

## ***Primeira Toccata Nordestina* de Júlio Braga: uma proposta de condução sonora para obras em *Moto Perpetuo***

**Tamara Ujakova Corrêa Schubert<sup>1</sup>**

UNIRIO/PPGM - Doutorado em Música

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

**Resumo:** A complexidade de escrita, bem como o andamento *vivo* que, por vezes, caracterizam obras em *moto perpetuo*, estão entre os eventuais fatores inibidores da expressividade na execução musical. A preocupação do intérprete com as demandas de ordem técnico-motora pode deixar à margem questões relevantes para a interpretação, em razão tanto da ausência de reflexão de estudo analítico do texto musical quanto da falta de interação entre aspectos expressivos e movimentos pianísticos. A forma de concatenar os diferentes elementos da narrativa sonora torna-se essencial para proporcionar dinamismo e significado à obra musical. Este artigo tem como objetivo apresentar uma proposta de condução sonora para a obra *Primeira Toccata Nordestina* para piano solo de Júlio Braga, através da utilização da técnica do *Note Grouping*. A metodologia se apoia nos conceitos teóricos de James Thurmond apresentados no livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Embora outras estratégias possam ser eficazes, para o tipo de peça proposta, o conceito de *Note Grouping* se apresenta como ferramenta significativa para a condução sonora quando sua aplicação leva em consideração a interação entre imagem sonora e movimentos pianísticos. Apresenta-se também como recurso válido na otimização da execução, fornecendo soluções para questões técnico-mecânicas sem prejuízo do conteúdo expressivo do texto musical.

**Palavras-chave:** Condução sonora; Estrutura Musical; *Note Grouping*; *moto perpetuo*.

### **Júlio Braga's *Primeira Toccata Nordestina*: a Proposal of Sound Conducting for Works in *Moto Perpetuo***

**Abstract:** The complexity of writing as well as the *fast tempo* indication that sometimes characterize works in *moto perpetuo* may be some of the features that hinder expression in musical performance. The concern with the demands of technical and motor issues can lead to neglecting relevant aspects of interpretation, because of both the absence of a reflection of an analytical study of musical text and the lack of interaction between expressive aspects and pianistic movements. The way one links the different elements that make up the sound narrative becomes crucial to provide dynamism and meaning to musical work. This paper aims, by using the technique of *Note Grouping*, to study the conduction of sound in Júlio Braga's *Primeira Toccata Nordestina*. For this purpose, the theoretical concepts of James Thurmond in the book *Note Grouping - A Method for Achieving Expression and Style in*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação da Professora Doutora Laura Ronai, e co-orientação do Professor Doutor Fernando Crespo Corvisier.

*Musical Performance* (1982) served as a basis for the methodology. Although other strategies may be as effective as, for the type of score proposed, the concept of Note Grouping is a meaningful tool for the conduction of sound if one takes into account the interaction between sound image and pianistic movements. It is also a valid resource in optimizing the execution, bringing about solutions for technical and mechanical issues without impairing expression when performing.

**Keywords:** Sound Conduction; Musical Structure; Note Grouping; *Moto Perpetuo*.

## Introdução

Assim como o orador necessita realizar a correta pontuação na leitura de um texto para um satisfatório entendimento do discurso verbal, a compreensão de uma obra musical requer do intérprete habilidade na condução sonora<sup>2</sup> do texto grafado. A eficiência no direcionamento sonoro consiste no resultado da interação dos elementos da expressão musical, em justo equilíbrio com o gesto físico do intérprete. No entanto, a preocupação com aspectos técnico-mecânicos pode, por vezes, deixar à margem questões relevantes para a interpretação, tanto em razão da ausência de reflexão de um estudo analítico do texto musical quanto da falta de interação entre as demandas de ordem expressiva e movimentos pianísticos.

Embora essa problemática seja evidenciada na produção de trabalhos acadêmicos no campo das práticas interpretativas, reiteramos a abordagem desse tema em uma perspectiva de obras em *moto perpetuo*<sup>3</sup>, em que a manutenção da fluência do movimento torna-se aspecto relevante no processo interpretativo. Ressalta-se também a complexidade de escrita, bem como a indicação de andamento *vivo* que, por vezes, caracterizam essas obras, e que podem acabar direcionando o intérprete para aspectos estritamente técnico-mecânicos, prejudicando a condução sonora do texto musical.

---

<sup>2</sup> Optamos pelo termo Condução Sonora, uma vez que se adapta de forma significativa ao estudo da expressão musical em obras *moto perpetuo*. Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (1982), ‘conduzir’ significa transportar, carregar, guiar, levar de um lugar para outro. De igual modo, *arsis* significa *levare*, conduzir o impulso para o evento subsequente. Ao considerarmos *arsis* fator gerador do movimento sonoro (THURMOND, 1982), e a percepção do direcionamento *ársico* um aspecto relevante na construção e dos movimentos pianísticos e realização expressiva, torna-se pertinente a utilização do termo em questão.

<sup>3</sup> Obras em *moto perpetuo* são aquelas cuja forma de escrita emprega eventos musicais de uma mesma configuração rítmica, que vão se alternando sem interrupção no decorrer da narrativa sonora. Segundo Scholes (1980), em *The Oxford Companion to Music*, a expressão latina *perpetuum mobile* significa “em movimento contínuo, perpétuo”. Ressalta que esse título é normalmente atribuído a composições instrumentais rápidas, que prosseguem com notas de mesmos valores, característica de alguns tipos de tocata.

Tomando por base a escrita em *moto perpetuo*, entendemos que a necessidade de um fluir contínuo do movimento sonoro direciona para uma concepção anacrústica de obras dessa natureza, com o intuito de proporcionar dinamismo e significado ao discurso musical.

James Morgan Thurmond, em seu livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expressive and Style in Musical Performance* (1982) enfatiza o papel da anacruse (*arsis*) como geradora do movimento sonoro. Acrescenta o autor que, ao fornecermos à anacruse um significativo valor, interesse, ênfase, e não pensarmos na *thesis* como uma nota acentuada “a expressividade da música será realçada” (p. 49):

Quando a leitura se realiza levando-se em consideração o padrão note groups, obedecendo-se a forma arsis-thesis, a percepção da arsis como a primeira nota do grupo automaticamente tende a aumentar sua importância, e lhe atribui o seu valor verdadeiro no motivo ou frase como agente criador da ação ou movimento [...]. a fluência gerada pelo movimento da arsis para a thesis é contínua em toda a frase, dando- lhe vida e significado. (THURMOND, 1982, p. 65).<sup>4</sup>

Porém, essa percepção ársica observada por Thurmond, implica no entendimento da estrutura musical, na definição dos diferentes agrupamentos sonoros, e posterior encadeamento paulatino, formando estruturas maiores, e dessa forma fornecendo o sentido de continuidade importante para a fluência do movimento.

Este artigo tem por objetivo apresentar uma proposta de condução sonora para a *Primeira Toccata Nordestina* de Júlio Braga buscando através do estudo da estrutura e da aplicação da Técnica de *Note Grouping*, estratégias de execução que atendam às demandas expressivas dos diferentes eventos musicais da obra citada.

## 2. Primeira Toccata Nordestina de Júlio Braga

A obra *Primeira Toccata Nordestina*, do compositor pernambucano Júlio Braga, foi composta em 1978 para piano solo. Construída melodicamente sobre uma escala híbrida formada pelos modos *Lídio* (4<sup>a</sup> aumentada) e *Mixolídio* (7<sup>a</sup> abaixada), a qual José Siqueira (1981) denominou III Modo Real<sup>5</sup>, está estruturada em cinco seções acrescida de uma *coda* (A-B-C-D-A-Coda).

<sup>4</sup> When reading in note groups (always arsis-thesis in form), the perception of the arsis as the first note in the group automatically tends to increase its importance, and accords it its true value in the motive or phrase as the action creating or motion - create agent [...] the motion generated by movement from arsis to thesis is continuous throughout the phrase, giving it life and meaning (p. 65).

<sup>5</sup> A partir de pesquisas sobre a música folclórica, o compositor brasileiro José Siqueira (1981) identifica a utilização de três modos comuns à música do Nordeste, aos quais denomina de modos reais, são eles: I Modo – abreviado para I M.R. , II Modo – abreviado para II M.R. , III Modo – abreviado para III M.R.

A seção **A** compõe-se de duas partes **a** e **b**, na qual **a** (figura 1) desenvolve uma sequência escalar que alterna os movimentos ascendente e descendente (c.1-4), num recurso composicional típico da *invenção*, forma fugada, baseada no princípio da imitação livre. O compositor utiliza-se do contraponto imitativo para aludir a prática muito comum na cultura nordestina – o repente. Trata-se da apresentação, em dupla, de cantadores que realizam, de improviso, diálogo poético tendo tradicionalmente como instrumento acompanhador a viola. Sautchuk (2009) observa que “o caráter dialógico da apresentação e composição impõe a dependência mútua entre eles [os repentistas]. Assim, a relação entre os dois cantadores no momento da cantoria caracteriza-se ao mesmo tempo pela parceria e pela disputa” (SAUTCHUK, 2009, p. 1).

No que se refere à condução sonora, a execução de sequências escalares em obras que demandam velocidade pode, por vezes, resultar inexpressiva. Isso pode ser resultado de uma sonoridade sem nuances, devido tanto a fatores de ordem técnico-mecânica quanto à ausência da aplicação de diferentes matizes sonoros entre as notas que compõem o desenho melódico.

No entanto, cabe evidenciar que embora determinadas figurações não explicitem o desenho em *arsis*, como observado na figura anterior, a técnica do *Note Grouping* pode ser aplicada. Se pensarmos que cada grupo rítmico-melódico, ou mesmo cada nota, possui uma *arsis* precedente, manteremos um impulso constante no decorrer de toda a obra (THURMOND, 1981). Walter Bianchi (*apud* LIMA, 2005), sugere o mesmo procedimento técnico para a condução sonora de trechos em que há “grande número de notas, semicolcheias”, bem como a necessidade de fluência no movimento. No entanto, ele não menciona a denominação *Note Grouping*, dizendo apenas tratar-se de outra forma de articular a linha melódica:

O apoio na primeira nota do grupo de semicolcheias retém um pouco a velocidade. Ele funciona mais ou menos como um breque na frase. Se você utilizar uma outra articulação, a peça passa a ter mais fluidez, mais limpeza, mais clareza. Nesses casos eu desprezo o apoio dado à primeira nota de cada grupo, de forma que as notas seguintes vão formar uma espécie de anacruse para a primeira nota dos grupos subsequentes. (LIMA, 2005, p. 29).

Para imprimir expressividade às seqüências escalares da parte **a**, é necessário pensar num movimento ársico<sup>6</sup>, começando na segunda nota das escalas ascendentes (c.1, c. 3).

Ressalta-se que estas micro articulações não devem resultar em uma cesura entre a primeira e segunda semicolcheia, mas apenas um gesto mínimo de flexão do pulso. Também, uma forma de manter a característica anacrústica proposta para essa obra é o reagrupamento mental das seqüências de semicolcheias.

Imaginar um compasso quaternário, em substituição ao binário indicado na partitura, permite evitar a recorrência de um natural apoio tético no primeiro tempo do segundo compasso



**Exemplo 1: Júlio Braga – Primeira Toccata Nordestina (c.1-4).**

Como forma de auxiliar na percepção de diferentes inflexões sonoras, a relação entre alturas, bem como a posição em que ocorre o clímax, adotamos o gráfico de Dallin (1974). Tal procedimento foi empregado pelo autor na análise do movimento direcional das notas e organização rítmica de material temático pertencente à música do século XX. No caso do tema **a**, a arquitetura do desenho melódico (figura 2) sugere a realização de diferentes *nuances* de intensidade e a percepção do *ponto de chegada* na nota Sol (c. 8), reforçado pela dinâmica *f* indicada pelo compositor.

**Exemplo 2: Júlio Braga – Primeira Toccata Nordestina (c.1-8).**

<sup>6</sup> Considera-se ‘movimento ársico’ o direcionamento do gesto físico que busque sempre o impulso para a nota ou gesto musical subsequente.

Um elemento característico da música nordestina, e que se evidencia nessa obra, é a presença do desenho melódico formado por segundas descendentes (figura 3). Na *Primeira Toccata Nordestina*, esse elemento se reveste de um valor temático, sendo evidenciado no desenvolver da peça. A introdução de ligaduras nessas segundas descendentes, embora não grafada na partitura, pode ser realizada, pois favorece o caráter rítmico do texto e possibilita uma aproximação com a atmosfera própria da música popular nordestina.



**Exemplo 3: Júlio Braga – *Primeira Toccata Nordestina* (c.1-2).**

Por vezes, a própria grafia favorece a percepção do movimento ársico. Na figura 4, observa-se que as articulações se definem naturalmente pelo desenho acéfalo exposto inicialmente pela mão esquerda, sendo que a mão direita (c.13) reforça essa orientação. A introdução dessas pequenas articulações, marcando sutilmente a entrada de cada grupo rítmico-melódico, garante o impulso e clareza necessários à realização do desenho em questão.

Nos compassos 11-13, deve-se atentar para que as ligaduras indicadas pelo compositor não prejudiquem a manutenção da fluência do discurso musical e a realização do movimento ársico. Uma imagem mental que favoreça a aglutinação desses incisos sequenciais em um único agrupamento, pode ser um recurso eficaz na condução sonora. Essa forma de organização rítmica se assemelha ao que Scliar (1984) denomina agrupamento piramidal. A autora define esse agrupamento como a conjunção de várias articulações que, embora apresentem movimento completo (arsis – thesis), não possuem um apoio tético preponderante. Observa também que esses padrões rítmico-melódicos que formam os agrupamentos piramidais estão integrados pela proximidade de configuração.

**Exemplo 4: Júlio Braga – *Primeira Toccata Nordestina* (c.9-15).**

O movimento *ársico*, em uma determinada linha melódica pode ser identificado levando-se em consideração motivos rítmico-melódicos contrapostos ao evento em questão. Conforme a figura 5 (c.69-71), ao tema **a**, na parte inferior, contrapõe-se um padrão rítmico melódico que por sua característica acéfala ajuda na inflexão sonora do trecho.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The piece is marked 'Piano' and 'p'. The treble clef staff contains a melodic line with several chords and a long slur. The bass clef staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. A red dashed arrow points from the text 'MOVIMENTO ÁRSICO' to the rhythmic pattern in the bass clef staff.

**Exemplo 5: Júlio Braga – Primeira Toccata Nordestina (c.69-71).**

Uma das dificuldades que o músico enfrenta na execução de uma obra musical está relacionada com os compassos iniciais, principalmente em obras em que a velocidade se impõe desde o primeiro compasso. A necessidade e a busca de um gesto físico que possibilite fluidez do movimento podem induzir a uma exagerada acentuação na nota ou notas iniciais.

Uma forma de minimizar prováveis apoios indesejáveis é a representação mental de uma anacruse anterior ao início do movimento (*arsis* imaginária), dando a sensação de sentido de continuidade ao compasso inicial, como se a música já estivesse sendo ouvida previamente. Desta forma, o intérprete já se mantém numa atitude ativa que leva braço-antebraço-mão na posição de preparação para o movimento de ataque, e conseqüentemente maior controle sonoro. É como o gesto inicial do regente, que prepara a entrada dos instrumentistas, em um impulso que se traduz como *arsis*. Como mostra a figura 6 (c. 1-2) a seguir:

The image shows two versions of a musical score for a piano piece. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The piece is marked 'Piano' and 'f'. The first version is marked 'Allegro moderato mi' and the second version is marked 'Allegro moderato místico'. A red dashed arrow points from the first version to the second. The second version has a red curved line above the treble clef staff, indicating a change in the melodic line.

**Exemplo 6: Júlio Braga – Primeira Toccata Nordestina (c.1-2).**

Na figura 7, as sequências de acordes alternados entre ambas as partes apresentam uma variação da parte c. Uma característica harmônica da escrita de Júlio Braga é a predominância do intervalo de 2ª na construção do *voicing*<sup>7</sup>. Este tipo de textura de acordes, que denota uma certa afinidade com a linguagem de Scriabin, apresenta desafios técnicos a serem vencidos pelo intérprete. De fato as mudanças na conformação da mão para se adequar às diferentes configurações das notas nos acordes, na velocidade que requer a obra, podem prejudicar a condução do desenho melódico definido no registro das notas mais agudas. Acrescenta-se a isso, a inevitável verticalidade do gesto físico, pois em sequências de oitavas e acordes em andamento rápido é “conveniente que o antebraço e mão funcionem como uma unidade” (GÁT, 1980, p. 149).

A ideia de um fluxo sonoro contínuo demanda a aplicação de movimentos pianísticos de “baixa amplitude”, isto é, que privilegiem a lateralidade do gesto físico, de forma a favorecer a eficiência na velocidade pretendida, bem como evitar possíveis desequilíbrios tanto de tempo quanto de sonoridade entre as notas, grupos de notas, frases ou eventos musicais.

Cláudio Richerme (1996), ao abordar a otimização dos movimentos pianísticos na execução observa que a verdade física “movimento em linha reta é mais econômico que em linha curva” deve ser considerada, e “se uma curva for necessária [...] essa curva deve ter o menor ângulo possível, ou seja, deve aproximar-se o mais possível de uma reta” (RICHERME, 1996, p. 142).

A qualidade do movimento é determinante para o seu sucesso, e ela decorre da proficiência da habilidade motora, ou seja, da consciência da necessidade de se reduzir o tempo de realização de um movimento e de se minimizar o gasto de energia (SCHMIDT & WRISBERG, 2001). Desta forma, consideramos que a aplicação de um movimento ársico e a percepção da arquitetura da linha melódica definem o delineamento sonoro. Embora o gesto físico na unidade mão-antebraço-braço seja indispensável para a realização mecânica do trecho, a interferência do movimento de flexão do pulso e a paulatina gradação sonora aplicada aos acordes minimizam eventuais desajustes na sonoridade fornecendo expressividade ao desenho melódico.

---

<sup>7</sup> *Voicing* – a maneira como o instrumentista ou o compositor dispõe as notas em um determinado acorde.



The image shows a musical score for two piano parts. The top part is labeled 'Piano' and the bottom part is labeled 'Piano'. Red arrows and brackets highlight specific chordal structures and fingerings across several measures, illustrating the concept of note grouping.

**Exemplo 7: Júlio Braga – *Primeira Toccata Nordestina* (c.131-134).**

A técnica do *Note Grouping*, além de ajudar musicalmente, auxilia na coordenação dos movimentos pianísticos, de maneira a produzir uma realização motora eficiente. A mudança de posição nos acordes sequenciais da mão direita devido ao dedilhado adotado no compasso 108 pode ser otimizada atribuindo-se às duas últimas semicolcheias uma função *ársica* em relação ao compasso 109 (figura 8). Por sua vez, nesse compasso, as duas semicolcheias iniciais repetem o desenho melódico anterior, possibilitando que a mão mantenha a mesma posição sobre o teclado, minimizando o gesto físico, e, conseqüentemente, contribuindo para a manutenção da fluência do movimento sonoro. Kochevitsky (1967) denomina de reagrupamento mental essa estratégia de reorganizar padrões rítmico-melódicos com a finalidade de melhor atender às questões motoras. Segundo o referido autor, essa abordagem permite superar algumas dificuldades técnicas, “tornando a execução muito mais fácil” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 47).

The image shows a musical score for two piano parts. The top part is labeled 'Piano' and the bottom part is labeled 'Piano'. Red annotations above the notes indicate fingerings (e.g., 4 5 5 4, 2 2, 3 3, 1 1) and a vertical dashed red line marks a specific point in the music, likely related to the *ársica* function mentioned in the text.

**Exemplo 8: Júlio Braga – *Primeira Toccata Nordestina* (c.106-109).**

Na figura 9, a fragmentação do Tema **a** entre ambas as partes pode ocasionar instabilidade na fluência do desenho melódico, principalmente por se tratar de trecho em oitavas com dinâmica *ff*, em que a verticalidade do gesto físico torna-se inevitável. Desta forma, recomenda-se pensar em um movimento *ársico* com o objetivo de integrar ambas as partes (mão direita e mão esquerda).



**Exemplo 9: Júlio Braga – *Primeira Toccata Nordestina* (c.121-122).**

Essa mesma abordagem de direcionamento sonoro é observada no livro *Ensino Moderno do Piano*, de Sá Pereira (1933). Segundo o pedagogo, trechos em oitavas em que há necessidade de mudanças bruscas de direção tornam-se de difícil execução. Nesse caso, Pereira sugere a aplicação de um “fraseado imaginário” de forma a minimizar possíveis alterações sonoras na direção do movimento (PEREIRA, 1933, p. 76).

### Considerações Finais

O estudo da estrutura musical aliado à técnica do *Note Grouping* sinalizou para direcionamentos sonoros de modo a fornecer subsídios à execução expressiva da *Primeira Toccata Nordestina*. Embora outras estratégias possam ser eficazes, para o tipo de peça proposta, o conceito de *Note Grouping* pode ser uma ferramenta significativa para a condução sonora. Porém, sua aplicação somente alcançará resultados efetivos na execução musical através da interação entre imagem sonora e movimentos pianísticos.

Expressões como “representação mental”, “imagem sonora”, “movimento imaginário”, “reagrupamento mental”, mencionadas no decorrer do texto, reforçam a interação desses termos com a teoria do *Note Grouping*. Acrescenta-se que essa relação entre imagem sonora e realização musical, que atualmente tem sido foco de interesse de vários autores, já encontra respaldo em vários trabalhos de pedagogos e instrumentistas do início do século XX.

Ressalta-se também que, embora a proposta de condução sonora enfatize a realização de diferentes articulações e agrupamentos sonoros, é necessário que o intérprete nunca perca o sentido do “conjunto”, da unidade da obra musical. Outrossim, consideramos que a técnica do *Note Grouping* mostra-se um recurso válido na otimização da execução, fornecendo soluções para questões técnico-mecânicas sem prejuízo do conteúdo expressivo do texto musical.

## Referências

- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. Dubuque, Iowa: W.C.Brown Co., 1974.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- GÁT, József. *The Technique of piano playing*. London: Collet's, 1974.
- KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing*. Illinois: Summy Bichard Co, 1967.
- LIMA, Sonia A. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- PEREIRA, Antonio S. *Ensino Moderno de Piano*. São Paulo: Ricordi, 1933.
- RICHERME, Cláudio. *A técnica Pianística – uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-graduação, Universidade de Brasília. Brasília. Disponível em [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5091/1/Tese%20DAN-BCE.pdf?origin=publication\\_detail](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5091/1/Tese%20DAN-BCE.pdf?origin=publication_detail). Acesso em: 25 jul 2014.
- SCHMIDT, Richard; WRISBERG, Craig. *Aprendizagem e Performance Motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- SCHOLES, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. Londres: Oxford University Press, 1980.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
- SIQUEIRA, José. *Sistema Modal na Música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Cultura, 1981.
- SUNDBERG, John. *How can music be expressive*. North-Holland: Elsevia. 1993. *Speech Communication* 13 (p. 239-253).
- THURMOND, James M. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Galesville, Maryland: Meredith Music Publications, 1982.