



# AS VALSAS NA EUROPA E NA AMÉRICA DO SUL

HÉLDER ANTÓNIO MOREIRA DE ALMEIDA

PROFESSOR DOUTOR MIGUEL NUNO MARQUES CARVALHINHO

PROFESSORA DOUTORA MARIA LUÍSA FARIA DE SOUSA CERQUEIRA CORREIA  
CASTILHO

Dissertação apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Performance, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho e co-orientação científica da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho de 2014



## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer a todos aqueles que me ajudaram, de alguma forma, a tornar este trabalho uma realidade. Em especial, aos amigos, Ruben Manuel Andrade, Nuno Costa e, à minha esposa, Ana Miranda por toda a ajuda e disponibilidade.

Também quero agradecer ao Sr. Dr. Miguel Carvalhinho e à Sra. Dra. Maria Luísa Castilho, por toda a atenção prestada e pela cedência de material.



## RESUMO

O objetivo deste trabalho é mostrar a história da valsa, a sua origem e influência de países da Europa Ocidental para a Europa do Sul como também a sua exportação Transatlântica para a América do sul.

Pretendemos assim, mostrar o interesse destes compositores, na escrita desta forma musical erudita que começou por ser muito tocada e dançada nos salões vienenses pela elite do séc. XVIII e XIX. Pretendemos, também, mostrar qual a influência dos propulsores desta forma musical, como por exemplo a família Strauss, Anton Diabelli, Mozart, Beethoven e Carl Maria von Weber; e o porquê da necessidade deste tipo de escrita ser alargado à guitarra, uma vez que a valsa começou por ser interpretada por grupos de música de câmara e orquestras.

Procedemos desta forma a uma pesquisa de reportório e gravações com as obras em questão. Após aprofundar o conhecimento destas obras, a sua beleza como obra de arte e o surgimento de algumas questões e conclusões peculiares a cada compositor, decidimos escolher este tema .

## Palavras-Chave

Valsas

Guitarra

Europa

América do Sul



## **ABSTRACT**

The objective of this work is to show the history of the waltz , its origin and influence of Western Europe to Southern Europe as well as their export Transatlantic to South America .

We intend to show the interest of these composers , writing this classical musical form which began to be very touched and danced the Viennese salons by the elite of the century. XVIII and XIX. We also wanted to show the influence of the propellants of this musical form , such as Strauss , Anton Diabelli , Mozart , Beethoven and Carl Maria von Weber family, and why the need for this kind of writing be extended to the guitar , since waltz was initially played by chamber music groups and orchestras .

We proceed thus to a search of repertoire and recordings with the works in question . After further knowledge of these works , their beauty as a work of art and the emergence of some issues and peculiar to each composer, conclusions decided to choose this topic .

### **Keywords**

Waltzes

Guitar

Europe

South America



# ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. METODOLOGIA .....	2
2.1. INVESTIGAÇÃO REALIZADA.....	3
3. O GÊNERO VALSA.....	4
4. A VALSA NA GUITARRA.....	14
5. OBRAS .....	18
5.1. BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES .....	18
5.1.1. ANTON DIABELLI .....	18
5.1.2. FRANCISCO TÁRREGA .....	20
5.1.3. ROLAND DYENS .....	22
5.1.4. HEITOR VILLA-LOBOS.....	23
5.1.5. AGUSTÍN PÍO BARRIOS .....	25
5.1.6. ANTÓNIO LAURO .....	27
5.2. INTERPRETAÇÃO DA ESTRUTURA FORMAL.....	29
5.2.1. CINCO VALSAS VIENENSES – A. DIABELLI.....	29
5.2.2. VALSA (TEMA DE STRAUSS) – F. TARREGA .....	30
5.2.3. VALSA EM RÉ MAIOR – F. TARREGA.....	30
5.2.4. GRANDE VALSA – F. TARREGA .....	31
5.2.5. VALSE EN SKAÏ – R. DYENS .....	31
5.2.6. VALSA CHÔRO – H. VILLA-LOBOS.....	32
5.2.7. VALSA, N.º 1 (A PRIMAVERA) – A. BARRIOS .....	33
5.2.8. VALSA, N.º 4 – A. BARRIOS.....	34
5.2.9. VALSA VENEZUELANA, N.º 2 – A. LAURO .....	35
6. CONCLUSÃO.....	36
7. BIBLIOGRAFIA.....	37
8. ANEXOS .....	39



## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Resumo da estrutura tonal /formal das valsas 1, 2 e 5.....	29
Figura 2 – Resumo da estrutura tonal /formal das valsas 3 e 4 .....	29
Figura 3- Esquema da estrutura formal da “Valsa”(tema de Strauss).....	30
Figura 4- Esquema da estrutura formal da “Valsa em Ré Maior” .....	31
Figura 5- Esquema da estrutura formal da “Grande Valsa” .....	31
Figura 6 – Resumo da forma Rondó da “Valsa -Choro” .....	33
Figura 7 – Resumo geral da estrutura da valsas nº 1 de Barrios.....	34
Figura 8 – Resumo da secção A da valsas nº 4.....	34
Figura 9 – Resumo da secção B da valsas nº 4.....	34
Figura 10 – Resumo da secção A’ da valsas nº 4.....	35
Figura 11 - Esquema da estrutura formal da "Valsa Venezuelana" n.º 2 .....	35



## 1. INTRODUÇÃO

Sendo a valsa um género que atravessou séculos e diversos países e continentes, tornou-se substancialmente interessante o seu estudo. Assim, neste projeto fôr-se-á uma investigação sobre Valsas escritas para guitarra na Europa e na América do Sul.

A investigação inclui no projeto um recital dividido em duas partes. A primeira parte será dedicada a valsas escolhidas de compositores Europeus, nomeadamente de origem Austríaca, Francesa e Espanhola, sendo apresentadas valsas de Anton Diabelli, Roland Dyens e Francisco Tárrega.

Do compositor Austríaco Anton Diabelli será interpretada a obra *Funf Wiener Tanze*, constituída por cinco valsas. Em representação da valsa Francesa será o compositor Roland Dyens, com a obra a *Valse en Skaï*. Das valsas Espanholas serão apresentadas duas valsas de um grupo de quatro *4 Waltzes* do compositor Francisco Tárrega. Estas quatro valsas são compostas por *Valsa Sobre un Tema de Strauss*, *Las Dos Hermanitas*, *Valsa en La Mayor*, também conhecida como «A Grande Valsa» e *Valsa em Ré Mayor*. As valsas executadas serão a 2ª e a 4ª.

A segunda parte será dedicada às valsas na América do Sul. Os países escolhidos para sua representação foram Brasil, Paraguai e Venezuela. Em representação do Brasil escolhemos os compositores Heitor Villa-Lobos, com a obra *Valsa – Choro*. Do compositor Paraguai, Agustin Barrios Mangoré, tocaremos a *Valsa N.º 1* e a *Valsa N.º 4*. Em representação da Venezuela apresentaremos a *Valsa N.º 2* do compositor António Lauro.

Para o recital serão elaboradas notas de programa.

Através de uma análise aprofundada às referidas obras e à compreensão da estrutura formal das mesmas, pensamos que será possível encontrar pontos comuns na sua elaboração.

A divisão do trabalho foi pensado do macro para o micro no sentido de atingir um todo sistémico.

Primeiramente procedemos a uma breve pesquisa do género valsa e seguidamente expomos a expansão da mesma à guitarra. Depois do modo de investigação escolhido e avaliação do mesmo, apresentamos a análise e a interpretação dos resultados.

## 2. METODOLOGIA

Para a realização do trabalho foram usadas as seguintes perspetivas:

- Literária;
- Histórico/ Sociológica;
- Análise Musical.

A perspetiva Literária apresenta uma recolha de dados bibliográficos sobre o tema.

A perspetiva Histórico/Sociológica apresenta uma contextualização Histórico-Social mundial a partir do séc. XVIII até ao séc. XX, assim como a contextualização de manifestações culturais importantes.

A perspetiva da Análise Musical expõe as questões analíticas relevantes de uma obra, nomeadamente intervalos, forma, métrica, tonalidade, estrutura rítmica e harmónica.

## **2.1. INVESTIGAÇÃO REALIZADA**

Procedemos a um estudo pormenorizado através de pesquisa sobre a valsa e os respetivos compositores deste género musical. Após análise das obras pretendemos conseguir perceber de que forma a Valsa chegou á Guitarra e de que forma este género se difundiu neste instrumento.

### 3. O GÉNERO VALSA

Segundo Ernesto Vieira (1899), em *Dicionário Musical* o nome Valsa,

«(...) deriva do verbo allemão walzen, girar. Na sua fôrma primitiva, a valsa é uma dança campestre usada na Allemanha do Sul, caracterizada por um movimento gracioso, moderado, em compasso ternário, muito semelhante à tyroleza. Mozart, Beethoven, Weber e muitos outros compositores allemãs escreveram grande numero de valsas d'este genero: não debe elle ser confundido com o das valsas modernas, que lhe é completamente opposto no carácter, na accentuação e no movimento. A valsa moderna, como ela se dança freneticamente nos salões, é em andamento muito vivo, com os tres tempos do compasso sempre accentuados por um acompanhamento tão uniforme que se torna monotono, embora os compositores mais habéis procurem variá-lo-o tornando a harmonia interessante e dando movimento melódico ao baixo. Recentemente tem-se procurado voltar ao carácter gracioso e mooderado das valsas antigas, tendo alguns compositores contemporâneos apresentado pequenos trechos d'esse genero, os quaes denominam valsas lentas.»<sup>1</sup>

O Género musical Valsa é uma dança em tempo tripartido, que se tornou a dança de salão mais popular do séc. XIX até à atualidade. Do ponto de vista histórico musical a valsa é provavelmente tão famosa como o seu antecessor, o Minueto. A Valsa, atraiu a atenção de grandes compositores do século XIX e início do século XX, e foi aceite como forma de composição musical. Sendo uma forma de dança, a sua qualidade musical foi desenvolvida para uma medida incomum.

As origens reais da valsa são difíceis de definir. No entanto começou por ser dançada com os elementos separados e evoluiu como uma forma de dança separada de maneira gradual até à forma dançada com os casais abraçados. O nome Valsa está

---

<sup>1</sup> VIEIRA, Ernesto (1899), *Diccionario Musical*, 2.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Edições J. G. Pacini, p. 519-520.

ligado à derivação do verbo Alemão *Walzen*, que por sua vez está ligado ao verbo Latino *Volvere*, que quer dizer contornando ou rodando.<sup>2</sup>

O mais antigo exemplo conhecido de música especificamente associada com *Walzen*, foi encontrado numa (comédia de improviso) *Stegreifkmodie Der Auf Das Neue Begeisterete und Belebte Bernardon*, que contém uma lista de música de vários tipos de danças então em voga o verbo *Walzen* começa a ser associado a música para ser ouvida e não para ser dançada.

*Walzen* passa a ser usado como descrição de danças basicamente semelhantes, principalmente em tempo triplo, e dançado por casais abraçados. Esta forma de dança é oriunda do sul da Alemanha e Áustria.

A definição de «Deutch» em Alemão é danças. Os seus nomes específicos, ou a natureza da dança, como *Dreher*, *Weller*, *Spinner* ou *Schleifler*, têm a sua origem geográfica, em Steirer (de Estíria) ou Landler (de Landl ob der Enns), são nomes de danças alemãs que foram associadas ao termo *Walzen*. Este nome «Deutch» fez com que as mesmas obtivessem popularidade e aceitação social de largura transversal na sociedade da altura, devido à associação ao termo *Deutch*, como por exemplo *Walzen*.

A associação destes dois temas foram aceites para designar dança de sala mesmo com a aceitação das danças alemãs para salão de baile Europeu.

A particularidade desta dança em que os casais dançavam abraçados criou polémica na Alemanha, países circundantes e também em Inglaterra existiram objeções. Em 1813, foi publicado, o seguinte texto, *Hymn Apostrophic* sob pseudônimo de Horace Hornem<sup>3</sup>,

«(...) Byron expressou o seu choque inicial na valsa, devido ao fato de as mãos poderem vaguear livremente à vista onde nunca antes publicamente se tinha visto ". No livro, a descrição do método correto de Valsa publicado em 1816 pelo Inglês Thomas Wilson, o autor achou necessário defender a dança das acusações de esta ser "um inimigo à verdadeira moral, e como a mesma poderá pôr a virtude em perigo ", Wilson, tranquilizou os seus leitores, induzindo neles, que a valsa "é nada mais do que um promotor de saúde e vigor, resultante de uma hilaridade dos espíritos(...).»

---

<sup>2</sup> SADIE, 2001

<sup>3</sup> HORNEM, 1821, p. 202

De qualquer forma, a rapidez com que o livro chegou a uma segunda edição foi verdadeiramente um indicativo da popularidade da dança. Em Viena, certamente, não havia necessidade de duvidar da popularidade da dança como um passatempo, e isso foi demonstrado pela abertura de grandes salões de dança, como o *Sperl* em 1807 e *Apollo* em 1808, este último com acomodação para 6.000 dançarinos.

A música de dança foi aumentando, e o género foi atraindo cada vez mais a atenção de músicos eminentes.

Hummel, um virtuoso do piano, compôs valsas para a abertura das salas de *Apollo*. Algumas obras de Beethoven, como *Modlinger Tanze* (1819) eram em forma de valsa. O mesmo também completou a sua série de *33 Variações Sobre um Tema Valsa* a convite do famoso editor e compositor Anton Diabelli. Este tema foi correspondido com cerca de 50 variações realizadas por muitos compositores, incluindo Schubert e Liszt.

É em Schubert, que encontramos uma grande variedade musical especificamente descrita como valsa. Algumas dessas valsas ainda estão escritas na forma primitiva de duas secções de oito compassos, como por exemplo em *Erste Walzer D365*, enquanto outros compositores escrevem em 16 ou mesmo 24 compassos, e estão em forma ternária, ou mesmo incluindo um Trio como por exemplo *Letzte Walzer D146*.

Não há até agora nenhuma tentativa de grande desenvolvimento da forma valsa. No entanto as composições são distinguidas por melodias tipicamente *Schurbetianas*, harmonias e modulações, que fazem uso notável de armação de tonalidade menor.<sup>4</sup> O *Trauerwalzer*, datado de cerca de 1816, alcançou grande popularidade notável, mesmo antes de terem sido publicadas as *Valsas D365*, anteriormente referidas, e fornece uma indicação interessante do valor da associação de uma valsa a um nome. Mas, o evento mais significativo, tendo em conta o desenvolvimento futuro da valsa, foi a publicação para piano de Weber do rondo *Aufforderung zum Tanz* (1819). Além de permitir que a valsa passasse do salão de dança para a plataforma de concerto, antecipou a forma que os principais compositores deste género mais tarde viriam a adotar. A sequência de valsas unidas, (introdução formal e uma coda, referindo-se a temas ouvidos anteriormente e o alongamento das secções valsa) mostra que Weber era um génio musical vanguardista, e que estava pelo menos uma década à frente do seu tempo.

Por volta de 1820, a valsa já desfrutava de um reconhecimento internacional. Em França e Inglaterra, não há indícios de que a sua popularidade estivesse em declínio. No entanto, era em Viena que a valsa tinha mantido a sua popularidade. Os bailes, danças e orquestras floresciam. A valsa atinge um renascimento e torna-se forma musical de importância inigualável devido ao surgimento de uma nova geração de maestros compositores. Os mesmos foram capazes de a elevar para um plano

---

<sup>4</sup> SADIE, 2001

superior, tornando-a aceitável tanto como forma de composição independente, tanto como no seu principal papel de dança.

Os dois principais responsáveis por este desenvolvimento épico foram Joseph Lanner e Johann Strauss. Tendo trabalhado juntos por alguns anos, em 1825, separaram-se e criaram uma rivalidade amigável. Os dois homens concentraram-se neste género, e num futuro próximo com a sua popularidade pessoal, cresceram, e expandiram as valsas, cada um compondo por sua vez duas secções de oito compassos, à exceção de uma secção de 16 compassos finais.

Até o início dos anos 1830, o número de valsas em conjunto era geralmente de cinco, as partes constituintes foram-se tornando cada vez mais de 16 compassos em vez dos conhecidos oito. A crescente fluência dos temas da valsa, trouxe consigo um aumento no tempo, o que acabou por se estabelecer em cerca de 70 compassos por minuto. Além disso, segundo o exemplo de Weber, uma introdução e uma coda recapitulando os principais temas, tornou-se regra geral. As apresentações, no início de apenas alguns compassos, alongou-se gradualmente e tornou-se de carácter descritivo, e muitas vezes em ritmo contrastante e metronómico. O costume de atribuir nomes aos conjuntos da valsa, era importante para associar a sua individualidade e facilidade de memorização.

No início, o nome apenas indicava o lugar, ou a ocasião em que os conjuntos foram compostos, como na Valsa de Strauss *Tauberln-Walzer op.1* (para a pousada *Zu den Zwey Tauben*) no seu *Wiener-Carnaval-Walzer op.3*, ou para comemorar algum evento pessoal como em *Trennungs-Walzer* de Lanner (que marcou a separação de Lanner e Strauss). Mais tarde os compositores foram forçados a usar títulos mais criativos que eram refletidos de acordo com o espaço e o tempo das suas apresentações (uma forma de Marketing). Lanner, Strauss e posteriormente os seus próprios seguidores, utilizaram estilos bastante contrastantes. Lanner confiava mais na delicadeza da linha melódica, enquanto Strauss concentrou-se mais na variedade rítmica. Mas o sucesso rítmico de Strauss, era devido também em grande parte à sua orquestração, o que fez com que a mesma se tornasse uma importante contribuição para o efeito hipnótico da música. Durante a década de 1830 Lanner e Strauss foram um sucesso. Eram o «fenómeno» de Viena, e uma grande atração para os visitantes estrangeiros, principalmente músicos.

Aos 21 anos de idade já Chopin observava atentamente as valsas de Lanner e Strauss, não os considerando interessantes, enquanto o jovem Wagner estava enfeitiçado por Strauss, considerando o espírito popular vienense<sup>5</sup>.

Em 1833, o jornalista norte alemão Heinrich Laube, escreveu sobre uma noite com Strauss no salão de dança Sperl:

---

<sup>5</sup> SADIE, 2001

*«Para manter as multidões eufóricas das mais calmas, é colocada uma corda para separar todos os que permanecem no meio daqueles que realmente se ocupam em dançar. Mas o limite é flexível e elástico, e só se veem jovens senhoras girando continuamente para além do fluxo de casais dançarinos. Os casais, dançam a valsa intoxicados por todos os obstáculos acidentais ou intencionais, o prazer selvagem está à solta... O início de cada dança é característico. Strauss começa os seus prelúdios com trêmulos...»<sup>6</sup>*

Estes salões onde se praticava o culto da valsa, eram os lugares ideais e propícios para encontros amorosos<sup>7</sup>. Era um lugar público frequentado pelas grandes elites da altura, e por vezes os enamorados pensavam que poderiam passar despercebidos.

As valsas de Strauss e Lanner alcançaram popularidade internacional, mas só quando Strauss começou uma tournée com a sua orquestra, é que este atingiu o esplendor.

Lanner pouco saía de Viena, mas os passeios e viagens de Strauss durante a década de 1830, levaram-no cada vez mais a solicitações para realizar tournées pela Alemanha entre 1834-6 e, em seguida, uma outra longa tournée por França e pela Grã-Bretanha entre os anos 1837-8. O público, que já conhecia as suas valsas através da interpretação de performers locais, acabava sempre induzido e levado pelo apelo rítmico das valsas, como também sensibilizados pela imponência da sua própria orquestra. É desta forma que a valsa se tornou firmemente enraizada no exterior, tanto no salão, ou como peça central de Concertos. Foram construídos jardins de recreio abertos ao povo onde os concertos eram a principal atração. Salas como por exemplo *Vauxhall* em Pavlovsk perto de São Petersburgo, inaugurado em 1838 e do *Tivoli* em Copenhaga, que foi inaugurado em 1843.

Outros compositores de música de dança e de renome foram surgindo, como Philippe Musard (1793-1859), em Paris; Joseph Labitzky (1802-1881), em Carlsbad e Philip Fahrbach (1815-1885) em Viena; e outros, que começaram a surgir durante os primeiros anos de 1840, incluindo Isaac Strauss (1806-1888; nenhuma relação com a família Vienense), em Vichy; Joseph Gunzl (1810-1874), em Copenhaga; e Louis Jullien (1812-1860), em Londres.

---

<sup>6</sup> SADIE, 2001, p. 203

<sup>7</sup>«O vienense, leva a sua amada agarrada pelo braço, estes preparam-se da maneira mais maravilhosa para a pulsação cadêncial e natural da valsa. Instala-se a ansiedade, e, ouve-se consequentemente um pouco mais as notas no peito, essas são notas de longa duração, como por exemplo uma nota pedal. De repente, nessa noite de gala a partícula melódica começa, e enlaça os sentidos. A dança real, entra em cena com toda a velocidade e furor, até que o casal «mergulha na banheira de hidromassagem»» in SADIE, Stanley, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., 29 vols, Macmillian Publishers Ltd., London.

Em Viena, o lugar de Lanner, como principal rival de Strauss, foi tomado após a morte do mesmo em 1843 pelo filho de Strauss. Em devido tempo, este compõe valsas, para provar não apenas o expoente marcante da valsa, mas também como o compositor mais amplamente popular de música ligeira desde todos os tempos. O seu estilo, talvez mostrou uma maior semelhança com o de Lanner, do que propriamente com o de seu pai. Este, apostou a sua concentração na melodia ao invés do apelo rítmico. O ritmo tornou-se mais implícito do que explícito, as frases musicais foram alongadas, os temas tornaram-se menos simétricos e a pontuação tornou-se mais convencional.

A coloração instrumental nas valsas é bastante impetuosa parecida com as do seu pai. Mesmo após a morte do ancião Strauss em 1849, o nome Strauss tornou-se sinónimo de mais valsa com a entrada em cena dos outros dois filhos, Josef em 1853 e Eduard em 1859. Nessa altura aparece um novo rival, Gungl. A família Strauss sente de alguma forma a importância deste, e por isso faz contatos de forma a expandir o seu nome para manter a sua reputação e fama internacional. Gungl foi o primeiro dos grandes compositores de valsa a atravessar o Atlântico em 1849 e, durante a década de 1850, conseguiu atingir grandes sucessos internacionais, como *Die Hydropaten* (1858) e *Amorettenanze* (1860). Mas foi com Johann e Josef Strauss durante a década de 1860, que a valsa atinge o pico da perfeição como uma combinação de dança e composição musical, tornando-se símbolo de uma era elegante. Nenhum outro compositor de valsa foi capaz de corresponder de forma consistente à sua forma melódica, ao fluxo da música de introdução através de uma coda ou à forma contrastante dos seus temas.

Em 1860 os mesmos produziram uma sequência de valsas que mantiveram o seu lugar na estima popular: *Accelerationem* (1860), *Morgenblätter* (1864), *An der schonen blauen Donau e Kunstlerleben* (ambas em 1867), *Geschichten aus dem Wienerwald* (1868) e *Wein, Weib und Gesang* (1869) por Johann e *Dorfschwalben aus Österreich* (1864), *Sphärenklänge* (1868) e *Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust* (1869) por Josef.

Com a morte de Josef Strauss em 1870, Johann dedica-se quase ao mesmo tempo à composição de operetas. Os conjuntos, mais bem-sucedidos de valsas produzidas por Johann Strauss, foram escritos nos 15 anos seguintes. Foram baseados em temas das suas operetas: *Tausend und eine Nacht* (1871) e *Rosen aus dem Suden* (1880) ou, no caso de *Fruhlingstimmen* (1884), composta para soprano, como peça de espetáculo.

Mas em 1870 muitos outros expoentes da música de dança já se tinham afirmado. Para além de compositores como Labitzky, Gungl, Lumbye e Eduard Strauss, também Béla Keler, em Wiesbaden; Emile Waldteufel, em Paris; Philipp Fahrback jr e C.M. Zieher, em Viena; e Charles d'Albert e Dan Godfrey, em Londres.

A valsa de Godfrey's Mabel foi a mais célebre do século XIX<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> SADIE, 2001

Durante a década de 1870 e 1880, uma série de sucessos de Emile Waldteufel apareceram, e demonstraram o estilo mais simples da valsa francesa: *Mon Rêve* (1876), *Pluie d'or* (1879) *Les Patineurs e Estudiantina* (ambos 1883) e *Espanã* (depois de Chabrier, 1886). Durante as duas últimas décadas deste do século XIX, apareceram um grande número de valsas de vários compositores que permaneceram populares: *Valurile Dunarii* (Donauwellen, 1880) de Iosip Ivanovici (1845-1905); *Ziehrer's Weana Mad'In* (1887) e *Wiener Burger* (1890) de Johann Strauss Kaiser-Walzer (1889); *Sobre las Olas* (1891) do mexicano Juventino Rosas (1868-1894); *Mondnacht auf dem Alster Hamburgo* do maestro Oscar Fetrás (1854-1931); *Bad'ner Mad'In* do Karl Komzák (1850-1905); e na transição de século, de *Lehar's Gold und Silber* (1902) e *Wintersturme* de Julius Fucik (1872-1916).

Estes são alguns exemplos do maior desenvolvimento da forma da valsa popular, com apresentações mais alargadas. O conjunto de valsas passou a ser de três, cada uma consistindo possivelmente em duas partes de 32 compassos. Algumas são talvez mais bem-sucedidas como músicas de concerto do que propriamente como danças. Lehar começou a produzir valsas de uma forma mais simples, com uma introdução mais curta e com prefácio único.

Este processo também foi aparentemente utilizado nas composições de Félix Godin como *Valse Septembre* (1909) e as valsas Inglesas, como por exemplo *Remembrance* (1909) e *Sonho* (1911) de Archibald Joyce (1873-1963), *Destiny* (1912) por Sydney Baynes (1879-1938) e *Noites de Alegria* (1912) por Charles Ancliffe (1880-1952).

Durante o século XIX, a valsa foi um influenciador e marca grande parte das formas de escrita musical. No teatro, tornou-se mais tarde um ingrediente importante da opereta. Exemplos que podem ser encontrados em Offenbach's na *La belle Hélène* (1864); em Lecocq's na *La fille de Madame Angot* (1872) e em Operetas vienenses como *Suppé Die Schone Galatea* (1865). Mas, as possibilidades da valsa para opereta, foram claramente demonstrando a inclusão de uma valsa em grande escala para solistas e coro.

Johann Strauss, escrevera as valsas *An der schonen blauen Donau* e *Wein, Weib und Gesang* de caratér performativo para coro masculino. Foi esta forma de composição de opereta, que originou a opereta vienense como é familiarmente conhecida, com a valsa como a sua peça central. Nas operetas, a valsa foi particularmente evidente em cenas de salão, como em *Die Fledermaus* (1874), e em canções valsa, nomeadamente escritas para a opereta vienense de Alexander Girardi (1850-1918); por Strauss em *Lustige Der Krieg* (1881); de Carl Millocker em *Gasparone* (1884) e *Der arme Jonhathan* (1890); e de Carl Zeller em *Der Vogelhändler* (1891) e *Der Obersteiger* (1894).

Mais tarde, a valsa foi pronunciadamente o fio condutor para a criação de operetas, como de Heuberger's *Der Opernball* (1899); de Lehar *Die lustige Witwe* (1905); e *Der Graf von Luxemburg* (1909); de Strauss *Ein Walzertraum* (1907); e *Der*

*Tapfere Soldat* (1908); *Fall's Die Dollarprinzessin* (1907) e *Kalman Die Csárdásfürstin* (1915).

Para além de Viena, a valsa também figurou com destaque nas operetas de André Messager, em Paris; Paul A. Rubens, em Londres e Victor Jacobi, em Budapeste<sup>9</sup>.

No ballet, a valsa é figura naturalmente primordial, com destaque nas principais obras do século XIX, incluindo do compositor Leo Delibes as obras *Naila* (1866), *Coppélia* (1870) e *Sylvia* (1876); e do compositor Tchaikovsky obras como *O Lago dos Cisnes* de (1877), *A Bela Adormecida* (1890) e *O Quebra Nozes* (1892). Na ópera, a mesma foi sendo introduzida por razões dramáticas como uma dança rústica simples de Weber, *Der Freischütz* (1823); e do Marschner *Hans Heiling* (1833), e poderá por volta do ano 1843 ter sido incluído por Balfe em *The Girl Bohemian*, como um reconhecimento lendário de gosto popular.

Em particular, as composições da segunda metade do século XIX, nomeadamente a valsa vienense, é especialmente composta com a ligeira antecipação do segundo tempo de um compasso, e o uso subtil de rubato. Estas combinações, fazem com que estas sejam características do desempenho tradicional vienense. As mesmas, permanecem como uma característica popular de concerto, e mais do que qualquer outra forma de música, são puramente a luz, e parte integrante e regular do repertório não só das orquestras de salão, mas também de todas as principais orquestras sinfónicas. Mais tardiamente, a valsa encontrou dois defensores particularmente fortes, os principais compositores de ópera do período imediatamente anterior a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Puccini, que era um amigo próximo de Lehar, usou a valsa com excelente resultado na canção valsa *Musetta's*, em *La bohème* (1896). Richard Strauss, talvez querendo fazer justiça ao seu sobrenome, incluiu uma cena longa de valsa na sua obra *Feuersnot* (1901).

A composição de Valsas orquestrais e instrumentais, começou a fazer parte de reportório dos grandes compositores do século XIX e início do século XX. Quase tão importante quanto a composição de Weber, *Aufforderung zum Tanz*, foi de novo a utilização ao recurso da valsa, por razões programáticas por Berlioz, na sua *Symphonie Fantastique* (1830). Nessa mesma altura, também Chopin tinha seguido o exemplo de Weber, este começa uma série de valsas para piano em estilos diferentes, estilos esses, que variam do brilho virtuosístico para um clima de melancolia, onde é exibida uma maior liberdade de ritmo. Essa liberdade, é a que mais visivelmente diferencia a valsa de concertos, da famosa dança tradicional.

Os principais sinfonistas Vienenses do final do século XIX, Bruckner e Mahler, foram mais propensos a recorrer ao tradicional *Ländler*, embora Mahler tenha introduzido uma versão grotesca da valsa na sua *Quinta Sinfonia*.

---

<sup>9</sup> Sadie, 2001

Brahms, um amigo próximo de Johann Strauss, escreveu o seu próprio conjunto de *Valsas para Dueto de Piano, Op.39* (1865) e, mais tarde, os dois conjuntos de *Liebeslieder Walzer* (1869 e (1874). Os russos mostraram uma predileção especial para a valsa. A *Valse-fantaisie* de Glinka (1839-1856), foi apresentada pela primeira vez no *Pavlovsk Vauxhall* em 1840, e valsas de distinção especial podem ser encontradas em toda a produção de Tchaikovsky. Não só nos seus ballets e óperas, mas também, por exemplo, nas *Estações* (1876), a *Serenata para Cordas* (1880) e a *Quinta Sinfonia* (1888).

Glazunov também compôs várias valsas nomeadamente *As duas Valsas para Concerto de orquestra* que são particularmente dignas de serem ouvidas. Em França, Saint-Saens, mostrou um carinho especial pela valsa, em composições como o *Bolo de Casamento para Piano e Cordas* (1886). Outro exemplo na mesma linha, é a *Valse Triste* de Sibelius, na música incidental para o jogo *Kuolema* (1903). Mas o compositor que efetivamente resumiu toda a era da valsa foi Ravel, cujas *Valses Nobles et Sentimentales* (1911), olham para trás sem vergonha, durante um período de 90 anos para as valsas de Schubert. *La valse* (1918) de Ravel, aparece de forma semelhante, olha novamente para décadas atrás, de volta a uma bola imperial de 1855, e que magnificamente captura o brilhantismo e saudosismo das valsas desse período.

Ao destruir a monarquia austro-húngara, a I Guerra Mundial destruiu também a comunidade que reforçou e fez ascender a valsa. Aqueles populares mais praticantes da pré-guerra que ainda estavam ativos em 1920, foram forçados a ajustarem-se aos novos estilos de dança que vêm dos EUA. Este, é nada mais, o interruptor central da música ligeira na Europa de Viena a Berlim. Na música mais séria, as composições das valsas de Ravel tinham refletido que estas eram algo ligadas ao passado. E dessa forma, a dança foi tratada de uma forma grotesca, não só por Malher, mas também por Stravinsky em *Petrushka*.

No entanto, a valsa fica á espera que renasça o sentimento popular, para que a mesma continue a atrair, a atenção e o espírito de compositores de música ligeira. Alguns exemplos surgem, como por exemplo Eric Coates (1886-1957); em canções descaradamente sentimentais por Robert Stolz (1880-1975); nos musicais de Ivor Novello (1893-1951); ou por razões dramáticas em partituras musicais, como *Carousel*, de Richard Rodgers (1945) e Cole Porter *Kiss me Kate* (1948) ou Oscar Strauss para o filme *La Ronde* (1950).

Entre os principais compositores de valsa estão os compositores russos, como por exemplo, Khachaturian na sua música para *Masquerade* (1939), Prokofiev com a sua *Suíte de Valsas op.110* (1947) entre outros. Embora outros exemplos sejam encontrados noutros lugares, como nas *Variações sobre um Tema de Frank Bridge* (1937) de Britten.

Este género musical atravessa o Atlântico, e o mesmo chega ao Brasil no reinado de D. Pedro I. No ano de 1816, o músico austríaco Sigismund von Neukomm, foi convidado a integrar a comitiva de um diplomata francês que tinha vindo como

embaixador à corte de Rio de Janeiro. A comitiva viajou de forma a tentar restabelecer relações diplomáticas após o fim das guerras napoleónicas. A viagem ao Brasil é realizada de forma a estreitar relações entre as cortes e felicitar o Rei pela sua ascensão ao trono, vago desde a morte de D. Maria I de Portugal.

O célebre músico austríaco é convidado a permanecer no Rio de Janeiro. Com isto, a intenção de garantir a presença de um músico dinâmico e absolutamente moderno foi conseguido, o que favoreceu o ambiente musical da corte.

A sua presença foi um valor acrescido para o meio musical do novo país, pois contribuiu para a popularização da obra de grandes compositores clássicos, tal como a introdução do género valsa. Na corte foi professor de música de D. Pedro I, D. Leopoldina, e ainda, dos infantes reais.

A valsa vienense, introduzida no Brasil, fez sucesso não só entre a nobreza, mas em todas as classes sociais, dando origem inclusive a outros ritmos como as populares serestas, entre outros. Historiadores encontraram no diário de Neukomm, indícios de que as primeiras valsas compostas no Brasil sejam de autoria de D. Pedro I.

Nos salões, neste início do novo século, a valsa é conhecida principalmente através da designação inglesa *Slow*, que se tornou internacionalmente popular. Tornou-se conhecida a partir de cerca de 1910, tendo derivado de Boston (EUA). A maioria dos exemplos foram adaptados para dançar a partir das famosas batidas de música ligeira, que surge nos pós guerra.

É desta forma, que este se tornou o estilo de música de dança, mais famosa e popular de toda a história da humanidade.

## 4. A VALSA NA GUITARRA

A escrita, da valsa enquanto género musical, é preconizada desde o séc. XVIII. A partir do momento que este género musical nasceu e criou moda, houve a necessidade de fazer com que o mesmo chegá-se também a outros instrumentos devido há escassez de repertório. Sendo assim, e felizmente para os guitarristas, o género chega à guitarra.

O compositor, e editor Austríaco Anton Diabelli, também guitarrista e pianista, talvez tenha sido o primeiro a escrever valsas para guitarra, como por exemplo as Cinco Valsas Vienenses. Assim sendo, a escrita da Valsa na guitarra foi realizada pelo mesmo homem que incitou os melhores compositores austríacos da época a escreverem uma Valsa sobre um tema seu. Exemplo disto são as Famosas Variações Diabelli, para piano, escritas por Beethoven.

De facto se refletirmos, a escrita para guitarra nasce paralelamente ao mesmo tempo que para outros instrumentos, e à mesma velocidade com que o género é explorado e desenvolvido enquanto novidade. Esta forma de expressão, tal como já foi referido, entra de tal forma no ouvido que faz com que as pessoas sejam rapidamente induzidas ao género.

Os compositores e guitarristas não fugiram à evolução dos tempos. A tendência das correntes fez com que houvesse uma adaptação na forma de escrita, ou seja, surge a necessidade de se atualizarem de acordo com a moda. Com a necessidade de projetarem a sua imagem como músicos atuais, começam a compor valsas com a intenção de chegar a um público mais exigente e mais vasto. Desta forma, os guitarristas compositores, pretenderam agradar cada vez mais à diversidade e exigência dos ouvintes, com isso atrair mais público de forma a encherem salas de concerto.

Pensámos, que desta forma os compositores começam a escrever mais para o público de forma intencional do que propriamente para eles mesmos. Contudo, torna-se imperativo dizer que parte dos compositores começa a perceber que este pode ser um modo bem mais rentável de expor a sua criação, e induzir certamente mais aficionados ao gosto e à aprendizagem deste instrumento. Sendo a guitarra um instrumento harmónico bem fácil de transportar, ela é nota presente em qualquer festa, romaria, concerto ou encontro de amigos.

Devido a todo este relato, nasce e floresce também parte da música de entretenimento cuidada para este instrumento.

Na Europa, ilustres guitarristas como Mauro Giulliani, Anton Diabelli, Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli, Dionísio Aguado, Fernando Sôr, Francisco Tárrega e

Miguel Llobet, entre outros, escreveram valsas de grande qualidade técnica, tanto de caráter concertístico como dançante.

Apesar da mesma chegar no início do século XIX ao Brasil, a valsa só será introduzida como repertório guitarrístico nos finais da segunda metade desse século. Esta demora, deve-se ao facto deste instrumento ser conotado como um instrumento vulgar, inculto, e não digno de ser executado em ambientes frequentados pelas elites económicas que tinham contacto com a cultura europeia. Sendo assim, a guitarra foi um instrumento associado aos vagabundos, à música de bar, e ao perfil dos malandros. A mesma, não era considerada digna de ser tocada nos grandes salões. Só os compositores clássicos do século XVIII e XIX, eram lembrados pelas grandes orquestras em salas de ambiente nobre. A música feita no Brasil, era música europeia. A guitarra era essencialmente um instrumento de acompanhamento de modinhas, e figura presente nas serestas e serenatas.

Com a independência do Brasil, houve algum apelo pela valorização do que seria de facto nacional, em detrimento do europeu. Contudo há uma necessidade da procura pela essência nacional brasileira, que, nesta altura é extremamente rica e de grande valor guitarrístico. Apenas a partir do início do século XX, os estilos nascidos no Brasil começaram a ter algum prestígio por ouvintes intelectualizados que também tinham contacto com a cultura erudita europeia. Aí a guitarra foi ganhando prestígio, e entrou nos salões e salas de concerto. Assim sendo, ela passa a despertar interesse não só como instrumento de acompanhamento, mas também instrumento solista e de concerto.

A valsa é encontrada em importantes nomes da música brasileira, e integrada no repertório dos mesmos compositores guitarristas. Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Ernesto Maria Joaquim dos Santos, Catulo da Paixão Cearense, Américo Jacomino, Villa-Lobos, Dilermando Reis, Othon Salleiro, o português Melchior Cortez (natural de Resende, muito pouco conhecido, ou provavelmente desconhecido entre nós, mas fortemente reputado no início do século XX) foram entidades que escreveram temas em forma de valsa à semelhança de outros compositores mais recentes. Entre eles, Heitor Villa Lobos escreve a valsa de forma mais erudita, e faz uma ponte com o choro brasileiro, resultando daí a obra Valsa Choro elemento integrante da Suite Popular Brasileira.

O Brasil, foi um centro de encontro tremendamente importante para a difusão da guitarra na América do sul. Tão importante, que o reconhecido músico Paraguaio Agustin Barrios, e Josefina Robledo, ex-aluna de Francisco Tárrega, ajudaram ainda mais o panorama guitarrístico Brasileiro. Os mesmos foram uma componente valiosa para aceitação e respeito por instrumento tão nobre. Os referidos músicos, Barrios e Josefina, acabaram por ficar a residir mais alguns anos no Brasil, e partilharam também o seu conhecimento com os seus contemporâneos e ilustres colegas.

A valsa na guitarra, é de facto, também ela, um elemento de exposição musical do Paraguai. As composições das valsas para o referido instrumento por Barrios, são

elementos do conhecimento das obras clássicas românticas trazidas por músicos, turistas, e emigrantes oriundos da Europa. Provavelmente terá havido uma maior influência hispânica, eventualmente devido à colonização do Paraguai por parte dos Espanhóis. Barrios, utiliza para a escrita da valsa uma forma natural, que é a união do seu conhecimento guitarrístico europeu, com os ritmos típicos Guaranis, e toda a idiomática essência tradicional Nacionalista. Este, é sem dúvida um dos maiores músicos guitarristas, e reputado pedagogo de todo o sempre na história da guitarra na América do sul. Barrios realizou concertos pelo Brasil Uruguai, Argentina, Venezuela, entre muitos outros, inclusive Europa.

Segundo Alejandro Bruzual no texto “La escuela guitarrística Venezolana”, durante boa parte do século XIX, a Venezuela teve pouco contato com a guitarra de concerto. Sendo assim, um país cuja tradição de escola de guitarra era algo pobre. À semelhança do Paraguai, a Venezuela é também induzida e influenciada, primeiramente pela estada de guitarristas estrangeiros nomeadamente Espanhóis. É claro que a história da guitarra muda completamente com o primeiro contacto com a guitarra de concerto. Esse acontecimento, dá-se numa tournée Latino-Americana de Antonio Gimenez Manjón, no ano de 1894 e em 1926 com Francisco Callega. Contudo Agustin Barrios Mangoré foi sem dúvida um instigador à arte do manuseamento performativo da guitarra na Venezuela.

Segundo Gabriel Nogueira, no seu artigo<sup>10</sup>:

*«Mas o elo de conexão entre as Valsas de Lauro e Barrios, 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 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 Agustin Barrios. Suas Valsas Venezolanas – objeto de estudo deste artigo - foram escritas no Equador, durante uma turnê do violonista.ii A apropriação de danças europeias por parte da*

---

<sup>10</sup> In “O ciclo das Quatro Valsas Venezolanas Antonio Lauro: considerações para uma performance intelectualmente embasada”, s.d., s.l.

*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».*

O compositor Roland Dyens, com a elaboração da *Valsa en Skai*, vai ao encontro de ideias de influência rítmica Brasileira, e linguagem nitidamente de estilo americano. Dyens, utiliza o uso compulsivo de síncopas, característica típica da *Bossa Nova*, utilizando também frequentemente acordes agregados de sétima e nona, tal como tríades com sétima diminuta e quinta aumentada. Este conjunto de matérias, mostra totalmente a utilização de ideias e recursos provenientes da música Sul-Americana, e linguagem de fraseio muito próximo do Jazz.

Pensamos, que ao contrário dos já mencionados compositores, ele importa para a sua obra matéria musical de origem americana, fugindo assim, algumas vezes, à influência típica clássica Europeia do gênero e forma Valsa.

Desta forma, pensamos que conseguimos demonstrar de forma elucidativa, a influência da cultura musical guitarrística Europeia. A mesma, foi uma importação inspiradora determinante à propagação da corrente musical guitarrística sul-americana.

## 5. OBRAS

### 5.1. BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES

#### 5.1.1. ANTON DIABELLI



Anton Diabelli nasceu em Mattsee, Salzburg a 6 de setembro de 1781. Foi compositor e editor Austríaco. Começou como menino de coro na Catedral de Salzburg e é possível que tenha sido instruído musicalmente por Michael Haydn. No ano de 1800 entrou para o Mosteiro de Raitenhaslach. Após a dissolução dos mosteiros da Baviera em 1803, Diabelli foi para Viena onde começou por se dedicar ao ensino da guitarra e do piano.

Tornou-se conhecido pelos seus arranjos e composições (publicou seis famosas missas em Augsburg em 1799) e muitos dos seus trabalhos foram publicados em Viena. O Seu trabalho como revisor para *SA Steiner & CO* deu-lhe um crescente interesse e força para a publicação musical.

Desejando adquirir um estabelecimento comercial em seu nome para futuras publicações musicais, Diabelli trocou contato com Pietro Cappi, que era um negociante de arte licenciado em Spiegelgasse, desde 30 de Julho de 1816. Depois da Loja de Cappi ter passado para Daniel Sprenger, a 08 de Agosto de 1818, esta nova empresa sofre um novo rumo, o que a torna notavelmente ativa na publicação de música de ópera e dança.

Nesta mesma altura, uma nova série de melodias agradáveis foram escritas para guitarra, a que foi dado o título *Apollo am Damentoilette*.

Como músico experiente que era, Diabelli soube responder às modas musicais da época, e a conexão que ele formou com Shubert estabeleceu um certo reconhecimento e fama generalizada dessa mesma empresa. Em junho de 1824, depois de Cappi ter-se aposentado, a empresa (rebatizada de *Anton Diabelli & Cie*) entrou no seu período mais produtivo.

O Lugar de Cappi, foi substituído por Anton Spina. Spina que tratava e lidava com a parte económica e burocrática dos negócios, enquanto Diabelli era responsável pela direção artística. Esta divisão favorável de responsabilidade, levou ao sucesso considerável da empresa. A editora, estava pronta para competir com sucesso, mesmo com *Tobias Haslinger*, empresa muito forte da mesma época. Outras empresas menores foram surgindo, tais como: *Thade Weigl* em 19 de novembro de 1832; *Mathias Artaria* em 26 de Junho de 1833, e *MJ Leidesdorf* (Anton Berka) em 4 de Setembro de 1835.

Anton Diabelli, parece ser o principal indutor do género musical valsa, pois teve uma ideia magistral para a sua promoção. Enviou um tema valsa que ele mesmo tinha escrito a cada compositor importante austríaco, convidando-os a escrever variações, para a inclusão de uma "antologia patriótica." Em 1824, 50 compositores tinham respondido, entre eles estão compositores como Carl Czerny, Franz Liszt, Franz Schubert, o arquiduque Rodolfo, e Ignaz Moscheles entre outros. Este tema valsa, foi um marco importante para a história da música, devido ao fato de ele ter inspirado Beethoven a uma das suas maiores explosões de criatividade musical. Não se sabe exatamente por que Beethoven ampliou a sua comissão original, mas parece ter tido a necessidade de não poder parar de escrever variações sobre o tema. O conjunto final são 33 fabulosas variações, conhecidas como as *Variações Diabelli, op. 120*, sendo uma das obras-primas de todos os tempos sob a forma de variação.

O programa de Diabelli é reconhecido, e este, sente a necessidade de financiar a publicação de música séria e vanguardista, produzindo peças populares. A produção da empresa incluiu uma rica variedade de música da moda para entretenimento e dança. Essa reputação repousa sobre a sua aliança com Franz Schubert, pois Diabelli financiava e publicava o referido compositor (a anterior editora tinha deixado de publicar os seus trabalhos, em 1823) quando provavelmente através de um problema entre Cappi e Schubert, fez com que o mesmo, rompesse relações com a empresa, o que o levou posteriormente a celebrar contrato com outras editoras.

Após a morte de Schubert, Diabelli obteve uma grande parte do espólio do seu irmão, Ferdinand Schubert, tornando-se propriedade da sua empresa. A sua editora continuou a crescer até ele se aposentar em 1851. Posteriormente a sua editora foi responsável pela publicação de músicas de Johann Strauss II e Josef Strauss.

Anton Diabelli veio a falecer em Viena aos 76 anos de idade.

### 5.1.2. FRANCISCO TÁRREGA



Francisco de Asís Tárrega Y Eixea, nasceu a 21 de Novembro de 1852 e faleceu a 15 de Dezembro de 1909. Nasceu em Espanha, Villarreal, Castellón. Como filho de um guitarrista de flamenco, terá sido com o seu pai que Tárrega teve o primeiro contacto com a guitarra. Uma infeção prejudicou -lhe a visão, mas mesmo dessa forma não desistiu de ter aulas de música, tornando-se posteriormente um artista bastante consagrado. Francisco Tárrega, durante o seu percurso académico foi aluno de Eugeni Ruiz e Manuel González.

No ano de 1862, o guitarrista Julián Arcas em tournée por Castellón, ouviu o jovem Tárrega e terá pedido a seu pai que permitisse a sua ida a Barcelona para estudar com ele. O Pai de Tárrega acabou por concordar, mas insistiu para que o filho tivesse aulas de piano também. Posteriormente, e apesar de bastante jovem, Tárrega tentou iniciar uma carreira musical por conta própria, tocando em cafés e restaurantes em Barcelona. Mais tarde viajou até Valência onde manteve contacto com ciganos.

Ingressou no Conservatório de Madrid em 1874, sob o patrocínio de um mercador abastado Chamado António Canesa que lhe ofereceu uma guitarra. A sua excelente qualidade inspirou Tárrega a tocar e a compor para este instrumento.

Até final da década de 1870, Tárrega ensinou guitarra a Emílio Pujol, a Miguel Llobet, assim como Daniel Fortéa e outros guitarristas. Tárrega apresentava-se frequentemente a solo, era bastante elogiado pelo seu virtuosismo, ao ponto de começar a viajar para outras zonas de Espanha para a realização de concertos. Por esta altura, já começava a compor as suas primeiras obras para guitarra. Em 1881, tocou no Teatro da Ópera de Lyon e, em seguida, no Odeon de Paris no bicentenário da morte de Pedro Calderón de la Barca.

Para ampliar o repertório de guitarra, Francisco Tárrega começou a transcrever obras de piano de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, entre outros. Mudou-se para Madrid com a sua esposa, sustentando-se através do ensino privado e de concertos. Em Barcelona fez amizade com Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquin Turina e Pablo Casals.

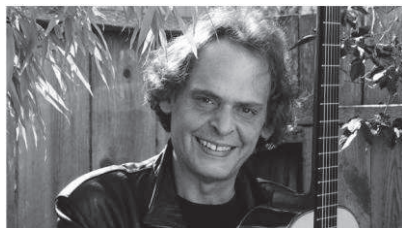
Durante uma série de concertos em Valencia, Tárrega conheceu uma viúva rica, Conxa Martinez, que se tornou uma patrona valiosa para ele, permitindo que ele e a sua família utilizassem uma casa em Barcelona, onde iria escrever a maior parte das suas obras mais populares. Mais Tarde, Conxa Martinez levou-o a Granada, onde o seu famoso tema *Recuerdos de la Alhambra* (1896) dedicando-o ao seu amigo Alfred Cottin, um Francês que lhe terá arranjado concertos em Paris.

De 1880 até 1903, o guitarrista dedicou-se a compor. Por volta dos anos de 1902 1903, decidiu cortar as unhas e assim criou um som que se tornaria típico dos associados à sua escola. No ano seguinte iniciou uma série de concertos de grande sucesso, em Roma Nápoles e Milão.

No ano de 1906, Tárrega sofreu uma paralisia que lhe afetou a mobilidade do braço direito. Mais tarde acabaria por voltar ao palco, mas sem se ter recuperado integralmente. Terminou a sua última obra, *Oremus*, a 2 de Dezembro de 1909.

Morreu em Barcelona a dia 15 de Dezembro, com a idade de 57 anos.

### 5.1.3. ROLAND DYENS



Roland Dyens, guitarrista e compositor, nasceu a 19 de Outubro de 1955 na Tunísia, mas com Nacionalidade Túnisia/França. Estudou guitarra com o mestre espanhol, o guitarrista Alberto Ponce e análise com Désiré Dondeyne. Ganhou diversos prémios em concursos de guitarra clássica, bem como em composição.

Como intérprete, Dyens é conhecido pela sua extraordinária capacidade de improvisação. A sua música para guitarra recorre a vários elementos da música Folclórica, Bossa Nova e Jazz. *Tango en Skaï* (1985), é talvez a sua obra mais conhecida.

Atualmente leciona no Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, como professor de guitarra e é concertista de renome internacional.

#### 5.1.4. HEITOR VILLA-LOBOS



Heitor Villa-Lobos, nascido no Rio de Janeiro a 5 de Março de 1887 e falecido a 17 de Novembro de 1959 foi das figuras mais marcantes e criativas da arte brasileira no século XX. Escreveu música orquestral, de câmara, instrumental e vocal. A sua música foi influenciada tanto pela música popular brasileira como por elementos estilísticos da tradição europeia clássica, sendo as *Bachianas Brasileiras* exemplo disso mesmo<sup>11</sup>.

O seu pai, Raul, era um homem rico e educado, um bibliotecário e astrónomo apaixonado pela música. Heitor aprendeu a tocar violoncelo, guitarra e clarinete. Quando o seu pai morreu de forma súbita em 1899, Heitor necessitou de ajudar a sua família. Começou por tocar no cinema e orquestras de teatro no Rio de Janeiro, tocando com músicos de rua nos mais variados locais, acabou influenciado pelo cinema, improvisando tangos e polcas. Tornou-se violoncelista de uma companhia de ópera do Rio, e as suas primeiras composições incluem tentativas de *Grand Opera*. Incentivado por Arthur Napoleão, um pianista e produtor musical, Villa-Lobos decidiu compor de uma forma mais erudita.

Em 1912 casou-se com a pianista Lucília Guimarães e a partir daí a sua carreira como músico passou a tornar-se mais séria. A sua música começou a ser publicada em 1913. Apresentou algumas das suas composições numa série de concertos de câmara (mais tarde também concertos de orquestra) entre 1915-1921, principalmente no *Salão Nobre do Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro.

Villa-Lobos também sofreu influência da música europeia. Em 1917 teve contacto com Sergei Diaghilev, que teve grande sucesso no Brasil com os seus *Ballets Russes*. Nesse ano, Villa-Lobos reuniu-se, também, com o compositor francês Darius Milhaud. Darius apresentou-lhe a música de Debussy, Satie e, possivelmente, Stravinsky, em

---

<sup>11</sup> TRANSHEFORT, 2004

troca Villa-Lobos apresenta Milhaud à música brasileira. Em 1918 reuniu-se, também, com o pianista Artur Schnabel, de quem se tornou um grande amigo<sup>12</sup>.

Na década de 1920, Villa-Lobos reuniu-se com o guitarrista espanhol Andrés Segovia, que encomendou um estudo para guitarra: o compositor reagiu com um conjunto de doze estudos cada um tendo um pequeno detalhe ou figura dos choros brasileiros (músicos de rua), e transformando-a nos *Douze Études*, uma peça que não é meramente didática. Os choros foram também a inspiração inicial que terá estado por detrás da sua série de composições, *Choros*, que foram escritos entre 1924 e 1929. A primeira apresentação europeia do *Choros n.º10*, em Paris, causou um enorme sucesso.

Villa-Lobos teve a possibilidade de após o fim da I Guerra, viajar para o estrangeiro novamente, assim, voltou a Paris, e também posteriormente fez visitas regulares aos Estados Unidos, assim como Inglaterra e Israel. Compôs a música para o filme *Green Mansions* com Audrey Hepburn e Anthony Perkins, encomendado pela MGM em 1958, sendo Villa-Lobos quem dirigiu a orquestra durante a gravação.

Em Novembro desse ano, morreu no Rio de Janeiro e teve direito a um funeral de estado. Foi o maior evento cívico da cidade. Villa-Lobos foi enterrado no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, com 72 anos

---

<sup>12</sup> TRANSHEFORT, 2004

### 5.1.5. AGUSTÍN PÍO BARRIOS



Agustín Pío Barrios (também conhecido como Agustín Barrios Mangoré) foi um guitarrista ilustre e compositor Paraguaio. Nasceu a 5 de Maio de 1885, no Departamento de Misiones no Paraguai e morreu a 7 de Agosto de 1944 em San Salvador, El Salvador.

Tem sido geralmente aceite, que o guitarrista tenha nascido em San Juan Bautista de Misiones, no entanto, não existe nenhuma prova que o corrobore. A sua certidão de nascimento, encontrada no livro de registos na Catedral de San Juan Bautista não indica o local exato onde Barrios terá nascido. Por outro lado vários biógrafos e autoridades locais indicam que Barrios nasceu, na cidade vizinha de Vila Florida, Misiones, situada no rio Tebicuary a cerca de 30 Km a norte de San Juan Bautista.

Barrios, começou a demonstrar interesse por instrumentos musicais, principalmente pela guitarra, antes de atingir a adolescência. Foi para Assunção em 1901, com quinze anos, para ingressar no Colégio Nacional de Asunción com uma bolsa de estudos em música, tornando-se assim um dos mais jovens estudantes universitários na história Paraguaia. Para além dos estudos musicais no colégio, Barrios, demonstrou apetência para a matemática, o jornalismo e a literatura.

Barrios dedicou a sua vida à música e à poesia. Compôs mais de 300 canções, para as quais escreveu primeiro a letra, e posteriormente a melodia. Barrios fez muitos amigos durante as suas múltiplas viagens pela América do Sul e era conhecido por oferecer aos seus amigos cópias dos seus poemas, sendo esta a razão porque existem versões diferentes das suas obras poéticas em toda a América do Sul e Estados Unidos. Muitos colecionadores atuais, advertem aos potenciais compradores, para terem cuidado ao comprar um poema declaradamente autografado por Barrios, pois pode ser uma falsificação.

Barrios ficou famoso pelas suas fenomenais apresentações ao vivo e gravações. Durante alguns anos, era hábito Barrios apresentar-se em público com roupas paraguaias tradicionais, assumindo a personalidade de *Nitsuga Mangoré* (*Nitsuga* é

Agustin soletrado ao contrário e Mangoré é o nome de um Cacique do Sul Timbú, grupo indígena americano).

Barrios foi inspirado pela música de J. S. Bach sobretudo na composição da obra *La Catedral* (1921), frequentemente considerada a sua obra mais impressionante.

Barrios morreu e foi sepultado no Cemitério de Los Ilustres em San Salvador, El Salvador, a 7 de Agosto de 1944.

Muitos guitarristas têm gravado a obra de Barrios. Em 1974, Jesús Reyes Benites, um guitarrista peruano que vivia no México, foi quem redescobriu Barrios e é considerado pelos alunos deste como “o último Mongorean”.

### 5.1.6. ANTÓNIO LAURO



Filho de António Lauro Ventura, nascido em Pizzo Calabro, Itália, e Armida Cutroneo nascida em Maratea, uma aldeia no sul da Itália. António Lauro nasceu em 1917. Começou os seus estudos musicais com nove anos de idade na Cidade de Caracas, mais propriamente na Academia de Música e Declamação (agora Escola de Música “José Ángel Lamas”). Foi aluno de Vicente Emílio Sojo, Juan Bautista Plaza, Salvador Llamozas e Raul Borges que foi seu professor de Guitarra entre 1930 e 1940.

Lauro não tendo recursos financeiros para financiar os seus estudos musicais, acabou por ter de trabalhar como guitarrista em acompanhamento de programas Broadcasting na estação de rádio Caracas. Foi membro do grupo Lamas Orfeon, fundado por Vicente Emílio Sojo em 1928. Em 1940 foi-lhe atribuído o grau de mestre compositor, formalmente dedicado à criação de música.

Em 1947, compôs uma das suas primeiras grandes obras, o poema sinfónico com solistas e coro *Cantaclaro*, inspirado no romance de Rómulo Gallegos. Após o golpe de Estado de 24 de Novembro de 1948, durante a ditadura de Marcos Pérez Jiménez, foi preso e exilado pela associação aos Líderes do Partido da Ação Democrática, permanecendo 10 anos em exílio na Venezuela, de 1948 a 1958. Lauro é considerado um dos mestres líderes latino-americanos da guitarra. As suas primeiras obras para este instrumento foram especialmente valsas venezuelanas, escritas em  $\frac{3}{4}$  e  $\frac{6}{8}$ . Tal era a qualidade destas composições que o guitarrista John Williams apelidou Lauro como o “Strauss da Guitarra”.

Distinguiu-se como um excelente guitarrista, mas a sua popularidade universal, aumentou sem dúvida com a divulgação das suas obras apresentadas por ilustres guitarristas. Entre eles, estão nomes como o espanhol André Segóvia, o australiano-britânico John Williams, e o venezuelano Alírio Diaz.

Atualmente, existe uma Bienal Nacional de guitarra com o nome de António Lauro, em homenagem ao músico.

Em vida, António Lauro recebeu vários Prémios: *Prémio Vicente Emílio Sojo*, em 1948, 1955 e 1957; *Music Award* nos anos de 1947, 1948 e 1950; *Prémio Nacional de Música* (Venezuela, 1985); *Filho Ilustre de Ciudad Bolívar* (1977); *Casa de las Américas Prize* (Cuba, 1978).

António Lauro faleceu na Venezuela, mais propriamente na cidade de Caracas a 18 de Abril do ano de 1986.

## 5.2. INTERPRETAÇÃO DA ESTRUTURA FORMAL

### 5.2.1. CINCO VALSAS VIENENSES - A. DIABELLI

Este conjunto de valsas, *Cinco Valsas Vienenses* de Anton Diabelli, podem ser agrupadas da seguinte forma: o primeiro grupo, dos números 1, 2 e 5, em forma binária simples A B, com 8 compassos cada (figura 5); o segundo, os números 3 e 4, em forma tripartida, A B A', igualmente com 8 compassos (figura 6). Todas as valsas estão na tonalidade de Ré Maior, exceto a número 3 que se encontra no modo homónimo menor. Em relação à ilustração da figura 5, é evidente a simetria das mesmas. Cada seção, A e B é repetida. Estas características são pontos-comuns da escrita típica de conjuntos de cinco valsas. As valsas 3 e 4 com um carácter mais rico, quer a nível rítmico, quer harmónico, utilizam com mais frequência modulações que intensificam o discurso musical e enriquecem a obra<sup>13</sup>.

	: A	:	: B	:
<b>1</b>	V7 LáM 1	I RÉM 8	V//IV RÉM 9	I RÉM 16
<b>2</b>	I RÉM 1	I RÉM 8	V(b9) Lá M 9	I RÉM 16
<b>5</b>	I RÉM 1	I RÉM 8	V/vi Fá#M 9	I RÉM 16

Figura 1 - Resumo da estrutura tonal / formal das valsas 1, 2 e 5

	: A	:	: B	:	: A'	:
<b>3</b>	I Rém 1	V LáM 8	III FáM 9	III Fám 16	I Rém 17	I Rém 24
<b>4</b>	V7 LáM 1	I RÉM 8	V/V MiM 9	V LáM 16	V7 LáM 17	I RÉM 24

Figura 2 - Resumo da estrutura tonal / formal das valsas 3 e 4

13 Análise da obra, ANEXO V, P. V

### 5.2.2. VALSA (TEMA DE STRAUSS) - F. TÁRREGA

A Valsa sobre um tema de Strauss está escrita em Ré Maior e apresenta uma estrutura tripartida. Cada secção, internamente, é constituída por 16 compassos e no final da secção B é repetida a primeira secção (D.C. al fine). A secção central [B], modula para a dominante, Lá Maior. A mesma, caracteriza-se por uma acentuação do tempo fraco e uma melodia mais elaborada. O contraste rítmico e harmónico provocado pela secção B, torna necessário o regresso de A, de modo a equilibrar a estrutura interna da obra<sup>14</sup>.

A																B															
a								b								c1								c2							
I	---	V4/3	-----	I	---	vii/ii	V/ii	ii	---	V6/4	V7	I	---	I	---	V4/3	V7	-----	I	---	I	---	i	-----	V6/4	V5/3	I	-----			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
RéM	LáM							RéM	Ré#d	SiM7	Mim	RéM	LáM	RéM	MiM																
								mim	vii	V	i																				

Figura 3- Esquema da estrutura formal da “Valsa”(tema de Strauss)

### 5.2.3. VALSA EM RÉ MAIOR - F. TÁRREGA

Esta Valsa em Ré Maior, apresenta uma estrutura tripartida, A B A, sendo que a última secção corresponde a uma repetição do tema A, tratando-se da forma “Da capo” escrita e não somente representada como nomenclatura. Internamente, cada secção desta valsa divide-se em duas partes. Na secção A, enquanto a primeira parte [a,a'] caminha para a dominante, a parte [b,b'] resolve para Tónica. Na estrutura interna, cada frase é divisível numa estrutura simétrica de 8+8 compassos. Na segunda secção, B, curiosamente mais curta, está exposta na subdominante (IV). O carácter mais melancólico e menos ornamentativo desta secção, contribui para o abrandamento do discurso musical e para uma acentuação da mudança do sentido métrico. Desta forma, permite ao ouvinte obter uma maior percepção do compasso ternário típico do género valsa<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Análise da obra, ANEXO I, P. I

<sup>15</sup> Análise da obra, ANEXO II, P. II

A								B				
:	a	a'	:	:	b1	b2	:	:	c1	c2	:	
I	V	I	V	V	V	V	I	I	I	vii/IV	I	
Rem	LáM	RéM	LáM	LáM	LáM	LáM	RéM	SOLM	SOIM	Sidim	SOLM	
1	8	9	16	17	24	25	32	33	40	50	66	

Figura 4- Esquema da estrutura formal da “Valsa em Ré Maior”

#### 5.2.4. A GRANDE VALSA TARREGA (TÁRREGA)

A *Grande Valsa* de Tarrega escrita em Lá maior, apresenta uma estrutura tripartida A B A. A primeira secção [A], na tônica, é dividida de forma simétrica (16 + 16 compassos) e a secção [B] é dividida em 3 períodos igualmente simétricos, expostos na Dominante. Na segunda secção, com carácter contrastante, é constituída por 3 períodos: o primeiro [b], modula para a Dominante (MIM); o segundo [c] para o V grau da Dominante (SiM); o terceiro momento [b’], regressa à Dominante. Esta obra conclui expondo o tema inicial [A].

A estrutura frásica de 16 compassos e a respetiva simetria constituem indicativos que nos permitem enquadrar esta valsa na segunda fase da evolução do género<sup>16</sup>.

A				B					A			
:	A	a'	:	:	B	C	b'	:	:	a	a'	:
I	I	I	I	V	ii	Ii	V	I	I	I	I	
LáM	LáM	LáM	LáM	MiM	MiM	SiM	SiM	MiM	LáM	LáM	LáM	LáM
1	16	17	32	33	49	50	66	66	82	(16	17	32)

Figura 5- Esquema da estrutura formal da “Grande Valsa”

#### 5.2.5. VALSE EN SKAIÏ - R. DYENS

A *Valsa em Skaï*<sup>17</sup>, escrita em forma Rondó, é uma obra extremamente rica, quer na dimensão harmónica, quer na utilização de diversos motivos oriundos de múltiplas fontes, sejam elas populares e ou eruditas da música jazz. Como a *Valsa em Skaï*, apresenta estruturas rítmicas de influência da musica popular Brasileira. O recurso sistemático de sincopas, ritmo utilizado frequentemente na música de *bossa nova* e a utilização de acordes de sétimas e nonas e outros intervalos agregados, demonstra

<sup>16</sup> Análise da obra, ANEXO III, P. III

<sup>17</sup> Análise da obra, ANEXO X, P. X

que o compositor é totalmente influenciado pelos recursos idiomáticos da música de influência Sul Americana.

A pequena secção inicial da obra, a introdução, cria a tensão necessária para a chegada do motivo inicial. Este processo é sustentado através da expansão da dominante, que cria a tensão necessária para este fim. Nos primeiros 32 compassos, é apresentado o tema desta valsa que se intensifica compasso a compasso com a agregação de notas estranhas aos acordes. Na secção B, introduz algum contraste através de elementos melódicos arpejados que tornam o discurso musical descontínuo e recorre a elementos harmônicos mais distantes, adicionando agregados às tríades, nomeadamente, segundas maiores e menores e progressões por quartas. Seguidamente, de retorno ao tema A, mas com algumas variações na parte final, preparando assim a secção seguinte, C, que se encontra em Mi maior. O discurso mais pulsado e lírico desta secção permite a exploração de gestos idiomáticos e de um maior virtuosismo. Este tipo de escrita aproxima-se ao estilo das valsas do período fértil dos compositores Vienenses. De regresso à secção A, mais uma vez de forma variada, a obra termina com uma Coda. Neste último momento, reitera o motivo final, variando de forma a precipitar o ouvinte para o final, de forma apoteótica e sedutora, utilizando a técnica de *taping*<sup>18</sup>.

Intro	A		B		A'		C		Intro	A		Coda	
V9---	i	V	iv	V	i	V/V	I	V	V9-	I	V7/iv	iv	III
MiM	Lám	MiM	Rém	Mím	Lám	SiM	MiM	LáM	MiM	Lám	LáM	Rém	DóM
1 8	9	40	41	64	65	96	97	164	165	173	204	205	223

*Figura 12 – Resumo geral da estrutura da “Valsa en Skai” de roland Dyens*

### 5.2.6. VALSA CHÔRO - H. VILLA-LOBOS

A forma Rondó, uma das formas características do “Choro” brasileiro, é evidente nesta valsa escrita por Villa-Lobos. Cada secção é constituída por 32 compassos. A estrutura formal da presente valsa, tal como, o andamento lento e respetivo carácter melancólico, faz com que a mesma se enquadre no estilo da valsa do Período Romântico. A secção principal [A], está em Mi menor, sendo repetida como refrão entre as secções [B], em Lá menor (subdominante) e [C], Lá Maior (homónimo maior da subdominante). A secção C é bastante contrastante em relação à secção anterior,

<sup>18</sup> Taping é uma técnica guitarrística que consiste em usar as duas mãos para bater (tap) as notas na escala do instrumento. Com esta técnica consegue-se um efeito ligado com grande velocidade.

não só devido à utilização do modo maior mas pela utilização de uma escrita mais homofônica e um uso intenso de cromatismos. A Valsa Chôro apresenta características da música popular brasileira afastando-se dos padrões da valsa como estilo de dança, sendo conotada como obra de concerto<sup>19</sup>.

A		B		A		C				A	
I	I	I	I	I	V	I	V	I	-----	i	I
Mim	MiM	Lám	Lám	LáM	MiM	LáM	MiM			Mim	MiM
1	32	33	64	(1	32)	66	81	82	84	(1	24)
Mi		Lá		LáM		LáM				Mi	
m		m								m	

Figura 6 - Resumo da forma Rondó da “Valsa -Choro”

### 5.2.7. VALSA, N.º 1 (A PRIMAVERA) - A. BARRIOS

A primeira secção da Valsa n.º 1, com 32 compassos, divide-se em dois períodos. Cada um dos períodos tem a duração de 16 compassos. O primeiro período da obra, progride da Tónica à Dominante e o segundo, permanece na tónica correspondendo ao ideal da estrutura antecedente / consequente, típico da forma-sonata. A estrutura melódica desta primeira secção é bastante ornamentada, lírica, utilizando frequentemente apogiaturas e trilos. O ritmo constante à colcheia, e a beleza do discurso musical aproxima-se do carácter das obras escritas na típica forma tema e variações.

A secção B contrasta com a primeira quer a nível rítmico quer ao nível do tratamento melódico. Utiliza uma estrutura mais próxima da valsa, com ênfase nos acordes quebrados e na acentuação do 2º tempo do compasso. O carácter melancólico é garantido pelo contraste tonal, na relativa menor (fá#m) que mantém até ao final da secção. Seguidamente, a secção central, A', é repetida, mas só a 2ª parte.

A secção C, modula para um tom mais afastado, Fá Maior. A harmonia torna-se mais rica, utilizando passagens cromáticas e dominantes secundárias. O ritmo apoiado no 2º tempo, caracteriza e impulsiona o desenvolvimento de uma melodia sincopada, que é intensificada para o registo agudo através de escalas em movimento ascendente. A obra termina com o retorno à primeira seção, expondo claramente a estrutura da forma Rondó, ABACA. A forma desta obra assemelha-se à estrutura formal da Valsa Chôro de Heitor Villa-Lobos, uma influência presente do conhecimento musical das formas do classicismo, forma utilizada no último andamento das sonatas<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Análise da obra, ANEXO VI, P. VII

<sup>20</sup> Análise da obra, ANEXO VIII, P. IX

A		B		A'		C		A	
I	I	V/vi	Vi	I	V	I	V	I	I
LáM	LáM	Dó#M	Fá#m	LáM	MiM	FáM	MiM	LáM	LáM
1	32	33	65	66	81	82	81	(1	32)

Figura 7 - Resumo geral da estrutura da valsas nº 1 de Barrios

### 5.2.8. VALSA, N.º 4 - A. BARRIOS

O estilo e linguagem musical de Barrios, caracteriza-se pela influência nacionalista e popular. Nesta obra, o compositor, utiliza uma estrutura formal típica do Período do Barroco, nomeadamente, o género Suíte<sup>21</sup>. Os elementos musicais característicos da música de salão, o referido pulsar nacionalista, as melodias e uso de articulações com carácter idiomático mais elaborado, bem como, os enriquecimentos harmónicos são aspetos visíveis da incursão do compositor pela linguagem musical do século XIX.

A macroestrutura desta valsa revela uma divisão ternária da obra, A B A', na qual, cada parte, se divide em duas, conferindo uma estrutura interna bipartida. A nível da microestrutura, no final de cada secção B é sempre repetida a primeira parte, A. Cada uma das secções A e B é divisível numa estrutura simétrica, em que cada motivo ou tema apresentado é repetido (figuras 8, 9 e 10)<sup>22</sup>.

		A														
		Intro	a		a'		b		b'		Ponte		A		a'	
Sol M	vi(b9)	I	I	V7	I	I	Vii	I	vii	I	I	V	I	V7	I	I
	1	12	13	20	21	28	29	36	37	44	45	46	47	54	55	62

Figura 8 - Resumo da secção A da valsas nº 4

		B										
		B		C				B		C'		
		C	C'	D	D'	C	C'	C	C'	C	C'	C'
Ré M	I	V	I	I	I	V7	I	V7	I	V7	I	I
	63	78	79	94	95	110	111	130	131	146	147	162

Figura 9 - Resumo da secção B da valsas nº 4

<sup>21</sup> Suite é uma série de pequenas peças em forma de danças que eram tocadas nas cortes Europeias. A Suite forma um todo único, e é executada como uma obra única com determinado número de andamentos, normalmente contrastantes.

<sup>22</sup> Análise da obra, ANEXO VII, P. VIII

		A'								
		a		a'		D		A		a''
SolM	I	V7	I	I	V7/IV	V7	I	V7	I	I
	163	170	171	177	178	191	192	199	200	210

Figura 10 - Resumo da secção A' da valsas n.º 4

### 5.2.9. VALSA VENEZUELANA, N.º 2 - A. LAURO

A *Valsa Venezuelana*, n.º 2 de António Lauro, em mi menor, apresenta uma estrutura bipartida simétrica de 16+16 compassos. Cada secção, A e B, repete-se. A primeira secção é estruturada pelo princípio do período paralelo, ou seja, um antecedente (os oito primeiros compassos) e o consequente (os restantes 8). A secção B inicia-se com o acorde de dominante da medianta, mas não se afasta da tonalidade inicial. Esta breve incursão no centro tonal da medianta não representa um modulação mas sim uma tonicização (modulação passageira). A forma e sua estrutura frásica indica que é uma valsa baseada nos princípios simples da tradição europeia de acordo com a forma binária. A presença de notas ornamentais dissonantes nos tempos fortes de cada compasso confere à valsa uma sonoridade intensa que nos conduz até às cadências finais, desenhando linhas melódicas amplas e extensas. A secção B, numa estrutura mais homofónica, contrasta com a primeira. Alguns fragmentos melódicos arpejados exploram as sonoridades dos acordes de V7 e de tónica (figura 4)<sup>23</sup>.

A				B			
:	a1	a2	:	:	b	a2'	:
I4-3			I	V/III			I
Mim			Mim	RéM			Mim
1			16	17			32

Figura 11 - Esquema da estrutura formal da "Valsa Venezuelana" n.º 2

<sup>23</sup> Análise da obra, ANEXO IV, P. IV

## 6. CONCLUSÃO

Partimos para este trabalho na expectativa de encontrar matérias de forma a aprofundar o nosso conhecimento histórico musical sobre a valsa. Depois de uma investigação detalhada sobre o género, ficamos conscientes da importância do estudo do mesmo, e com um maior conhecimento sobre a história da música ocidental.

Através da elaboração deste trabalho descobrimos a evolução da valsa através dos tempos. Compreendemos a sua ascendência como dança tradicional oriunda dos camponeses da Áustria e Alemanha do Sul. A sua importância social, fez com que esta fosse alargada e aproveitada por ilustres mestres da música do séc. XIX e XX. Os compositores dedicaram-se ao seu desenvolvimento enquanto forma musical, para um patamar nunca antes pensado. Esta forma de dança no seu principal papel, inverteu a polaridade e passou a ter uma relevância de maior importância como forma musical chegando a salas e salões nobres das mais reputadas salas de concerto.

Enquanto músico, fiquei com maior facilidade na análise e interpretação da estrutura formal das obras. Enquanto docente, poderei elucidar e ensinar de forma mais óbvia e precisa o conteúdo das peças abordadas pelos discentes.

No decorrer do trabalho acabamos por descobrir um compositor guitarrista português de grande valor início do séc. XX no Brasil. Melchior Cortez era o seu nome, natural da vila de Resende distrito de Viseu, região norte do país e sub-região do Tâmega. Este encontro foi uma mais-valia, porque fez despertar uma forte inspiração na procura de um novo desafio. Dessa forma futuramente no âmbito da investigação penso candidatar-me à realização de um Doutoramento baseado na vida e obra de ilustre guitarrista.

Em síntese, resta salientar que esta caminhada foi gratificante, pois foi fonte de aquisição de novas experiências e conhecimento.

## 7. BIBLIOGRAFIA

- ESPINOS, Adrián Rius (s.d.), *New Journal of Tárrega Biografia*, Edições Câmara Municipal de Vila Real.
- GAINZA, Violeta Hemsy de (2002), *Amor e Conflito*, Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen.
- GAINZA, Violeta Hemsy de (1997), *Música y Educación Hoy*, Argentina: Grupo Editorial Lumen.
- GAINZA, Violeta Hemsy de (2002), *Pedagogia Musical*, Argentina: Grupo Editorial Lumen.
- GROUT, Donald J, PALISCA (1997), Claude V., *História da Música Ocidental*, Lisboa, Edições Gradiva Publicações.
- HORNEM, Horace, (1821), *Waltz*, Londres, Leonard R.M.
- KENNEDY, Michael (1994), *Dicionário Oxford de Música*, Inglaterra, Editora Dom Quixote.
- MANGORE, Barrios (s.d.), *The Guitar Works Of*, Vol. III, Warner Bros, Edições Nerman.
- PACHECO, Alberto (2012), *Dicionário Biográfico Caravelas Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*, Ed. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- SADIE, Stanley (2001), ed.2, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., 29 vols, Macmillian Publishers Ltd., London.
- TARREGA, Francisco (s.d.), *Obras completas vol.IV- 31 Peças Originais*, São Paulo, Edições Nerman.
- TARREGA, Francisco (s.d.), *Obras completas vol.V-31 Peças Originais*, São Paulo, Edições Nerman.
- TRANCHEFORT, François-René (2004), *Guia da Música de Câmara*, Lisboa, Edições Gradiva Publicações.
- VAZ-FREIXO, M. João (2008), *Glossário: metodologia de Investigação*, Mirandela: Curso de Doutoramento em Ciências Sociais e da Educação: *Investigar para o século XXI* da Universidade de Valladolid em convénio com o Instituto Piaget (ISEIT de Mirandela).
- VAZ-FREIXO, M. João (2003/2008), *Manual de Estilo: Guia para Memórias Finais, Monografias/Projecto Sócio-Profissional e Trabalhos Académicos*, Viseu: Unidade de Investigação de Metodologias e Técnicas.
- VIEIRA, Ernesto (1899), *Diccionario Musical*, 2.ª Edição, Lisboa, Edições J. G. Pacini.
- VVAA(1986), *Gran Enciclopedia Salvat*, Rio de Janeiro, Salvat Editora.

### Artigos

In “O ciclo das Quatro Valsas Venezuelanas Antonio Lauro: considerações para uma performance intelectualmente embasada”, s.d., s.l..



## 8. ANEXOS















## ANEXO IV. VALSA VENEZUELANA, N.2 - A. LAURO

		A												B			
		a1				a2				b				a2			
Macro-estrutura																	
Micro-estrutura	:					:								:			
grau Harm.	I4-3 V6/iv iv----	V4-3 V9	i4-3 V7	I4-3 V6/iv iv----	V4-3 V7 i	i	V/III ----i6-----	V9 ----i	V	I4-3 V6/iv iv----	V4-3 V7 i	i	V/III ----i6-----	V9 ----i	V	I4-3 V6/iv iv----	V4-3 V7 i
Tonalidade	Mim: Mim MmM Lám	SIM ----	mim SIM mim	MmM Lám	SIM ----	mim ----	RéM ----	mim-- SiM---	SiM Mim MmM	Lám	Lám	SIM ----	mim ----	RéM ----	mim-- SiM---	SiM Mim MmM	Lám
comp.	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	13 14 15 16 16b 17	18 19 20 21 22 23	24 25 26	27 28 29	30 31 32											

"Valsa Venezuelana" n.º 2 de António Lauro



## ANEXO V. CINCO VALSAS VIENENSES - A. DIABELLI

## “Fünf Wiener Tanz” de Anton Diabelli

**Valsa N.º 1**

Macro-estrutura  
 grau Harm.  
 Tonalidade  
 comp.

: A :  : B :																
	V7	I	V/V	V	V7	V6/4	V5/3	I	V7/IV	IV	V7/IV	IV	V/V	V6/4	V	I
	LáM	RéM	MiM	LáM	LáM	RéM	LáM	RéM	RéM	SolM	RéM	SolM	MiM	RéM	LáM	RéM
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	

**Valsa N.º 2**

Micro-estrutura  
 grau Harm.  
 Tonalidade  
 comp.

: A :  : B :																
	I	IV	V7	I	I	IV	V7	I	V(b9)	I	V(b9)	I	V7	I	V7	I
	RéM	SolM	LáM	RéM	RéM	SolM	LáM	RéM	LáM	RéM	LáM	RéM	LáM	RéM	LáM	RéM
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	

**Valsa N.º 5**

Micro-estrutura  
 grau Harm.  
 Tonalidade  
 comp.

: A :  : B :																						
	I	V7	V	I4-3	ii7-6	vii6	IV	V7/IV	V7	I	V7/vi	vi4-3	V/IV	V/IV	IV9-8	V7/ii	ii	V7	I	ii	V7	I
	RéM	LáM	LáM	RéM	RéM	Fá#	SolM	MiM	LáM	RéM	Fá#M	Si m	RéM	RéM	SolM	SiM	Mi m	LáM	RéM	Mi m	LáM	RéM
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16							















