

Algumas considerações sobre a obra *Oboé solo 1 a 4* de Heitor Alimonda

**Lucius Mota
Fúlvio Ferrari**

Resumo: Neste artigo discute-se a única obra conhecida para oboé solo de Heitor Alimonda. Com o objetivo de se contextualizar o autor e sua obra, realizou-se uma revisão bibliográfica e entrevistas com dois intérpretes. Observa-se que a obra tem alto valor artístico e que merece maior divulgação. Através da análise da obra se entende que se trata de uma suíte em quatro breves movimentos. Algumas sugestões de interpretação também são propostas.

Abstract: In this text we discuss the only known piece for solo oboe by Heitor Alimonda. A bibliographic review and interviews with two interpreters have been made in order to contextualize the author. Through an analysis of the piece we think that the work is a Suite in four short movements. Some suggestions about the interpretation of the piece were made.

Heitor Alimonda é conhecido como um importante pedagogo do piano (Abreu, 1992, p.264), instrumentista de alto nível e camerista com importante atuação profissional. Face menos conhecida de sua carreira é a de compositor. Neste artigo será abordada sua única obra escrita para oboé solo intitulada *Oboé Solo 1 a 4*, composta em 1974 e dedicada ao oboísta italiano Paolo Nardi. Tendo em vista a escassa literatura sobre Alimonda, também se fará uma revisão bibliográfica bem como uma breve introdução à música para oboé solo com o propósito de contextualizar a obra em questão dentro do repertório do instrumento.

O catálogo do autor (Brasil, 1977), já bastante desatualizado, mostra uma preponderância de obras de música de câmara, para canto e piano e um pequeno número de obras para piano, sendo que apenas 12

são citadas (Gandelman, 1997, p.39). A obra *Oboé solo 1 a 4* consta entre as obras do compositor que foram gravadas¹. Outras duas gravações são: *5 peças breves para três instrumentos melódicos* registradas pelo trio *Morozowicz, Botelho, Devos*, (FUNARTE, 1981b), e o *Trio* para violino, violoncelo e piano, esta última ganhadora de um concurso promovido pela Rádio MEC e gravada pelo Trio da Rádio MEC em 1960 (FUNARTE, 1981).

Nos comentários do encarte da gravação do *Trio*, Alimonda fala brevemente sobre seu período de estudos na Inglaterra:

Havia estudado alguma composição e já escrito tantas peças para piano (pedagogia principalmente), canto e pouco para outros instrumentos, quando cheguei a Londres para um período de pouco mais de um ano, estudando na Royal Academy of Music, em Londres – o foco principal em pedagogia do piano. As aulas de harmonia e história da música, ambas bastante apoiadas em análise, desenvolveram muito minha visão analítica musical, [e] conceitos formais” (Alimonda, *in* FUNARTE, 1981, p.5).

Alimonda também teve aulas com Hans-Joachim Koellreuter (1915–2005):

Fui aluno de Koellreuter na época áurea do dodecafonismo no Brasil, quando se tentou reformular e internacionalizar ideias e estéticas musicais. 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 (Alimonda, *idem*).

¹ A gravação desta obra esta disponível no site de Ricardo Rodrigues: <http://www.online-oboe.de/Aa_Oboe_Solo.htm>, acesso 25/02/2016

Além das aulas com Koellreuter e do período de estudos em Londres, Alimonda também foi aluno de Vittorio Giannini (1903–66) nos Estados Unidos (Correia, 1977). Observa-se que a sua formação como compositor não foi o foco principal de seus estudos, mas ocorreu paralelamente à sua formação pianística.

Ainda sobre sua formação e também sobre suas escolhas estéticas, Alimonda escreveu um artigo dedicado à obra de César Guerra-Peixe (1914–1993). Nesse texto, Alimonda se reporta às discussões que manteve com Guerra-Peixe nos anos de 1940 a 1950, provavelmente um período em que ambos foram alunos de Koellreuter:

Para que entenda essa minha colocação, é preciso que se torne ao início dos anos quarenta, início dos anos cinquenta quando minha comunicação com o Guerra era intensa e constante. Do meu lado predominava em nossas conversas minha aversão à "música feia" – que o Guerra dodecafônico escreveu bastante (Alimonda, apud Faria, Barros, Serrão, 2007, p.107).

O texto, publicado após a morte de Alimonda, foi escrito provavelmente entre 1993 e 2000. A discussão sobre "música feia", que seria para o autor a música dodecafônica, é ainda mais interessante quando se observa que na obra aqui discutida, a qual se não chega a ser dodecafônica, é bastante cromática. A obra para oboé solo demonstra a "liberdade tonal" que o próprio Alimonda afirmava haver em suas obras e indica que o compositor não se limitava à tonalidade tradicional, ainda que não tenha adotado a técnica dodecafônica.

Ainda em torno da discussão sobre "o feio e o bonito" em música, no mesmo artigo Alimonda aborda a música dos três volumes iniciais do *Mikrokosmos* de Bela Bartok (1881–1945). Para Alimonda, e também para Guerra-Peixe, esses volumes são "preferivelmente métodos de composição e não produção sonora de música dentro de um conceito não teórico" (Alimonda, in Faria, Barros, Serrão, 2007, p.107).

Para o compositor, nesses volumes Bartok apresentou “processos composicionais muito elementares, até certo ponto, hermética e formalmente”. Em seguida, Alimonda, citando Gerd Kaemper, afirma que falta nesta obra, o *Mikrokosmos*, “beleza e emoção” (Alimonda, *in* Faria, Barros, Serrão, 2007, p.107). Ora, Alimonda parece não condenar de antemão o atonalismo, ou o cromatismo que ele mesmo utiliza em sua música, a questão seria a falta de “beleza e emoção” que observa tanto na “feia” música dodecafônica, quanto no “hermético” Bartók.

Dando prosseguimento ao texto, far-se-á uma digressão sobre a música para oboé solo, para em seguida abordar a peça em detalhe. Espera-se que a análise do Oboé solo 1 a 4 demonstre como Alimonda entendia o que deveria ser o “bonito” em música: uma obra que busca a “emoção”, a comunicação com os ouvintes através do intérprete tendo como técnica a liberdade tonal.

Algumas considerações sobre a música para oboé solo

O repertório do oboé é relativamente pequeno quando comparado a outros instrumentos de madeira. As explicações mais citadas para tal fato são as limitações do instrumento. Por exemplo, sua pequena extensão e pouca agilidade. Essas limitações são um desafio inicial ao compositor e, ao optar por escrever algo para oboé solo, o desafio se torna ainda maior.

Diversas obras para oboé solo do século XVIII fazem parte do repertório do instrumento. Todavia, como é típico da música para oboé, há poucas obras escritas para o instrumento no século XIX. No século XX, em parte graças à atuação de oboístas que tanto encomendaram como estrearam obras a eles dedicadas, surgiu grande quantidade de obras originais para o oboé (Burgess, 2004:196). A título de exemplo e para demonstrar a diversidade de estilos do repertório atual, cita-se a *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 primeiro dos exemplos citados, Britten utiliza uma escrita tradicional do instrumento, num idioma modal e tonal, Berio explora a técnica expandida e Krenek, apesar de escrever num idioma atonal, utiliza também a técnica tradicional.

No Brasil, curiosamente, há uma preponderância de obras breves, num único movimento. Algumas características são marcantes nas obras brasileiras para oboé solo. Algumas exploram o caráter lírico do instrumento, tais como o *Improviso*, de Osvaldo Lacerda (1927–2011) e o *Pequeno Trecho de Discurso Musical*, de Aylton Escobar (1943); outras exploram a virtuosidade, como a *Fantasia Sul América*, de Cláudio Santoro (1919–1989), e *Metáfora*, de Emilio Terraza (1929–2011). Há ainda as obras que exploram a técnica expandida, como, por exemplo, a *Mutationen X*, de Cláudio Santoro. Dentre as obras brasileiras em vários movimentos, além de *Oboé Solo 1 a 4*, destaque-se o *Ponteio e Dança* de José Alberto Kaplan (1935–2009); 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 (1927–1990).

Alguma literatura sobre a música para oboé no Brasil

Apesar de haver um número expressivo de obras brasileiras dedicadas ao oboé, a literatura acadêmica sobre a música brasileira para instrumento não é vasta. O *Concertino para oboé e cordas*, de Brenno 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 Siqueira (Gonçalves, 1999). A *Sonatina (1943)* para oboé e piano e a *Fantasia Sul América*, ambas 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* para oboé solo de Ernst Widmer (Lima, 1999:211).

A origem da obra

Como mencionado anteriormente, o *Oboé solo 1 a 4* foi dedicada ao oboísta italiano Paolo Nardi, músico que veio ainda criança para o Brasil. Nardi estudou primeiramente clarineta, mas o gosto pessoal pela música barroca o fez optar pelo oboé, cujo repertório barroco é bastante numeroso. Paolo Nardi fez parte do *Sexteto de Rio* e de outras formações camerísticas juntamente com Heitor Alimonda (Nardi, 2013:comunicação eletrônica). Segundo Paolo Nardi, a obra foi um presente de Alimonda:

Ele [Alimonda] me deu de presente em ocasião de uma viagem sua à Europa. [A] toquei em publico num recital de obras contemporâneas, para oboé solo organizado pelo compositor florentino D. Lombardi, no Castelo da cidade de Prato, por volta de '76. (Nardi, 2013: comunicação eletrônica).

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 escolha do curioso título da peça. Rodrigues afirma que os comentários do compositor foram breves. Quanto ao título, ele teria dito que “se tratava de uma brincadeira, ou um jogo”, o título teria dois significados: “quatro peças que deveriam ser tocadas, da primeira à 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, pois as obras devem ser tocadas “da primeira à quarta”. 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 o título um jogo, um divertimento do próprio compositor?

O oboé solo de Alimonda

Se a obra forma um ciclo, como se mencionou acima, primeiramente se poderia pensar que se trata de uma suíte com movimentos contrastantes, ou num ciclo de sonata em miniatura². No caso de *Oboé Solo 1 a 4*, a estrutura da obra sugere que se trata de uma suíte, pois como define Stein, os movimentos não possuem integração suficiente entre os movimentos para formar uma sonata (Stein, 1979, p.160). O estilo de cada movimento poderia ser definido da seguinte forma: um prelúdio, uma ária, um *scherzo* e finalmente uma dança rápida (um chorinho?).

O primeiro movimento possui escrita livre, quase improvisatória, o que sugere o estilo de prelúdio. Quanto ao aspecto harmônico e melódico, verifica-se que no início da peça as sete primeiras notas insinuam a escala de Dó menor melódica. Contudo, logo que se atinge a sensível e espera-se uma resolução que poderia definir firmemente a tonalidade, o compositor substitui a tônica esperada, Dó natural, por um Dó sustenido, seguido por Ré sustenido, completando assim uma escala de tons inteiros (Figura 1). É a escala de tons inteiros, em suas duas transposições (portanto o total cromático), que formam o material melódico deste movimento. Este procedimento, no qual Alimonda parece trilhar um caminho, para logo em seguida mudar de rumo, será frequente no decorrer da obra.

² 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 1 a 4*.

Figura 1: Início do primeiro movimento.



No compasso 20, há uma mudança de andamento, *poco più movido*, e de fórmula de compasso 6/8 para 3/4. Nesta nova seção, o andamento é mais flexível, sugerido por expressões tais como *poco apressando*, *calmando*. Para finalizar o movimento, há um breve retorno ao andamento inicial nos últimos compassos. O clímax do movimento, de apenas 35 compassos, é atingido no compasso 29.

Se o começo deste prelúdio se inicia com um arpejo de Dó menor, o compositor usa ao final um arpejo de Si maior com sétima (enarmonizando-se o Mib em Ré#) conferindo, assim, um caráter suspensivo e muito expressivo ao fim do movimento (Figura 2).

Figura 2: Final do primeiro movimento.



O conciso 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 (Figura 3). A escrita explora a região grave e mais sonora do instrumento. O clímax ocorre no compasso 10, quase no centro do movimento. Como no prelúdio, também é explorada uma escrita que sugere um improviso. Ao final desta *Aria*, 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 (Figura 4). Esse movimento também pode ser dividido em duas seções: dos compassos 1 ao 9 e de 10 ao 21. A primeira seção explora contrastes dinâmicos dentro de um pequeno espaço intervalar. Na segunda seção, frases com intervalos mais amplos aprofundam a expressividade do movimento.

Figura 3: Início do segundo movimento.



Figura 4: Final do segundo movimento.



O terceiro movimento, *Allegretto espressivo*, 61 compassos, apresenta logo no início a síncopa, ritmo tão valorizado na música brasileira de estilo nacionalista do século XX e que confere ao movimento um certo caráter de *Scherzo*, sem no entanto fazer uma referência direta ao nacionalismo (Figura 5). Alimonda explora o trítono e o semitom evitando centros tonais claros, como o fez nos movimentos anteriores. Ocorre no compasso 42 uma seção em tercinas que conduz ao clímax (Figura 6). As tercinas desta seção estão baseadas em acordes de nonas, o que se observará também no último movimento. Neste movimento, como no seguinte, há uma aproximação mais clara à forma ternária, pois o compositor retoma na seção final do movimento o motivo melódico-intervalar inicial, mas com outro ritmo (Figura 7). O

autor utiliza também elementos expressivos e agógicos, tais como *sostenuto* e *con tristezza*, dando certa liberdade ao intérprete.

Figura 5: Início do terceiro movimento em síncopas.



Figura 6: Clímax do terceiro movimento.



Figura 7: Final do terceiro movimento, retomada do motivo inicial.



O último movimento tem a indicação *Presto possibile*. Quanto ao estilo, esse movimento pode ser considerado como uma dança rápida. O andamento rápido e o ritmo anacrúsico inicial lembram uma dança barroca bastante estilizada, ou poderia o caráter virtuosístico insinuar um chorinho?

A melodia do início deste movimento também evita centros tonais claros. No entanto, é possível organizar as frequências do primeiro motivo em acordes de terças superpostas. Observa-se que as primeiras sete notas podem ser dispostas como um acorde de Dó sustenido menor com 11^a (C#m¹¹). As notas do segundo compasso também podem ser organizadas num acorde de Mi maior com 11^a aumentada (Figura 8).

Desta forma, o compositor transforma em linha melódica uma organização harmônica previamente estabelecida.

Figura 8: Início do quarto movimento, melodia das semicolcheias organizadas em acordes.



Assim como se observou nos movimentos anteriores, Alimonda divide claramente as seções deste último tempo através do ritmo. Na primeira seção, o compositor utiliza semicolcheias (Figura 8). Em seguida, uma seção em tercinas, com a indicação *indeciso*, também construída com arpejos de acordes com 11^a (Figura 9).

Figura 9: Seção central em tercinas e clímax do quarto movimento, c.24.



Uma nova seção tem início 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. Percebe-se que a notação utiliza intervalos de quartas, porém o intervalo inicial, uma quarta diminuta, La bemol–Mi natural, seguido por um Dó#, formam enarmonicamente um arpejo de Dó sustenido menor. (Figura 10). Esse retorno das semicolcheias, aliado ao uso do mesmo material harmônico, cria o *design* da forma ternária.

Figura 10: Final do quarto movimento, recapitulação em semicolcheias.



Uma vez que na organização interna dos movimentos a divisão das seções se dá pela utilização de ritmos, ou de figuras rítmicas diferentes, essa organização substitui a repetição literal de temas ou motivos melódicos, a revelar a fina técnica do compositor.

Considerações finais

Apesar das qualidades inerentes à *Oboé solo 1 a 4*, a obra ainda não encontrou espaço no repertório do oboé. Sempre se caberá a ressalva de que a obra encontra-se em manuscrito³ e de difícil acesso. A cópia do manuscrito que serviu de base a uma edição prática da obra, realizada para a elaboração desse artigo, foi fornecida pelo próprio compositor há muitos anos. Espera-se que esse texto sirva de incentivo para que a obra seja mais divulgada.

O professor de piano Heitor Alimonda 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, p.82). Se o professor-intérprete Alimonda recomenda que se siga a partitura fielmente, o compositor Alimonda é

³ Os manuscritos do autor foram doados a Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ.

http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1476:ban-reabre-mais-moderna&catid=55:destaques&Itemid=149 . Acesso em 31/12/2013.

bastante detalhista na notação de *Oboé Solo 1 a 4*. Embora o intérprete deva seguir de perto o autor, ainda assim a obra deixa grande margem de expressão e escolhas ao oboísta, sendo que uma análise da obra pode contribuir para uma interpretação bem sucedida.

Apesar da análise demonstrar elementos harmônicos tonais, o compositor trabalha de forma a evitar relações funcionais óbvias na textura harmônica, o que leva o ouvinte a perceber a obra como tendo um caráter atonal. Sob o ponto de vista da escrita idiomática, a obra é primorosamente escrita para o oboé. A tessitura⁴ explora a região mais confortável do instrumento. Do ponto de vista técnico, o grau de dificuldade é relativamente alto e não é destinada para iniciantes. Afinal, Alimonda conhecia as qualidades do oboísta para quem escreveu a obra.

Dentro do contexto música brasileira para oboé solo, e mesmo do repertório internacional do instrumento como um todo, o *Oboé Solo 1 a 4* se apresenta como um desafio artístico e técnico ao instrumentista que reclama a atenção dos oboístas. A escrita da obra demonstra que Heitor Alimonda, além de grande professor, pianista e camerísta, era compositor de 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.

_____. *Variações em torno de um pedido de Guerra-Peixe*. In: FARIA, Antonio Guerreiro; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth.: *Guerra-Peixe: Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2007.

⁴ Tessitura do 1º movimento: Dó#³ ao Mi⁵; 2º movimento: Dó#³ a Dó#⁵; 3º movimento: Dó#³ a Re#⁵; 4º movimento: Dó³ a Dó#⁵.

-
- BRASIL. *Catálogo de obras de Heitor Alimonda*, 1977.
- 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.
- FUNARTE – BOCCHINO, Alceu. ZLATOPOLVSKY, Anselmo. GROSSO, Iberê. *Guerra-Peixe e Heitor Alimonda*: trio da Rádio MEC. Estéreo. CD. ATR 32069. FUNARTE, 1981.
- FUNARTE – MOROZOWICZ, Norton; BOTELHO, José; DEVOS, Noel. *Música de Câmara do Brasil*. Estéreo. Promemus. FUNARTE, 1981b.
- GONÇALVES, José Francisco. *Uma abordagem da Sonatina para oboé e piano de José de Lima Siqueira à luz do sistema tri-modal brasileiro de sua autoria*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação. UFRJ.
- 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.
- NARDI, Paolo. Entrevista por email, concedida em 24/06/2013. Lúcius Mota, entrevistador.
- RODRIGUES, Ricardo. Entrevista por email, concedida em 10-14/01/2013. Lúcius Mota, entrevistador.
- 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. Alfred Music, 1979.