, 1999, 301 p. (Coleção Páginas Paraibanas 2), p. 11-14.
- NOGUEIRA, Ilza. *A Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: reciclagem estilística e modelagem intertextual*. 1997. 12 f. (Artigo não publicado).
- SCHLUETER, Charles. *Zen and the Art of the Trumpet: a concept from a to ...z*. Newtonville-MA, USA., [199-]. (Livro não publicado).
- SIMÕES, Nailson; MARTINS, José Henrique (intérpr.). Sonata para Trompete e Piano. J. A. Kaplan [compositor]. Faixas 11 (03min 46s), 12 (02min 43s) e 13 (03min 49s). In: \_\_\_\_\_. *Trompete Solo Brasil*: Nailson Simões – Trompete e José Henrique Martins – Piano. Rio de Janeiro: ABM Digital, 1999. 1 CD (53min 09s).
- SOUZA, Eugênio Lima de. *Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan*. 1997. 369 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Gláucio Xavier da Fonseca**, natural de Goiana-PB, iniciou seus estudos de música com Wilson Ferreira e integrou, sob sua direção, a Banda de Música Saboeira. Em 1979 transferiu-se para João Pessoa para estudar trompete no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba. Graduou-se (1986) na Escola de Música da UFBA, concluiu o Mestrado (1998) no *New England Conservatory of Music*, em Boston, Massachusetts (EUA) e defendeu tese de doutorado (2005) na UFBA. Foi trompetista da Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba (1980-1982) e da Orquestra Sinfônica do Estado da Bahia. Em 1985 foi premiado no Concurso para a série *CONCERTOS PARA A JUVENTUDE*, promovido pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre-RS, tendo recebido o troféu Jubileu de Prata da Ordem dos Músicos do Brasil-RS. Desde 1987 é professor concursado de trompete do Depto. de Música da UFPB, João Pessoa, onde desenvolve atividades pedagógicas, artísticas e de pesquisa nas áreas de extensão, graduação e pós-graduação, além de atuar como trompetista do BRASIL (grupo de metais e percussão).