

## Reflexos da tradição oral em uma edição de performance: a *Habanera* de Salvador Amato

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rodrigo Olivárez  
UFMG – olivarezrodrigo@yahoo.com

Fausto Borém  
UFMG – fborem@ufmg.br

**Resumo:** Estudo comparativo entre três tipos de fontes primárias (manuscrito, gravação de áudio e gravação de vídeo) para a construção de uma edição de performance da obra *Habanera* do compositor-pedagogo-contrabaixista argentino Salvador Amato (Mendoza, 1928 - Mendoza, 1994), que se destacou como uma das principais figuras da cena musical de Mendoza na segunda metade do século XX. Em relação ao seu instrumento, Amato deixou um legado importante, que inclui estudos, obras de câmara e obras para contrabaixo solista com orquestra. A análise das fontes primárias revelou elementos das práticas de performance não notadas na partitura, que motivaram a inclusão de *rubato*, *portamenti*, *marcato*, *pizzicati* erudito e popular e indicação de corda a ser tocada. Foi utilizada a análise de áudio e vídeo de um ex-aluno de Amato interpretando essa peça (ARANCIBIA, 2010), assim como inferências de tradições dos gêneros populares *habanera cubana* e *milonga*, para fundamentar as modificações de andamento e articulações notados na partitura. As entrevistas com outros alunos de Amato confirmaram sua prática de transmissão oral, cujos elementos também foram incluídos na edição de performance proposta.

**Palavras-chave:** Salvador Amato. Música argentina para o contrabaixo. Edição de performance. Análise de música gravada.

### Reflections of oral tradition in a performance issue: the *Habanera* of Salvador Amato

**Abstract:** Comparative study among three types of primary sources (manuscript, audio recording and video recording) aiming at the construction of the performance edition of *Habanera*, a work by Argentinean composer-educator-bassist Salvador Amato (Mendoza, 1928 - Mendoza, 1994), who became a leading figure in the music scene of Mendoza in the second half of the twentieth century. In relation to his instrument, Amato left an important legacy, which includes studies, chamber works and pieces for soloist double bass and orchestra. The analysis of the primary sources revealed performance practices elements not explicit in the score, which lead to the inclusion of *rubato*, *portamenti*, *marcato*, classical and popular *pizzicati* and string indication. Audio and video analyses of a performance by a former student of Amato (ARANCIBIA, 2010) as well as popular genres traditions inferred from the Cuban *habanera* and Argentinean *milonga* were used to support the editing of articulations and tempo changes in the score. Interviews with other students of Amato confirmed his practice of some other oral transmission elements, which also became part of the performance edition.

**Keywords:** Salvador Amato. Argentine music for the double bass. Performance edition. Analysis recorded music.

### 1. A *Habanera* de Salvador Amato

O contrabaixista Salvador Amato (1928-1994), argentino de Mendoza, pertence ao grupo de músicos que abordaram o repertório instrumental de forma eclética e significativa: foi solista, músico de orquestra, pedagogo e compositor. Como parte de sua

proposta pedagógica na *Universidad Nacional de Cuyo*, ele escreveu seis obras para contrabaixo e piano durante um período de 18 anos, de 1967 a 1985 (REY, 2003, p.19 e 25). Dessas, a *Habanera* (1973) foi dedicada a Fernando Poblete, seu aluno na época e atualmente na Orquestra Sinfônica de Madri (POBLETE, 2013; ARANCIBIA, 2014). Ela se tornou sua peça de maior divulgação no meio contrabaixístico. Foi estreada pelo próprio compositor com a pianista Beatriz Llin Piottante, depois arranjada para orquestra de cordas pelo regente Osvaldo Larrea e apresentada no *Carnegie Hall* de Nova Iorque (REY, 2003, p.27–28) por Poblete com a *Camerata Bariloche*. Até o momento, a *Habanera* é também a única peça do compositor gravada comercialmente, pelo contrabaixista Milton Masciadri no CD *Romanza* (ARANCIBIA, 2014), que se baseou apenas no manuscrito não revisado. Também é das poucas peças de Amato em edição comercial, publicada por Walter Guerrero pela *Slava Publishing* e distribuída pela Lemur Music.

## 2. Concepção e gêneros populares na *Habanera* de Amato

Compondo, Amato abordava, solucionava e explicitava questões técnicas surgidas entre seus alunos, buscando “... metodologias de pesquisa necessárias para a aprendizagem do músico” (SANTIAGO, 2007, p.18). Seu processo composicional era basicamente intuitivo, geralmente se originando em uma brincadeira ou improviso, e sempre experimentando no instrumento. Na *Habanera* (POBLETE, 2013), Amato partiu de um motivo temático ao qual foi acrescentando elementos até que a composição chegasse à sua forma final:

“Eu lembro quando ia às aulas e ele [Amato] começava a tocar e a fazer suas variações. 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.” (POBLETE, 2013).

Amato idealizou a *Habanera* para integrar seu *Triptico latino-americano* que, juntamente com *Malambo* e *Carnavalito*, forma um grupo de peças inspirados no folclore latino-americano com o intuito de serem incluídas em seus recitais e de seus alunos (OLIVÁREZ e BORÉM, 2014). Na *Habanera*, ele combina motivos dos gêneros da *milonga* argentina (predecessor do tango) e da *habanera* cubana (NORESE, 2009). Da *milonga* instrumental, Amato retirou a anacruse e a síncope de semicolcheia-colcheia-semicolcheia (ARETZ, p.157-159, 1952) e, da tradição cubana na *habanera*, utilizou a métrica binária em 2/4 com seus motivos em quiálteras de três colcheias e o ritmo enérgico de colcheia pontuada seguida de semicolcheia e suas variações (SANTOS, 1982). A Fig.1 mostra duas dessas características do hibridismo de Amato.

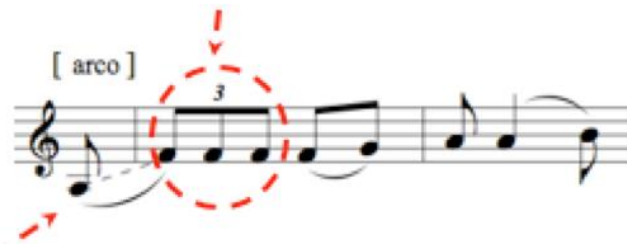


Fig.1 - Elementos da *milonga* argentina (anacruse) e da *habanera* cubana (quiálteras) na *Habanera* de Salvador Amato (c.43-44).

### 3. Reflexos da tradição oral na edição de performance da *Habanera*

As entrevistas realizadas com ex-alunos do compositor (JUEZ, 2012; ARANCIBIA, 2014; POBLETE, 2013) revelam que Amato planejou a *Habanera* como uma ferramenta didática para ensinar aos alunos práticas de performance e recursos expressivos específicos, embora não os tenha notado adequadamente no manuscrito. Essa notação incompleta, ou insuficiente, é comum entre compositores, como observa ALMEIDA (2011, p.73), uma vez que “... a reduzida compatibilidade da notação tradicional não permite explicar sua aplicação para a performance”. Para fundamentar melhor uma notação mais precisa na edição de performance que propomos, recorreremos à análise de gravações de áudio e de vídeo, um procedimento que permite “...recompor [não apenas] o processo criativo do intérprete, mas também apresentar dados analíticos importantes na compreensão e fruição da obra musical” (BORÉM, 2014). Assim, foi levantada como fonte primária, a gravação da *Habanera* representada por o contrabaixista Omar Arancibia (ex-aluno de Amato) juntamente com a pianista Beatriz Piottante (correpetidora de Amato) em num concerto em 2010 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, propomos uma realização da *Habanera* integrando a escrita original de Amato com elementos musicais que ele próprio passava, oralmente em aula, aos seus alunos.

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 (Fig.2). Outro elemento das gravações que não está notado na partitura

são *portamenti* que cobrem o intervalo de 4<sup>a</sup> justa na entrada do contrabaixo, por exemplo, na anacruse do c.8. Na sua realização, pode-se ver no vídeo que ARANCIBIA (2010), em [00:00:28], utiliza a corda I (ou corda Sol), tocando levemente a primeira nota (Lá<sub>2</sub>), depois faz um *portamento* e se apóia com energia na segunda nota (Ré<sub>3</sub>) no tempo forte do c.8. Isso justificou a inclusão de um *marcato* nessa nota na edição de performance. A Fig.3 mostra fotogramas do vídeo que serviu de fonte para essa escolha, o que se reflete na edição de performance.

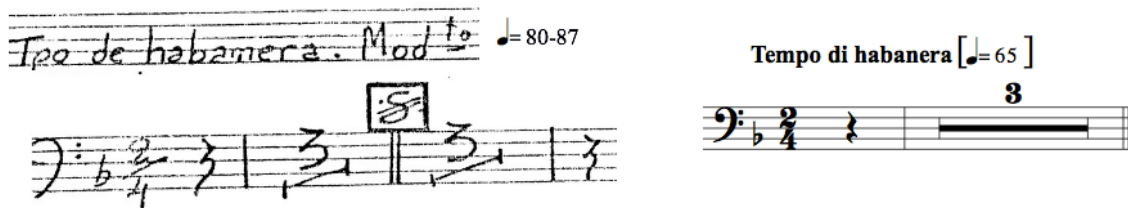


Fig.2 – Mudança de andamento na *Habanera*: do manuscrito (*Tempo de habanera, moderato* com semínima = 80-87) para a edição de performance (*Tempo de habanera*, com semínima = 65 entre colchetes) devido à interpretação de ARANCIBIA (2010).

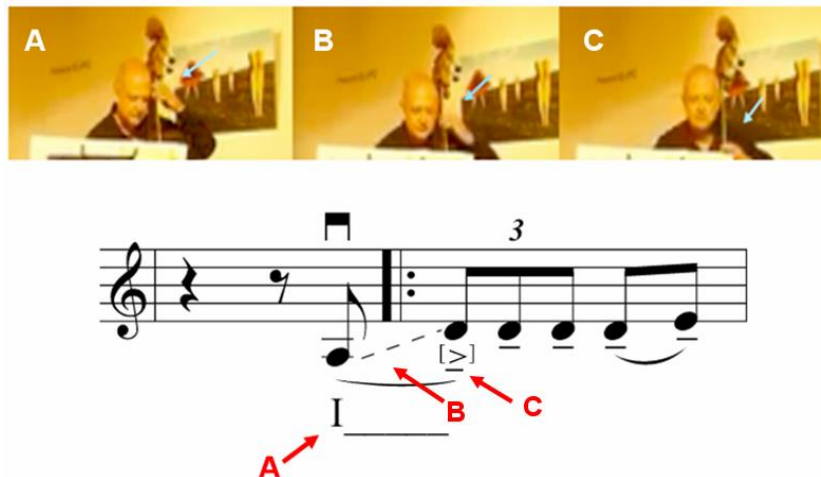


Fig.3 – Realização da *Habanera* por ARANCIBIA (2010) e seus reflexos na edição de performance (AMATO, 2015): (A) inclusão de indicação de corda I (ou corda Sol); (B) inclusão de *portamento* e (C) inclusão de *marcato* na nota Ré<sub>3</sub> (c.8).

Outro recurso expressivo transmitido oralmente por Amato a seus alunos, e que foi encontrado na interpretação da *Habanera* por ARANCIBIA (2010), é um *ritardando* no c.11, executado no vídeo em [00:00:37] e repetido em [00:01:02] e em [00:02:44], tendo uma duração de aproximada 3 de segundos cada. No vídeo, percebe-se um gesto de regência, feito por Arancibia com a cabeça para se coordenar com o piano, marcando o tempo forte do compasso seguinte e deixando em evidência o uso do *ritardando* não escrito por Amato

(Fig.4). Esse *ritardando*, incorporado à edição de performance, valoriza a anacruse de duas semicolcheias como condução na linha melódica do contrabaixo, enfatizando sua resolução no tempo forte do c.11.

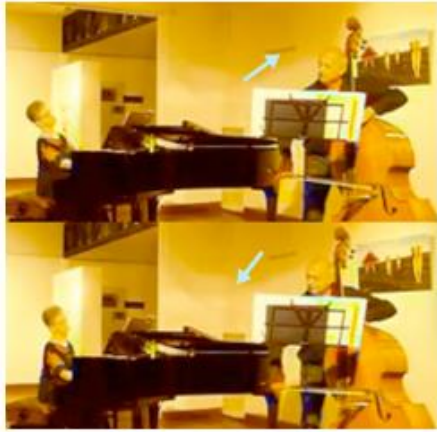


Fig.4 - Movimento de regência de cabeça por ARANCIBIA (2010) para coordenar *ritardando* no c.11 na sua realização da *Habanera* de Amato.

Consideramos que o *rubato* se difere do *ritardando* por implicar em alteração de andamento na linha melódica ao mesmo tempo em o acompanhamento se mantém estável, sem alteração ou, ainda, como diz CLIFFORD (1911, p.148), ligeiramente “roubar” (acelerando e depois retardando) o ritmo pela voz solista. Amato indica um *rubato* no c.15 (letra de ensaio B) que se estende até o final da casa 1, para reiterar a dominante (a nota Lá<sup>2</sup>) com bordaduras em quiálteras (Fig.5). 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 do contrabaixo para frente e para trás. Entretanto, optamos por manter o *rubato* original do manuscrito, pois ele pode se referir ao desencontro natural entre melodia e acompanhamento da polirritmia, o que é comumente encontrado nos gêneros folclóricos.

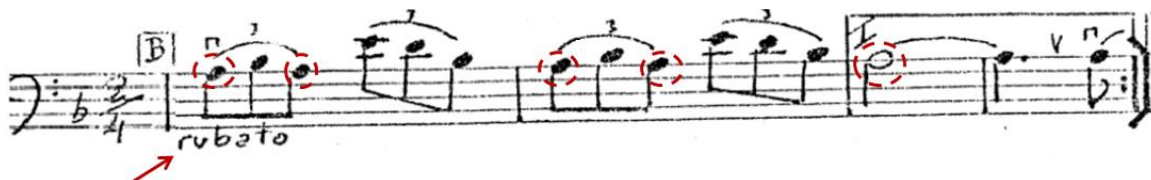


Fig.5 – Indicação de *rubato* (c.15) para ênfase sobre a dominante, mantida na edição de performance da *Habanera* de Salvador Amato.

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.80-82, em [00:03:31]. O vídeo revela também que Arancibia utiliza duas técnicas distintas. 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; como mostra o Fig.6A). Já na repetição, ele utiliza o *pizzicato* de forma arpejada, semelhante ao *rasgueado* do violão popular (Fig.6B). Na edição de performance, devido à inspiração folclórica da peça, optamos pelo *pizzicato rasgueado*, acrescentando a corda solta Lá<sub>1</sub>, que faz parte do acorde de Ré maior e, ao mesmo tempo, buscando nos aproximar da reverberação das práticas de performance da *milonga*.



Fig.6A e 6B – Inclusão de *pizzicati* na edição de performance da *Habanera* de Salvador Amato a partir da análise de vídeo de ARANCIBIA (2010) (c.80-82).

#### 4. Considerações finais

No seu projeto na *Universidad Nacional de Cuyo*, Salvador Amato conseguiu integrar a composição, a performance e o ensino, com as cores da cultura latino-americana. Ao mesmo tempo em que criou um repertório importante para a literatura do contrabaixo, proveu materiais pedagógicos para o ensino e aprendizagem de seu instrumento. Com a *Habanera*, apresenta cores da *milonga* argentina e da *habanera* cubana, enquanto traz elementos de alteração de andamento (*ritardando* e *rubato*) e de articulação (*marcato*, *portamenti*, *pizzicato sinfônico* e *pizzicato rasgueado*). As entrevistas com ex-alunos de Salvador Amato e a análise de áudio e vídeo da *Habanera* revelaram elementos idiomáticos que não foram notados no manuscrito, mas que foram preservados pela tradição oral. Com base nos dados históricos das entrevistas, na análise de áudio e vídeo e sua comparação com o manuscrito, foi possível construir uma edição de performance da *Habanera* fundamentada em práticas de performance dos gêneros populares nos quais Salvador Amato se inspirou e em práticas de performance transmitidas oralmente por ele aos seus alunos.

#### Referências:

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2011, p. 63-76.



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

\_\_\_\_\_. *Habanera*. Partitura para contrabaixo e piano. Edição de Rodrigo Olivárez. 2015.

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

ARANCIBIA, Omar; PIOTTANTE, Beatriz. Concerto no *Museo de Arte Moderno*. Mendoza, Argentina, Dezembro, 2010. In: [https://www.youtube.com/watch?v=e78OPm\\_ohi4](https://www.youtube.com/watch?v=e78OPm_ohi4) (acesso o 24 de maio de 2014)

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

BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). In: *Anais do 1º Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA)*. Salvador, Brasil 2014. p.1-9.

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.

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

MASCIADRI, Milton; EIKNER, Edward. *Romanza*. Athens, EUA : DMR, 1993. (CD de áudio).

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

OLIVÁREZ, Rodrigo; BORÉM, Fausto. A escrita idiomática para contrabaixo o Salvador Amato. *Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p.54-66.

\_\_\_\_\_. A escrita idiomática no Tríptico Latino-americano em Salvador Amato. In: *Anais do 26º Congresso ANPPOM*. São Paulo: ANPPOM, 2014.

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

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

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*. Nova Iorque, EUA: Folkways records & service corp, Broadway, 1982. (CD de áudio).