

## Da Invenção de Bach à Lacerda: uma perspectiva interpretativa na obra *1ª Invenção para Trombeta e Trombone*

### COMUNICAÇÃO

*Henrique Cesar Aoki Heredia*  
Unicamp – IA manchuria.heredia@yahoo.com.br

*Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui*  
Unicamp – IA pauloronqui@uol.com.br

**Resumo:** Na 1ª Invenção para Trombeta e Trombone, Osvaldo Lacerda evidencia sapientemente uma conexão entre a música europeia – por meio da estrutura formal da Invenção – e a africana – através do uso de elementos do candomblé. Foi realizada neste artigo, através do diálogo entre os dois instrumentos empregados, a utilização de elementos concernentes à *performance* musical, investigando a estrutura formal empregada, e oferecendo sugestões interpretativas que, ao serem aplicadas, surgem como opções para interpretação da obra em questão.

**Palavras-chave:** Lacerda. Invenção. Performance. Trompete. Trombone.

From Bach's Invention to Osvaldo Lacerda: A Look at the First Invention for Trumpet and Trombone

**Abstract:** The 1st Invention for Trumpet and Trombone, Osvaldo Lacerda wisely shows a connection between European music – through the formal structure of the invention – and the African music – by using elements of Candomblé. It was then realized, through dialogue between the two instruments employed, the use of elements pertaining to musical performance, investigating the formal structure employed, and offering interpretive suggestions, which, when implemented, emerge as interpretive options to the work in question.

**Keywords:** Lacerda. Invention. Performance. Trumpet. Trombone.

### 1. Introdução

Importante compositor da música brasileira, Osvaldo Lacerda, amplamente citado e pesquisado em trabalhos acadêmicos brasileiros, trouxe originalidade à música nacional ao utilizar recursos extraídos do folclore nacional, apontando uma visão peculiar de como esses elementos podem ser trabalhados em suas composições.

Em decorrência dessa peculiaridade, pretende-se demonstrar no presente trabalho, por meio da investigação da obra “1ª Invenção para Trombeta e Trombone”, composta em março de 1954, parte deste procedimento composicional, além de sugerir abordagens interpretativas acerca dessa composição.

O tema principal da obra, denominado “O filá”, um canto de Oxalá de Candomblé estruturada em modo hexatônico, característico das músicas ritualísticas do Candomblé (GUERRA-PEIXE, p.171), foi apresentada para Lacerda por Camargo Guarnieri durante seu período de estudos com o compositor e pesquisador. Foi através do Livro “Melodias

registradas por meios não acadêmicos” (Ed. Departamento de Cultura da Prefeitura do Município do Estado de São Paulo, 1946) que Lacerda teve acesso a esse tema.

A canção presente na obra em questão é: “O Filá Larê Ô Moriuá Oxalá Larê Ô Moriuá”. “Filá” é uma vestimenta muito rica, o que da tradução do texto nagô se obtém o seguinte enunciado: “Os filhos de santo estão enaltecendo as riquezas de Oxalá. É ele o santo mais rico da Bahia” (LACERDA, 1954). Importante evidenciar que o texto apresentado acima foi inserido pelo compositor na partitura da 1ª Invenção, como uma espécie de bula ao *performer*, demonstrando, assim, a importância de ter conhecimento do enunciado que estruturou a peça. Vale também ressaltar que Lacerda se utilizou do recurso composicional denominado “Invenção”, no qual o tema principal é trabalhado em uma espécie de fuga.

Apesar de Lacerda ser muito preciso e minucioso nas indicações de dinâmica e fraseado da obra, no presente artigo pretende-se apontar sugestões a essas indicações, além de outras questões interpretativas que suplantam as informações expressas na partitura.

### 1.1 Da Invenção de Bach à de Lacerda

A Invenção, parte do título que nomeia a peça, normalmente é caracterizada por ser uma peça vocal ou instrumental curta e sem características definidas. Podem ser consideradas fugas, escritas de forma simplificada. Consistem, basicamente, em uma pequena exposição, seguida por um desenvolvimento e uma pequena recapitulação, se o compositor julgar necessário. Na exposição, uma das vozes introduz um motivo na tonalidade tônica. Este motivo é chamado tema. O sujeito é então repetido na segunda voz, na mesma tonalidade tônica, enquanto a voz anterior toca o contra-sujeito, ou um contraponto livre (TOMITA, 1999).

No caso específico da obra foco deste trabalho, Lacerda se utilizou claramente desses recursos, tendo como recurso principal para a estruturação da forma dessa obra o canto “O Filá” do candomblé.

Como normalmente a música religiosa, em seu contexto original, é funcional – serve a um propósito específico na celebração –, a música de candomblé se institui da mesma forma. “A música possui um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. As funções musicais são variadas, sendo a mais comum a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os presentes” (BÉHAGUE, 1976: p.131).

As cantigas do candomblé se caracterizam, em geral, por apresentarem frases melódicas curtas, repetições constantes e variações ornamentadas (BÉHAGUE, 1976: p.132). Apesar de serem essas cantigas “inventadas” de acordo com os moldes tradicionais, alguns

elementos tendem a aparecer, como, por exemplo, frases melódicas mais extensas, que frequentemente seguem uma quadratura. O repertório vocal do candomblé revela escalas tetratônicas e pentatônicas sem semitons, e às vezes formações de escalas hexatônicas. Escalas diatônicas, especialmente a escala menor europeia, se encontram em muitas cantigas dos grupos mais aculturados, o que representa a corrente nacional (BÉHAGUE, 1976: p.133). Este elemento também foi utilizado por Lacerda, pois é empregada a escala Hexatônica de Mi menor com variações e transposições.

Através da análise da obra 1ª Invenção para Trombeta e Trombone de Lacerda, pode-se perceber que os elementos citados acima, tanto da Invenção quanto do Candomblé, foram mantidos. Tais elementos e a aplicação de sugestões interpretativas a trechos selecionados da obra serão retratados no tópico seguinte.

## 2. Abordagens Interpretativas

Neste tópico procurou-se evidenciar os elementos apresentados por Lacerda na obra estudada, além de sugerir abordagens interpretativas acerca dos trechos selecionados. Para dar início, Lacerda usou como base a canção “O Filá” que aparece posicionada previamente à partitura da Invenção no manuscrito do autor - Figura 1.

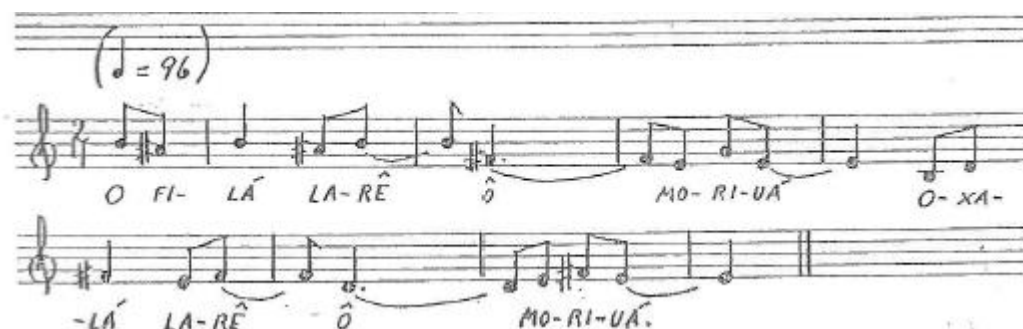


Figura 1 – Canção “O Filá” posta por Lacerda anteriormente ao início da 1ª Invenção para Trombeta e Trombone

O tema é escrito utilizando a escala de Si menor, ao passo que o compositor realiza transposições desse tema em diferentes momentos da obra. Essas variações serão demonstradas no decorrer deste artigo.

Na Figura 2, pode-se notar que há uma preocupação do compositor ao evidenciar os momentos em que a canção aparece na obra, pedindo para “salientar sempre o tema”, nos lugares em que se tem a marcação abaixo:

Figura 2 – 1ª Invenção para Trombeta e Trombone – compassos 1-11.

Quanto à dinâmica, pode se utilizar como referência o sistema numérico de Tabuteau (MACGILL, 2007) no decorrer da peça. Logo no início da obra, sugere-se utilizar como referência o número 3 na dinâmica “*mf*”. Contudo, se recomenda executar a voz Tema com uma dinâmica um pouco mais forte, proporcionando maior contraste, ou seja, interpretar a melodia principal com um número acima do número utilizado, no caso, o 4. Apesar das dinâmicas estarem muito bem indicadas por Lacerda, à utilização do sistema de números de Tabuteau auxilia o performer manter consciência dos contrastes necessários na interpretação obra.

Na Figura 3, novamente é utilizado o sistema de numeração baseado no sistema de Tabuteau, que poderá ser empregado no decorrer da peça. Os números possuem relação com as dinâmicas e estão situados abaixo de cada uma delas. Conforme expressado anteriormente, pode-se notar nos compassos 1 e 9, onde Lacerda apresenta o “(T)”, uma seta que indica a apresentação do tema. Nesse local aconselha-se realizar uma dinâmica um pouco mais forte, conforme indicação numérica abaixo:

Figura 3 – 1ª Invenção para Trombeta e Trombone – compassos 1-11. Indicações do sistema numérico de Tabuteau aplicado às dinâmicas da peça. O nº 4 = *f* quando relacionado ao Tema (T); 3 = *mf*; e 2 = *p*.

Outro recurso interpretativo que poderá ser utilizado é o conceito de *arsis e tesis*, desenvolvido por THURMOND (1982) em seu livro *Note Grouping*, que consiste na classificação das notas, seções, períodos e frases musicais como tempo forte e tempo fraco, considerando o *arsis* como tempo fraco ou anacrúsico, pois antecede o *tesis*, que, por sua vez, representa o tempo forte. Tal conceito demonstra que ao se produzir uma leve acentuação no *arsis*, se modifica o movimento geral da música, causando um movimento imaginário, tanto na percepção do ouvinte quanto na do intérprete. Thurmond defende a ideia que esse movimento gera uma performance musical mais satisfatória. Para evidenciar a utilização do processo de identificação das frases na obra em questão, foi utilizado o tema principal “O Filá”, demonstrado na Figura 4:

Figura 4 – Tema “O filá” tema de Oxalá do Candomblé, separada em seis seções e duas frases.

Na primeira seção, as duas colcheias iniciais representam o *arsis* (Si, Lá#) e se conectam com a semínima do próximo compasso, que representa o *tesis* (Si). Essa conexão entre as notas sucede de forma progressiva, indicada na Figura 4.

O mesmo acontece na Seção 1, como *arsis* em direção às Seções 2 e 3, mantendo a mesma relação na Seção 4 – *arsis* em direção as Seções 5 e 6. O conjunto de três seções forma ordinariamente uma frase.

Por sua vez, a mesma relação de *arsis e tesis* acontece da Frase 1 para a Frase 2. Com esse conjunto de frases encontra-se um Período, lembrando novamente que, ao proporcionar uma leve acentuação nos *arsis*, essa prática concederá maior sensação de movimento à peça.

De acordo com THURMOND (1982), tais relações, mesmo ao se apresentarem extremamente sistêmicas, são sugestões que podem auxiliar o intérprete a adquirir um movimento natural em sua interpretação, tornando-a mais rica de variações e contrastes.

Estruturalmente, a obra consiste no desenvolvimento dos elementos apresentados: melodia modal (Mi menor e suas transposições), diálogo entre as duas vozes e síncopa com algumas variações. Pode-se exemplificar esse procedimento entre os compassos 17 e 23, pois, após o desenvolvimento, o tema reaparece no trombone com algumas variações rítmicas. A Figura 4 demonstra esse procedimento:

Figura 5 – 1ª Invenção para Trombeta e Trombone – compassos 18 a 29. Indicado em vermelho a reapresentação do tema no Trombone que se inicia nos compassos 23 ao 33.

O contexto exposto na Figura 5 irá se repetir com novas variações até o compasso 65, onde ocorre a última apresentação do tema no trompete, seguida pela exposição do tema no trombone, a partir do compasso 67, configurando-se um cânone, que se encerra numa fermata do compasso 75. Neste trecho, em função de ambos os instrumentos tocarem a última apresentação do tema, sugere-se manter a dinâmica em *mf*, mas com maior intensidade, conforme mencionado na Figura 2, com o propósito de se dar maior ênfase à exposição final – Figura 6.



Figura 6 – 1ª Invenção para Trombeta e Trombone – compassos 65 a 77. Linha verde representando a melodia no trompete e a vermelha, no trombone.

Em seguida, propõe-se usar o sistema de números de Tabuteau também em relação ao *ralentando* presente nos compassos 74 a 75 – onde os números são aplicados para fazer relação com o desacelerar do pulso. Portanto, ao se utilizar de uma contagem decrescente de 4, 3, 2, 1 até o fim do compasso 75, pode-se, desta forma, configurar um *ralentando* gradual até atingir o ponto da *fermata* - Figura 7.

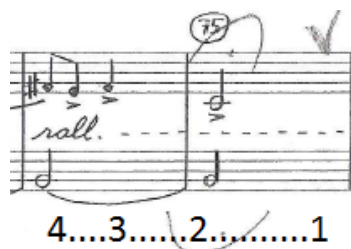


Figura 7: 1ª Invenção para Trombeta e Trombone – compassos 74 e 75: aplicação da numeração de Tabuteau ao *ralentando*

No compasso 76, é iniciada uma sequência que resultará em um *tutti* final com dinâmica forte e que se desfaz em um movimento de *fade out*<sup>1</sup> a partir do compasso 80, encerrando a peça com um decrescendo. Neste trecho também será possível aplicar-se simultaneamente o sistema de Tabuteau, tanto na dinâmica quanto na pulsação. Desta forma

<sup>1</sup> Em engenharia acústica, o *fade* é o aumento ou diminuição gradual do nível de um sinal de áudio. Uma canção gravada pode ser gradualmente reduzida ao silêncio durante sua conclusão (*fade-out*) ou ter seu volume gradualmente aumentado durante o início (*fade-in*). (NISBETT, 1994: p.163)

será executado um decrescendo e um desacelerando gradual em direção ao encerramento da obra, de acordo com os seguintes blocos de frases expressos na Figura 8.

Figura 8: 1ª Invenção para Trombeta e Trombone – compassos 76 a 89: Cada bloco representa uma dinâmica e uma velocidade de pulsação que se reduzem gradualmente de acordo com a contagem.

### 3. Conclusão

Através de elementos provenientes da música africana e europeia, Lacerda de forma simples, porém efetiva, demonstra em sua composição “Invenção para Trombeta e Trombone” como é possível combinar tais elementos de forma criativa. Vale ressaltar que a conscientização desses elementos foi base para a compreensão da estrutura musical empregada por Lacerda nesta obra.

Através da aplicação das sugestões interpretativas, foi possível evidenciar de forma clara as indicações de dinâmica e fraseado, realizadas por Lacerda, deixando em evidência o tema principal, além de proporcionar maior contraste e definição às nuances rítmicas da obra.

A aplicação das sugestões interpretativas apresentadas neste artigo poderá ser extremamente positiva, pois deverá promover maior interação entre os instrumentistas,



proporcionando, por sua vez, melhor direcionamento das frases, e adequação das dinâmicas escritas pelo compositor. Tem-se por fim, a pretensão de que outros instrumentistas tomem o presente trabalho como referência para a interpretação da obra em questão.

**Referências:**

ARLT, W.. ‘Zur Handhabung der “inventio” in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts’, New Mattheson Studies, ed. G.J. Buelow and H.J. Marx (Cambridge, 1983)

BÉHAGUE, G. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. Afro-Ásia, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, v. 12, p. 129, 1976.

GUERRA-PEIXE, César. “A influência do negro africano na música do Brasil”. Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, 25 set.1981.

LACERDA, Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (organizador). Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

LAKATOS, Eva Maria; Marconi, Marina de Andrade. 2001. Fundamentos da metodologia científica. São Paulo: Atlas.

MACGILL, David. Sound in Motion. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira, São Paulo, Ricordi, 1981.

NISBETT, Alec. The Sound Studio, Focal Press, Sexta Edição, 1994.

RONQUI, Paulo A. Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para trompete solo escrito por compositores paulistas. 2002. Dissertação de Mestrado – Instituto Villa-Lobos - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

SADIE, S. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2004.

TOMITA, Yo. The Inventions and Sinfonias. Queen's University Belfast: School of Music & Sonic Arts, 1999. Disponível em:

<<http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/essay/inventions.html>>. Acesso em 19/02/14

THURMOND, James Morgan. 1991. Note Grouping. Lauderdale: Meredith.

Oxford University Press, USA; 2nd edition (January 29, 2004) The New Grove Dictionary of Music and Musicians.