

## A influência intertextual como elemento-chave na performance de *MarPROchaKOFIEV* das *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance

*Tassio Luan Anselmo de Lima*  
UFRN  
*Tassio.lima.016@ufrn.edu.br*

*Joana Cunha de Holanda*  
UFRN  
*joana.holanda@ufrn.br*

**Resumo.** Este artigo é um recorte de uma pesquisa que investiga a intertextualidade na música como uma ferramenta essencial na construção da performance musical da obra *Três Sátiras para Piano* (1979) de José Alberto Kaplan (1935-2009). A discussão é fundamentada por autores como Bakhtin (2003), Klein (2005), Hatten (1985) e Oliveira, Lima (2011). A pesquisa tem por objetivo analisar as múltiplas referências de contrastes estilísticos e estéticos utilizados pelo compositor, a fim de fornecer uma base estilística para a performance musical e explorar as conexões entre os elementos musicais. Além disso, visa contribuir para o enriquecimento da interpretação, a partir das análises sobre as referências intertextuais com foco no movimento *MarPROchaKOFIEV*, a qual é parte integrante da obra *Três Sátiras para Piano*. A pesquisa adota uma abordagem analítico-comparativa analisando os aspectos musicais heterogêneos e é caracterizada como documental. Foram incluídas análises comparativas dos textos musicais do compositor referenciado, experimentação ao piano, audição criteriosa e estudo de repertório. Ao compreender essas interrelações, espera-se enriquecer a performance e compreensão da obra.

**Palavras-chave.** Intertextualidade. Performance. Kaplan. Piano.

**Title.** *The Intertextual Influence as a Key Element in the Performance of MarPROchaKOFIEV from José Alberto Kaplan's Três Sátiras para Piano*

**Abstract.** This article is a segment of a research that investigates intertextuality in music as an essential tool in shaping the musical performance of José Alberto Kaplan's (1935-2009) composition "*Três Sátiras para Piano* (1979). The discussion is guided by the works of authors such as Bakhtin (2003), Klein (2005), Hatten (1985), and Oliveira, Lima (2011). The research aims to analyze the multiple references of stylistic and aesthetic contrasts used by the composer, providing a stylistic foundation for the musical performance and exploring the connections between the musical elements. Additionally, it seeks to enhance interpretation through analyses of intertextual references, particularly focusing on the *MarPROchaKOFIEV* movement, an integral part of *Três Sátiras para Piano*. The research adopts an analytical-comparative approach and is characterized as documentary. Diverse musical aspects were analyzed, including comparative analyses of the referenced

composer's musical texts, piano experimentation, attentive listening, and repertoire study. By understanding these interrelationships, the goal is to enrich the performance and comprehension of the composition.

**Keywords.** Intertextuality. Performance. Kaplan. Piano.

## 1. Introdução

Este artigo é parte integrante de uma pesquisa sobre a análise de aspectos musicais sob a ótica da intertextualidade presente na obra *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (1979) para construção de uma performance estilisticamente informada. A obra adota uma abordagem irônica e satírica em relação à música de concerto, apresentando uma linguagem moderna que confere um caráter desafiador ao intérprete (*apud* MARTINS, 1996. p. 107-108).

José Alberto Kaplan incorporava em suas composições uma variedade de aspectos musicais inspirados tanto na cultura regional como além dela, o que resultava em obras grandiosas e propensas a múltiplas análises (FONSECA, 2005). O próprio Kaplan afirmava que, apesar de frequentemente buscar inspiração em obras de outros compositores, considerava-se um verdadeiro criador capaz de transformar a base inicial em composições com sua própria identidade (KAPLAN, 2006, p. 24). Ele enfatizava a importância da intertextualidade na música, ressaltando que uma obra musical se tornava incompreensível sem essa conexão (KAPLAN, 2006, p. 19). A habilidade do compositor em utilizar a intertextualidade em suas criações foi reconhecida e destacada nas pesquisas de Fonseca (2005), Souza (2006) e Nogueira (2006).

A obra *Três Sátiras para Piano* é composta por três movimentos que, de acordo com Lanza (2006), oferecem uma visão caleidoscópica de três compositores russos - Dmitri Shostakovich (1906-1975), Ígor Stravinski (1882-1971) e Serguei Prokofiev (1891-1953). Esses movimentos criam uma sonoridade fotográfica, capturada através de ângulos e reflexos indiretos para o Kaplan, e assim, fazendo parte da combinação de tendências estilísticas e estéticas. Os movimentos são intitulados: *SCHOSTA-POLKA-KOVICH*, *ValStravinskysa da Esquina* e *MarPROchaKOFIEV*.

Nosso enfoque de análise recai sobre o terceiro movimento (*MarPROchaKOFIEV*), no qual examinamos fragmentos composicionais que se correlacionam com o folclore e o acervo cultural do compositor referenciado, valendo-se da intertextualidade como recurso. Através desse fenômeno intertextual, buscamos construir uma *performance* que esteja intrinsecamente ligada aos conceitos fundamentais que impulsionam sua dinâmica.

Este artigo assume um viés analítico-comparativo cujo procedimentos metodológicos adotados compreenderam uma pesquisa documental dos referenciais musicais presentes em *MarPROchaKOFIEV*, por meio de um levantamento de partituras e uma audição atenta e comparativa. Foram investigados elementos como o contraste de timbres, acompanhamento, articulações, gestos, motivos rítmicos e melódicos, andamento e uso de regiões.

Outro aspecto da pesquisa que se correlacionou com as análises documentais foi a compreensão da obra e de seus elementos intertextuais, visando subsidiar a construção da performance. Para esse propósito, foram adotadas a experimentação ao piano e a audição das obras orquestrais, buscando estabelecer uma ligação com a palavra "marcha". Adicionalmente, realizamos uma análise detalhada e transposição dos encadeamentos harmônicos, assim como a leitura individual dos instrumentos de orquestra em trechos que apresentavam alguma semelhança.

Esse processo possibilitou não somente extrair um contorno melódico e harmônico, mas também uma textura de timbre que confere uma sonoridade peculiar à composição. Como resultado dessa busca auditiva, identificamos elementos de similaridade em duas obras de Prokofiev: *March, O Amor Por Três Laranjas*, Op.33 e *March, 10 Peças Fáceis para Piano*, Op.12. Essas obras selecionadas foram elencadas para discussão sobre a intertextualidade no terceiro movimento.

## 2. Intertextualidade

O conceito de intertextualidade refere-se à relação entre diferentes textos, onde a leitura de um implica na leitura de outro, criando uma rede de "vozes" entrelaçadas ao longo da história literária (RIBEIRO, 2016). A Teoria da Intertextualidade, proposta por Mikhail Bakhtin, destaca que os textos literários são discursos com múltiplos elementos, sem um sentido fixo (FIORIN, 2006). Julia Kristeva expandiu esses conceitos, definindo a intertextualidade como a disseminação de textos anteriores em um novo texto, envolvendo a absorção e transformação desses elementos. Esse processo criativo permite a combinação de ideias, dando origem a algo novo e original (*apud* JENNY, 1979, p. 13).

A intertextualidade na linguagem musical também é explorada, com o compositor assimilando e transformando arquétipos musicais de obras prévias. Essa prática é descrita como "o olhar" intertextual, permitindo a criação de um novo texto que se desvincula dos originais (GERLING, 2006). O compositor enriquece sua própria linguagem musical ao incorporar

elementos de outras fontes, estabelecendo uma conexão com a tradição artística mais ampla (GOMES, 1985, p. 129). Esse diálogo entre textos enriquece a experiência musical, proporcionando múltiplas camadas de significado e uma compreensão mais profunda das obras (BAKHTIN 2003, p. 327-328).

Assim, a intertextualidade se revela como uma poderosa ferramenta criativa e comunicativa para o compositor, expandindo o potencial da obra e enriquecendo a experiência do público ao estabelecer um diálogo contínuo com outras obras e referências teóricas (HATTEN, 1985, p. 69; OLIVEIRA, LIMA, 2011).

### 3. Sátira e homenagem musical

A prática da homenagem musical e da sátira têm sido exploradas por compositores ao longo da história, revelando-se como formas poderosas de expressão artística e crítica. Na homenagem musical, os compositores decidem honrar outros artistas incorporando características da linguagem composicional dos homenageados em suas próprias obras, criando um processo de intertextualidade (BARRENECHEA, 2009). Essa fusão de influências permite que elementos estilísticos e idiomáticos sejam reelaborados, parodiados ou evocados, aproximando dois mundos diferentes, como destacado por Crumb (2014). Um exemplo notável é a dedicação de Robert Schumann a Chopin na *Kreisleriana Op. 16*, bem como sua homenagem ao mesmo compositor no décimo segundo movimento do *Carnaval Op. 9*, intitulado-o de Chopin.

Por outro lado, a sátira musical, que tem suas origens na Roma Antiga como uma forma de crítica social, desempenha um papel significativo no século XX como uma ferramenta para desafiar a tradição estabelecida (APEL, 1974, p. 751 e 752). Utilizando o humor e a ironia, a sátira na música ridiculariza aspectos da sociedade, política e cultura, como enfatizado por Lanza (2006). Os artistas têm utilizado a sátira para expressar sua insatisfação com a realidade e provocar reflexões críticas no público. Essa abordagem bem-humorada torna a crítica social mais acessível e envolvente, estimulando discussões sobre questões importantes, como ressaltado por Denat (2019).

#### 4. Gênero referenciado – Marcha

A marcha é um gênero musical que teve origem na música militar, sendo utilizada para guiar grandes grupos em marchas ordenadas. No século XIX e início do XX, ela também passou a ser incorporada em outras formas musicais, como óperas e balés. Caracterizada por um ritmo forte em compasso binário, com frases regulares e melodia simples e repetitiva, a marcha não se limita apenas à música militar e cerimonial, sendo também empregada em contextos modernos, como trilhas sonoras de filmes e apresentações ao vivo de rock e pop, para energizar a audiência (APEL, 1974, p. 504; HINDEMITH, 1991; BIERLEY, 2009; SOUSA, 1997; DOCTOROW, 2006).

No Brasil, a marcha evoluiu com influências do jazz americano e se tornou popular no carnaval, com destaque para a composição *Ó abre-alas* de Chiquinha Gonzaga (CAVALCANTI, 2006, p. 79) Embora a marcha folclórica brasileira não esteja diretamente relacionada à marcha presente no terceiro movimento das Três Sátiras para Piano, essa conexão é discutida analiticamente para compreender seus aspectos rítmicos na construção do movimento.

#### 5. Análise comparativa em *MarPROchaKOFIEV*

O título *MarPROchaKOFIEV* faz alusão ao compositor russo Sergei Prokofiev, reconhecendo o gênero musical da marcha. Segundo Maes (2002, p. 326), aproximadamente 13 movimentos com o título de "Marcha" foram compostos por Prokofiev entre 1906 e 1950. José Alberto Kaplan utiliza elementos intertextuais de duas obras de Prokofiev: *March de O Amor Por Três Laranjas* (Op.33) e *March de 10 Peças Fáceis Para Piano* (Op. 12).

Ao analisar o terceiro e último movimento das Três Sátiras para Piano, Kaplan o divide em dois temas distintos. O primeiro tema é apresentado nos compassos 5 a 20, com variações nos compassos 30 a 37 e 87 a 99. Ele tem como base intertextual o movimento *March de O Amor Por Três Laranjas*. Essas transformações podem ser observadas nas figuras 1, 2 e 3.

Figura 1 – MarPROchaKOFIEV (c. 5-20)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização pelo autor (2023).

Nota: δ - início do tema; σ - fim do tema.

Figura 2 – MarPROchaKOFIEV (c. 30-37)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização pelo autor (2023).

Nota: δ - início da variação 1; σ - fim da variação 1.

Figura 3 – MarPROchaKOFIEV (c. 87-99)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

Nota: δ - início da variação 2; σ - fim da variação 2.

O movimento *March* de *O Amor Por Três Laranjas*, Op.33ter, composto por Prokofiev, segue uma lógica semelhante. O tema principal, utilizado por Kaplan como intertexto no primeiro tema de *MarPROchaKOFIEV*, é apresentado com variações ao longo da peça. O tema ocorre nos compassos 3 a 10, a primeira variação nos compassos 19 a 26 e a segunda variação nos compassos 35 a 41.

Nos exemplos seguintes (Figuras 4, 5 e 6), podemos observar a presença do tema estabelecido por Prokofiev, onde Kaplan utiliza a semelhança na textura e dinâmica para criar o desenvolvimento das variações. Essa similaridade pode ser um ponto-chave para entender a intertextualidade presente nesse trecho.

Figura 4 – March, O Amor Por Três Laranjas – c. (3 -10)



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizada pelo autor (2023).  
Nota:  $\delta$  - início do tema;  $\sigma$  - fim do tema.

Figura 5 – March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33ter – c. (19 -26)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização pelo autor (2023).  
Nota:  $\delta$  - início da variação 1;  $\sigma$  - fim da variação 1.



Figura 6 – March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33ter (c.35-41)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

Nota: δ - início da variação 2; σ - fim da variação 2.

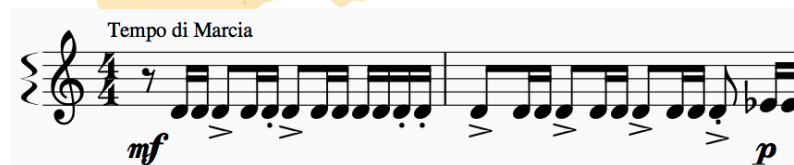
Outra similaridade revelada entre essas duas composições é o material utilizado na abertura. Um motivo rítmico é enfatizado nos compassos iniciais, conferindo-lhe um caráter de anúncio. Essa aproximação pode ser observada e comparada nos exemplos seguintes, retratados nas (Figuras 7 e 8). No exemplo de José Alberto Kaplan (Figura 7), é notável que o andamento estabelecido é o *Tempo de Marcia*, mesmo termo escolhido por Prokofiev para indicar o andamento de *March* de *O Amor Por Três Laranjas* (Figura 8).

Figura 7 – MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano (c.1-4)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

**Figura 8 – March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33ter (c. 1-2)**



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizado pelo autor (2023).

Dando continuidade com elementos relacionados, é possível notar em alguns trechos específicos de ambas as obras diversos gestos, dinâmicas e regiões exploradas. Nos exemplos subsequentes (Figuras 9, 10, 11 e 12), podemos observar o uso de escalas ascendentes e descendentes, dinâmicas em fortíssimo e regiões escritas com demarcação de oitavas superiores.

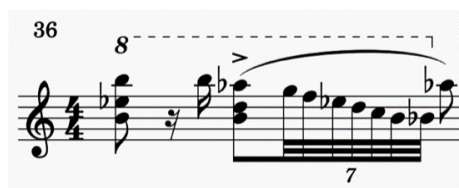
A condução rítmica e harmônica também desempenha um papel fundamental para aproximar essas duas obras. Nos exemplos apresentados no quadro 1, poderemos observar como o ritmo e a formação dos acordes são aplicados.

**Figura 9 – MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano (c.77)**



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

**Figura 10 – March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33ter (c. 36)**



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizado pelo autor (2023).

Figura 11 – MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano (c.86)







Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

Figura 12 – March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33ter (c.37-38)



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizado pelo autor (2023).

Quadro 1 – Comparação do elemento ritmo e organização do acompanhamento - intervalos de sétima e tétrades entre o movimento MarPROchaKOFIEV (Kaplan) e March (Prokofiev)

Kaplan	Prokofiev
<i>MarPROchaKOFIEV</i> (c. 5-6)	<i>March</i> (c.3)
	
(c. 13-14)	(c.11)
	

Fonte: O autor (2023).

Na continuação da análise, podemos perceber que ambas as peças apresentam um desenvolvimento de 8 compassos antes da introdução do segundo tema. Em *MarPROchaKOFIEV*, esse desenvolvimento ocorre duas vezes: a primeira vez vai do compasso 20 ao 27, totalizando 8 compassos, e a segunda vez, do compasso 54 ao 69, totalizando 16 compassos, o dobro em relação à primeira ocorrência.

Da mesma forma, na peça *March de O Amor Por Três Laranjas*, o desenvolvimento também aparece duas vezes: a primeira vez nos compassos 11 ao 18, totalizando 8 compassos, e a segunda vez nos compassos 27 ao 34, novamente totalizando 8 compassos. Nos exemplos seguintes (Figuras 13, 14, 15 e 16), poderemos observar os desenvolvimentos presentes nas respectivas obras.

O segundo tema em *MarPROchaKOFIEV* é introduzido no compasso 38 com a indicação de *pomposo*, sugerindo uma diminuição no andamento nesse trecho. A dinâmica inicia-se no *forte* e culmina em *fortíssimo* ao final da seção. Essa nova parte, compreendendo 16 compassos, é caracterizada pelos acordes tocados em bloco, que criam uma textura diferente na peça.

O tema é apresentado duas vezes na peça: a primeira vez, em anacruse, vai do compasso 37 para o 38 até o compasso 53 (Figura 17), totalizando 16 compassos; a segunda vez ocorre dos compassos 71 ao 86 (Figura 18), também com 16. Dessa forma, a obra está dividida pelo objeto intertextual utilizado por Kaplan, que é o primeiro movimento de *10 Peças Fáceis para Piano*.

Figura 13 – *MarPROchaKOFIEV* (c.20-27)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979).

Figura 14 – March, O Amor Por Três Laranjas (c.11-18)



Fonte: Sergei Prokofiev (1919).

Figura 15 – MarPROchaKOFIEV (c.54-69)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979).

Figura 16 – March, O Amor Por Três Laranjas (c.27-34)



Fonte: Sergei Prokofiev (1919).

Figura 17 – MarPROchaKOFIEV (c.38-53)



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

Figura 18 – MarPROchaKOFIEV (c.71-86)

The image displays a musical score for the piece 'MarPROchaKOFIEV' (measures 71-86). It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a forte (*ff*) dynamic and a 'pomposo' tempo marking. The second system features a 'cresc.' (crescendo) marking and a forte (*f*) dynamic. The third system includes a 'pouco rall' (poco rallentando) marking and a forte (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado pelo autor (2023).

Nos exemplos a seguir, podemos observar a apresentação do material musical em ambas as obras. O material musical utilizado por Kaplan como base para um trabalho intertextual nesta nova sessão é um tema que surge em anacruse do compasso 25 para o 26. Essa mesma estratégia também foi utilizada para iniciar os temas e variações previamente observados (Figuras 1-6) e é novamente empregada no início da nova sessão em *MarPROchaKOFIEV*. O tema segue até o compasso 41 (Figura 19), totalizando 16 compassos. Em sua segunda aparição na peça, o mesmo material reaparece em anacruse do compasso 57 para o 58, finalizando no compasso 73 (Figura 20), também com 16 compassos.

Figura 19 – March, 10 Peças Fáceis para Piano (c.26-41)



Fonte: Sergei Prokofiev (1906).



Figura 20 – March, 10 Peças Fáceis para Piano (c.58-73)



Fonte: Sergei Prokofiev (1906).




**Quadro 2 – Comparação do elemento acompanhamento nos movimentos MarPROchaKOFIEV e March**

<b>Kaplan</b>
 <p><i>MarPROchaKOFIEV (c. 38-41)</i></p>
<b>Prokofiev</b>
 <p><i>March (c. 58-61)</i></p>

Fonte: O autor (2023).

**Quadro 3 – Comparação do elemento melodia nos movimentos MarPROchaKOFIEV e March**

<b>Kaplan</b>
 <p><i>MarPROchaKOFIEV (c. 38-41)</i></p>
<b>Prokofiev</b>
 <p><i>March (c.58-61)</i></p>

Fonte: O autor (2023).

### Conclusão

As análises apontam fortes ligações intertextuais entre o movimento MarPROchaKOFIEV e as obras *March, O Amor Por Três Laranjas*, Op.33 e *March, 10 Peças Fáceis para Piano*, Op.12 de Sergei Prokofiev. Concluímos que Kaplan fez referência à

Prokofiev demonstrando em sua escrita uma forma de homenagem musical. Esse elo possivelmente ocorreu porque tanto estava intrínseco ao seu modo de compor (tendência à mesclagem de sons), bem como sugere uma admiração e reverência pelas obras de Prokofiev, em especial as de nossa análise.

O estabelecimento da relação entre intertextualidade e *performance* servirá como base para compreensão dessas estratégias composicionais. Incorporá-las à *performance* revela as camadas de referências musicais explícitas e implícitas ao processo criativo de Kaplan, bem como configura as características peculiares à obra dando-lhe originalidade. Assim, a intertextualidade colabora para a construção da *performance* expressiva e com domínio estilístico em suas diversas camadas.

## Referências

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Second Edition, Revised and Enlarged. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 751 e 752, 1974.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENECHEA, Lúcia Silva. **Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade**. XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba, p. 627-629, agosto/2009.

BIERLEY, Paul E. **Marching Bands and Drum Corps: An International Directory**. Maryland: Scarecrow Press, 2009.

CAVALCANTI, M. J. B. D. **Brazilian nationalistic elements in the Brasilianas of Osvaldo Lacerda**. Tese de Doutorado. EUA: Louisiana State University, 2006.

CRUMB, George. **Interview: Garrett Schumann interviews Composer George Crumb**. SCHUMANN, Garrett. Jan. 2014. Disponível em: <https://ums.org/2014/01/02/interview-garrett-schumann-interviews-composer-george-crumb/> Acesso em: 3 fev. 2023.

DENAT, Aurélie. Political satire and music: Humorous (and political) songs in Donald Trump's America. **Miranda: Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world**, v. 18, 2019. Acesso em: <30 de maio de 2023>.

DOCTOROW, E. L. **The March: A Novel**. New York: Random House, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Gláucio Xavier da. **Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata Para Trompete e Piano, de José Alerto Kaplan.** Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

GERLING, Cristina Capparelli. A Sonata para piano de José Alberto Kaplan (1991) e a tradição da escrita Pianística. **Claves**, Volume 1. Maio, 2006.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual.** Petrópolis: Vozes, 1985.

HATTEN, Robert. The Place of Intertextuality in Music Studies. **American Journal of Semiotics**, no 3/4, p. 69–82, 1985.

HINDEMITH, Paul. **The March in Music.** London: Faber Music Ltd., 1991.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. **Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária.** Tradução: Clara Crabbér Rocha. Coimbra, no 27, p. 5-49, 1979.

KAPLAN, José Alberto. Ars Inveni. **Claves**, Volume 1, Maio, 2006.

\_\_\_\_\_. Três Sátiras para Piano. 1979. Partitura manuscrita.

KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music.** Bloomington: Indiana University Press, 2005.

LANZA, Alcides. Uma Amistad que Continúa... (a José Alberto Kaplan, com Cariño). **Claves**, Volume 1. Maio, 2006.

MAES, F. A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar. University of California Press. p. 326, 2002.

MARTINS, Flávio. José Alberto Kaplan. In: \_\_\_\_\_. **Música Contemporânea Brasileira: uma Introdução.** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 107-108.

NOGUEIRA, Ilza. A Sonata para Trompete e Piano de J. A. Kaplan: reciclagem estilística e modelagem intertextual. **Claves**, Volume 1, Maio. 2006.

PROKOFIEV, Sergei. **Lieutenant Kijé Suite, Op. 60.** Berlin: Edition Peters, 2013.

\_\_\_\_\_. **Love of Three Oranges, Op. 33.** Mainz: Schott Music, 2017.

\_\_\_\_\_. **Music for Children, Op. 65.** Melville: Belwin Mills Publishing Corp., 1985.

\_\_\_\_\_. **The Gambler, Op. 24.** Kassel: Bärenreiter, 2016.

RIBEIRO, Águida Perpétua. **Linguagem Transmidiática em Saramandaia: estética e recepção.** Dissertação de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2016.

SOUSA, John Philip. **March Music Melodies**. Mineola: Dover Publications, 1997.

SOUZA, Eugênio. A intertextualidade como Fio Condutor nos Processos de Criação e Interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. **Claves**, Volume 1, Maio. 2006.