

**Considerações sobre articulação, polifonia, e performance no desenvolvimento de uma edição prática para a *sonata para violino e contrabaixo* (1924) de Arthur Lourié (1892-1966)**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5. Performance Musical

*Lourenço De Nardin Budó*  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*  
*ldb807@gmail.com*

*Cláudia Silva do Amaral*  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*  
*claudiadbass@gmail.com*

**Resumo.** Este trabalho traz resultados iniciais de uma pesquisa que tem diálogo direto com a prática instrumental e cujo objetivo final é desenvolver uma edição prática da sonata para violino e contrabaixo de Arthur Lourié. Um primeiro contato com a obra levantou grandes questões dada a peculiaridade da notação. Realizamos uma análise da obra e de seu contexto histórico através da bibliografia sobre o autor e em comparação com outras peças da época, apesar de uma escassez de acesso a muitas obras do compositor. Embora com o trabalho ainda em curso, já apontamos aqui considerações e caminhos interpretativos fundamentados em três pontos: influência de Stravinsky; complexidade na notação de articulação; e polifonia implícita.

**Palavras-chave.** Arthur Lourié, Sonata, Violino, Contrabaixo, Stravinsky.

**Title. Considerations on Polyphony, Articulation, and Performance in the Development of a Practical Edition for the Sonata for Violin and Double Bass (1924) by Arthur Lourié (1892-1966)**

**Abstract.** This work presents the initial results of a research which dialogues with the instrumental practice and whose final goal is the development of a practical edition of the Sonata for Violin and Double Bass, by Arthur Lourié. A first contact with the piece raised many questions, given the peculiarity of the notation. We have made an analysis of the work and its historical context based on the bibliography about the composer and a comparison with other pieces of the period, despite a lack of access to several works by the composer. Although it is an ongoing process, we have already brought here some considerations and interpretative ways for a performance founded on three points: the influence of Stravinsky; the complexity of the notation for articulation; and implicit polyphony.

**Keywords.** Arthur Lourié, Sonata, Violin, Double bass, Stravinsky.

## Introdução

A sonata para violino e contrabaixo de Arthur Lourié, composta em 1924, apresenta uma gama de desafios técnicos e musicais para ambos os instrumentistas. A pesquisa apresentada aqui nasce diretamente da experiência prática com a obra que desde um primeiro contato trouxe questionamentos e curiosidade, especialmente por questões de notação musical, como veremos. Parte de um trabalho em curso, trazemos neste texto alguns resultados da pesquisa até o momento, a qual tem por grande finalidade a realização de uma edição prática da obra. Visamos neste estágio da pesquisa considerar possíveis ideias musicais a partir de uma interpretação da escrita do compositor como ela está, buscando o mínimo de alterações nas partes, mesmo quando inconsistências são aparentes. Para tanto, estamos considerando um amplo espectro de questões, para as quais apresentamos aqui respostas ou caminhos possíveis no que diz respeito ao contexto histórico, estilo pessoal, influência de Stravinsky, notação de articulação e polifonia implícita.

## Metodologia

O estudo se dá em diversas frentes que ocorrem de forma sobreposta e com um diálogo constante com a prática, a saber: (1) busca pela compreensão do contexto histórico da obra e do estilo de Lourié através de uma pesquisa exploratória bibliográfica sobre o compositor, bem como a análise e comparação com outras obras; (2) análise temática e motívica para compreender estruturas e camadas implícitas; (3) comparação com outros trabalhos de Lourié e com o idioma musical de Stravinsky; (4) experimentação prática e dedução de alternativas na notação para resolver problemas técnicos e de contradições na escrita.

## Arthur Lourié

Taruskin (1996, apud BOBRIK, 2014, p. 28) define Lourié como “um dos mais interessantes músicos esquecidos do século XX” (tradução nossa)<sup>1</sup>. Usando uma linguagem ainda mais sugestiva, Sitsky (1994) o classifica dentre aqueles que chama de “russos vanguardistas reprimidos”, sendo ele um dos “grandes três”<sup>2</sup>; mais especificamente, o “decadente fora de lugar”. Lourié teve intensa associação com futuristas russos no início de sua carreira na década de 1910, tendo explorado microtonalidade e notação gráfica (SITSKY, 1994,

<sup>1</sup> Originalmente: “One of the most interesting forgotten musicians of the twentieth century.”

<sup>2</sup> Os demais sendo Nicolai Roslavets e Aleksandr Mosolov.

p. 88). Ainda em solo russo Lourié já estabelecera contato com Stravinsky, mas em 1924 (mesmo ano da sonata para violino e contrabaixo) mudou-se para Paris, onde este já vivia (SITSKY, 1994, p. 88). Stravinsky o recebeu com afeição e teve também uma profunda influência em seu trabalho criativo durante os anos de 1924 a 1941, seu período parisiense (BOBRIK, 2014, p. 50). Bobrik também ressalta que “suas sinfonias ‘*Dialectica*’ [1930] e ‘*Kormchaya*’ [1939], sua ópera-balé ‘O Festim nos Tempos da Peste’ [1935] e sua obra para piano, todas refletem o impacto de Stravinsky” (2014, p. 50, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A invasão da Alemanha nazista na França ainda levaria Lourié a uma nova transição, dessa vez para os Estados Unidos a convite de Koussevitzky, onde residiu de 1941 até sua morte em 1966. No entanto, interessa-nos aqui primordialmente seu período parisiense, época após os experimentalismos influenciados pelos futuristas e na qual sua linguagem musical já se movia em direção a uma “‘Nova Simplicidade’, caracterizada por um novo diatonismo e linearidade dos quais Lourié também foi um dos precursores” (SITSKY, 1994, p. 87, tradução nossa)<sup>4</sup>.

### **Sobre a única versão obtida**

A escrita da sonata para violino e contrabaixo apresenta para ambos os instrumentos diversos desafios do ponto de vista da leitura, da técnica instrumental e da interpretação, sendo até mesmo inviável uma interpretação “à risca” em alguns trechos. O processo de compreensão de tais passagens musicais torna-se uma tarefa particularmente intrigante se consideramos que Lourié pode ter cultivado uma certa fama de purismo em relação à interpretação de sua obra (DAVENSON, 1967, p. 166). Sendo assim, muitas questões vêm à tona: Poderíamos presumir que ele queria que todas as marcações foram feitas de maneira calculada? Haveria possíveis erros, dadas algumas aparentes inconsistências? Seriam estas partes disponíveis de fato confiáveis?

Começando pela última questão, as únicas partes que encontramos foram adicionadas ao repositório do *International Music Score Library Project* (IMSLP) em 28 de fevereiro de 2019 pelo usuário “Thingy Person” (Tom Smekens), com quem conseguimos contato online e que apenas nos informou ter obtido as partes escaneadas por e-mail de algum correspondente

<sup>3</sup> Originalmente: “Stravinsky clearly had a profound influence on Lourié’s creative work, especially during his Parisian period; his symphonies ‘*Dialectica*’ and ‘*Kormchaya*,’ his opera-ballet *Feast in Time of Plague*, and his piano music all reflect Stravinsky’s impact.”

<sup>4</sup> Originalmente: “‘New Simplicity,’ characterized by a new diatonicism and linearity of which Lourié was also one of the forerunners.”

(SMEKENS, 2022). O violinista Jesse Mills, que toca com o contrabaixista Jordan Frazier na única gravação disponível no YouTube, relatou por e-mail ter usado as mesmas partes, bem como o fato de ter tomado muito tempo para conseguir aprender a música por esta versão (MILLS, 2022). A execução nesta gravação é muito boa e, apesar de uma falha no início onde cerca de um compasso é cortado, o áudio tem boa qualidade. Embora seja apenas áudio, ela nos permite perceber algumas das escolhas dos intérpretes que serão incluídas em nossa análise.

A única versão que obtivemos inclui diversas marcações feitas a mão, mas é possível distinguir estas das marcações impressas originalmente. Por exemplo, nos primeiros compassos da parte de violino (Figura 1), é possível notar que a arcada para cima na segunda nota (Mi) é a original. No compasso 35 há também rasuras feitas à mão riscando ligaduras e colocando novas arcadas, mas é possível ver que a arcada original era uma alternância entre baixo e cima para cada nota durante o compasso inteiro (Figura 2).

**Figura 1 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 1-2.**



Fonte: imslp.org

**Figura 2 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 34-35.**



Fonte: imslp.org

Tentamos também obter outra versão por intermédio de contatos no exterior, tendo conseguido acesso ao exemplar guardado pelo Curtis Institute of Music (via *Interlibrary Loan* da biblioteca da Universidade de Rochester) o qual é precisamente a versão que foi escaneada e colocada no IMSLP. Também buscamos pela biblioteca da Universidade Católica de Leuven (Bélgica), mas o pedido não pôde ser atendido. Há registro no WorldCat de uma versão em partitura (ao invés de partes separadas) na Biblioteca Pública de Nova Iorque, à qual não tivemos acesso. Sendo assim, até o momento não há parâmetros para uma comparação de

diferentes versões. Uma outra forma de abordar esta questão é através do estudo e comparação com outras obras, particularmente aquelas para cordas e compostas na mesma época da sonata, mas o acesso a essas também tem sido escasso. Portanto, tomaremos a versão disponibilizada no IMSLP como nossa referência principal.

## Conexão com Stravinsky

A literatura sobre Lourié geralmente reitera a relevância de sua relação com Stravinsky (SITSKY, 1994), (CAMAJANI e GOJOWY, 2001), (LEVIDOU, 2012), (MÓRICZ e MORRISON, 2014), tema que nos interessa por questões de possíveis influências na escrita e, conseqüentemente, como isso pode nos informar para uma interpretação da sonata. Sitsky nos diz que

(...) a interessante ideia de uma sonata para violino e contrabaixo vem do mesmo ano [1924], cheio de padrões bachianos; uma peça vital com muita variedade rítmica. (...) a Sonata deveria ser revivida, somente para ouvir as interessantes texturas. Mil novecentos e vinte e quatro deve ter sido um bom ano, pois Lourié compôs também “Pequena Música de Câmara” nessa época. Assim como a Sonata para violino e contrabaixo, esta é uma obra bastante substancial; consistentemente carregada e motriz, com constantes mudanças de acentuação, sínopes e mudanças de duração de compasso; bastante atlética em partes; este é um bom exemplo da fase “Stravinsky” de Lourié. (SITSKY, 1994, p. 103, tradução nossa)<sup>5</sup>

Outros materiais que sugerem algo sobre a relação entre os dois compositores são as transcrições Lourié realizou de obras de Stravinsky, como octeto K041 para sopros (transcrito em 1926, composto originalmente em 1923), sinfonia para instrumentos de sopro K036 (transcrito em 1926, composto originalmente em 1920) e o concertino<sup>6</sup> K035 (transcrito em 1925, composto originalmente em 1920). Este último tem também uma versão do próprio compositor para piano a quatro mãos, bem como eventualmente também em uma versão posterior de para doze instrumentos (1952). Em face dessa informação é no mínimo plausível

---

<sup>5</sup> Originalmente: “The interesting idea of a Sonata for violin and double-bass (sic) comes from the same year, full of Bachian patterns; a vital piece with much rhythmic variety. A curiosity is that the cadenza movement is just as rigidly notated as the others, giving the overall work perhaps a feeling of sameness; but the Sonata should be revived, just to hear the interesting textures. Nineteen twenty-four must have been a good year, for Lourié also composed his “A Little Chamber Music” at this time. Like the violin/double-bass (sic) Sonata, this is quite a substantial work; consistently busy and motoric, with constant shifts of accents, syncopations, and changing bar lengths; quite athletic in parts; this is a good example of Lourié's “Stravinsky” phase”.

<sup>6</sup> Quarteto de cordas cuja parte de primeiro violino destaca-se como se fosse o solo de um concerto.

deduzir que Lourié tinha interesse na obra que Stravinsky compusera poucos anos antes da sonata para violino e contrabaixo. É provável também que Lourié conhecesse bem a linguagem composicional de Stravinsky e que tenha sido influenciado por ela na época da composição da sonata para violino e contrabaixo, poucos anos antes das transcrições. Mas para além das fontes secundárias e suposições baseadas na cronologia de transcrições, como veremos nas seções a seguir, algumas semelhanças são bastante evidentes na escrita de ambos os compositores, como a mistura métrica, linguagem harmônica, articulações, sucessão de arcadas para baixo, respirações etc.

## Articulação

A fim de estabelecer uma melhor comunicação, segue uma breve legenda com os nomes que atribuiremos aos símbolos de articulação utilizados por Lourié na sonata:

Ponto: •

Cunha: ▼

Acento: >

Traço: —

Acento circunflexo: ^

Além dos símbolos acima, Lourié ainda utiliza uma série de combinações deles:

Acento com cunha: ▼>

Acento com ponto: >•

Acento circunflexo com cunha: ^▼

Acento circunflexo com ponto: ^•

Inconsistências na interpretação de símbolos de articulação é algo sempre presente ao longo da história. Qualquer instrumentista que já vivenciou um meio musical diferente do seu próprio pode atestar que, mesmo atualmente, não há pleno consenso na nomenclatura de golpes de arco e sinais de articulação na prática e isso estende-se à literatura técnica. Dentre obras como guias de orquestração, Alexander (2008, p. 119) e Miller (2015, p. 59-60) utilizam a cunha tanto para indicar spiccato (arcada fora da corda) como para martelé (na corda); Adler (2007, p. 25-26) recomenda o ponto para ambas, podendo o martelé ser indicado tanto com a cunha, o sinal de acento circunflexo ou um simples acento. Fontes mais direcionadas à prática de

instrumentos de cordas também podem variar, com Ševčík (1901, p. 2-3) indicando a cunha para golpes fora da corda e o ponto para aqueles na corda (o oposto de Adler), embora Flesch (1987 e 2000) utilize somente o ponto em ambas.

Outra questão que pode estar relacionada é a própria maneira como as figuras rítmicas são escritas. Algumas aparentes inconsistências na notação levantam questões sobre a intenção do compositor nesse sentido, uma vez que ideias motívicas muito similares aparecem de formas diferentes. Uma figura usada com bastante regularidade, mas aparentemente pouca consistência, é a figura da colcheia com o colchete reto (Figura 3), saindo da haste horizontalmente para a direita, ao invés da notação tradicional, onde o colchete é curvo para cima ou para baixo.

Figura 3 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 1-7.



Fonte: imslp.org

A única colcheia que apresenta um colchete tradicional no exemplo acima está no compasso 6. Uma das interpretações possíveis é que, por ela ter um *sforzato*, ela seria mais curta do que as colcheias anteriores, que, por terem seus colchetes retos, deveriam ressoar mais. A parte de contrabaixo é consistente em apresentar os *sf* ou *sff* com a colcheia sempre da mesma forma, o que possibilita uma padronização de articulação para aquela notação. Porém, a parte de violino mostra inconsistências para essa mesma notação, como vemos na Figura 4:

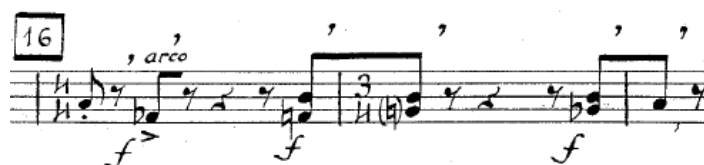
Figura 4 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 71-76



Fonte: imslp.org

Ainda com relação a barras de ligação, outro aspecto intrigante na notação é o uso de vírgulas de respiração entre colcheias conectadas, o que parece contradizer nossa interpretação do uso dos colchetes da forma mencionada acima (Figura 5).

Figura 5 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 89



Fonte: imslp.org

A grande quantidade de símbolos de articulação e suas combinações também levantam a questão de quantas nuances são possíveis criar de forma que seja possível transmiti-las eficientemente a fim de que o ouvinte possa, de fato, percebê-las. Nos excertos abaixo (Figura 6 a 10), podemos observar o uso dessas articulações. São 5 símbolos usados isoladamente e mais 4 resultantes da combinação de alguns dos símbolos anteriores. Há ainda algumas combinações destas articulações com *sf* e *sff*.

Figura 6 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 33-34



Fonte: imslp.org



Figura 7 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 37-38



Fonte: imslp.org

Figura 8 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 29-30



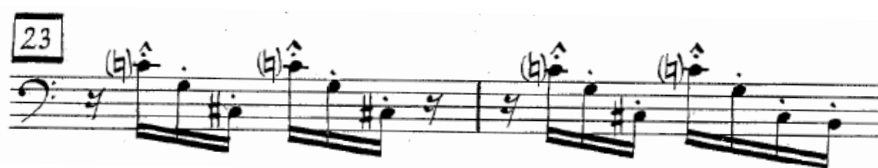
Fonte: imslp.org

Figura 9 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 116-118



Fonte: imslp.org

Figura 10 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de contrabaixo, c. 124-125



Fonte: imslp.org

Outro recurso utilizado por Lourié na obra em questão é o uso de diferentes articulações simultaneamente. Essa prática tem correlação com Stravinsky, que utilizava simultaneamente diferentes articulações na mesma nota por diferentes instrumentos, muitas vezes na mesma família de instrumentos, criando assim, novos timbres (JARZEBSKA, 2004, p. 242-243). Segundo Jarzebska, “o refinado efeito de timbres simultâneos *legato-staccato* na mesma nota foi ‘inventado’ por Stravinsky nos anos 1920 e utilizado por ele até o fim da sua

carreira composicional” (JARZEBSKA, 2004, p. 243, tradução nossa)<sup>7</sup>. Embora nesta obra Lourié não tenha utilizado o recurso em notas iguais, como descrito acima, ainda é notável a forma não ortodoxa com a qual o compositor usa o recurso de combinação de articulações. Este recurso é extensamente utilizado entre ambas as vozes, como vemos nas figuras Figura 11, Figura 12, mas também apenas na parte de violino (figuras Figura 13, Figura 14, Figura 15), trazendo nuances extremamente difíceis de realizar, se quisermos expressar todos os símbolos distintamente na performance.

**Figura 11 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 40-41 (partitura editada pelos autores)**



Fonte: autores

**Figura 12 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 131-132 (partitura editada pelos autores)**



Fonte: autores

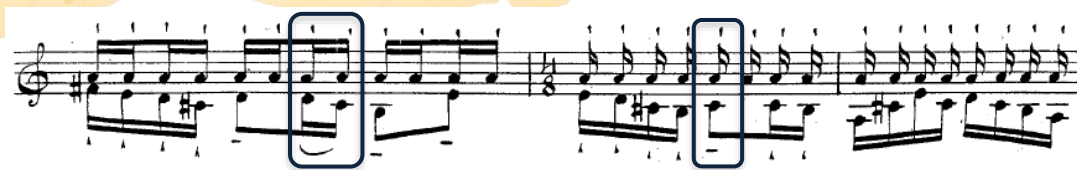
**Figura 13 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 130**



Fonte: imslp.org

<sup>7</sup> Originalmente: “The refined effect of timbre as simultaneous legato-staccato on the same pitch was ‘invented’ by Stravinsky in the twenties and used by him almost to the end of his compositional career”.

Figura 14 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 131-132



Fonte: imslp.org

Figura 15 - Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 137



Fonte: imslp.org

## Polifonia implícita

Uma das características na escrita de Lourié é a utilização de diversas vozes na parte de um só instrumento, algo que interpretamos pela utilização de ao menos três recursos: deslocamento de registro; sentido das hastes na notação; e cordas duplas e acordes. Todos esses recursos musicais somados ao uso que o compositor faz de ligaduras, articulações, acentos, forte-piano, *sforzato* e, principalmente, arcadas podem intrigar o mais experiente performer. Proporemos aqui escolhas interpretativas levando em consideração aspectos musicais e estruturais da obra com base em nossas análises e experiência prática.

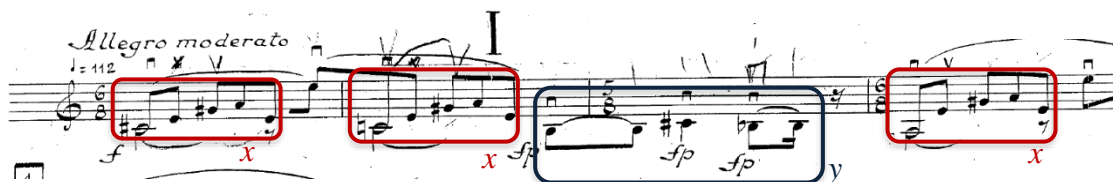
No início da obra, a parte de violino apresenta o primeiro material temático, o qual aparece com uma nota pedal (Dó#), com haste para baixo, e notas com haste para cima criando um contorno melódico (Dó#, Mi, Sol#, Lá, Mi), que chamaremos de motivo *x*. A nota Mi no final do compasso aparece com duas hastes, sugerindo uma nota em uníssono em duas vozes, mas desconectada do motivo *x*, dada a separação na barra de ligação e da arcada.<sup>8</sup> Incluindo os próximos dois compassos na análise, podemos observar que as notas mais graves com haste para baixo formam uma linha cromática descendente em direção ao Lá. O terceiro compasso abruptamente nos traz também um evidente material contrastante<sup>9</sup> (motivo *y*) que é

<sup>8</sup> A função dessa nota Mi e sua notação fará mais sentido ao observarmos a evolução deste como parte de um elemento motivico mais evidente na seção dentre os compassos 89-99.

<sup>9</sup> Vale lembrar que a brusca alternância entre ideias musicais é um recurso bastante usado em Stravinsky, especialmente na ilustração de alguma combinação de duas ações distintas em balés.

desenvolvido na parte de violino alternadamente com o motivo *x* no início do movimento (Figura 16).

**Figura 16 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 1-4**



Fonte: imslp.org

O desenvolvimento do motivo *y* nos compassos que seguem ainda pode sugerir uma nova divisão em duas vozes dado o deslocamento de registro que ocorre. As vozes estão em movimento paralelo, exceto pelo c. 7, onde a voz superior sobe e a inferior desce tendo o Sol do compasso seguinte como destino. O material temático que segue é basicamente uma reiteração e desenvolvimento do motivo *x*, mantendo o padrão de notação em termos de arcadas e sentido das hastes associadas a cada material motivico.

**Figura 17 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 4-8**



Fonte: imslp.org

Esses compassos iniciais já sugerem que as ligaduras na obra não necessariamente indicam arcadas, mas possivelmente algum nível de conexão entre as notas. A arcada impressa no motivo *x* e suas reiterações, com uma nota para baixo e quatro para cima, é um padrão bastante desigual e que tende a gerar uma acentuação e articulação natural da primeira nota, separando-a das demais. Na execução de Jesse Mills o motivo *x* é realizada ligando duas e três notas, como está anotado à mão no compasso 1 da parte original (pode-se ver na Figura 16) (LOURIE, 2013). Tal escolha pode ter sido influenciada pela utilização da parte em questão que já continha esta arcada, ou simplesmente pela busca por uma sonoridade mais contínua. Entretanto, em outras ocorrências do motivo *x* e suas variantes (Figura 18) é perceptível a

mudança de arcada na segunda nota do motivo por Mills, com a arcada original e mais desigual (LOURIE, 2013). Isso torna-se praticamente necessário nos compassos 10-12, onde ocorre um *stretto* e a nota da voz inferior ganha um forte-piano.

Figura 18 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 8-12



Fonte: imslp.org

Considerando a natureza do instrumento, é inegável que algum tipo de comprometimento terá de ser feito na interpretação dessa densa combinação de símbolos musicais. No entanto, argumentaremos contrariamente à versão de Mills, bem como à arcada anotada nesta parte por uma questão de interpretação mais panorâmica dessa primeira nota do motivo *x*. Consideremos que esta nota sustentada seja parte de uma voz realmente distinta do restante do compasso e que basicamente está mais identificada tematicamente com o motivo *y*, como uma voz intermediária (entre o violino e o contrabaixo) implícita na própria parte de violino, conforme ilustrado na Figura 19. A linha descrita na figura move-se de maneira bastante suave e orgânica, por graus conjuntos. Embora nem todas as notas tenham o forte-piano (c. 1-2 e 8-9), todas elas estão conectadas como uma linha melódica única e tanto as hastes como as arcadas impressas nesta versão ajudam a realçar esta ideia.

Figura 19 – Representação da voz inferior implícita na parte de violino, c. 1-12

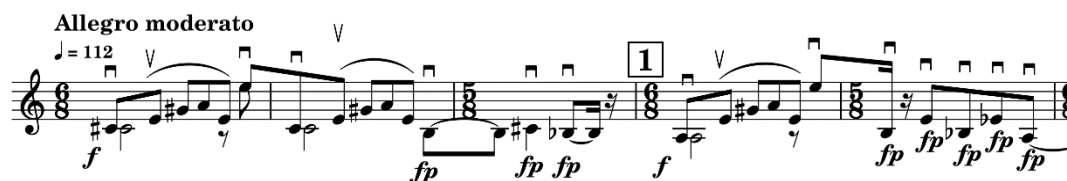


Fonte: autores

Uma forma de escrever os compassos iniciais da peça de forma mais simples é basicamente indicar a ligadura de forma que seja coerente com as arcadas (Figura 20), mas aqui

é necessário lembrar de não realizar acentuações ou articulações muito evidentes onde há mudança de arcada sem indicação de forte-piano.

Figura 20 – Reedição dos primeiros cinco compassos da parte de violino da sonata para violino e contrabaixo de Lourié

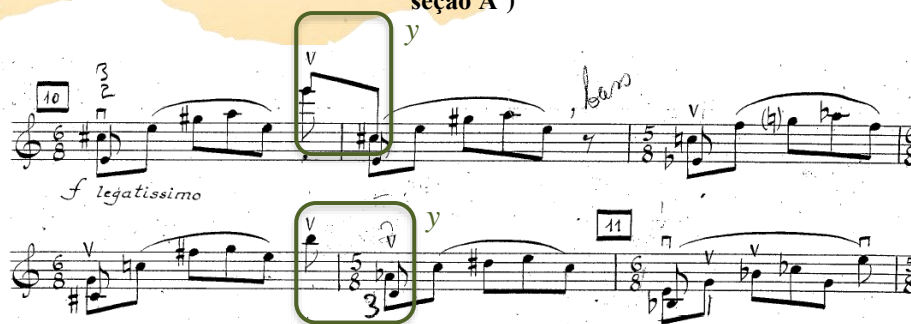


Fonte: autores

A notação ainda pode chamar atenção do intérprete por causa da curiosa utilização das barras de ligação, especialmente aquelas que conectam duas notas através das barras de compasso nos compassos 1-2 e 4-5. Isso pode ser indicativo de mais outra voz atuando no trecho inicial da peça. Para compreender isso, vamos considerar a estrutura geral da obra. Este movimento da sonata pode ser dividido em seções de uma maneira análoga à forma ritornello, havendo seções com exposição/reexposição do material temático inicial (A, A', A'') com episódios ocorrendo entre cada uma delas (B, C, D). Tal como em um tradicional ritornello, cada retorno ao tema inicial traz algo de diferente. No que podemos chamar de A' e A'' (segunda e terceira exposições do material temático inicial), respectivamente nos compassos 59-70 e 89-99, podemos interpretar as mudanças no decorrer dos retornos como se fossem uma gradual emancipação de um motivo de duas notas em colcheias, que chamaremos de z.

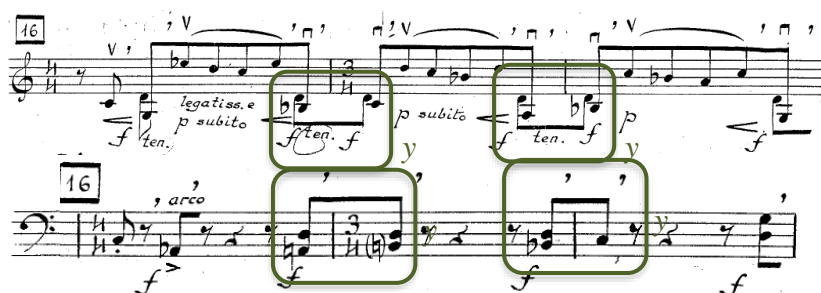
Em um primeiro momento (A), o motivo z aparece ainda sem destaque, quase que subjugado ao contexto temático do motivo x, conectado tanto pelas ligaduras como pelas barras de ligação; após (em A'), o motivo z está por vezes separado do restante, mas nesses casos, com arcadas para cima, sugerindo ainda um tom de suavidade (Figura 21); em A'' temos uma evidente emancipação de z, onde as duas notas do motivo destacam-se pela separação das arcadas, pela dinâmica forte e articulação em *tenuto*, isso sendo reforçado na parte de contrabaixo (Figura 22).

**Figura 21 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, parte de violino, c. 59-64 (parte da seção A')**



Fonte: imslp.org

**Figura 22 – Lourié, Sonata para Violino e Contrabaixo, movimento I, partes de violino e contrabaixo, c. 89-91 (parte da seção A'')**



Fonte: imslp.org

Feitas essas observações, começamos a considerar a hipótese de que a notação convencional, da forma como estamos mais tradicionalmente acostumados com ela desde a época da prática comum, não comporta a quantidade ou possivelmente o tipo de informação idealizado na peça sem causar alguma confusão. Sabemos que Lourié flertou com ideais futuristas e chegou a experimentar com uma espécie de notação gráfica, por exemplo, em *Formas no Ar* (1915), obra sugestivamente dedicada a Pablo Picasso, um artista visual. Portanto, na primeira década de existência do movimento futurista, Lourié provavelmente utilizou esse recurso para expressar o máximo de suas ideias, como múltiplas vozes ou camadas de informação musical, como podemos ver na referida obra (Figura 23). Na década seguinte, anos 1920, ou a era da sua “nova simplicidade” segundo Sitsky (1994), ele pode ter buscado uma notação mais “tradicional”, mas não abrindo mão de representar o máximo de suas ideias.

Figura 23 - Lourié, *Formas no Ar*, 1915, movimento 1



Fonte: imslp.org

Como um exercício analítico, podemos pensar na parte de violino da sonata separando as camadas implícitas, a exemplo de *Formas no Ar*, o que nos permite ao menos conceber melhor toda a informação que interpretamos estar contida na parte original (Figura 24).

Figura 24 – Representação das vozes implícitas apenas na parte de violino de acordo com nossa interpretação nos c. 1-5 da sonata para violino e contrabaixo de Lourié



Fonte: autores

## Considerações finais

A pesquisa até aqui nos ajudou a compreender algumas possíveis ideias por trás da notação de Lourié em sua sonata para violino e contrabaixo, o que nos permite realizar interpretações de uma maneira mais bem informada. A escrita biográfica sobre Lourié aponta para aspectos de inovação e certa peculiaridade em sua escrita e personalidade, bem como para uma estreita relação com Stravinsky no período parisiense de sua carreira, cujo início coincide com o ano da obra estudada aqui (1924-1941). Nossas observações analíticas, de certa forma, corroboram esta informação pelas correlações que se pode fazer entre a escrita de ambos os compositores, afora o fato de Lourié ter publicado diversas transcrições da obra de Stravinsky pouco tempo depois da composição da sonata para violino e contrabaixo.



Após o início desse processo de investigação, podemos notar padrões e já contextualizar aspectos sobre articulação e polifonia na escrita de Lourié. Cabe ainda investigar outros aspectos como, por exemplo, fraseado, equilíbrio das partes, técnica em geral etc., cuja realização também não é tão fácil de deduzir com base nas partes obtidas. Contudo, o que apresentamos neste texto já é um considerável passo no preparo para uma execução, bem como para a realização de uma edição prática da obra.

## Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3. New York: W. W. Norton, 2002.

ALEXANDER, Peter Lawrence. *Professional Orchestration – The first key: solo instruments and instrumentation notes*. 3rd. ed. Petersburg, VA: Alexander Publishing, v. 1, 2014. 772.

BOBRIK, Olesya. Arthur Lourié: A Biographical Sketch. In: MÓRICZ, Klára; MORRISON, Simon (Eds.). *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*. Tradução de Klára Móricz e Simon Morrison. New York: Oxford University Press, 2014. Cap. 1, 28-62.

CAMAJANI, Giovanni; GOJOWY, Detlef. Lourié, Arthur Vincent. In: *Grove Music Online*, 20 Janeiro 2001. Disponível em:  
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17045>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

DAVENSON, Henri. Arthur Lourié (1892-1966). *Perspectives of New Music*, v. 5, n. 2, p. 166-169, 1967. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/832168>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

FLESCHE, Carl. *The Art of Violin Playing*. [S.l.]: Carl Fischer, 2000.

JARZEBSKA, Alicja. The Problem of Articulation in Stravinsky's Music, *Musica Iagellonica*, v. 3, p. 241-255, 2004. Disponível em:  
<<http://www.muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/46d66d06-c2ad-4e03-a365-e49204826ed9>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

LEVIDOU, Katerina. Arthur Lourié and his conception of revolution. *Muzikologija*, n. 13, p. 79-100, 2012. ISSN 2683-3867. Disponível em: <<https://doiserbia.nb.rs/Article.aspx?id=1450-98141200013L>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

LOURIÉ, Arthur. Quarteto de Cordas no. 1. Partitura digitalizada. 67. Disponível em:  
<<https://www.lourie.ch/en/news/newsletter/>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

LOURIÉ, Arthur. *Forms in the air*; piano. Moscow: Muzgiz, n.d. (ca.1977). Partitura. 8. Disponível em:  
<[https://imslp.org/wiki/Formes\\_en\\_1%27air\\_\(Louri%C3%A9\\_Arthur\)](https://imslp.org/wiki/Formes_en_1%27air_(Louri%C3%A9_Arthur))>. Acesso em: 18 jun. 2023.

LOURIÉ, Arthur. *Sonate pour violon et contrabasse*. Parte de contrabaixo manuscrita. 8. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Sonata\\_for\\_Violin\\_and\\_Double\\_Bass\\_\(Louri%C3%A9%2C\\_Arthur\)](https://imslp.org/wiki/Sonata_for_Violin_and_Double_Bass_(Louri%C3%A9%2C_Arthur)) >. Acesso em 18 mai. 2023.

LOURIÉ, Arthur. *Sonate pour violon et contrabasse*. Parte de violino manuscrita. 13. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Sonata\\_for\\_Violin\\_and\\_Double\\_Bass\\_\(Louri%C3%A9%2C\\_Arthur\)](https://imslp.org/wiki/Sonata_for_Violin_and_Double_Bass_(Louri%C3%A9%2C_Arthur)) >. Acesso em 18 mai. 2023.

LOURIE Sonata for violin and double bass, 2013. 1 vídeo (10 min.) Publicado pelo canal JordanFrazier100. Disponível em: [https://youtu.be/D\\_cHFrvhvzU?si=1mW6r40vUCXVD5xo](https://youtu.be/D_cHFrvhvzU?si=1mW6r40vUCXVD5xo)>. Acesso em: 23 set. 2023.

MILLER, Robert J. *Contemporary Orchestration: A Practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musicians*. New York: Routledge, 2015.

MILLS, Jesse. [Correspondência]. Destinatário: Lourenço De Nardin Budó. 31 jan. 2022. 1 mensagem eletrônica.

MÓRICZ, Klára; MORRISON, Simon. (Eds.). *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*. New York: Oxford University Press, 2014.

ŠEVČÍK, Otakar. *Meisterwerke für violine Op. 2*. Köln: Bosworth and Co., 1901.

SITSKY, Larry. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*. Westport: Greenwood Press, 1994. 348.

SMEKENS, Tom. [Correspondência]. Destinatário: Lourenço De Nardin Budó. 22 mai. 2022. 1 mensagem eletrônica.

WORKS. ARTHUR LOURIÉ. Disponível em: <https://www.lourie.ch/en/arthur-lourie/works/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.