

***Oboé solo 1 a 4* de Heitor Alimonda: uma análise estilístico-interpretativa**

COMUNICAÇÃO

Lúcius Mota
UFSM: luciusmota@gmail.com
Fúlvio Ferrari
Conservatório de Tatuí: ffulvio@gmail.com

Resumo: No presente texto se faz uma breve análise formal e estilística da obra *Oboé Solo 1 a 4*, do compositor brasileiro Heitor Alimonda. Destaca-se o alto valor artístico da obra dentro do contexto do repertório nacional e internacional. A obra é compreendida como uma pequena suíte em quatro movimentos que exploram diferentes aspectos do instrumento, também se propõe algumas sugestões de interpretação.

Palavras-chave: Música brasileira. Oboé solo. Heitor Alimonda.

Oboe solo 1 a 4, by Heitor Alimonda: an stylistic and interpretative analysis

Abstract: In this text we make a short analysis of the solo oboe work *Oboé Solo 1 a 4*, written by the Brazilian composer Heitor Alimonda. The work's artistic value is emphasized in the context of the Brazilian and international repertoire for solo oboe. The work is seen as a short suite in four movements in which are explored different aspects of the instrument, we also make some suggestions for performance of the piece.

Keywords: Brazilian Music. Solo oboe. Heitor Alimonda.

1. Música brasileira para oboé

A literatura sobre a música brasileira para oboé enquanto solista não é vasta. O *Concertino para oboé e cordas*, de Breno Blauth (1931-1993) foi objeto de dissertação de Mosineide Schulz Ribeiro Pestana de Souza (SOUZA, 2010). Também há uma dissertação sobre a *Sonatina para oboé e piano* de José Siqueira¹. A *Sonatina (1943)*, para oboé e piano e a *Fantasia Sul América*, de Cláudio Santoro (1919-1989), foram analisadas em trabalhos dedicados ao autor (OLIVEIRA, 2010; MENDES, 2009). Paulo Costa Lima examinou em detalhe o primeiro movimento da *Partita* de Ernst Widmer (1927-1990) (LIMA, 1999:211).

A escolha de *Oboé Solo 1 a 4* para reflexão obedece a três critérios. Primeiramente uma questão subjetiva: o desejo do intérprete em tocar a peça e refletir sobre

ela, procurando compreendê-la dentro do contexto da música brasileira do século XX, inserida no quadro de obras brasileiras para oboé e, por que não, no contexto do repertório tradicional do instrumento. Em segundo lugar, não havendo muitos textos sobre a música para oboé no Brasil, este trabalho será uma contribuição para a difusão da música para o instrumento e da obra de Heitor Alimonda. Em terceiro lugar, e talvez a razão mais importante, esta obra apresenta alto valor artístico.

2. Heitor Alimonda, intérprete, pedagogo, compositor.

Heitor Alimonda é conhecido como um importante pianista, camerista e professor. Face menos conhecida de seu trabalho são suas composições. Emerge da bibliografia o preponderante papel de pedagogo, (ABREU, 1992:264) e o pequeno número de obras do autor para seu próprio instrumento, apenas 12 são citadas (ABREU, 1992; GANDELMAN, 1997:39).

Além de *Oboé Solo 1 a 4*, gravada por Ricardo Rodrigues², outras duas gravações foram localizadas. O trio *Morozowicz, Botelho, Devos*, gravou *5 peças breves para três instrumentos melódicos* (MOROZOWICZ, 1981). Em 1960 o compositor ganhou concurso promovido pela rádio MEC com o *Trio* que foi gravado posteriormente pelo Trio da Rádio MEC (BOCCHINO, 1981). Nos comentários desta gravação, o compositor fala brevemente de sua formação como compositor.

Alimonda afirma que foi aluno de Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) durante pouco tempo. Informa que estes estudos “não duraram tanto tempo para desenvolver uma técnica atonalista, mas foram suficientes para, pelo menos, permitir uma certa liberdade tonal presente nas minhas composições”. Também afirma que ao chegar a Inglaterra as “aulas de harmonia e história da música, ambas bastante apoiadas em análise, desenvolveram muito [sua] visão analítica musical, [e] conceitos formais” (ALIMONDA, *in* BOCCHINO, 1981). Além de Koellreuter, Alimonda também teve aulas com Vittorio Giannini (1903-66) nos Estados Unidos (CORREIA, *in* MARCONDES, 1977).

3. Música para oboé solo

A música para oboé solo é parte importante do repertório do oboé. Nos dias atuais, obras dos séculos XVIII ao XXI fazem parte do repertório dos oboístas. No século XX, em parte graças a atuação de oboístas que instigaram os compositores, surgiu grande

quantidade de obras originais para o oboé (BURGUESS, 2004:196). A título de exemplo e para demonstrar a diversidade de estilos do repertório atual citem-se as *Six Metamorphoses after Ovid*, de Benjamin Britten (1913-76), a *Sequenza VII*, de Luciano Berio (1925-2003), ou a *Sonatina* de Ernst Krenek (1900-91).

No Brasil as obras para oboé solo são relativamente abundantes e poderiam ser classificadas em algumas categorias. De um lado, obras curtas que exploram ora o lirismo: *Improviso* de Osvaldo Lacerda, *Pequeno Trecho de Discurso Musical* de Aylton Escobar (1943); ora a virtuosidade: *Fantasia Sul América* de Cláudio Santoro, *Metáfora*, de Emilio Terraza (1929-2011). Obras em vários movimentos são em menor número. Além de *Oboé Solo 1 a 4*, destaquem-se os *Três movimentos para oboé solo*, de Estércio Marquez Cunha (1941), as *Três Danças* de Jaime Zenamon (1953), os *4 esboços*, de Mário Ficarelli (1935) e a *Partita*, de Ernst Widmer. A técnica expandida do instrumento é explorada, por exemplo, na *Mutationen X* de Santoro.

4. Alimonda, análise estilística

A primeira questão que salta aos olhos nesta obra é o próprio título. Uma vez que a obra foi gravada por Ricardo Rodrigues, fez-se contato com o intérprete com a esperança de que o compositor houvesse feito algum comentário sobre a obra. Rodrigues afirma que os comentários do compositor foram breves. Sobre o título o compositor teria dito que “se tratava de uma brincadeira, ou um jogo”. O título teria dois significados: “quatro peças que deveriam ser tocadas, da primeira a quarta, e o final de um jogo, em que o perdedor é valorizado, pois o resultado é dado como *Oboé Solo 1 a 4* e não 4 a 1” (RODRIGUES, 2013). De imediato se infere que o compositor criou um ciclo. Também se poderia pensar que a peça tem o caráter de divertimento, tão comum à música para sopros. Entretanto o estilo da obra é mais sério. Seria um jogo, um divertimento do próprio compositor?

Se a obra forma um ciclo, primeiramente se poderia falar em uma suíte com movimentos contrastantes, ou num ciclo de sonata em miniatura³. No caso de *Oboé Solo 1 a 4*, a estrutura da obra sugere que se trata de uma suíte, pois como define Stein, não têm integração suficiente entre os movimentos para formar uma sonata (STEIN, 1979:160). Seus movimentos são: um prelúdio, uma ária, um *scherzo* e finalmente uma dança rápida, uma *badinerie*?

A escrita contínua, improvisatória e sem repetições do primeiro movimento é que sugere o estilo do prelúdio. Quanto ao aspecto harmônico e melódico, no início as sete

primeiras notas insinuam a escala de Dó menor melódica. Contudo, logo que se atinge a sensível que definiria firmemente a tonalidade, o compositor substitui a tônica por um Dó sustenido, seguido por Ré sustenido, completando assim uma escala de tons inteiros (Ex.1). Quando se julga que o material melódico e harmônico está definido, tendo a escala de tons inteiros com a tônica em Mi bemol, como base para o movimento, o compositor faz uso de notas de fora do modo. Este procedimento, no qual o compositor parece trilhar um caminho, para logo em seguida mudar de rumo será freqüente no decorrer da obra.

No compasso 20 há uma mudança de andamento, *poco più movido*, e de fórmula de compasso 6/8 para 3/4. Nesta nova seção ocorre um tempo mais flexível indicado por expressões tais como de *poco apressando*, *calmando*, para depois finalizar o movimento com o andamento inicial nos últimos compassos, indicando uma organização do movimento em forma binária. O clímax do movimento, de apenas 35 compassos, é atingido no compasso 29.



Ex.1: Início do primeiro movimento.



Ex.2: Final do primeiro movimento.

Se o começo deste prelúdio se inicia com um arpejo de Dó menor, o compositor usa no final é um arpejo de Si maior com sétima (enarmonizando-se o Mib em Ré#) conferindo assim, um caráter suspensivo e muito expressivo ao final do movimento (Ex.:2).

O segundo movimento, 21 compassos, com indicação de *Lento* tem o caráter lírico de uma *Aria*. No princípio deste movimento, o compositor explora intervalos de segundas menores e terças, em seguida, intervalos de terça menor, formando acordes diminutos (Ex.:3). A escrita explora a região grave e mais intensa do instrumento. O clímax ocorre no compasso 10, quase no meio do movimento. Como no prelúdio, também é explorada a escrita continuada. Ao final do movimento, o compositor utiliza novamente os acordes diminutos e os intervalos de segunda menor e terças. O movimento é concluído com as mesmas três notas do início, em ordem diferente (Ex.:4). Esse movimento também pode ser dividido em duas seções: dos compassos 1 ao 9 e do 10 ao 21. A primeira parte explora contrastes dinâmicos

dentro de um pequeno espaço intervalar, na segunda seção, frases com intervalos mais amplos aprofundam a expressividade do movimento.



Ex.3: Início do segundo movimento.



Ex.4: Final do segundo movimento.

O terceiro movimento, *Allegretto espressivo*, 61 compassos, apresenta logo no início a síncopa, ritmo tão usado na música brasileira nacionalista do século XX (Ex.:5). Alimonda explora o trítono e o semitom evitando centros tonais claros, como nos movimentos anteriores. Ocorre no compasso 42 uma seção em tercinas que conduz ao clímax (Ex.:6). As tercinas desta seção estão baseadas acordes de nonas, o que se observará também no último movimento. Neste movimento, como no quarto, há uma aproximação mais clara à forma ternária, pois o compositor retoma na a parte final do movimento o motivo melódico-intervalar inicial, mas com outro ritmo (Ex.:7). O compositor utiliza também elementos expressivos e agógicos, tais como *sostenuto* e *con tristezza* dando certa liberdade ao intérprete.



Ex.5: Início do terceiro movimento.



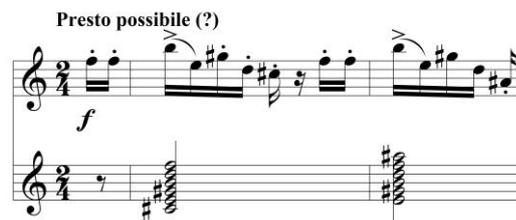
Ex.:6 Clímax do terceiro movimento.



Ex.7: Final do terceiro movimento.

O último movimento, com indicação *Presto possibile*. Como mencionado, o movimento pode ser considerado como uma dança rápida, talvez *badinerie*, em função do andamento rápido e do ritmo inicial.

A melodia do início do movimento evita centros tonais. No entanto é possível organizar as freqüências do primeiro motivo num acorde. Observe-se as primeiras sete notas: elas podem ser dispostas como um acorde de Dó sustenido menor 11^a (C#m11). As notas do segundo compasso também podem ser organizadas num acorde de Mi maior com 11^a aumentada (Ex.:8). Desta forma o compositor transforma em linha melódica uma organização harmônica previamente estabelecida.



Ex.8: Início do quarto movimento.

O movimento está dividido em seções definidas pelo ritmo. Na primeira, o compositor usa semicolcheias, como se vê no exemplo anterior. Em seguida, uma seção em tercinas, com a indicação *indeciso*, que também faz uso de arpejos de acordes de 11^a (Ex.:9).



Ex.9: Clímax do quarto movimento, c.24.

Uma nova seção começa no compasso 25, com a predominância de colcheias. Este procedimento cria um *ralentando* escrito que é seguido pela última seção que retoma o ritmo com semicolcheias, compasso 37. Observa-se que a notação é em quartas, porém o intervalo inicial de quarta diminuta, Lá-b-Mi, seguido de um Dó# formam, enarmonicamente, um arpejo de Dó sustenido menor (Ex.:10). Este retorno das semicolcheias, aliado ao uso do mesmo material harmônico cria o *design* da forma ternária.



Ex.10: Final do quarto movimento.

Considerações finais

Heitor Alimonda, enquanto professor de piano, dizia a seus alunos que “a obediência e o respeito ao texto eram fundamentais [e] os critérios interpretativos deviam ser tomados dos elementos da estrutura da partitura” (CARRARA, 2010:82). Se para o professor-intérprete Alimonda recomenda que se siga a partitura fielmente, o compositor Alimonda é bastante detalhista na notação de *Oboé Solo 1 a 4*. Cabe ao intérprete seguir de perto o autor, ainda assim, a obra deixa grande margem de expressão e escolhas ao oboísta, fazendo-se necessário um estudo consciente de sua estrutura para uma interpretação bem sucedida.

Apesar da análise demonstrar elementos harmônicos tradicionais, a relação entre eles não o é. O compositor trabalha de forma minuciosa evitando centros tonais e dando ao ouvinte um caráter atonal.

Sob o ponto de vista da escrita idiomática, a obra é adequadamente escrita para o oboé. A tessitura⁴ fica na região mais confortável do instrumento. Do ponto de vista técnico, esta é uma obra com o grau de dificuldade relativamente alto e não é aconselhada para iniciantes.

A música brasileira para oboé solo possui uma rica variedade de estilos, entretanto, pouco conhecida e pouco divulgada mesmo entre oboístas. O *Oboé Solo 1 a 4* de Heitor Alimonda é uma obra que apresenta desafios ao instrumentista e demonstra que o compositor possui uma refinada técnica composicional.

Referências:

- ABREU, Maria. GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira: seus autores até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- ALIMONDA, Heitor. *Oboé Solo 1 a 4* para oboé solo. Manuscrito. Rio de Janeiro, 1974
- _____ *5 peças breves para 3 instrumentos melódicos*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 1974-1979.

- BOCCHINO, Alceu. ZLATOPOLVSKY, Anselmo. GROSSO, Iberê. *Guerra-Peixe e Heitor Alimonda*: trio da Rádio MEC. Estéreo. CD. ATR 32069. FUNARTE, 1981.
- BURGESS, Geoffrey. HAYNES, Bruce. *The oboe*. New Haven, USA. Yale University Press, 2004).
- CARRARA, André. *Deliberação expressiva e toque pianístico*. Porto Alegre, 2010. 140f. Tese. UFRGS.
- CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvim. Alimonda, Heitor. In: MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia Brasileira de Música: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. Vol 1, p. 14.
- GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino da composição musical na Bahia*. Salvador: COPENE Cultura e Arte Especial, 1999.
- MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*. Campinas, 2009. 295f. Tese. UNICAMP.
- RODRIGUES, Ricardo. Entrevista por email concedida em 10-14/01/2013.
- MOROZOWICZ, Norton; BOTELHO, José; DEVOS, Noel. *Música de Câmara do Brasil*. Estéreo. Promemus. FUNARTE, 1981.
- OLIVEIRA, Reinaldo Marques. *A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro*. São Paulo, 2010. 213f. Tese. USP.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- RODRIGUES, Ricardo. SENISE, Luiz. *O oboé na música brasileira*. Estéreo. LP. MMB 87.054 1987. FUNARTE, 1987.
- SOUZA, Mosineide Schulz Ribeiro Pestana. *Concertino para oboé e orquestra de cordas T.17 de Breno Blauth*: revisão, edição e redução da parte orquestral para piano. Rio de Janeiro, 2010. 268f. Dissertação, UNIRIO.
- STEIN, Leon. *Structure and style: the study and analysis of musical forms*. Kindle edition. Suzuki Method International, 1995.

¹ Não tive acesso ao texto. O título é: *Uma abordagem da Sonatina para oboé e piano de José de Lima Siqueira à luz do sistema tri-modal brasileiro de sua autoria*, 1999 dissertação de José Francisco da Silva Gonçalves.

² A gravação desta obra esta disponível no site de Ricardo Rodrigues: <http://www.online-oboe.de/Aa_Audio.htm>, acesso em 06/02/2013.

³ Um exemplo de ciclo sonata em miniatura é a *Sonatina* para oboé solo de Ernst Krenek, que também tem quatro movimentos, a saber: *Allegro, Adagio, Scherzo*, e *Tema e Variações*, com uma duração de cerca de cinco minutos, a mesma de *Oboé Solo I a 4*.

⁴ Tessitura do 1º movimento: Dó³ ao Mi⁵; 2º movimento: Dó³ a Dó⁵; 3º movimento: Dó³ a Re⁵; 4º movimento: Dó³ a Dó⁵.