UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA

Habanera, Sonatina, Malambo e *Carnavalito*, de Salvador Amato:
aspectos históricos, analíticos e edições de performance.

RODRIGO GUILLERMO OLIVÁREZ OLIVARES

BELO HORIZONTE
2015

RODRIGO GUILLERMO OLIVÁREZ OLIVARES

Habanera, *Sonatina*, *Malambo* e *Carnavalito*, de Salvador Amato: aspectos históricos, analíticos e edições de performance.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. (Área de concentração: Performance Musical)

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

BELO HORIZONTE
2015

*Ao meu pai **Carlos Olivárez** por sempre mostrar o caminho.*

*A **Familia de Salvador Amato** e especial a **Ana Amato** por permitir realizar esta pesquisa para a comunidade da música.*

AGRADECIMENTOS

A minha família por seu total apoio e compreensão, na escolha de minha profissão. Minha mãe Sonia, meu irmão Pablo, sua esposa Pamela e minha sobrinha Lourdes, por seu afeto e carinho, estando sempre presentes.

Ao meu orientador e professor de contrabaixo, Prof. Dr. Fausto Borém pelo apoio, compreensão, confiança e amizade.

Agradeço de forma especial à Luiza, minha companheira neste tempo de vida, seu carinho e conforto.

A família Alves Moreira, pelo apoio e auxilio em todos os momentos, das mais variadas formas.

A Laura Alves pelo auxílio na formatação desta tese e pelas sugestões valiosas.

Aos músicos Norberto Juez, Fernando Poblete, Jose Luis Ferreyra e Beatriz Llin Piottante pelas informações e entrevistas concedidas.

Aos meus professores de contrabaixo Omar Arancibia e Eugenio Parra, por sua disposição e ajuda em esta pesquisa.

Aos amigos: Marcos Rios e sua esposa Johana, pela hospitalidade nas minhas viagens de pesquisa a Mendoza.

A todos meus amigos, colegas, professores e funcionários da Escola de Música da UFMG com quem tive a oportunidade de conviver nesse período de formação e contribuíram para meu crescimento pessoal e musical.

E a todos que, de alguma forma, ajudaram direta ou indiretamente na realização desta dissertação.

RESUMO

Estudo sobre quatro obras para contrabaixo e piano (*Habanera*, *Sonatina*, *Malambo* e *Carnavalito*) do compositor-contrabaixista-pedagogo argentino Salvador Amato (1928-1994). Inclui os aspectos históricos, estilísticos, pedagógicos e da escrita idiomática de Amato. A análise minuciosa dos manuscritos revela tanto uma escrita idiomática importante do contrabaixo, com seus aspectos pedagógicos implícitos, quanto diversas inconsistências e erros notacionais. Entrevistas com ex-alunos de Amato revelam práticas de performance que não estão explicitadas nas partituras, mas que são transmitidas pela tradição oral. Após coadunados, os dados analíticos serviram de base para as edições de performance das obras que, apresentadas ao final, tem o objetivo mais geral de resgatar a importância da obra e memória de Amato.

Palavras-chave: Salvador Amato; contrabaixo na Argentina; práticas de performance do contrabaixo.

ABSTRACT

Study about four works for double bass and piano (*Habanera*, *Sonatina*, *Malambo* and *Carnavalito*) by Argentinean composer-bassist-pedagogue Salvador Amato (1928-1994). It includes historical, stylistic, pedagogical and idiomatic writing information on Amato's music. A thorough analysis of the manuscripts shows not only an important idiomatic writing for the double bass repertory, with its pedagogical aspects, but also notational inconsistencies and errors. Interviews with Amato's ex-students reveal performance practices that are not notated in the scores, but transmitted through oral tradition. The analytical data served as the basis for the preparation of the performance editions of the works, presented at the end with the broader goal to rescue Amato's history and music.

Keywords: Salvador Amato; double bass in Argentina; double bass performance practices.

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - Salvador Amato com o contrabaixo, 28/04/1975. Fonte: Arquivo Familia Amato.....28

Ex. 2 – Programa de concerto da *Orquesta Sinfónica de la UnCuyo* da qual Salvador Amato participou. 17/10/86. Fonte: Arquivo Familia Amato. 30

Ex. 3 - Salvador Amato e sua pianista Beatriz Lhin Piottante. Sem data. Fonte: Arquivo Familia Amato….....31

Ex. 4 - Elementos da *milonga* argentina e da *habanera* cubana na *Habanera* de Salvador Amato: anacruse e quiálteras, respectivamente (c.43-44). 38

Ex. 5 - Estrutura das subseções, períodos e frases, na *Habanera*. 38

Ex. 6 - Condução harmônica entre as seções da *Habanera*. 39

Ex. 7 - Combinação de elementos dos gêneros *habanera* e *milonga*, nos temas principais da *Habanera* de Amato: utilização de temas em forma de anacruse (usados em milongas), e motivo de quiálteras (da *habanera* cubana) (c.43-44).....39

Ex. 8 - Motivo rítmico do piano, utilizado para acompanhar a melodia da linha do contrabaixo, na *Habanera* (c. 9-12) 40

Ex. 9 - G*lissando,* no intervalo Lá$_2$-Ré$_3$, na Corda I do contrabaixo (c.99–100), na *Habanera,* de Salvador Amato. 41

Ex. 10 - *Portamento* no intervalo Lá$_2$- Ré$_3$, na Corda I do contrabaixo (c.7–8), na *Habanera* de Salvador Amato. 41

Ex. 11 - Utilização de *rubato* como elemento expressivo (c.15), na *Habanera* de Salvador Amato. 41

Ex. 12 - *Pizzicato* típico de acompanhamento, nos registros grave e médio do contrabaixo (c.51–52), na *Habanera*, de Salvador Amato. 42

Ex. 13 - Comparação de andamento da *Habanera*, no manuscrito (esquerda) *Tempo de habanera*, *moderato* com semínima = 80-87. Na edição de performance (direita), esta escrito entre colchetes, a referência ao tempo estabelecido por Arancibia na performance da *Habanera*, gravada em 2010.. 43

Ex. 14 A - Interpretação de Arancibia, do *portamento*, (c.7-8) da *Habanera* (2010). Todo o trecho executado na Corda I (Sol$_2$ a Sol$_3$), com a primeira nota levemente apoiada e a segunda sendo priorizada no tempo forte do compasso. 44

Ex. 14 B - Comparação entre o manuscrito da *Habanera* (esquerda) e a edição de performance da *Habanera* (direita) basado na performance de ARANCIBIA (2010): (A) inclusão de indicação de corda I (ou corda Sol); (B) inclusão de *portamento* e (C) inclusão de *marcato* na nota Ré$_3$ (c.8) 44

Ex. 15 - Análise de áudio e vídeo da *Habanera*: movimento da cabeça para anunciar a execução do *ritardando*, por ARANCIBIA (2010). Percebe-se o movimento de cima para baixo feito por Arancibia e pela pianista Beatriz Lhin Piottante, antes de executarem o acorde seguinte.....45

Ex. 16 - Edição de performance da *Habanera*, onde se incorpora o *ritardando*.....45

Ex. 17 - Utilização de *rubato* com ênfase sobre a dominante, na *Habanera* (c.15-18) de Salvador Amato.....46

Ex. 18 - Performance de ARANCIBIA, na qual utiliza movimentos corporais para a execução do *rubato*: as setas (2,3 e 4) indicam a direção com o corpo para frente e para trás assim como os movimentos do arco que estão marcados em círculos. Os movimentos do contrabaixista criam uma regência do *rubato* que servem de ajuda para pianista correpetidora.....46

Ex. 19 - Execução dos compassos 28-29. ARANCIBIA (2010) executa esse trecho todo na Corda I do contrabaixo, gastando 3 segundos entre a nota $Lá_2$ e a $Dó_2$. As setas verdes mostram a passagem da mão esquerda usando a primeira corda do contrabaixo, e as setas de azul claro, mostram a realização do *rubato* numa mesma arcada. 47

Ex. 20 - Trecho (compassos 28 e 29) em que Arancibia utiliza um *glissando* no intervalo $Lá_2$- Do_2, na Corda I do contrabaixo, na *Habanera* de Salvador Amato. 47

Ex. 21 - Execução da *Habanera*, realizada por ARANCIBIA, em que são utilizadas duas técnicas de contrabaixo (as setas indicam a posição da mão no espelho). Na imagem da esquerda, Arancibia executa o *pizzicato* de orquestra usando o dedo do meio na primeira corda do contrabaixo. Nas imagens do meio e da direita, ele realiza o pizzicato arpejado, usando o acorde da terceira corda do contrabaixo ($Lá_1$) e conclui realizando todo o arpejo com três cordas do contrabaixo.....48

Ex. 22 - Proposta de edição de performance da *Habanera*: no manuscrito (A), nota-se que não existe indicação de *pizzicato*; a edição de performance (B), baseada na execução de ARANCIBIA, apresenta a indicação de *pizzicato* arpejado e o $Lá_1$ aparece como base do arpejo (c.41-42).....48

Ex. 23 - Acréscimo de articulações de notas pontuadas na edição de performance da *Habanera*, baseado na interpretação de ARANCIBIA.....49

Ex. 24 - Comparação entre partituras: o manuscrito (A) não apresenta uma ligadura ou outro tipo de conexão entre as notas Sib_3 e $Ré_3$ que pudesse criar o *portamento*. A edição de performance (B) apresenta esse trecho do modo como foi tocado por ARANCIBIA, com um *portamento* entre as notas Sib_3 e $Ré_3$. (c.48). 49

Ex. 25 - Estrutura formal e harmônica do trecho em andante da *Sonatina*.....51

Ex. 26 - Motivo 1 e 2 em diversos trechos do andante, da *Sonatina*, repetidos em diferentes alturas e transposto uma quinta abaixo.....52

Ex. 27 - Simetria de frases a cada dois compassos no Motivo 1 apresentado na *Sonatina* (c.1-3 escrito em som real.). 52

Ex. 28 - Acompanhamentos do piano, na *Sonatina*: pulsação de 6/8 da melodia acompanhada por contracanto..... 53

Ex. 29 - Cadência lídia prévia, na modulação homônima de Lá Menor, no trecho em andante da *Sonatina*. 53

Ex. 30 - Estrutura do trecho em *allegro*, na *Sonatina*.....54

Ex. 31 - Estrutura harmônica do trecho em *allegro*, na *Sonatina*.....54

Ex. 32 - Quadratura na seção A do trecho em *allegro*, na *Sonatina*.....55

Ex. 33 - Subseções e frases da seção B, no trecho em *allegro* da *Sonatina*.....55

Ex. 34 - Motivos estruturais do trecho em *allegro* da *Sonatina*.....56

Ex. 35 - Elementos de pulsação binária em tempo ternário: as setas indicam o movimento contrário dos acordes arpejados (esquerda), e os acentos a cada três colcheias no movimento cromático (direita), no solo de piano da *Sonatina*. 56

Ex. 36 - Utilização de motivo em comum entre frases da *Sonatina* (c. 184-190). 57

Ex. 37 - Arcada *piquetato*, nos registros agudo e médio do contrabaixo (c.27–29), na *Sonatina*, de Salvador Amato. 58

Ex. 38 - Movimento da arcada em *piquetato*, usando o movimento do pulso e da pronação no dedo indicador na mesma direção do arco.....58

Ex. 39 - Harmônicos naturais na Corda I do contrabaixo, na *Sonatina*, de Salvador Amato: Sol_3 (c.40) no registro médio sem necessidade de *capotasto*, e $Ré_3$ (c.60-61) com utilização de *capotasto*. 58

Ex. 40 - Alternância de arco e *pizzicato* de mão esquerda em *pull off* no contrabaixo na *Sonatina*, as setas azul claro seguem o movimento do arco, primeiro na corda e depois saindo dela. O circulo vermelho apresentam a disposição da mão esquerda no espelho do contrabaixo, executando a nota com arco (1), e depois produzindo o *pull off*, puxando a corda para produzir o *pizzicato* de mão esquerda. 59

Ex. 41 - Alternância de arco e *pizzicato* de mão esquerda em *pull off* no contrabaixo (c.118-120), na *Sonatina*, de Salvador Amato. 59

Ex. 42 A, B, C e D - Inconsistências evidenciadas pelo cotejo dos manuscritos: diferenças de ligaduras e acentos do mesmo motivo em 3/4 entre dois manuscritos na parte do piano (A e C) e na parte do contrabaixo solo (B e D) (c.70-72 e 111-113), na *Sonatina*. 61

Ex. 43 - Edição editorial como elemento da passagem do tema em 3/4. Solução de elementos inconsistentes percebidos por meio da comparação as partituras. 62

Ex. 44 - Inconsistências evidenciadas pelo cotejo de partituras: diferenças de ligaduras entre a parte para contrabaixo solo (um tom abaixo) e a parte do piano, na *Sonatina*. 63

Ex. 45 - Padronização de ligaduras em motivos similares da *Sonatina*. 64

Ex. 46 - Escolha de arcadas para trechos anacrústicos ou com valorização do tempo forte, na *Sonatina*. 64

Ex. 47 - Diferenças entre acordes e bicordes encontradas quando comparados os manuscritos da *Sonatina* (c. 257-258).. 65

Ex. 48 A e B - Mudança estratégica de claves para o contrabaixo, na edição da *Sonatina*: o exemplo (A) apresenta a edição do manuscrito, o (B) apresenta o deslocamento da nota $Ré_2$ para clave de Fá. 65

Ex. 49 - Relação melodia e letra de *La tropilla*, usada por Amato em seu *Malambo*. 68

Ex. 50 – Motivo generador do *Malambo* de Amato com variações de expansão e inversão. 68

Ex. 51 - Deslocamento de acentuação no *Malambo*. Hemiolas na linha do contrabaixo e do piano (c.7-11). 69

Ex. 52 - Condução harmônica entre as seções do *Malambo*. 69

Ex. 53 - Cadências de subdominante, dominante e tônica (IV-V-I e II-V-I), no tema do *Malambo* (exemplo em tom real). (c.32-35). 70

Ex. 54 - Motivo descendente da seção B do *Malambo*, em bicordes de terças (a) e uma quinta acima (b). 70

Ex. 55 - Mudança da harmonia (Lá menor), pulso (2/4) e andamento (largo), na seção C do *Malambo*, de Salvador Amato (exemplo em oitava real). (c. 118-124) 71

Ex. 56 - Solo de piano do *Malambo,* em que há tonicização ao La bemol Maior em modo mixolidio (c.166-171). 72

Ex. 57 - Harmônicos naturais Sol_4, Si_4, $Ré_4$ e Sol_5 (c.1-3) na região super-aguda do contrabaixo (escrito em oitava real), emulando o som de um *clarín* (corneta) no deserto dos pampas argentinos, em *Malambo*, de Salvador Amato.. 72

Ex. 58 - Trecho de livre improvisação *ad libitum*, em que é sugerida percussão das mãos no contrabaixo, no manuscrito do *Malambo* (c.148–153), de Salvador Amato.....73

Ex. 59 - Notação de silêncio ("vuota"), no *Malambo* (c.204), de Salvador Amato, durante o qual o contrabaixista deve gritar a palavra "Aura!" ("Agora"), prática típica dos dançarinos do gênero malambo argentino 74

Ex. 60 - Diferenças de notação da métrica entre edições do *Malambo*. No manuscrito de Amato (esquerda), há a indicação de tempo 6/8 e a indicação de 3/4 está entre parênteses. Já na edição de Ferreyra (direita), há a indicação de 3/4 e uma rítmica de contratempos entre as mãos direita e esquerda do piano. 75

Ex. 61 - Elementos idiomáticos do *Malambo*, acrescentados por Ferreyra: harmônicos e *pizzicato*s, com indicação de dedilhado e de corda (c. 45-48). 75

Ex. 62 - Parte do contrabaixo I, sem a indicação *a piacere*, na edição do *Malambo* de Ferreyra. 76

Ex. 63 - Parte do piano ao modo de *cue* na linha do contrabaixo (c.1-6), no *Malambo* editado por Ferreyra. 76

Ex. 64 - Indicações de execução da percussão no contrabaixo II, na edição de Ferreyra do *Malambo*. (c.175-230). 77

Ex. 65 - Eliminação da barra de repetição, redução de 12 para 8 compassos, em relação ao manuscrito, e indicação de modo cue na linha do contrabaixo (c.175-182), no *Malambo*, edição de Ferreyra. 77

Ex. 66 - Tonalidade de Sol Maior do *Malambo* arranjado por Norberto Juez (c.1-6) 78

Ex. 67 - Alternância da linha melódica entre o contrabaixo I e IV, em duas passagens do *Malambo*, na edição de Norberto Juez. (c.21-24;48-51) 79

Ex. 68 - Arranjo do solo do piano para os 4 contrabaixos, na edição de Juez do *Malambo*. 79

Ex. 69 - Introdução do *Malambo*, em que foram corrigidas a oitava de execução dos harmônicos, a indicação de dinâmica em mp e a posição da indicação de *a piacere* (c.1-4). 80

Ex. 70 - Manuscrito do *Malambo*, em que pode-se constatar dois compassos novos na partitura, escritos com diferente caligrafia (c.23-25). 81

Ex. 71 - Inconsistencia de andamentos no *Malambo*: apenas o a*ccelerando* na parte do piano (c. 56) sem nenhuma outra indicação de andamento nos 62 compassos seguintes.. 82

Ex. 72 - Edição de performance do *Malambo*, com novas indicações de andamento em diferentes seções da peça (c56;62;94-95), inclusive o virtuosismo utilizado na dança folclórica. 82

Ex. 73 - Sugestão de dedilhado e padronização de arcadas em corda dupla (c.28-29), no *Malambo*. 83

Ex. 74 - Sugestão de acentos no tempo forte de 6/8, na edição de performance do *Malambo*. 83

Ex. 75 - Sugestão de ligaduras da edição de performance do *Malambo*. 83

Ex. 76 - Sugestão de oitavas incluída entre parênteses, no *Malambo* de Salvador Amato. 83

Ex. 77 - Em entrevista com ARANCIBIA (2014), ele executa a improvisação do *Malambo* de Amato, apresentando os golpes na tampa e nas laterais do contrabaixo. 84

Ex. 78 - Sugestão de improvisação para o *Malambo* de Amato, baseada na percussão do bombo usada no gênero folclórico. 84

Ex. 79 A e B – Comparação da melodia do *Carnavalito*: o manuscrito (a) apresenta o motivo com duas síncopes ligadas, ao contrário da edição de Ferreyra (b), em que o motivo está escrito em colcheias e semicolcheias ligadas à síncope. Exemplo em oitava real (c.9–11). 85

Ex. 80 - Condução harmônica entre as seções e subseções do *Carnavalito*. 86

Ex. 81 - Formas de frase, subseções e campo harmônico da introdução e na seção A do *Carnavalito*. 87

Ex. 82 - Estrutura das subseções e frases, na seção B do *Carnavalito*. 87

Ex. 83 - Estrutura das subseções e frases, na seção C do *Carnavalito*. 88

Ex. 84 - Progressão descendente e cadência suspensa como reforço da harmonia em Si Menor, no *Carnavalito*. 88

Ex. 85 - Motivos estruturais do *Carnavalito*: M1, M2, M3, M4 e M5. 89

Ex. 86 - Utilização das cordas duplas na linha contrabaixo e acompanhamento rítmico e melódico na linha do piano, no *Carnavalito* 90

Ex. 87 - Variações do motivo1: (a) intervalos de terça maior e menor, (b) bicordes de segunda maior e menor, na seção B do *Carnavalito*. 90

Ex. 88 - Utilização do motivo de quiálteras construído como ponte para a próxima seção do *Carnavalito*. 91

Ex. 89 - Cordas duplas no registro médio do contrabaixo (notadas em som real), no *Carnavalito* (c.9–14), de Salvador Amato. 91

Ex. 90 - Trecho em "*pizzicato lírico*" na linha do contrabaixo, sem acompanhamento (c.158-164), extraído da edição de FERREYRA (1996) do *Carnavalito* de Salvador Amato. 92

Ex. 91 - Notas que percorrem do registro super-agudo até o grave com fim didático, na coda do *Carnavalito* (c. 135-138).. 93

Ex. 92 - Diferenças de dinâmicas e andamentos entre as edições do *Carnavalito*. 94

Ex. 93 - Diferenças entre edições do *Carnavalito*: na edição de Ferreyra (à direita) é acrescentado um compasso à introdução do tema da peça. 94

Ex. 94 - Utilização de harmônicos naturais, no arranjo de Ferreyra, como recurso timbrístico, em trecho melódico do motivo do *Carnavalito*. 95

Ex. 95 - Motivos pentatônicos no arranjo de Ferreyra do *Carnavalito*. 95

Ex. 96 - Motivos rítmicos do *Carnavalito*, na parte do piano, em que predomina a tonalidade de Si Menor, no arranjo de Ferreyra. 95

Ex. 97 - Diferenças na escrita do solo de contrabaixo, entre os arranjos de Amato (A) e de Ferreyra (B) do *Carnavalito*. 96

Ex. 98- Solo de contrabaixo da grade do piano escrita a modo *cue* no arranjo do *Carnavalito* de Ferreyra. 97

Ex. 99 - Articulações e acréscimos de notas para edição de performance do *Carnavalito* (c.15).....98

Ex. 100 - Sugestão de acentos para edição de performance do *Carnavalito* (c.17).....98

Ex. 101 - Sugestão de arcadas e ligaduras no compasso 181 do *Carnavalito*. 99

Ex. 102 - Opção pela padronização de ligadura no compasso 47 do *Carnavalito*. 99

Ex. 103- Correção de indicação de execução de arco no compasso 54, da edição de performance do *Carnavalito*. 99

Ex. 104 - Decrescendo incluído na edição de performance do *Carnavalito* (c.27). 100

Ex. 105 - Opção de *pizzicato* oitava abaixo entre parêntesis incluída na edição de peformance do *Carnavalito* (c. 70). 100

LISTA DE ABREVIAÇÕES E SIMBOLOS

ABEM - Associação Brasileira Educação Musical

bpm - batimentos por minuto

c. - compasso

CD - compact disc

cb - contrabaixo

ISB - International Society of Bassist

Sol^3 - Notação de oitava de leitura no contrabaixo (soa uma oitava abaixo).

p. - página

pno - piano

mp - mezzo piano

OSM - Orquestra Sinfonica de Madrid

UFRJ - Universidade Federal de Rio de Janeiro

UnCuyo - Universidade Nacional de Cuyo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

1.1- Introdução e Justificativa **17**
1.2- Objetivos **19**
1.2.1 – Objetivos específicos **19**
1.3- Metodologia **19**
1.4- Revisão de Literatura **21**

2 O CONTRABAIXISTA-COMPOSITOR-PEDAGOGO ARGENTINO SALVADOR AMATO

2.1- A formação musical de Salvador Amato e o contexto cultural e musical da Argentina ... **27**
2.2 - Considerações acerca do processo composicional de Salvador Amato **32**

3 ASPECTOS ESTILÍSTICOS, TÉCNICOS E DIDÁTICOS DA OBRA PARA CONTRABAIXO E PIANO DE SALVADOR AMATO

3.1 *Habanera* **37**
3.1.1 Análise formal e motívica **37**
3.1.2 Escrita idiomática com aplicação didática na *Habanera* **40**
3.1.3 Decisões editoriais para a edição de performance da *Habanera* **42**
3.2 *Sonatina* **50**
3.2.1 Análise formal e motívica **50**
3.2.2 Escrita idiomática com aplicação didática na *Sonatina* **57**
3.2.3 Decisões editoriais para a edição de performance da *Sonatina* **60**
3.3 *Malambo* **66**
3.3.1 Análise formal e motívica **67**
3.3.2 Escrita idiomática com aplicação didática no *Malambo* **72**
3.3.3 As edições do *Malambo* **74**
3.3.4 Decisões editoriais para a edição de performance do *Malambo* **80**
3.4 *Carnavalito* **85**
3.4.1 Análise formal e motívica **86**
3.4.2 Escrita idiomática com aplicação didática no *Carnavalito* **91**
3.4.3 As edições do *Carnavalito* **93**
3.4.4 Decisões editoriais para a edição de performance do *Carnavalito* **97**

4 CONCLUSÃO **101**

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **104**

5.1 Referências de texto **104**
5.2 Referências de partituras **108**

5.3 Referências de gravação de áudio e vídeo **109**

6 ANEXO 1

6.1 Manuscrito da *Habanera* **110**

6.2 Edição de performance da *Habanera* **113**

7 ANEXO 2

7.1 Manuscrito da *Sonatina* **117**

7.2 Edição de performance da *Sonatina* **130**

8 ANEXO 3

8.1 Manuscrito do *Malambo* **148**

8.2 *Malambo:* Edição de Jose Luis Ferreyra **156**

8.3 *Malambo:* Edição de Norberto Juez **170**

8.4 Edição de performance do *Malambo* **177**

9 ANEXO 4

9.1 Manuscrito do *Carnavalito* **191**

9.2 *Carnavalito:* Edição de Jose Luis Ferreyra **195**

9.3 Edição de performance do *Carnavalito* **206**

10 ANEXO 5

10.1 Parecer Comitê de Ética em pesquisa da UFMG - COEP **223**

1 INTRODUÇÃO

1.1 Introdução e Justificativa

O contrabaixo é um instrumento que, apesar de ter surgido no meio do século XVI (BRUN, 2000), somente no decurso do século XX teve uma rápida evolução. Recentemente, a historiografia do contrabaixo se abriu em novas vertentes, e desviou-se da hegemonia europeia. Um dos interesses atuais na pesquisa do contrabaixo, é o surgimento do ensino do instrumento na América do Sul e os compositores, instrumentistas e obras dessa parte do mundo. No Brasil, foi encontrado, na Bibiblioteca Alberto Neponuceno, ligada à UFRJ, o *Methodo Prático para Contrabaixo*, de 1838, elaborado por Lino Jozé Nunes, pesquisa difundida em diversos artigos nacionais e no exterior (BORÉM, et al, 2013; 2015). No que diz respeito ao Chile, tem-se notícia das primeiras composições originais para contrabaixo solo, que datam de 1956. Gustavo Becerra Schmidt, com sua Sonata nº 1 para contrabaixo e piano, deu origem a uma série de composições escritas durante os anos de 1960 e 1970, antes da ditadura militar (iniciada em 1973), em que compositores como Carlos Botto, Sergio Ortega Fernando Garcia, Iris Sanguesa e Luis Merino, dão destaque ao contrabaixo. (OLIVÁREZ, 2015). Porém, a história do contrabaixo na Argentina é ainda pouco conhecida, no que tange ao ensino do instrumento, apesar da tradição que existe nesse país de usar o contrabaixo tanto na música erudita quanto na música popular, especialmente no tango[1].

Nesse contexto, chama a atenção o caso das obras de Salvador Amato (1928-1994), que produziu um repertório importante para o contrabaixo na Argentina. Contrabaixista e compositor nascido em Mendoza, ex-professor de contrabaixo na *Universidad Nacional de Cuyo*, foi também músico da Orquestra Sinfônica dessa mesma instituição e da Banda Sinfônica da Província de Mendoza.

---

[1] Existem dados isolados sobre os primeiros contrabaixos que chegaram à Argentina com as orquestras europeias que tocavam no antigo (1857) e no atual Teatro Colón (1908), para o qual só em 1925 foi criada uma orquestra estável. Segundo CASCO (2005), os primeiros dados sobre o uso do contrabaixo registram que o instrumento foi usado na execução de tango, na década de 1920, por musicistas que tocavam outros instrumentos, como violonistas e violinistas. Muitos desses músicos foram improvisadores que não tiveram professor que ensinasse as primeras lições do contrabaixo, tais como Leopoldo Thompson, Rafael Canaro, Rodolfo Duclós, Enrique Krauss e Luis Berstein. Esses músicos introduziram elementos na performance de contrabaixo, Rafael Canaro, por exemplo, foi o primeiro contrabaixista que usou a percussão no contrabaixo, técnica que foi chamada de *canyengue.* Outros que estudaram no meio acadêmico, como Enrique Krauss, que tocava violoncelo, iniciaram-se na prática do contrabaixo. A este último se atribuiu a criação dos solos de contrabaixo para as orquestras típicas de tango. (CASCO, 2005, p.13).

Dessa forma, o objetivo principal deste trabalho é a análise das quatro obras que Salvador Amato dedicou ao duo contrabaixo e piano: *Habanera, Sonatina, Malambo* e *Carnavalito*, cujas fontes primárias e secundárias incluem manuscritos e edições não revisadas. Primeiramente, pretende-se mostrar alguns aspectos históricos da vida do compositor que o levaram à criação de suas obras, além de levantar hipóteses sobre a causa do desconhecimento de seu trabalho. Em seguida, serão apresentados análises formais de micro e macroestruturas das quatro obras de Amato, assim como, serão observadas intenções educacionais de sua escrita idiomática para contrabaixo. Em segundo lugar, pretende-se sugerir procedimentos e decisões interpretativas para as peças estudadas, com base na análise das partituras e na coleta de dados de fontes secundárias (artigos, monografias sobre a vida do compositor, e entrevistas realizadas com seus ex-alunos, músicos e familiares) visando proporcionar uma proposta de performance fundamentada dessas composições.

Meu primeiro contato com a obra de Amato teve lugar na Universidade Nacional de Cuyo, onde Omar Arancibia, ex-aluno do compositor-contrabaixista é atualmente professor. Além do trabalho de estudo e interpretação em conjunto das obras de Amato, participei da apresentação do repertório objeto desta dissertação junto com professores e colegas de profissão interessados em conhecer o trabalho desse compositor-contrabaixista. Em geral, mesmo muitos músicos argentinos não sabem quem foi Salvador Amato, muito menos imaginam que tenha sido um compositor. Assim, pretende-se cobrir essa lacuna com a presente pesquisa.

O trabalho inicial que realizei foi o de coleta das primeiras fontes bibliográficas onde é mencionado o trabalho de Amato. Descobriu-se que nos últimos anos tem havido um interesse crescente de contrabaixistas locais e internacionais em conhecer a obra de Salvador Amato, tanto com o intuito de executar suas composições quanto para estudá-las em projetos de pesquisa. Jimena Rey e Ariel Ojeda escreveram as primeiras monografias sobre o compositor, em 2003, como parte da tese de finalização de curso de Bacharelado na UNCuyo. Ambas as monografias destacam elementos biográficos e fazem uma descrição superficial de suas composições. Carolina Melchiori, doutora em contrabaixo pela *Michigan State University College of Music*, escreveu um artigo para a revista *Bass World*, em 2010, sobre as obras de

Salvador Amato e seu caráter pedagógico, que inclui, brevemente, elementos musicais utilizados nas obras do compositor. Além da consulta aos referidos trabalhos, para o desenvolvimento desta pesquisa, foram coletadas entrevistas com os ex-alunos de Amato que se tornaram profissionais do contrabaixo em diferentes cenários musicais da Argentina e do mundo: o seu sucessor e atual professor de contrabaixo na UnCuyo, Omar Arancibia; os contrabaixistas José Luis Ferreyra e Fernando Poblete, ambos na Espanha como contrabaixistas da Orquestra Sinfônica de Madrid (OSM); e o contrabaixista Norberto Juez, hoje integrante da Orquestra Sinfônica de Santa Fé, Argentina. Essas entrevistas revelam práticas de performance que Amato transmitia apenas oralmente, mas não as anotava nas partituras.

1.2 Objetivos

O objetivo geral dessa pesquisa é contribuir para o estudo e divulgação das obras para o contrabaixo na América do Sul e, especificamente, as obras do compositor e contrabaixista argentino Salvador Amato.

1.2.1 Objetivos específicos:

- Analise da escrita idiomática para contrabaixo nas obras *Habanera, Sonatina, Malambo* e *Carnavalito* com o fim de reconhecer seus elementos didáticos.

- Estabelecer sugestões de uma edição de performance das partituras, determinando correções de erros, sugestões de dedilhado e arcadas, e propondo decisões editoriais como dinâmicas, tipo de andamento e articulações.

1.3 Metodologia

Os resultados que serão apresentados nesta dissertação culminam com as edições de performance nas quais se pode ainda reconhecer o *urtext* dos manuscritos, ou seja, seu texto original. O processo de edição que gerou os referidos resultados baseou-se na revisão

bibliográfica de FIGUEIREDO (2012, p.113) que, ao final, propõe a "integração editorial", procedimento que recorre a "intervenções editoriais explicitadas através de sinais no próprio texto musical – parênteses, colchetes, asteriscos – e que utiliza fontes de editoração menores para explicitar sinais de dinâmica ou articulação". As intervenções propostas em cada edição de performance originaram-se de procedimentos metodológicos utilizados neste estudo que incluíram: (1) revisão da literatura sobre pedagogia de performance e revisão da literatura sobre o processo editorial de uma obra direcionada ao performer; (2) análise formal e motívica da obra; (3) identificação, na escrita idiomática, de elementos rítmicos e melódicos que caracterizam a música folclórica argentina; (4) verificação e discussão de inconsistências de dinâmicas, articulações e outros sinais da superfície musical encontrados nos manuscritos e edições; e (5) discussão e apresentação de sugestões de articulações e, por conseguinte, de arcadas, para a performance das composições de Salvador Amato. Além disso, esporadicamente, são sugeridos cordas ou dedilhados, inexistentes no original. Paralelamente, foi usada a análise de performance de gravações em áudio e/ou vídeo, obtidas de gravações de ex-alunos ou pessoas que tiveram contato com os ensinos do compositor, a fim de "determinar o que aconteceu" (RINK, p.39, 2012), ajudando a constituir uma representação dos pensamentos musicais que foram transmitidos de forma facilitada pelo compositor a seus alunos e contribuir para que fossem extraídos novos elementos "subjacentes ao processo de transcrição e análise" (BORÉM, p3, 2014) que aumentassem a qualidade da edição, como dinâmicas, arcadas e indicações de mudanças de tempo que até hoje não foram encontradas nas partituras.

Pretende-se, através desta análise da obra de Amato, propor alternativas de arcadas que privilegiem a realização de motivos baseados em: (1) folclore e música popular argentinos; (2) elementos característicos, como as síncopes, nas anacruses; e (3) passagens virtuosísticas. Além disso, buscar-se-á analisar os elementos estruturais das composições de Amato, no contexto pedagógico do compositor, ou seja, analisar a escrita idiomática do contrabaixo em sua obra e como pode ser empregada didaticamente, para conhecê-la em profundidade e socializá-la no meio contrabaixístico. Esporadicamente, as inconsistências da escrita de Salvador Amato presentes nos manuscritos serão abordadas neste estudo e é importante esclarecer que as decisões quanto a sua regularização levaram em conta indícios presentes na

própria obra, por exemplo, a recorrência de trechos simétricos e semelhança motívica ou fraseológica.

A intenção deste trabalho não é criar uma edição definitiva das quatro obras estudadas. Pelo contrário, pretende-se que as alternativas disponibilizadas sirvam como modelo ou ponto de partida para que o intérprete e o professor (especialmente o professor de contrabaixo), encontrem soluções para o ensino e a prática da performance, compatibilizando o repertorio do contrabaixo com nossa cultura popular. Além disso, espera-se que as edições possam oferecer recursos para que a comunidade contrabaixística tenha uma melhor compreensão de um momento importante da história desse instrumento na Argentina.

1.4 Revisão de Literatura

A obra de Amato foi referenciada por autores que tiveram contato com o compositor: REY (2003), OJEDA (2003) e MELCHIORI (2010), pesquisadores argentinos que possuem conhecimentos importantes sobre a vida do compositor. Suas pesquisas, que buscaram destacar a importância de Salvador Amato como profissional e como pessoa, se basearam em referências históricas, entrevistas com ex-professores de música da UNCuyo, arquivos de programas de concertos, e, inclusive, escritos pessoais de Amato. Os pesquisadores resgatam o trabalho pedagógico para contrabaixo realizado por Amato e ressaltam o valor didático de suas composições. No entanto, os textos de Rey, Ojeda e Melchiori carecem de uma análise mais profunda em relação aos elementos idiomáticos utilizados por Amato. Não é possível encontrar, nesses trabalhos, análises e edições críticas das partituras, o que gera mais incógnitas sobre a obra do compositor argentino.

Como já foi dito, a obra de Amato tem forte caráter didático, ou seja, aborda vários aspectos relacionados à pedagogia do instrumento. Sobre esse tema, BORÉM (2006), em um artigo publicado no Jornal da Associação Brasileira Educação Musical (ABEM), afirma que há uma falta de elementos adequados para o ensino de performance musical, em relação a todos os instrumentos:

> Outra área negligenciada pelos pedagogos da performance musical, uma vez que são

> autoridades no conhecimento funcional de seus instrumentos e sua literatura, diz respeito à necessidade de produção de materiais didático-pedagógicos a serem utilizados em programas de graduação e pós-graduação. Ainda hoje, os métodos de aprendizagem dos diversos instrumentos musicais mais divulgados não explicitam a lógica por trás de cada estudo técnico-musical e como este levará ao passo seguinte. Assim, ainda predomina a prática instrumental repetitiva, exaustiva, aleatória e não consciente, onde os erros muitas vezes não são antecipados ou controlados. (BORÉM, 2006, p.51).

Podemos relacionar a esse texto as palavras de Lima, que afirma que deveríamos reconsiderar a necessidade de novas práticas pedagógicas de integração entre "ensino técnico, a tecnologia disponível e pedagogia, para estar em sintonia com a realidade social e cultural em que estamos envolvidos". (LIMA apud COSTA, 2008, p.89). Por sua vez, COSTA (2008) afirma que as práticas de performance são essenciais para o indivíduo se tornar um artista eficaz, pois ele deve passar por ações e emoções, que são permeadas por expectativas, enquanto o processo de ensino e aprendizagem ocorre.

No caso de Amato, o compositor apresentava grande compromisso social, particularmente com os músicos e estudantes de Mendoza, e isso se refletiu em suas composições, na medida em que a criação musical surgia para suprir a falta de material didático. Ele ainda incentivava a performance dessas obras no palco, permitindo ao aluno ter um material tanto musical quanto técnico, como é citado por Costa:

> Uma postura pedagógica eficiente do professor de instrumento precisa levar em conta, portanto, tanto as interligações complexas que os aspectos psíquicos trazem à tona na hora da execução, quanto o tratamento das informações que se somam na preparação para a performance. A noção de variabilidade pode concorrer para um melhor entendimento dos reveses, otimizando o aproveitamento das experiências obtidas por meio da performance e auxiliando uma possível ressignificação do erro[…] Articular e regular a interseção de tantos quesitos, tendo por meta a realização de uma peça musical de forma satisfatória para quem executa e para os que dela usufruem é, minimamente, um caminho para sistematizar saberes. Estar atento a esse trajeto pode ser uma contribuição ao próprio desenvolvimento. (COSTA, 2008, p.93-94).

Conhecer o contexto histórico de Mendoza é essencial para identificar essa transformação na aprendizagem e performance do contrabaixo, alcançada a partir de um repertório inédito para o instrumento em toda a Argentina. A compreensão desse contexto é igualmente fundamental para identificar a necessidade de ensinar e também de fornecer uma solução para a falta de repertório musical, que foi o que motivou Amato a iniciar sua atividade composicional:

> Entende-se que os métodos de ensino e de aprendizagem são expressões educacionais e, ao mesmo tempo, uma resposta pedagógica às necessidades de apropriação sistematizada do conhecimento científico em um dado momento histórico, representando um processo dialético de produção. (LACANALLO, SILVA, BORTOLLI DE OLIVEIRA, GASPARIN, TERUYA, 2007. p.2).

Salvador Amato entendia que, para ensinar contrabaixo, precisava buscar uma solução para a falta de repertório. Dessa forma, sua resposta ativa à questão foi utilizar a escrita musical como ferramenta acadêmica. RICOEUR (1995, p.45–46) afirma que a teoria e a prática são elementos irredutíveis e que sua união é a manifestação completa do conhecimento de algo, mesmo que incipiente e rudimentar. Ainda segundo ele, "escrever é a plena manifestação do discurso". Nesse sentido, Amato consegue representar o papel fundamental de implementar categorias da prática, da técnica e da obra, para construir um discurso musical. Por meio da prática, conseguiu obter a técnica de contrabaixo necessária e um discurso musical que se adequava ao nível de cada aluno.

Para que se pudesse interpretar de forma confiável os elementos musicais e pedagógicos das partituras de Salvador Amato, foram considerados, nesta revisão da literatura, os aspectos que estão envolvidos na edição de performance de uma partitura. FIGUEIREDO (2012, p.113) afirma que lidar com as fontes, manuscritas ou impressas, estabelece um problema para o editor, que precisa reconhecer as ações do tempo ou dos insetos; a inexistência de determinadas partes, quando a fonte não se apresenta como grade; além dos erros de cópia e outras variáveis. Embora se saiba que existem manuscritos de todas as peças de Amato e que há apenas uma peça editada, todas as suas composições exigem o mesmo tratamento adequado de análise e edição de performance. A revisão realizada neste trabalho levou à procura e coleta da obra do compositor e, a partir disso, foram percebidas irregularidades nas partituras, causadas pelo trabalho impreciso de escrita manual, o que dificulta a interpretação e difusão de suas obras.

Podemos pensar que os processos editoriais comumente usados na pesquisa em música seguem duas vertentes: (1) as edições com intervenções do editor (por exemplo, as edições críticas, edições musicológicas, edições práticas etc.) e (2) as edições sem intervenções (ou com o mínimo de intervenções) no texto original, como as edições urtext ou quase-urtext. Na revisão de literatura de FIGUEIREDO (2000, 2004) sobre tipos de edição de música, vimos

que destacados filólogos como Georg Feder, James Grier, Maria Caraci Vela e Walther Dürr não abordam o conceito de edição de performance. De fato, a performance, enquanto realização musical, extrapola o campo dos elementos e símbolos musicais concebidos pelo compositor ou traduzidos pelo editor tradicional que altera, corrige e sugere. KUEHN (2012, p.7-20) comenta que, na performance, há uma "elaboração dos elementos extramusicais da reprodução musical [onde] fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento (virtuosismo). Todos esses elementos são atinentes à corporalidade, ou seja, ao ato de 'tocar' a música". No presente estudo, o conceito de edição de performance reflete "...uma negociação entre dados documentais preciosos (fontes primárias) e inferências a partir de dados dispersos (fontes secundárias)..." (BORÉM, 2015, p. 54), inclusive arquivos de áudio e vídeo. Portanto, o processo de edição de performance, cujos resultados constarão nesta dissertação, contou com consultas a outras fontes onde existiam outras partituras corretas (*ope codicum*), ou foi feito através de conjectura (*ope conjecturae*), a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor. (FIGUEIREDO, 2012, p.113).

Outro autor usado como diretriz para a realização deste trabalho foi Ferreira, segundo o qual, por trás do trabalho de edição deve haver um "trabalho filológico" que dê suporte às decisões do editor:

> O trabalho filológico consiste, essencialmente, na transformação de um documento num objeto inteligível, através da revisão intelectual dos seus princípios constitutivos (gramaticais) e da sua coerência interna (estilística) [...] O raciocínio filológico é, assim, tanto mais objetivo quanto mais tenha em conta as condições gerais de interpretação decorrentes do contexto histórico; e o juízo estético, tanto mais objetivo quanto mais se desprenda de hábitos anacrônicos de audição e de interpretação. Se a objetividade possível é tendencialmente aproximativa, e o nosso objeto musical, uma imagem virtual que nos surge, o mais das vezes, desfocada, a consciência de que as considerações filológicas, na edição de uma fonte musical, não excluem necessariamente o juízo estético, favorece paradoxalmente tanto essa aproximação como essa focagem (FERREIRA, 2002, p.251–253).

Ferreira realça que, no trabalho de edição, a transcrição é inseparável da hermenêutica, e que a dimensão estética pode interagir com considerações filológicas, ajudando a formar hipóteses e a avaliar, comparativamente, a natureza e a admissibilidade das soluções.

GRIER (2007, p.1) define edição de música como "[...] a preparação para publicação, apresentação e estudo, que é geralmente realizada por alguém que não o compositor". Esse

autor afirma que os editores devem atender às necessidades de dois diferentes públicos: um é composto por estudantes, estudiosos e amantes da música, que exigem uma partitura rigorosa para consulta; o outro consta de instrumentistas que precisam de materiais fiéis para a performance. Grier descreve as várias tarefas do editor, como, procurar fontes de trabalho para estudar, avaliar esses dados e criar um texto final que pode refletir melhor as intenções do compositor. Segundo ele, as alterações feitas pelo editor devem ser descritas e numeradas e este também pode incluir sugestões para ornamentação. Os conceitos mais interessantes de Grier são aqueles que determinam que, no processo editorial, as decisões históricas e pessoais devem estar ligadas:

> [...] Um dos princípios da questão vem da rica tradição de crítica textual em filologia. Cada decisão editorial é tomada no contexto de compreensão do editor da obra como um todo, e que o entendimento só pode ser alcançado através de uma revisão critica [...] Cada avaliação de trabalho e cada fonte de origem em uma situação histórica específica que afeta diretamente na compreensão e interpretação do editor [...] o significado de cada leitura depende da natureza semiótica da notação musical. A notação não aborda o ouvinte, mas sim o intérprete, que se destaca como o intermediário essencial entre compositor e público. Portanto, o texto escrito serve como um conjunto de instruções para o artista (GRIER, 2007, p. 1-2).

Grier assegura que o processo editorial opera a partir da base de históricas convenções de enquadramento, de modo que a avaliação de todas as leituras de cada fonte é combinada com uma compreensão do contexto histórico. Dessa forma, o julgamento final será do editor, de acordo com seu gosto e sensibilidade para o estilo musical, que também são determinados historicamente (GRIER, 2007, p.2).

Revisando trabalhos acadêmicos na área de análise de escrita idiomática e edição de performance encontramos dados que podem servir como referencial teórico. Em *Canção e Dansa para Contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: aspectos histórico analítico estudo e edição*, de Ricardo Pereira RODRIGUES (2003), relaciona diferentes recursos de linguagem do contrabaixo e piano por Gnatalli. Raquel Almeida em *A obra para violoncelo Alceu Camargo: aspectos historicos, didáticos e edição*, discute os aspectos didáticos nas obras de Alceu Camargo com finalidade didática para comparar esses aspectos que estavam presentes na obra de Amato. Outros resultados desta pesquisa incluem os artigos de BORÉM, contrabaixista e pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com vasta

experiência no campo da edição de performance, com base em artigos escritos publicados (2000, 2003, 2006, 2011, 2012, 2013, 2015).

Na complexa tarefa do editar partituras, as práticas de performance e simbologia apresentadas por Bertram Turetzky no seu livro *The contemporary Double Bass* (1974), serviram para identificar possíveis recursos utilizados pelo compositor na execução das suas obras.

2 O CONTRABAIXISTA-COMPOSITOR-PEDAGOGO ARGENTINO SALVADOR AMATO

2.1 A formação musical de Salvador Amato e o contexto cultural e musical da Argentina à época

Salvador Amato começou seu treinamento musical muito cedo, mas não precisamente com o contrabaixo. Inicialmente, Amato estudou trompete, aos nove anos de idade, mas trocou esse instrumento pelo contrabaixo e prosseguiu seus estudos orientado por seu pai, Alfonso Amato. O pai de Salvador foi um músico de origem italiana que passou a residir na Argentina na primeira década do século XX, quando, para as temporadas de ópera, o Teatro Colón contratava músicos estrangeiros para reforçar os naipes das orquestras. O pai de Salvador Amato faz parte da história do contrabaixo e do violoncelo na Argentina, já que ele foi o primeiro contrabaixista a executar um concerto para contrabaixo no país, fato que aconteceu no Teatro Colón, da cidade de Rosário (OJEDA, 2003, p.14). Foi também o primeiro violoncelista e contrabaixista da cidade, além de ter sido o primeiro professor de contrabaixo da UnCuyo (OLIVENCIA, LOYOLA, 1994, p.49). Alfonso Amato se estabeleceu em Mendoza em 1910.

A formação de Salvador Amato como contrabaixista foi iniciada por seu pai, com quem ele estudou na escola de música da UnCuyo por 4 anos (OJEDA, 2003, p.14). Entretanto, apesar de ter um pai contrabaixista e violoncelista, isso não facilitou sua aprendizagem de contrabaixo:

> Meu avô [Alfonso] queria que meu pai [Salvador] estudasse trompete, porque ele disse que assim nunca iria faltar trabalho para ele [Salvador] no exército [...] quando o meu avô saía para trabalhar com o violoncelo, não prestava atenção no contrabaixo, então meu pai pegava o contrabaixo e começava a estudar sozinho[...] meu pai gostava muito do violoncelo, mas meu avô não iria deixá-lo tocar o violoncelo[…] num certo momento, ele [Salvador Amato] começa a conseguir trabalho como contrabaixista, parecia que ele nunca ficava sem trabalho. (AMATO, Ana, 2012).

Nesse período de aprendizagem com seu pai, Salvador Amato começou a tocar em orquestras de tango e de música popular, além de ter trabalhado como músico de trilhas sonoras, tocando na orquestra do estúdio Andes Film (que produziu filmes em Mendoza), e como solista de

contrabaixo na orquestra *Musica ligera* que, por dez anos, tocou na estação *Lv8 Radio Libertador*. (REY, 2003, p.4).



Ex. 1 - Salvador Amato com o contrabaixo, 28/04/1975. Fonte: Arquivo Familia Amato

É relevante destacar que Amato fez parte de uma geração que vivenciou movimentos culturais importantes na Argentina, que aconteceram graças ao desenvolvimento do rádio e às produtoras de filmes. Essas últimas fomentaram uma inclusão social importante, ao atuarem como meio de comunicação na sociedade argentina, especialmente na de Mendoza. As estações de rádio, por sua vez, devem ser valorizadas como "veículos da modernidade", na medida em que permitiram a grandes grupos de pessoas o acesso a bens culturais modernos (GARCIA, 2003, p 253). Assim como Amato, gerações de compositores e instrumentistas argentinos aproveitaram esses recursos durante as décadas de 1940, 1950, até o final dos anos 1960, época em que o rádio ajudou a promover "orquestras típicas, cantores, conjuntos argentinos, que faziam turnês nos mais variados cenários: teatros, clubes, cafés, lanchonetes, salões de dança, cabarés; gravavam discos, e eram divulgados na rádio". (GALLO, 2001, p. 89).

Um movimento cultural importante surgido na cidade de Mendoza, o *Nuevo Cancionero*[2], teve destaque mundial. Participaram do movimento cantores naturais de Mendoza, como Armando Tejada Gómez e Tito Francia, este último, compositor erudito e popular de grande renome em toda a Argentina. Com a formação desse movimento cultural e musical, muitos músicos que trabalhavam tanto com música popular quanto com música erudita conseguiram obter benefícios econômicos:

> Cada uma das três rádios de Mendoza contava com orquestras populares, que eram compostas por 25 a 30 músicos, dos quais muitos também faziam parte de orquestras sinfônicas [...] as rádios precisavam de música ao vivo. No *primetime* (horário nobre), os grandes artistas se apresentavam em Mendoza, já que geralmente estavam em turnê por toda a Argentina. [...] esse período durou cerca de 20 anos [de meados da década de 1950 ao final dos anos 1960], até que a música ao vivo passou a ser substituída pela música gravada e começou a desaparecer das rádios. (ARANCIBIA, 2014).

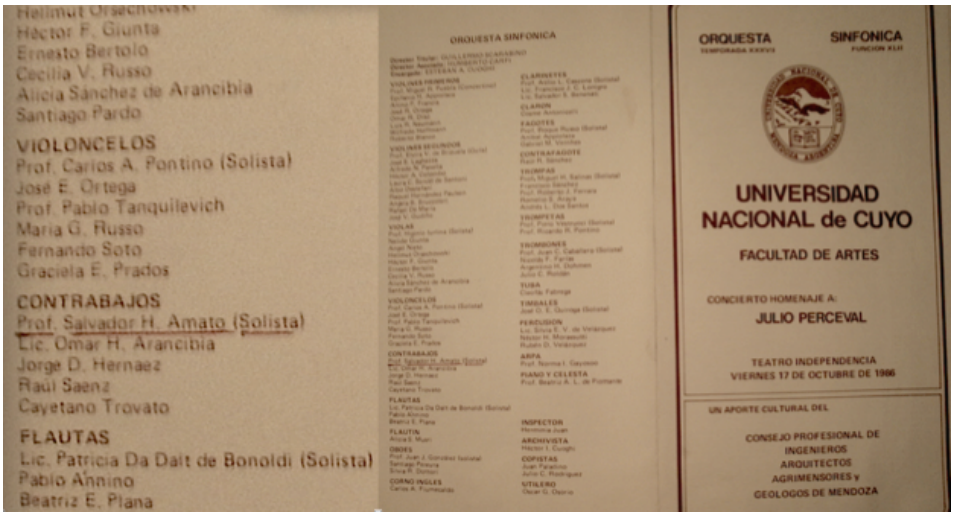
Além da preparação musical adquirida nas orquestras de rádio, Amato procurou aperfeiçoar-se estudando com alguns professores que trabalhavam na cidade. Um deles foi o contrabaixista-professor Romeo Molo. Segundo OJEDA (2003, p.15), Romeo Molo foi professor de Amato durante três anos, porém, Arancibia menciona que Amato não teve um estudo sistemático com esse professor: “Molo não tinha como avaliar Amato, porque ele faltava muito às aulas [...] Amato não chegou a estudar nem um ano com ele”. (ARANCIBIA, 2014). Em 1947, ele participou de aulas de música de câmara na turma do professor de violino Aquiles Romani, na Escola de Música da UNCuyo. Também teve aulas particulares com o professor de violoncelo Luis Mariano Pontino, num curso de formação, em 1952. Nessa data, Pontino era professor de contrabaixo na UNCuyo (OJEDA, 2003, p.15), mas não se sabe a respeito do estudo de Amato com esse professor.

Ao longo do tempo, a reputação de Salvador Amato como instrumentista se espalhou no meio musical mendocino, e em 1944 ele se integrou à Orquestra Sinfônica da Universidade Nacional de Cuyo, na qual trabalhou como substituto do chefe de naipe e tocava junto com

---

[2] O *Nuevo cancionero*, também conhecido como *Movimiento del Nuevo Cancionero*, foi um movimento literário-musical da Argentina, com projeção latino-americana, lançado em Mendoza, em 1963, que caracterizou a música popular argentina durante os anos 1960 e 1970. Foi construído por Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Manuel Oscar Matus e Tito Francia, entre outros artistas. Seu objetivo era promover o desenvolvimento de uma música nacional em constante renovação, sem fronteiras entre gêneros. O movimento foi capaz de superar a oposição tango-folclore e evitar eventos puramente comerciais. O *Nuevo Cancionero* (Novo Cancioneiro) foi inserido sob o conceito de "boom do povo argentino", que ocorreu na década de 1960, e liderou o caminho para uma visão mais aberta e orientada para a inovação da música popular argentina (GARCIA, 1999, p.1-14)

seu pai, Alfonso. Em 1953, começou a atuar como chefe de naipe (substituindo seu ex-professor, Romeo Molo), cargo que ocupou até 1993, ano da sua aposentadoria. (OTERO, 2001, p.23-24,38). Em 1948, foi contrabaixista da Banda Sinfônica da Província, onde trabalhou durante cerca de 20 anos. (OLIVENCIA; LOYOLA, 1994, p.49).



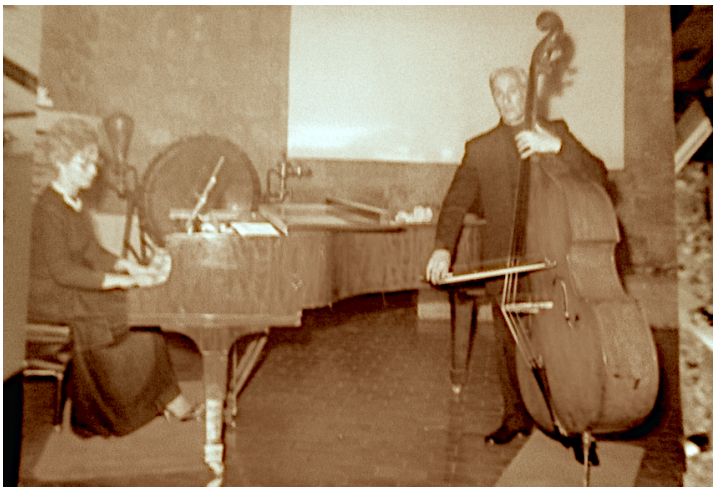
Ex. 2 – Programa de concerto da *Orquesta Sinfónica de la UnCuyo* da qual Salvador Amato participou. 17/10/86. Fonte: Arquivo Familia Amato.

Em 1959, Amato assumiu o cargo de professor de contrabaixo na Universidade Nacional de Cuyo, ocupando a vaga que pertenceu a seu pai, Alfonso Amato, e aos professores Romeo Molo e Luis Mariano Pontino, no Departamento de Música do então chamado *Conservatorio de Música y Arte Escénico*. O trabalho de Salvador Amato como professor teve reconhecimento em outras regiões da Argentina. Devido à falta de profissionais da área, foi chamado pela *Universidad Provincial Sarmiento* (atual Universidade Nacional de San Juan) para atuar como professor de contrabaixo dessa instituição. Ele aceitou a cadeira e, além disso, trabalhou por cinco anos como professor e contrabaixista da *Orquestra de Cámara da Provincia de San Juan*. (OJEDA, 2003, p.15). A notoriedade de que gozava Amato em sua época é testemunhada por Fernando Poblete, que teve a possibilidade de conhecer em profundidade o meio musical da Argentina:

> Amato era o *Top Top* dos professores de contrabaixo na Argentina, na época em que eu fui trabalhar em Buenos Aires, percebi isso. Nessa época [ano de 1974] havia professores com muita reputação, como [Enzo] Rasquelli, ou [Ricardo] Planas, mas ninguém alcançou o nível a que Amato chegou, tanto é assim, que esses professores não tiveram grandes alunos. [...] Na minha opinião, aqueles professores de quem eu te falei, assim como outros contrabaixistas na Argentina, não tocavam especialmente

> bem, eu acho que o que acontece é que em Buenos Aires, por essa questão cultural, havia uma afluência de musicistas da Argentina e do exterior, que chegavam para tocar no Teatro Colón e eles conseguiram absorver boas práticas musicais. (POBLETE, 2013).

Além de ter trabalhado como professor, Salvador Amato atuou como solista em várias ocasiões ao longo de sua carreira. Ele se apresentou com orquestras como a Sinfônica da UNCuyo, a Orquestra Filarmônica de Mendoza (então conhecida como *Agrupación Sinfónica Provincial*) e a Orquestra de Câmara do Município de Godoy Cruz. Segundo OTERO (2001, p.204, 241, 247) , ele interpretou, em duas oportunidades, a *Sinfonia Concertante* para viola e contrabaixo, de Karl von Ditters Dittersdorf (1966 e 1974), além das *Suites de tangos*, de Astor Piazzolla (1975) e de suas próprias composições em arranjos para orquestra. Também foi convidado a dar concertos e aulas fora do país, mas esses concertos nunca aconteceram, porque o próprio Amato recusou os convites, já que não gostava muito de sair de Mendoza. Entre as propostas que recebeu, está a do regente Pedro Ignacio Calderón, que o convidou para viajar pelos Estados Unidos e Canadá com a orquestra *Filarmónica de Buenos Aires*. Recebeu, ainda, convite para fazer uma turnê na América do Sul e em Santa Fé com a Orquestra Filarmônica de Santiago (a qual o ofereceu o cargo de chefe de naipe dos contrabaixos), bem como foi convidado a ser professor no Instituto de Artes dessa cidade. (REY, 2003). Além disso, foi chamado para ministrar *masterclasses* nas *Semanas Musicales* de Frutillar, organizadas pela Universidade do Chile (PARRA, 2013).



Ex. 3 - Salvador Amato e sua pianista Beatriz Lhin Piottante. Sem data. Fonte: Arquivo Familia Amato.

Apresentados os aspectos mais relevantes, para este trabalho, da biografia de Salvador Amato, os próximos capítulos abordarão a aprendizagem e a cultura de Amato sobre contrabaixo e como eles foram se ampliando até que ele se tornasse um compositor de obras para contrabaixo.

2.2 Considerações acerca do processo composicional de Salvador Amato

Como ficou explicitado no capítulo anterior, Salvador Amato começou a compor para suprir necessidades didáticas do ensino de contrabaixo. Essa atividade foi consequência da falta de repertório para seu instrumento e iniciou-se assim que Amato assumiu sua cadeira de professor na Universidade Nacional de Cuyo, em 1959. A composição foi a maneira encontrada por Amato para solucionar dois problemas que terminavam por afetar a qualidade do ensino dado a seus alunos: a existência de um número reduzido e pouco difundido de obras para contrabaixo solo, assim como a falta de material que demandasse a aplicação dos conceitos técnicos inculcados por Amato. (REY, p 25).

A primeira dificuldade encontrada foi a falta de repertório, que tornou imperativa a implementação de novas metodologias de ensino de contrabaixo em Mendoza:

> A situação de Amato como professor em sua cadeira poderia ser definida como isolada. No momento e lugar onde ele estava com o objetivo de ensinar, a comunicação com a Europa, onde estavam surgindo os grandes avanços técnicos, era bastante escassa. O mesmo acontecia em relação ao repertório para contrabaixo, naquele tempo já circulavam novas obras, mas sua chegada à Argentina, principalmente à Mendoza, foi muito ineficiente. (REY, 2003, p.25).

Em entrevistas, os alunos de Amato destacam, também, que essa situação crítica impediu o estudo acadêmico do instrumento. Omar Arancibia, atual professor de contrabaixo da UNCuyo diz:

> […] O que se tinha [na escola] era o método Billé, [...] e Amato conhecia e tocava o [concerto de] Koussevitzky, Dragonetti, mas, por exemplo, todas as grandes obras de Bottesini não tinham chegado [...] não tínhamos partituras, não havia pdfs, fotocopiadoras [Xerox]; ou chegava até nós a música impressa ou não chegava nada [...] eu comecei a estudar com Amato em 73 [...] nesse momento ele sentiu a

> necessidade de criar um material para nós, porque não tínhamos um bom repertório para os exame finais. (ARANCIBIA, 2014).

Enquanto Amato aprendia e aplicava a escola contrabaixística de Isaia Billé com os alunos (MELCHIORI, 2010 p.28), ele entendeu que devia gerar outro tipo de conhecimento musical, a fim de solucionar a falta de repertório:

> O desafio era ensinar a seus discípulos o que ele havia aprendido de forma intuitiva. Para isso, tinha que realizar um extenso trabalho de análise e compilação de conteúdo [...] Amato encontrou grandes dificuldades: não possuía meios técnicos adequados ou suficientes para realizar o trabalho que desejava. Durante anos, o ensino do básico apoiou-se em seis métodos de Isaia Billé, que não são suficientes em si mesmos, mas fornecem o essencial para a aprendizagem de um iniciante. No entanto, conforme seus alunos avançavam nos estudos, tornava-se cada vez mais notória a falta de material. (REY, 2003. p.12, 18,19).

Segundo MELCHIORI (2010, p.28), para resolver esse problema, Amato começou a reunir todas as informações a partir da consulta a músicos locais e artistas de renome que visitavam a cidade. Após coletar os dados de sua pesquisa, informações que compilava conforme uma abordagem pedagógica que tinha em mente, ele transmitiu sua pesquisa a seus alunos.

Nas entrevistas, seus alunos comentam como Amato começou a procurar essas informações com os músicos que visitavam a região:

> Mendoza foi um centro cultural muito importante para alguns regentes, solistas e musicistas que cruzavam a fronteira com o Chile, já que achavam que Mendoza era parada obrigatória para os artistas. Assim, esses músicos ficavam em Mendoza realizando suas apresentações antes de continuarem suas viagens. Era quando ele [Amato] aproveitava para conversar com aqueles músicos, fazer perguntas, conseguir dados. Assim foi possível obter partituras ou discos, já que o repertório para contrabaixo na cidade foi sempre muito limitado. (JUEZ, 2012).

Outro de seus alunos fala sobre o fato de Amato ter tido acesso a partituras para contrabaixo, o que era raro em sua época:

> Amato, apesar de não ter tido uma formação tradicional na universidade, pois seus conhecimentos foram adquiridos de forma autodidata, foi um músico excepcional para Argentina, e eu não sei como ele chegou a conseguir o *Concertino* de Larsson, o *Concerto* de Dragonetti, de Capuzzi, o *Concerto* de Koussevitky, a *Sonata* de Eccles, a de Marcello, porque nessa época era difícil achar essas músicas, mas ele conseguiu. (POBLETE, 2013).

Amato teve a ideia de unir sua intuição aos conhecimentos teóricos e práticos adquiridos por meios não formais, ao longo de sua carreira como músico de orquestra, e isso pode ser percebido em suas composições. Ele não teve uma formação acadêmica estrita na área de composição. Seus conhecimentos de harmonia e contraponto foram adquiridos com seu pai, Alfonso Amato, com alguns professores de instrumento, como Romeo Molo (contrabaixista) e Luis Mariano Pontino (violoncelista), e durante sua prática no meio profissional, erudito e popular. Mas, por mais que não houvesse passado por uma formação acadêmica mais estrita, Salvador Amato desenvolveu os conhecimentos necessários para materializar o processo criativo em suas composições.

É interessante notar que todos os entrevistados, assim como as fontes em artigos e monografias sobre a vida do compositor, comentam que o processo composicional de Amato era bastante intuitivo. Muitas das suas composições começavam como uma brincadeira ou improviso – mas sempre testando o instrumento – e geralmente a inspiração surgia na sala de aula, quando estava com seus alunos (ARANCIBIA, 2014). Esse processo, resultado de uma motivação interna e da fascinação de Salvador Amato por seu trabalho como professor, foi o que o levou a continuar desenvolvendo seu lado compositivo: “além de trabalhar os métodos de Billé, que ele conhecia e com os quais trabalhava conosco, ele inventava seus próprios exercícios, ele estava o dia todo trabalhando e pensando coisas para ensinar a seus alunos” (POBLETE, 2013).

Outro aspecto a se destacar nos recursos composicionais de Amato são os elementos que provêm da música popular, muitos deles ligados ao folclore. Suas composições *Malambo* e *Carnavalito* são uma clara evidência de seu gosto pela música folclórica argentina. Deve-se lembrar que, do final do século XIX ao início do século XX, quando o Nacionalismo na música ficou mais evidente, os compositores em todo o mundo se interessaram por usar melodias do folclore popular, que os inspiravam a criarem suas composições. Amato percorreu o caminho de tantos compositores renomados, como Bartók, Borodin, Kodály, Villa-Lobos, Albéniz, Sarasate e Ginastera. Mas a maioria deles nem escreveu para o contrabaixo, nem escreverem música de câmara utilizando o instrumento. Assim, essa responsabilidade coube a compositores menos reconhecidos mundialmente, como Radamés

Gnattali no Brasil ou polonês Walerian Gniot (OLIVÁREZ e BORÉM, 2012) ou a compositores com maior afinidade com a escrita para as cordas graves (Santino Parpinelli, violinista, também do Brasil), ou, como foi o caso de Amato, a contrabaixistas que se aventuraram como compositores por não mais esperarem que o repertório surgisse entre compositores profissionais.

Se as composições de Amato não têm a originalidade composicional que marca a obra dos grandes compositores, elas têm, por outro lado, um duplo aspecto, que só o trabalho daqueles que conhecem profundamente o instrumento pode apresentar: além de serem peças de concerto que refletem manifestações culturais nascidas da música popular, cobriam as necessidades de aprendizagem dos contrabaixistas. A maneira como Amato compunha está ligada a seu conhecimento autodidata do contrabaixo e da música popular, o que gera um "processo de semiose" na criação de suas peças (ARROYO, 2000, p.15). Nas palavras de SEEGER (2008, p.256), a criação musical está ligada “à razão de as pessoas realizarem e apreciarem certas manifestações musicais tradicionais”. Dessa forma, o conhecimento musical de Amato, adquirido por meio da prática, foi a inspiração para que ele criasse expressões sonoras relacionadas ao folclore.

Outro dado importante sobre as obras compostas por Salvador Amato é o fato de que destacam-se pela facilidade de serem interpretadas, se considerarmos seu grau de dificuldade de execução (REY, 2003. p.26). Norberto Juez comenta a facilidade de interpretar as obras de seu antigo professor: “executá-las é um prazer, não uma dor, eu me esforço muito menos para obter a mesma satisfação que consigo ao executar outras peças que demandam muito mais trabalho." (apud REY, 2003. p.26). As palavras de Juez remetem ao processo musical vivenciado em Mendoza na época de Salvador Amato. Nesse contexto, Amato compôs de acordo com práticas de investigação que se alinhavam às novas formas de pedagogia ligadas à performance. Isso levou a uma “prática deliberada”, que pode ser definida como um conjunto de atividades sistematicamente planejadas que visem a promoção e superação de dificuldades específicas para o instrumentista e a produção de melhorias reais na performance musical (SANTIAGO, 2007, p.22).

Sem dúvida, essa prática deliberada criou relacionamentos mais profundos entre Salvador Amato e seus alunos. Nas entrevistas, seus alunos concordam ao dizerem que a relação de amizade entre alunos e professor ajudou o compositor a procurar uma ambição artística que estivesse ligada a seu trabalho docente, o que também o teria encaminhado para a criação de suas obras:

> Ele [Amato] tocava um trecho da música e falava: "Toque isso, de memória, sem partitura", aí eu tocava, sem saber que depois isso ia ser a *Sonatina*. Ele testava passagens da peça com os alunos, e na mesma aula ia modificando articulações: "Toca um acento no Ré, toca com *piquetato*", etc. Então, quando ele falava assim: "*Agora está bem"*, ele anotava. Muitas coisas ele testava com os alunos. (ARANCIBIA, 2014).

POBLETE (2013) também faz um relato a esse respeito:

> Eu lembro quando ia às aulas e ele [Amato] começava a tocar e a fazer suas variações. E começo a ouvir um *Lá*, *Ré*, *Ré*, que foram as primeiras notas da *Habanera*. Ele começava a tocar e na semana seguinte já tinha escrito a segunda frase, e outra frase, dessa forma até concluir a peça".

Amato trabalhava para que seus alunos tivessem o mesmo domínio do instrumento que ele próprio tinha. A confirmação disso são as entrevistas, nas quais os alunos relatam que Amato sempre trabalhou suas peças com eles, que participavam ativamente do processo composicional. Os alunos de Amato chegaram, inclusive, a executar as obras do professor em diversos palcos, inclusive fora de Mendoza, como aconteceu com Fernando Poblete, que executou a *Habanera*, acompanhado pela *Camerata Bariloche*, no *Carnegie Hall* de Nova Iorque. (REY, 2003, p.27–28).

Com base nesses dados, acredita-se que a abordagem das obras de Salvador Amato realizada nesta dissertação possa ajudar a determinar com maior precisão suas virtudes e seu legado. As composições de Amato fazem parte da história do contrabaixo na América do Sul e espera-se que isso possa ser conhecido por todos e que o trabalho dos músicos ajude a preservar essas composições para as próximas gerações de contrabaixistas.

3 ASPECTOS ESTILÍSTICOS, TÉCNICOS E DIDÁTICOS DA OBRA PARA CONTRABAIXO DE SALVADOR AMATO

3.1 *Habanera*

A *Habanera* foi escrita no ano de 1973. Essa peça foi originalmente composta para contrabaixo e piano, mas também foi arranjada pelo regente Osvaldo Larrea, numa versão para orquestra de cordas que foi dedicada por Amato a seu ex-aluno Fernando Poblete, para que ele a interpretasse em seus concertos como contrabaixista da popular *Camerata Bariloche* (POBLETE, 2013; ARANCIBIA, 2014). A *Habanera* se tornou a peça de Amato com maior divulgação no mundo do contrabaixo, o que gerou o interesse de muitos contrabaixistas em executa-lá. Milton Masciadri conseguiu, com autorização do compositor, gravar a *Habanera* em seu CD intitulado *Romanza* (ARANCIBIA, 2014). Existe ainda uma edição comercial da *Habanera* editada pelo contrabaixista Walter Guerrero, da Slava Publishing, e que é divulgada pela Lemur Music. Não se conseguiu acesso a essa última partitura.

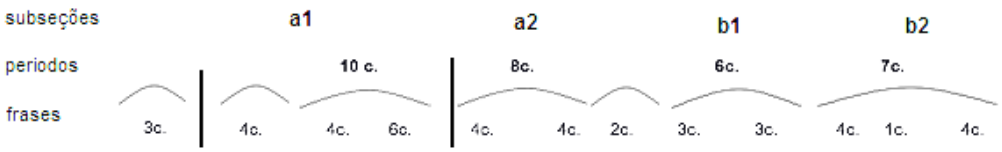
3.1.1 Análise formal e motívica

O gênero musical *habanera* corresponde a uma contradança cubana que misturou-se à *milonga* afro-argentina na formação do gênero tango. (NORESE, 2009). Ao compor sua *Habanera*, Amato respeitou as características do gênero, utilizando a rítmica dançante marcada pelo acompanhamento do piano. A peça contém elementos próprios da tradicional *habanera* cubana, como o tempo de pulsação 2/4 e os motivos de quiálteras, colcheia com ponto e semicolcheia, com variações (SANTOS, 1982); além de outros motivos que são característicos da *milonga*, como é o caso da síncope de semicolcheia-colcheia-semicolcheia com duas colcheias e de melodias que começam em anacruse (ARETZ, p. 157-159, 1952). No exemplo a seguir, encontram-se os motivos principais da *Habanera*, influenciados diretamente por esses gêneros dançantes (Ex. 4).

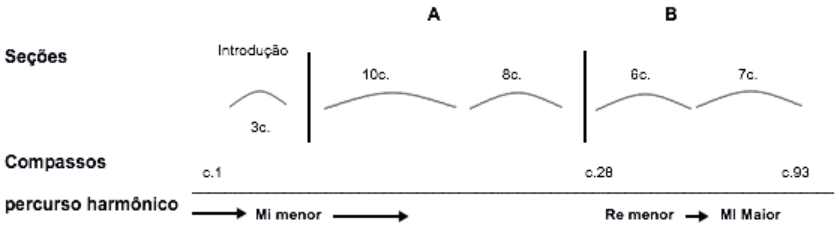


Ex. 4 - Elementos da *milonga* argentina e da *habanera* cubana na *Habanera* de Salvador Amato: anacruse e quiálteras, respectivamente (c.43-44).

A *Habanera* de Amato é composta por 100 compassos, tem uma forma representada por A-B, e é marcada pela repetição de frases, que gera uma simetria entre os temas principais da peça (Ex. 5). As seções estão divididas em quatro partes: a1, a2, b1, b2. A peça começa com uma introdução de 3 compassos realizada pelo piano, que dá início à seção A, em que predomina o tom Mi Menor. Na seção B, encontram-se dois elementos de contraste na harmonia: na subseção b1, há uma passagem ao Ré Menor; e na seção b2 há a mudança de um tom menor para um tom maior (Mi Maior) (Ex.6).



Ex. 5 - Estrutura das subseções, períodos e frases, na *Habanera.*



Ex. 6 - Condução harmônica entre as seções da *Habanera*.

Com relação aos temas principais da *Habanera*, eles são caracterizados pela combinação de motivos dos gêneros *milonga* e *habanera* cubana. Nas seções A e B, os temas sempre começam em forma de anacruse, característica da *milonga* instrumental. (ARETZ, 1953, p. 159). No exemplo seguinte, é possível observar a combinação desses elementos, quais sejam, motivo em forma de anacruse e rítmica da *habanera* cubana (Ex. 7):



Ex. 7 - Combinação de elementos dos gêneros *habanera* e *milonga*, nos temas principais da *Habanera* de Amato: utilização de temas em forma de anacruse (usados em milongas), e motivo de quiálteras (da *habanera* cubana) (c.43-44).

A escrita para o piano, na *Habanera*, tem carácter de melodia de acompanhamento. O elemento preponderante é a manutenção da métrica da dança, por meio do uso da rítmica da colcheia pontuada com semínima, principalmente na mão esquerda do piano. A base rítmica é alternada com acordes que se sustentam entre um compasso e outro (Ex. 8):



Ex. 8 - Motivo rítmico do piano, utilizado para acompanhar a melodia da linha do contrabaixo, na *Habanera* (c. 9-12)

3.1.2 Escrita idiomática com aplicação didática na *Habanera*

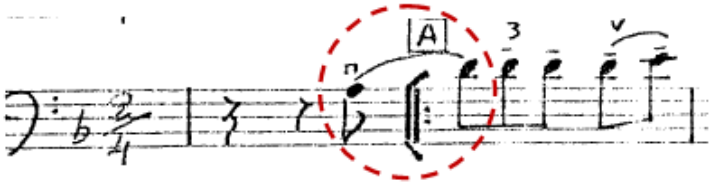
Amato fez parte de uma geração muito influenciada esteticamente pelo Romantismo, por isso, utilizou dois recursos expressivos de mão esquerda como elemento idiomático na *Habanera:* o *glissando* e o *portamento*. Na criação da *Habanera*, peça que nasceu de uma "brincadeira", em uma improvisação, Amato partiu de um motivo temático ao qual foi acrescentando elementos até que a composição chegasse a sua forma final (REY, 2003, p.28). Nas aulas de contrabaixo, Amato utilizava essa peça para que o aluno reconhecesse a diferença entre *glissando* e *portamento.* (JUEZ, 2012). Como os significados desses termos são muito próximos e intercambiáveis, dependendo do período histórico ou da linguagem (erudita e popular, por exemplo), recorremos a CLIFFORD (1911), por ser uma fonte do início do século XIX (período esteticamente próximo ao Romantismo tardio de Amato), para refletir sobre uma diferença entre essas duas práticas de performance[3]. Notacionalmente, Amato explicita o *glissando* com uma linha reta conectando duas notas (Ex. 9), enquanto que o *portamento* é apenas sugerido por uma ligadura de expressão (Ex. 10). Tanto o *glissando* quanto o *portamento* geralmente ocorrem em intervalos de quarta justa ou quinta justa, dentro

[3] Para CLIFFORD (1911, p.133), o *portamento*, termo derivado de *portamento della voce* (ou seja, “transporte da voz”), apareceu como uma prática vocal do século VII, mas que foi emulada pela família do violino e por outros instrumentos de sopro. No presente trabalho, ele se refere a um deslizamento discreto entre duas notas, às vezes com o sentido de antecipar a nota-alvo. Já o *glissando*, que também é um deslizamento entre duas notas, implica uma evidência maior dos sons intermediários entre essas notas. (CLIFFORD, 1911, p.74).

da primeira oitava da Corda I (Sol_2 a Sol_3)[4], o que implica saltos significativos da mão esquerda.

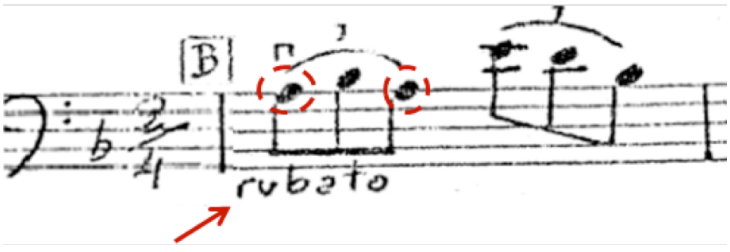


Ex. 9 - G*lissando,* no intervalo $Lá_2$-$Ré_3$, na Corda I do contrabaixo (c.99–100), na *Habanera,* de Salvador Amato.



Ex. 10 - *Portamento* no intervalo $Lá_2$- $Ré_3$, na Corda I do contrabaixo (c.7–8), na *Habanera* de Salvador Amato.

Outro recurso expressivo típico do Romantismo é a alteração do tempo na realização rítmica de um trecho. Na *Habanera*, Amato recorre ao *rubato* [5] antes do final da casa 1 (c.15-18), para enfatizar as bordaduras em quiálteras sobre nota $Lá_2$, reiterando a dominante de Ré menor que finaliza o trecho (Ex. 11).



Ex. 11 - Utilização de *rubato* como elemento expressivo (c.15), na *Habanera* de Salvador Amato.

[4] Considerando o Dó central do piano como Dó3, adotamos a seguinte classificação dos registros do contrabaixo: registro grave: Mi1 – Sol2; registro médio: Sol2 – La3; registro agudo: Lá3 – Sol4; registro super-agudo: Sol4 – até o final do cavalete.

[5] Para CLIFFORD (1911, p.148) o termo *rubato* (“roubado” em italiano) significa aceleração ou desaceleração ligeira no andamento de uma peça realizada pelo solista ou maestro.

Na *Habanera*, Amato alterna notas em cordas soltas e presas, nos registros médio e grave do contrabaixo, buscando a escrita característica de acompanhamento, em que há grande reverberação (Ex. 12).



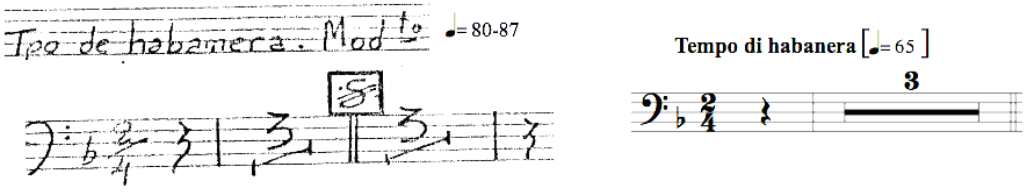
Ex. 12 - *Pizzicato* típico de acompanhamento, nos registros grave e médio do contrabaixo (c.51–52), na *Habanera*, de Salvador Amato.

3.1.3 Decisões editoriais para a edição de performance da *Habanera*

A *Habanera* de Amato é uma das peças mais representativas do estilo composicional e pedagógico do professor. Segundo as entrevistas, Amato utilizava essa peça para ensinar recursos expressivos, com base na utilização, em trechos específicos, do *portamento* e do *glissando*. A fim de proporcionar uma melhor compreensão dos objetos musicais que compõem essa peça e de oferecer uma visão mais ampla do que aquela originada pela apreciação da peça em seu suporte tradicional, a partitura estanque, será feita uma comparação entre a partitura e uma gravação, - como fonte primária - a gravação da *Habanera* realizada pelo contrabaixista Omar ARANCIBIA juntamente com a pianista Beatriz PIOTTANTE (2010) em num concerto no *Museo de Arte Moderno*, Mendoza, Argentina. Nos passos seguintes da pesquisa, analisamos e transcrevemos trechos significativos da gravação. Depois, comparamos esses trechos da gravação com o manuscrito para, enfim, inserir os recursos expressivos na edição de performance. Assim, ao final, pode-se experimentar uma realização da *Habanera* integrando a escrita original de Amato com elementos musicais que ele próprio passou, oralmente em aula, aos seus alunos, a fim de aprimorar essa edição e torná-la o mais fidedigna possível às contribuições de Arancibia, que

provavelmente surgiram do contato desse músico com o compositor da peça em questão[6]. Considerando essa ligação entre Arancibia e Amato, é possível dizer que a edição que será comentada a seguir recebeu contribuições que tiveram origem na tradição oral, uma vez que Arancibia foi aluno do compositor da peça editada. Tanto é assim, que os diversos recursos expressivos utilizados por Arancibia são típicos do Romantismo, pelo qual Amato era fortemente influenciado.

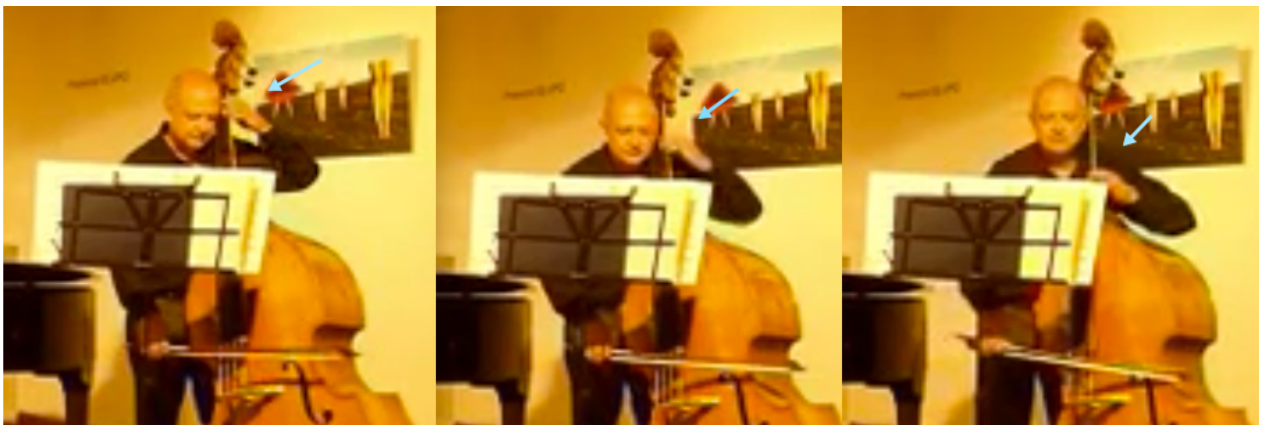
A primeira alteração na edição do manuscrito diz respeito ao andamento, que Amato notou como *Tempo de habanera*, com semínima = 80-87. Não obstante a flexibilidade da notação metronômica, Arancibia realiza a peça em um andamento bem mais lento: semínima = 65 bpm, o que é acatado, entre colchetes, na edição de performance. Os colchetes explicitam interferências editoriais no manuscrito, preservando assim o caráter "*urtext*" dessa edição de performance (Ex. 13):



Ex. 13 - Comparação de andamento da *Habanera*, no manuscrito (esquerda) Tempo de habanera, moderato com semínima = 80-87. Na edição de performance (direita), esta escrito entre colchetes, a referência ao tempo estabelecido por Arancibia na performance da Habanera, gravada em 2010.

Outro elemento das gravações que não está notado na partitura são *portamenti* que cobrem o intervalo de 4ª justa na entrada do contrabaixo, na anacruse do c.8. Na sua realização, pode-se ver no vídeo que ARANCIBIA (2010, em [00:00:28]), utiliza a corda Sol, tocando levemente a primeira nota (Lá$_2$), mas apoiando com energia na segunda nota (Ré$_3$) no tempo forte do compasso seguinte. No exemplo 14 do contrabaixo mostra fotogramas do vídeo que serviram de fonte para essa escolha e seus reflexos na partitura edição de performance (Ex. 14 A e B).

[6] Em relação a *Hqbanera,* FERREYRA (2013) diz que ela contém "toda a musicalidade que pretendeu ensinar Amato em aula […] eu já escutei gravações de outras pessoas que não estudaram com ele [Amato] executando a *Habanera* [Masciadri], e não tem nada ver com a musicalidade que ele [Amato] pretendia, como ele [Amato] executava a *Habanera.*"

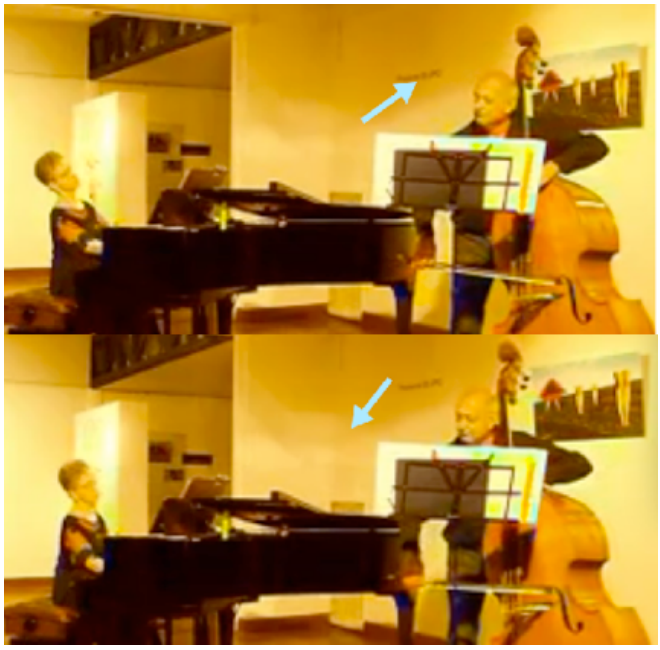


Ex. 14 A - Interpretação de Arancibia, do *portamento*, (c.7-8) da *Habanera* (2010). Todo o trecho executado na Corda I (Sol_2 a Sol_3), com a primeira nota levemente apoiada e a segunda sendo priorizada no tempo forte do compasso.



Ex. 14 B - Comparação entre o manuscrito da *Habanera* (esquerda) e a edição de performance da *Habanera* (direita) basado na performance de ARANCIBIA (2010): (A) inclusão de indicação de corda I (ou corda Sol); (B) inclusão de *portamento* e (C) inclusão de *marcato* na nota $Ré_3$ (c.8).

O segundo recurso novo encontrado na interpretação de ARANCIBIA (2010) da *Habanera* é um *ritardando* executado no vídeo aos [00:00:37] e repetido em [00:01:02] e [00:02:44], que tem duração de 3 segundos. No vídeo, como num gesto de regência feito com a cabeça para marcar o tempo forte do compasso seguinte, ele deixa em evidência o uso de um *ritardando* não escrito por Amato (Ex. 15). Podemos afirmar que o uso do *ritardando* adquire importância na linha do contrabaixo, na pausa criada pelas duas semicolcheias, que vem antes da execução do tempo forte do compasso seguinte. Esse *ritardando* foi incorporado à edição de performance apresentada por este trabalho por causa de seu resultado expressivo na performance de ARANCIBIA (Ex. 16).



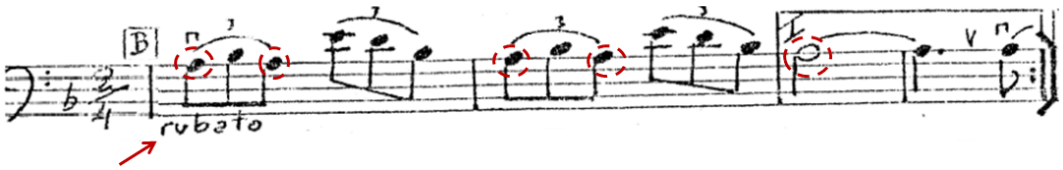
Ex. 15 - Análise de áudio e vídeo da *Habanera*: movimento da cabeça para anunciar a execução do *ritardando*, por ARANCIBIA (2010). Percebe-se o movimento de cima para baixo feito por Arancibia e pela pianista Beatriz Lhin Piottante, antes de executarem o acorde seguinte.



Ex. 16 - Edição de performance da *Habanera*, onde se incorpora o *ritardando.*

Na *Habanera*, Amato recorre a outro recurso, o *rubato*[7], antes do final da casa 1 (c.7-10), para enfatizar as bordaduras em quiálteras sobre a nota Lá, reiterando a dominante que finaliza o trecho (Ex. 17). Em sua performance, ARANCIBIA (2010) realiza, na verdade um *ritardando* por 5 segundos, iniciando em [00:00:43], alterando o tempo da realização rítmica com movimentos do corpo e contrabaixo para frente e para trás. Entretanto, optamos por manter o *rubato* original do manuscrito, pois ele pode fazer referência ao desencontro entre melodia e acompanhamento da polirritmia comumente encontrada nos gêneros folclóricos. (Ex. 18).

[7] Para CLIFFORD (1911, p. 148), o termo *rubato* ("roubado", em italiano) significa ligeiramente acelerar ou desacelerar o ritmo de uma peça à discrição do solista ou do maestro.

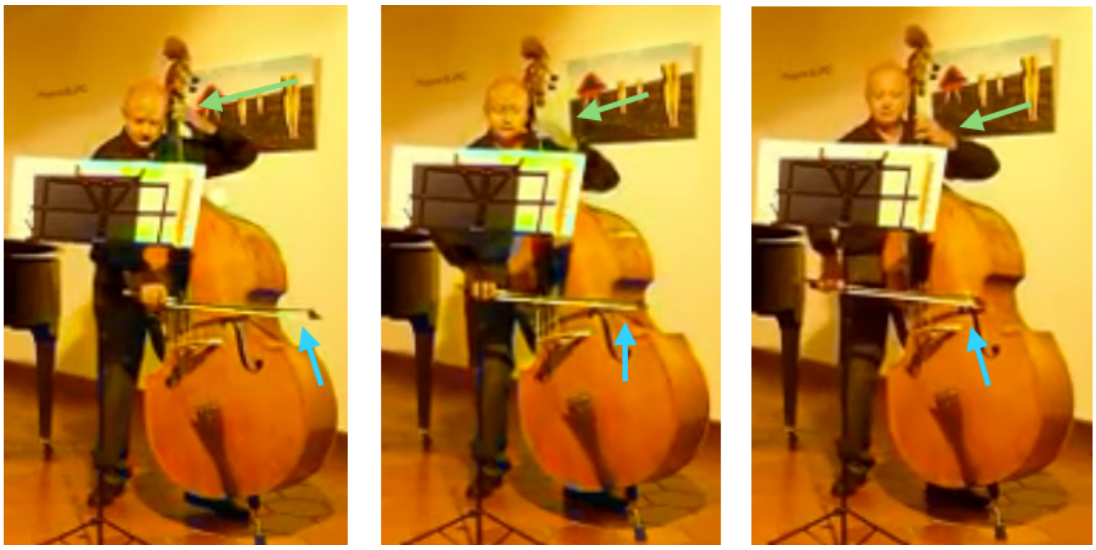


Ex. 17 - Utilização de *rubato* com ênfase sobre a dominante, na *Habanera* (c.15-18) de Salvador Amato.

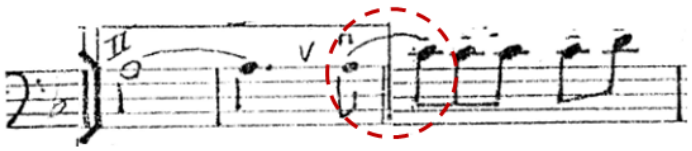


Ex. 18 - Performance de ARANCIBIA, na qual utiliza movimentos corporais para a execução do *rubato*: as setas (2,3 e 4) indicam a direção com o corpo para frente e para trás assim como os movimentos do arco que estão marcados em círculos. Os movimentos do contrabaixista criam uma regência do *rubato* que servem de ajuda para pianista correpetidora.

Uma análise do *glissando* usado na *Habanera* nos mostra as diferenças da interpretação em relação à escrita original de Amato. No vídeo de ARANCIBIA, aos [00:01:8], ele utiliza esse recurso na Corda I do contrabaixo, e gasta 3 segundos para chegar até a nota seguinte (Ex. 19). Esse recurso é usado para chegar à nova seção da peça, usando as notas Lá$_2$ e Dó$_2$ nos compassos 28 e 29 (Ex. 20).



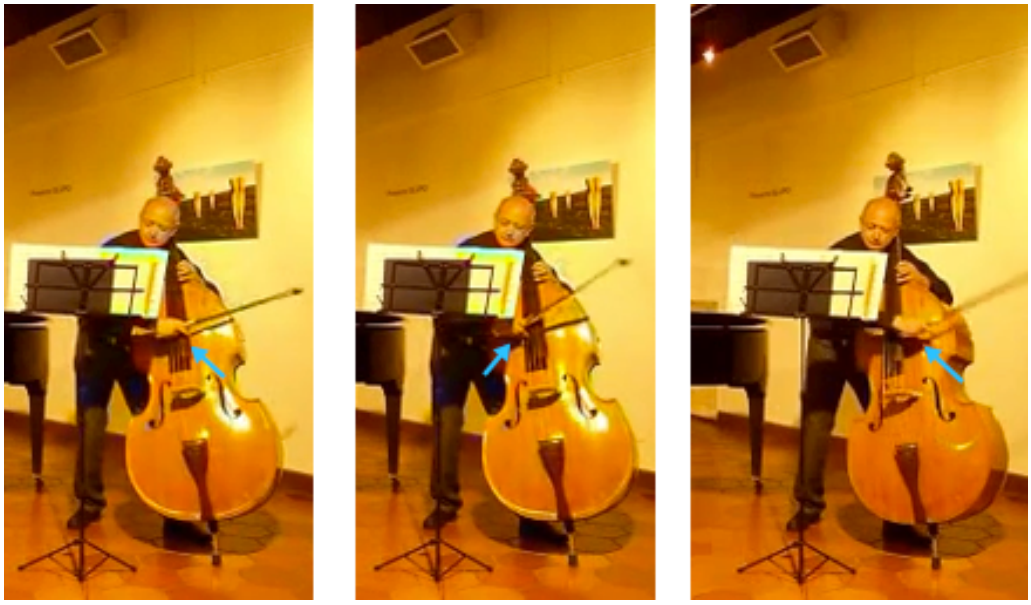
Ex. 19 - Execução dos compassos 28-29. ARANCIBIA (2010) executa esse trecho todo na Corda I do contrabaixo, gastando 3 segundos entre a nota Lá$_2$ e a Dó$_2$. As setas verdes mostram a passagem da mão esquerda usando a primeira corda do contrabaixo, e as setas de azul claro, mostram a realização do *rubato* numa mesma arcada.



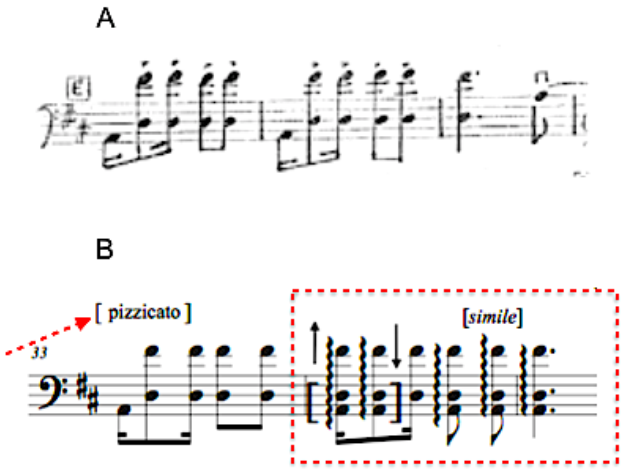
Ex. 20 - Trecho (compassos 28 e 29) em que Arancibia utiliza um *glissando* no intervalo Lá$_2$- Do$_2$, na Corda I do contrabaixo, na *Habanera* de Salvador Amato.

Outro elemento revelado pela análise de áudio e vídeo é a utilização de *pizzicati* que não foram indicados na partitura: nos c.41-42 em [00:01:51], e, depois, na repetição desse trecho nos c.80-81 em [00:03:31]. No vídeo, ARANCIBIA executa o trecho revelando a forma como é executado o *pizzicati*. Primeiro, realiza a técnica tradicional do contrabaixo sinfônico - com a precisão do *mesurato* e uma sonoridade mais delicada, obtida com o afastamento da mão, direita do espelho, ao tocar - e na repetição, utilizando o *pizzicato* de forma arpejada, semelhante ao *rasgueado* do violão popular (Ex. 21). Na edição de performance, devido à inspiração folclórica da peça, optamos pelo *pizzicato rasgueado*, acrescentando a corda solta Lá$_1$, que faz parte do acorde de Ré maior e, ao mesmo tempo, buscando nos aproximar da

reverberação das práticas de performance da *milonga*. No Ex. 22 apresentamos as mudanças entre o manuscrito e a edição de performance.



Ex. 21 - Execução da *Habanera*, realizada por ARANCIBIA, em que são utilizadas duas técnicas de contrabaixo (as setas indicam a posição da mão no espelho). Na imagem da esquerda, Arancibia executa o *pizzicato* de orquestra usando o dedo do meio na primeira corda do contrabaixo. Nas imagens do meio e da direita, ele realiza o *pizzicato arpejado*, usando o acorde da terceira corda do contrabaixo (Lá$_1$) e conclui realizando todo o arpejo com três cordas do contrabaixo.



Ex. 22 - Proposta de edição de performance da *Habanera*: no manuscrito (A), nota-se que não existe indicação de *pizzicato*; a edição de performance (B), baseada na execução de ARANCIBIA, apresenta a indicação de *pizzicato* arpejado e o Lá$_1$ aparece como base do arpejo (c.41-42).

Outra proposta presente na edição de performance é a do acréscimo das articulações realizadas na gravação de ARANCIBIA e que não se encontram na partitura. Há uma passagem de cordas duplas (c.49-50 e, na repetição, nos c.88-89) que Arancibia executa de maneira articulada e marcada. Nessa passagem, foram sugeridas articulações de semicolcheias e colcheias com um ponto, que permitem compreender a separação dessas notas (Ex. 23).



Ex. 23 - Acréscimo de articulações de notas pontuadas na edição de performance da *Habanera*, baseado na interpretação de ARANCIBIA.

Antes de finalizar a seção em tom maior, ARANCIBIA (2010) desenvolve uma arcada que não se encontra nos manuscritos. Nesse trecho (c.48), o contrabaixista toca a primeira quiáltera solta e as duas últimas ligadas, tal qual está no manuscrito. A diferença é que a primeira colcheia do segundo tempo cria um pequeno *portamento* entre o Sib_3 e o $Ré_3$, que é perceptível na gravação de áudio e vídeo. No exemplo 24 estão o trecho do manuscrito e da edição proposta. Na edição de performance, há uma linha cortada para indicar ao intérprete a forma como deve ser tocado esse *portamento*.



Ex. 24 - Comparação entre partituras: o manuscrito (A) não apresenta uma ligadura ou outro tipo de conexão entre as notas Sib_3 e $Ré_3$ que pudesse criar o *portamento.* A edição de performance (B) apresenta esse trecho do modo como foi tocado por ARANCIBIA, com um *portamento* entre as notas Sib_3 e $Ré_3$. (c.48).

3.2 *Sonatina*

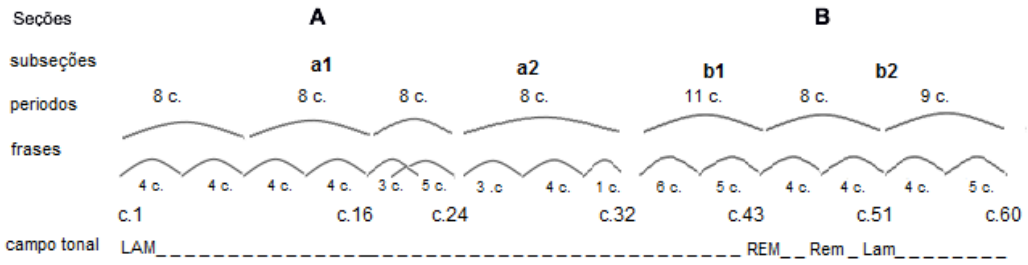
A *Sonatina* foi composta e estreada em Mendoza em 1975 pelo compositor e sua pianista correpetidora, Beatriz Llin Piottante (REY, 2003, p. 29). Apesar do nome, a forma da peça não corresponde à de uma sonatina. Nela, há dois tipos de andamentos, *Andante* e *Allegro*, sem interrupção, constituindo um só movimento. Já em relação ao uso da tessitura do instrumento, Amato explorou nesta peça o estudo das posições do contrabaixo, com o intuito de fazer o contrabaixista, adquirisse uma prática dos possíveis dedilhados usados na mão esquerda entre os registros grave, médio e agudo do instrumento. Ao mesmo tempo, Amato não se descuidou de elementos composicionais, que serão abordados na "Análise formal e motívica", na "Análise dos elementos pedagógicos", e na análise com vistas aos aspectos editoriais da peça.

3.2.1 Análise formal e motívica

A *Sonatina* é composta por 258 compassos e não tem relação com a forma musical que recebe esse nome. Sua construção está baseada em temas e variações e ela está escrita na tonalidade de Lá Maior. Segundo a indicação de Amato, a S*onatina* deve ser executada em dois andamentos, *andante* e *allegro*, que fazem parte de um só movimento. Em relação à métrica, o discurso musical na *Sonatina* é diverso, tendo em vista a grande variedade de tipos de compasso que apresenta: 4/8, 6/8, 2/4 e 3/4. Entretanto, não há grandes contrastes entre as figuras rítmicas utilizadas, o que confere ao resultado sonoro simplicidade: a apresentação e transformações temáticas variam entre a métrica simples e composta, para dar destaque à melodia do contrabaixo, que é reforçada pelo acompanhamento do piano.

Os 60 compassos em a*ndante* tem como base uma melodia acompanhada: seis trechos nos quais o fraseado na parte do contrabaixo (que é a principal voz melódica) cria períodos irregulares. A estrutura do primeiro motivo que aparece nesses seis trechos pode ser descrita pelo esquema A – B. Assim, na primeira parte são utilizados os dois motivos geradores da seção A. Até o compasso 34, são utilizados pela primeira vez os motivos desenvolvidos tematicamente. Após o compasso 34, na seção B, Amato combina os motivos 1 e 2 que

haviam sido usados em A. Na melodia do contrabaixo, a escrita usada pelo compositor é de maneira simples e está subordinada a estrutura harmônica do acompanhamento realizado pelo piano. No que diz respeito ao aspecto harmônico do *andante*, o compositor não recorre a grandes modificações da harmonia até o compasso 43, utilizando o recurso da tonicização duas vezes. A primeira tonicização ocorre no tom de Ré Maior e se resolve em Lá Menor, no compasso 51. No seguinte quadro (Ex. 25) isso é apresentado:



Ex. 25 - Estrutura formal e harmônica do trecho em *andante* da *Sonatina*.

As melodias executadas pelo contrabaixo baseiam-se nos materiais apresentados nos motivos 1 e 2 (M1 E M2), tanto no que diz respeito ao perfil melódico (arpejos e graus conjuntos) como em relação aos padrões rítmicos simples e regulares. No trecho em *andante*, os temas estão construídos sobre o M1 e há preponderância da anacruse em intervalo de saltos. O desejo de Amato de aplicar os recursos pedagógicos em suas peças resulta na repetição constante do material exposto no M1, que dá unidade à peça e delimita seu uso na seção A. O motivo é repetido em diferentes alturas e com diferentes pulsações, mas isso não interfere em sua realização. O Motivo 1 aparece em três tipos de variações : o original em compasso 4/8 (c.1); uma variação em pulsação 6/8 (c.34 e 49); e o último, transposto uma quinta abaixo daqueles expostos inicialmente. O motivo 2 aparece pela primeira vez na subseção a2 (c.24), na linha do contrabaixo, e gera uma sequência de graus conjuntos descendentes com articulação em *staccato*, em diferentes registros. O movimento melódico concorrente do M2 é consequência da vontade do compositor de criar passagens que pudessem levar os alunos à pratica de uma mesma ideia musical nos diferentes registros do contrabaixo (Ex. 26).



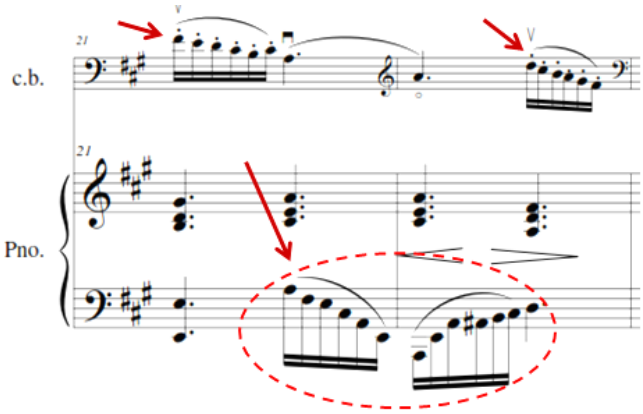
Ex. 26 - Motivo 1 e 2 em diversos trechos do *andante*, da *Sonatina*, repetidos em diferentes alturas e transposto uma quinta abaixo.

Os motivos da subseção a1 da *Sonatina* são apresentados em forma de quadratura de 4 em 4 compassos. No próximo exemplo, o tema 1 começa em anacruse, com uma *appoggiatura* que destaca o acento métrico natural, e as cadências se encaixam na simetria das frase a cada dois compassos (Ex. 27).



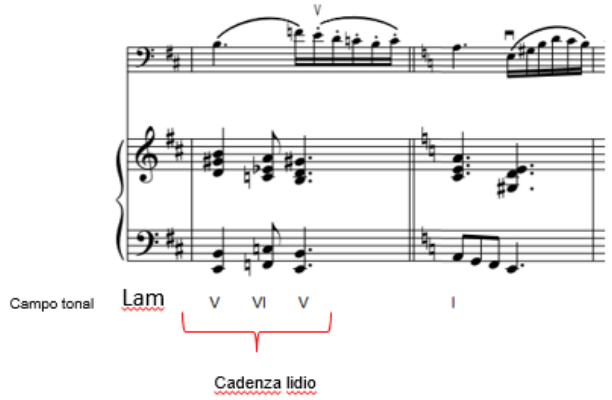
Ex. 27 - Simetria de frases a cada dois compassos no Motivo 1 apresentado na *Sonatina* (c.1-3 escrito em som real.).

No trecho em *andante*, na parte relativa ao acompanhamento do piano, é mantida, predominantemente, a utilização de tríades ou tetracordes arpejados nos tempos fracos do compasso, o que confere a essa seção um papel secundário, qual seja, o de reforçar o caráter leve da melodia. Quando a pulsação em 6/8 começa no c.17, a melodía é acompanhada pelo piano, que apresenta maior movimentação, reforçando o estilo da melodía em forma de dança entre as frases, onde o piano alterna o contracanto da melodia do contrabaixo (c.21-22), a fim de dar a ideia de continuidade entre as frases (Ex. 28).



Ex. 28 - Acompanhamentos do piano, na *Sonatina*: pulsação de 6/8 da melodia acompanhada por contracanto.

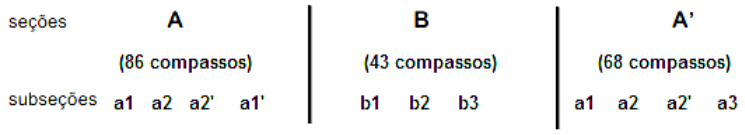
A fim de realizar a modulação para o tom homônimo de Lá Menor, na subseção b2, Amato recorreu a uma cadência V – VI – V – I. Nela, é utilizado um movimento de dois acordes maiores (Mi e Fá), na distância de segunda maior (como para sugerir a utilização de cadência lídia). (Ex. 29).



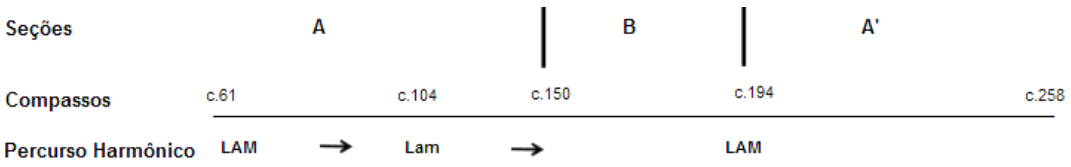
Ex. 29 - Cadência lídia prévia, na modulação homônima de Lá Menor, no trecho em *andante* da *Sonatina*.

No compasso 61, começa o andamento *allegro*. Nessa seção, destaca-se a alternância entre dois tempos de compasso, quais sejam 2/4 e 3/4. Todo o trecho denota grande similaridade rítmica, já que os ritmos serão repetidos em outras seções até o final da peça. No tema inicial do trecho em *allegro*, é utilizado o compasso binário (2/4) e seu andamento é rápido. Aquilo que é apresentado em termos de anacruse e ritmo é semelhante ao que há no começo do trecho em *andante*, onde se destaca o motivo temático das colcheias. A estrutura formal do

trecho em *allegro* está fundamentada no motivo principal dividido em três seções, por isso, a ela se aplica a fórmula A-B-A'. Como mostra o exemplo a seguir, o material temático é repetido nas seções (Ex. 30). O percurso harmônico no *allegro* não apresenta mudanças maiores no que diz respeito à tonalidade. O uso do Lá maior fica estabelecido, no compasso 104 há apenas uma modulação e a tonalidade passa a ser a homônima menor, ou seja, Lá menor. Na reexposição (seção A') a tonalidade volta a ser a de Lá Maior (Ex. 31)



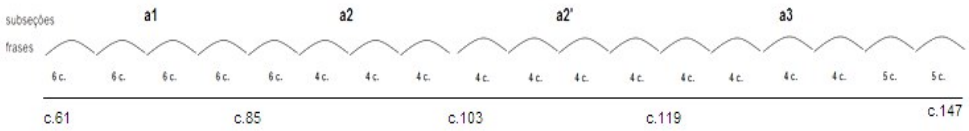
Ex. 30 - Estrutura do trecho em *allegro*, na *Sonatina.*



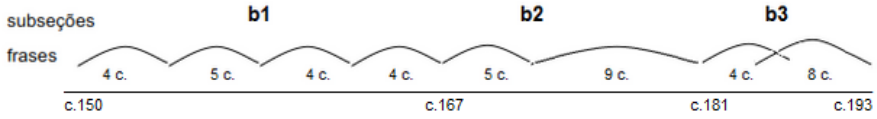
Ex. 31 - Estrutura harmônica do trecho em *allegro*, na *Sonatina*.

Podemos dividir o trecho em *allegro* em períodos, com base na parte do contrabaixo, que segue a regularidade da quadratura, como pode ser mostrado no esquema gráfico da análise formal. Essas frases estão geralmente construídas em quadratura, dessa forma, cada 6, 5 ou 4 compassos perfazem 8 períodos. No exemplo a seguir, podemos observar as quadraturas na seção A (Ex. 32). A seção B começa no compasso 150, antes dos compassos de cadência que atuam como ponte entre as seções A e B. Na seção B, está um elemento peculiar, o solo de piano. Escrito na tonalidade de Lá Menor, este gera um breve desenvolvimento com temas ou motivos que formam três subdivisões na seção B, onde, após o solo de piano, o contrabaixo e o piano se revezam, alternando compassos de 3/4 e 2/4, e empregam, também, sensação de pulso 6/8 em compassos de 3/4 (c.70-72, 99-101, 111-113), para criar variações dos motivos apresentados na seção A. As subseções em B são 3, a primeira e mais longa é b1 (c.140-157).

Nesse trecho há o solo do piano, que recorre ao uso de motivos cromáticos e arpejos. Já na subseção b2, aparece o contrabaixo acompanhado pela melodia do piano, e é utilizada acentuação natural do compasso 6/8 em compassos 3/4, numa composição irregular de duas frases, uma em 5 compassos e a outra em 9 compassos. Já na seção b3, são reutilizados elementos do motivo 1 do trecho em *allegro*, que se superpõem (entre os compassos 181 até 193), visto que o fim do motivo que aparece no final de uma das frases é também o começo do novo motivo, que finaliza a seção (Ex. 33).



Ex. 32 - Quadratura na seção A do trecho em *allegro,* na *Sonatina.*



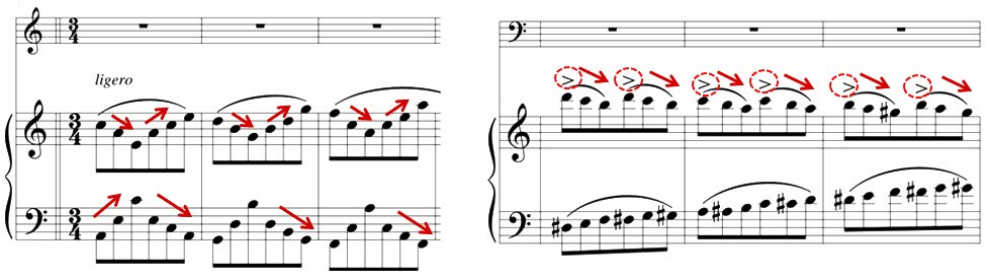
Ex. 33 - Subseções e frases da seção B, no trecho em *allegro* da *Sonatina*.

Os motivos principais do *allegro* na *Sonatina* são usados principalmente na parte do contrabaixo, em que é exposto pela primeira vez o tema principal do trecho em *allegro* (c. 61-72). Para a construção do tema inicial desse trecho, Amato desenvolve um trabalho com os materiais motívicos em que predomina o uso da nota Lá como apoio entre os intervalos que formam o tema inicial. Para manter a coerência em relação à técnica de composição utilizada na seção anterior, Amato emprega os três motivos do trecho em *allegro* de forma recorrente e alterna-os com algumas variações. Isso também é feito com a finalidade de que os alunos repitam os elementos aprendidos e para dar unidade à peça. O motivo 1 aparece pela primeira vez no compasso 61, o motivo 2 aparece no compasso 62 e o motivo 3 aparece no compasso 67 (Ex. 34).



Ex. 34 - Motivos estruturais do trecho em *allegro* da *Sonatina.*

Nesta composição, principalmente no *allegro*, o compositor explora a métrica binária em tempo ternário. Uma evidência do uso dessa métrica em toda a peça é a escrita dos motivos em pulsação 3/4, quando sua execução é realizada em 6/8. No começo da seção B, encontra-se outro trecho, no solo do piano, que se desenvolve a partir de figurações similares como acordes arpejados (c.150-152) e movimentos cromáticos (c.156-158). Essa escrita evidencia a preferência do compositor pelo uso da sensação do pulso binário em tempo ternário. Dois exemplos que justificam afirmar que essa preferência existe são: os movimentos contrários das linhas do piano e os acentos a cada três colcheias (Ex. 35). Na seção B, o uso das quadraturas é quebrado pela sobreposição da próxima frase pela condução da linha do contrabaixo, nos compassos 184 até 190 apresenta a mesma figura rítmica de união, mas com uma nova fórmula de compasso entre as seções de frase (de 3/4 a 2/4) (Ex. 36).



Ex. 35 - Elementos de pulsação binária em tempo ternário: as setas indicam o movimento contrário dos acordes arpejados (esquerda), e os acentos a cada três colcheias no movimento cromático (direita), no solo de piano da *Sonatina*.



Ex. 36 - Utilização de motivo em comum entre frases da *Sonatina* (c. 184-190).

3.2.2 Escrita idiomática com aplicação didática na *Sonatina*

Amato compôs a *Sonatina* com a intenção de trabalhar algumas técnicas pouco usuais no contrabaixo. A primeira técnica destacada pelo Amato nesta peça é o golpe de arco chamado *piquetato*[8], que segundo ARANCIBIA (2014), o compositor-contrabaixista admirava como elemento expressivo, utilizando-o em gestos escalares descendentes conectados por ligaduras de expressão, que vão do registro agudo ao registro médio (Ex. 37). Para saber a execução deste golpe de arco, procuramos na literatura de técnicas de arco para instrumentos de corda e foi achado no livro de SALLES (1998, p. 132) quem indica que para executar o *piquetato,* o instrumentista deve fazer o arco saltar na corda, ajudando cada salto com um movimento de pronação do antebraço, ajudado pelos dedos. Segundo ARANCIBIA (2014), Amato chamava *piquetato* a "notas que são ligadas no mesmo golpe de arco e que estivessem separadas. Também denominava esta técnica *stacatto ligado*". Alguns imagens onde se analisa o *piquetato* ajudam a compreender o movimento necessário para executar o trecho. Na analise desta técnica percebe-se que o golpe de arco, que deve ser mantido na mesma direção, deve ser controlado com o apoio do pulso e do dedo indicador na mão direita em cada nota do trecho, para fazê-lo saltar (Ex. 38).

[8] O *piquetato* é uma sucessão de pequenos golpes de arco na corda, executados na mesma direção. Atualmente, essa arcada é mais conhecida como *staccato*. (SALLES, 1998, p.35).

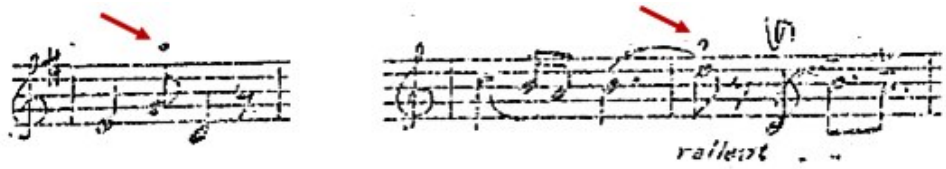


Ex. 37 - Arcada *piquetato,* nos registros agudo e médio do contrabaixo (c.27–29), na *Sonatina,* de Salvador Amato.



Ex. 38 - Movimento da arcada em *piquetato,* usando o movimento do pulso e da pronação no dedo indicador na mesma direção do arco.

Outro elemento na escrita idiomática usado na *Sonatina,* são Harmônicos do segundo e terceiro parciais da série harmônica na Corda I do contrabaixo (Sol_3 e $Ré_3$), como pode ser visto no exemplo 39, que confirma a intenção do professor de que seus alunos conhecessem as possibilidades de harmônicos nos diversos registros do instrumento: no registro médio, sem a utilização de *capotasto*[9], e no registro agudo, com a utilização de *capotasto*.



Ex. 39 - Harmônicos naturais na Corda I do contrabaixo, na *Sonatina*, de Salvador Amato: Sol_3 (c.40) no registro médio sem necessidade de *capotasto*, e $Ré_3$ (c.60-61) com utilização de *capotasto*.

[9] *Capotasto* é a técnica geralmente utilizada por violoncelistas e contrabaixistas, que consiste em tirar o polegar da mão esquerda de sua posição atrás do braço do instrumento para apertar e tocar a corda sobre o espelho do instrumento.

Na *Sonatina*, Amato recorre ao *pizzicato* de mão esquerda, mas o faz de maneira sofisticada, solicitando uma alternância entre *arco* e *pizzicato*. Com relação a essa técnica ARANCIBIA (2014) comenta que Amato "aplicou essa técnica baseado nos caprichos do *Paganini*". Nos exemplos seguintes, apresentamos uma seqüência de movimentos que detalham sua realização. A imagem mostra como é realizado a nota presa com arco com o dedo indicador da mão esquerda (1), na seqüência é apresentado como é que o arco sai da corda para esse mesmo dedo puxar a corda, produzindo o *pull off*[10], para conseguir o *pizzicato* de mão esquerda (Ex. 40). Apesar de parecer uma técnica de difícil coordenação, a escrita se torna bastante idiomática pelo fato de permitir um *pull off* da nota presa $Dó_3$, para a nota Sol_2 em corda solta (Ex. 41)



Ex. 40 - Alternância de arco e *pizzicato* de mão esquerda em *pull off* no contrabaixo na *Sonatina*, as setas azul claro seguem o movimento do arco, primeiro na corda e depois saindo dela. O circulo vermelho apresentam a disposição da mão esquerda no espelho do contrabaixo, executando a nota com arco (1), e depois produzindo o *pull off*, puxando a corda para produzir o *pizzicato* de mão esquerda.



Ex. 41 - Alternância de *arco* e *pizzicato* de mão esquerda em *pull off* no contrabaixo (c.118-120), na *Sonatina*, de Salvador Amato.

[10] *Pull-off* é uma técnica usada no baixo eléctrico para produzir um *pizzicato* de mão esquerda. Seu significado em inglês é "soltar"', ou seja assegurar a corda no espelho, puxando fora dele e logo em seguida soltar a corda produzindo o *pizzicato* (PATTITUCI, 1990, p.7).

3.2.3 Decisões editoriais para a edição de performance da *Sonatina*

Para que o presente estudo pudesse justificar e consubstanciar a edição da *Sonatina* que se aproximasse das ideias deixadas por Amato, foram usados três manuscritos com diferentes caligrafias. Os primeiros manuscritos achados desta peça, cedidos por Omar Arancibia, não tem a caligrafia original de Amato: tanto as partituras de contrabaixo solo assim como parte de piano, aparentemente copiadas por um dos alunos. O segundo manuscrito, é uma parte para contrabaixo e piano, disponibilizada por Beatriz Lihn de Piottante, pianista correpetidora de Amato. Nesse manuscrito há informações de grande relevância, pois contribuíram a adequar os manuscritos achados com a proposta de edição. Vale a pena lembrar que, no processo de edição de performance, as sugestões apresentadas aqui não constituem uma versões definitivas ou as mais corretas das ideias do compositor. Pelo contrário, espera-se que esses resultados possam contribuir com amostras de possíveis opções para a leitura e alternativas para problemas interpretativos que venham a surgir durante o estudo das obras editadas.

Ao se estruturar os manuscritos da *Sonatina* com vistas ao trabalho editorial, percebeu-se inconsistências na escrita e diferenças de notação entre as partituras. Primeiramente, procurou-se ajustar a disposição dos números de compassos por sistema e o número de sistemas por página, primando, sempre que possível, pela clareza da leitura. Para um melhor acompanhamento visual da linha do contrabaixo na parte do piano, e uma compreensão harmônica e melódica mais facilitada, foi adotada a escrita em altura real (som real). Já na partitura do contrabaixo, devido à afinação solo requerida pelo compositor, a notação está sempre situada uma tonalidade abaixo da tonalidade do piano.

Durante o cotejo dos manuscritos, tanto da parte para contrabaixo solo quanto das partes para contrabaixo e piano, foram encontradas algumas divergências com relação a notas, além de inconsistências editoriais, cujas correções foram incorporadas à edição que será apresentada neste trabalho. A primeira inconsistência encontrada foi um motivo, repetido quatro vezes ao longo da peça, no qual estão indicados acentos e ligaduras que não se apresentam da mesma forma nos manuscritos. Esse motivo aparece pela primeira vez no compasso 70-72 do trecho em *allegro*. O motivo aparece numa parte onde o compasso muda para 3/4, porque o compositor quer reforçar a ideia de simular o 6/8, a partir do emprego da acentuação própria

desse último tipo de compasso, elemento já utilizado em outras de suas composições. Nas partituras de contrabaixo e piano, foi observado que o motivo de colcheias está reforçando essa ideia por meio de acentos no primeiro e quarto tempos do compasso, tanto na linha do piano como na do contrabaixo. No primeiro tempo de 3/4, esse motivo aparece na linha do contrabaixo sem sua ligadura, e no segundo e terceiro compassos são apresentados com ligaduras (42 A). Na partitura para contrabaixo solo, o motivo aparece com três ligaduras, e somente a primeira ligadura aparece rabiscada, como se a primeira ligadura tivesse sido removida. Além disso, nesse primeiro compasso, o motivo mencionado aparece sem seus acentos. Já no segundo e terceiro compassos, a simulação de 6/8 deixa de ser usada: há acentos no primeiro, terceiro e quinto tempos dos dois últimos compassos, o que reforça a ideia de 3/4 (42 B). Quando esse motivo é repetido em outras seções da peça, apresenta maiores inconsistências entre as partituras: na parte de piano (42 C) no terceiro compasso em 3/4, as colcheias estão sem ligadura e sem seus acentos . A partitura para contrabaixo solo (42 D) as ligaduras se encontram nos três compassos em 3/4, porém, os acentos que antes estavam escritos no segundo e terceiro compassos, foram escritos no primeiro e terceiro tempos, contradizendo a ideia de Amato de reforçar o 6/8.



Ex. 42 A, B, C e D - Inconsistências evidenciadas pelo cotejo dos manuscritos: diferenças de ligaduras e acentos do mesmo motivo em 3/4 entre dois manuscritos na parte do piano (A e C) e na parte do contrabaixo solo (B e D) (c.70-72 e 111-113), na *Sonatina.*

Em relação às articulações de interpretação apresentadas nesta edição, optou-se pela padronização das passagens. Nesse sentido, buscou-se, através da indicação de novas arcadas, enfatizar aspectos fraseológicos, timbrísticos e de articulação. Como solução ao trecho específicos de mudança de compasso, decidiu-se respeitar os acentos da linha do piano que colaboravam para criar a sensação de um compasso 6/8 com acentuação binária e não a de um 3/4. Para corroborar o uso desse recurso feito por Amato, foram feitas interferências na linha do contrabaixo, por meio do acréscimo de acentos na primeira e quarta colcheias, assim como foram sugeridas uma ligadura a cada 3 colcheias, para reforçar a sensação binária na frase (Ex. 43).



Ex. 43 - Edição editorial como elemento da passagem do tema em 3/4. Solução de elementos inconsistentes percebidos por meio da comparação as partituras.

Em outras passagens da *Sonatina,* também encontram-se inconsistências geradas pela ausência de ligaduras e acentos e dinâmicas na linha do contrabaixo. A parte do contrabaixo solo, escrita um tom abaixo em relação à parte do piano, apresenta ligaduras no compassos 17 e 18, entretanto, a parte do piano, escrita no tom real, não apresenta essas ligaduras. Para enfatizar aspectos fraseológicos, timbrísticos e de articulação, não foram levadas em consideração as ligaduras escritas na parte do contrabaixo, pois chegou-se à conclusão de que deve prevalecer o movimento ascendente cromático e de que esse trecho deve ser considerado como uma ponte para o próximo tema (Ex. 44).



Ex. 44 - Inconsistências evidenciadas pelo cotejo de partituras: diferenças de ligaduras entre a parte para contrabaixo solo (um tom abaixo) e a parte do piano, na *Sonatina.*

Amato deixou sinais de arcada no manuscrito da *Sonatina* (c.25-30, 39, 43,49-51,55-59, 60), dando preferência a arcadas para cima, para favorecer o estudo de golpes de arco. Seguindo esse procedimento de edição, procurou-se padronizar, em motivos semelhantes, as ligaduras e arcadas, para isso, foram usados colchetes a fim de destacar as mudanças realizadas. Foi também escolhida uma ordem de prioridades na marcação das outras arcadas, com base na importância dos materiais a serem enfatizados. Um exemplo está nos compassos 16 e 24, onde existe o mesmo motivo em altura diferente (um está na clave de Fá e o outro na clave de Sol) e numa pulsação diferente (4/8 e 6/8). No compasso 24, encontram-se ligaduras e indicações de arcada na nota Ré$_2$ para cima na nota Si$_3$, do compasso 25. Esse motivo aparece no compasso 16, mas sem as ligaduras e a arcada. Na edição de performance, os golpes de arco que aparecem no mesmo motivo foram padronizados (Ex. 45). Outra solução de arcada está nos compassos 35-36, onde estão marcados golpes de arco para baixo na ligadura do compasso 35, e para cima, nas duas notas seguintes (Si$_3$, Ré$_2$), com a intenção de valorizar o final da frase e o tempo forte do compasso seguinte (Ex. 46).

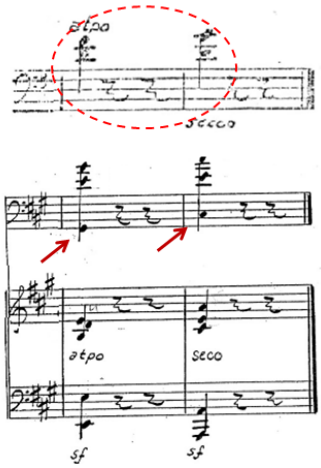


Ex. 45 - Padronização de ligaduras em motivos similares da *Sonatina*.



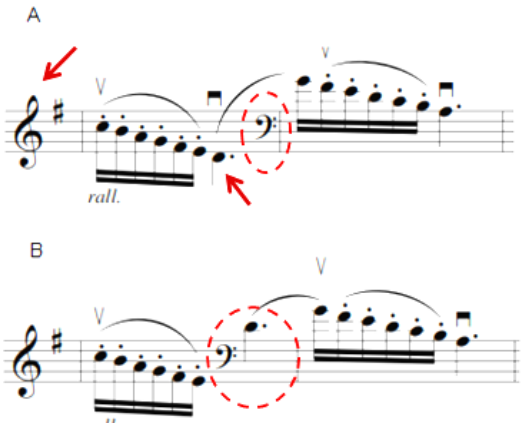
Ex. 46 - Escolha de arcadas para trechos anacrústicos ou com valorização do tempo forte, na *Sonatina*.

Apesar de a *Sonatina* não apresentar erros em sua notação, nos dois últimos compassos da peça, na parte do piano, encontram-se duas notas da linha do contrabaixo que formam acordes de Mi Maior e Dó Maior com baixo em Sol e Dó. No entanto, na parte do contrabaixo solo, escrita um tom abaixo, só aparecem as cordas duplas sem o baixo que gera esse acordes, o que mostra discrepância entre as partituras (Ex. 47). Na edição de performance, procurou-se fazer prevalecer os acordes finais, com o propósito de harmonizar o trecho.



Ex. 47 - Diferenças entre acordes e bicordes encontradas quando comparados os manuscritos da *Sonatina* (c. 257-258).

Com relação à leitura das claves de Fá e Sol na linha do contrabaixo, foi estudada a forma mais cognoscível de visualizá-las e, para que a partitura fosse apresentada dessa maneira, foram feitas mudanças de claves, privilegiando locais onde houvesse fragmentação rítmica ou de registro para evitar ruptura brusca na leitura. O exemplo 48 mostra uma passagem que começa na clave de Sol e descende até a clave de Fá (A). Esse exemplo mostra que a transição que acontece na passagem citada gera confusão para o leitor, para evitar isso, realizou-se uma mudança de posição da para a clave de Fá, de maneira a coincidir com o ligado a passagem entre as notas Ré$_2$ e Sol$_3$ (B).



Ex. 48 A e B - Mudança estratégica de claves para o contrabaixo, na edição da *Sonatina*: o exemplo (A) apresenta a edição do manuscrito, o (B) apresenta o deslocamento da nota Ré$_2$ para clave de Fá.

3.3 *Malambo*

O *Malambo* é uma peça que data de 1978, estreiada no mesmo ano pelo autor, acompanhado pela pianista correpetidora Beatriz Lhin Piottante. Segundo FERREYRA (2013), este trabalho nasceu da ideia do compositor de escrever um "Tríptico latino-americano" para executar em seus concertos, em cujo programa, além do *Malambo*, estava incluída a *Habanera* e uma última peça, o *Carnavalito*, do qual falaremos mais tarde.

O *Malambo* incorpora elementos de um gênero musical de mesmo nome. Corresponde a esse gênero, uma dança típica das regiões do Pampa e Catamarca. Relacionado aos *Gauchos Argentinos*, o malambo é uma dança individual, onde o *gaucho* demostra sua destreza com os pés, fazendo diversos *zapateos,* que são a marcação de ritmos feita com os sapatos (ARETZ, p.180, 1952). A dança é geralmente acompanhada por um violão e pelo *bombo criollo*[11]. A relação do *Malambo* de Amato com o gênero folclórico é de caráter programático, uma vez que o compositor faz referência aos elementos tradicionais da dança em diversos momentos da peça. Cada um desses elementos será analisado e descrito nesta seção, que será dedicada ao estudo desta obra.

O ensamble original escrito por Amato é para contrabaixo e piano. Mas os ex-alunos de Amato criaram novas versões dessa peça ao longo do tempo: Jose Luis Ferreyra criou, em 1996, um arranjo do *Malambo* para dois contrabaixos e piano, além de um arranjo para orquestra; assim como Ferreyra, o ex-aluno Norberto Juez também criou sua versão do *Malambo*. (JUEZ, 2012). A seguir, primeiramente será analisado o *Malambo* original de Amato, depois serão comentadas as novas edições realizadas por Ferreyra e Juez.

[11] O *bombo criollo* é um membranofone popular no folclore argentino, originário da província de Santiago del Estero. Segundo crenças locais, pode ser ouvido até mesmo a uma légua de distância. (BUGALLO, 2009).

3.3.1 Análise formal e motívica

Ao compor o *Malambo*, segundo relato feito por ARANCIBIA (2014), o compositor estava imbuído em uma visão romântica das origens históricas do pampa argentino, elemento que usou como inspiração para compor a peça:

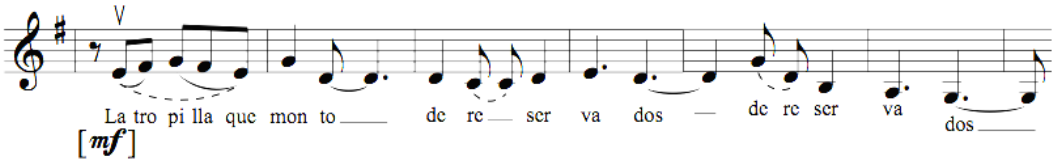
> "O *Malambo* é uma peça programática, Amato quis representar, como em uma pintura, uma época da história da Argentina, no caso, *la conquista del desierto*. Amato tinha uma visão romântica disso, ele não fez nenhuma referência à luta ou à conquista, nem fez nenhum tipo de panegírico. Apenas pensava no homem, aquele homem soldado, sozinho num forte que vigia até anoitecer, e que, quando escuta o clarím, que soa o toque de recolher, anunciando o momento de descanso, começa a dançar o *Malambo"* (ARANCIBIA, 2014).

Baseado nesse cenário, Amato faz de sua peça uma narrativa, por meio do uso de diferentes temas para compô-la. No início, Amato incorpora, como introdução, os harmônicos do contrabaixo sem o acompanhamento do piano (c.1-8). A intenção dessa introdução, segundo JUEZ (2012), é "imitar o som de um clarím no deserto, esse é o efeito que Amato desejava alcançar". Um tema preponderante é o tema inicial da peça, que é uma citação textual feita por Amato de uma música de outro gênero folclórico similar ao gênero malambo, que segundo ARANCIBIA (2014), trata-se de um gênero folclórico popular das *milongas pampeanas*. Com relação aos temas *pampeanos*, descobriu-se que pertencem a uma melodia de *triunfo*[12]. Amato incorpora a seu *Malambo* a melodia de *La tropilla*, música de *triunfo* interpretada pelos cantores populares argentinos[13]. No exemplo, é apresentado o trecho (texto e música), de onde foi extraída a melodia de *La tropilla* utilizada no *Malambo* de Amato (Ex. 49).

---

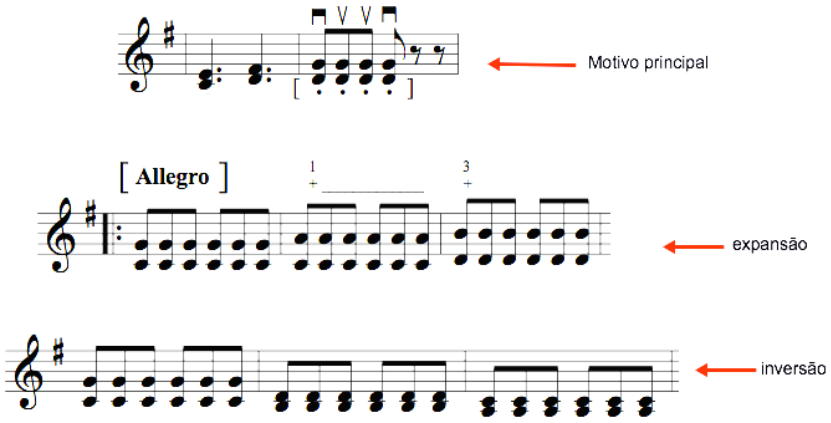
[12] Segundo ARETZ (p.176, 1952), esta dança alude aos guerreiros da independência Argentina e era uma forma de comemorar esse acontecimento. As melodias do *triunfo* sempre são em modo maior e respeitam o mesmo padrão harmônico do gênero malambo. Inicia-se, geralmente, com o rasgueado do violão, similar na dança individual pode ser cantado e é composto por uma seguidilla de duas coplas, com os versos pares repetidos.

[13] Para a análise comparativa realizada para este estudo, foi usada a versão de *La tropilla* cantada por Carlos Gardel (1930).



Ex. 49 - Relação melodia e letra de *La tropilla,* usada por Amato em seu *Malambo.*

O *Malambo* de Salvador Amato é composto por 206 compassos e o elemento gerador da obra é o motivo do gênero malambo. A rítmica do gênero folclórico é utilizada pelo compositor em diversas variações, por expansão e inversão (Ex. 50).



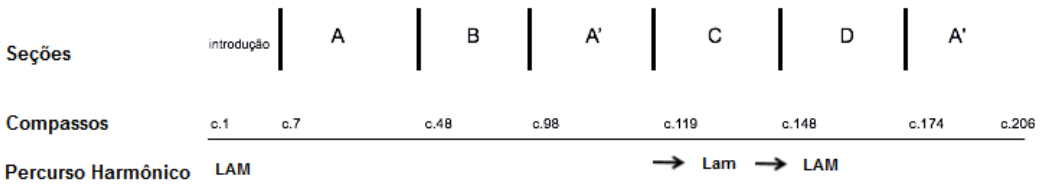
Ex. 50 – Motivo generador do *Malambo* de Amato com variações de expansão e inversão.

Outra característica do *Malambo* é o deslocamento da acentuação entre os elementos ternários e binários (6/8 e 3/4). Amato utiliza esse recurso como elemento de conexão entre os temas principais da peça. No exemplo seguinte é possível perceber, pelos diversos câmbios de acentuação, hemiolas na linha do contrabaixo e do piano (Ex. 51).



Ex. 51 - Deslocamento de acentuação no *Malambo.* Hemiolas na linha do contrabaixo e do piano (c.7-11).

A forma desta peça está baseada no tema principal, característico do gênero folclórico *malambo* e no tema de *triunfo*, que são apresentados entre os compassos 7 e 47. Depois são apresentados novos temas, mas a presença do tema principal do *Malambo* é constante. A forma da peça é descrita pelo esquema A-B-A'-C-D-A', esquema que corresponde quase ao de um rondó, em que se destaca a escrita rapsódica, conforme a qual os elementos principais são misturados aos novos para compor a estrutura global da peça (Ex.52). FUX (1957, p. 310) define a rapsódia como "composição de forma livre, muitas vezes baseada em melodias populares, constando de diversos temas, estruturados em forma de fantasia".



Ex. 52 - Condução harmônica entre as seções do *Malambo.*

No gênero *malambo*, segundo ARETZ (1953, p. 181), a harmonia é composta por três acordes tocados num instrumento harmônico que é, preferencialmente, o violão. Os acordes que descreve Aretz são uma cadência de subdominante, dominante e tônica, que se repete ao

longo da dança. Os acordes de subdominante e dominante encontram-se no primeiro compasso, e o acorde de tônica ocupa todo o tempo do compasso seguinte. No *Malambo*, Amato utiliza acordes de subdominante (no IV e II graus), a dominante e a tônica, na harmonia de Lá maior, usando as linhas do contrabaixo e do piano (Ex. 53).



Ex. 53 - Cadências de subdominante, dominante e tônica (IV-V-I e II-V-I), no tema do *Malambo* (exemplo em tom real). (c.32-35).

Pode-se observar que os motivos predominantes na seção A estão ligados ao tema principal e ao tema de *triunfo.* Já na seção B, é utilizado um tipo de variação do tema do *Malambo*: a linha melódica do contrabaixo executa o motivo principal em inversão de forma descendente (Ex. 54), primeiro em bicordes (cordas duplas) e depois em uma corda, uma quinta acima (c. 48-51;81-84).



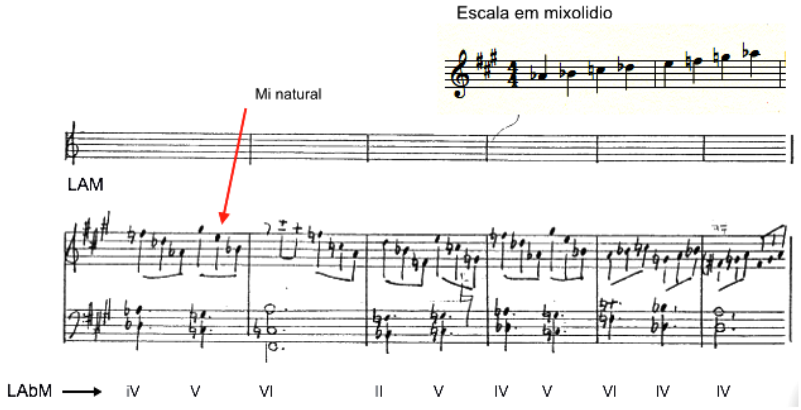
Ex. 54 - Motivo descendente da seção B do *Malambo,* em bicordes de terças (a) e uma quinta acima (b).

Depois da repetição da seção A, aparece a seção C. Ocorrem três tipos de mudanças nessa seção: mudança de tempo, dinâmica e harmonia. Amato aproveita a dominante de Lá Maior para modificar a tônica, mudando-a para a tonalidade de Lá Menor. Isso é um elemento novo com relação ao gênero folclórico, geralmente escrito em tonalidade maior. No andamento mais lento da música (*largo*), Amato explora o uso da melodia acompanhada, com base num elemento melódico similar aos usados no Romantismo (Ex. 55).



Ex. 55 - Mudança da harmonia (Lá menor), pulso (2/4) e andamento (*largo*), na seção C do *Malambo*, de Salvador Amato (exemplo em oitava real). (c. 118-124)

Entre as seções C e D, são usados elementos da seção A como forma de ponte, já na seção D, que corresponde aos solos de contrabaixo e piano, o primeiro solo é baseado numa *Improvisación Libre,* na qual o contrabaixo executa elementos de improvisação de percussão, originado uma rítmica similar à do gênero folclórico (trecho que será explicado nas subseções deste trabalho intituladas Escrita idiomática do contrabaixo e na Edição de performance). Depois disso, há o solo do piano (c.166-171), em que o compositor utiliza na estrutura harmônica do tema principal do gênero folclórico malambo, num desvio tonal a La bemol maior, alterando notas da escala (Lab, Sib, Reb e Do, Fá e Sol bequadro) e deixando o Mi natural, para usar a escala em mixolidio. Na seção final A', Amato repete o ritmo do malambo até o compasso 204, onde existe um silêncio escrito como *vuota* (a utilização do silêncio *vuota* no compasso 204 será explicada na subseção Escrita idiomática para o contrabaixo, da seção *Malambo*), para logo finalizar com cadência conclusiva no ritmo do malambo (Ex. 56).



Ex. 56 - Solo de piano do *Malambo,* em que há tonicização ao La bemol Maior em modo mixolidio (c.166-171).

3.3.2 Escrita idiomática com aplicação didática no *Malambo*

Além de se preocupar com o ensino da técnica e estética tradicionais de seu instrumento, Amato fez incursões em técnicas estendidas do contrabaixo, como na peça *Malambo*, procurando conhecer outras possibilidades do instrumento. Em *Malambo*, Amato utiliza os harmônicos naturais Sol_4, Si_4, $Ré_4$ e Sol_5 do contrabaixo, em arpejo, na região super-aguda, já fora do espelho, próximo do cavalete (Ex. 57), para emular um chamado típico dos pampas argentinos. JUEZ (2012) diz que sua intenção é imitar "[...] o som de um *clarín* [14] [corneta] no deserto". Amato consegue, nessa passagem, combinar os elementos programáticos com sua intenção pedagógica, porque utiliza a escrita idiomática dos harmônicos naturais da região super-aguda do contrabaixo como elemento de preparação do solista para o repertório de contrabaixo, que inclui Bottesini, Dragonetti, entre outros.



Ex. 57 - Harmônicos naturais Sol_4, Si_4, $Ré_4$ e Sol_5 (c.1-3) na região super-aguda do contrabaixo (escrito em oitava real), emulando o som de um *clarín* (corneta) no deserto dos pampas argentinos, em *Malambo*, de Salvador Amato.

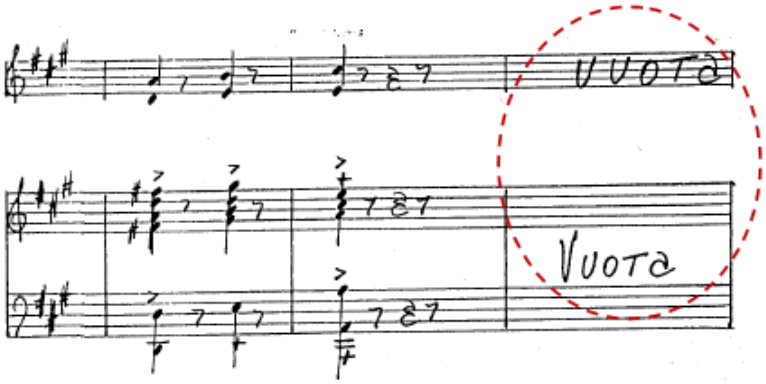
[14] O clarím é um instrumento de sopro com bocal em forma de taça, tendo o tubo um pouco mais estreito que o da corneta de pistões, e que produz um timbre mais claro e brilhante. (SADIE, 1994, p.200).

JUEZ (2012) afirma que, nos compassos 148-153 dessa peça, o contrabaixista "[...] tem que imitar um *bombo criollo*, tocando sozinho, batendo no instrumento com os dedos e as mãos[...]". Amato deixa um trecho de 12 compassos *ad libitum* para livre improvisação (Ex. 58), embora sugira preencher a métrica ternária do gênero malambo com a alternância de compassos e colcheias ou semínimas. A utilização do contrabaixo percutido com as mãos remete ao cenário dessa dança folclórica da Argentina, simulando o típico acompanhamento da dança por palmas, cujas origens remontam a uma tradição do *bombo afro-peruano*. (BUGALLO, 2009). Alternativamente, o contrabaixista pode também deixar o arco de lado erealizar o trecho com palmas.



Ex. 58 - Trecho de livre improvisação *ad libitum*, em que é sugerida percussão das mãos no contrabaixo, no manuscrito do *Malambo* (c.148–153), de Salvador Amato.

Salvador Amato, como instrumentista e pedagogo, levava em consideração não apenas o contexto musical no qual se inspirou, mas também a interação com o público. Em *Malambo*, ele utiliza outra técnica estendida que se consolidou na literatura do contrabaixo: a utilização da voz cantada ou falada do contrabaixista (TURETZKY, 1974, p.44). No compasso 204 (Ex. 59), há uma pausa geral com a indicação *vuota* ("silêncio" em italiano). Apesar de não haver uma indicação no manuscrito original, Norberto JUEZ (2012), aluno de Amato que conviveu de perto com suas performances, fala da tradição do gênero de haver uma interrupção instrumental súbita (como nos *breaks* de música popular), sugerindo que "[...] o contrabaixista tem que gritar a palavra "*aura!"* ("agora!") [...]", palavra frequentemente gritada pelos gaúchos dos pampas ao dançarem o malambo.



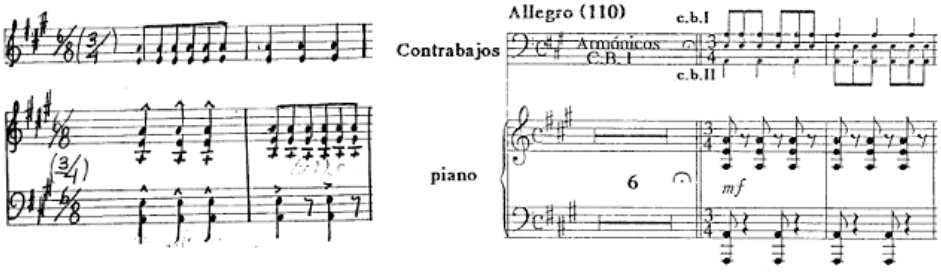
Ex. 59 - Notação de silêncio ("*vuota*"), no *Malambo* (c.204), de Salvador Amato, durante o qual o contrabaixista deve gritar a palavra "*Aura!"* ("Agora"), prática típica dos dançarinos do gênero *malambo* argentino

3.3.3 As edições do *Malambo*

O *Malambo* de Salvador Amato teve dois arranjos criados pelos ex-alunos, com o fim de ampliar o repertório do contrabaixo. O primeiro arranjo foi o de José Luis Ferreyra, em 1996. Após a morte de Amato, Ferreyra cria, para integrar uma homenagem que o compositor recebeu por parte da Orquestra Filarmônica de Mendoza, um arranjo do *Malambo* para ser executado por dois contrabaixos. (ARANCIBIA 2014). Assim como a versão para orquestra, existe também a redução para piano. (FERREYRA,1996). Esse arranjo apresenta diferenças em relação ao original de Amato e nele destacam-se os seguintes elementos: (1) inclusão de uma nova voz de contrabaixo, acompanhando a linha melódica da versão original de Amato; (2) utilização de cordas duplas em oitavas, para a intensificação sonora nos contrabaixos I e II (c. 5–8); (3) inclusão de recursos timbrísticos, como harmônicos e o contraste arco/ *pizzicato* entre as vozes dos contrabaixos e do piano (c. 45-48); e (4) padronização dos elementos de percussão no contrabaixo (c.175-182).

O primeiro elemento particular que chama a atenção na versão de Ferreyra é a rítmica do *Malambo.* Amato faz uma indicação de tempo 6/8 e, entre parênteses, uma indicação de 3/4, querendo destacar a polirritmia e a dualidade rítmica do gênero folclórico, que é caracterizado

por um jogo rítmico chamado *criolo*[15] (LAMARQUE, p.80, 2010). O acompanhamento do piano, no manuscrito de Amato, respeita o sentido duplo desses ritmos, tanto na linha do contrabaixo quanto na do piano. O arranjo de Ferreyra é escrito apenas em 3/4, omitindo a indicação de 6/8. No próximo exemplo, podemos apreciar as diferenças entre as partituras: Ferreyra escreve na linha do piano, na mão direita, a rítmica ternária de 3 colcheias e silêncio de colcheia em cada tempo do compasso; já na linha do baixo, na mão esquerda, o piano está em pulsação binária e há colcheia e silêncio de semínima, o que cria um acompanhamento em contratempos entre a pulsação ternária e binária (Ex. 60)



Ex. 60 - Diferenças de notação da métrica entre edições do *Malambo*. No manuscrito de Amato (esquerda), há a indicação de tempo 6/8 e a indicação de 3/4 está entre parênteses. Já na edição de Ferreyra (direita), há a indicação de 3/4 e uma rítmica de contratempos entre as mãos direita e esquerda do piano.

A alternância das vozes no contrabaixo (I e II) permitiu a Ferreyra acrescentar outros elementos idiomáticos na peça, não usados por Amato. No acompanhamento do contrabaixo II, Ferreyra utiliza harmônicos na região aguda do instrumento, assim como *pizzicatos* (Ex. 61). Nessas passagens, o contrabaixista tem indicação de execução de corda e de dedilhados (c.45-48).



Ex. 61 - Elementos idiomáticos do *Malambo*, acrescentados por Ferreyra: harmônicos e *pizzicatos*, com indicação de dedilhado e de corda (c.45-48).

[15] O termo *criolo,* (chamado em espanhol *criollo)* é utilizado para nomear membros da população africana nascidos nas Américas, e aplica-se também às características da cultura e tradição de um país hispano-americanas. LAMARQUE afirma que o termo "*criollo* tem o significado de *nativo puro*", e é uma expressão que pertence ao vocabulário argentino. O jogo jogo rítmico como o 3/4 *criollo,* se relaciona com quase todas as expressões musicais do folclore argentino (chacarera, malambo, chamamé, etc) que usam o *bombo leguero* e utilizam uma serie rítmica especifica de percussão marcada por "silêncio no primeiro tempo, segundo tempo apoiado e curto, e por fim, o terceiro tempo forte e marcado" (LAMARQUE, p.16-17,80 , 2010).

Outro dos elementos particulares da edição de Ferreyra é a não inclusão da indicação *a piacere*, que está presente no original de Amato (c.1-6). Pode-se observar, na parte do contrabaixo (I), que não existe essa indicação (Ex. 62). Ferreyra também utiliza, ao longo da parte do piano, uma abreviação de alguns elementos do contrabaixo solo, mas que não devem ser executados pelo contrabaixo, por isso, o trecho de introdução dos harmônicos executado pelo contrabaixo I está escrito ao modo de *cue* (Ex. 63).



Ex. 62 - Parte do contrabaixo I, sem a indicação *a piacere*, na edição do *Malambo* de Ferreyra.



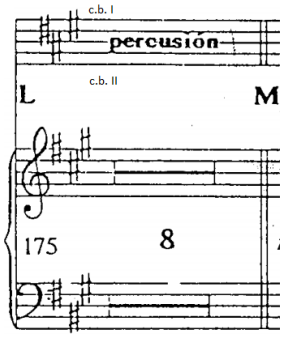
Ex. 63 - Parte do piano ao modo de *cue* na linha do contrabaixo (c.1-6), no *Malambo* editado por Ferreyra.

Ferreyra inclui, em sua edição do *Malambo,* elementos de percussão a serem realizados pelos contrabaixos I e II. No compasso 175, está o trecho de *improvisación libre*, onde Ferreyra escreve a parte percusiva dos contrabaixos, indicando, numa legenda, como devem ser executados os ritmos nesse trecho: quais dedos da mão o instrumentista deve usar (o dedo anular e o polegar) e qual lugar do corpo do instrumento deve ser utilizado (as laterais ou a tampa do contrabaixo) (Ex. 64).



Ex. 64 - Indicações de execução da percussão no contrabaixo II, na edição de Ferreyra do *Malambo*. (c.175-230).

Outro dado interessante desse trecho é que a edição de Ferreyra reduz o número de compassos da improvisação. No original de Amato, são 12 compassos com uma repetição, na edição de Ferreyra, são apenas 8 compassos (Ex. 65). Também existe, na edição de Ferreyra, a indicação de modo de *cue* na parte do piano, no trecho de improvisação livre. Nesse trecho, é eliminada a *batida de manos* (palmas), que está presente no original de Amato.



Ex. 65 - Eliminação da barra de repetição, redução de 12 para 8 compassos, em relação ao manuscrito, e indicação de modo *cue* na linha do contrabaixo (c.175-182), no *Malambo*, edição de Ferreyra.

A segunda versão do *Malambo* de Amato foi criada por seu ex-aluno Norberto Juez. A versão foi criada para o quarteto de contrabaixos *Arsis Basses*, ensamble de contrabaixos composto por músicos naturais de Santa Fé, Argentina. (DIARIO UNO, 2010). A título de informação, essa versão já foi apresentado na ISB Convention de 2013, em Rochester, Nova York, pelo referido quarteto junto do arranjador Norberto Juez e outros contrabaixistas argentinos, na apresentação do repertório argentino para contrabaixo. (AMATNEEK et al, 2013, p. 20).

O arranjo de Juez respeita os elementos da escrita idiomática do contrabaixo usados no manuscrito original pelo compositor. As modificações do arranjo de Juez incluem outros tipos de elementos como o uso da tonalidade. Ele escreve seu arranjo para contrabaixos de orquestra na tonalidade de Sol Maior, um tom abaixo do Lá Maior, que é a tonalidade da parte do piano no original de Amato (Ex. 66). Outro elemento é a alternância da linha melódica do contrabaixo entre os quatro contrabaixos: cada um executa partes da linha melódica do contrabaixo originalmente escrita por Amato. No exemplo, são apresentados dois trechos onde a linha melódica é alternada entre o contrabaixo I e o contrabaixo IV (c.21-24;48-51) (Ex. 67).



Ex. 66 - Tonalidade de Sol Maior do *Malambo* arranjado por Norberto Juez (c.1-6)



Ex. 67 - Alternância da linha melódica entre o contrabaixo I e IV, em duas passagens do *Malambo*, na edição de Norberto Juez. (c.21-24;48-51)

O arranjo de Juez adapta um trecho do manuscrito de Amato que originalmente foi escrito como um solo de piano. Nos compassos 164 até 183, Juez adapta esse trecho para os 4 contrabaixos: os contrabaixos III e IV utilizam a mesma rítmica de semínima e mínima como apoio da harmonia; os contrabaixos I e II se alternam na execução dos arpejos que originalmente cabe ao piano (Ex.68).

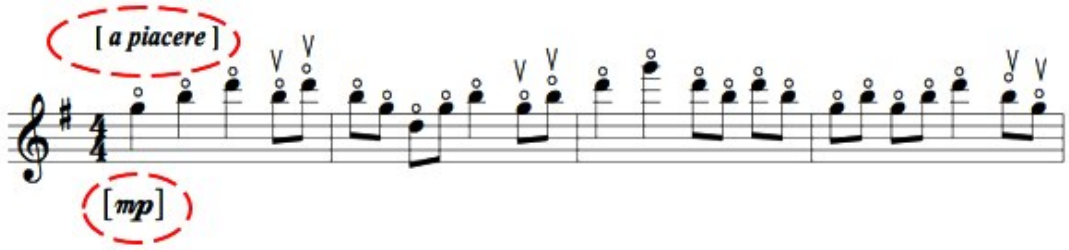


Ex. 68 - Arranjo do solo do piano para os 4 contrabaixos, na edição de Juez do *Malambo.*

3.3.4 Decisões editoriais para a edição de performance do *Malambo*

Para esta edição de performance do *Malambo*, serão comparadas dois manuscritos autógrafados por Amato da parte do piano, cedidas pelo Prof. Omar Arancibia e pela pianista correpetidora Beatriz Lhin Piottante. Ambas as partituras apresentam a parte do piano, uma vez que não foi possível encontrar alguma referência à parte do contrabaixo solo. Na criação de uma proposta de edição de performance especificamente para essa peça, utilizou-se três tipos de recursos como elemento metodológico: (1) entrevistas com os alunos de Amato, (2) comparação entre a partitura original manuscrita e as edições dos ex-alunos, e (3) revisão e teste de elementos idiomáticos do contrabaixo, com base nos elementos do gênero folclórico.

Na introdução, foram corrigidas as oitavas dos harmônicos do contrabaixo, para que possam ser executadas nos harmônicos naturais e no registro super agudo do contrabaixo. Também se sugeriu um tipo de dinâmica em *mp*, com pouco ataque e que respeita o *a piacere* de Amato, ou seja, pode ser feita livremente. Foi corrigida a posição da indicação *a piacere*: ela foi transferida da metade para o começo da peça, a fim de evitar confusão por parte do executante (Ex.69).



Ex. 69 - Introdução do *Malambo*, em que foram corrigidas a oitava de execução dos harmônicos, a indicação de dinâmica em *mp* e a posição da indicação de *a piacere* (c.1-4).

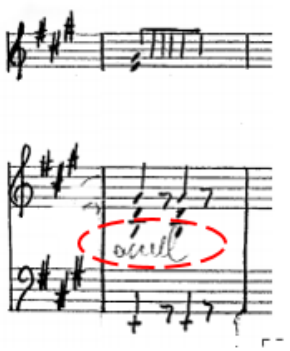
Com relação às anotações encontradas na partitura, havia, nas duas cópias do manuscrito do *Malambo*, dois compassos que foram acrescentados à partitura original com diferente caligrafia (c.23-35) (Ex. 70). Esses compassos correspondem à linha do piano e foram comparados nas partituras copiadas e nas edições de Ferreyra e Juez. A partir daí, pôde-se

constatar que ele corresponde a uma modificação que perdurou no tempo, por isso, a edição atual manteve a modificação.

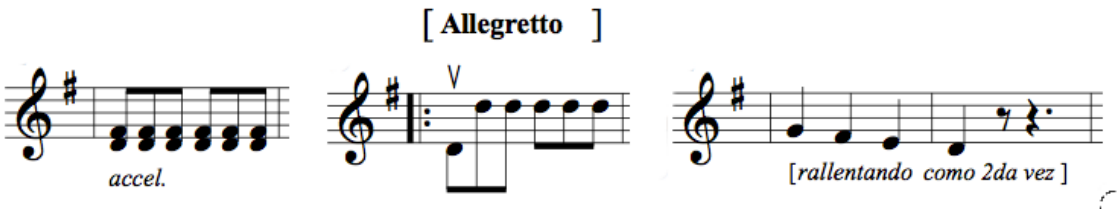


Ex. 70 - Manuscrito do *Malambo*, em que pode-se constatar dois compassos novos na partitura, escritos com diferente caligrafia (c.23-25).

Um dos problemas que surgiram durante a edição do manuscrito de Amato foi uma indicação de *accelerando* na parte do piano , que aparece no compasso 56 (Ex. 71). Dessa indicação até o *Largo*, ou seja, por 62 compassos, não aparece nenhuma outra indicação de andamento. Isso produz instabilidade do andamento e confusão sobre qual seria o andamento real. Uma possibilidade de explicação para esse problema envolvendo as indicações de andamento seria a de que o *accelerando* pode fazer referência a uma brincadeira utilizada na dança folclórica o gênero do malambo, que consiste em acelerar o tempo à maneira de virtuosismo para, mais tarde, retomar o andamento original. Na edição de performance (Ex. 72), foi incluído o *accelerando* e foi acrescentada uma indicação de *allegretto* (c.62) e um *ritardando* permaneceu (c.94). Posteriormente, reaparece a indicação de *allegro* (c.98), que está presente no início do *Malambo*:

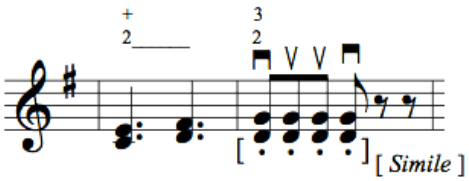


Ex. 71 – Inconsistencia de andamentos no *Malambo*: Apenas o a*ccelerando* na parte do piano (c. 56) sem nenhuma outra indicação de andamento nos 62 compassos seguintes.



Ex. 72 - Edição de performance do *Malambo*, com novas indicações de andamento em diferentes seções da peça (c56;62;94-95), inclusive o virtuosismo utilizado na dança folclórica.

Para facilitar a execução de certas passagens de cordas duplas, são sugeridos dedilhados que podem contribuir para a clareza desses trechos. O exemplo mostra os acordes principais do *Malambo*, em que a linha do contrabaixo reforça os acordes da harmonia da peça: nesse trecho, foram sugeridos dedilhados anatômicos na posição *capotasto* e que os dedos do meio e anular fiquem na região média do contrabaixo (c. 28-29, 98-99, 174-175, 188-189). Além disso, foram acrescentados: tipos de arcadas (c.1-2, 4, 8, 15, 21, 29, 31, 62, 110, 116), para dar uma padronização aos motivos similares (Ex. 73) ; e articulações com ponto e acentos (c. 7-9, 29, 31, 35, 37, 66-70, 76-80, 175, 177, 189, 191), para contribuir para a clareza dessas passagens (Ex. 74); e ligaduras (c. 15,17, 19, 21, 23, 25, 110, 112, 114, 116, 118, 120-121, 123, 130), na melodia de triunfo e em outras passagens, para facilitar a execução (Ex. 75).



Ex. 73 - Sugestão de dedilhado e padronização de arcadas em corda dupla (c.28-29), no *Malambo*.



Ex. 74 - Sugestão de acentos no tempo forte de 6/8, na edição de performance do *Malambo*.



Ex. 75 - Sugestão de ligaduras da edição de performance do *Malambo*.

Como forma de variação entre as repetições da linha do contrabaixo, foram sugeridas opções de execução uma oitava acima do que foi escrito. Isso permite ao instrumentista explorar os mesmos recursos do compositor em outras regiões do contrabaixo, como forma de variação (Ex.76)

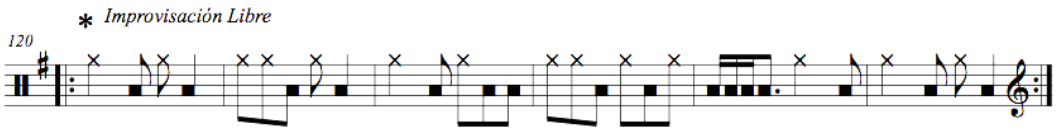


Ex. 76 - Sugestão de oitavas incluída entre parênteses, no *Malambo* de Salvador Amato.

Outro elemento incorporado à edição do *Malambo* foi uma sugestão de improvisação, na qual o contrabaixo é utilizado como elemento de percussão. POBLETE (2013) descreve que para essa passagem "Amato sempre estava procurando criar novos sons no instrumento, batendo na tampa e fazendo ritmos […] é assim que nasce o *Malambo*, pelo imitar de um ritmo autóctono que tinha relação com seu passado". Em entrevista, ARANCIBIA (2014) diz que, nessa passagem, Amato "deixava a interpretação livre para cada instrumentista" e diz, também, que era frequente a utilização de elementos de improvisação, como a percussão imitando o *bombo criolo* (usando a tampa e as laterais do contrabaixo) (Ex. 77). A partir das informações recolhidas nas entrevistas e do conhecimento de elementos do folclore argentino, foi elaborada uma sugestão de improvisação, baseada nos ritmos frequentemente usados pelo *bombo,* nas performances do gênero malambo. No exemplo, usamos dois elementos de percussão contrastantes: o X na cabeça da nota indica um som do *aro*[16] do *bombo,* que é um som mais seco e agudo que corresponde ao som das laterais do contrabaixo, e o símbolo quadrado na cabeça nota, simula o som do *parche,* som mais grave do *bombo*, que corresponde ao som da tampa do contrabaixo (Ex. 78).



Ex. 77 - Em entrevista com ARANCIBIA (2014), ele executa a improvisação do *Malambo* de Amato, apresentando os golpes na tampa e nas laterais do contrabaixo.



Ex. 78 - Sugestão de improvisação para o *Malambo* de Amato, baseada na percussão do *bombo* usada no gênero folclórico.

[16] Os elementos do *bombo criolo* são *parche* e *aro*. O *parche* é o couro que faz a base do bombo e o *aro* é uma madeira circular que cobre o *bombo*. Os instrumentistas do *Bombo* batem o *parche* e o *aro* para gerar sons mais graves e agudos.

3.4 *Carnavalito*

O *Carnavalito*, de 1985, foi a última peça para contrabaixo e piano escrita por Salvador Amato. Segundo JUEZ (2012), a composição da obra foi influenciada pela peça *Carnavalito Humahuaqueño*, de Edmundo Zaldivar (1917-1978), que, por sua vez, tem como referência o carnaval de Humahuaca, realizado 40 dias antes da Páscoa, na província de Jujuy, Argentina[17]. O *Carnavalito* fazia parte do "Tríptico latino-americano" que Amato tinha pensado para ser executado em concertos, mas foi uma das obras que o compositor menos executou em suas apresentações (FERREYRA, 2012). JUEZ (2012) comenta que Amato tinha vergonha de executar esse *Carnavalito*, já que se sentia como se tivesse "roubado algo" e que essa não era uma composição original dele. FERREYRA (2012) menciona que Amato não queria executar essa peça, porque o ritmo que tinha escrito não estava de acordo com o ritmo do *Carnavalito* de Zaldivar (Ex. 79 A). Por essa razão, Ferreyra faz uma nova versão arranjada, editada em 1996, que tem o ritmo correto do *carnavalito* (Ex. 79 B).



Ex. 79 A e B – Comparação da melodia do *Carnavalito*: o manuscrito (A) apresenta o motivo com duas síncopes ligadas, ao contrário da edição de Ferreyra (B), em que o motivo está escrito em colcheias e semicolcheias ligadas à síncope. Exemplo em oitava real (c.9–11).

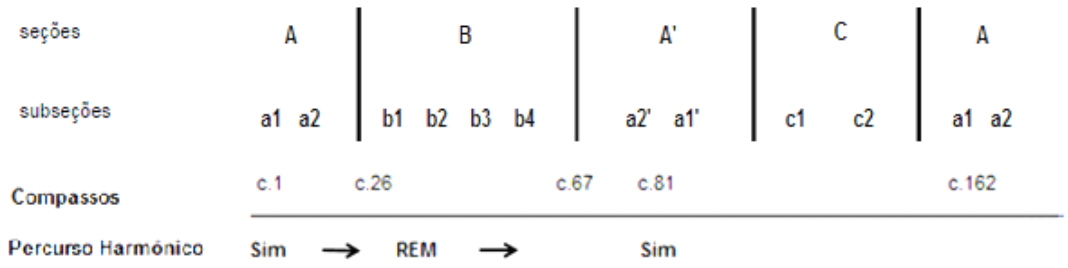
Ambos os arranjos do *Carnavalito* utilizam elementos diversos, que mais tarde serão analisados com detalhe. Para a análise das partituras, foram usadas a parte do contrabaixo e piano do manuscrito cedido por Ferreyra (AMATO, 1985) e a edição de Ferreyra de 1996 (AMATO, 1996), cedida por Arancibia.

---

[17] O *carnavalito* é uma dança tradicional dos indígenas Aymaras, radicados na região da Bolívia, próximo à província de Jujuy, ao norte da Argentina (ARETZ, 1953, p.256-257).

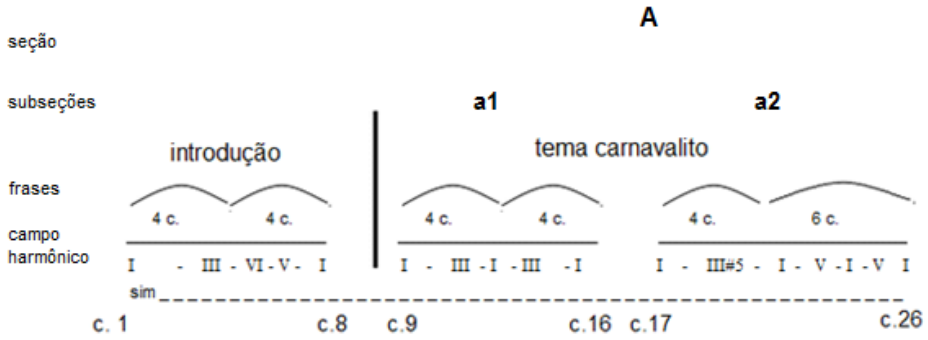
3.4.1 Análise formal e motívica

O *Carnavalito* de Salvador Amato está baseado no tema principal do *Carnavalito Huamaqueño*, que, por sua vez, se encaixa no gênero *carnavalito*. Segundo ARETZ (1953, p. 177), as melodias desse gênero respeitam uma métrica binária e geralmente são pentatônicas. O *Carnavalito* de Amato segue essa tradição: usa a métrica de 2/4 e uma melodia acompanhada entre o contrabaixo e o piano. A peça é composta por 162 compassos e a tonalidade predominante é de Si Menor. No *Carnavalito*, a condução harmônica durante o transcurso da peça passa pelas tonalidades de Si m e pela relativa maior, Ré maior, que se desenvolve na seção B. Já no compasso 81, Amato volta à tonalidade de Si Menor. A partir daí, não modifica a tonalidade da peça. A forma que caracteriza a obra de Amato é a rapsódica, que apresenta trechos compostos por materiais temáticos novos e variações, muito similar ao que acontece com a forma do *Malambo*, também pertencente a um gênero folclórico argentino. Dessa forma, a estrutura formal, tonal e motívica do *Carnavalito* de Salvador Amato pode ser representada pelo esquema A–B–A'–C–A, semelhante ao de um rondó (Ex. 80).



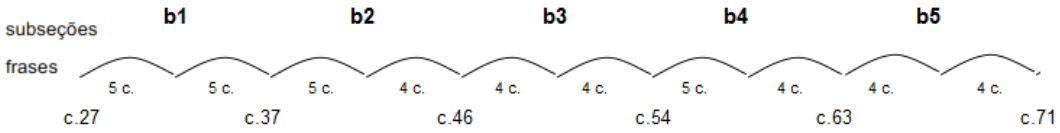
Ex. 80 - Condução harmônica entre as seções e subseções do *Carnavalito.*

A estrutura da peça, nos primeiros compassos da introdução, forma uma quadratura, porém essa forma tende a se desvirtuar, por influência da finalização de frases, ao longo da seção A (c. 9-26), geralmente quando aparece a melodia do *Carnavalito*. Entre os compassos 17 e 26, a frase tende a ser maior, sobretudo na subseção a2, onde é reforçada a harmonia da finalização de frase (Ex. 81).



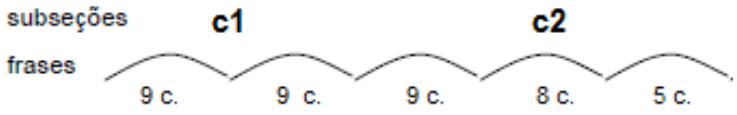
Ex. 81 - Formas de frase, subseções e campo harmônico da introdução e na seção A do *Carnavalito*.

Na seção B, não é apresentado material motívico novo. Nesse trecho, os materiais já apresentados na seção A são desenvolvidos. O trabalho de elaboração melódica é bastante simples, seguindo sempre o mesmo padrão. No Ex. 82, a forma como estão agrupadas as subseções não segue estritamente a quadratura, em vez disso, para formarem os períodos, elas se agrupam em semifrases, que podem ser de dois, três, quatro, até cinco compassos.



Ex. 82 - Estrutura das subseções e frases, na seção B do *Carnavalito.*

Amato gera uma breve reexposição dos elementos do tema principal do *Carnavalito* na seção A' (c.79-101). Depois disso, apresenta a seção C (c.102-141), que são os solos do piano e do contrabaixo. As frases nessa seção, resultam irregulares, a partir do uso das variações de frases do tema do *Carnavalito*. A subseção c1 é relativa ao piano e corresponde ao uso harmônico do instrumento. Já na subseção c2, o trecho para contrabaixo é mais livre: as diversas técnicas usadas no solo são aplicadas às frases (Ex. 83). Após o fim da seção C, Amato faz uma reexposição completa de A', até o compasso 158, onde escreve uma coda de 4 compassos para finalizar a peça.



Ex. 83 - Estrutura das subseções e frases, na seção C do *Carnavalito* .

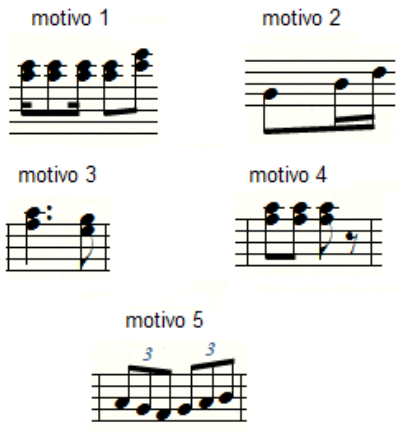
No começo da seção C, aparece um solo para piano em *andante*. Esse movimento está na tonalidade de Si Menor e destaca o uso de harmonia simples em Amato usando o VII, V e I graus para reforçar a tonalidade. Logo após, Amato desenvolve uma progressão de acordes descendentes entre o VII e IV graus de Si m (Lá Maior, e Mi Menor) (c. 112-115), voltando à tônica para finalizar com uma cadência na dominante (Ex. 84).



Ex. 84 - Progressão descendente e cadência suspensa como reforço da harmonia em Si Menor, no *Carnavalito.*

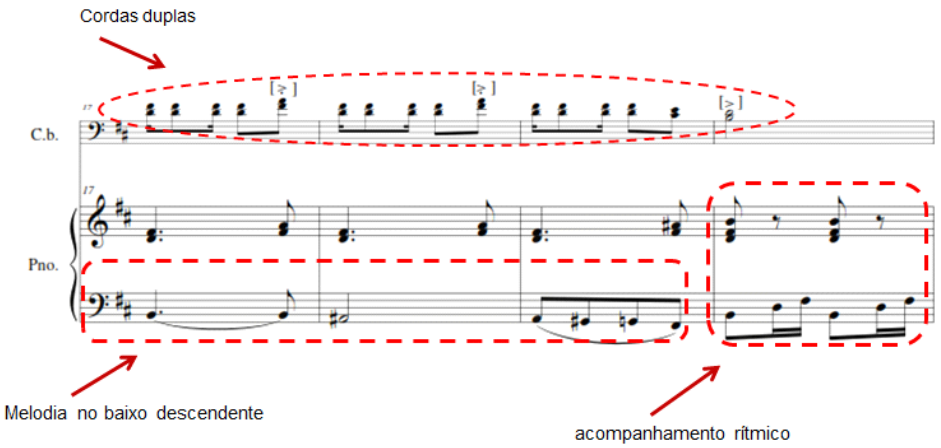
Os motivos principais da peça estão baseados em diversas variações do motivo principal do *Carnavalito Huamaqueño* e quatro outros motivos, que aparecem nas seções B e C. O primeiro é a síncope típica do *carnavalito*, que aparece nas subseções a1 e a2 e é reproduzido primeiro no piano (c.1) e depois no contrabaixo (c.9). O Motivo 2 aparece pela primeira vez

na subseção a1, no piano (c.7), caracterizado como elemento de acompanhamento, com uma colcheia e duas semicolcheias. O Motivo 3 aparece na subseção a1, pela primeira vez na parte do piano (c.17), e é representado pela semínima pontuada com colcheia. O Motivo 4, aparece na parte do contrabaixo (c.1), com três colcheias em cordas duplas na finalizaçao do tema de Carnavalito Huamaqueño. O Motivo 5, que aparece na parte do contrabaixo a partir do c.71, é caracterizado por uma quiáltera de tercina, que funciona como uma ponte entre as seções B e A', e é utilizada novamente na seção C (Ex. 85).



Ex. 85 - Motivos estruturais do *Carnavalito*: M1, M2, M3, M4 e M5.

Os motivos, no *Carnavalito*, são usados para marcar o ritmo de dança do gênero popular. A subseção a2 (c.17-26) começa com a linha do contrabaixo em cordas duplas, seguindo a rítmica da introdução do *Carnavalito.* Na linha do piano, são utilizados dois motivos em alternância, para dar contraste ao acompanhamento: o primeiro deles é o Motivo 3, que acompanha a rítmica do contrabaixo; o segundo é o motivo 2 usado como elemento rítmico marcante da dança do gênero (Ex. 86).



Ex. 86 - Utilização das cordas duplas na linha contrabaixo e acompanhamento rítmico e melódico na linha do piano, no C*arnavalito.*

O Motivo 1 aparece na linha do contrabaixo de variadas formas. No exemplo, são mostradas duas formas desse motivo. Elas são compostas pelas mesmas notas, porém, adquirem contraste na composição do motivo, porque, às vezes, aparecem em intervalos de terça maior e menor (c.37-39) e outras vezes como bicordes de segunda maior e menor (c.46-48) (Ex. 87).



Ex. 87 - Variações do motivo1: (a) intervalos de terça maior e menor, (b) bicordes de segunda maior e menor, na seção B do *Carnavalito.*

A sucessão de motivos sincopados (Motivo 1) é repetida constantemente até o compasso 70. Depois, aparece, pela primeira vez, o motivo de quiálteras (motivo 5), repetido entre os compassos 71 e 78. Depois aparece na seção C, na linha do contrabaixo (c.) No exemplo, o motivo de quiálteras é utilizado como uma ponte entre as variações do motivo sincopado (Ex. 88).



Ex. 88 - Utilização do motivo de quiálteras construído como ponte para a próxima seção do *Carnavalito*.

3.4.2 Escrita idiomática com aplicação didática no *Carnavalito*

A escrita idiomática do *Carnavalito,* Amato aplica um recurso usado em outras peças dele, as cordas duplas em *arco*, em diversos motivos de bicordes de terças e quartas justas, para adensar a textura e reforçar a harmonia do piano no registro médio do contrabaixo. Um exemplo pode ser encontrado no *Carnavalito*: as cordas duplas nessa peça têm função programática, pois lembram o *charango*[18], instrumento de cordas dedilhadas, típico da instrumentação do gênero *carnavalito*. Tocado com a técnica do rasgueado, o *charango* também utiliza cordas duplas ou triplas (Ex. 89). Deve-se observar que a parte do contrabaixo nesse manuscrito está escrita em som real).



Ex. 89 - Cordas duplas no registro médio do contrabaixo (notadas em som real), no *Carnavalito* (c.9–14), de Salvador Amato.

[18] O *charango* é um instrumento de cordas dedilhadas de origem peruana, dos índios *quíchuas*, cuja caixa de ressonância é feita com a carapaça do tatu. (SADIE, 1994, p.187).

O *Carnavalito* contém uma longa passagem solo em *pizzicato,* extraída da edição de Ferreyra[19]. Para realizar o trecho em *cantabile*, que se inicia no c. 158, Amato indica que se recorra à grande reverberação do *pizzicato* nos registros médio e grave do contrabaixo, o que é ampliado pelo emprego de cordas duplas e triplas sem o acompanhamento do piano, com os tempos fortes marcados por acordes arpejados, realizados com a técnica do *rasgueado* do violão (Ex. 90). Embora essa técnica virtuosística seja mais usada na escrita para a família do violino, Bertram Turetzky (1974, p.5), que a denomina *pizzicato lírico*, reconhece seu desenvolvimento na escrita para contrabaixo, no ambiente da música popular.



Ex. 90 - Trecho em "*pizzicato lírico*" na linha do contrabaixo, sem acompanhamento (c.158-164), extraído da edição de FERREYRA (1996) do *Carnavalito* de Salvador Amato.

A escrita idiomática para contrabaixo e especificamente no *Carnavalito*, recorre ao conhecimento dos registros do contrabaixo com fim didático. No compasso 135, percebe-se o estudo do instrumento em que percorrem grandes extensões, atravessando registros contrastantes do contrabaixo (registro super-agudo até o grave) como elemento virtuose, como no trecho do Ex. 91 (extraído do manuscrito na oitava real). Nesse extrato, Amato faz uma passagem final do *Carnavalito*, utilizando um padrão rítmico de semicolcheias com bordadura ascendente repetindo a primeira e terceira semicolcheia, sob uma escala descendente de Si Menor. Começa na nota Si_4 do registro super agudo, se estende até para concluir na nota solta de $Fá_1$. Isso tem uma intenção totalmente pedagógica, porque procura fazer que o estudante trabalhe dois movimentos corporais: na mão direita, manter o movimento com o arco que seja necessário para executar a pressão do arco na corda em diferentes registros do contrabaixo; e na mão esquerda, movimentos rápidos que garantem a articulação de notas entre os diversos registros.

[19] Segundo FERREYRA (2013), Amato executava essa passagem em *pizzicato,* apesar de não estar especificado no manuscrito.



Ex. 91 - Notas que percorrem do registro super-agudo até o grave com fim didático, na coda do *Carnavalito* (c. 135-138).

3.4.3 As edições do *Carnavalito*

Como já foi mencionado, o *Carnavalito* teve dois arranjos, um pelo feito próprio Amato e o outro elaborado por Jose Luis Ferreyra, ex-aluno do compositor, radicado na Espanha. Segundo o FERREYRA (1996), foi criado o novo arranjo pela necessidade de consertar o erro no ritmo do *carnavalito huamaqueño.* melodia tradicional do genero. Além disso, Ferreyra ampliou a extensão de compassos e acrescentou novos elementos na peça. Atualmente, o *Carnavalito* é executado pelos alunos em Mendoza é com base no Ferreyra, e não o original de Amato. Neste parte do trabalho buscou-se analisar e procurar similitudes e diferenças entre ambas as edições.

A versão do *Carnavalito* feita por Ferreyra apresenta mudanças em relação ao original. Em seu arranjo se destacam os seguintes elementos: (1) uma maior utilização da técnica de escrita idiomática do instrumento; (2) inclusão de recursos timbrísticos, como o contraste arco/ *pizzicato* entre contrabaixo e piano; (3) inserção de harmônicos no tema principal da peça (c. 5-8); (4) mudanças de oitavas (c.83-90); (5) utilização de cordas duplas em oitavas para promover intensificação sonora nos c. 37-41; (6) cordas duplas com *pizzicato*, *glissando*, e *pizzicato* triplo arpejado. Uma das diferenças entre os arranjos é o andamento da peça. Amato pede para tocar em tempo *allegretto* e Ferreyra sugere que a execução seja em *allegro*, com tempo 100 de semínima. Também pode-se observar que Amato escreve uma dinâmica: começar em piano e ir crescendo. A edição de Ferreyra começa com forte sem indicação do crescendo (Ex. 92).



Ex. 92 - Diferenças de dinâmicas e andamentos entre as edições do *Carnavalito.*

Ferreyra respeita algumas ideias musicais do arranjo original de Amato, mas é possível encontrar elementos que foram acrescentados. Um exemplo está na introdução: Amato escreve a introdução em oito compassos e Ferreyra, em nove compassos, reiterando a finalização da frase (Ex. 93).



Ex. 93 - Diferenças entre edições do *Carnavalito*: na edição de Ferreyra (à direita) é acrescentado um compasso à introdução do tema da peça.

Ferreyra utiliza o motivo do *Carnavalito Huamaqueño* como uma figuração que dá unidade à peça. Após a apresentação do motivo principal do *Carnavalito*, ele usa elementos idênticos aos de Amato. Depois, cria novos recursos, tanto na linha do contrabaixo como na linha do piano. A linha do contrabaixo destaca o uso do motivo do *Carnavalito Huamaqueño* em outros registros, como nos harmônicos naturais da região superaguda do contrabaixo (Ex. 94).



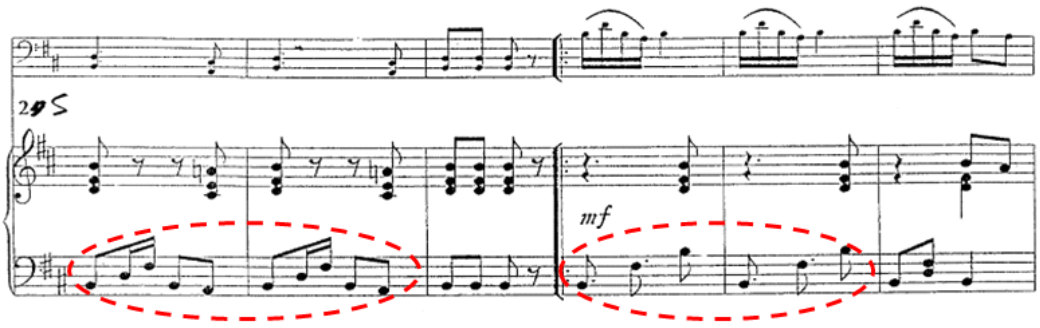
Ex. 94 - Utilização de harmônicos naturais, no arranjo de Ferreyra, como recurso timbrístico, em trecho melódico do motivo do *Carnavalito*.

Ferreyra se inspirou em elementos folclóricos para criar novos motivos temáticos para a peça. O primeiro que aparece é de semicolcheias e duas colcheias, que ocorre com variações: ligado ou solto em *staccato*, ou *pizzicato* (Ex. 95). O emprego dessas articulações, típicas da música folclórica, torna ainda mais clara essa influência.



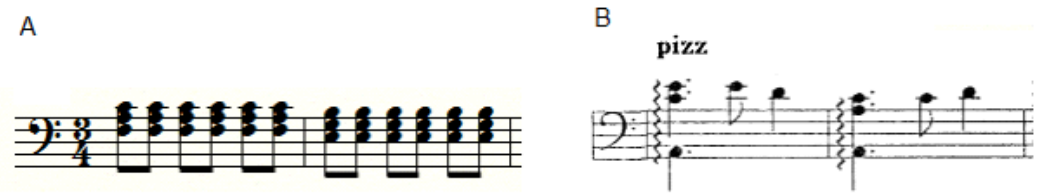
Ex. 95 - Motivos pentatônicos no arranjo de Ferreyra do *Carnavalito*.

Os motivos criados por Ferreyra afetam a linha do piano, enfatizando a tonalidade de Si Menor, o que torna o acompanhamento mais repetitivo. As células rítmicas (colcheia com duas semicolcheias, e duas colcheias pontuadas e colcheia) ocorrem em diversos trechos, caracterizando o acompanhamento folclórico em toda a peça (Ex. 96).



Ex. 96 - Motivos rítmicos do *Carnavalito*, na parte do piano, em que predomina a tonalidade de Si Menor, no arranjo de Ferreyra.

O *Carnavalito* contém uma longa passagem para contrabaixo sem acompanhamento do piano, o que dá um caráter introspectivo à peça. Em ambos os arranjos ocorrem materiais temáticos novos, porém, nesse trecho existem algumas diferenças entre as versões. Na versão de Amato, o solo de contrabaixo perdura por 22 compassos, em que há arpejos que, aparentemente, devem ser executados com arco, já que não há indicação de que deve ser feito o contrário. No caso da versão de Ferreyra, existem diferenças em relação às técnicas usadas na linha do contrabaixo e também no que diz respeito ao processo editorial desse trecho. FERREYRA (2013) inclui um trecho para contrabaixo solo, como parte das "técnicas usadas por Amato nessa composição", por isso, o arranjo de Ferreyra modifica alguns elementos usados por Amato para facilitar a escrita idiomática do contrabaixo. O mais caraterístico é a execução em *pizzicato* de quase toda essa seção. No manuscrito de Amato (compassos 129-130 exemplo A), a parte solo está escrita em 3/4 e são utilizados dois acordes, Fá Maior e Mi Menor, sem nenhuma indicação de *pizzicato*. Ferreyra (compassos 158-159 na edição de Ferreyra exemplo B) utiliza, em um trecho da passagem solo, duas vozes na linha do contrabaixo, usando ainda uma nota pedal de Lá, e acima dessa nota, sugere o movimento cromático descendente e ascendente do acorde de Lá menor (Ex. 97).



Ex. 97 - Diferenças na escrita do solo de contrabaixo, entre os arranjos de Amato (A) e de Ferreyra (B) do *Carnavalito*.

Na linha do piano, Ferreyra escreve como uma deixa (*cue*) os oito compassos de *pizzicato* solo, que só se encontram na partitura para contrabaixo solo. Essa decisão editorial pode trazer dificuldades aos intérpretes, pelo fato de o pianista não saber o que está sendo executado (Ex. 98).



Ex. 98- Solo de contrabaixo da grade do piano escrita a modo *cue* no arranjo do *Carnavalito* de Ferreyra.

3.4.4 Decisões editoriais para a edição de performance do *Carnavalito*

Para o processo de elaboração na edição de performance do *Carnavalito*, foram considerados elementos usados em ambos os arranjos, tanto o manuscrito de Amato quanto na edição de Ferreyra. Estabeleceu-se respeitar o quanto possível os elementos da versão original, usando em grande parte aquilo que está no manuscrito de Amato. Pretende-se realizar uma revisão geral do manuscrito, a fim de conferir se estão presentes os elementos que caracterizam o estilo folclórico do *Carnavalito*, e se há elementos que geram inconsistências passíveis de interferir na performance. Porém, não foram descartados os elementos do arranjo de Ferreyra, pelo contrário, foram resgatados aqueles que possam apoiar uma edição de performance concordante com as ideias musicais do gênero folclórico e com os elementos pedagógicos que caracterizam as obras de Amato.

Para fundamentar melhor a edição de performance, foi necessário procurar gravações do *Carnavalito* a fim de verificar elementos de sonoridade, inclusive os resultados sonoros da escrita idiomática. No registro fonográfico encontrado, em que Ariel OJEDA (2003) executa o *Carnavalito* conforme o arranjo de Ferreyra, observa-se a carência de elementos que demandem uma realização enérgica e com um ataque muito bem definido das notas, o que implicou sugerir acentos não explicitados por Amato e Ferreyra. Um exemplo são as cordas duplas, em que o tema principal do *Carnavalito* é utilizado (ver exemplo 79) por Ferreyra (c. 11, 15, 190, 194 da edição de Ferreyra). Na gravação em que OJEDA (2003) executa esse

arranjo, não se percebe esse recurso com claridade. Para que haja uma maior qualidade do som do contrabaixo, foi valorizada a primeira semicolcheia por meio da escrita de uma articulação *staccato* para apoiar a síncope seguinte. Acrescentou-se uma corda dupla na nota Sol_3 (o que resultou em bicorde Mi_3, Sol_3), para dar continuidade sonora à finalização do tema (Ex. 99).



Ex. 99 - Articulações e acréscimos de notas para edição de performance do *Carnavalito* (c.15).

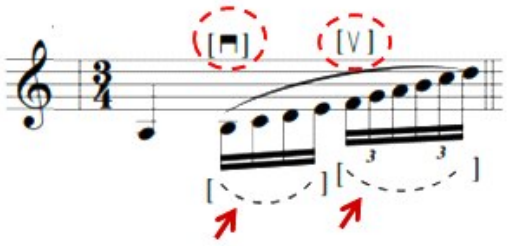
Outras articulações foram acrescentadas (c.17–18,20–22, 114–121, 194–195,197–199) com o intuito de obter um equilíbrio sonoro entre o contrabaixo e o piano. Vale lembrar que o piano tem uma caixa de ressonância maior do que a do contrabaixo, por isso, acusticamente esse último instrumento está diminuído em sua sonoridade. Para alcançar o referido efeito, foram acrescentadas articulações que são características e representativas do gênero folclórico carnavalito (Ex. 100).



Ex. 100 - Sugestão de acentos para edição de performance do *Carnavalito* (c.17).

Com referência a indicações de arcadas, encontram-se no arranjo de Amato apenas duas, escritas para baixo e para cima (c.135), antes da reexposição do tema principal. Não é assim na edição de Ferreyra, que é mais explícito ao indicar algumas arcadas para facilitar a execução pelo instrumentista. Na edição de performance foram ampliados os recursos de arcadas, como resultado de uma decisão musical que tem o objetivo de facilitar a execução de certas passagens no contrabaixo. Um exemplo disso está no compasso 181, em que foi indicada uma ligadura entre os grupos de semicolcheias e quiálteras de 6 (Ex. 101). Outras ligaduras que foram padronizadas, com base na repetição de motivos, estão no compasso 47

(no manuscrito, c. 27), em que Amato repete o mesmo desenho depois dos cinco compassos seguintes. Nesse trecho, optou-se pela padronização das ligaduras de ambos os motivos (Ex. 102).



Ex. 101 - Sugestão de arcadas e ligaduras no compasso 181 do *Carnavalito.*



Ex. 102 - Opção pela padronização de ligadura no compasso 47 do *Carnavalito.*

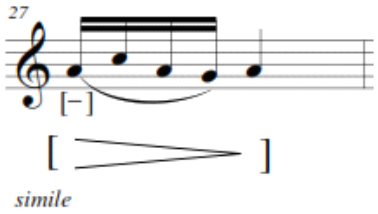
Outra correção feita em relação ao manuscrito de Amato foi a indicação de elementos de execução no contrabaixo. No compasso 50 do manuscrito, Amato recorre ao *pizzicatto* como elemento de variedade na execução do motivo sincopado. Porém, depois não aparecem indicações de retomar a execução com arco, por isso, foi incluída, no compasso 54 da edição de performance, a indicação de arco no compasso (Ex. 103).



Ex. 103- Correção de indicação de execução de arco no compasso 54, da edição de performance do *Carnavalito.*

Em relação às dinâmicas, não se observam inconsistências de escrita em ambos os arranjos do *Carnavalito*. Porém, na linha do contrabaixo, observa-se uma ausência de dinâmicas. Com o propósito de criar maiores contrastes na peça, foram acrescentados alguns sinais de dinâmica. O exemplo mostra um fragmento do arranjo do Ferreyra, (c.27 da edição de performance, Ex.

104), onde foi acrescentado um *decrescendo*. Também no c.70 da edição de performance, foi sugerida entre colchetes, a opção de utilizar o *pizzicatto*, a fim de facilitar a execução da passagem ao performer (Ex. 105).



Ex. 104 - *Decrescendo* incluído na edição de performance do *Carnavalito* (c.27).



Ex. 105 - Opção de *pizzicato* oitava abaixo entre parêntesis incluída na edição de peformance do *Carnavalito* (c. 70).

4 CONCLUSÃO

Este trabalho buscou mostrar como Salvador Amato preencheu a lacuna, na literatura pedagógica e de concerto relacionada ao contrabaixo, com que se deparou na sua cidade natal, Mendoza. Ao escrever e tocar seu conjunto de obras, ajudou a tornar o ensino do instrumento na UnCuyo uma referência na Argentina. O início de Amato na aprendizagem do instrumento, assim como em sua atividade composicional, estão ligados à sua educação autodidata e experiência no âmbito da música popular, e o levou a procurar ferramentas para ampliar sua cultura relacionada ao contrabaixo e auxiliá-lo na composição de diversas peças para o contrabaixo.

A análise da *Habanera,* da *Sonatina,* do *Malambo* e do *Carnavalito* apontam características que evidenciam a influência da música popular na obra de Salvador Amato, como o uso de pulsações de tempo binárias em tempo ternário (como um 3/4 em um 6/8). O tratamento harmônico dado por Amato a suas obras é simples: ele usa acordes de regiões tonais próximas, como Lá maior e Ré maior, usados na *Sonatina* e *Malambo*; ou relativas maiores e menores, como Mi menor e Mi Maior, usadas na *Habanera*; e Si menor e Ré maior, usados no *Carnavalito*. As estruturas formais dessas peças são as seguintes: forma descrita pela fórmula A-B (na *Habanera)*; forma da canção, descrita pelo esquema A-B-A (na *Sonatina*); ou forma rondó com caráter rapsódico, descrita pela fórmula A-B-A'-C-D-A' (no *Malambo)*; e A-B-A-C-A (no *Carnavalito*).

Segundo o que relataram nas entrevistas os ex-alunos de Salvador Amato, o compositor recorria a elementos diversos da escrita idiomática do contrabaixo, como forma de alcançar a finalidade dupla, musical e pedagógica, que caracteriza sua obra. É por esses recursos que foi definido nessa dissertação elementos idiomáticos e pedagógicos, que sejam de utilidade para os educadores do instrumento. Notou-se que alguns desses elementos estão destacados em longos trechos ou são elementos de expressão usados no trabalho do instrumentista. O uso de arcadas virtuosísticas, por exemplo, por parte de Amato, demostra seu estudo pessoal e o claro conhecimento que tinha do contrabaixo. Essa "bagagem" do compositor explica o significado de sua obra no âmbito da técnica idiomática do contrabaixo. Amato usa práticas de

performance integradas ao seu projeto pedagógico e à cultura de seu país. Suas obras contêm diferentes níveis de dificuldade técnica. Ele explora os diversos registros do contrabaixo (grave, médio, agudo e super agudo) de maneira expressiva, virtuosística, ou mesmo usando o instrumento como acompanhamento. Amato utiliza os harmônicos naturais de maneira programática (imitando o clarím, no *Malambo*) ou apenas didaticamente (na *Sonatina*). Emprega diversos tipos de arcada de natureza virtuosística na região aguda do instrumento, pouco comuns nas obras para contrabaixo (*Sonatina*), o que confirma que sua estética está ligada ao Romantismo. Com o uso do *pizzicatto*, Amato valoriza timbre e reverberação, e isso está associado ao contrabaixo popular, que realiza a função de acompanhamento (na *Habanera*); utiliza o *cantabile* no contrabaixo *a capella* (sem acompanhamento de piano), arpejando cordas duplas e triplas com a técnica do *pizzicato lírico* (no *Carnavalito*); e alterna os timbres do *arco* e do *pizzicato* com a técnica de *pizzicatto* de mão esquerda associada ao *pull off* sobre a corda solta (*Sonatina*). Na escrita para cordas duplas em *arco*, Amato se preocupa com as dificuldades de mudança de posição da mão esquerda e, assim, facilita a passagem com formas fixas em sequências. Por outro lado, nas cordas duplas em *capo tasto*, escreve a nota mais grave como nota pedal, para evitar mudanças de posição na mão esquerda, ao mesmo tempo em que permite que haja mais expressividade quando o andamento é mais lento. Apesar de sua escrita marcadamente tradicional e estética romântica, em *Malambo*, Amato se envereda por técnicas mais comuns à estética do contrabaixo pós-1950, como a utilização do contrabaixo como instrumento de percussão (imitando o *bombo afro-peruano*) e a utilização da voz do contrabaixista para emular os gritos dos dançarinos do gênero argentino *malambo*. A variedade de elementos musicais presente em suas obras reflete um cuidado para evitar a monotonia e a falta de fundamentação das prática diárias do instrumento, e está de acordo com um dos princípios da pedagogia da performance, que é a motivação na prática deliberada.

Além das análises estilística e harmônica das peças, este trabalho foi complementado com análise de áudio e/ou vídeo de gravações de ex-alunos e outros contrabaixistas que tiveram contato com o compositor. Isso permitiu que este trabalho proporcionasse uma visão mais ampla dos elementos musicais utilizados por Amato nas obras direcionadas a seus alunos. A análise das gravações permitiu que fossem percebidos: mudanças de andamento (65 bmp),

pizzicatos e *ritardando* (gravação de Arancibia da *Habanera*); e a realização de golpes na tampa e nas laterais do instrumento, na passagem de *improvisación libre* (entrevista de Arancibia do *Malambo*). Além disso, a análise dos registros em áudio e vídeo possibilitou que surgissem ideias de sugestões de arcadas em passagens de cordas duplas (gravação de Ojeda do *Carnavalito*).

O processo de ensino estabelecido pelo compositor, contrabaixista e pedagogo Salvador Amato na *Universidad Nacional de Cuyo*, reflete uma ação contínua, sistemática e integrada, que buscava dar a seus alunos uma resposta imediata à carência de literatura musical (repertório de concerto, estudos e métodos) na Argentina. A análise dos dados coletados nas fontes primárias (partituras), assim como nas fontes secundárias (artigos, monografias e entrevistas com ex-alunos do compositor), deixa em evidência uma clara intenção pedagógica em relação à composição de obras para contrabaixo, que abrange os níveis técnico, interpretativo e performático. Salvador Amato conseguiu alinhavar diversas ferramentas técnicas em um tecido musical de grande significado para sua cultura, ao mesmo tempo em que formou gerações de contrabaixistas atuantes na Argentina e no exterior.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Referências de texto

AMATNEEK, Bill et al. The 2013 ISB Convention at the Eastman School of Music. *Bass World, The magazine of International Society of Double Bass*. v.37, n.2. Dallas: ISB, 2013. p5-23.

ALMEIDA, Raquel. *A obra para violoncelo de Alceu Camargo: edição, aspectos didáticos e históricos*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.Brasil. 2011,161p. (Tese de mestrado)

AMATO, Ana. *Entrevista de Ana Amato a Rodrigo Olivárez*. Mendoza, Argentina. Fevereiro, 2012

ARANCIBIA, Omar. *Entrevista de Omar Arancibia a Rodrigo Olivárez*. Mendoza, Argentina. Setembro, 2014. (video)

ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

ARROYO, Margarete. Um Olhar Antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM- Associação Brasileira de Educação Musical*, n.5, p.13-20, 2000.

BORÉM, Fausto. Duo Concertant–Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi,* Belo Horizonte, v. 2, p. 40-49, 2000.

_____. O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos. *Em Pauta,* v. 14, n. 22, p. 85, 2003.

_____. O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Brasília, 2006.

_____. *Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance*. Revista da Abem. Porto Alegre, Brasil. 2006. p.45-54.

_____. *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical.* Tese de Pós-doutorado ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011. v.1. 187p.

_____. Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). Debates. n.14. Rio de Janeiro: Unirio, jun. 2015. p.52-74.

BORÉM, Fausto et al. (no prelo). "*Traços operísticos no Methodo (1838) de Lino Jozé Nunes*". In: Anais do IV Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Org. por Maria Alice Volpe. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

_____. *Lino Joze Nunes's 1838 Methodo: Historical, analytical and editorial aspects of an Afro-Brazilian double bass jewel.* Online Journal of Bass Research (OJBR) EUA, 2015.

BUGALLO, Rubén Pérez. *El bombo*. Argentina, 2009. Disponível em: http://www.gruposolargentino.com/bombo.html (Acesso em 15 de janeiro, 2013).

BRUN, Paul. *A New History of the Double Bass.* Norfolk, England: Yorke Edition. 2000. 317p.

CASCO, Néstor. *Los instrumentos en el tango: el contrabajo*. Tanguedia: revista cultural de tango. Centro de Estudios Astor Piazzolla de Uruguay. Montevideo. 2005. p.10-13

CLIFFORD, John. *The musiclover's handbook: containing (1) a pronouncing dictionary of musical terms and (2) biographical dictionary of musicians*. EUA: University Society, 1911. 468p.

COSTA, Cristina Porto. Variabilidade e performance musical: uma relação a considerar no ensino instrumental. *Revista da ABEM*, v. 16, n. 20, 2014.

DIARIO UNO. *Ensalada de Elefantes y el contrabajo como protagonista.* Jornal UNO. Mendoza, Argentina. Disponível em:http://edimpresa.unosantafe.com.ar/04.05.2010/noticias/39752_Ensalada+de+Elefantes+y+el+contrabajo+como+protagonista.html (acesso em 13 novembro de 2014)

FERREIRA, Manuel Pedro. *Juizo estético e filología musical: em torno de um cancioneiro polifónico do século XV*. Philosophica: Estética e filosofia da arte,19(20), Portugal, 2002, p. 251-278.

FERREYRA, José Luis. Entrevista de José Luis Ferreyra a Rodrigo Olivárez. em Teatro Real de la Opera de Madrid. Madrid, Espanha. Novembro. 2013 (Vídeo)

_____. *Método Amato*. Correspondência de e-mail de José Luis Ferreyra a Rodrigo Olivárez. 18 agosto de 2012.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. E*ditar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado. Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, Rio de Janeiro. 2000.

_____. *Os erros textuais: aspectos e atitudes editoriais*. Anais do SIMPOM, v. 2, n. 2, 2012.

_____. Tipos de edição. *Debates*. n.7. Rio de Janeiro: Centro de Artes e Letras – Unirio: 2004. p.39-55.

FUX, Robert. *Dicionário enciclopédico da música e músicos*. Edição brasileira organizada por Hanz Koranyi. São Paulo: Gráfica São José, 1957.

GALLO, Ricardo. *La radio: ese mundo tan sonoro*. Editora Corregidor, Buenos Aires, Argentina.1991.

GARCIA, María Ines. Música y radio en Mendoza, Argentina: la práctica musical de Tito Francia. *Latin American Music Review*, v. 24, n. 2, p. 252-269, 2003.
_____. El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza. In: *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM*. La Habana, Cuba. 2006.

GARDEL, Carlos. *La tropilla*. Gravação em vinilo. Buenos Aires, Argentina. 1930.

GRIER, James. The Oxford Companion to Music, Editing. Oxford University Press. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e2186(Acceso em 25 de fevereiro de 2013)

HUGILL, Andrew. *The orchestra: a user's manual: Double bass bowing*. Inglaterra. 2004. Disponível em: http://andrewhugill.com (Acesso em 20 do fevereiro, 2013).

JUEZ, Norberto. *Entrevista virtual de Norberto Juez a Rodrigo Olivárez pelo Skype*. 14 de julho de 2012.

KUEHN, Carlos; MICHAEL, Frank. Interpretação–reprodução musical–teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da (s) prática (s) interpretativa (s). *Per Musi,* Belo Horizonte*,* n. 26, p.7-20. 2012.

LACANALLO, Luciana Figueiredo et al. *Métodos de ensino e de aprendizagem: uma análise histórica e educacional do trabalho didático*. VII Jornada do HISTEDBR, Campo Grande, 2007, 20p. Disponível em http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada7/03trab-gt-gt4.htm (acesso em 25 de março de 2013)

LAMARQUE, Carlos A. da Silva. *Chacarera: Origens e transformaçõe*s. Florianópolis, Universidade do estado de Santa Catarina, Centro de Artes – CEART. 2010. 97p. (Trabalho de conclusão de curso)

LIMA, Sonia Albano de. *A necessidade de um ensino musical tecnicista mais comprometido com a realidade social do país e com a formação da personalidade humana*. In: Encontro anual da abem, 7., 1998, Recife. Anais Abem. Recife, 1998. p. 94-106.

MASCIADRI, Milton; EIKNER, Edward. *Romanza*. CD gravado e produzido pela DMR Recordings: Athens, GA. EUA.1993

MELCHIORI, Carolina. Salvador Amato: Crossing borders with the Double Bass*. Bass World, The magazine of Internacional Society of Double Bass*. v. 34. Dallas, EUA,2010. p27-30.

NORESE, Marta. *Habanera + Milonga = Tango*. In: http://www.investigandoeltango.com/habanera.htm. (acesso em 15 de março de 2014).

OJEDA, Ariel. *El autodidacto, artista de la búsqueda: Estudio sobre la formación de la escuela de Salvador Amato*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2003. 57p. (Monografía de Licenciatura em Música).

OLIVENCIA, Ana María; LOYOLA, Enriqueta. *Memoria histórica de la Escuela de Música, Universidad Nacional de Cuyo. 1940-1994*. Mendoza, Argentina: Secretaría de Ciencia y Técnica, UNCuyo, 1994. (Edição das autoras).
OXFORD MUSIC ONLINE. Oxford University Press. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02060?q=bariolage&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (acesso em 14 de maio, 2014)

OLIVÁREZ, Rodrigo. *Las composiciones para contrabajo de Gustavo Becerra Schmidt*. (Pesquisa em andamento). Sin editar. 2015

OLIVÁREZ, Rodrigo; BORÉM, Fausto. *Divertimento para flauta, viola y contrabajo op. 48 de Walerian Gniot: la escritura idiomática para el contrabajo en una obra de cámara polaca desconocida*. In: 22º Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. Anais do 22º Congresso da ANPPOM. João Pessoa: ANNPOM - UFPB, 2012. v. 1. p. 860-866.

OTERO, Ana María. *Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo: 50 años de música.* Tintar Editorial. Mendoza, Argentina. 2001.372p.

PARRA, Eugenio. *Entrevista a Eugenio Parra (contrabaixista Orquestra Sinfônica de Chile) a Rodrigo Olivárez*. Santiago, Chile. 2013.

PATTITUCI, John. *Electric bass. Transc Troy Millard*. Ed. Daniel Thress. New York : Manhattan Music. EUA, 1990, 35p.

POBLETE, Fernando. *Entrevista de Fernando Poblete a Rodrigo Olivárez no Teatro Real de la Opera de Madrid*. Madrid, Espanha. Novembro, 2013.

PROYECTO BIBLIOTECA DIGITAL ARGENTINA. *Glosario*. In: http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/glosario.htm. Grupo Clarín: Buenos Aires. (Acesso em 22 de março, 2014)

REY, Jimena. *Salvador Amato, El Contrabajo, vida y obra.* Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2003. 39p (Monografía de Licenciatura em Música).

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, Mexico,1995.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, v. 13, 2012, p. 32-60.

RODRIGUES, Ricardo Pereira. Can*ção e Dansa para Contrabaixo e Piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição.* Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.Brasil. 2003. 120p. (tese de mestrado)

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa/editado por Stanley Sadie*; editora-assistente: Alison Latham; tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arco 1a edição*. Brasilia: Editorial Thesaurus, 1998. 143p.

SANTIAGO, Patrícia Furst. Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical. *Revista da ABEM*, v. 15, n. 17, 2007.

SANTOS, John. *The Cuban Danzon: Its ancestors and descendents*. CD produzido pelo folkways records & service corp, broadway, Nova Iorque. NY, EUA. 1982.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary Contrabass.* Berkeley: University of California Press, EUA, 1974. 114p

5.2 Referências de partituras

AMATO, Salvador. *Habanera.* Partitura para contrabaixo e piano. Mendoza. 1973. (Manuscrito).

_____. *Sonatina.* Partitura para contrabaixo e piano. Mendoza: 1978. (Manuscrito).

_____. *Malambo.* Partitura para contrabaixo e piano. Mendoza. 1978. (Manuscrito).

_____. *Malambo.* Para dois contrabaixos e piano. Madrid: Edição José Luis Ferreyra, 1996.

_____. *Malambo.* Para quarteto de contrabaixos. Edição digital em encore de Norberto Juez. Sem data.

_____. *Carnavalito.* Partitura para contrabaixo e piano. Mendoza: 1985. (Manuscrito).

_____. *Carnavalito.* Partitura para contrabaixo e piano. Madrid: Edição José Luis Ferreyra, 1996.

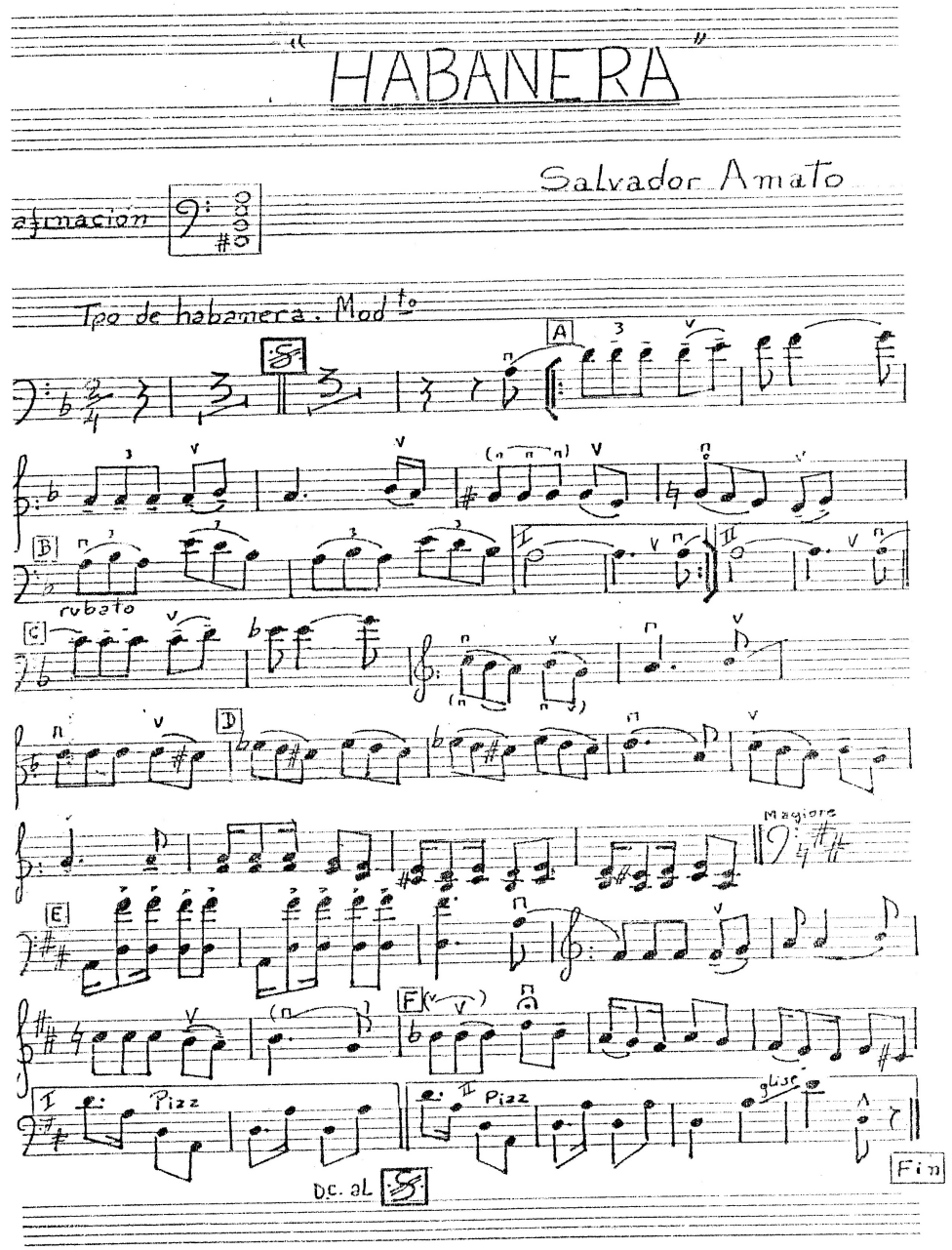
5.3 Referências de gravação de áudio e vídeo

ARANCIBIA, Omar; PIOTTANTE, Beatriz. *Habanera* de Salvador Amato.flv. In: https://www.youtube.com/watch?v=e78OPm_ohi4 (acesso em 24 de maio de 2014)

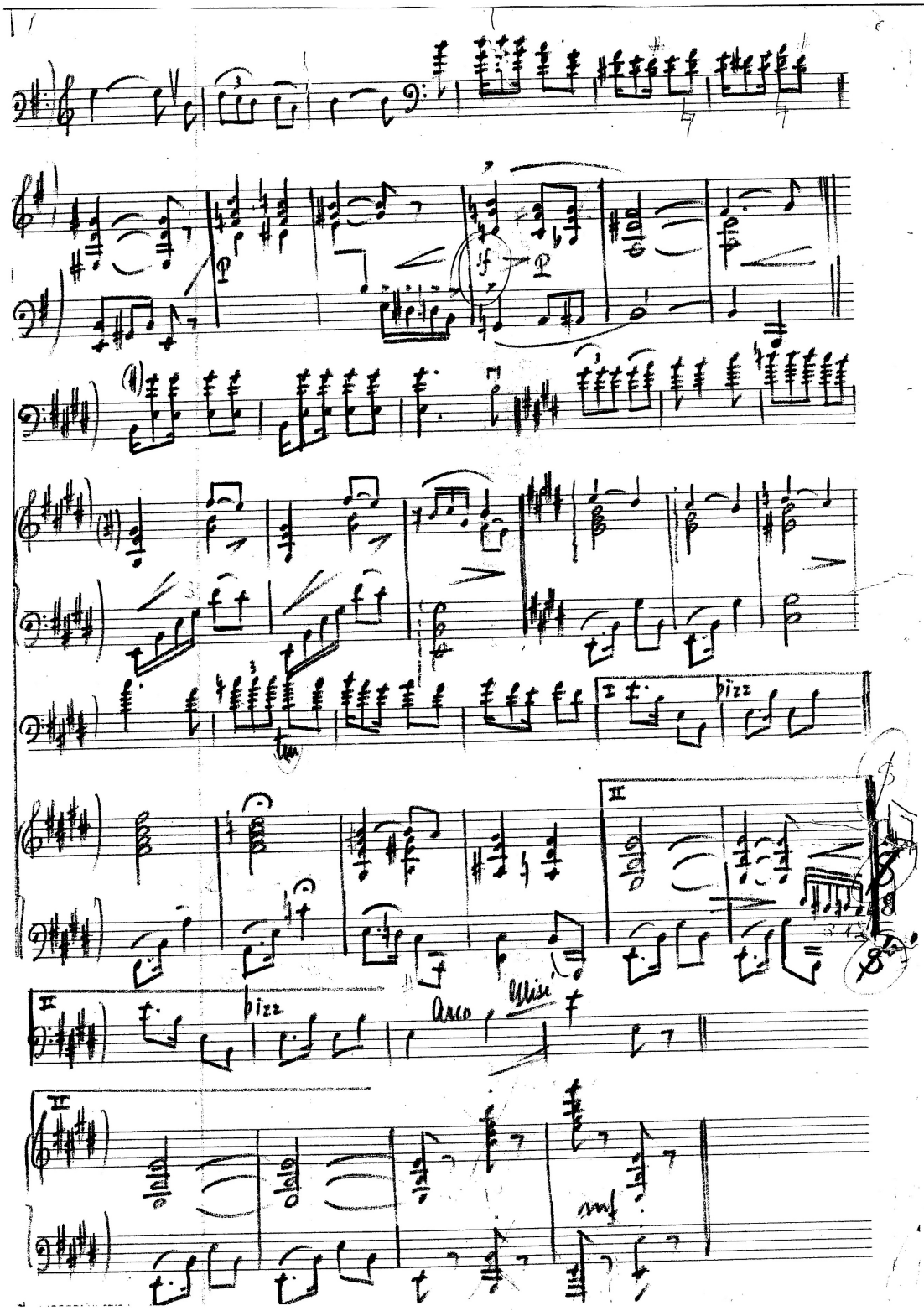
OJEDA, Ariel. *Carnavalito*. Gravação fonográfica. Examen final de Contrabajo. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1993.

OLIVAREZ, Rodrigo. *Piquetato* e *Pizzicato com arco* em *Sonatina*. Gravação de audio e video. Belo Horizonte. 2014.

6 ANEXO 1
6.1 Manuscrito da *Habanera*




Piano y Contrabajo
Habanera
de. Salvador Amato
Tpo di Habanera Modto
Rubato
Rubato


pizz
pizz
arco
mf

6.2 Edição de performance da *Habanera*



Habanera (1973)

para contrabajo y piano

Salvador Amato

Edición de Rodrigo Olivárez

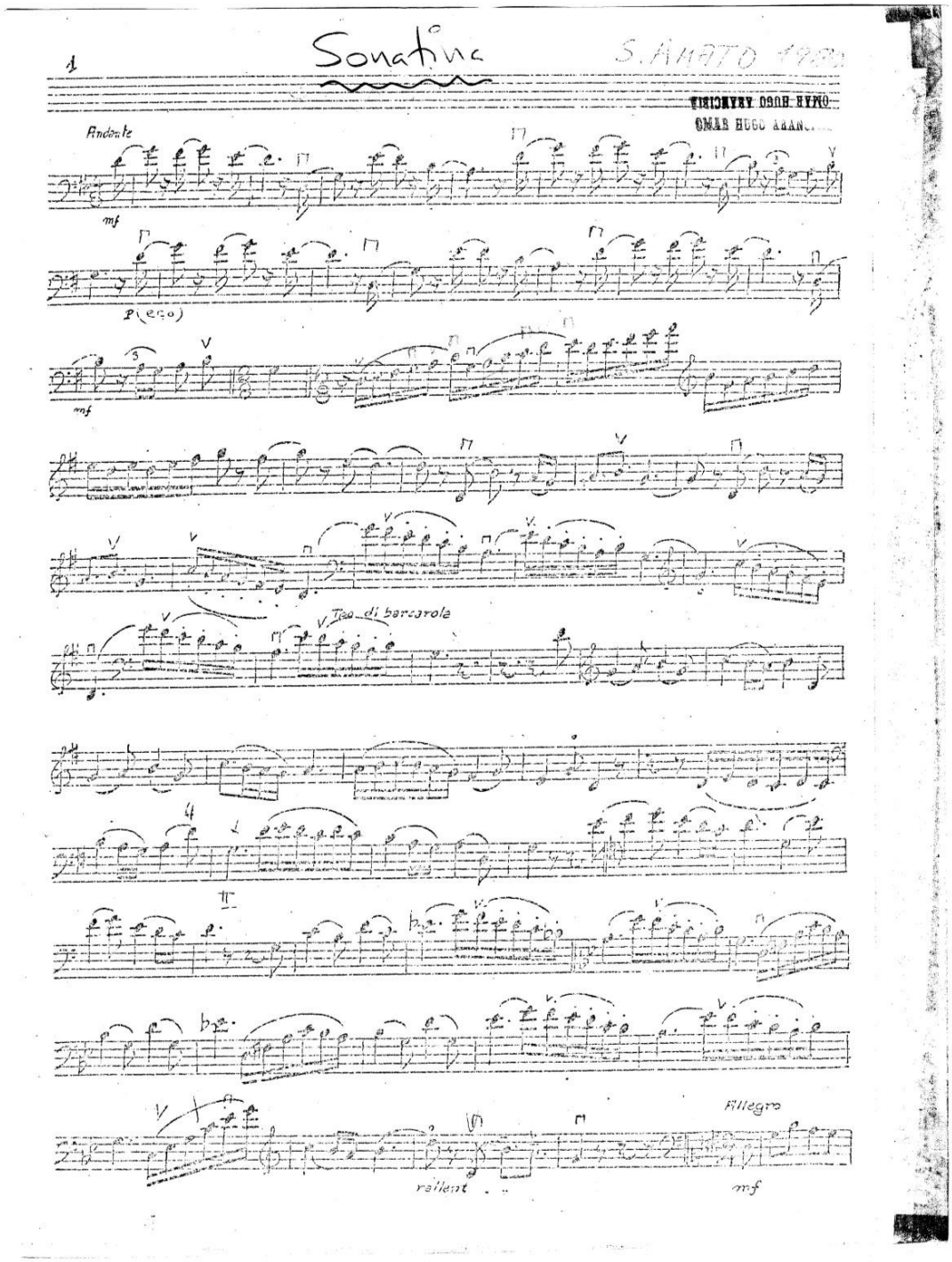


©


18
2.
c.b.
18
Pno.
f
24
rubato
c.b.
24
Pno.
f
p
30
Maggiore
[pizzicato]
c.b.
30
Pno.
f
p


35
[arco]
c.b.
Pno.
40
1.
pizzicato
Da capo al
2.
pizzicato
45
Glissando
mf

7 ANEXO 2
7.1 Manuscrito da *Sonatina*




OMAR HUGO ARANC... 2
mp
mf
Pzz Simile
pp
p
pp
p
f
Poco a poco accel.
riten.

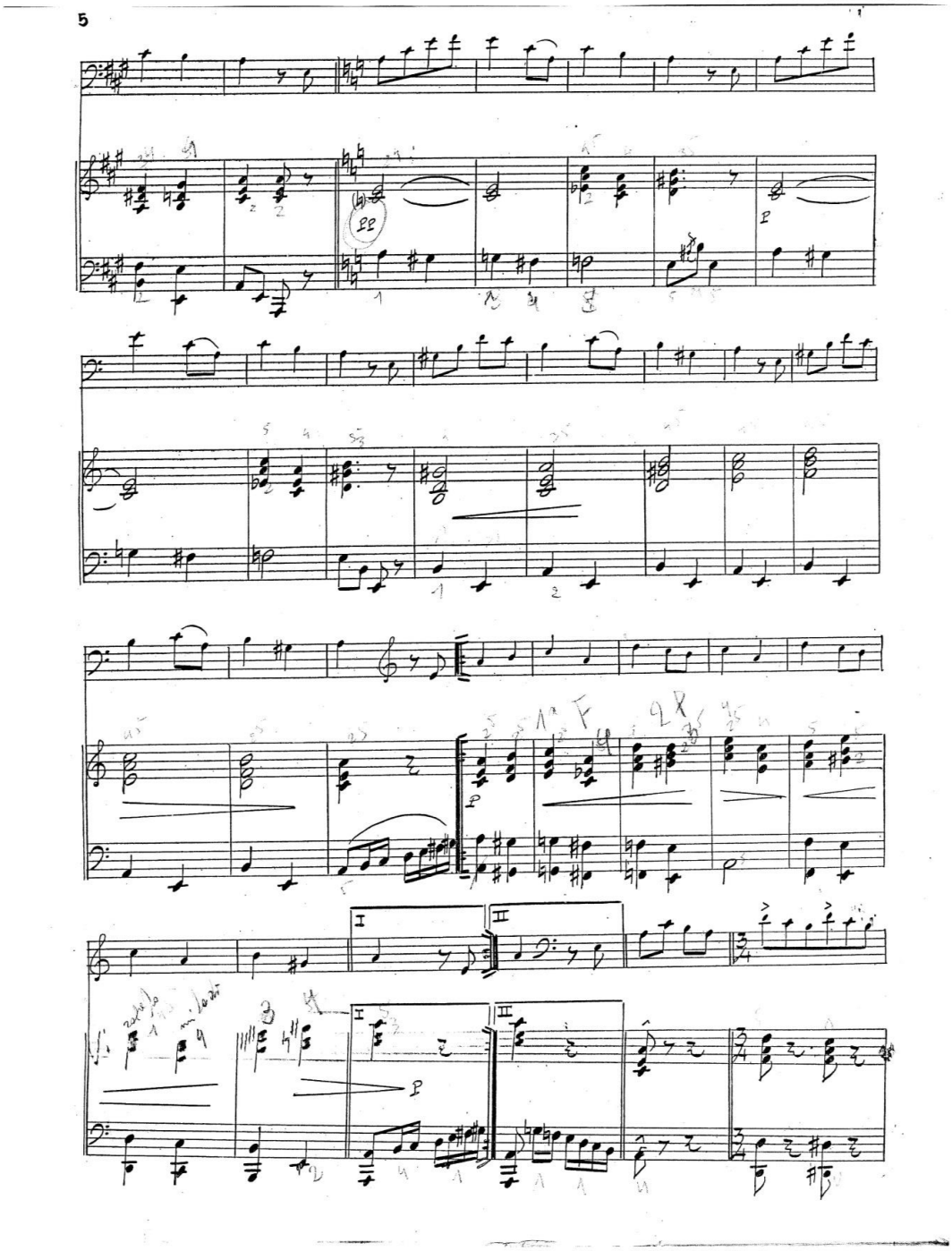

Tranquillo
Tranquillo
Allegro
Pizz. sim.
Detaché


1
Andante
Andante decidido
mf
2a vez eco y 8a alta
I
II
Ritard.
Ritard.
sin pedal


2
Barcarola
Tpo di Barcarola
Sin pedal
caminando
AT
RICORDI N° 3712 Ind. Arg.


3
rall.
All2
All2
P sonoro


4
mp
p sonoro
Pizz sim.
sonoro
pp
subito
p
RICORDI Nº 3712 Ind. Arg.

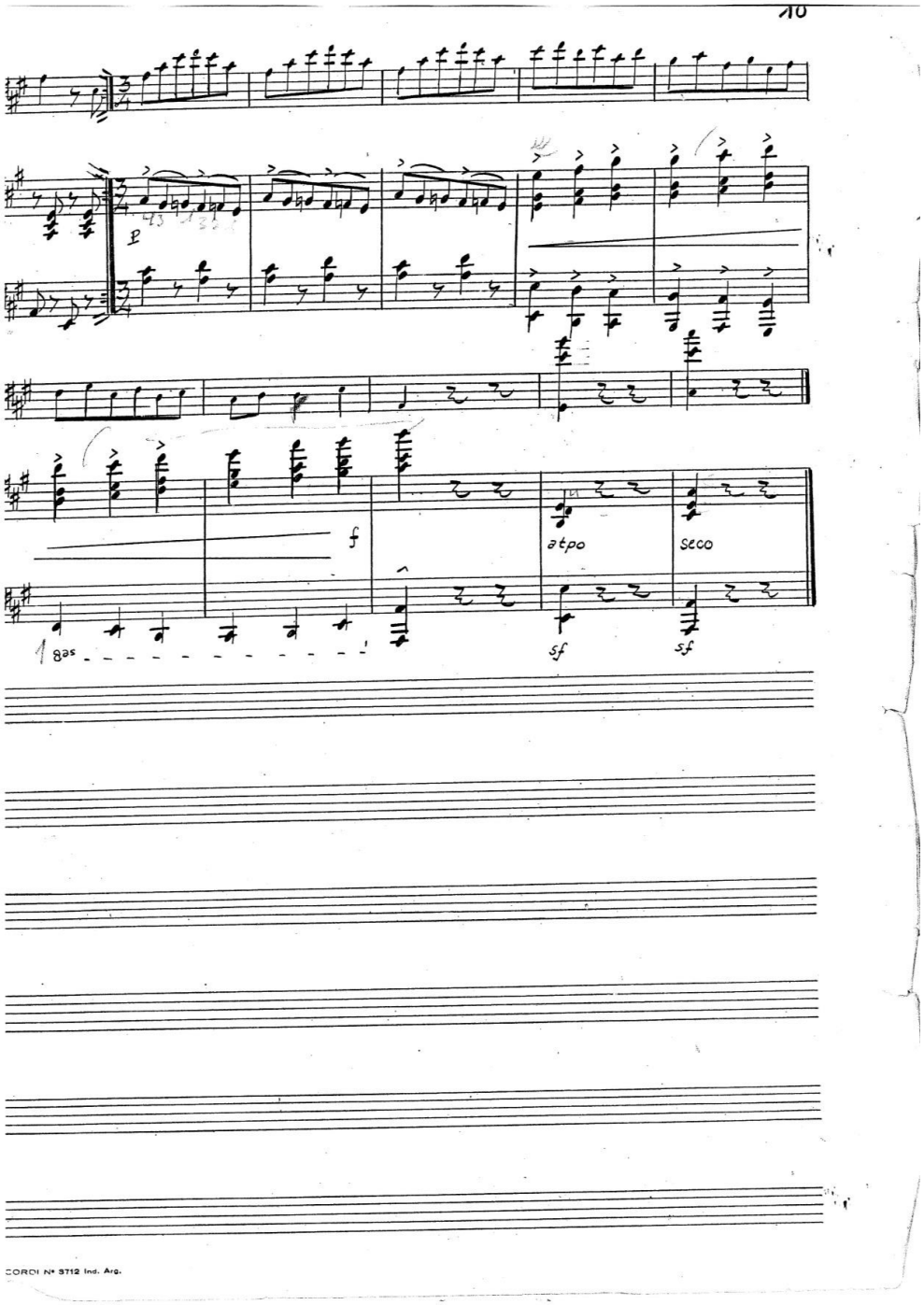

5
I
II
I
II


6
tempo
rall.
rall.
Libero
cediendo
RICORDI Nº 5712 Ind. Arg.


7
deciso
a tpo
Tranquillo
deciso
a tpo
Tranquillo
seco
pp


8
Meno
Tranquillo
rall.
Meno
Tranquillo
rall.
Allegro
Allegro
RICORDI


9
Pizz.
Simile
sul Pedal


10
f
atpo
seco
sf
sf
8as
CORDI Nº 3712 Ind. Arg.

7.2 Edição de *performance* da *Sonatina*




2
Sonatina
3
mf
51
56
Allegro
rall.
4
61
mf
69
simile
mp
76
simile
84
arco
pizz.
simile
mf
arco
93
5
pp
p
102
pp
p


111
6
120
f
f
130
poco a poco accel.
139
145
17
rall.
7
8
Tranquilo
170
175
9
Tranquilo
180
meno- - - - - -


4
Sonatina
Allegro
187
rall.
195
simile
203
211
simile
arco
219
pizz.
simile
arco
227
10
235
243
accel.
247
a tempo

Sonatina (1978)

para contrabajo y piano

Salvador Amato

Edición de Rodrigo Olivárez




c.b.
Pno.
13
[f]
[mf]
rall.
16
[mp]
[p]
21


2
Tempo di Barcarola
c.b.
[mp]
25
Pno.
Tempo di Barcarola
30
c.b.
30
Pno.
35
c.b.
3
[mf]
35
Caminando
Pno.
mf


4
Sonatina
39
c.b.
Pno.
42
45


c.b.
Pno.
50
rall.
p
rall
4
Allegro
54
mf
p sonoro
61
simile


66
c.b.
mp
66
Pno.
73
c.b.
simile
73
Pno.
78
c.b.
mf
arco pizz. simile
78
Pno.
mp
p sonoro


arco
85
c.b.
pp
85
Pno.
sonoro
pp
subito
93
c.b.
p
pp
93
Pno.
p
pp
100
c.b.
p
100
Pno.
p


6
108
c.b.
108
Pno.
f
mp
116
c.b.
116
Pno.
1.
2.
p
123
c.b.
poco a poco accel.
123
Pno.


128
c.b.
128
Pno.
133
c.b.
rall.
ligero
133
Pno.
rall.
139
c.b.
139
Pno.


144
c.b.
144
Pno.
cediendo
7
c.b.
deciso
Tranquilo
152
Pno.
f
seco
Tranquilo
pp
159
c.b.
159
Pno.


165
c.b.
meno
165
Pno.
meno
8
Tranquilo
c.b.
rall.
171
Pno.
Tranquilo
rall.
Allegro
178
c.b.
178
Pno.
p


9
c.b.
simile
185
Pno.
p
191
c.b.
191
Pno.
197
c.b.
simile
197
Pno.
p


203
c.b.
arco
arco pizz. simile
203
Pno.
210
c.b.
210
Pno.
10
217
c.b.
217
Pno.


224
c.b.
224
Pno.
accel.
230
c.b.
230
Pno.
235
c.b.
235
Pno.
f
a tempo
seco
seco
sf
sf

8 ANEXO 3

8.1 Manuscrito do *Malambo*




I
II
I
II
p
(pp)
poco


3
Pedal
Marco "CLAVE" Nº 2712 Ind. Arg.


LARGO
rall
LARGO
rall
PP

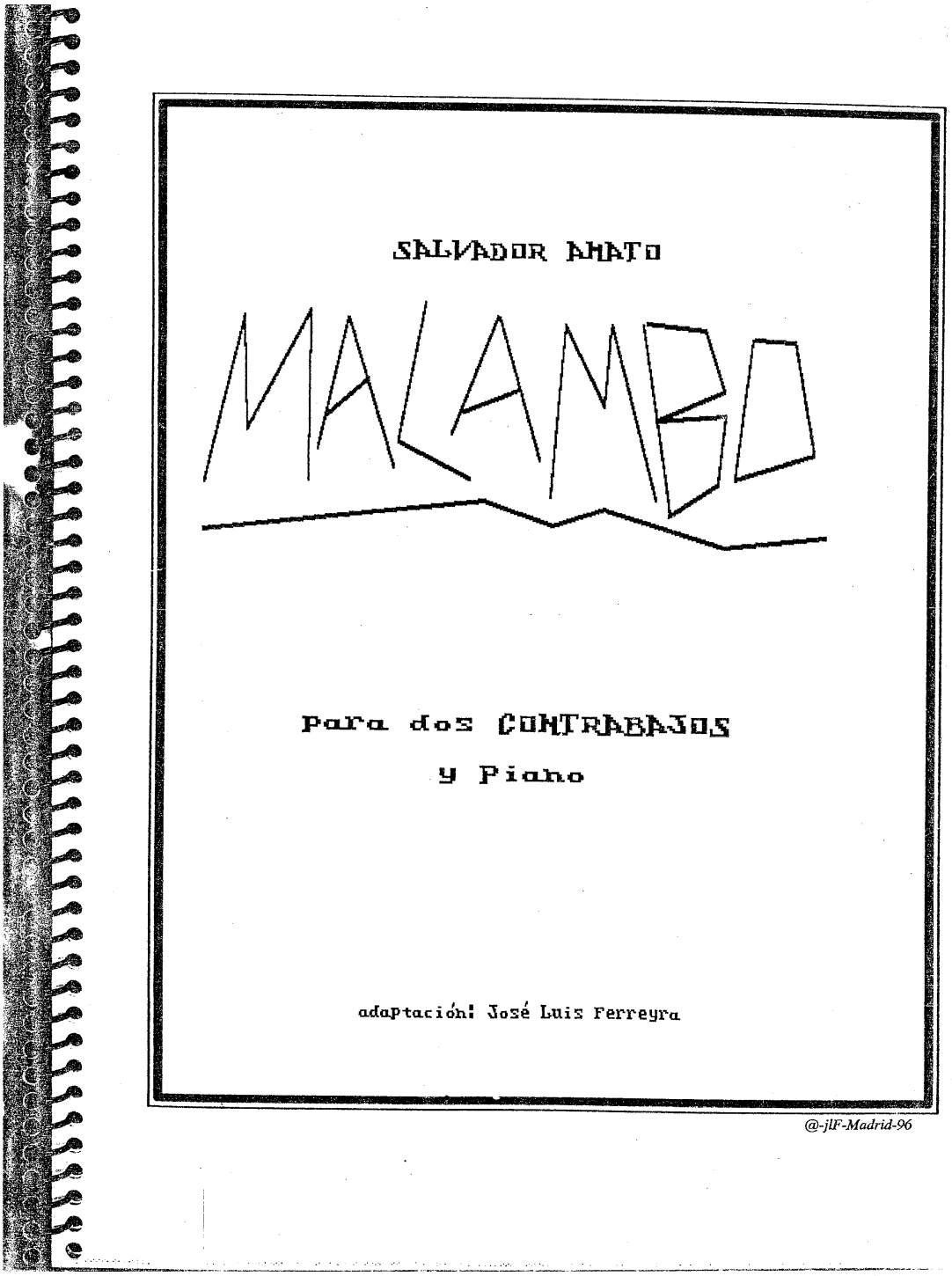

a tpo
Decisso
a tpo
sf
Improvisación libre
batido de manos
Ad Lib.
p
Sin pedal


cb.
Marca "CLAVE" Nº 2712 Ind. Arg.

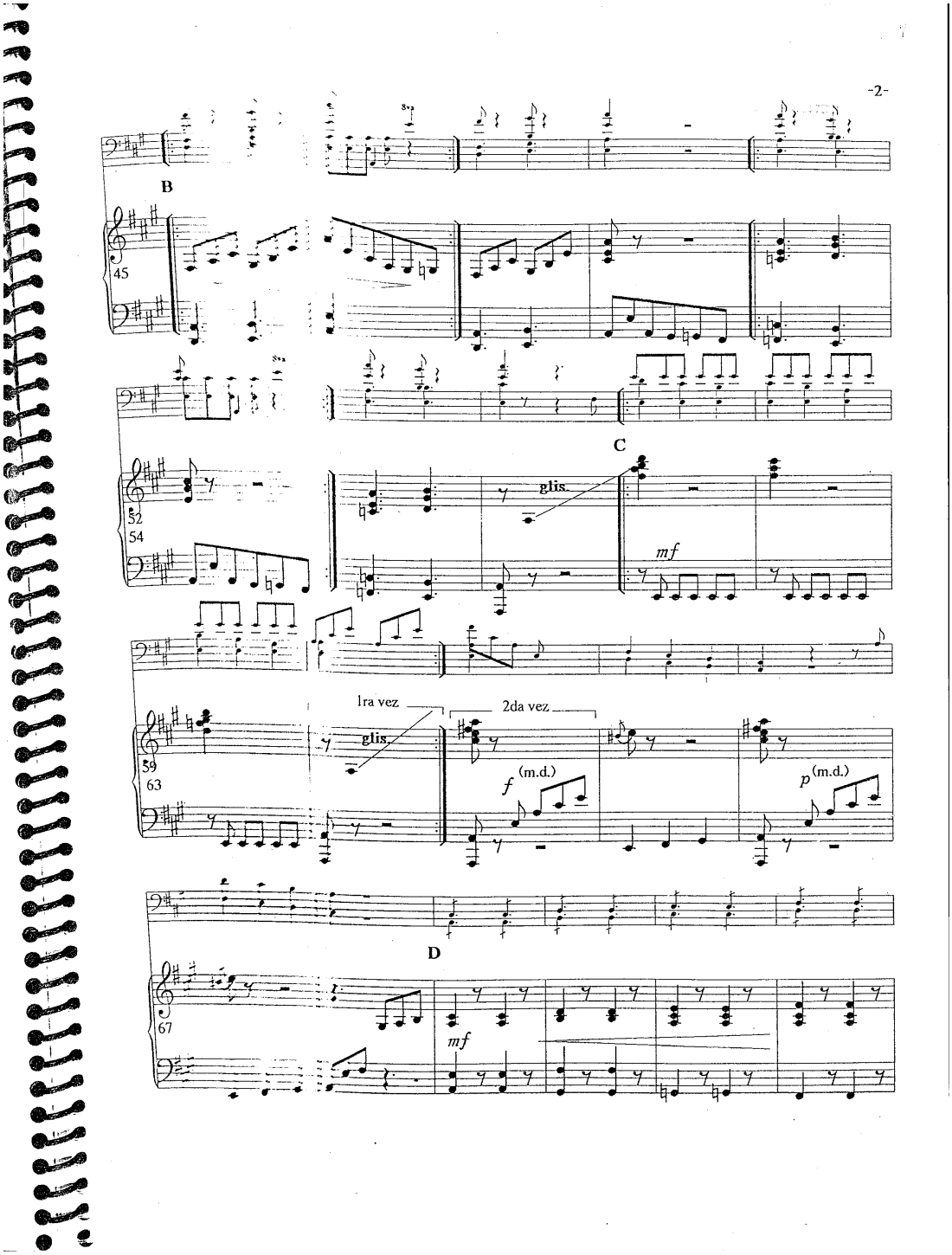

cb.
Marca "CLAVE" Nº 6712 Ind. Arg.


VUOTO
VUOTO

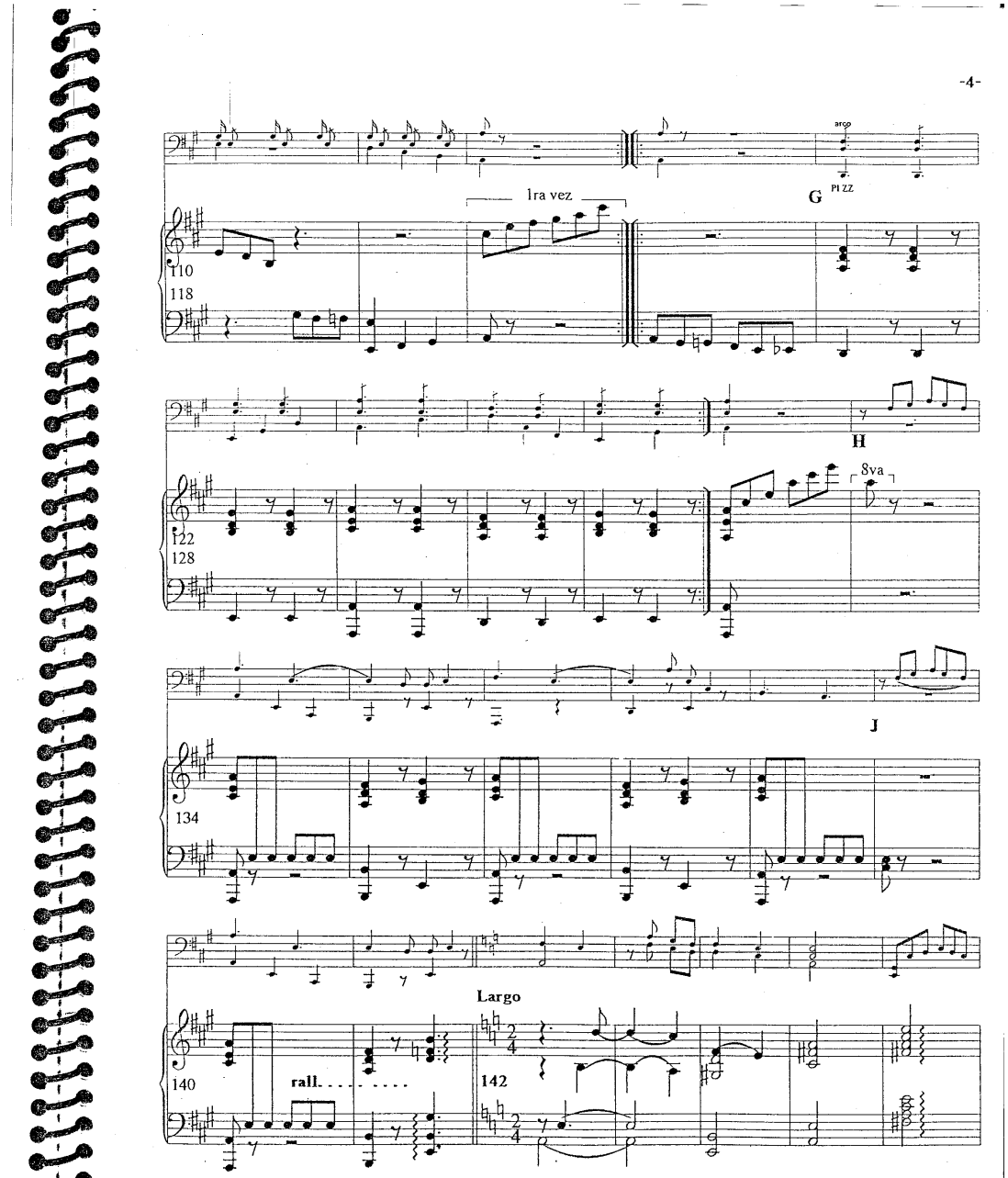
8.2 *Malambo*: Edição de Jose Luis Ferreyra



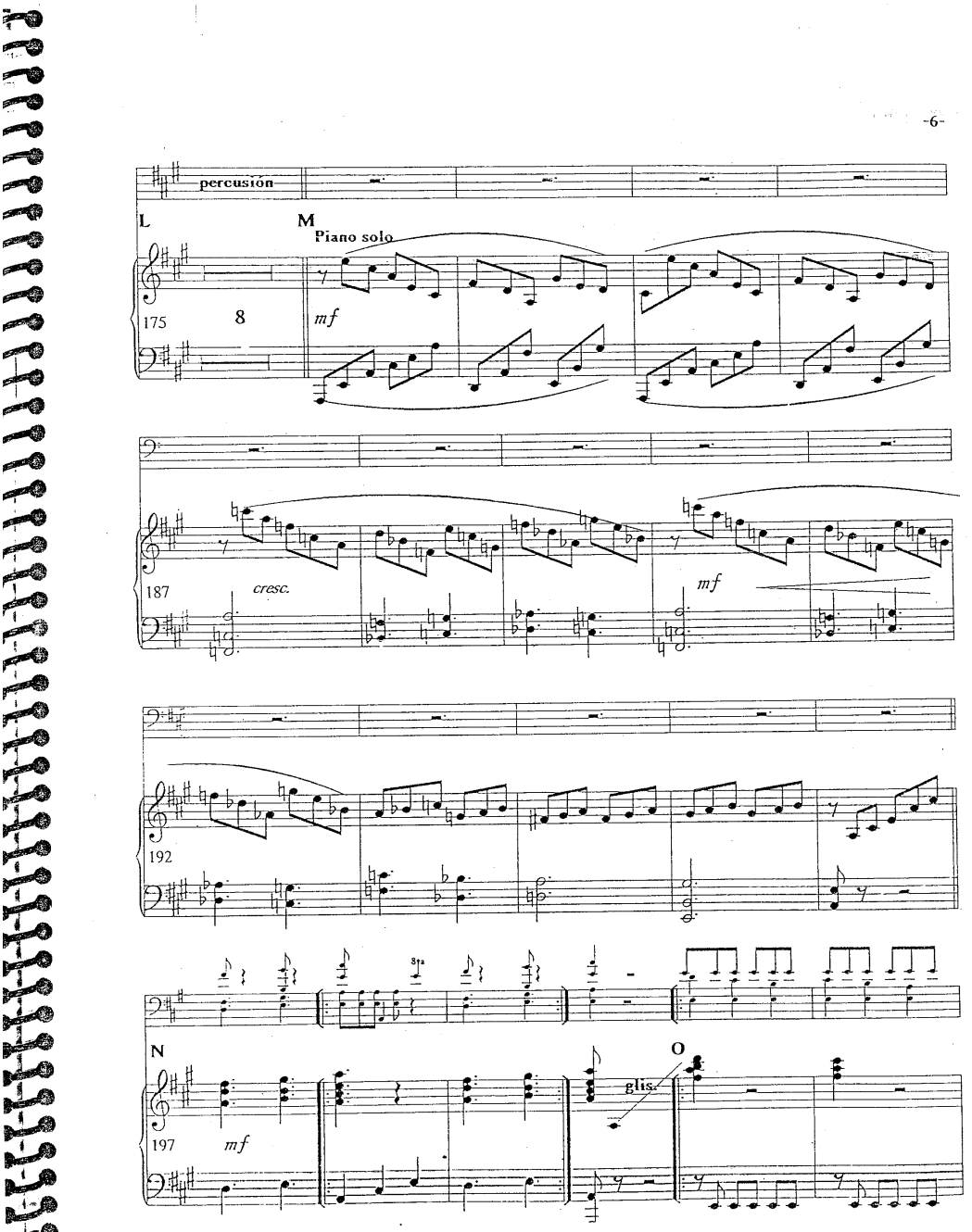

MALAMBO
Para dos Contrabajos y Piano
Salvador Amato
Allegro (110)
c.b.I
Contrabajos
Armónicos
C.B. I
c.b.II
piano
6
mf
PIZZ
A
11
sfz
pp
18
ARCO
23
@ jlF

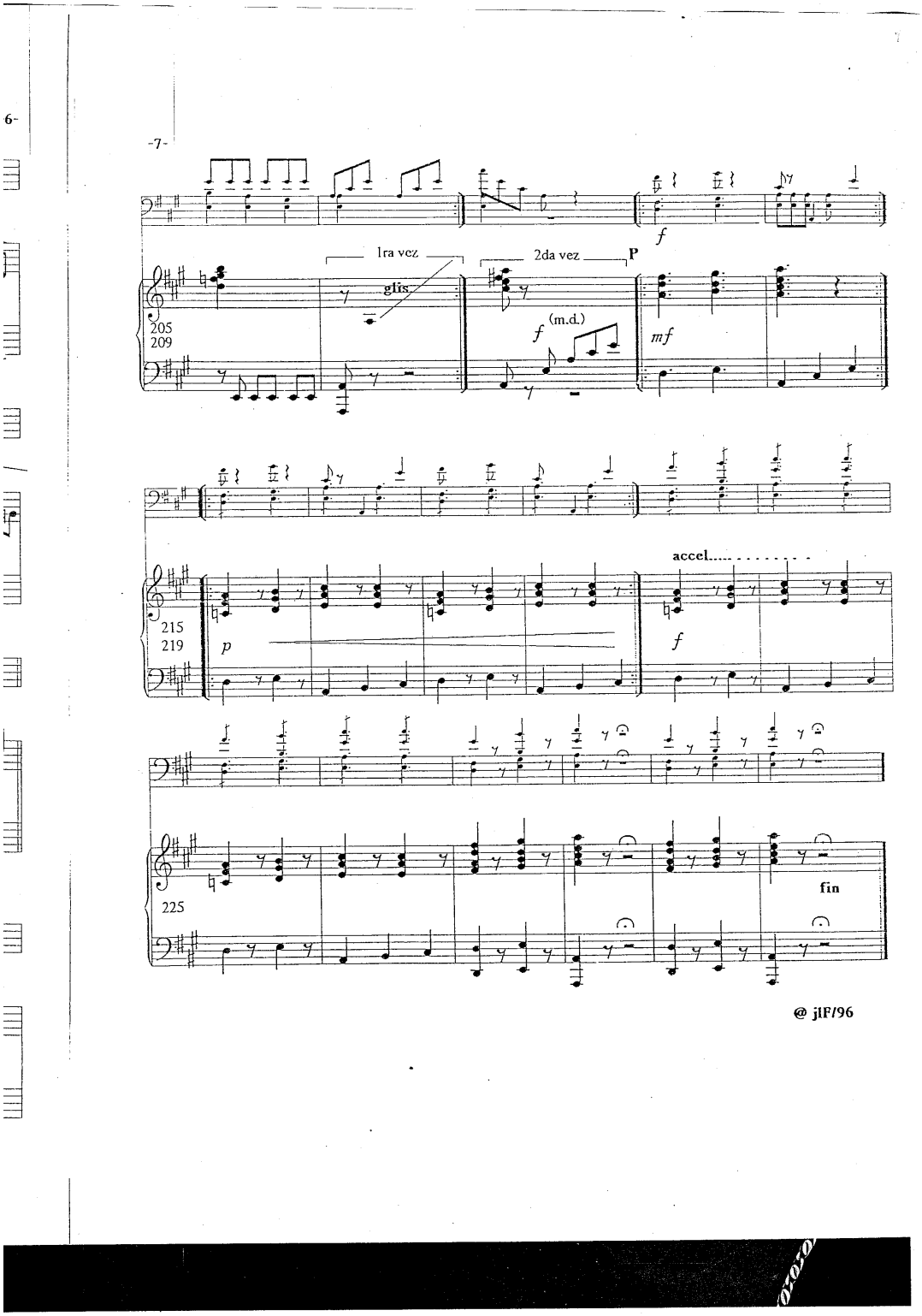

-2-
B
45
C
52
54
glis.
mf
1ra vez
2da vez
59
63
glis.
f (m.d.)
p (m.d.)
D
67
mf


-3-
8va
73
E
80
p
88
98
F
104


-4-
arco
G
PIZZ
1ra vez
110
118
H
8va
122
128
J
134
Largo
140
rall.
142


-5-
147
154
Tpo I- Allegro
K
156
f
pizz
1ra
2da
161
165
mf
jlf-96


-6-
percusión
L
M
Piano solo
175
8
mf
187
cresc.
mf
192
N
O
197
mf
gliss.


6-
-7-
1ra vez
2da vez
P
glis
f
(m.d.)
mf
205
209
accel.....
215
219
p
f
225
fin
@ jlF/96

MALAMBO

Para dos contrabajos y piano

Salvador Amato




E
mp
cresc.
F
G
H
f
J
Rit. . . . . .
LARGO
mp
Tempo I
f arco
Pizz
mf
K
Pizz
L
@JLF



*) Percutir alternativamente en el lateral o faja del contrabajo (con pulgar), y en la tapa (con dedo anular).

+) el primero de cada compás de negras golpear cerca del puente para un sonido + grave.

@JLF

MALAMBO

Para dos Contrabajos y piano

Salvador Amato




D
E
F
saltado en la puntadel arco
simile
1ra vez
2da
G
Pizz
arco
H
Pizz
J
rit.....
Largo
arco
pizz
arco
-CB.B2-
@JLF



@JLF

*) Percutir alternativamente en el lateral o faja del contrabajo (con pulgar), y en la tapa (con dedo anular).

-CB.B3-

*El primero de cada compás de negras cerca del puente

8.3 *Malambo*: Edição de Norberto Juez




p
pp
Malambo - FP - Master


1
2
1
2
1
Malambo - 8P - Master


2
ppp
Largo
a tempo


Seco
pp
Malambo - 02 - Master


1
2
f
p
f
p
pp
p
mp
mf
f


Seco

8.4 Edição de *performance* do *Malambo*




2
Malambo
52
accel.
[Allegretto]
59
65
1.
2.
72
[rallentando como 2da vez]
[Allegro]
79
85
92
Largo
rallentando
99
rallentando


Malambo
3
a tempo
Allegro
109
115
* Improvisación Libre
120
126
14
f
146
1.
2.
153
159
164
Gritar "Aura!"
sf
sf
sf
* improvisación baseada en la utilización del bombo leguero.
Percutir con el contrabajo en la lateral (X) y el fondo (■) del contrabajo.


Malambo (1978)
para Contrabajo y piano
Salvador Amato
Edición de Rodrigo Olivárez
[a piacere]
Contrabajo
[mp]
Allegro (M.M. ♩. = c. 110)
c.b.
Pno.
[f]
[Simile]
[mf]
sfz
ppp
p

©


2
Malambo
c.b.
Pno.
p
[Simile]


c.b.
Pno.
Gliss.
1.
2.
p
pp


4
Malambo
c.b.
Pno.
accel.
Allegretto
mp
sfz
Ped.


Malambo
5
c.b.
Pno.
[rallentando como 2da vez]
[Allegro]


6
Malambo
c.b.
Pno.
81
1.
2.
86
V
rallentando
Largo
91


Malambo
7
c.b.
Pno.
a tempo
Allegro
sfz


8
Malambo
111
c.b.
111
Pno.
116
Improvisación Libre
c.b.
116
Batido de Manos
Ad. Lib.
Pno.
121
c.b.
121
Pno.

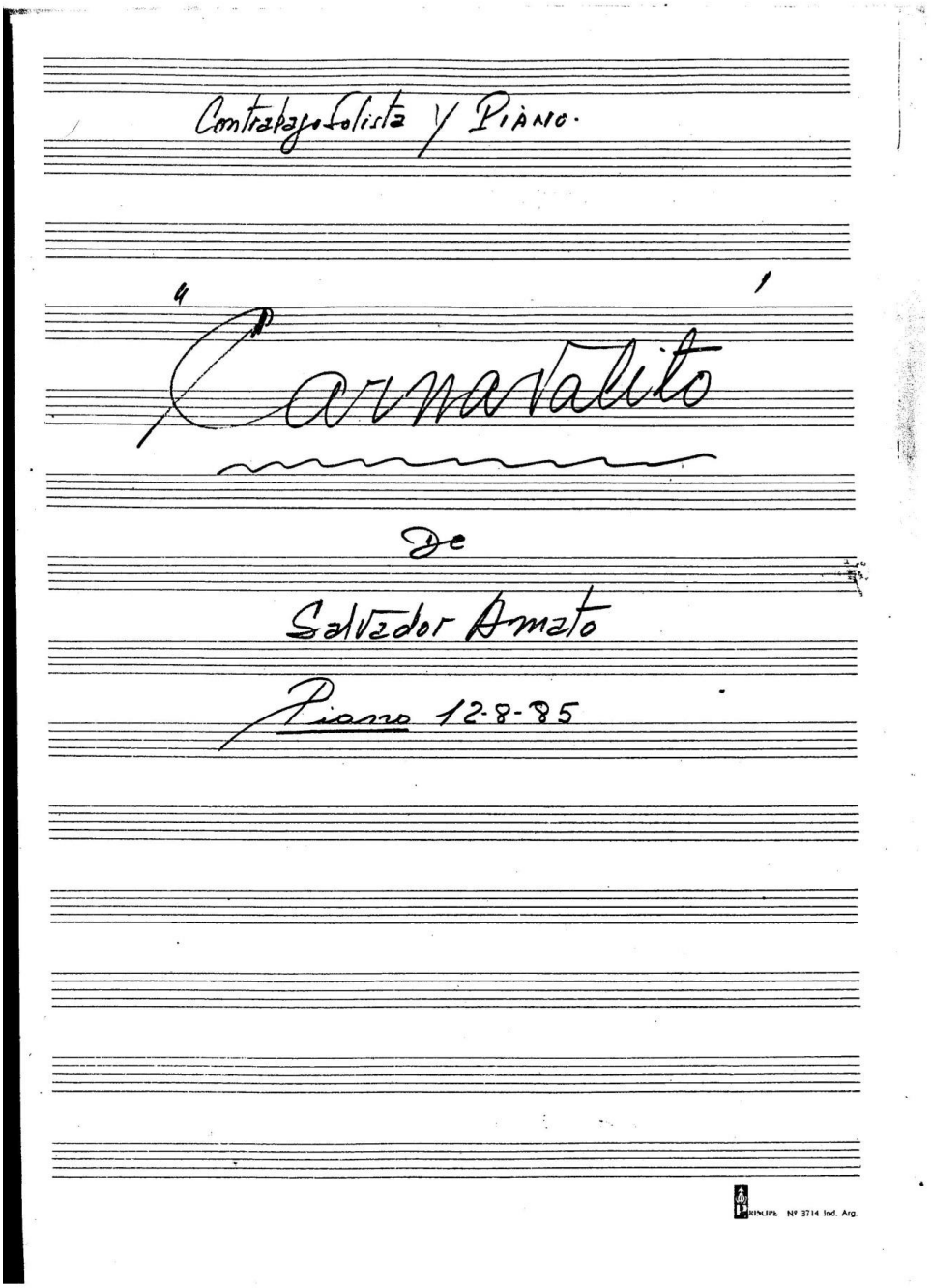

126
c.b.
126
Pno.
p
Sin Ped.
131
c.b.
131
Pno.
136
c.b.
f
136
Pno.
f


10
Malambo
141
c.b.
141
Pno.
Gliss.
146
c.b.
1.
2.
146
Pno.
Gliss.
151
c.b.
151
Pno.
f
p
f
p
pp


156
c.b.
156
Pno.
161
c.b.
161
Pno.
Gritar *"Aura!"*
166
c.b.
sf
sf
sf
166
Pno.
[sf]
[sf]
[sf]

9 ANEXO 4

9.1 Manuscrito do *Carnavalito*




Contrabajo Solista y Piano
"Carnavalito" De Salvador Amato
Allgtto.
c.b.
c.b
Pian.
9
18
27
36


Pizz.
Pizz
mf
f


Andante
(sentido)
ten
ten
Solo
Rubato
cadenza
Pesante
rall
c.b.
c.b
c.b
c.b
In Vivo
Coda
Coda
Coda
rall
molto
Piano

9.2 *Carnavalito*: Edição de Jose Luis Ferreyra




arco
8va en armónicos
pizz
normal
Pizz
arco
pizz
Andante
Lento
17
arco


152
pizz
158
solo
165
174
arco
183
Tempo I
189
194
200
Amato-Ferreyra

CARNAVALITO

Arreglo:
Salvador Amato y
José Luis Ferreyra

para Contrabajo y Piano

ALLEGRO ♩=100




mf
mf

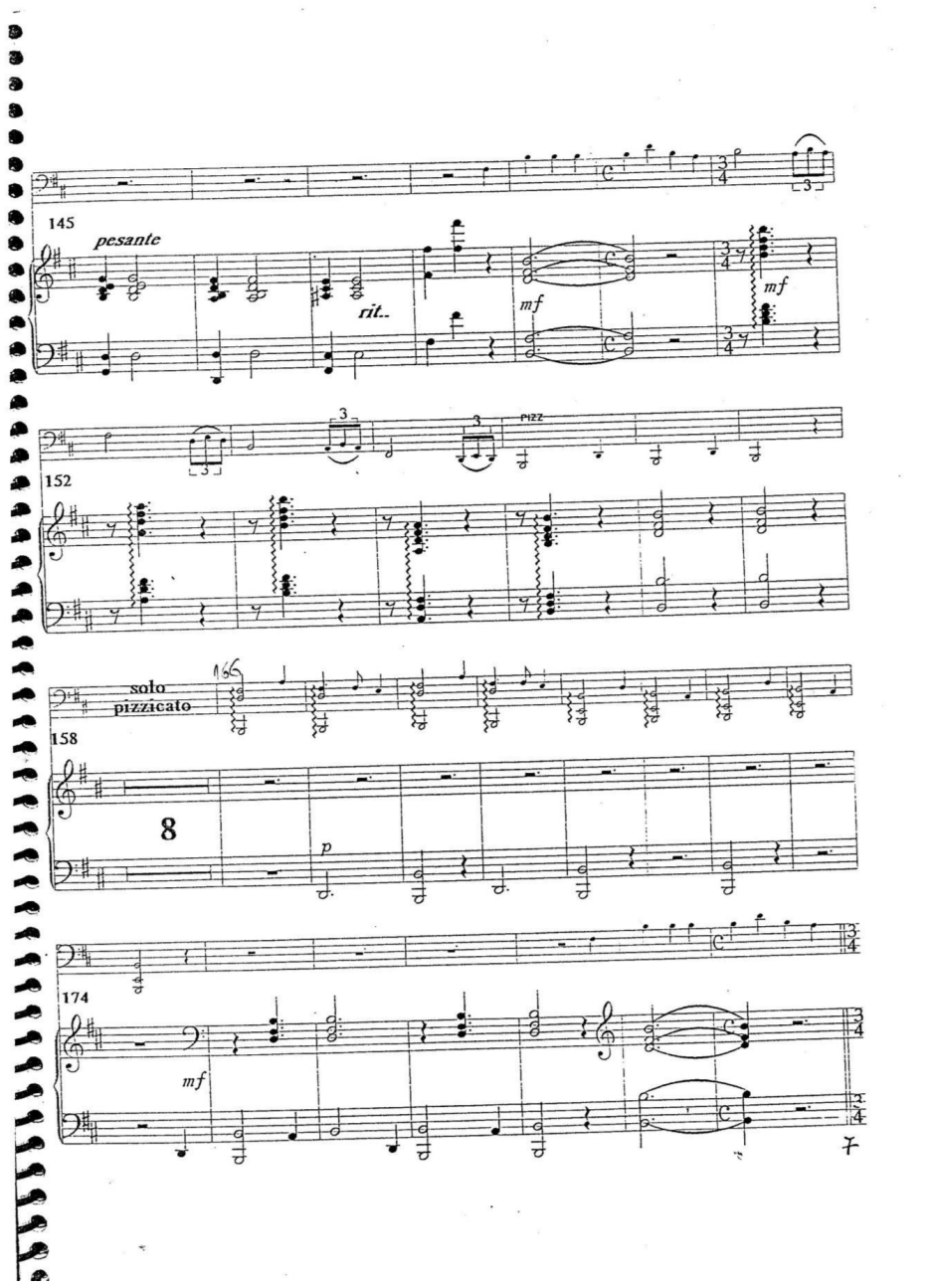

52
3
58
1
PIZZ
65
68


ARCO
78
mf
83
89
f
95
mp


100
mf
106
112
p
cresc.
p
118
mf



Amãto-Ferreyra


145
pesante
rit.
mf
mf
3
3
3
pizz
152
solo
pizzicato
166
158
8
p
174
mf
7


181
Tempo I
f
187
mp
mf
197
203
f

9.3 Edição de *performance* do *Carnavalito*




2
Carnavalito
39
simile
43
47
simile
51
simile
55
59
63
67
pizz.
71
[arco]


75
79
83
87
91
95
99
simile
103
107


4
Carnavalito
111
115
119
Andante
(sentido)
122
130
rubato
142
pizz.
147
simile
152
157


arco
Tempo I
simile
I II III


Carnavalito (1985)
para Contrabajo y piano
Salvador Amato
Edición de Rodrigo Oliváres
[Allegro (♩= c. 100)]
Contrabajo
Piano
p
c.b.
Pno.
5
9
13


2
Carnavalito
c.b.
Pno.
simile
mf


c.b.
Pno.
simile
simile


4
Carnavalito
c.b.
Pno.
c.b.
Pno.
c.b.
Pno.
c.b.
Pno.


pizz.
8vb
[arco]
65
c.b.
Pno.
69
73
77


6
Carnavalito
c.b.
Pno.
p
cresc.
sfz


Carnavalito
7
c.b.
Pno.
p subito
mf
f


8
Carnavalito
c.b.
Pno.
113
117
121
125
Andante (sentido)
ten.
rubato


129
c.b.
129
Pno.
cediendo
Pesante
133
c.b.
133
Pno.
rallentando
137
c.b.
137
Pno.
141
c.b.
pizz.
Solo
141
Pno.
147
c.b.


10
Carnavalito
c.b.
Pno.
153
157
161
165
p
attacca


c.b.
Pno.
vivo
Tempo I


12
Carnavalito
c.b.
Pno.
185
189
194
198
simile
sf sf sf