



A escrita idiomática para contrabaixo no “Tríptico latino-americano” de Salvador Amato: técnicas tradicionais e estendidas a partir de gêneros folclóricos argentinos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rodrigo Olivárez
UFMG – olivarezrodrigo@yahoo.com

Fausto Borém
UFMG – fborem@ufmg.br

Resumo: Estudo sobre a escrita idiomática do compositor-contrabaixista argentino Salvador Amato em seu “Tríptico latino-americano”, formado pelas obras *Habanera*, *Malambo* e *Carnavalito*, todas para contrabaixo e piano. Amato insere dentro de sua linguagem tonal e nacionalista, elementos da técnica tradicional (*pizzicato*, harmônicos naturais, corda duplas e triplas) e da técnica estendida do contrabaixo (percussão no contrabaixo, utilização da voz, *rasgueado* de *pizzicato*), ao mesmo tempo em que cria um repertório voltado para as tradições folclóricas de seu país.

Palavras-chave: Salvador Amato, ensino de contrabaixo na Argentina, repertório argentino para contrabaixo, práticas de performance no contrabaixo.

Salvador Amato’s idiomatic writing in “Latin-American Triptych”: traditional and extended techniques derived from Argentine folklore genres

Abstract: Study on the idiomatic writing of Argentinean bassist-composer Salvador Amato in his “Latin-American Triptych”, comprised by the works *Habanera*, *Malambo* and *Carnavalito* for double bass and piano. In his tonal and nationalistic language, Amato resorts to elements of both traditional (*pizzicato*, natural harmonics, double and triple strings) and extended (percussion on the double bass, use of voice, *lyrical pizzicato from guitar*) double bass techniques at the same time that creates a body of repertory concerned with the folk traditions of his country.

Keywords: Salvador Amato, double bass teaching in Argentina, Argentinean double bass literature, double bass performance practices.

1. Introdução:

A relativa distância dos modelos pedagógicos europeus e a indisponibilidade de uma literatura apropriada atrasaram a consolidação de criação de uma cultura do contrabaixo na Argentina (REY, 2003, p.25). Quando se encontrou na posição de professor na *Universidad Nacional de Cuyo (UnCuyo)*, entre 1959 e 1994, o contrabaixista e compositor argentino Salvador Amato (1928-1994) percebeu uma grande carência de materiais pedagógicos. Natural de Mendoza e longe de Buenos Aires, ele exemplificou a demanda comum sobre os professores universitários de música de serem pesadamente ecléticos (BORÉM, 2006, p.46). Sem muitas alternativas, Amato passou a



fazer do grupo de contrabaixistas latino-americanos que passaram a compor música para ampliar o repertório do seu instrumento. Assim, se transformou em precursor da música para contrabaixo nessa região, minimizando esse problema na sua cidade natal. Inicialmente, teve como modelos os músicos locais que se destacavam e músicos importantes que visitavam a região. Planejando criar uma “escola do contrabaixo” argentina para seus alunos dentro de sua limitada realidade (ARROYO, 2000, p.15), ele passou a compor exercícios, estudos e obras que pudessem ser trabalhadas técnica e musicalmente pelos alunos, tanto em sala de aula quanto nos palcos (MELCHIORI 2010, p.28). Durante seu período como professor na *UnCuyo*, escreveu 6 composições para contrabaixo e piano, além de dois estudos para contrabaixo solo e um método para contrabaixo com mais de 20 lições (FERREYRA, 2012). Na *UnCuyo*, formou profissionais do contrabaixo que atuam hoje em diferentes cenários: Omar Arancibia, seu sucessor e atual professor de contrabaixo na *UnCuyo*; os contrabaixistas José Luis Ferreyra e Fernando Poblete, ambos na Espanha como contrabaixistas da Orquestra Sinfônica de Madrid (OSM); o contrabaixista Norberto Juez, hoje contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Santa Fé, na Argentina; e o falecido Angel Ridolfi, contrabaixista que foi assistente de chefe de naipe da Orquestra Sinfônica Nacional Argentina e chefe de naipe da Orquestra Filarmônica de Buenos Aires, além de ter participado do quinteto de Astor Piazzolla.

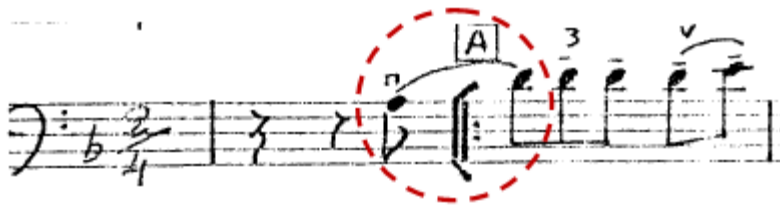
A escrita de Amato para o contrabaixo combina aspectos bastante idiomáticos, resultantes de sua experiência como solista, assim como elementos programáticos que refletem a cultura de seu país. Segundo FERREYRA (2013), Amato acalentava a ideia de escrever um “Tríptico latino-americano” para contrabaixo e piano que tivesse elementos da música folclórica da região, o que resultou na *Habanera* (1973), no *Malambo* (1978) e no *Carnavalito* (1985), todas escritas para afinação de solista (Fá#₁, Si₁, Mi₂, Lá₂; um tom acima da afinação orquestral). De cunho nacionalista, esse tríptico foi influenciado por gêneros folclóricos dançantes. A *Habanera* é uma contradança cubana que hibridou-se com a milonga afro-argentina na formação do gênero tango (NORESE, 2009). O *Malambo* é uma dança típica das regiões da Pampa e Catamarca. O *Carnavalito* é uma dança tradicional dos indígenas Aymaras, radicados na região da Bolívia, próximo à província de Jujuy, ao norte da Argentina. Amato integrou elementos folclóricos dessas três danças na escrita idiomática do contrabaixo, com a dupla finalidade de ensinar técnica e cultura aos seus alunos na *UnCuyo*.

2. A escrita de Amato em *Habanera*

A *Habanera*, a primeira peça do tríptico, nasceu de uma "brincadeira", uma improvisação, em que Amato desenvolveu um motivo temático durante as aulas e ao qual foi acrescentando elementos até sua versão final (REY, 2003, p.28). JUEZ (2012) comenta que Amato utilizava esta peça no ensino do contrabaixo para que o aluno reconhecesse a diferença entre “*glissando*” e “*portamento*”. Como se trata de termos de significado muito próximos e até certo ponto intercambiáveis, dependendo do período histórico ou linguagem (erudita ou popular), recorreremos a CLIFFORD (1991), pois se trata de uma fonte do início do século XIX, mais próxima das tradições da geração de Amato, e por também refletir uma diferença entre essas duas práticas de performance.¹ Do ponto de vista da notação, Amato explicita o *glissando* com uma linha reta conectando duas notas (Ex.1), enquanto que o *portamento* é apenas sugerido por uma ligadura de expressão (ou de articulação; Ex.2). Tanto o *glissando*, quanto o *portamento*, geralmente ocorrem nessa peça em intervalos de quarta justa ou quinta justa dentro da primeira oitava da corda Sol (corda I), o que implica em grandes saltos de mão esquerda.

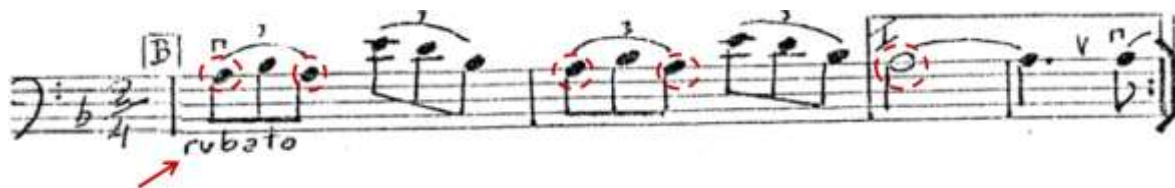


Ex.1 – *Glissando* entre o Lá₂ e o Ré₂ na corda Sol na *Habanera* (c.7-8) de Salvador Amato.



Ex.2 – Sugestão de *portamento* em ligadura entre o Lá₂ e o Ré₂ na corda Sol na *Habanera* (c.7-8) de Salvador Amato.

Outro aspecto expressivo da escrita de Amato na *Habanera* é a utilização do *rubato*² antes do final de frase, a partir de um motivo de quiálteras em grau conjunto, com a função de uma bordadura (nota Si) que reitera a dominante (nota Lá) (Ex.3).



Ex.3 – Utilização de *rubato* com ênfase sobre a dominante na *Habanera* (c.7-10) de Salvador Amato.

3. A escrita de Amato em *Malambo*

Malambo, a primeira obra criada por Salvador Amato a ter influência dos ritmos argentinos, é de 1978. JUEZ (2012) menciona o conteúdo programático em um trecho de *Malambo* que visa imitar a sonoridade do clarim³ como se fosse tocado no meio do deserto andino, lembrando tradições da região de Catamarca, onde esse instrumento aerófono é utilizado para a celebração do gênero malambo. Por isso, no início da peça, Amato recorre ao brilho dos harmônicos naturais na região super-aguda⁴ da corda mais aguda do contrabaixo, indo até a nota Sol₅, já situada fora do espelho, bem próximo do cavalete (Ex.4). Para notar esse trecho, Amato seguiu a tradição da escrita de harmônicos por compositores românticos, como Bottesini, utiliza a chamada “escrita em som real”, ou seja, o contrabaixista lê o trecho uma oitava acima do que está escrito para que soe como está escrito.



Ex.4 – “Escrita em som real” de harmônicos na região super-aguda do contrabaixo, emulando o som de um clarim em *Malambo* (c.1-3) de Salvador Amato.

Além de se preocupar com o ensino da técnica e estética tradicionais do contrabaixo, Amato fez incursões em algumas técnicas estendidas do instrumento, procurando conhecer possibilidades de performance fora das searas tradicionais. Nos c.175-186 de *Malambo*, Amato reserva um trecho de 12 compassos *ad libitum* para livre improvisação, embora fique claro que isso deve ser realizado dentro da métrica ternária típica do gênero, alternando compassos preenchidos com colcheias ou semínimas (Ex.5). JUEZ (2012) afirma que, nesse trecho, o contrabaixista “tem que imitar um *bombo criollo*⁵ (tambor crioulo), batendo no

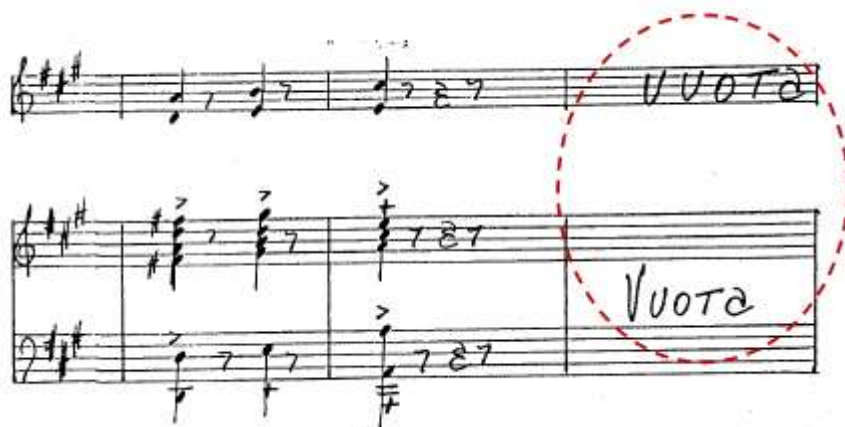


instrumento com os dedos e as mãos”. A utilização do contrabaixo como um instrumento de percussão, com as batidas das mãos no corpo do instrumento, remete o ouvinte às origens do gênero, em cujo cenário tipicamente interagem o acompanhamento das palmas e o tradicional "bombo" afro-peruano (BUGALLO, 2009).



Ex.5 – Improvisação livre com indicação *ad libitum* em *Malambo* (c.175-186) de Salvador Amato, sugerindo palmas ou percussão das mãos no contrabaixo.

Amato também utiliza outra técnica estendida que se consolidou na literatura do contrabaixo (TURETZKY, 1974, p.44): a utilização da voz cantada ou falada do contrabaixista. No c.232 de *Malambo* (Ex.6), há uma pausa geral com a indicação *vuota* (que significa “silêncio” em italiano). Apesar de não haver uma indicação no manuscrito original, Norberto JUEZ (2012), aluno de Amato que conviveu com suas performances, nos fala de uma tradição do gênero em que há uma interrupção instrumental súbita (como nos *breaks* de música popular), sugerindo que “. . . o contrabaixista tem que gritar a palavra “*aura!*” [significando “agora!”], palavra frequentemente gritada pelos gaúchos dos pampas na realização da dança nesse gênero.



Ex. 6 – Indicação de silêncio, notado como *vuota* em *Malambo* (c.232) de Salvador Amato, durante o qual,

tradicionalmente, se grita a palavra “*aura*”, prática típica da dança nesse gênero.

4. A escrita de Amato em *Carnavalito*

A obra *Carnavalito*, para contrabaixo e piano, foi influenciada por outra obra, o *Carnavalito Humahuaqueño* de Edmundo Zaldivar (1917-1978) quem, por sua vez, teve como referência o folclórico carnaval de Humahuaca, realizado 40 dias antes da Páscoa, na província de Jujuy, Argentina. Aqui, Amato recorre às cordas duplas e triplas, técnicas virtuosísticas muito comuns na família do violino. Primeiro, ele utiliza o *pizzicato* lírico (TURETZKY, 1974, p.5) em uma longa passagem do contrabaixo tocando em cordas triplas nos registros médio e grave, sem o acompanhamento do piano, com os tempos fortes marcados por acordes arpejados, realizados com a técnica do *rasgueado* do violão (Ex.7).



Ex. 7 – Trecho em *pizzicato* lírico realizado com a técnica do *rasgueado* do violão em *Carnavalito* (c.158-164) de Salvador Amato.

Depois, Amato a utiliza bicordes de terças (maiores e menores) e quartas justas para adensar a textura no registro médio do contrabaixo e reforçar a harmonia (Ex.8; a deixa do contrabaixo na parte do piano está escrita em som real).

Ex. 8 – Utilização de cordas duplas no registro médio contrabaixo (notadas em som real como deixa na parte do piano) no *Carnavalito* (c.9-14) de Salvador Amato.



5. Conclusão

Buscando preencher o vácuo na literatura pedagógica e de concerto do contrabaixo com que se deparou na sua cidade natal (Mendoza), Salvador Amato criou um conjunto de obras que ajudou a tornar o ensino do instrumento em *UnCuyo* uma referência na Argentina. Nesse conjunto, se destaca seu “Tríptico latino-americano” com as peças *Habanera*, *Malambo* e *Carnavalito*. Atento às tradições e inovações na escrita idiomática do contrabaixo, Amato inseriu, dentro da linguagem tonal e nacionalista dessas peças, elementos da técnica estendida, mais característica da música pós-1950. Na *Habanera*, encontram-se recursos expressivos como o *glissando* e o *portamento*. No *Malambo*, ele recorre aos harmônicos naturais, percussão com as mãos e grito (“*aura!*”), como elementos para descrever o conteúdo programático ao redor da dança nesse gênero. Finalmente, no *Carnavalito*, Amato recorre às cordas duplas em *arco* ou *pizzicato*, explorando a reverberação dos registros médio e grave, respectivamente. Concluindo, Amato conseguiu alinhar diversas ferramentas técnicas em um tecido musical de grande significado para a sua cultura, ao mesmo tempo em que formou gerações de contrabaixistas atuantes na Argentina e no exterior.

Referencias

AMATO, Salvador. *Habanera*. Para contrabaixo e piano Mendoza. 1973. Partitura manuscrita.

_____. *Malambo*. Para contrabaixo e piano. Mendoza. 1978. Partitura manuscrita.

_____. *Carnavalito*. Para contrabaixo e piano. 1985. Edição José Luis Ferreyra 1996.

ARROYO, Margarete. Um Olhar Antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, Brasil. v.5. p.13-20. 2000.

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

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

BUGALLO, Rubén Pérez. *El bombo*. Argentina, 2009. In: <http://www.gruposolargentino.com/bombo.html>. (acesso em 10 de março de 2014).



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

El Humahuaqueno. Disponível em: <http://musicaandina2011.blogspot.com.br/2013/04/el-carnavalito-humahuqueno.html>. (acesso em 3 de março de 2014).

JUEZ, Norberto. Entrevista virtual com Rodrigo Olivárez pelo Skype. 14 de julho de 2012.

FERREYRA, José Luis. *Método Amato*. Correspondência de e-mails entre Rodrigo Olivárez e José Luis Ferreyra. 18 agosto de 2012.

_____. Entrevista com Rodrigo Olivárez o 24 de novembro do 2013. Teatro Real de la Opera de Madrid. Madri, Espanha.

MELCHIORI, Carolina. Salvador Amato: Crossing borders with the Double Bass. *Bass World, The Journal of the International Society of Double Bassists*. Volume 34. Estados Unidos. 2010. p.27-30.

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

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

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.

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

¹ *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, aqui se refere a um deslizamento discreto entre duas notas musicais, às vezes com o sentido de antecipar a nota-alvo (CLIFFORD, p 1911. 133). Já o *glissando*, que também é um deslizamento entre duas notas, implica em maior evidência dos sons intermediários entre essas notas (CLIFFORD, 1911, p.74).

² Para CLIFFORD (1911, p.148), o termo *rubato* (“roubado” em italiano) significa ligeiramente acelerar ou desacelerar o ritmo de uma peça à discricção do solista ou do maestro.

³ Clarim (ou corneta) é um instrumento de sopro com bocal em forma de taça, com o tubo sonoro um pouco mais estreito que o da corneta de pistão, gerando um timbre mais claro e brilhante (SADIE, 1994, p.200).

⁴ Considerando o Dó central do piano como D63, 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 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).