



A Sonata para Trompete e Piano de J. A. Kaplan: reciclagem estilística e modelagem intertextual

Ilza Nogueira (UFPB)

Resumo: A relação estilística da *Sonata para Trompete e Piano* de J. A. Kaplan com a obra de Hindemith é uma característica que se evidencia de imediato ao ouvinte informado. O presente estudo valorizou esse aspecto da composição na definição de um objetivo analítico. Em termos gerais, observa a obra sob o ponto de vista da sua relação com a linguagem hindemithiana, e em específico, com o modelo estrutural da II Sonata para Piano do compositor alemão, com a qual encontramos parcialmente, na Sonata de Kaplan, uma relação íntima do tipo modelo x objeto modelado.

Palavras-chave: música brasileira de concerto, música de câmara, sonata, análise musical.

José Alberto Kaplan's *Sonata for Trumpet and Piano*: stylistic recycling and intertextual modelling

Abstract: José Alberto Kaplan's *Sonata for Trumpet and Piano* bears an undiscussable relationship with the musical language of Paul Hindemith. This observation oriented my study towards a comparative analysis with the work of the German composer. The analysis revealed a close association between Kaplan's Sonata and Hindemith's II Piano Sonata, a fact that recommended an informal interview with Kaplan. It was then that I became acquainted with his essay "Intertextuality: applications in the context of musical language", which served as a theoretical guide to the completion of my study.

Key words: Brazilian concert music, chamber music, sonata, music analysis.

Introdução

A *Sonata para Trompete e Piano* de Kaplan data de 1987, e compõe-se de três movimentos. De caráter brilhante e exigindo uma participação ativa e vibrante dos instrumentistas, esta peça também requer 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. Sem grandes dificuldades técnicas, a Sonata antes exige dos instrumentistas concentração para o desenvolvimento de um tipo de atividade densa e contínua, do que para a execução de passagens em que complexidade técnica ou lingüística significam desafios. Dessa forma, a obra pode-se instalar no repertório de muitos pianistas e trompetistas, assim como da maioria de ouvintes amantes da música de concerto camerística. Sua relação com a literatura musical para trompete e piano define-se, portanto, mais ao nível do repertório desenvolvido no início deste século na Europa central como *Gebrauchsmusik* (música utilitária) do que das obras de características didáticas, virtuosísticas, ou que se situem na linha da evolução da técnica instrumental e da linguagem musical. Como *Gebrauchsmusik*, a sonata apresenta características tais, que indicam a possibilidade de seu alto consumo tanto por parte de instrumentistas quanto de distintas platéias.

A obra explora os instrumentos no que eles melhor rendem em brilho e vitalidade, com a utilização dos registros mais apropriados à projeção das suas qualidades sonoras, com a concepção de uma textura vertical e horizontalmente densa, com o efeito das inflexões melódicas pronunciadas e da atividade rítmica motórica. A *Sonata*, portanto, cativa tanto instrumentistas quanto ouvintes, exigindo uma execução e audição continuamente atentas. A tensão ininterrupta dos pressupostos texturais, mélicos e rítmicos encontra respaldo e valorização na evolução harmônica, com seus imprevistos ocasionados por constantes alterações da diatonia básica. Coexistindo com uma progressão de baixos muitas vezes baseada em seqüências de padrões, tais alterações contagiam a previsibilidade da padronização do seu caráter imprevisível, quase sempre frustrando expectativas.

Quanto ao estilo da linguagem musical, o ouvinte informado identifica imediatamente uma vinculação estilística

com a obra de Hindemith.¹ A linha melódica centrada na reprodução de motivos em seqüência; a evolução rítmica baseada na continuidade de subdivisões duplas ou quádruplas de uma estrutura métrica basicamente regular, com raras interrupções e poucos pontos de repouso; a concepção frasal em acordo com a estrutura métrica e o gesto fraseológico marcado na projeção da oitava ascendente; uma concepção de textura mais elaborada na horizontalidade que na verticalidade; um vocabulário harmônico essencialmente triádico, permitindo alterações constantes que promovem instabilidade no ambiente diatônico referencial; todos estes são traços do arquétipo estilístico hindemithiano, cuja assimilação na obra de Kaplan não passa despercebida.

Além da aproximação da linguagem, pude identificar uma relação íntima, do tipo modelo x objeto modelado, com a *II Sonata para Piano* do compositor alemão (1936).

Sendo a inter-relação estilística com a obra de Hindemith a característica da Sonata de Kaplan mais evidente ao ouvinte informado, valorizamos esse aspecto da composição na definição de um objetivo analítico. A análise seguinte observa a obra, portanto, sob a ótica da sua relação com a linguagem hindemithiana, e com o modelo estrutural do terceiro movimento da sua *II Sonata para Piano*.

Orientação Analítica

A identificação de um trabalho de recriação estilística com procedimento intertextual requereu um método de trabalho analítico comparativo. A possibilidade de discutir a obra com o compositor conduziu ao conhecimento de suas reflexões sobre a intertextualidade no contexto musical, encontradas no seu ensaio "Intertextualidade: sua aplicação no contexto da linguagem musical", inédito na época em que realizei este trabalho (1997).² Nele o compositor discute a intertextualidade em música sob a ótica dos conceitos desenvolvidos por Laurent Jenny em "A estratégia da forma".³ De acordo com Kaplan, a essência da intertextualidade constitui o trabalho de assimilação e transformação dos seus arquétipos: "o 'olhar' intertextual é uma visão crítica e, ao mesmo tempo, repetitiva".

Estimulada e orientada pelas considerações de Kaplan sobre o processo criativo intertextual, esta análise busca demonstrar a presença do modelo hindemithiano em sua sonata, revelando a composição, portanto, como um trabalho de transformação. Define o grau de apropriação e transformação estilística, quando não faz associação com outra obra, e demonstra os processos da recriação intertextual, quando, reconhecida a "obra-mãe", pode estabelecer a comparação entre o texto de partida e o resultante.

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 se percebe entre os primeiros movimentos dessas duas obras.⁴ Pode-se, entretanto, identificar certos cruzamentos de características que autorizam uma observação comparada entre esses dois movimentos: centro tonal, estrutura

¹ A influência de Hindemith é esclarecida pelo compositor em entrevista concedida ao Professor Eugênio Lima de Souza em março de 1997. Nessa ocasião, respondendo à questão sobre a evolução de sua produção artística, Kaplan admite ter passado por um período (entre 1985 e 1991), no qual Hindemith e Shostakovich foram seus modelos para o desenvolvimento de um tonalismo estabelecido no sentido mais amplo do termo.

² Esse texto, revisto e ampliado, será publicado sob novo título - *Ars Inveniendi* - no número inicial da revista *Claves* do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, junto ao presente trabalho.

³ JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: JENNY, Laurent et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literária. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Portugal: Almedina, 1979. p. 5-49.

⁴ Anos depois da realização deste estudo, vimos a conhecer a relação intertextual entre o primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan com o primeiro movimento da *Sonata para Oboé e Piano* de Hindemith, através da Tese de Doutorado do Professor Gláucio Xavier da Fonseca (FONSECA, Gláucio Xavier da. *Intertextualidade e Aspectos técnico-interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan*. 2005. 141 f. Tese - Universidade Federal da Bahia, Salvador).

métrica, direcionamento melódico e harmônico de temas, manutenção de notas-pedal como recurso alternativo de estabelecimento da tônica, e elaboração harmônica conduzindo à percepção de ambigüidade tonal. No entanto, se a análise comparativa entre os dois movimentos finais da obra de Kaplan com o terceiro movimento da citada *Sonata* de Hindemith serve para demonstrar aspectos técnicos do trabalho de elaboração intertextual, a comparação dos primeiros movimentos serve apenas para demonstrar a derivação estilística e, especialmente, as idiosincrasias dos dois compositores.

Análise

Primeiro movimento: reciclagem estilística⁵

A identificação de uma relação entre o primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan e o primeiro movimento da *Sonata* de Hindemith se verifica antes na absorção dos traços estilísticos genéricos que no desenho composicional. A relação de que falamos, portanto, evidencia-se apenas ao nível da caracterização estilística, e não no sentido de uma relação obra-a-obra. A análise pretende demonstrar aproximação estilística e individualidade no tratamento composicional, evidenciada principalmente na caracterização da linguagem harmônica.

O centro tonal primário dos primeiros movimentos das duas obras é o mesmo (Sol); no entanto, o estabelecimento de uma tonalidade cêntrica,⁶ tendo como base referencial a coleção diatônica, distingue-se em um e outro compositores. Em Kaplan, o uso do quarto grau elevado (Dó#), e a ênfase na progressão linear $\hat{1} - \hat{4} - \hat{1}$, indicam um tonalismo antes estabelecido na divisão da oitava em partes iguais (6 + 6, ou 3 + 3 + 3 + 3 semitons) que na divisão assimétrica da tonalidade tradicional (7 + 5 ou 5 + 7 semitons). Em Hindemith, o uso de progressões lineares do tipo $\hat{1} - \hat{4} - \hat{5} - \hat{1}$ revela, por sua vez, um tonalismo voltado à tradição. A observação comparativa das frases temáticas iniciais das duas obras mostra uma distinção essencial na concepção da linha tonal em um e outro compositores (exs. 1a e 1b).



Ex. 1a: Kaplan, comps. 1-5



Ex. 1b: Hindemith, comps. 1-6

⁵ O termo "reciclagem", no sentido aqui empregado, se deriva do artigo de W. J. Solha "Reciclagem: um depoimento sobre intertextualidade", publicado no Suplemento Cultural *Augusto* do Jornal da Paraíba em 22/5/2005.

⁶ Por tonalidade cêntrica entendemos aqui o estabelecimento de uma sintaxe musical que polariza um centro tonal, porém não se define com os mesmos pressupostos da tonalidade tradicional, quais sejam: harmonia funcional e condução vocal tradicional.

Em Hindemith, é possível falar do modo maior, estabelecido em conexões de larga escala, com "matizes" dos modos de característica menor estabelecidos em relações de pequena escala. A exposição inicial do primeiro tema, por exemplo, expande-se entre I e III (comp. 13). Nessa progressão entre Sol e Si natural, Si bemol (comp. 2) e Mi bemol (comp. 4) levam à percepção dos modos menores (dórico e eólio em Sol), inserindo, ao mesmo tempo, o jogo cromático entre Mi natural (comps. 2 e 5-6) e Mi bemol (comp. 4). Si natural, por sua vez, só vai aparecer no compasso 13, no ponto de expansão tonal da frase, com a tríade de Si maior (comps. 13-14/1) antecedida de Fá# (ex. 2a).

Mässig schnell (♩ = 108)

Ex. 2a: Hindemith, exposição do primeiro tema, comps. 1-16

Em Kaplan, a frase temática inicial evolui sobre a projeção linear da harmonia Sol-Si bemol-Dó#/Ré bemol-Mi. A progressão harmônica na ampla escala do tema caracteriza a expansão entre I e VI. O jogo cromático é mais complexo que em Hindemith, ocorrendo entre Si bemol e Si natural, Mi bemol e Mi natural, Ré# e Ré natural, Fá# e Fá natural. Nesse contexto, harmonias das tonalidades de Sol menor (I, III e VI) e Sol maior (I, III e VI) são evocadas. A valorização de VI em pontos cadenciais de frases (comps. 13 e 16) e do próprio período (comp. 21) leva à percepção da ambigüidade tonal entre I e VI (ex. 2b).

Allegro ♩=120

Trompete C

Piano

Tpt.C

Pno.

Tpt.C

Pno.

Tpt.C

Pno.

gracioso

ff

ben articulado

mp

Ex. 2b: Kaplan, comps. 1-21

O confronto de centros tonais, inerente à forma sonata, se distingue nos movimentos de um e outro compositores. Em Hindemith, esse confronto ocorre entre Sol (tema 1, ex. 2a) e Fá (tema 2, ex. 3a).

Im Zeitmaß

mp

p

Ex. 3a: Hindemith, exposição do segundo tema, comps. 41-48

Nota-se a presença dos 12 sons tanto no primeiro tema (onde Si bemol e Fá natural sugerem especialmente o modo dórico em Sol) quanto no segundo (onde Sol bemol atua sugerindo especialmente o modo frígio em Fá). Pode-se dizer, portanto, de um tratamento eclético, em que a diatonía modal é especialmente temperada com o cromatismo total.

Em Kaplan, o plano tonal se configura entre os centros: Sol (primeiro tema, ex. 2b, acima), Fá# (ponte temática, ex. 3b) e Mi (segundo tema, ex. 3c).

No tratamento harmônico do primeiro tema, a presença de Si bemol, Mi bemol e Lá bemol sugerem a ambigüidade tonal entre Sol e Mi bemol, enquanto Dó# junto a Fá# (comps. 3-4) sugerem nuances modais (lídio em Sol).

O tema da ponte ancora-se seguramente em Fá# maior.

37

Trumpet in C

legato espressivo

Piano

mp bem articulado

C Tpt.

mp

Pno.

mf *f* *express.*

C Tpt.

f

Pno.

mf *f* *p* *f*

Ex. 3b: Kaplan, tema da ponte, comps. 37-46

Quanto ao segundo tema, o novo centro tonal (Mi) é trabalhado na perspectiva da ambigüidade modal, pelo que respondem as oscilações entre Sol natural e Sol #, Dó# e Dó natural, Ré natural e Ré#.

The image shows three systems of musical notation for a trumpet and piano. The first system, starting at measure 51, includes a Trumpet in C part and a Piano part. The Piano part has an '8va' marking and an 'express.' instruction. The second system, starting at measure 59, includes a C Tpt. part and a Pno. part. The Pno. part has an '(8va)' marking, a forte 'f' dynamic, and a 'curto' marking. The third system, starting at measure 67, includes a C Tpt. part and a Pno. part. The Pno. part has an '8va' marking, a piano 'pp' dynamic, a 'brilhante' instruction, and a 'p' dynamic. The score is in 2/4 time and features complex chromatic and modal oscillations.

Ex. 3c: Kaplan, exposição do segundo tema, comps. 51-68

Pode-se afirmar, portanto, que a modelagem tonal de Kaplan reflete as características essenciais do tonalismo hindemithiano: sugestão modal, ambigüidade e ornamentação cromática. Sendo o conjunto universal trabalhado pelos compositores eminentemente cromático, seus sistemas harmônicos definem-se entre duas possibilidades: como organização diatônica do cromatismo total, ou como elaboração diatônica com expansões e cromatismos. Se ainda podemos admitir que o universo harmônico de Kaplan é mais

amplo que o de Hindemith, notando-se as elaborações cromáticas mais constantes, podemos também admitir que essa seja a distinção essencial entre o tratamento tonal de um e outro compositor, figurando Hindemith mais ao lado da diatonia com expansões cromáticas e Kaplan, da organização diatônica do cromatismo total.

A progressão harmônica hindemithiana baseada na seqüência de quartas/quintas justas, cede lugar em Kaplan às seqüências de terças, preferencialmente menores, de forma que frequentes relações tritonais ocorrem. Na exposição do primeiro tema de Hindemith (ex. 2a), a progressão do baixo entre I e III (comps. 1 - 13) desdobra o segmento do ciclo de quintas justas Sol (comps. 1-6) - Ré (comp. 7) - Lá (comps. 8, 10) - Mi (comps. 11-12) - Si (comp. 13). A harmonização desta progressão valoriza os graus IV e ii (S e Sr). Na textura contrapontística, a definição das harmonias resultantes é ambígua, sendo essa ambigüidade provocada pela constância de sétimas e nonas acrescentadas. Nos seis compassos iniciais, por exemplo, a harmonização da linha melódica que se estende entre Sol 4 e Sol 5 sobre o pedal Sol 3,⁷ parece mais dirigida a uma percepção de V/IV do que de I. A percepção de uma harmonia prolongada de V7/IV entre os compassos 1 a 5, antecedendo a harmonia de IV na mão esquerda do compasso 6, deve-se à tradicional compreensão do contexto harmônico Sol-Re-Fá-Lá como próprio da função de dominante. Nesse prolongamento, os conteúdos dos compassos 2 e 4 são considerados como ornamentais (notas de passagem). Se, por um lado, a melodia valoriza as classes-de-notas Sol e Ré (1 e 5), as harmonias resultantes do contraponto que acompanha essa melodia não projetam direcionamentos para I ou V. Por outro lado, os cinco compassos de "dominante" não evoluem a expectativa de resolução natural às dominantes, nem a resolução é facilmente identificada como tal, em função da inversão do acorde: Sol-Dó-Mi. A ambigüidade na interpretação funcional de Sol, portanto, parece ser o alvo da elaboração composicional da frase introdutória.

Em Kaplan, a melodia inicial (ex. 2b, comps. 1-8) evolui sobre o ciclo intervalar de três semitons: Sol (comp. 1) - Si bemol (comp. 2) - Dó# (comp. 3)/Ré bemol (comp. 6) - Mi (comps. 6-7) - Sol (comps. 8-9). Essa melodia consta de duas frases (comps. 1-5 e comps. 5-9). No baixo que a acompanha, os pontos de apoio métrico são Sol (comp. 1 e 5) e Dó# (comp. 4), na primeira frase. O único elemento do baixo metricamente apoiado na segunda frase (Lá, comp. 7) intermedia (como uma bordadura) os baixos conclusivos das frases 1 (Sol 1-2, comp. 5) e 2 (Sol 2-3, comp. 8/2). O baixo, portanto, apóia a estrutura harmônica referencial da linha melódica: o ciclo intervalar de 3 semitons sobre Sol. Durante toda a primeira frase, na voz superior do acompanhamento do piano, a nota Sol 4 se mantém, equivalente ao pedal do baixo em Hindemith. As harmonias que se formam entre piano e trompete alternam-se entre justaposições de quintas justas ou tríades. A primeira tríade que se ouve na peça é Mi bemol maior (comp. 2/2), concluindo a projeção linear da mesma tríade na linha melódica dos compassos 1 e 2. Com a valorização qualitativa de Mi bemol, de encontro à valorização quantitativa de Sol, Kaplan constrói uma ambigüidade tonal inicial equivalente àquela efetivada por Hindemith entre Sol tônica e Sol dominante.

Das observações sobre as tonalidades construtivas da forma sonata, ao lado das observações relativas à progressão harmônica, derivamos uma terceira observação. Enquanto em Hindemith a oposição maior x menor é efetiva na concepção estrutural da peça, funcionando entre seções, isto é, em relações de larga escala, o efeito dessa oposição em Kaplan ocorre de forma mais sutil, efetivando-se entre o vocabulário triádico eminentemente maior e os intervalos menores da progressão harmônica, baseada no ciclo intervalar de três semitons.

⁷ Neste trabalho, a nomenclatura das notas segue o sistema americano: Dó Central = Dó 4.

Segundo e terceiro movimentos: modelagem intertextual

Se a abordagem analítica do primeiro movimento da *Sonata* de Kaplan evidenciou idiossincrasias do compositor e a absorção dos traços estilísticos de Hindemith, a análise do segundo e terceiro movimentos pretende demonstrar técnicas de trabalho intertextual. A relação indiscutível entre esses movimentos e a *Sonata para Piano* de Hindemith é bastante íntima. Devo a descoberta do estreito vínculo entre estes movimentos e a *Sonata* de Hindemith ao meu passado pianístico, quando a obra do compositor alemão 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.

A revelação da minha descoberta ao compositor motivou-o a passar às minhas mãos o seu texto teórico "Intertextualidade: sua aplicação no contexto da linguagem musical", o qual guiou, então, minhas observações analíticas.

O 2º movimento da *Sonata* de Kaplan corresponde à introdução lenta (*Sehr langsam*) do 3º movimento da *Sonata* de Hindemith, tomando a mesma estrutura métrica e o mesmo andamento (6/8, colcheia = 69), além do mesmo centro tonal (Si). No período inicial, a melodia do trompete corresponde à linha superior da mão direita do piano em Hindemith, enquanto o piano corresponde à mão esquerda e linha inferior da mão direita, no que diz respeito à estrutura rítmica e à seqüência escalar descendente (exs. 4a e 4b).

Sehr langsam (♩ bis 69)

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a melodic line in the right hand and a descending scalar sequence in the left hand. The second system includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The third system shows a *p* (piano) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ex. 4a: Hindemith, 3º movimento, comps. 1-9

Na sonata de Kaplan, essa seqüência se encontra matizada com cromatismos inexistentes em Hindemith (Sol e Fá naturais, comps. 1 e 2), além de se encontrar num registro mais grave. Ela é mais sonora, solicitando uma intensidade maior (*mf - f*) que em Hindemith (*pp - mf*).

Lento ♩=69

Trompeta C
mf express.

Piano
mf

Tpt. C
sempre legato

Pno.
espressivo

Tpt. C
poco rit.

Pno.
poco rit. ff

Ex. 4b: Kaplan, 2º movimento

A correspondência entre as linhas melódicas do trompete se realiza, na seqüência de células 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 uma nova nota (Lá), e o terceiro e quarto elementos encontram-se na ordem retrógrada: Ré – Dó#. Na célula seguinte, não somente há troca na ordem do

segundo e terceiro elementos (Fá# - Ré), como também uma nota de passagem (Mi) se insere entre eles. Enquanto nesses exemplos houve manutenção de algum elemento e troca em outros, pode haver uma modificação integral de ordem, como acontece na terceira célula (comp. 1, segundo tempo). As modificações podem também significar uma simples mudança de registro, como ocorre entre o final do compasso 3 e início do compasso 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 no 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 (exs. 5a e 5b).

vorangehen

The musical score for Example 5a is presented in three systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The treble clef part features a melodic line with a trill-like figure, while the bass clef part has a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic development in both hands, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system shows a change in texture, with the treble clef part playing chords and the bass clef part continuing with a rhythmic pattern. The dynamics range from *pp* to *f*.

Ex. 5a: Hindemith, 3º movimento, comps. 10-15

Trumpet in C

Piano

C Tpt.

Pno.

Ex. 5b: Kaplan, 2º movimento, comps. 10-15

A conclusão do movimento (cinco compassos em andamento 9/8) corresponde, em Hindemith, a um andamento mais calmo (*ruhig*) em sonoridade crescente - decrescente (*p - mf - f - mp - p*), como mostra o exemplo 6a.

Ruhig

Piano

Ex. 6a: Hindemith, 3º movimento, comps. 16-20

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, o trabalho em torno de uma melodia harmonizada (a qual lembra uma canção do folclore brasileiro) aciona as mesmas técnicas de manipulação das células melódicas, além de também modificar algumas das harmonias; a exemplo, na repetição melódica dos compassos 16 e 17, Kaplan harmoniza a nota Si (segundo tempo dos compassos) com os acordes de Si maior (comp. 16) e Sol maior (comp. 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 (ex. 6b).

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Trumpet in C' and 'Piano', covers measures 16 and 17. Measure 16 is marked 'a tempo' and 'espressivo', with a dynamic of *mf*. Measure 17 is marked 'sempre legato' and *mf*. The second system, labeled 'C Tpt.' and 'Pno.', covers measures 18, 19, and 20. Measure 18 is marked 'accelerando'. Measures 19 and 20 are marked 'rit.'. The piano part in the second system also features 'accelerando' and 'rit.' markings.

Ex. 6b: Kaplan, 2º movimento, comps. 16-20

O terceiro movimento da *Sonata* de Kaplan corresponde ao Rondo (*Bewegt*) do terceiro movimento da *Sonata* de Hindemith, tomando a mesma estrutura métrica (2/2) e o mesmo andamento (mínima = 100 - 108), além do mesmo centro tonal (Sol) e nível de intensidade (*mf*). A correspondência da linha melódica se realiza segundo os mesmos artifícios de manipulação elementar das células rítmico-melódicas, respeitando o princípio de que a uma manipulação maior numa célula corresponda uma menor manipulação na seguinte; dessa forma, as frases de um e outro compositores mantêm um nível médio de correspondências. Observemos somente o período inicial (exs. 7a e 7b), já que o processo se repete analogamente, até o final do movimento.

Bewegt (♩ 100-108)

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The second system includes a forte (*f*) dynamic marking. The third system returns to mezzo-forte (*mf*). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ex. 7a: Hindemith, 3º movimento (Rondo), comps. 1-12



Rondó Allegra =100-108

Trompete C

Piano

Tpt. C

Pno.

Tpt. C

Pno.

The image displays three systems of musical notation for Trompete C and Piano. The first system is for Trompete C and Piano, with dynamics *mf* *gracioso* and *mf* *simile*. The second system is for Tpt. C and Pno., with dynamics *mf* and *mf*. The third system is for Tpt. C and Pno., with dynamics *legato*, *f*, and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 7b: Kaplan, 3º movimento, comps. 1-12

Esse período compõe-se de três frases de quatro compassos. A correspondência de notas nos primeiros tempos de cada um dos doze compassos ocorre em 2/3 do período; as mudanças geralmente acontecem para notas da mesma tríade (a exemplo, Ré correspondendo a Si em Sol maior), ou para as notas reais, eliminando apojeturas (comp. 10), ou para notas correspondentes em outros registros (comps. 9-11). Das três frases, a intermediária (comps. 4/2 - 8) é aquela onde ocorre uma re-interpretação harmônica, de forma que, também nesse sentido, 2/3 do período correspondem ao modelo original.

Num total de 152 compassos, o movimento de Kaplan realiza algumas elisões dos 183 compassos do Rondo de Hindemith. Os 31 compassos da diferença não correspondem a uma seqüência inteira, mas a vários trechos de tamanhos distintos retirados em pontos diversos; por exemplo, entre os compassos 88 e 89 de Kaplan corresponde a elisão de um trecho de 18 compassos de Hindemith; entre os compassos 118 e 119, houve a elipse de um trecho de 5 compassos; e entre os compassos 134 e 135, corresponderia um trecho de 7 compassos. Com esses trechos omitidos, Kaplan realiza encurtamentos nas seções episódicas do seu modelo de Rondó.

Algumas Considerações Conclusivas

Refletindo sobre o trabalho intertextual como transformação em *Intertextualidade: sua aplicação no contexto da linguagem musical*,⁸ Kaplan se refere às Figuras de Retórica, como uma analogia que poderá auxiliar na compreensão dos vários tipos de transformação do texto de partida no intertexto. Na conceituação dessas figuras, encontramos seu modelo de trabalho intertextual. Na sua descrição da Interversão e da Metátese (mudança de lugar de fonemas contíguos na cadeia falada), do Paralelismo (repetição das mesmas idéias com palavras ligeiramente alteradas ou de frases com o mesmo esquema gramatical) ou da Elipse (omissão de palavra ou palavras que se subentendem pelo contexto), encontramos, implicitamente, uma explicação técnica para os processos de transformação ativos no trabalho de derivação da sua *Sonata para Trompete e Piano* de modelos de Hindemith, quanto à estrutura, expressão e conteúdo musical. Deve-se reconhecer, portanto, que na composição desta *Sonata*, Hindemith significou mais que uma influência. Na realidade, identifica-se um verdadeiro intercâmbio discursivo entre os dois compositores, com fases de maior ou menor confluência entre o modelo e o objeto modelado.

Desta forma, compreender a *Sonata* de Kaplan desconhecendo sua permeabilidade ao contexto hindemithiano, desprezando sua apreciação como trabalho imaginoso de imitação, transformação ou transgressão, seria como tentar compreender um evento, uma obra fora do contexto histórico que lhe origina. Pode-se dizer que a *Sonata* de Kaplan é uma interpretação composicional da *Sonata* de Hindemith. Nesta obra, o compositor tem, portanto, uma postura recreativa, cuja apreciação recomenda o conhecimento do objeto recriado. A elaboração composicional adquire, aqui, uma certa identificação com o trabalho analítico, musicológico. Reconhecendo-se a análise como um trabalho de interpretação (de recriação, portanto), e considerando-se a diferença entre os modos de cognição nos processos criativo e recreativo, podemos, compreender a situação de excepcionalidade na concepção dessa *Sonata*. Ao mesmo tempo, compreendemos que o trabalho analítico sobre uma experiência composicional baseada em técnicas de simulação ou modelagem, partindo do reconhecimento do modelo sobre o qual a composição se debruça, também se reveste de excepcionalidade. Essa excepcionalidade diz respeito ao desvendamento dos "mistérios" composicionais, remetendo ao processo criativo com uma segurança que se desconhece (e geralmente se despreza) na investigação analítica.

O objetivo deste trabalho foi, essencialmente, a busca de uma explicação causal para a obra. Identificar traços normativos da composição, vinculá-la a um determinado estilo e sistema composicional, explicá-la, portanto, a partir das convenções do seu antecedente histórico. O estudo desse antecedente histórico foi porta de acesso à coordenação da obra com o mundo do qual ela é produto, e à localização do compositor na esfera dos seus relacionamentos estilísticos e culturais.

Tomando como parâmetro de observação a norma composicional hindemithiana, e realizando um trabalho comparativo em margens estritamente delimitadas, minha compreensão da obra de Kaplan se revelou como uma observação de procedimentos composicionais, a qual desprezou, intencionalmente, seus efeitos artísticos. Efeitos estes que, certamente, suscitam abordagens analíticas várias, remetendo a outras esferas de possibilidades observativas (dentre as quais, sua comparação a outras obras do próprio compositor), que poderiam revelar diversas faces da *Sonata* de Kaplan.

⁸ V. Nota 2.

Ilza Nogueira (Salvador, Bahia) é Doutora em Composição pela Universidade de New York em Buffalo (PhD, 1985). Professora Aposentada da Universidade Federal da Paraíba, desde abril de 2003 é Membro Efetivo da Academia Brasileira de Música. Sua produção nos campos da teoria analítica é direcionada ao repertório brasileiro contemporâneo, e visa especialmente às obras do Grupo de Compositores da Bahia. Dentre seus trabalhos, destaca-se o livro *Ernst Widmer, Perfil Estilístico* (UFBA, 1997). Atualmente, é coordenadora da Pesquisa "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", cujos produtos se encontram no site // www.mhccufba.ufba.br.