

LUCAS MARTINS PEDRO

Lowell Liebermann:
Performance e análise musical da *Sonata para*
***flauta e piano* em interlocução com o compositor**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo
2020

LUCAS MARTINS PEDRO

Lowell Liebermann:
Performance e análise musical da *Sonata para*
***flauta e piano* em interlocução com o compositor**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de bacharel em música, com habilitação em instrumento de sopros, com ênfase em flauta transversal.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira

São Paulo

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Pedro, Lucas Martins Lowell Liebermann: Performance e análise musical da Sonata para flauta e piano em interlocução com o compositor / Lucas Martins Pedro ; orientador, Adriana Lopes da Cunha Moreira. -- São Paulo, 2020. 67 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia Versão corrigida 1. Flauta transversal 2. Performance musical 3. Análise musical 4. Forma sonata 5. Lowell Liebermann I. Lopes da Cunha Moreira, Adriana II. Título.

CDD 21.ed. - 780

*À Marilda, Nelson, Renato e Cristiane Yole,
pelo apoio incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nelson Pedro e Marilda Martins Pedro, e aos meus irmãos, Renato Martins Pedro e Cristiane Yole Martins Pedro, pelo apoio incondicional, desde o momento em que decidi perseguir o sonho de ser músico.

Ao meu estimado professor de flauta transversal, professor doutor Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira, pelo imensurável auxílio no meu crescimento musical e pessoal.

À minha estimada orientadora, professora doutora Adriana Lopes da Cunha Moreira, pelo acompanhamento tão zeloso e sempre muito gentil, e pelo esmero para que este trabalho se desenvolvesse da melhor forma possível.

À minha melhor amiga, e companheira para todas as horas, dentro e fora da universidade, Graziella Araujo de Souza, pelo suporte em toda a minha caminhada musical.

Aos meus amigos Gustavo Sena Prisco, Mateus Restani Furtado e Marcos Wesley da Silva Moura, pela amizade e pelo apoio a todas as minhas conquistas.

À classe de flautas da Universidade de São Paulo, campus de São Paulo, pelos ensinamentos e pelo apoio ao longo dos 4 anos da minha graduação.

Ao professor doutor Fábio Cury, pela constante inspiração musical ao longo dos 4 anos em que estive inserido no departamento de música da Universidade de São Paulo, campus de São Paulo.

Ao meu primeiro professor de flauta, Juliano de Arruda Campos, por ser responsável pela minha escolha de seguir a carreira musical.

Por fim, ao compositor Lowell Liebermann, pela gentil entrevista concedida para a realização deste trabalho, a qual muito enriqueceu o texto trabalhado ao longo da minha orientação.

RESUMO

PEDRO, Lucas Martins. *Lowell Liebermann: Performance e análise musical da Sonata para flauta e piano em interlocução com o compositor.* 2020, 67p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade apresentar o total de obras para flauta do compositor estadunidense Lowell Liebermann, enfatizando-se sua *Sonata para flauta e piano* Op. 23. Através de técnicas de análise musical, de uma entrevista semi-estruturada com o compositor e da experiência do autor em performance musical, são apresentados aspectos composicionais da obra, sugestões de interpretação e de estratégias de performance.

Palavras-chave: Flauta transversal. Performance musical. Análise musical. Forma sonata. Lowell Liebermann.

ABSTRACT

Abstract: The present work aims to present all the works for flute by the American composer Lowell Liebermann, emphasizing his Sonata for flute and piano Op. 23. Through musical analysis techniques, a semi-structured interview with the composer and the experience of the author in musical performance, compositional aspects of the work, suggestions for interpretation and performance strategies are presented.

Key-words: Flute. Musical performance. Musical analysis. Sonata form. Lowell Liebermann.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

cf. Conforme

comp. Compassos

Fig. Figura.

Op. Opus

Tab. Tabela.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Forma Sonata conforme sua definição em meados do século XIX (MACIEL, 2010, p. 33).....p. 22
- Figura 2 - Lowell Liebermann, Sonata Op. 23. Divisão estrutural do primeiro movimento (Lento con Rubato).....p. 36
- Figura 3 - Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I, compassos 1 e 2 (Copyright 1988 - Theodore Presser Company).....p. 37
- Figura 4 - Coleções de referência. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 1-12).....p. 38
- Figura 5 - Segunda parte da seção 1. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 10-16).....p. 40
- Figura 6 - Apresentação do Tema B pelo piano (comp. 17-20) e pela flauta (comp. 21-28). Liebermann, Sonata Op. 23, I.....p. 41
- Figura 7 - Ambiguidade entre Sol maior, Sol menor e Sol lídio. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 21-22).....p. 41
- Figura 8 - Transição para a terceira seção da Exposição. Liebermann, Sonata Op. 23, I (com. 28-29)p. 42
- Figura 9 - Coleções octatônicas $\text{Oct}_{1,2}$ e $\text{Oct}_{2,3}$. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 32).....p. 43
- Figura 10- Espelhamento e ambiguidade entre Ré# menor e Ré menor. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 33)p. 43
- Figura 11 - Progressão harmônica. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 34-35).....p. 44

- Figura 12 - Quarta e última seção da Exposição. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 36-48).....p. 46
- Figura 13 - Início do desenvolvimento. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 48-51).....p. 47
- Figura 14 - Quiáleras de 10 e 7 notas. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 52-53).....p. 48
- Figura 15 - Clímax do primeiro movimento. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 56-59).....p. 49
- Figura 16 - Comparaçao entre materiais motívicos. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 33-34, 56-57).....p. 49
- Figura 17 - Reutilização de materiais motívicos pela voz do piano. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 30-31, 56-57)p. 50
- Figura 18 - Final da seção 5. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 58-60).....p. 50
- Figura 19 - Identificação dos materiais texturais reapresentados. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 70-73).....p. 51
- Figura 20 - Citações de Richard Wagner presentes na Sonata Op. 23 de Lowell Liebermann (GARNER, 1997, p. 39).....p. 52
- Figura 21 - Citações de Richard Wagner no primeiro movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 77-79).....p. 52
- Figura 22 -Trecho inicial da recapitulação. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 79-87).....p. 53
- Figura 23 - Alteração no material executado pelo piano Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 88-91).....p. 54

- Figura 24 - Coda do primeiro movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 96-102).....p. 54
- Figura 25 - Divisão estrutural do segundo movimento (Presto Energico). Lowell Liebermann, Sonata Op.23, II.....p. 56
- Figura 26 - Início do segundo movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 1-6).....p. 57
- Figura 27 - Hemíola presente no segundo movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 20-21).....p. 57
- Figura 28 - Opções para a execução da nota indicada (disponível em: https://www.wfg.woodwind.org/flute/fl_alt_2.html, acesso em 23/08/2020).....p. 58
- Figura 29 - Início da seção B do rondó. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 22-27).....p. 59
- Figura 30 - Construção da melodia da seção B do Rondó. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 25-32).....p. 59
- Figura 31 - Seção C do Rondó. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 85-101).....p. 61
- Figura 32 - Manipulações de material intervalar. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 2-5) e II (comp. 80-84, 111-115).....p. 62
- Figura 33 - Coda do segundo movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 167-175).....p. 63
- Figura 34 - No gráfico conhecido por Cube dance (DOUTHETT; STEINBACH, 1998), centros tonais estabelecem relações estruturais por terças e por tritono. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I e II.....p. 65

LISTA DE TABELAS

Tab. 1 - Etimologia da palavra performance, extraído de Performance & Interpretação
(LIMA et al., 2006, p. 12).....p. 23

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 15
Capítulo 1: Contextualização e revisão teórica.....	p. 17
Capítulo 2: Entrevista com Lowell Liebermann	p. 24
 2.1. Ponderações gerais sobre a trajetória musical do compositor e considerações gerais sobre a obra.....	p. 24
 2.2. Questões sobre o primeiro movimento.....	p. 30
 2.3. Questões sobre o segundo movimento.....	p. 33
Capítulo 3: Análise musical da <i>Sonata para flauta e piano</i>, Op. 23.....	p. 36
 3.1. Primeiro movimento.....	p. 36
3.1.1. Exposição.....	p. 36
3.1.1.1. Seção 1: compassos de 1 a 16.....	p. 36
3.1.1.2. Seção 2: compassos de 17 a 29.....	p. 40
3.1.1.3. Seção 3: compassos de 30 a 35.....	p. 42
3.1.1.4. Seção 4: compassos de 36 a 47.....	p. 45
3.1.2. Desenvolvimento.....	p. 47
3.1.2.1Seção 5: compassos de 49 a 59.....	p. 47
3.1.2.2Seção 6: compassos de 60 a 79.....	p. 51
3.1.3. Recapitulação e Coda.....	p. 53
 3.2. Segundo Movimento	p. 55
Conclusão.....	p. 64
Referências.....	p. 66

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra de Lowell Liebermann aconteceu durante o *Galway Flute Festival*, realizado na cidade de Weggis, Suíça, no ano de 2012. Durante este festival, tive a oportunidade de assistir à performance de alguns alunos que estudaram sob tutoria do proeminente flautista irlandês Sir James Galway e sua esposa, Lady Jeanne Galway. As obras apresentadas naquela ocasião, sua *Sonata para flauta e piano Op. 23* e seu *Concerto para flauta e orquestra Op. 39*, conquistaram minha atenção, com suas extensas e bem construídas linhas melódicas, e com sua escrita virtuosística. Desde então, despertou-se em mim o interesse por aprofundar meus conhecimentos sobre o compositor e suas obras, especialmente a primeira, objeto da presente pesquisa.

O compositor americano Lowell Liebermann nasceu em 22 de fevereiro de 1961, em Nova Iorque (Estados Unidos) e é considerado um dos mais importantes compositores daquele país, já tendo sido indicado para o prêmio Grammy. Após iniciar seus estudos musicais ao piano, Liebermann cursou Bacharelado, Mestrado e Doutorado em Composição na Juilliard School of Music. Sua produção inclui desde obras solo, como os *Noturnos* para piano e *Soliloquy*, para flauta transversal, passando por obras de câmara, como as Sonatas, Trio-sonatas e Quintetos de cordas, até as obras orquestrais, incluindo uma Ópera. Atualmente, além de artista vinculado à empresa Steinway and Sons, Liebermann integra o quadro de professores da Mannes School of Music, onde foi fundador da MACE - Mannes American Composers Ensemble (LOWELL LIEBERMANN, [s.n.]).

A Sonata para flauta Op. 23 foi composta em agosto de 1987, tendo sido comissionada pelo Spoleto Festival Chamber Music Series e dedicada à flautista, também americana, Paula Robinson e ao pianista Jean-Yves Thibauldet (cf. capítulo 2). Trata-se de uma obra representativa de suas estratégias compostionais, “que englobam tonalidade, expressão romântica, cores impressionistas e uma abordagem neoclassicizante” (GARNER, 1999, p. 2). Além da Sonata Op. 23, sua primeira composição para o instrumento, ele também escreveu várias outras obras para a flauta transversal. Em ordem cronológica (LOWELL LIEBERMANN, [s.n.]), são elas:

- *Concerto para flauta e orquestra Op. 39* (1992)
- *Soliloquy* para flauta solo Op. 44 (1993)
- *Sonata* para flauta e violão Op. 25 (1993)

- *A poet to his beloved* para tenor, flauta, quarteto de cordas e piano Op. 40 (1993)
- *Concerto* para flauta harpa e orquestra Op. 48 (1995)
- *Sonata* para flauta e harpa Op. 56 (1996)
- *Concerto* para piccolo e orquestra Op. 50 (1996)
- *8 pieces* para flauta solo Op. 59 (1997)
- *Trio No. 1* para flauta, violoncelo e piano Op. 83 (2002)
- *Five pieces from album for the Young* para flauta e piano Op. 79 (2002)
- *Trio No. 2* para flauta, violoncelo e piano Op. 87 (2004)
- *Air* para flauta e órgão Op. 106 (2008)
- *Night Music* para flauta, clarinete e piano Op. 109 (2009)
- *Air* para flauta e orquestra Op. 118 (2012)
- *Elegy* para flauta e piano Op. 119 (2012)

Uma das atividades desta pesquisa consiste na concepção e realização de uma entrevista semi-estruturada com o compositor. No dia 22 de maio de 2020, às 15:00, a entrevista efetivou-se através do uso do aplicativo ZOOM®, data que foi previamente agendada via e-mail. O objetivo de uma entrevista dessa categoria é apreender ao máximo os aspectos latentes na fala do entrevistado, identificando valores, representações e símbolos próprios de uma cultura, subcultura ou grupo de indivíduos, e podendo incluir conteúdo afetivo (CUNHA, 1989, p. 54).

Outro aspecto importante abordado nesta pesquisa é a relação entre a análise e a performance musical. Ramificações no âmbito de tonalidade, construção de melodias, rítmica, entre outros parâmetros analíticos foram abordados na entrevista supracitada e compreendidos na forma de sugestões de performance e de resolução de dificuldades técnicas que se apresentam na obra. Naturalmente, essa apreensão perpassa a experiência do autor do presente trabalho, construída ao longo de seu período de graduação no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação principal do professor doutor Antonio Carlos Dias Moraes Carrasqueira, e ao longo da experiência profissional adquirida desde o início de sua carreira artística, o que enquadra a presente pesquisa no âmbito da pesquisa artística.

Para que se possa entender melhor os conceitos citados acima, será realizada, antes da apresentação da entrevista e da análise, uma breve revisão teórica.

Capítulo 1:

CONTEXTUALIZAÇÃO E REVISÃO TEÓRICA

A pesquisa artística é, por definição, o processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática. Por conseguinte, toda criação artística pode ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 71). O musicólogo Rubén López-Cano especifica:

“Por pesquisa artística refiro-me a uma atividade acadêmica formal, praticada em instituições de educação artística superior, distinta em propósitos, princípios, métodos e resultados à criação, ensino ou gestão artística e à investigação acadêmica universitária, embora compartilhe elementos comuns. Elas são realizadas por estudantes prestes a concluir seus cursos com o objetivo de avaliar algumas das competências profissionais adquiridas ou professores que desejam realizar contribuições significativas para o desenvolvimento profissional, para além da produção da obra artística” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 72).

Em seu artigo, López-Cano (2015) traz também uma segunda definição apresentada por Henk Borgdorff (2012), a respeito de aspectos metodológicos da pesquisa artística:

“A prática artística pode ser qualificada como pesquisa caso o seu propósito seja aumentar nosso conhecimento e compreensão, levando adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos. A pesquisa em arte inicia fazendo perguntas pertinentes ao contexto da pesquisa e ao mundo da arte. Os pesquisadores adotam métodos experimentais e hermenêuticos que mostram e articulam o conhecimento tácito que está localizado e encarnado em obras e processos artísticos específicos. Os processos e os resultados da investigação são documentados e divulgados de maneira apropriada para a comunidade acadêmica e o público mais amplo” (BORGDORFF, 2012 apud LÓPEZ-CANO, 2015, p. 53).

É possível delimitar quatro objetos de estudo principais dentro do campo da pesquisa artística (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 74):

1. Práticas interpretativas.
2. Processos criativos.
3. Exercício profissional.
4. Práticas pessoais.

O objeto de uma pesquisa voltada a práticas interpretativas pode se estender de uma análise de técnicas interpretativas, da relação da performance com tratados históricos e de testemunhos de intérpretes e compositores, até análises (comparativas ou não) de gravações, sejam elas registradas apenas em áudio, sejam audiovisuais. Ressalte-se que o conhecimento gerado precisa ser utilizado, em alguma medida, para informar e orientar a construção de performances, um dos objetivos que se pretende atingir com o presente trabalho.

Já o objeto de uma pesquisa focada em processos criativos culminará na execução da obra proposta, sendo exposta, por exemplo, através de relatórios de testagens de condução motívica, contrapontística, harmônica, rítmica, dinâmica, textural e timbrística, escolha de notas, acordes e regiões mais estruturais, em contrapartida aos multiníveis mais ornamentais, escolha guias de memorização, escolha de andamentos, entre outros aspectos inerentes ao intérprete, que combinados, resultam na performance integral da peça.

Por fim, os objetos de estudo 3 e 4 acima citados, exercício profissional e práticas pessoais, respectivamente, refletem um conjunto de ações realizadas pelo *performer*, que visam somar, estruturar, orientar e propor ações, com base em atividades prévias e processos analíticos, para a construção da pesquisa.

A respeito das expectativas acerca da pesquisa artística, López-Cano afirma:

“Na maioria dos espaços, onde se realiza pesquisa artística em interpretação musical, se espera – como resultado, tanto a geração de um objeto artístico (característica diferenciadora de outros modelos de pesquisa), como a construção de um discurso que, de maneira regular, adquire a forma de um relatório, memória ou trabalho escrito que é arguido durante uma apresentação especial. [...] O discurso escrito pode incluir a documentação ou registro do processo de criação, as perguntas iniciais da pesquisa, argumentações, justificações, reflexões, interpretações, inferências, reformulação e construção de novas perguntas de pesquisa, etc.” (LOPEZ CANO, 2015, p. 78).

É claro que este tipo de pesquisa traz a problemática da difícil descrição lexical das diferentes atividades músico-interpretativas, pois isso engloba diferentes tipos de conhecimento, também abordados por López-Cano (2015). São eles, os conhecimentos: conceitual, não conceitual, vinculado à prática e vinculado ao sensível e ao intuitivo. Entretanto, buscar-se-á apresentar esses conceitos de forma inteligível e palpável ao leitor, expondo as dificuldades e os processos envolvidos na criação da performance da Sonata para flauta e piano Op. 23, de Lowell Liebermann.

O presente trabalho inclui uma entrevista semi-estruturada. Para tanto, procurou-se elaborar perguntas que pudessem contribuir para uma boa performance, bem como para elucidar aspectos da forma, estrutura e conteúdo da obra.

A entrevista é definida academicamente como um encontro entre duas pessoas com o intuito de que uma delas obtenha informações sobre determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional. Trata-se de um procedimento de investigação e coleta de dados. É considerada um importante instrumento de trabalho em várias áreas do conhecimento e setores de atividades, como sociologia, antropologia, psicologia social, política, serviço social, jornalismo, relações públicas, pesquisa de mercado e outras (MARCONI; LAKATOS, 2007 apud GOMES; OLIVEIRA; ALCARÁ, 2016).

Uma entrevista pode ser denominada semiestruturada, quando apresenta certo nível de formalização, como um roteiro de perguntas, mas que também apresenta espaço para expansão dos assuntos, visto que o entrevistado ou entrevistada tem liberdade para extrapolar os tópicos das perguntas elencadas. Entretanto, o sociólogo Antonio Carlos Gil (2002) destaca que a entrevista semiestruturada também permite que o entrevistador retome a questão original, ao perceber desvios.

Ressalte-se que, tanto o roteiro de perguntas (em versão apenas em português), que foi desenvolvido em conjunto com a docente orientadora, bem como a transcrição da entrevista (também já traduzida) estarão integralmente apresentados no segundo capítulo do presente trabalho.

Outra ferramenta de grande importância para a concretização desta pesquisa é a análise musical. No período em que frequentei a Graduação em Música da Universidade de São Paulo, essa habilidade musical foi desenvolvida junto às disciplinas Harmonia (CMU 0230, 0231, 0232 e 0233) e Análise Musical (CMU 0366, 0367 e 0510).

De acordo com os musicólogos Ian Bent e Anthony Pople,

“Uma definição geral do termo presente na linguagem comum pode ser: a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos. Mais formalmente, a análise pode incluir a interpretação de estruturas musicais, associadas com sua resolução em elementos constitutivos relativamente mais simples, bem como a investigação das funções relevantes desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode se estender a parte de uma obra, a uma obra completa, a um grupo de obras, ou mesmo a um repertório de obras, através de uma tradição oral ou escrita. Os relacionamentos entre as estruturas e os elementos propostos pela análise, as perspectivas musicais experimentais, gerativas e documentais têm circunscrito a análise de maneira diferente de tempos em tempos e de lugar em lugar, suscitando debates. [...]” (BENT; POPLE, 2001, p. 526).

As melhores análises são as que envolvem a audição aguçada (CONE, 1960, p. 172-188), de maneira que a percepção musical constitui-se como conexão entre o intelecto e o som musical, portanto essencial a todos os aspectos da análise musical (BENT; POPLE,

2001, p. 526-589). No período em que frequentei a Graduação em Música da Universidade de São Paulo, essa habilidade musical foi desenvolvida junto às disciplinas Percepção Musical (CMU 0512, 0513, 0514, 0515 e 0516).

A análise de uma peça pode, por exemplo, apresentar a visão do analista em relação à natureza e à função da música, ou pode apresentar uma abordagem à substância da música, considerando aspectos relacionados à estrutura, ou a um conjunto de unidades estruturais, a uma busca por padrões, a um processo linear, ou ainda a uma listagem de significados emocionais, referentes à experiência musical do analista. O método de operação em relação à música inclui, por exemplo, a técnica de redução, a comparação e o reconhecimento de propriedades comuns, a segmentação em unidades estruturais, listagens de características, bem como a leitura e a interpretação de elementos expressivos, imagéticos, simbólicos. E o meio de apresentação das descobertas do analista pode se dar através da partitura, de uma listagem de unidades musicais, de redução gráfica, de descrição verbal, do uso de letras e números como símbolos, de disposição gráfica para representar elementos musicais específicos, de tabelas ou gráficos estatísticos, de registro sonoro (BENT; POPLE, 2001, p. 528-529).

Como apresentado anteriormente, o objetivo principal deste trabalho é a performance da Sonata para flauta e piano Op. 23, do compositor estadunidense Lowell Liebermann. Como o próprio título sugere, a obra é denominada pelo compositor como sonata. É interessante, pois, fazer uma conceituação clássica dessa forma musical, para compará-la posteriormente com a estrutura utilizada pelo compositor, apontando diferenças e semelhanças.

A Forma Sonata é conhecida de longa data dos compositores, e teve sua consolidação durante o século XVIII, durante a Primeira Escola Vienense, especialmente com Haydn, Mozart e Beethoven. Este último, com sua concepção avançada de variação motívica, concepção temática, forma, progressão harmônica, densidade textural e ampliação de possibilidades timbrísticas, deu início ao à transição, do que hoje conhece-se como o período composicional do Classicismo, para o período que denomina-se de Romantismo. A Forma Sonata tradicional foi primeiro descrita pelos músicos Carl Czerny (1791-1837) e Adolphe Bernhard Marx (1795-1866) (MACIEL, 2010, p. 32).

Em seu livro *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Caplin inicialmente contextualiza e caracteriza amplamente a Forma Sonata:

"A Forma Sonata é o tipo formal em larga escala mais importante na música instrumental do período Clássico. Quase todas as obras com mais de um movimento (exceto o Concerto) contém pelo menos um movimento escrito nesta forma. [...] Além disso, a Forma Sonata continuou a exercer enorme influência sobre a prática composicional em estilos musicais posteriores, e permaneceu uma forma viável, embora altamente modificado, pelo menos até meados do século XX. A Forma Sonata é constituída por três funções de larga escala - exposição, desenvolvimento e recapitulação. Duas seções adicionais são algumas vezes incluídas: a exposição pode ser precedida por uma introdução (em um ritmo lento), e a recapitulação pode ser seguida por uma coda" (CAPLIN, 1998, p. 195, tradução do autor)¹.

Quanto à organização interna da Forma Sonata Clássica, Caplin diz:

"A exposição da [Forma] Sonata necessariamente modula para uma tonalidade subordinada. Este requisito tonal dá origem a uma característica central da Forma Sonata, altamente enfatizado na literatura recente - o estabelecimento dramático, na exposição, de duas regiões tonais contrastantes. A segunda região (a tonalidade subordinada) é entendida como geradora de uma dissonância estrutural em relação à primeira (a tonalidade original), a qual é intensificada ao longo do desenvolvimento e é resolvida (em favor da tonalidade original) na recapitulação" (CAPLIN, 1998, p. 195, tradução do autor)².

Na Figura 1, pode-se observar um esquema gráfico da estrutura formal de um movimento organizado em Forma Sonata, apresentado por Ruy Homem de Mello Maciel (2010, p. 33).

Além disso, é importante diferenciar a Forma Sonata da Sonata:

"O conceito de *sonata* implica um ciclo de dois ou mais movimentos, com diferentes características. A grande maioria das sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e concertos, desde os tempos de Haydn, utilizam este princípio estrutural. Contrastos de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo distinguem os vários movimentos entre si. A unidade é garantida pelo relacionamento entre as tonalidades empregadas [...] e pelas relações motívicas [...]" (SCHOENBERG, 2012 [1967], p. 241).

"A presença de três movimentos é o normal [...]. Em geral, o primeiro e o último movimento são em tempo rápido [...]. Os movimentos intermediários restringem-

¹ "Sonata form is the most important large-scale formal type in instrumental music of the classical period. Almost every multimovement work (except the concerto) contains at least one movement written in this form. [...] Moreover, sonata form continued to exert enormous influence over compositional practice in later musical styles, and it remained a viable form, albeit highly modified, at least until the middle of the twentieth century. Sonata form consists of three large-scale functions — exposition, development, and recapitulation. Two additional functions are sometimes included: the exposition may be preceded by an introduction (in a slow tempo), and the recapitulation may be followed by a coda" (CAPLIN, 1998, p. 19).

² "[...] a sonata exposition necessarily modulates to a subordinate key. This tonal requirement gives rise to a central characteristic of sonata form highly emphasized in recent literature—the dramatic establishment in the exposition of two contrasting tonal regions. The second region (the subordinate key) is understood to create a structural dissonance in relation to the first (the home key), one that is intensified throughout the development and is eventually resolved (in favor of the home key) in the recapitulation" (CAPLIN, 1998, p. 195).

se, em geral, a dois tipos: lento e moderadamente movido [...]. Ocasionalmente, um dos movimentos é um tema com variações [...]" (SCHOENBERG, 2012 [1967], p. 241-242).

Figura 1 - Forma Sonata conforme sua definição em meados do século XIX (MACIEL, 2010, p. 33)

EXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO		RECAPITULAÇÃO				CODA	
Tema Principal	transição	Tema(s) Secundário(s)	[codetta]	Vários elementos baseados nos temas e Trabalhados seqüencialmente	ponte	Tema Principal	retransição	Tema(s) Secundário(s)	[codetta]		codetta
tônica	→	Dominante ou relativa maior		Ênfase na subdominante		tônica	vários	tônica	tônica	Ênfase na subdominante	tônica

Na Sonata para flauta e piano Op. 23, Liebermann se vale da Forma Sonata, entretanto apresenta algumas inovações. A primeira delas é a organização em apenas dois movimentos, o primeiro *Lento con rubato*, o segundo, *presto energico*. O compositor não se vale das relações de tônica-subdominante-dominante entre as seções como apresentado na Figura 1, especialmente no primeiro movimento, como será visto abaixo, mas também no segundo movimento. Em contrapartida, o compositor recorre especialmente às relações de mediantes entre as tonalidades e centros tonais (cf. capítulo 2).

Por fim, outro conceito cuja definição é relevante a esta pesquisa, é o da performance. Primeiramente, deve-se entender que uma das principais funções do instrumentista no palco é transmitir o discurso musical proposto pelo compositor. Função esta que depende de habilidades como: domínio técnico do instrumento, domínio das diversas linguagens musicais, decodificação de símbolos e interpretação de sinais que indicam, por exemplo, articulações, dinâmicas, andamentos, etc. (SOUZA, 2019, p. 23).

Sob uma perspectiva bastante genérica, a performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante (LIMA et al., 2006, p. 15).

A etimologia da palavra performance traz uma concepção completa de seu sentido, pois como visto na Tabela 1, muitas vezes aparece associada a outros três termos que juntos, de fato, compõem sua significância: interpretação, execução e prática (LIMA et al., 2006, p. 11).

Tabela 1 - Etimologia da palavra performance, extraído de Performance & Interpretação (LIMA et al., 2006, p. 12)

PERFORMANCE

Latim: raiz no verbo *formare* (dar forma, criar, fazer) + prefixo *per* (utilizado para conferir reforço ao conteúdo semântico de adjetivos, verbos e derivados).

Francês: radical *former* (fazer nascer no seu espírito) / palavra performance (empregada quando se quer fazer referência aos resultados obtidos por um atleta numa competição, por exemplo).

Inglês: raiz no verbo *to perform* (fazer, executar) ≠ *practice* (treino ou repetição de exercícios).

Alemão: *Aufführungspraxis* - *Aufführung* (exibição, execução) + *Praxis* (prática).

Português: [...] conjunto de índices auferidos experimentalmente que define o alcance ideal de algo, ou, em termos mais diretos, um desempenho ótimo (Houaiss, p. 2187).

A interpretação musical revela atributos da obra que presumem uma ação executória, dando vida à escrita musical (notação), aspectos estilísticos e seu valor expressivo. Com isso o ato de performar exige habilidades interdisciplinares que envolvem sentidos práticos e interpretativos. A capacidade de comunicação da linguagem e decodificação apurada pressupõe o domínio da linguagem objeto de análise (LIMA et al., 2006, p. 13).

Apesar de Lima ressaltar a importância de se levar em conta a diferença existente entre a notação musical que preserva o registro da música e a execução, o compositor, na entrevista transcrita e apresentada no capítulo 2, declara que, para ele, uma boa execução de suas obras deve ser o mais fiel possível ao texto musical, tendo em vista que ele é bastante detalhista em suas indicações ao longo do texto, de maneira que o *performer* deve se valer de *rubatos* e demais recursos adicionais à partitura apenas onde há um motivo justificável ao uso dessas possibilidades, ou quando há uma orientação explícita do compositor.

Capítulo 2:

ENTREVISTA COM LOWELL LIEBERMANN

A entrevista de Lucas Martins Pedro (LMP) com o compositor estadunidense Lowell Liebermann (LL) foi realizada no dia 22 de maio de 2020, às 15:00, no horário de Brasília. A entrevista efetivou-se através do uso do aplicativo ZOOM®, no idioma original do compositor, e ela está apresentada abaixo, transcrita e já traduzida. O vídeo da entrevista pode ser encontrado no seguinte endereço:

[https://drive.google.com/file/d/1cN0jXvlwwKOQpVuZm5JYc_ST-dq5POQ3/view?usp=sharing.](https://drive.google.com/file/d/1cN0jXvlwwKOQpVuZm5JYc_ST-dq5POQ3/view?usp=sharing)

O questionário foi dividido estruturalmente em três partes: ponderações gerais sobre a trajetória musical do compositor e considerações gerais sobre a obra, observações a respeito do primeiro movimento e, por fim, questões sobre o segundo movimento.

Note-se que, para melhor fluência discursiva, foram suprimidas pequenas interjeições e repetições.

2.1. Ponderações gerais sobre a trajetória musical do compositor e considerações gerais sobre a obra

LMP: Lendo sua biografia, observei que o senhor estudou na emblemática Juilliard School. O senhor poderia destacar outros aspectos relevantes sobre sua educação musical?

LL: Bem, eu comecei a estudar piano com cerca de 8 anos de idade. Meus pais fizeram com que eu e meu irmão fizéssemos aulas de piano. As aulas eram originalmente com uma senhora que morava a algumas portas. Não era realmente uma boa professora e eu não gostava das aulas de piano. Mas, mesmo naquela idade, eu comecei a compor, inventando peças e tentando escrevê-las. Quando eu tinha mais ou menos... quantos anos? Bem, depois de alguns anos estudando com aquela senhora, mudei para outra senhora que morava do outro lado da rua, e ela sim era realmente uma pianista concertista e conhecia todo tipo de pessoas, como Penderecki e Josef Hofman, então ela era uma inspiração e foi por causa dela que eu decidi estar na música. Eu estava sempre inventando pequenas peças e, aos 13 anos, anunciei que queria ser compositor. Quando eu tinha 14 anos, acho que nos mudamos para outra cidade (Westchester) e comecei a ter aulas de composição pela primeira vez com uma mulher

chamada Ruth Scönthal, que era aluna de Hindemith. E a primeira peça que terminei de escrever com ela foi a minha Sonata nº 1 para piano, que ainda está sendo tocada e foi gravada algumas vezes. Desde então todas as obras que eu escrevi permaneceram em meu catálogo, e escrevi a Sonata aos 15 anos. Depois, fui para Juilliard para todos os 3 diplomas (bacharelado, mestrado e doutorado). Estudei composição com David Diamond e depois com Vincent Persichetti, estudei piano com Jacob Lateiner e também tive aulas de regência fora da escola com um húngaro chamado Laszlos Halasz. Então, quando me formei na Juilliard, eu estava compondo praticamente em tempo integral.

LMP: E o senhor nunca pensou em mudar de composição para regência, como disse que também teve aulas de regência?

LL: Eu não pensei em mudar para regência, eu queria também rege, mas rapidamente percebi que, para fazer uma carreira como maestro nessa era, você precisa dedicar toda a sua energia a isso, e eu sempre fui mais interessado na composição.

LMP: Sou flautista e me graduo neste final de ano pela USP, considerada a melhor universidade da América latina. Para o meu trabalho de conclusão de curso, estou analisando e preparando um recital a respeito da sua Sonata para flauta e piano Op. 23, publicada em 1987 pela Presser Co. Em minhas pesquisas verifiquei que a obra foi composta sob encomenda para o *Spoleto Festival Chamber Music Series*. Quanto tempo demorou a composição da sonata?

LL: Não me lembro, já faz muito tempo. Escrevo bastante rápido, mas me dedico a uma peça o máximo que puder. Então, basicamente, quanto tempo eu tiver para escrever a peça, levarei para escrevê-la. Mas não me lembro do espaço de tempo que levei, desde quando eles me pediram para escrever a peça e quando eu a terminei.

LMP: Não encontrei em minhas pesquisas uma especificação da instrumentação, por parte do festival. Por que o senhor optou pela flauta e não por outro instrumento para esta sonata?

LL: Bem, na verdade foi encomendado especificamente para a flauta e foi encomendado a Paula Robinson (flautista) e Jean-Yves Thibauldet (pianista).

LMP: Quanto à estrutura da obra, qual o motivo da organização não convencional, em apenas dois movimentos?

LL: Só porque, bem, eu meio que fiz o que a música me sugeria, não achei que fosse necessário. Depois que terminei o 1º movimento, senti que precisava de um 2º movimento rápido e curto e que não precisava de mais nada. Essa é uma decisão que geralmente não tomo antecipadamente, é uma decisão que tomo ao escrever a música, porque você começa a escrever uma peça e pode ter certas pré-concepções de como vai escrevê-la, mas depois de um determinado momento, os materiais musicais assumem o controle e começam a dizer para onde eles querem ir.

LMP: Dentre as diversas tendências formativas do *corpus* composicional do século XX, com as quais os compositores puderam interagir nas diversas fases de suas carreiras, percebo que em alguns momentos o senhor vinculou-se a tendências neoclássicas, não restringindo-se à apenas essa. O senhor poderia discorrer sobre este aspecto?

LL: Sim. Bem, sempre fui chamado de compositor neorromântico, o que é algo que não concordo e que não gosto muito, porque acho que, quando as pessoas dizem neorromântico, isso geralmente significa tonal ou, mais comumente, acho eles querem dizer melódico. E eu tenho uma afinidade muito mais pessoal com um estado de espírito clássico do que com um estado de espírito romântico, porque minha música é muito preocupada com estrutura e unidade orgânica. Para mim, o romantismo tem tudo a ver com a ruptura desinibida de todas essas coisas. O romantismo está muito mais no lado subjetivo da escala, e o classicismo está mais no objetivo. Minha maneira de trabalhar é muito mais orientada para o classicismo, mas trarei o que me interessar no momento, quero dizer, não sou dogmático sobre como abordar isso. Novamente, depois de um certo tempo, você deixa os materiais musicais passarem, e eles ditam para onde a peça precisa ir.

LMP: Há alguma técnica composicional que não esteja presente em nenhuma das suas obras, mas que o senhor ainda gostaria de desenvolver, como por exemplo serialismo, técnicas estendidas ou outras?

LL: Bem, eu sempre usei aspectos do serialismo na minha música, do jeito que eu utilizo os motivos e, você sabe, eu costumo usá-los de uma maneira tonal, mas há aspectos de séries e outros recursos na minha obra até um certo ponto. Técnicas estendidas raramente me interessaram. Eu as uso ocasionalmente, muito ocasionalmente, mas meu sentimento é que não gosto da maneira como a maioria delas soa, e acredito que um instrumento deve ser tocado da maneira que foi construído para ser tocado, e muitas das técnicas estendidas são uma espécie de luta contra a natureza do que o instrumento faz de melhor e, a partir deste ponto, acho que você deve construir um novo instrumento ou escrever música eletroacústica. Eu não gosto de muitos desses sons, e muitos deles, por exemplo, os multifônicos, são tão difíceis de prever como vão soar, de um instrumento para outro, e eu sou um pouco maníaco por controle. Não sou um grande fã de aleatorismo e peças que têm muita improvisação, porque não quero deixar a responsabilidade necessariamente para um intérprete, porque não sei quão bons eles são em improvisar. E sempre sinto que esse tipo de coisa é um caminho fácil para um compositor. Bem, se eu conheço um certo efeito que quero, tento fazer isso anotado e descobrir como fazê-lo o mais perfeitamente possível. Isso não significa que nunca as usei. De vez em quando eu as uso, mas aquelas que eu sinto que funcionam e que significam algo. Outro aspecto é que, se um compositor não está indo nessa direção, a peça não pode ter apenas um multifônico ou três. Se você vai usar multifônicos, eles devem ser incorporados ao tecido da peça e, da maneira que penso musicalmente, eu não saberia o que fazer com isso, em termos de incorporá-los de uma maneira muito orgânica à peça. Então, é apenas algo que nunca me interessou tanto.

LMP: O senhor acredita que essas técnicas modernas atrapalham o ouvinte, de realmente apreciar e entender o trabalho?

LL: Isso dependeria do ouvinte. Há pessoas que amam isso e há pessoas que pensam que sou um compositor conservador por não usar essas técnicas.

LMP: O senhor se chamaria de conservador?

LL: Não, não. Acho que esses termos são muito limitantes e não significam muito no final do dia. Eles são apenas formas de, o que se poderia dizer, traçar uma carreira política desenhando linhas de pensamento e tomando partido dessas ideias.

LMP: Existem outros compositores cujas obras formam uma relação mais direta com seu processo composicional? Identifiquei que a sonata traz citações de obras de Wagner. Há outras citações de outros compositores nesta sonata?

LL: Bem, a citação de Wagner foi muito deliberada, teve a ver com um período específico da minha vida, e não há um significado programático extra para essas citações, além de significarem algo pessoalmente para mim, musicalmente. Mas também é citado porque, às vezes, eu fazia isso, como uma espécie de trocadilho musical com os intervalos com os quais estava trabalhando na peça. Então, essa é a única razão pela qual isso é citado. Eu não diria que Wagner foi uma grande influência para mim, musicalmente, embora tenha sido um período muito importante da minha vida, durante minha estadia no Festival de Bayreuth, com a neta de Wagner. Compositores que eu sinto que me influenciaram seriam Bach, Shostakovich e Busoni. Também Frank Martin e o Liszt tardio. Essas foram minhas influências quando eu era estudante, esses eram os compositores que eu realmente amava. Mas agora, quando você envelhece e ouve todos os tipos de coisas, basicamente tudo o que ouve acaba influenciando você, positiva ou negativamente. E, às vezes, as coisas pulam na minha música, pequenos fragmentos de alguns tipos de música dos quais eu não sou necessariamente um grande fã.

LMP: Há alguma característica que lhe atraia especificamente na flauta transversal?

LL: Bem, é muito curioso, porque quando me pediram para escrever a *Sonata para flauta*, eu não era um grande fã da flauta. Eu nunca escreveria para a flauta sozinho. E então, quando eu tive que escrever uma peça de flauta, pensei no que não gostava na música de flauta e meu estereótipo de música de flauta era todo o tipo de música “fofa” ou de material de conservatório francês, que eu odiava. Então, eu deliberadamente quis escrever uma peça que seria extremamente forte, onde o flautista seria igual ao pianista e onde o pianista seria também um parceiro, e não apenas um acompanhante, o que geralmente acontece em peças de flauta. Eu realmente fui entender como a flauta foi estereotipada, e é assim que, penso, a peça decolou do jeito que aconteceu. É claro que havia peças antes que faziam a mesma coisa, por exemplo, a sonata de Prokofiev. Mas depois que escrevi a *Sonata para flauta*, não foi minha escolha continuar escrevendo peças de flauta, foi a comunidade da flauta que se voltou para mim com comissões. Sir James Galway encomendou três peças. Ele originalmente queria que eu orquestrasse a *Sonata para flauta*, e eu disse que faria isso, porque era James

Galway, mas não tenho certeza de como isso funcionaria, porque, por exemplo, toda a tensão do segundo movimento depende do virtuosismo instrumental entre os dois músicos e sua dificuldade. E se você transcreve isso para orquestra, essas dificuldades acabam e, portanto, grande parte da tensão se esvai. Se você pensar no começo do piano, muita tensão se dissolveria, então eu expliquei isso para ele, ele ouviu com muita atenção, eu disse que preferia escrever uma nova peça para ele, e ele encomendou um Concerto para flauta e orquestra. Pouco depois, ele encomendou o concerto para flauta e harpa e, alguns anos atrás, como presente de Natal para sua esposa, Jeanne, ele encomendou meu primeiro trio com flauta.

LMP: Embora seja uma obra consolidada e gravada por diversos intérpretes de grande envergadura, não posso perder a oportunidade de lhe perguntar: o senhor, hoje, faria alguma revisão na obra?

LL: Não, normalmente não faço revisões do meu trabalho, prefiro escrever uma nova peça do que revisitá-la. Nesse caso, não há algo que eu gostaria de reescrever, mas eu poderia colocar mais alguns detalhes sobre o pedal na parte do piano, ou mesmo algumas instruções, porque, por exemplo, muitos flautistas tocam a última nota uma oitava acima do que está notado na partitura, como se eu não soubesse que a flauta poderia tocar essa nota, além de achar isso incrivelmente de mau gosto. Sabe, se eu quisesse essa nota, eu a escreveria. Quero dizer, mesmo que seja mais aguda, é um final menos enfático e está totalmente fora de lugar, porque você nunca ouviu essa nota naquela oitava antes na peça. Eu acho incrivelmente pouco musical fazer isso, e eu realmente odeio quando flautistas fazem isso. Existem alguns pontos em que o flautista muda a dinâmica ou as oitavas porque acredita que eu não sabia o que estava fazendo. Por exemplo, no último movimento, há um ponto em que os flautistas tocam notas repetidas, e a questão principal disso é que você não ouviu isso no começo e, portanto, isso emergeria da parte do piano posteriormente. Era para ser parcialmente coberto, uma textura de fundo. E há alguns trechos que os flautistas levam uma oitava para cima, onde pensam que eles devem ser ouvidos, acima do piano o tempo todo, e às vezes queremos que o piano seja ouvido mais do que a flauta. Há uma outra passagem no primeiro movimento, onde a flauta tem fusas, às vezes para cima, às vezes para baixo, e eu quis que a flauta fosse coberta no final dessa passagem, na oitava inferior. O ponto principal é que a flauta e o piano estão em uma batalha naquele momento, e um está tentando superar o outro, de modo que foi muito intencional, e fico com raiva quando o flautista muda isso.

2.2. Questões sobre o primeiro movimento

LMP: Embora a obra como um todo tenha uma organização em movimentos não convencional, o primeiro movimento é estruturado em Forma Sonata. Como se dá a interlocução entre o convencional e o não-convencional na sua obra como um todo?

LL: Bem, não é realmente apenas uma Forma Sonata, é mais uma forma de arco, porque o material é recapitulado de trás para frente. É como uma forma de espelho, e essa grande pausa está no centro do movimento. Ah, outra coisa, essa grande pausa deve ser mantida por toda a duração do compasso, porque muitos flautistas simplesmente ignoram e fazem uma breve pausa, mas há uma razão pela qual eu escrevi isso.

LMP: Há flautistas que tocam esse primeiro movimento um pouco mais rápido do que o indicado. Você se incomoda com essa prática?

LL: Eu acho que, para tocar no andamento indicado, deve-se ter um controle extraordinário da respiração e, mais ainda, ter extrema concentração e carisma para executar a passagem de maneira satisfatória, caso contrário, o trecho pode parecer um pouco tedioso ou muito lento. Então, para mim, as indicações de metrônomo são mais indicações do humor desejado do que uma indicação absolutamente inflexível. Mais uma vez, é algo no qual me tornei mais específico mais tarde. Se eu quero que uma especificação seja seguida exatamente, escrevo semínima igual a algum andamento. Quando alguém pode ter alguma liberdade, escrevo "ca." (aproximadamente) antes da marcação metronômica. A outra coisa importante é que eu sempre espero que minha música seja tocada com uma certa quantidade de rubato, então não é metronômica, você deve seguir a frase. Mas, tendo dito tudo isso, quando eu toco a peça com um flautista, geralmente ela é muito lenta, porque é o que tenho em mente. Eu ouvi alguns flautistas que não têm o controle da respiração ou a intensidade para sustentar as frases e, nesse caso, eu preferiria que eles tocassem um pouco mais rápido. Mas, o flautista ainda deve seguir a sugestão da semínima igual a 40, que deve ser extremamente lenta e suspensa; portanto, se alguém tocar com a semínima igual a 60 está errado, e ouvi pessoas tocando tão rápido e isso não faz sentido algum para mim.

LMP: Ainda no primeiro tema, quando ele irá ser repetido, há a introdução de um pedal em oitavas. Seu uso foi pensado para promover um ambiente com mais tensão?

LL: Bem, é apenas uma variação com um pouco mais de presença do registro grave. Sim, é um sentimento com um pouco mais de suspense, mas não há razão para dizer que seria essa ou outro tipo de emoção, é apenas uma variante dos compassos anteriores.

LMP: A coleção de referência ao longo do movimento alterna entre os modos maior e menor. Algum motivo específico?

LL: Bem, não sei se alternar é a melhor palavra para descrever. Geralmente é uma textura maior e menor ao mesmo tempo. É algo que eu uso para cores sonoras e cores harmônicas.

LMP: Então, você classificaria esse recurso como politonal ou politextural?

LL: Definitivamente politonal. Às vezes atonal, às vezes quase atonal. Não é apenas uma coisa. Existem passagens diferentes com características diferentes. Novamente, essas palavras apenas tentam descrever algo em uma forma de se expressar diferente. Por exemplo, em uma progressão harmônica, você pode escrever I, IV, V, o que for. Isso está apenas traduzindo o que está acontecendo para outra linguagem. Não é muito mais do que já está lá escrito. E o fato é, que as pessoas podem ficar presas nessa terminologia, e essa começa a ter mais importância do que o material original. Então, estou dizendo que, há certas passagens sobre as quais você poderia dizer "sim, isso é tonal", ou, se parecer de outra maneira, você poderia dizer que é politonal, ou até mesmo dizer atonal, e eu não acho necessariamente que seja importante definir o que é, nestes termos. Não escrevo algo pensando que será tonal ou que será atonal, estou muito mais interessado na manipulação dos motivos e dos intervalos. E sim, eu uso centros tonais de maneira temática, mas eu não penso em termos de maior ou menor, geralmente. E também não penso em termos de progressões de acordes padrão, geralmente a harmonia é mais um aspecto de cor para mim do que de função.

LMP: Ao final da apresentação do segundo tema, no compasso 30, há uma súbita mudança de densidade e textura, com a presença de um forte súbito e grande diversidade rítmica. A intenção seria...? Ainda neste trecho, há uma grande alteração nas notas, com acidentes recorrentes. Há alguma coleção de referência implicada neste cromatismo?

LL: Bem, na verdade essas alterações estariam alterando o material anterior, estendendo-o, procurando contraste e adequando-o ao momento em que a obra se encontra. Mas não acho que alguém decida quais notas usar em passagens específicas. É realmente o que é necessário para aquele momento, naquela peça, com base no que aconteceu antes ou no que está vindo depois em termos de criação de uma narrativa, uma narrativa puramente abstrata que faça bastante sentido e que o ouvinte possa acompanhar facilmente, mas que também tenha imprevisibilidade suficiente para que o ouvinte não fique entediado.

LMP: A relação de mediantes entre os três temas remete diretamente aos estudos recentes a respeito da teoria transformacional. Qual foi a intenção em estabelecer essas relações entre a diversas passagens da obra?

LL: Bem, o material temático da sonata é baseado nessas relações de terças, por isso está tudo ligado ao material temático.

LMP: Durante o estudo da obra, a grande pausa, no compasso 48, causou-me grande impacto, o que ela representou pro senhor? Percebo ser mais frequente o uso desse recurso ao final das obras. Esse momento foi escolhido por alguma razão específica?

LL: Não. É apenas como a estrutura desse movimento foi construída. Nada que eu faça tem uma razão musical extra, trata-se apenas das notas e do que eu sinto que elas precisam fazer no momento, e essa pausa marca o meio da obra e deve ser uma pausa longa e desconfortável, o público deve começar a se perguntar o que está acontecendo neste momento.

LMP: Há alguma razão por optar pela marcação de um andamento tão lento através da semínima, e não através da colcheia?

LL: Sim, porque a marcação tem a ver com o impulso e este movimento deve transmitir uma sensação muito lenta e suspensa. Então, eu não gostaria de sentir o ostinato do piano em colcheias, absolutamente não. E também, uma coisa a acrescentar a uma resposta anterior, o pedal deve ser tocado exatamente como está escrito, especialmente neste primeiro tema.

LMP: A figura do ostinato é comum nessa sonata. Há alguma razão específica para este uso, tanto na sonata, quanto no concerto para flauta?

LL: Bem, acho que é apenas parte do que faz o meu estilo. Gosto de ostinatos, uso-os com frequência e não sei realmente se há mais alguma razão a dizer. É apenas parte do meu estilo.

2.3. Questões sobre o segundo movimento

LMP: Tendo em vista que este já é o movimento final da obra, qual a razão que levou o senhor ao uso da estrutura de um rondó clássico?

LL: Sim, acho que se poderia dizer que é um Rondó. Bem, provavelmente veio do meu amor por Haydn, que costuma usar as formas Rondó. Novamente, acho que nunca me sentei e disse: "Vou compor um Rondó agora". Eu costumo rascunhar e escrever os materiais sem ter idéia de qual será a forma. E quando eu tenho uma boa percepção de quais são os materiais e como eles querem se desenvolver, aí sim eu tomo a decisão. Depois que eu escrevi o primeiro material, a forma Rondó parecia encaixar-se naturalmente com o material. Eu sabia que queria que fosse um *moto perpetuo*, mas a forma me parecia um caminho natural a seguir.

LMP: A relação de mediantes, discutida anteriormente, estabelece o mesmo tipo de idéia composicional que o senhor utilizou no primeiro movimento?

LL: Sim, mas, de fato, se você ainda não descobriu, talvez possa descobrir que, no segundo tema, a parte da flauta é construída sobre a progressão harmônica da primeira parte do movimento. Ele acompanha os centros tonais que você atinge na primeira parte do movimento.

LMP: Há um padrão rítmico estabelecido nas seções “a” do rondó, que eu descrevo com mais detalhes ao longo de minha pesquisa, mas que envolve a métrica mista, com muitas trocas de fórmulas de compasso. Em minhas práticas diárias, deparei-me com a dificuldade

na memorização desta passagem, que é inconstante ritmicamente. Com isso, há uma lógica fraseológica e estrutural que tenha levado à necessidade da métrica mista, cuja lógica possa ser auxiliar à memorização do rondó? E por qual motivo existem pequenas alterações nesse padrão quando o tema é reapresentado?

LL: Não, não há uma lógica específica para isso. Quando se usa métrica mista, geralmente os compositores baseiam a lógica em idéias pré-concebidas, como a série de Fibonacci. Mas a minha aqui é baseada em considerações musicais de variedade e contraste, e em como o tema é construído, para torná-lo vital. As pequenas mudanças foram feitas para variar o tema principal, para mantê-lo interessante e, suponho, para que o flautista fique infeliz [os dois riram].

LMP: Neste primeiro tema, também, o que me chamou a atenção foi a inserção de uma hemíola, nesta seção que já é polimétrica. Na performance, a hemíola torna ainda mais complexa a concomitância entre o piano e a flauta nesta passagem. Houve alguma razão para que o senhor promovesse essa inserção?

LL: Isso é realmente tão complexo? Não vejo essa passagem como sendo particularmente complexa.

LMP: Neste movimento, o piano também encontra muitas dificuldades técnicas. O senhor pensou em dividir o protagonismo ao longo do movimento todo, valorizando uma textura em multiníveis, ou apenas quando o piano tem o protagonismo, com a melodia, no trecho do rondó?

LL: Sim, eu queria que o piano fosse também um protagonista em toda a peça, na verdade, como mencionei antes. Eles devem ser parceiros iguais. Não gosto de pianistas que tocam como acompanhantes.

LMP: Neste movimento, como no primeiro, há o uso recorrente de escalas octatônicas. Há uma relação do seu estilo composicional com o uso dessa escala?

LL: Eu sempre gostei de escalas octatônicas e sempre as usei até certo ponto. Eu também acho que eles pertencem ao mundo sonoro desta peça e à ênfase nas terças, você

sabe, nas terças maiores/menores, nas terças entrelaçadas, tudo se encaixa nas escalas octatônicas. Então, eu acho que isso faz parte do meu mundo sonoro, e novamente, eu sempre gostei do som de escalas octatônicas. Mais uma vez, acho que é apenas parte do meu estilo.

LMP: A seção B do rondó sobrepõe duas tríades aumentadas justapostas, tornando a participação da flauta mais lírica, e ao mesmo tempo há uma estabilidade rítmica maior. Entretanto, percebe-se que o piano mantém o vigor rítmico, com a figuração de 3 colcheias. Qual a razão levou o senhor a não tornar a passagem também no piano mais lírica?

LL: Porque esse trecho tocado pelo piano é um *moto perpetuo*, e eu não queria diminuir o nível de energia.

LMP: Este movimento vai do Dó da primeira oitava do instrumento ao Ré da quarta oitava, e é predominantemente escrito na terceira oitava do instrumento. Alguma razão para explorar especialmente os 3º e 4º registros?

LL: Bem, acho que se tem uma parte de piano bastante ativa, então usei esse recurso por razões de equilíbrio. O movimento não precisa usar todos os aspectos de um instrumento. Quando senti que fiz o suficiente no primeiro movimento, pensei que explorar o registro agudo poderia ser uma "coisa virtuosa" específica para o segundo movimento.

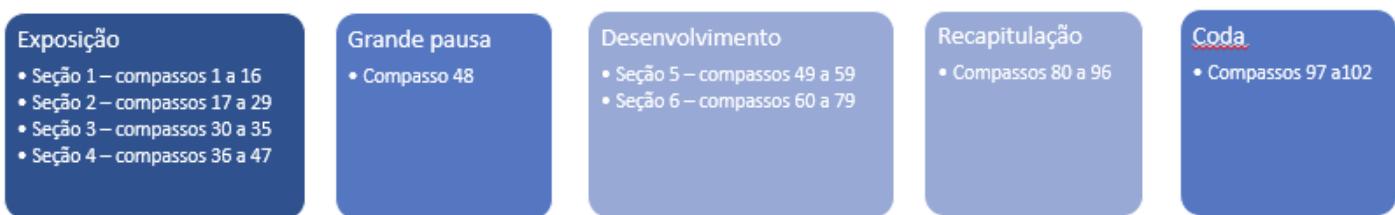
Capítulo 3:

ANÁLISE MUSICAL DA SONATA PARA FLAUTA E PIANO Op. 23

3.1. Primeiro movimento

O primeiro movimento da sonata Op. 23, *Lento con rubato*, é composto por 102 compassos, e pode ser dividido de acordo com a Figura 2:

Figura 2 - Lowell Liebermann, Sonata Op. 23. Divisão estrutural do primeiro movimento (*Lento con Rubato*).



A partir da observação da divisão estrutural, proposta na Figura 2, é perceptível que o primeiro movimento apresenta uma exposição bastante extensa (47 compassos), que é finalizada com a grande pausa do compasso 48, centro estrutural do movimento, que polariza a atenção para si através do silêncio. Sobre este compasso, Liebermann afirma:

“[...] e essa pausa marca o meio da obra e deve ser uma pausa longa e desconfortável, o público deve começar a se perguntar o que está acontecendo neste momento” (cf. Capítulo 2).

Após a grande pausa, nota-se uma curta recapitulação, que retoma todos os materiais apresentados dentro da exposição, segundo o compositor, de forma espelhada, ou seja, de trás para frente (cf. Capítulo 2). Em sequência, para a finalização do movimento, o compositor escreve uma curtíssima Coda, composta por 6 compassos.

3.1.1. Exposição

3.1.1.1. Seção 1: Compassos de 1 a 16

A ambiguidade na definição das tríades apresenta-se nesta obra como um fator estilístico fundamental. Esse obscurecimento harmônico é proposital e faz parte do estilo do

compositor (cf. capítulo 2). Ele decorre da combinação de diferentes escalas, formando tríades que podem ser entendidas de maneiras diversas, o que é identificado com a politonalidade pelo compositor (cf. capítulo 2). Os materiais mais usados para a combinação são: a escala maior e as escalas menores, os modos lídio e frígio, e a escala aumentada (2m, 3m, 2m, 3m, 2m, 3m).

Recortando o segundo compasso da peça, pode-se ver, na Figura 3, como as combinações de materiais se expressam na prática.

Figura 3 - Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I, compassos 1 e 2 (Copyright 1988 - Theodore Presser Company)



Aqui, tem-se uma harmonia baseada nas seguintes notas: Ré#, Mi#, Fá#, Sol, Lá# e Si. Essa combinação pode gerar as seguintes tríades: Ré# menor, que vem escrito, mas também soam a tríade de Ré# maior e Ré# aumentado.

Analizando o primeiro trecho da obra (compassos 1 a 9) pode-se ver (na Figura 4) que as alterações mudam as escalas empregadas e, em boa parte do tempo, caminham junto com o ritmo harmônico.

Pode-se observar que, as escalas empregadas no trecho, indicadas e numeradas na Figura 4, com centralidades em Ré#, Mi e Ré, foram:

Escala 1, Ré#-Mi#-Fá#-Sol-Lá#-Si-Dó#-Ré#: formada por 2-1-1-3-1-2-2 semitons com centro em Ré#, a partir da qual soam as supraexpostas tríades de Ré# menor, maior e aumentada, e as tétrade correspondentes, obtidas com a adição da sétima menor. A presença das terças maior e menor alude a uma mistura das escalas maior e menor e a finalização em tons inteiros, à escala menor natural.

Escala 2, Mi-(Fá#)-So#-(Lá)-Si-Dó-Ré#-Mi³, 2-2-1-2-1-3-1: a presença da sexta menor traz uma conotação de Mi menor no contexto de Mi maior.

³ Colocamos entre parênteses as alturas sugeridas pelo contexto, mas ausentes da partitura.

Escala 3, Ré-Mib-Mi-Fá-(Sol)-Lá-(Sib)-Dó#-Ré, 1-1-1-2-2-1-3-1: envolve Ré menor harmônico e Ré frígio.

Escala 4, Ré-Mi-Fá#-Sol#-Lá-(Si)-(Dó#)-Ré, 2-2-2-1-2-2-1: Ré lídio.

Escala 5, Réb-Mib-Fá-Fá#-Sol-Sol#/Láb-Lá-Sib-(Dó)-Réb, 2-2-1-1-1-1-2-1: mistura Réb lídio e Réb maior.

Escala 6, Ré-Fá-Fá#-Lá-Lá#/Sib-Dó#Ré, 3-1-3-1-3-1: escala aumentada, que permite a formação de duas tríades aumentadas separadas por um semitom, bem como das tríades de Ré maior e de Ré menor.

Figura 4 - Coleções de referência. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 1-12).

The musical score consists of two staves: Flute (top) and Piano (bottom). The piano part features a recurring eighth-note ostinato pattern. The flute part is more melodic, often playing eighth-note pairs or sixteenth-note figures. Red boxes highlight specific melodic and harmonic segments across the measures. Box 1 covers measures 1-2, Box 2 covers measure 2, Box 3 covers measure 5, Box 4 covers measure 6, Box 5 covers measure 7, Box 6 covers measure 10, and Box 10 covers measure 11. Measure 1 starts with a dynamic of *Lento con rubato* ($\text{♩} = 40$) and *pp (dolcissimo possibile)*. Measure 2 follows with *pp luminoso*. Measures 3-11 continue the pattern, with measure 11 ending with a dynamic of *a tempo*.

Liebermann estabelece, desde o primeiro compasso, uma camada intermediária ao piano em forma de ostinato (comp. 1-5 e 10-11), utilizando a tríade aumentada de Ré# (com enarmonização na nota Fáx, escrita como Sol). Ressalta-se que o contorno do ostinato se estende até o compasso 16. Essa é uma figura de acompanhamento recorrente no trabalho do compositor, como o próprio afirma na entrevista apresentada no capítulo 2. Este trecho inicial apresenta textura em multiníveis, três camadas em que a primeira é formada pelo ostinato mencionado, a segunda, pela melodia de caráter lírico, executada pela flauta, cuja construção

é discutida a seguir, e, a partir do compasso 10, uma terceira camada é formada pela linha do baixo oitavada. Essa classificação é sugerida pela escuta da diferença de timbre e registro entre os dois instrumentos. Por outro lado, na escuta ampla da passagem, as escalas formadas sobre Ré#, Ré e Réb obscurecem, por vezes o centro Ré#.

Nesse trecho inicial é apresentado o primeiro tema, doravante Tema A (comp. 2-9). O tema A possui claro centro tonal em Ré# (por repetição) e é composto por 8 compassos, divididos em duas semi-frases de 4 compassos cada. Para compor a linha melódica, o compositor utiliza os modos lídio e frígio, além de manipular os modos maior e menor, relativos ao centro tonal mencionado. A dinâmica e a expressão textualmente indicadas (*pp*, *dolcissimo possible*) e a textura rarefeita contribuem para a construção de uma ambientação de suspensão ou hesitação, confirmada pelo compositor na entrevista, conforme demonstrado no capítulo 2. Além disso, a frase longa, em um andamento muito lento (semínima = 40 batidas por minuto) se apresenta como uma grande dificuldade ao instrumentista, que precisa executá-la com grande controle da emissão de ar. Como o compositor sugere, é preciso grande carisma e concentração para que a linha freseológica seja executada de maneira a cativar o ouvinte, caso contrário Liebermann afirma preferir que o movimento seja executado levemente mais rápido (cf. capítulo 2). Aqui proponho que o intérprete comece seu estudo a 60 batidas por minuto, e gradualmente, durante o passar dos dias de estudo, reduza o andamento até 40 batidas por minuto, a fim de executar os 4 compassos de cada semi-frase em uma única respiração, atentando-se às dinâmicas e às indicações escritas. Uma segunda alternativa é a respiração a cada dois compassos do tema, por exemplo, nos compassos 3 (após o Ré#) e 5 (na pausa de semínima).

A inserção da terceira camada na região grave do piano (comp. 10-16) promove uma ambientação auditiva mais misteriosa (cf. capítulo 2). Há também uma alteração na segunda camada, que é transposta uma oitava a baixo, reforçando a distância entre as texturas de melodia e de acompanhamento. Quanto à voz principal, Liebermann utiliza nesse conjunto de compassos, o que Douglas Green (1965, p. 48) chamou, em seu livro *Form in tonal music*, de frase diferente, porém similar a primeira⁴, pois muitos elementos da primeira frase como o contorno melódico na camada da flauta e algumas sucessões harmônicas são preservados, mas o objetivo harmônico desta frase é outro. Aqui, ele amplia ainda mais a angulosidade da melodia, levando a flauta até o Sib da terceira oitava do instrumento. Aqui, sugere-se a utilização de posições alternativas tanto para o Lá (uso da chave do Dó# grave), quanto para

⁴ Essa percepção decorreu de uma conversa com meu colega de classe, Victor Gabriel Ferreira.

o Sib da 3a. oitava (adicionar o uso da primeira chave de trinado, além dos anelares das duas mãos), além de uma velocidade de ar maior, combinada com a diminuição do orifício da embocadura, para que se obtenha um timbre mais delicado, como solicitado na partitura. Por angulosidade, entende-se os amplos intervalos utilizados horizontalmente, e a constante mudança de direção, verticalmente.

Figura 5 - Segunda parte da seção 1. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 10-16).

© 1988 by Theodore Presser Co., King of Prussia, PA
114-40463 All Rights Reserved
Printed in U.S.A. International Copyright Secured

Unauthorized copying, arranging, adapting, recording, or digital storage or transmission is an infringement of copyright. Infringers are liable under the law.

3.1.1.2. Seção 2: Compassos de 17 a 29.

Nesta seção, que começa com uma nova indicação de andamento (*Un poco più mosso*), é apresentado, pelo piano, o Tema B (Figura 6), que vai ser retomado e expandido pela flauta, a partir do compasso 21, com uma nova indicação de andamento (*movendo*). Durante os 4 primeiros compassos, é difícil que se estabeleça um campo tonal claro, devido ao grande uso de cromatismos. Entretanto, pode-se sugerir o centro em Sol, que é reafirmado a partir do compasso 21, com a textura arpejada apresentada pelo piano, novamente amparando-se na ambiguidade entre os modos maior e menor, com uso predominante do modo lídio (Figura 7). O Tema B estabelece, com o Tema A, uma relação de mediante por enarmonia. Mais adiante, observaremos que a relação mediante é um dos recursos explorados neste obra.

Figura 6 - Apresentação do Tema B pelo piano (comp. 17-20) e pela flauta (comp. 21-28). Liebermann, Sonata Op. 23, I.

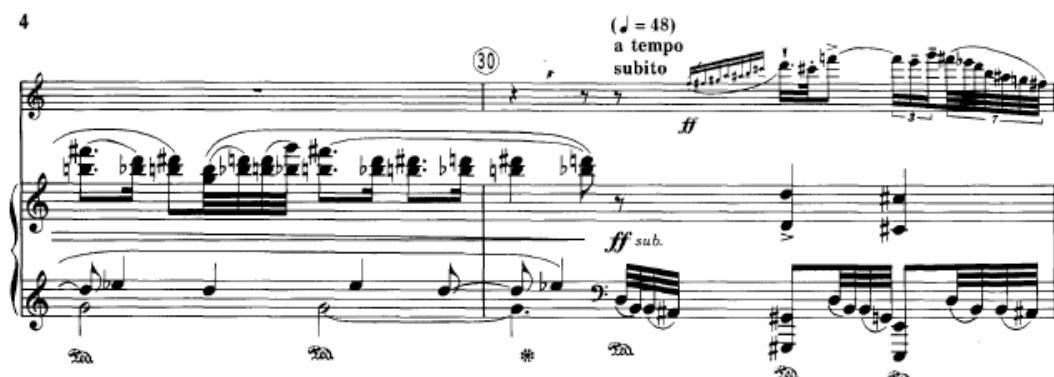
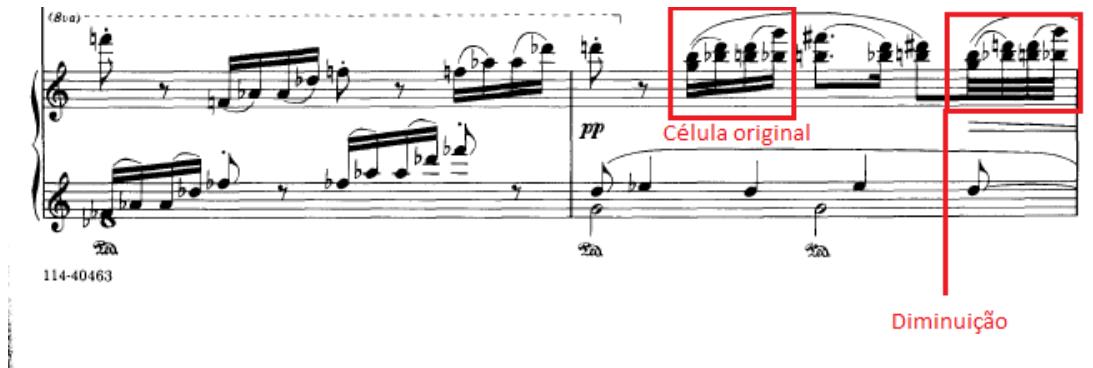
Figura 7 - Ambiguidade entre Sol maior, Sol menor e Sol lídio. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 21-22).

Esta passagem tem uma textura clara e transparente, composta por duas camadas principais (melodia e arpejos do piano) e uma terceira, mais espaçada, de notas longas com o uso de pedal indicado pelo compositor. As próprias indicações do compositor (*molto tranquilo*, *limpido* e *ppp*), como visto nas Figuras 6 e 7, reforçam a ideia da textura transparente e ambientação mais calma.

Os compassos 28 e 29 constituem uma pequena transição, na qual o pianista toca, na mão esquerda, uma figuração caracterizada pela síncopa, o retorno do intervalo de segunda menor e a voz do baixo reforçando o centro em Sol, enquanto a mão direita executa um

movimento melódico com paralelismos na construção harmônica e também com o uso da ferramenta de diminuição da célula indicada, como visto na Figura 8.

Figura 8 - Transição para a terceira seção da Exposição. Liebermann, Sonata Op. 23, I (com. 28-29).



3.1.1.3. Seção 3: Compassos de 30 a 35.

Após um *ritardando*, que ocorre nos compassos 28 e 29, introduz-se abruptamente, no compasso 30, uma nova seção, que tem textura mais áspera que a seção precedente, com três vozes acontecendo simultaneamente (duas de melodia e uma de acompanhamento), tocadas sob a indicação de dinâmica *ff*, e com a ocorrência de inúmeras indicações de acentos, como *marcatto*, *tenuto* e *martelato*. Outro aspecto relevante dessa passagem é a variedade rítmica com a qual o compositor trabalha, variando desde semínimas até fusas, passando também por quiáleras compostas de 3, 5, 6 e até 7 notas. Pode-se destacar, no compasso 32, a presença de escalas octatônicas na voz executada pela flauta, justapondo tétradeas diminutas para compor o movimento melódico escalar (Figura 9).

Figura 9 - Coleções octatônicas Oct_{1,2} e Oct_{2,3}. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 32).



Na entrevista, apresentada no capítulo 2, o autor comenta sobre as escalas octatônicas:

“Eu sempre gostei de escalas octatônicas e sempre as usei até certo ponto. Eu também acho que eles pertencem ao mundo sonoro desta peça e à ênfase nas terças, você sabe, nas terças maiores/menores, nas terças entrelaçadas, tudo se encaixa nas escalas octatônicas, [...]. Mais uma vez, acho que é apenas parte do meu estilo.” (cf. capítulo 2).

Nesta nova seção, a partir do compasso 30, o compositor insere um novo padrão rítmico na voz executada pela mão esquerda do pianista (Figura 8), com uma colcheia seguida de 4 fusas, seguindo até o compasso 32. No compasso seguinte (Figura 10), ele utiliza o mesmo ritmo, com uma colcheia seguida de 6 fusas, utilizando uma forma espelhada: enquanto uma voz faz esse ritmo ascendente a outra voz faz o mesmo ritmo, porém de forma descendente. Pode-se perceber, pelos arpejos do piano, que a partir do compasso 33 o compositor explora a ambiguidade entre Ré# menor e Ré menor (com as devidas enarmonias na voz da flauta) para a construção, tanto da camada harmônica no piano, quanto da camada melódica na flauta.

Figura 10- Espelhamento e ambiguidade entre Ré# menor e Ré menor. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 33).



Neste trecho, pode-se observar também uma linha de condução harmônica no piano que constitui um espectro sonoro e um ciclo intervalar, o que sugere a ideia de expansão harmônica, como visto na Figura 11. Aqui pode-se ver que o compositor utiliza duas ferramentas de manipulação do material composicional, que são o paralelismo (evidente nas figuras compostas por colcheias pontuadas, seguidas de uma semicolcheia) e a simetria (pode-se perceber o espelhamento entre a voz executada pela mão direita do pianista, que se movimenta de baixo para cima, e a voz executada pela mão esquerda do pianista, que executa as figurações de cima para baixo). Além disso, podemos ver, como indicado na sequência de acordes apresentados na Figura 11, que a presença de relações mediante cromáticas (D-F e F-Db) e cromática (E-F) é evidente no desenvolvimento harmônico do trecho.

Figura 11 - Progressão harmônica. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 34-35).

Tempo I° ($\text{\textit{♩}} = 40$)

Cm D F E E \sharp F E F Db

Fica claro que, no compasso 30, a intenção do compositor era submeter o ouvinte à grande surpresa, ao fazer tais mudanças, tão drásticas, em volume, ritmo, textura e densidade. É válido ressaltar que essas mudanças impõem aos executantes grande dificuldade técnica, seja pela complexidade rítmica, seja pelo alto número de acidentes e acentos recorrentes, além de ser especialmente difícil, para a flauta, o controle da afinação, na dinâmica e registros indicados pelo compositor.

Observamos que, para uma boa execução técnica, este trecho requer um estudo muito lento e também uma atenção especial durante os ensaios com o pianista ou a pianista para a perfeita sincronia entre as vozes. Por fim, sugere-se o estudo destes compassos de trás para

frente, a fim de condicionar a coordenação motora das mãos, em concomitância com a embocadura e com a língua.

3.1.1.4. Seção 4: Compassos de 36 a 47.

Nesta seção, o compositor volta a utilizar o ostinato como forma de acompanhamento, na mão esquerda do pianista, enquanto apresenta, na mão direita, o tema de fechamento da exposição (que será desenvolvido, apenas posteriormente, pela flauta), composto especialmente pela figuração de colcheia pontuada, seguida de grupo de 4 semifusas. É importante ressaltar esse aspecto, pois no trecho de transição entre exposição e desenvolvimento, isto é, compassos 42 a 47, o compositor manipula este material, aumentando-o, para construir o acompanhamento da transição, que é finalizada com um compasso de grande pausa, onde nenhum dos instrumentos toca, ou seja, compasso 48.

A quarta seção, no que se refere a centros tonais, pode ser dividida em duas partes (Figura 12). Na primeira parte (comp. 36-41), tanto o tema, quanto as pequenas interjeições realizadas pela flauta, circundam a região tonal expandida de Si, explorando, como em outras seções, a politonalidade. Já na segunda parte (comp. 42-47), a textura volta à intensidade *ppp* no piano, e a flauta, que agora possui uma curta linha melódica, volta ao *pp*. Esta segunda parte é apresentada na região de Fá, explorando o uso do trítongo, como ocorrerá em outras regiões da obra. Aqui a progressão harmônica se dá por uma região de dominantes, finalizando a seção em um poliacorde que combina os acordes de Ré maior e menor.

Por fim, pontua-se que o compositor, na entrevista concedida, apresentada no capítulo 2, afirma que a que a grande pausa (compasso 48) deve ser executada com a duração de um compasso completo (segundo Liebermann, por vezes, intérpretes a ignoram) e que ela foi pensada neste compasso, tanto para funcionar como divisão estrutural entre exposição e desenvolvimento, como para provocar uma sensação de dúvida aos ouvintes.

Figura 12 - Quarta e última seção da Exposição. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 36-48).

Tempo I^o ($\text{♩} = 40$)

ben cantando

ff dim. molto

Piscolat

legatissimo

*

(4)

rit.

Più lento ($\text{♩} = 72$)

pp ma cantando

ppp

114-40463

rit.

Largo

8va

7va

6va

5va

4va

*

6

(45)

Tempo I^o ($\text{♩} = 40$)

p esistente poco a poco più f e ritmico

pp (sol flauta) poco a poco più f e ritmico

3.1.2. Desenvolvimento

3.1.2.1. Seção 5: compassos 49 a 59

O desenvolvimento começa com a flauta retomando o tema apresentado pelo piano no compasso 47, a partir do qual o compositor vai expandir os materiais melódicos para construir o desenvolvimento. Vale ressaltar que o tema continua na região tonal predominantemente de Si menor e que ele é desenvolvido até chegar no clímax do movimento, no compasso 56. Antes de abordar o clímax, aponta-se que aqui há as indicações “*p*”, “*esitante*”, “*poco a poco più f*” e “*ritmico*” (Figura 13). Elas se relacionam especialmente com a parte do piano, cujo acompanhamento se torna visivelmente mais rítmico, e gradualmente, ao sofrer seguidas diminuições em conjunto com o crescendo indicado (tanto para o piano quanto para flauta), colabora para o acréscimo de tensão, que vai culminar no clímax do movimento.

Figura 13 - Início do desenvolvimento. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 48-51).

Um trecho de difícil execução pelo flautista é o que apresenta duas estruturas rítmicas com quiáleras de 7 e 10 notas (Figura 14).

Figura 14 - Quiáleras de 10 e 7 notas. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 52-53).



No trecho com quiáleras (Figura 14), sugere-se o apoio melódico nas três primeiras notas de cada grupo, tendo em vista que o tempo despendido enfatizando estas notas permite a organização mental e a coordenação entre os dedos, para que a passagem seja executada de forma mais clara. Julga-se também possível a tomada e retomada do andamento, ou seja, a realização de pequenos rubatos, que também auxiliam na execução e na sincronia entre flauta e piano, tendo em vista que o próprio compositor afirma:

“A outra coisa importante é que eu sempre espero que minha música seja tocada com uma certa quantidade de rubato, então não é metronômica, você deve seguir a frase” (cf. capítulo 2).

Chega-se, pois, ao clímax do 1º movimento, no compasso 56 (Figura 15). Aqui, o compositor continua com centro tonal Si (com alternância entre Si maior e menor) e promove um forte adensamento da textura, sobrepondo três camadas que dividem o protagonismo. A primeira camada é executada pela flauta, onde há a repetição de um material apresentado pelo piano nos compassos 33, 34 e 35 (Figura 16). A segunda é um ostinato com figuras rítmicas de valor reduzido (semitolas e fusas). E a terceira camada, executada pela mão esquerda do pianista ou da pianista, repete também um material utilizado nos compassos 30 e 31 (previamente na mão direita do músico), como podemos observar na Figura 17.

Figura 15 - Clímax do primeiro movimento. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 56-59).

Figura 16 - Comparação entre materiais motívos. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 33-34, 56-57).

Flauta - compassos 56 e 57

Piano (mão direita) - compassos 33 e 34

Figura 17 - Reutilização de materiais motívicos pela voz do piano. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 30-31, 56-57).

The image shows two pages of a piano score. The left page is titled 'Compassos 56 e 57' and the right page is titled 'Compassos 30 e 31'. Both pages feature a treble clef and a bass clef. In the first page, there are two red rectangular boxes highlighting specific melodic patterns in the bass line. In the second page, there are also two red rectangular boxes highlighting similar melodic patterns in the bass line. The music includes various dynamics like ff, ff subito, and a tempo.

Aconselha-se, neste trecho (Figura 15), a despender maior atenção à afinação, para que, seguindo a indicação do compositor (*ff* e o vasto uso do terceiro registro do instrumento), o resultado sonoro, em conjunto com o piano, seja o adequado ao ouvinte. Como experiência pessoal, o uso de dedilhados alternativos demonstrou-se efetivo, portanto aconselha-se uma busca pessoal por posições alternativas que funcionem para o músico.

Rapidamente, a partir dos compassos 58 e 59 (Figura 18), há uma diminuição na atividade musical, seja em textura, seja em volume sonoro, e o clímax se dissipa, dando início a uma nova seção, a partir do compasso 60.

Figura 18 - Final da seção 5. Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 58-60).

The image shows a page of a piano score. It features two staves. The top staff begins with a dynamic ff and includes markings 'sua-' and 'fff dim. molto'. The bottom staff begins with a dynamic f and includes markings 'dim.' and 'poch. movendo (♩ = 52)'. The score concludes with a dynamic ppp and the marking 'delicato'.

3.1.2.2. Seção 6: compassos 60 a 79

Esta seção, como indicado pelo compositor (no comp. 60, Figura 18), é construída com extrema delicadeza (*ppp, delicato*) e é iniciada com uma textura em arpejos, executados pelo piano, novamente explorando a centralidade em Si, com o recorrente uso da politonalidade e da ambiguidade entre modos. A flauta retorna no compasso 62, fazendo alusão ao tema B, alterado aqui por aumentações, para criar interesse, como afirma Liebermann na entrevista apresentada no capítulo 2.

Após uma pequena cadência, no compasso 68, a centralidade em Sol é retomada, mantendo as relações medianas que permeiam todo o movimento. Logo em seguida, o compositor faz a sobreposição de materiais previamente utilizados (suas correspondências podem ser vistas na Figura 19), com a adição de um ostinato, com a figuração de quiáltera de 6 semicolcheias por grupo.

Figura 19 - Identificação dos materiais texturais reapresentados. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 70-73)

The figure consists of two staves of musical notation. The top staff is for the flute and the bottom staff is for the piano bass. Measure 70 starts with a flute melody consisting of grace notes over a sustained note, highlighted by a red box. This is followed by a piano bass line. Measure 71 begins with a piano bass line, followed by a flute melody with grace notes, circled in green. Measures 72 and 73 show the continuation of the piano bass line and the flute melody, with the latter circled in green. The piano bass line in measures 72 and 73 is highlighted with a blue box.

Por fim, ressalta-se uma particularidade desta obra, que é a citação, deliberada (cf. capítulo 2), de dois trechos de obras do compositor Alemão Richard Wagner (“*Magic fire music*” e “*Wotan’s farewell*” da Ópera “*Die Walküre*”, Figura 20). Pode-se ver os trechos mencionados nas Figuras 21 (L. Liebermann) e 20 (R. Wagner). Comparando-se a Figura 21

com a Figura 3, pode-se perceber também que a melodia delimitada em azul serviu como inspiração para a construção do tema A do primeiro movimento da Sonata.

Figura 20 - Citações de Richard Wagner presentes na Sonata Op. 23 de Lowell Liebermann (GARNER, 1997, p. 39).



Figura 21 - Citações de Richard Wagner no primeiro movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 77-79)

Este trecho, entre os compassos 77 e 79 (Figura 21), funciona como transição para a seção de Recapitulação da sonata, que começa no compasso 80. Sobre este trecho, o autor afirma:

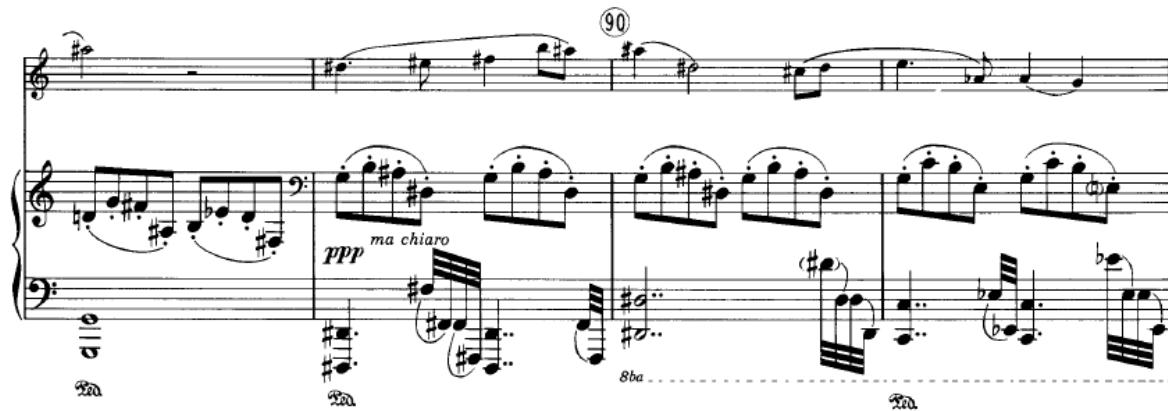
“Bem, a citação de Wagner foi muito deliberada, e teve a ver com um período específico da minha vida, e não há um significado programático extra para essas citações, além de significarem algo pessoalmente para mim, musicalmente. Mas também é citado porque, às vezes, eu fazia isso, como uma espécie de trocadilho musical com os intervalos com os quais estava trabalhando na peça. Então, essa é a única razão pela qual isso é citado. Eu não diria que Wagner foi uma grande influência para mim, musicalmente, embora tenha sido um período muito importante da minha vida, durante minha estadia no Festival de Bayreuth, com a neta de Wagner” (cf. capítulo 2).

3.1.3. Recapitulação e coda

A partir do compasso 80 (Figura 22), a obra entra na fase de recapitulação, iniciada pela reexposição exata dos 9 primeiros compassos da Sonata (com a exceção da falta da indicação *pocher rit* no compasso 88, equivalente ao compasso 9). Os próximos 7 compassos (89 a 95) também são reapresentados quase identicamente, à exceção de uma nova figuração em fusas, presentes na mão esquerda do pianista, como visto na Figura 23.

Figura 22 -Trecho inicial da recapitulação. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 79-87).

Figura 23 - Alteração no material executado pelo piano Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 88-91).



E após um compasso de transição, com um grande *diminuendo* (onde o compositor novamente explora as relações de terça maior e menor, entre as notas Sol-Si e Sol-Sib), o compositor escreve uma pequena coda (Figura 24), composta por 6 compassos (97 a 102), que pode ser subdividida em duas pequenas partes.

Figura 24 - Coda do primeiro movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 96-102).

Nos 3 primeiros compassos da coda, Liebermann retoma o tema apresentado no compasso 49, transposto por um intervalo de terça maior abaixo do original, que no compasso 99 sofre um grande *diminuendo*, até não haver mais som, e também um *ritenuto*, finalizando a frase em uma pausa de colcheia com uma fermata adicionada. Atenta-se aqui à indicação de que a pausa deve ser longa (*lunga*). Na segunda parte da coda (compassos 100 a 102), o compositor escreve uma escala, de execução livre pelo flautista, como indicado (*lento, a piacere*), que se caracteriza por ser uma escala hexatônica (que alterna intervalos de segunda menor e terça menor). Sugere-se aqui que o instrumentista realize uma respiração lenta e profunda, obtendo e armazenando a maior quantidade possível de ar, tendo em vista que o último compasso do primeiro movimento, além de desacelerar bruscamente (*rit. molto*), possui uma fermata. Sugere-se também que o ataque da nota Sol do compasso 101 seja o mais delicado possível, possivelmente com a língua entre os lábios, além de utilizar, para a digitação, o dedo mínimo da mão direita na chave de Dó sustenido ao invés da chave de Ré sustenido. Essa alternativa permite que a nota seja executada com um volume sonoro menor, mas ajuda a manter seu brilho sonoro. Os últimos dois compassos possuem uma textura esparsa e uma tessitura muito expandida. Neles, Liebermann utiliza apenas as 4 notas presentes no ostinato inicial (Ré#, Sol, Lá# e Si), seja verticalmente ou horizontalmente, e reforça o término da obra dentro do centro tonal que a iniciou.

3.2 Segundo Movimento

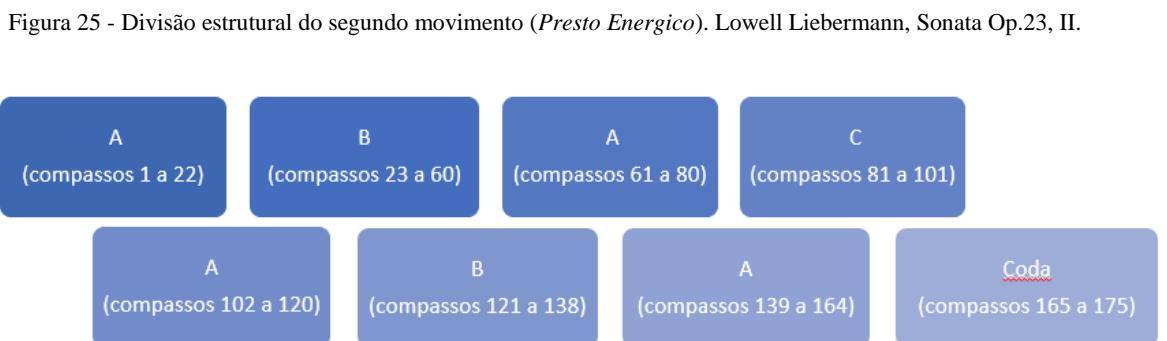
Pode-se afirmar que o impacto que este movimento causa ao ouvinte é um dos grandes responsáveis pelo grande sucesso da Sonata Op. 23 entre os flautistas. Aqui, Liebermann escreve um *Rondó* extremamente enérgico (*Presto enérgico*), onde flauta e piano duelam pelo protagonismo, ambos com figurações rítmicas vigorosas (especialmente quiáleras de três semicolcheias, que permeiam todo o movimento) e com indiscutível virtuosismo requerido. O compositor afirma que pianista e flautista devem ser parceiros iguais e que não gosta de pianistas que tocam como acompanhantes (cf. capítulo 2).

Ao ser questionado sobre o motivo que o levou a romper com a estrutura clássica da Sonata, escrita tradicionalmente em três movimentos, o compositor afirma:

“Sim, acho que se poderia dizer que é um Rondó. Bem, provavelmente veio do meu amor por Haydn, que costuma usar as formas Rondó. Novamente, acho que nunca me sentei e disse: "Vou compor um Rondó agora". Eu costumo rascunhar e escrever os materiais sem ter idéia de qual será a forma. E quando eu tenho uma boa percepção de quais são os materiais e como eles querem se desenvolver, aí sim eu

tomo a decisão. Depois que eu escrevi o primeiro material, a forma Rondó parecia se encaixar naturalmente com o material. Eu sabia que queria que fosse um *moto perpetuo*, mas a forma me parecia um caminho natural a seguir” (cf. capítulo 2).

O movimento pode ser dividido estruturalmente de acordo com a Figura 25, onde A, B, C e Coda são as partes estruturais que compõem o Rondó:



Antes de prosseguir com a análise, é importante ressaltar que, a cada vez que cada seção do Rondó é reapresentada, há pequenas variações intrínsecas, mas que não descaracterizam ou alteram relevantemente o trecho apresentado originalmente. Ao ser questionado sobre as variações, sendo apontado na entrevista que essas alterações dificultam o processo de memorização do Rondó, Liebermann afirma:

“As pequenas mudanças foram feitas para variar o tema principal, para mantê-lo interessante e, suponho, para que o flautista fique infeliz [os dois riram]” (cf. capítulo 2).

A seção A é inicialmente apresentada no centro tonal de Mib, explorando vastamente o intervalo de terça menor (Mib-Solb), e também continuando a explorar a politonalidade descrita na análise do primeiro movimento. Liebermann apresenta aqui uma alternância constante das classes de alturas Si e Sib. Além disso, ritmicamente, a seção é construída utilizando-se a técnica da métrica mista, que consiste na utilização de diferentes fórmulas de compasso, mantendo-se, neste caso, a figura de unidade rítmica (apresentada aqui como a semicolcheia). Na Figura 26, pode-se ver os pontos mencionados acima.

Figura 26 - Início do segundo movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 1-6).

Ao fim desta seção, o compositor insere mais um grau de complexidade rítmica, adicionando uma hemíola, que ocorre nos compassos 20 e 21, simplesmente por alterar o agrupamento das notas, deslocando assim a acentuação dos tempos dentro do compasso, sem alteração na fórmula de compasso, como se vê abaixo na Figura 27.

Figura 27 - Hemíola presente no segundo movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 20-21).

Como pode-se observar, já a partir do início, tanto do ponto de vista do flautista quanto do pianista, este é um movimento extremamente virtuosístico. Sugere-se aqui, bem como para todo o estudo do Rondó, iniciar o estudo muito lentamente, com o auxílio de um

metrônomo, primeiramente com a marcação temporal em semicolcheias (exemplo: semicolcheia à 160 batidas por minuto), e gradualmente, após uma elevação considerável (exemplo: semicolcheia à 252 batidas por minuto, equivalente à colcheia pontuada à 84 batidas por minutos), mudar a marcação temporal para colcheia pontuada (indicação do compositor ao início da obra) e então novamente aumentar gradualmente (sugere-se um acréscimo diário) a velocidade, até que seja possível executar as passagens com um controle técnico-mecânico absoluto, seguindo a marcação de tempo indicada. De maneira geral, aconselha-se durante todo o movimento o uso da posição 2, apresentada na Figura 28, para a execução da altura Sib do segundo registro do instrumento, utilizando-se a chave do polegar, entretanto observa-se que o compasso 4 (e todas suas repetições adiante) apresenta um nível de dificuldade acentuado devido à proximidade entre as alturas Si e Sib no compasso, já que a velocidade do movimento dificulta a alternância do polegar esquerdo entre a chave de Si e Sib. Apresenta-se aqui, pois, na Figura 28, algumas opções para a execução da altura Sib do terceiro registro da flauta transversal, para que seja possível executar este compasso com um grau de conforto maior.

Figura 28 - Opções para a execução da nota indicada (disponível em: https://www.wfg.woodwind.org/flute/fl_alt_2.html, acesso em 23/08/2020)

 A[#]₅ B_b₅	T 1-- 1--Eb		Basic.
	Bb 1---Eb		Basic.
	T 1-- Bb---Eb		Trill fingering.
	T 1--G# Bb-2-Eb		
	T 1-3 123_Eb		Sharp; harmonic (Eb ₄).
	T 103 123_Eb		Harmonic (Eb ₄).

Durante a seção A, a harmonia gravita a região do centro tonal em Sol, evidenciando novamente a relação de terças, mas, muito rapidamente, volta para a região de Mib, e segue dessa maneira, até o início da seção B, que acontece no compasso 23.

A seção que se inicia no compasso 23 e se estende até o compasso 56, por convenção chamar-se-á seção B (Figura 29). Ela é caracterizada pelo centro na região tonal de Dó, com alternância constante entre o uso das terças maiores e menores da escala (E e Eb, respectivamente), pela estabilidade rítmica (tendo-se em vista que não há uso de métrica mista, mas de métrica quaternária) e pela mudança de caráter na linha melódica da flauta que,

ao combinar duas tríades aumentadas justapostas horizontalmente (Figura 30), passa a ser mais lírico, quanto a voz do piano mantém o vigor rítmico, para que a ideia de um *moto perpetuo* não se perca (cf. capítulo 2).

Figura 29 - Início da seção B do rondó. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 22-27).

Figura 30 - Construção da melodia da seção B do Rondó. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 25-32)

○ Tríade Mi bemol aumentada

○ Tríade Mi aumentada

A partir da observação da condução da voz do piano, pode-se notar tanto aqui como em outras seções, que o compositor também se vale do uso reiterado das relações, às vezes simultâneas, de terça maior e menor, além de notar que o ritmo harmônico desta seção

mimetiza aquele usado no primeiro trecho, A, do movimento, como afirmou Liebermann na entrevista apresentada no capítulo 2.

Como sugestão de interpretação ao flautista, aconselha-se o uso de um vibrato mais intenso e mais amplo, aproveitando-se do maior lirismo do presente trecho. Cabe pontuar também que, a cada grupo de cinco compassos (a partir do compasso 27) há um ponto possível de apoio, onde há uma perceptível resolução fraseológica (das semifrases, não de toda a linha melódica) construída a partir do uso dos intervalos de segunda menor. Pode-se sugerir também uma atenção especial à clara progressão melódica, que se estende pelos compassos 27, 31, 35, 39 e finalizando no compasso 41, com a apogiatura A - Ab ocupando o clímax do longo período compreendido entre os compassos 27 e 44. A partir do compasso 41, sugere-se uma rápida retração na dinâmica, para a retomada do tema na dinâmica *mf*, a partir do compasso 45. A estrutura se repete, então, a partir deste compasso, até que se chegue ao compasso 57, onde haverá a repetição da seção A.

Aqui, a exemplo de outras partes durante a sonata, o compositor reexpõe o primeiro tema, com apenas algumas variações, para manter o ouvinte cativado. Especificamente entre os compassos 57 e 80, além de adicionar 2 compassos à estrutura original, o compositor reapresenta o tema transposto, gravitando ao redor do centro tonal em Si.

Ao chegar no compasso 81, tem-se o início da terceira seção característica do Rondó, denominada aqui como seção C (Figura 31), que se estende até o compasso 101. Sobre este recorte do movimento, o compositor afirma:

“Existem alguns pontos em que o flautista muda a dinâmica ou as oitavas porque acredita que eu não sabia o que estava fazendo. Por exemplo, no último movimento, há um ponto em que as flautas tocam notas repetidas, e o ponto principal disso é que você não ouviria isso no começo e, portanto, emergeria da parte do piano posteriormente. Era para ser parcialmente coberto e uma textura de fundo. E há alguns trechos que levam uma oitava para cima, onde os flautistas pensam que eles devem ser ouvidos, acima do piano o tempo todo, e às vezes queremos que o piano seja ouvido mais do que a flauta” (cf. capítulo 2).

Nota-se, portanto, a partir da fala do autor, que o protagonismo está focado no piano, e que a flauta deve perceber que suas inserções devem ser ouvidas como pano de fundo, e como complemento à textura em oitavas, que é apresentada pelo piano, seguindo assim estritamente as indicações textuais do compositor.

Figura 31 - Seção C do Rondó. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 85-101).



Outro aspecto de relevância estrutural significativa é a manipulação do material intervalar utilizado para a construção do primeiro tema do primeiro movimento, transformado aqui na linha melódica do piano, cujas classes de alturas não são idênticas às originais, entretanto o material intervalar permanece o mesmo, e o resultado pode ser observado na Figura 32. Nela, pode-se ver também que o compositor utiliza a mesma base para realizar a manipulação, e construir as figuras de acompanhamento que serão utilizadas na segunda reexposição do tema A, exposta no lado direito da imagem (trecho compreendido entre os compassos 102 e 120). Por fim, nota-se também, na mesma imagem, que durante a segunda reexposição, Liebermann estabelece uma polimetria, entre o acompanhamento, executado pela mão esquerda do pianista, cuja sensação rítmica é de um compasso binário (6 semicolcheias por agrupamento) constante, enquanto as vozes superiores (mão direita do pianista e a flauta) mantém a métrica mista, sem um padrão constante perceptível.

Figura 32 - Manipulações de material intervalar. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I (comp. 2-5) e II (comp. 80-84, 111-115).

Segundo Movimento - Compassos 80 a 84

Primeiro Movimento - Compassos 2 a 5
pp (*dolcissimo possibile*)

Segundo movimento - Compassos 111 a 115

— Estrutura melódica reutilizada do primeiro movimento

Chega-se então ao compasso 121, onde, até o compasso 138, o compositor reexpõe o tema B, transposto acima do original por um intervalo de terça maior. Além dessa grande variação, que transforma a região em que o centro tonal se encontra, há também pequenas variações como é natural ao compositor realizar. Apesar das diferenças, mantêm-se as sugestões referentes à interpretação, feitas previamente, em relação à condução das linhas melódicas.

Chega-se, no compasso 139, então, à última repetição da seção A (compreendida entre os compassos 139 e 159) que acontece durante o movimento, onde finalmente regressa-se à região de centro tonal original. Nesta última reapresentação, há uma pequena variação ao final, que funciona como ponte para a introdução da coda final, que se inicia no compasso 160 (Figura 33).

Chega-se, portanto, ao último trecho deste segundo movimento, que o compositor inicia com uma sequência de arpejos descendentes cromaticamente (o piano continua seu movimento incessante, em grupos de 3 semicolcheias) que culmina no compasso 165, a partir de onde, o compositor inicia a primeira subseção escrita em *fff* em todo o movimento (apesar de, no compasso 81 haver um *fff* em uma única nota, que finaliza uma frase musical), indicando o possível sentimento de histeria e agitação do final da obra, liberando a tensão musical acumulada. Esta última subseção é basicamente construída sobre a execução de arpejos pela flauta, cujas notas todas são acentuadas com cunhas, ou *martelatos*, enquanto o piano sobrepõe as mesmas notas arpejadas pela flauta, em forma de acordes incisivos e

extremamente acentuados, que culminam nos três últimos compassos. Neles, há uma súbita diminuição da dinâmica, para *f*, para permitir que os músicos tenham espaço para que cresçam com a dinâmica até o final, terminando a obra com enfáticos Rés sustenidos, executados em quatro oitavas diferentes, impactando fortemente à audiência, em um final brilhante e cheio de energia.

Figura 33 - Coda do segundo movimento. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, II (comp. 167-175).

The musical score shows the coda of the second movement of Lowell Liebermann's Sonata Op. 23, II. The score is for piano and consists of two staves: treble and bass. The music is in common time. Key changes are indicated by sharps and flats. Dynamics include *f cresc. molto* and *ff cresc. molto*. The score concludes with a powerful series of sustained notes (Rés) in four octaves, followed by a copyright notice and a date.

Copyright © 1987 by Carl Fischer, Inc.
114-60483
New York City
August 3, 1987

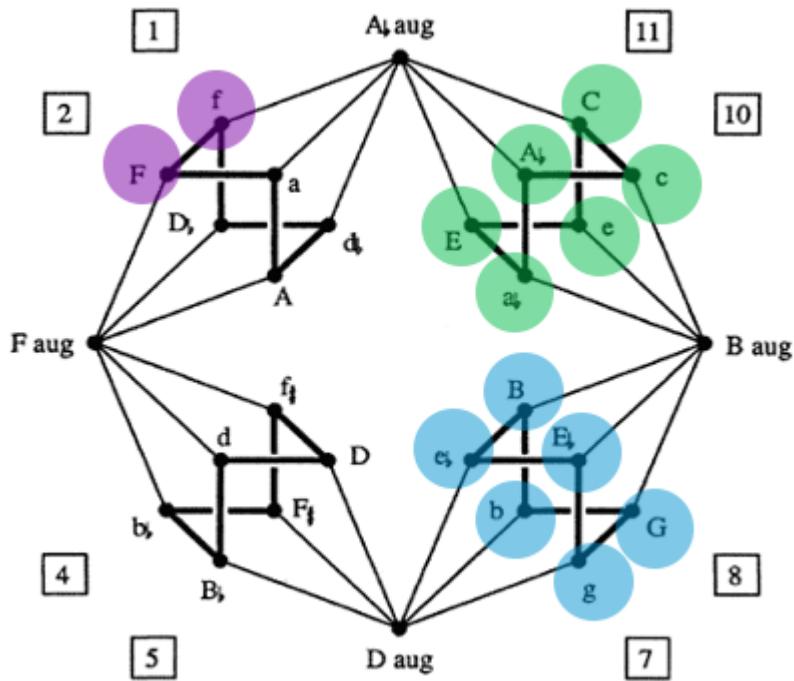
CONCLUSÃO

A Sonata para flauta e piano Op. 23, primeira obra escrita para flauta pelo compositor estadunidense Lowell Liebermann, é sem dúvidas uma obra estabelecida e de reconhecida importância para o repertório deste instrumento. Desde 1987, é presença frequente em recitais nos mais importantes palcos, já tendo sido gravada por músicos de grande importância, tais como Sir James Galway, Denis Bouriakov, Jasmine Choi, dentre muitos outros. Como o próprio compositor aponta, a peça é extremamente forte (cf. Capítulo 2) e seu segundo movimento, extremamente enérgico, causa sempre grande impacto em quem o escuta.

A partir dos recursos utilizados para a construção deste trabalho (a análise musical, a entrevista semi-estruturada com Lowell Liebermann e a minha experiência pessoal em performance) pode-se perceber que a obra, apesar de ser construída utilizando referências à Forma Sonata clássica, inova ao ser apresentada em apenas 2 movimentos e ao não se basear exclusivamente nas relações por quintas, mas privilegiar as relações por terças, que fundamentam estruturalmente tanto o primeiro quanto o segundo movimento, como foi possível observar através das escolhas dos centros tonais (Figura 34). No primeiro movimento, observou-se que os centros tonais caminham com a seguinte sequência: D#-G-B-F-B-G-D#-G-D#. Nota-se que, com a exceção do centro em F, que conjuga com o centro em B uma relação de tritono, os centros tonais se correspondem através de relações mediadas cromáticas (considerando a politonalidade que permeia a obra). Já no segundo movimento, a escolha do compositor para a construção do ordenamento dos centros tonais segue a seguinte sequência: Eb-C-B-G#-G-E-Eb (D#). Aqui nota-se que Liebermann alterna o uso das relações mediadas cromáticas com relações cromáticas (C-B, G#-G, E-Eb).

Conclui-se, pois, que o compositor se vale dessas duas relações (mediantes cromáticas e cromáticas) não apenas para a construção melódica ou motívica, mas também para a concepção estrutural da Sonata. Sendo assim, as relações por semitonos, tríades aumentadas e tritonos ocupam tanto as funções estruturais como os desdobramentos presentes na superfície da obra. É perceptível também que o compositor explora também três características muito comuns à música do século XX, a politonalidade, o uso de métrica mista, e as escalas hexatônica e octatônica.

Figura 34 - No gráfico conhecido por *Cube dance* (DOUTHETT; STEINBACH, 1998), centros tonais estabelecem relações estruturais por terças e por tritono. Lowell Liebermann, Sonata Op. 23, I e II.



Outro aspecto que se destaca na Sonata Op. 23 é o grau de dificuldade apresentado, para ambos os instrumentistas. Por isso, neste trabalho, houve um esforço, ao longo dos apontamentos analíticos, para que fossem apresentadas sugestões de interpretação e para a possível superação dos desafios técnicos direcionados ao flautista, tendo em vista a experiência do autor apenas neste instrumento.

Por fim, por se tratar de uma metodologia abrangente e que agrega, de maneira simbiótica, conhecimentos sobre performance à flauta, análise e repertório pós-tonal, é possível apontar que há um amplo espaço para futuras análises, inclusive das demais obras para flauta transversal de Liebermann, que podem contribuir para um melhor entendimento da obra do compositor e sua relação com a flauta transversal.

REFERÊNCIAS

BENT, Ian; POPLE, Anthony. *Analysis*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 1. London: Macmillan, 2001.

CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998

CONE, Edward T. *Analysis Today*. *The Musical Quarterly*, v. 46, n. 2, p. 172-188, 1960.

DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. *Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition*. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, p. 241-263, 1998.

GARNER, Lisa Michelle. Lowell Liebermann: A stylistic analysis and discussion of the sonata for flute and piano Op.23, sonata for flute and guitar Op.25, and Soliloquy for flute solo Op. 44. Thesis (Doctorate degree in Musical Arts) - Rice University, Houston, Texas, March 1997.

GOMES, Maria Cristina; OLIVEIRA, Andreza Alves de; ALCARÁ, Adriana Rosecler. Entrevista: um relato de aplicação da técnica. In: VI seminário em ciência da informação, p. 312, 2016, Londrina. Anais VI SECIN - ISBN: 978-85-7846-383-0. Londrina, Paraná, 2016.

GREEN, Douglas. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. Nova Iorque: Holt, Rineheart and Winston, 1965.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

LIMA, Sonia Albano de et al (Org.). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LÓPEZ CANO, R. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. ARJ - Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 2, n. 1, p. 69-94, 30 jun. 2015.

LOWELL LIEBERMANN. Site oficial. Disponível em:
<https://www.lowelliebermann.com/biography> . Acesso em: 10 jun. 2020.

MACIEL, R. H. M. *A forma sonata em Descontinuidades e Bifurcações*. Tese (Doutorado, programa de pós graduação em música; Área de concentração: processos de criação musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. SP: Edusp, 2012 [1967].

SOUZA, Graziella Araujo de. *Fatores que contribuem para a Ansiedade de Performance Musical: A pessoa, a tarefa e a situação*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.