

O ciclo das Quatro Valsas Venezuelanas Antonio Lauro: considerações para uma performance intelectualmente embasada

Gabriel Maciel de Andrade Nogueira

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -nogueira_maciel@hotmail.com

Marcelo Fernandes

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – anaemarclo440@hotmail.com

Resumo: Este artigo estuda o ciclo das *Valsas Venezuelanas* de Antônio Lauro com a finalidade de nortear sua execução. Essas valsas são criações vinculadas à tradição da música culta, mas com forte referência à cultura popular. Por isso, propomos uma investigação sobre quais seriam os aspectos populares observados em sua construção, observando como eles foram tratados em termos compositivos e como esses aspectos se tornam relevantes em sua interpretação. Nossa metodologia se resume à contextualização estética e análise musical das obras.

Palavras Chave: Valsa, Antonio Lauro, Violão, Interpretação, Música Erudita Latino-americana.

Abstract: This paper studies the cycle of Venezuelan Waltzes of Antonio Lauro with the purpose to guide its performance. These waltzes are creations linked to the tradition of classical music, but with a strong reference to the popular culture. Therefore we propose an investigation about these popular aspects observed in its construction, observing how they were worked in compositional terms and how these aspects become relevant for the interpretation of this cycle of waltzes. Our methodology is based in aesthetics contextualization and musical analysis.

Keywords: Waltz, Antonio Lauro, Guitar, interpretation, Latin-american Classical Music

1. Contextualização histórica e estética do ciclo das Quatro Valsas para violão de Antonio Lauro

Segundo Alejandro Bruzual no texto “La escuela guitarrística Venezolana”, durante boa parte do século XIX, a Venezuela teve pouco contato com o violão de concerto, tendo assim este tido pouca influências na sua maneira de tocar o violão.¹ Um marco nesse cenário foi a estada de Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) na Venezuela em 1932 (BRUZUAL, 1998). O repertório de Barrios se diferenciava do repertório dos violonistas locais da época, pois continha peças aforísticas românticas, transcrições de obras antigas (barrocas e clássicas) e peças caráter popular latino-americano com refinada elaboração idiomática (STOVER,). Mas o elo de conexão entre as valsas de Lauro e Bárrios, é sem dúvida a obra de Vicente Emilio Sojo (1887-1974) este compositor foi mestre da *Escuela de Santa Capilla* e fundador da Orquestra Sinfônica da Venezuela e ainda professor de Antonio Lauro. Sojo compôs duas obras originais para o violão – *Quirpa* e *Endecha* – sobre as quais explica Marcelo Fernandes (2008, p.6) : “*Enquanto o*

caráter da primeira é dançante e imita os harpejos virtuosísticos da harpa popular venezuelana, a segunda é extremamente melancólica e contrapontística, evocando antigas formas polifônicas.” Vicente Sojo, foi professor de Antonio Lauro. E este, ao contrário de sua fama, estritamente ligada ao violão, compôs peças para orquestra, coral e piano, seguindo o artesanato legado por seu professor. Sua obra para violão demonstra a busca de um idiomatismo mais característico do instrumento, justamente com a apropriação de gêneros populares, seguindo no repertório violonístico a linha do romantismo nacionalista exemplificado nas obras do já citado Augustin Barrios. Suas *Valsas Venezuelanas* – objeto de estudo deste artigo - foram escritas no Equador, durante uma turnê do violonista.ⁱⁱ A apropriação de danças europeias por parte da cultura latino americana – como é o caso da valsa - é muito comum. Bons exemplos ocorrem na tradição do choro brasileiro “(...) ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, [o choro] pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas” (TINHORÃO,1991, p.103). Sobre o caso paraguaio, Higa (2010, p.113) comenta que a contribuição mais evidente é a utilização alternada dos compassos $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$ - característica comum em toda península ibérica. Essa alternância de compassos é também perceptível em danças, como a *chacarera* e *zamba* – ambas argentinas - e no *pasillo* e *bambuco* colombianos. Dessa forma, as *Quatro Valsas para violão* de Antonio Lauro não constituem uma exceção dentro do repertório latino-americano, antes, se apresentam como exemplares de um fino artesanato engenhosamente idiomático, como veremos a seguir.

2 Análise morfológica e aspectos estruturais relevantes para a interpretação das *Valsas de Antonio Lauro*

A *Valsa n.1*, com 33 compassos, está na tonalidade de ré maior e sua estrutura é bastante tradicional, conforme observamos na tabela abaixo:

Valsa 1	Seção A – C. 1 a C.17	Seção B – C.18 aC33
Forma binária	Período único	Período único
Harmonia	T-D-T-D-T-D-T-D-S-D-T	T-D-T-DD-D-D/DD-D/DDD-S-D-T
Condução rítmica	Melodia em $\frac{3}{4}$ até o sexto compasso onde passa a ser $\frac{6}{8}$ seguindo por dois compassos até retornar ao $\frac{3}{4}$. Movimento do baixo somente no primeiro tempo dos compassos para reforço da harmonia.	Melodia em $\frac{3}{4}$ com exceção do compasso 27 onde ocorre em $\frac{6}{8}$. O baixo segue como na seção A sendo tocado apenas no primeiro tempo dos compassos reforçando a harmonia.

A estrutura rítmica é característica do estilo *criollo* – com alternância entre acentuação binária e ternária - e a harmonia é parecida com a harmonia encontrada e danças de salão – predominantemente diatônica, com o uso de dominantes secundárias. A escrita instrumental a três partes não traz inovações idiomáticas, contudo, devemos salientar a refinada escrita da seção B, com utilização da região superaguda do instrumento e voz intermediária cantante:



Início da seção B da *Valsa n.1* de Antonio Lauro(Figura 1)

Já a *Valsa n.2*, com 35 compassos, está na tonalidade de mi menor e apresenta inventiva manipulação rítmico-melódica. Sua estrutura morfológica pode ser resumida da seguinte forma:

Valsa 2	Seção A		Seção B	
	1º período	2 período	1º período	2º periodo
Forma binária				
Hamonia	T-D/s-S-D-T-D	T-D/s-S-D-T	D/r-Tr-T-D-T-D	T-D/s-S-D-T
Condução rítmica	Acompanhamento em 3/4 com melodia em 6/8 e hemíolas incomuns.	Acompanhamento em 3/4 com melodia em 6/8.	Acompanhamento em 3/4 com melodia em 6/8.	Acompanhamento em 3/4 com melodia em 6/8.

Esta valsa possui harmonia relativamente simples, apenas com acordes diatônicos e suas dominantes individuais. Já a escrita rítmica e idiomática, são notáveis. No exemplo abaixo enfocamos a riqueza rítmica:



Compassos 3 a 7 da *Valsa n.2* de Antonio Lauro(Figura 2)

nos dois primeiros compassos - do exemplo -, temos um baixo em 3/4, com acentuação sobre o segundo tempo, sobreposto a uma melodia em 6/8. No terceiro compasso do exemplo, vemos

padrões melódicos alternando a acentuação da melodia para períodos de quatro colcheias que conferem especial riqueza ao discurso. Sobre o aspecto idiomático, salientamos o início da seção B, com especial independência dos planos rítmicos:



Compassos 21 a 23 da *Valsa n.2* de Antonio Lauro(Figura 3)

A *Valsa 3* possui 56 compassos e também está na tonalidade de mi menor. Em forma Binária, sua primeira seção é subdividida em dois períodos: o primeiro, claramente centrado em mi menor, o segundo, constituído de uma marcha modulante que polariza as regiões da subdominante e da tônica relativa, antes da conclusão na tônica. Já a seção B apresenta uma quebra na simetria da frase de oito compassos encontrada na seção A: o primeiro período da seção, ainda de oito compassos, apresenta e confirma a tonalidade de mi maior com uma sequência motívica sobre harmonia diatônica e o período B é constituído por uma frase de 14 compassos, que aglutina ao motivo exposto no período A, à *coda* da seção B.

Valsa 3	Seção A		Seção B	
	Forma binária	1º período- Mi menor	2º período – Marcha modulante	1º período – Mi maior
Harmonia	T-D/s-S-D/D-D-T- T-D/s-S6-D-D/D-D-T.	D/s-S/s-S-D/S-S-Ss- D/Ss-S/S7-S7-Tr-S-Tr.	T, Dr, Sr, S, D/DD, D T.	T-S-S-D/r-R-D/s-S- D-D/d-D-T.
Condução rítmica	Melodia em 6/8 com acompanhamento em 6/8 e ¾ .	Melodia em 6/8 com acompanhamento em ¾.	Melodia em ¾ acompanhamento em 6/8.	Melodia em 6/8 com acompanhamento em ¾.

Em linhas gerais, além do domínio fraseológico demonstrado pelo jogo de simetrias/assimetrias, sobressai o acabamento harmônico dado pelo compositor, que pelas apojeturas realizadas na melodia e encadeamento. Abaixo temos um bom exemplo, retirado da seção B:



Compassos 37-39 da *Valsa n.3* de Antonio Lauro(Figura 4)

A harmonia do exemplo acima é bastante simples em termos de funções: S6 D7 D/D7 D7, contudo as apojeturas da melodia e a própria condução da mesma enriquecem a harmonia. Nesse sentido, chamamos atenção para o acorde de subdominante com sexta acrescentada, sobre a qual o compositor realiza apojetura – ou bordadura, em termos schenkerianos – ascendente e descendente. Digno de nota, ainda no mesmo trecho é a alternância entre a acentuação binária e ternária, pois enquanto o primeiro e o último compasso do exemplo estão em 6/8, o segundo compasso está em 3/4 - acentuação rítmica reforçada pela resolução melódica da 9ª na 8ª.

A *Valsa 4* é a mais desenvolvida da série, com 113 compassos e harmonia e forma mais elaboradas. A tonalidade de Lá é predominante em toda a peça, contudo a utilização simultânea dos dois modos e a utilização da relativa alterada faz com que a peça soe estranha ao ciclo, pois não é possível ouvi-la como se fosse uma peça de salão.



Compassos 1-12 da *Valsa n.4* de Antonio Lauro(Figura 5)

O Trecho acima nos servirá de exemplo da elaboração composicional do autor: os oito primeiros compassos estão o tom de lá menor, as temos uma rápida passagem sobre lá maior – no compasso 7 e a marcante região da relativa alterada - dó menor - que é exposta no segundo compasso, e cuja alteração mais marcante – mi b – é negada no compasso e reafirmada no compasso , neste caso sobre um acorde de subdominate, que tanto serve a lá menor, quanto a dó menor, dada sua ambiguidade. Da mesma forma, o compasso 8 serve de elo entre lá maior e lá

menor e contém um cromatismo na voz intermediária que não nega nenhum dos dois modos e essa ambiguidade é mantida em toda a peça. Assim, a estrutura fraseológica em quadratura permite ao compositor uma abordagem harmônica mais intelectualmente elaborada, sem que o caráter popular seja comprometido. Essa harmonia, a despeito de manter as funções tonais, é bem mais colorística e menos discursiva (RODRIGUES, 2001, p. 324)ⁱⁱⁱ.

Formalmente, a obra também difere das outras por ser um rondó com dois episódios e uma coda final, formando a seguinte estrutura: A B A C A Coda, sendo cada um dos grupos refrão/episódio repetido. Idiomáticamente, podemos observar a sonoridade em quartas sobre a dominante, que alude ao acorde de cordas soltas do violão, como nos exemplos abaixo:



Compassos 27 e 37 da *Valsa n.4* de Antonio Lauro(figura 6 e 7)

e ainda, o aproveitamento da potente sonoridade das cordas soltas do instrumento, sobre um acorde de dominante da relativa – com sétima no baixo e nona -que inicia o trecho abaixo



Compassos 54-59 da *Valsa n.4* de Antonio Lauro(figura 8)

O ritmo é outro elemento cuja complexidade se acentua nessa obra. Os dois primeiros compassos da Valsa - figura 5 - formam uma estrutura comum em Valsas vienenses, em 6/4. Mas a subdivisão interna do ritmo de cada compasso em acentuações ternárias ou binárias de colcheias também são abundantes na Valsa. O que mais chama a atenção é a estrutura rítmica do exemplo acima, na qual há intrincado deslocamento de acentuação da voz superior, enquanto o sentido de pulso é mantido pelo baixo.

2 Considerações finais

O motivo que nos levou a escrever este artigo sentra-se na compreensão estética que muitos violonistas fazem desse singelo ciclo e valsas, e que os conduz a um interpretação repleta de maneirismos e de liberdades exageradas. Essas quatro valsas são resultado de um projeto comum na América do Sul, conhecido como nacionalismo - que utiliza formas (e formulas) populares para criação de obras de concerto (PEREIRA, 2011, p. 12 a 30). Se o nacionalismo alcançou alto grau de elaboração intelectual em compositores como Ginastera e Guarnieri, no repertório do violão - pela enorme proximidade do instrumento e dos instrumentistas com a música popular -, o nacionalismo dos compositores violonistas terminou por produzir obras curtas e de inspiração, que se utilizavam do ritmo, arquétipos melódicos, articulações e formas populares sob um tratamento idiomático instrumental mais elaborado, contendo ainda enriquecimentos harmônicos inspirados na produção miniaturista de românticos como Chopin e Schumann.^{iv} Assim, a despeito de muitas características da música de salão e do ritmo popular estarem presentes nestas quatro valsas, o grau de elaboração intelectual e a formação do compositor nos indica que uma interpretação mais centrada nos detalhes registrados na partitura e nas sutilezas composicionais – algumas das quais, aqui registradas – seja mais indicada. Nesse sentido, a possíveis liberdades a serem tomadas pelo intérpretes levarão em consideração as relações intrínsecas entre forma, desenvolvimento motivico e estrutura rítmica, evitando a.^v a hipervalorização de qualquer elemento em detrimento de outro – ação que sem dúvida resultaria em uma interpretação míope e estereotipada das peças.

4 Referências Bibliográficas

-SUMMERFIELD, Maurice J. THE CLASSICAL GUITAR: ITS EVOLUTION, PLAYERS AND PERSONALITIES SINCE 1800. *Third Edition. United Kingdom .Hal Leonard Publishing Corporation.1992.*

-BRUZUAL, Alejandro. *Jornadas de estudos sobre historia de la guitarra. Córdoba, 1998.*

-HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca paraguaya, Guarânia e Chamamé. Campo Grande Editora: UFMS.2010.*

- FERNANDES, Marcelo. *Música latinoamericana para violão. Manaus, Sonopress, 2008.*

-PEREIRA, Marco. *Heitor Villa Lobos sua obra para violão*. Brasília Editora: Musimed. 1984.

-STOVER, Richard, *The complete works of Agustín Barrios Mangoré*. 2003.

-TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular, da modinha a lambada*. 6ª edição. São Paulo. Art editora. 1991.

- Lauro, Valses venezuelanos

ⁱ Um dos primeiros contatos dessa escola Venezuelana com violonistas estrangeiros se deu pela turnê Latino-americana de Antonio Gimenez Manjón (1866-1919) no ano de 1894. Em 1926 Francisco Calleja (1891-1950) fez alguns recitais na capital e em 1929 Guillermo Gómez (1880-1953) fez concertos na capital, contudo Barrios sem dúvida foi um divisor de águas deste cenário.

ⁱⁱ As três primeiras *Valsas* de Lauro foram dedicadas respectivamente à sua sobrinha, esposa e filha: Tatiana, Andreina e Natalia. Já a quarta valsa difere das outras, por sua harmonia mais de conexões tonais menos usuais e é subtitulada *Yacambú*, em homenagem a uma região de montanhas que existe no país.

ⁱⁱⁱ “*utilização da harmonia como justaposição de sons sem um sentido discursivo direto, característica comum, pelo menos, desde o fim do século XIX, em harmonias debussyanas que buscam muito mais colorir o discurso – ou criar imagens - do que tomar parte nas relações funcionais de tensões e relaxamentos que conduzem a determinado centro tonal*” (RODRIGUES, 2001, p. 324)

^{iv} Nesse sentido, a obra de Barrios é exemplar do repertório produzido na América Latina, conforme comenta Stover (2003, p. 04). comenta “*sua música é realmente inspirada e criativa, combinada com total domínio técnico do seu instrumento. Seu conhecimento harmônico o permite compor em vários estilos*”.

^v Um argumento em contrário a nossa posição é que se tomadas em separado, as duas primeiras valsas pouco se diferem da música de salão. Nossa resposta é simples: além do fato do autor ter agrupado as quatro valsas sob um mesmo ciclo, encontramos nas quatro valsas um caminho em direção à complexidade e por isso, não há contradição entre a primeira e a última peça. O que nota apenas é que os elementos são muito mais elaborados na última valsa. Por fim, como exemplo de elaboração, reinteramos algumas características das três primeiras valsas que revelam sua pretensão eruditas, tais como: sobreposições polirítmicas, mudanças de acentuação (como na *Valsa 2*) e uma engenhosa escrita instrumental; melodia, com incomuns variações de direção e, alternância de motivos mais diretos (escalas) com outros sinuosos, compostos por bordaduras e apojaturas, reforçando ora o caráter rítmico, ora o caráter melódico de cada trecho; as sequências e quebras de sequências melódicas e as mudanças no ritmo harmônico que também evitam a possível monotonia em que o gênero valsa - dentro dos ditames tradicionais e dançantes poderia trazer – e sem dúvida, a engenhosa escrita instrumental.