

República Bolivariana de Venezuela
Universidad de los Andes
Facultad de Artes
Escuela de Música
Departamento de Ejecución Instrumental.

**ELEMENTOS MUSICALES QUE DAN IDENTIDAD NACIONAL A LOS
"CUATRO VALSES VENEZOLANOS PARA GUITARRA DE ANTONIO
LAURO"**

www.bdigital.ula.ve

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al Título de Licenciatura en
Música, Mención Ejecución Instrumental

Autor: Br Luis Longart

C. I: 14. 220.188

Tutor: Mg Ccs Jorge Torres

C. I: 12. 776.121

Mérida, octubre 2013

Índice	i
Introducción	1
1.1) Planteamiento del problema.	3
1.2) Objetivos.	23
Objetivo General.	23
Objetivos específicos.	23
1.3) Justificación.	24
2) Marco Teórico.	25
2.1) Antecedentes.	25
2.2) Base teórica.	27
2.3) Conceptos fundamentales.	31
3) Marco Metodológico.	38
3.1) Enfoque cualitativo.	39
3.2) Diseño de investigación.	39
3.3) Tipo de investigación.	40
3.4) Metodología.	41
4) Análisis.	48
5) Conclusiones.	106
6). Bibliografía.	109
7) anexos.	114

INTRODUCCIÓN

En los siglos XIX y XX el género del vals se impuso tanto en Europa como en América. En este último continente se encuentra entre nuestras sociedades y hasta cambia de nombre porpasillo, y en nuestro caso por valse venezolano o valse criollo. Este trabajo en concreto es un análisis musical de los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* escritos por el compositor y guitarrista Antonio Lauro.

El propósito de la presente investigación es determinar cuáles son los elementos que dan identidad nacional a estos valsos, intentaremos alcanzar dicho propósito a partir de la interpretación de datos obtenidos a través del análisis del ciclo de los *Cuatro Valses Venezolanos* con el apoyo de fuentes bibliográficas relativas al tema.

Nuestra investigación se encuentra organizada en cuatro capítulos, en el primero expondremos todo lo referente al planteamiento del problema: esta es la amplia descripción del objeto de estudio que en nuestro caso; trata de los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro. En él se teoriza sobre el valse venezolano, sobre la vida y obra del autor, más todo lo concerniente a la obra en específico, situándola en su contexto histórico-artístico y así comprender su origen, sus relaciones e incógnitas a resolver. También el lector encontrará aquí, cuáles fueron los objetivos que orientaron la investigación, y la razón por la cual la llevamos a cabo.

En el segundo capítulo desarrollamos los antecedentes presentados en reseñas de algunos trabajos realizados por estudiosos del tema en cuestión, así mismo en este capítulo mostramos como teoría asumida a la sociología y cómo ésta trata de conectar la obra a estudiar al contexto del devenir histórico. Por último, en este capítulo están los conceptos fundamentales; definiciones con relación al tema que facilitan la comprensión del mismo.

El tercer capítulo hace referencia al marco metodológico, donde puntualizamos el enfoque, el diseño y tipo de investigación, como también, proponemos a la hermenéutica (interpretación) como metodología para abordar el estudio de estas obras. Al mismo tiempo, se expone las fases que contempla esta metodología según Gerard Radnitzky.

En el cuarto capítulo presentamos nuestro análisis de la obra, y seguido a esto, damos nuestras conclusiones.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En la obra del maestro Antonio Lauro una gran parte está dedicada esencialmente a la guitarra. El vals venezolano quizás, es el género al cual confirió una valoración significativa dentro de la misma. Carlos Mattera (2001) afirma, para Lauro el vals: *es el hilo conductor y es el género donde con mayor claridad expresó sus ideales estéticos.* (p. 27). De estos vales criollos o vales venezolanos utilizaremos los cuatro primeros como objeto de estudio.

Lauro pertenece a la escuela nacionalista venezolana, gestada en la década del treinta del siglo XX por los maestros Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza y Raúl Borges. Ferviente activista en pro de la música y su difusión dentro como fuera de su país, Lauro desempeñó diferentes roles relacionados a ella, su obra abarca de lo culto hasta lo popular e incluso llega a combinar ambas tendencias, cosa que llegó a ser una característica entre los músicos nacionalistas. Ésta corriente musical surgió en Europa siendo un desprendimiento del movimiento romántico de mediados del siglo XIX. En los países de América Latina los compositores criollos adoptaron dicho movimiento tomando las formas europeas y mezclándolas con otras e inclusive, empleando fórmulas populares de sus diferentes regiones, cosa que es propia del movimiento.

Mattera (2001) al respecto nos define: *se ha entendido al nacionalismo musical como el impulso que llevó a la música culta o seria a renovarse en el folklore y en lo popular, para dar nuevas posibilidades al lenguaje musical y para enriquecerlo.* (p. 16).

El Nacionalismo ofrecía la oportunidad de vincular lo europeo con lo local para así lograr algo nuevo con características propias. El Nacionalismo en nuestro país surgirá alrededor de la década del 30 del siglo XX, en este sentido Mattera (2001) afirma que:

Indudablemente, las escuelas nacionalistas definieron sus alcances y límites de acuerdo a las modalidades de cada país, pero en el caso de Venezuela los rasgos característicos del nacionalismo comenzaron a trazarse en el campo sociohistórico y sociopolítico. El desarrollo de la clase media a partir de la década del 1930, y su integración a la estructura social es de suma importancia, pues la mayoría de los músicos que dieron forma a lo que más tarde se llamaría Escuela de Santa Capilla, pertenecieron a las filas del sector social en desarrollo. Además, el periodo post dictatorial es definitivo en Venezuela para la creación del movimiento nacional, que abarcará diferentes campos artísticos. (p. 16).

La Escuela de Santa Capilla es la denominación que se les dio a los compositores surgidos de la Escuela de Música y Declamación por su ubicación tan cerca a la Capilla. Allí fue donde Lauro emprendió el camino hacia el aprendizaje musical. Actualmente esta institución lleva por nombre: Escuela de Música José Ángel Lamas, y se encuentra ubicada en la Avenida Urdaneta en la ciudad de Caracas.

Ahora bien, uno de los géneros de mayor auge que perduró, y se desarrolló dentro del ambiente musical venezolano fue el vals. Los primeros compositores del siglo XIX como los de la mencionada escuela nacionalista del país lo tomaron y expresaron sus ideas con técnicas de composición, instrumentales y/o vocales.

El vals es un: *Baile cuyo origen se remonta al siglo XVIII, lento en sus inicios, escrito en compás 3 por 4. Su nombre deriva de walzen, "o sea dar vueltas bailando". (Manuel Valls, 1971, p. 70).* Esta denominación es importante porque indica el carácterailable del género, en este mismo sentido Hugo Álvarez (2007) la enriquece con otros elementos no exentos de picardía:

El vals es una danza popular de origen alemán cuyo nombre proviene del wälzen, que significa girar, dar vueltas. En sus inicios fue un ritmo de constante movimientos que ofrecía a las parejas de enamorados la posibilidad de girar abrazados al compás de una música cautivante. Algo muy lejano de los aburridos bailes de la corte, donde hombres y mujeres apenas se tocaban la mano mientras bailaban el minué y la gavota, de los cuales se decía que era igual de fastidioso mirarlos que bailarlos. (...). (p. 6).

Roy Bennett (2003) por su parte nos comenta:

Los vales que se bailaron en los elegantes salones de Viena escandalizaron más de uno, ya que era la primera vez que las parejas bailaban estrechamente abrazados. Sin embargo, la mayoría quedó cautivada por la alegría y ligereza de sus movimientos de giro, y la “locura de vals” se extendió rápidamente por Europa. (p. 333).

El vals fue un fenómeno de sensación entre la sociedad europea y americana, algunos autores señalan que desplazó a otras danzas en boga. Su gran popularidad y arraigo sobre todo en estos dos continentes, reinó hasta ser desplazado por otros géneros musicales, entre estos el jazz. Según José Calcaño (2001)

Este reinado absoluto del valse se prolongó hasta comienzos de la Primera Guerra Mundial, cuando los bailes norteamericanos comenzaron aparecer en los salones caraqueños. (p. 312). En relación a este punto, es importante señalar las palabras de Hugo López (1987) quien sostiene lo siguiente:

Durante el tercer cuarto del siglo XX adquiere el vals significativo impulso, (...) reviste una fisonomía, en especial rítmica, que le confiere perfiles inéditos diferenciándolo de sus modelos originales (...), y para luego prepararse para la, (...) desaparición por la invasión del jazz después de la Primera Guerra Mundial. (p. 269).

López señala aquí una característica que diferencia al vals criollo del europeo: el ritmo. Referente a este punto Mariantonia palacios (1997) opina que:

(...) en Europa, el folclore propio de las distintas regiones donde se desarrolló el vals fue lo que determinó sus variantes. También en Venezuela ocurrió algo semejante. El vals criollo será el producto de la síntesis musical de influencias foráneas y de las músicas de las diferentes regiones del país. Demostrativo de ello es la coincidencia de ciertos rasgos estilísticos entre los distintos géneros folclóricos de ritmo ternario como el joropo, el pajarillo, el pasaje, el seis por derecho. (p. 104).

Es un hecho meritorio ver que los músicos de los países de América Latina luego de asimilar estos géneros de danzas de origen europeo, también fueron creando nuevos géneros musicales e introduciendo a su vez en cada uno de ellos cantidades de elementos que les otorgaron una identidad propia, el vals venezolano es un ejemplo de esto. En este mismo orden de ideas Rafael Saavedra (2002) afirma:

(...) los vales criollos están presentes en todo este continente. En algunos países como Colombia y Ecuador son conocidos con el nombre de "pasillos". Este género musical, traído en el siglo XIX, fue transformado con elementos rítmicos e instrumentales propios de la cultura de cada región del inmenso continente latinoamericano. En Venezuela se populariza en Caracas en la capital de la república. Durante el septenio de Antonio Guzmán Blanco (1870-1877), junto con otros géneros típicos de la música de salón. Esta popularidad se extiende hasta poco antes de la Primera Guerra Mundial, cuando estos géneros fueron poco a poco desplazando por otras, tales como el naciente tango. (p. 66).

No sólo el vals en aquel momento en las latitudes de América Latina se transformó rítmica e instrumentalmente como menciona el autor anterior, sino que, de hecho, él como otros estudiosos del tema ven que el género cambia de nombre, además entre otras cosas, el autor anterior, sostiene que este género fue poco a poco cediendo terreno y dio paso al naciente tango del cono sur del continente. De acuerdo a Álvarez (2007)

(...) bien sea en uno u otro modo los músicos venezolanos han "criollizados" el vals. En efecto, en Venezuela se "criolliza" no sólo la melodía del vals, sino también su métrica, su forma y aún su armonía, como ha ocurrido en épocas recientes con el bellissimo lenguaje politonal de nuestros compositores contemporáneos. Más aún se ha criollizado la forma de acompañar el vals con el piano, la guitarra y por supuesto con el cuatro. Esto ha dado origen a una música autóctona y de expresión característica; el vals venezolano. De esta manera se ha introducido un género con notas muy personales y con colores propios de esta tierra americana. (p. 23, 24).

La cita anterior es interesante pues señala varios elementos diferentes al ritmo que se criollizaron en el vals, y qué para el autor se transformaron en elementos característicos del vals en Venezuela.

Por otra parte, Palacios (1997) señala que el surgimiento del vals en país se produjo en un momento particularmente difícil.

El siglo XIX venezolano fue una época que (...) representa el final del período independentista y el comienzo de una nación autónoma, cuyo punto de partida podría situarse en la constitución de 1830. Innumerables guerras, caudillos y dictadores van a sucederse a lo largo de este siglo provocando así una ruptura del orden social e institucional. Tal vez sea esta inestabilidad una de las causas por las cuales la mayoría de los estudiosos de la música en Venezuela (Ramón de la Plaza, José Antonio Calcaño y Rházes Hernández López entre otros) sostengan que el repertorio producido en el siglo XIX en Venezuela no pueda compararse cualitativa ni cuantitativamente con el que se produjo durante el período colonial. (p. 99).

Consideramos el relato anterior importante porque es en el siglo XIX cuando entra el vals a Venezuela, esta nueva música citadina llega a nuestro país en una época de profundos cambios, cruentas guerras civiles y la lucha que terminó por consolidar la independencia de la colonia española, y en medio de esa conmoción social esta música pasa a sufrir en nuestro país profundas transformaciones que vemos personificado en el valse venezolano.

Es curioso observar éste proceso de criollización del vals que llega a influir incluso hasta en el nombre, en este sentido son muy interesantes las palabras de José Peñín (1998) quien comenta:

No sabemos en que fecha exactamente llega, pero pronto pasa, (...) a ocupar el centro de las formas musicales nacionales más importantes que se configuran después de la Independencia y que hoy constituyen nuestra tradición oral (folklore) o escrita. Poco a poco, el vals se queda entre nosotros como una forma acriollada en sus giros melódicos, y sobre todo, en sus características métricas. En esta transformación, acriollamiento, ya no se le dirá vals sino valse, por la fuerte influencia francesa que tuvimos desde finales del siglo XVIII, pasando la -e- muda final de la escritura francesa valse (así lo escribieron nuestros compositores) a pronunciarse también. (p. 705).

Como podemos ver el vals, al llegar a estas tierras, adquiere una nueva identidad, incluso modifica ligeramente su nombre, todo esto es producto del modo de pensar de la época y de la profunda influencia francesa presente en nuestro país. Sobre este señalamiento podemos mencionar que la mayor parte de la música que se ejecutaba a mediados del siglo XVIII y comienzo del XIX en las casas de las familias pudientes en Venezuela era de origen europeo. Algunos historiadores hablan de esta época en nuestro país en términos de afrancesado. Este concepto abrazaba no sólo las bellas artes, sino a todas las buenas costumbres del vivir cotidiano. Para Calcaño (2001) *era una época de bohemia, prolongación de la "Belle Époque" parisiense en muy pequeña escala* (p. 350). Posteriormente, en el siglo XX, todo lo señalado anteriormente, pasó a ser remplazado por el estilo norteamericano.

Continuando la exposición sobre el vals, en opinión Alejandro Bruzual (1998) hace irrupción en el país de la siguiente forma.

Aunque no se sepa con exactitud la fecha de llegada del valse europeo a Venezuela, se piensa que fue durante la primera mitad del siglo XIX. Si bien penetró inicialmente en los salones de las clases pudientes, cuya principal presencia musical la ocupaba el piano, fue en manos del pueblo donde alcanzó

características propias y diferenciadoras, ejecutado en instrumentos populares, entre los cuales el cuatro y la guitarra tienen responsabilidad fundamental como acompañantes. (p.6).

Así mismo, es Calcaño (citado por Bruzual, 1998), que ve en relación al desarrollo del vals la presencia cada vez más importante de la guitarra, siendo uno de los instrumentos que se usó en el proceso de transformación del vals que al mezclarse con los elementos musicales propios de nuestro pueblo dio origen al valse venezolano cuyas características serán explicadas más adelante en este trabajo. (p. 6).

El desarrollo del vals no sólo pasó por consideraciones de forma y estilo, éste pasa a ser ejecutado e interpretado ya no en formatos de orquestas o solos de piano a la usanza en Europa, sino que es en las manos del pueblo y sus instrumentos que va a encontrar variedad e identidad nacional entre las cuales destacará el empleo de la guitarra. Es así como para el tercer cuarto del siglo XIX en palabras Bruzual (1998)

(...) el valse acapara la atención musical y la sociedad se ve invadida por obras de la más variada calidad y origen. Para entonces se da el encuentro de las dos tendencias que precisa Luis Felipe Ramón y Rivera: la aristocratizante, ligada al piano, y la popular, a la guitarra. Los compositores cultos de mayor importancia, como Felipe Larrazábal, Federico Villena, Teresa Carreño y sobre todo Ramón Delgado Palacios, conocedores profundos del piano, y dentro del sentir estético de su época, crearon un importante repertorio de valeses en los cuales incorporaron el estilo popular, imitando en no pocas ocasiones los acompañamientos de la guitarra. No obstante, en manos de estos compositores, el valse alcanzó también carácter virtuosístico y de concierto. (p. 6).

El vals en Venezuela presentó un desarrollo histórico entonces por etapas, la primera comprende entre otros a los autores: Teresa Carreño, Ildefonso Meserón y Aranda, Manuel Azpúrua, Felipe Larrazábal, Federico Villena y Ramón Delgado Palacios, todos ellos conocedores profundos del piano, a esta etapa le seguirá un declive según lo afirma Rivera (citado por Bruzual, 1998),

Paradójicamente, llegando a este punto de desarrollo, comienza su decadencia en el país (coincidiendo con lo que sucedía en el ámbito internacional). Entre los factores que contribuyeron con esto, se pueden citar el exceso de producción debido a su éxito y diletantismo en torno suyo, que desgastó sus posibilidades expresivas. Su desprestigio, al convertirse en vehículo de la adulación política. Y finalmente, la llegada de los medios eléctricos de reproducción del sonido, que coincidió con el comienzo de la explotación petrolera, lo cual trajo como consecuencia el cambio de la influencia europea por la norteamericana, en los más variados aspectos sociales y culturales del país. Se generó así un desplazamiento del músico autóctono, y con él perdió terreno su repertorio, dándole paso a nuevas formas populares venidas del extranjero. (p. 6, 7).

Vemos entonces que la primera etapa del vals en Venezuela fue perdiendo terreno ya en las dos primeras décadas del siglo XX. Es de hacer notar, que en éste mismo suelo se dieron cambios importantes en el siglo XIX y XX, tanto en el orden de estructura política, social y cultural, de los cuales podemos mencionar: la independencia total de los españoles, los intentos de lograr un orden interno, y más tardes, los hechos que produjeron la industrialización del petróleo.

Una nueva y segunda etapa del vals en Venezuela presentó en su desarrollo ya no en el piano sino en diversos instrumentos de los cuales destaca la guitarra como instrumento solista y de concierto sin apartar también, su importante participación como instrumento acompañante a la usanza antigua.

Lauro se refiere a la guitarra en este contexto histórico (citado por Ivo Hernández, 2007), de la siguiente manera:

La guitarra le debe a Vicente Emilio Sojo el haber sido incluida como instrumento regular entre las cátedras de la academia de música, llamada ahora Escuela José Ángel Lamas. El maestro Sojo fue el único que le concedió una importancia tan grande, en el mismo plano que se le otorgaba al violín o al piano. Vicente Emilio Sojo, el autodidacta de Guatire, desde entonces se coloca al lado de Castelnuovo Tedesco, Tansman, Manuel Ponce, Héctor Villalobos y

otros grandes maestros de Europa y América, quienes dedicaron la mayor parte de su obra a la guitarra. El punto de partida del auge de la guitarra está en la fe con que personas como el maestro Sojo, la colocaron en su verdadero puesto. (Lira Espejo, 1977). (p. 53, 54).

En la cita anterior Lauro pone en evidencia, por una parte, la poca estima de la que gozaba el instrumento dentro de los circuitos de los músicos académicos de la época, y por otra, la amplia visión del maestro Sojo, quien logró ubicar a este instrumento dentro de los estudios formales de la Escuela Lamas. Continuando la cita se menciona más adelante:

Lo admirable de Sojo es que ya conociera las inmensas posibilidades del instrumento y que cuando hablase en su defensa, citara a los vihuelistas y a los laudistas del pasado. Me tocó presenciar una discusión con motivo de pedir la aceptación de una Cátedra de Guitarra al Ministerio de Instrucción Pública y escuché de algunos "Maestros": - ahora sí que nos....; lo que falta es que nos metan una cátedra de maracas y de furruco-. Gracias a Sojo, quien triunfó finalmente y se impuso, como lo haría toda su vida, se instituyó la Cátedra de Guitarra sometida a concurso la conducción de ella, ganándola el maestro Raúl Borges. (Lira Espejo, 1977) (p. 55).

Luego de estas consideraciones históricas en relación a la guitarra en Venezuela, pasemos de nuevo al vals, para Isabel Aretz (2009)

(...) el vals llegó a Venezuela como a toda América y aquí se desarrolló en una expresión pianística de arte esencialmente venezolana, mientras que en el pueblo, el valse ingresó al valseado del joropo, que tuvo por antecesor al fandango, y muchos músicos populares produjeron además sencillas piezas sobre la forma del valse. (p.13).

Para el autor mencionado anteriormente, y otros estudiosos del tema investigados en este trabajo, es innegable la unión del joropo, género venezolano con el vals europeo. En opinión de Álvarez (2007)

(...) sin entrar en disquisiciones muy profundas, cuando a un vals criollo se le acelera su tiempo y se le imprime un cierto ritmo con carácter propio de algunas zonas geográficas específicas, se transforma en joropo y en otras formas subsidiarias del mismo, como el pajarillo, seis por derecho, pasaje, galerón y zumba que zumba igualmente, en algunos lugares del occidente venezolano, especialmente en la cordillera andina, a una forma de vals lento que solían bailar los lugareños con "pasitos" cortos, se le denomina pasillo y así ha quedado este nombre para un sinnúmero de vales lentos de sentimiento andino, no sólo para bailar, sino también para ser cantados e interpretados en instrumentos musicales característicos de la región. (p. 24).

La anterior interpretación de nuevo nos demuestra la relación vals con el joropo venezolano y también, señala otro ejemplo; el pasillo vals lento que se da en Venezuela en las zonas andinas. Para Aretz (2009)

(...) Fue el valse la especie que tuvo mayor transcendencia en Venezuela y que se impuso a lo largo del siglo XIX como baile de salón y como música de concierto, debido a la importancia que adquirió entre los compositores venezolanos de la segunda mitad del siglo, que crearon verdaderos vales pianísticos de arte. El valse lo aceptó el pueblo y se acriolló como pieza independiente, y también como valse canción, y dio origen base sobre todo al valsado del joropo, con que comienza la danza nacional. Además, dio origen a una especie más, cultivada en Lara y Táchira, por lo menos: el pasillo que fructificó más ampliamente en Colombia y Ecuador (p. 276).

El vals venezolano consiguió en manos de la música popular un vehículo para experimentar y fusionarse. En este sentido nos afirma Calcaño (citado por Hernández, 2007),

(...) Calcaño, por su parte, da mucho peso a la tesis de la "maceración" popular que sufrieron los vales de factura clásica para crear como fermento destilado lo que conocemos como "vals venezolano" con características propias. Su análisis nos coloca de cara a nuestras raíces indígena, negra y europea para producir una fusión fuerte en un periodo relativamente corto de tiempo. (p. 83).

El vals al entrar en contacto con las características propias de la música local mostró una nueva cara. Desde este punto de vista Calcaño (2001) sostiene que el vals en el país.

(...) Como sucedió también en otros países latinoamericanos, adquirió (...) una riqueza rítmica desconocida en Europa. Fue, indudablemente, una labor anónima de nuestro pueblo la que dio este resultado. Los ejecutantes populares, al adoptar el vals, fueron incorporándole diseños rítmicos del joropo, elementos del seis por ocho de algunos bailes españoles o nativos, del tipo del zapateado, y además. Toda una serie de sincopas de origen tal vez africano, y no sabemos hasta que punto de fuentes indígenas. Toda esta amalgama ha debido de producirse al correr de los años entre la época de los Monagas y la de Guzmán Blanco, y así llegamos a tener en el vals criollo una superposición de diferentes ritmos y hasta de diferentes compases, que hacen de nuestros vales una especie de contrapunto de ritmos. (p. 308).

Tanto para José Antonio Calcaño y otros autores mencionados arriba, está la tesis del ritmo para dar repuesta a la innovación o a la característica principal de estos vales. Él mismo los denomina como una especie de contrapunto de ritmos. Por otra parte, es importante señalar que entre las características que le dan individualidad al vals venezolano está su particular manera de combinar los compases de tres por cuatro y el seis por ocho. El tres por cuatro está ligado al pulso característico del vals europeo y el seis por ocho es característico a su vez de la música popular venezolana de la cual el joropo es uno de los principales ejemplos.

Por otro lado, es importante mencionar la valiosa labor llevada a cabo por las editoriales en el país que difundieron la producción de los autores venezolanos y extranjeros, un ejemplo es: *El Cojo Ilustrado*. En relación a esto Palacios (1997) nos comenta; *Ya para la segunda mitad del siglo XIX el vals pasa a ocupar un lugar destacado en el quehacer musical nacional, prácticamente acaparando las publicaciones periódicas como El Cojo Ilustrado y El Zancudo, además de ser el baile preferido en los salones (p. 102)*

Para Alejandro Pulido (2013) la publicación editorial del *Cojo Ilustrado* fue un órgano de difusión del valor nacional e internacional en el país. (...).

Luego de ofrecer los anteriores señalamientos sobre vals y su desarrollo en nuestro país, pasamos a Lauro y su relación con este género.

Antonio Lauro estaba interesado en investigar sobre el vals venezolano, él se ocupó en producir una obra con características vinculadas a la tradición y así mantener la identidad nacional continuando la senda de sus maestros. En relación a esto Peñin (1986) afirma:

“Escuché hasta el cansancio -dijo una vez – los vales de Delgado Palacios y Heraclio Fernández y me dejé subyugar por ellos”. Y como nadie conoció el manejo de esas voces de un rico y variado tejido polifónico, de esas voces que se insinúan en un juego de presencia y ausencia, de esas que se mueven en un contrapunto hemiolado con la gracia y la variedad criolla que trasciende la escritura del papel, que muy pocos pueden darle el sabor y el toque criollo al interpretarlos, que en esa transparencia de una armonía natural – camino real- según los grandes valsistas -, se vuelven una delicadeza y exquisitez para el oído, que son en síntesis, la expresión transparente del más auténtico sentir de un pueblo.(...) (p. 16).

De lo anterior señalado vemos que; el vals es un género de suma importancia para el compositor. Lauro ve que es necesario componer una obra en donde se le otorgue a la guitarra de un repertorio propio a través de vales originales y arreglos, toda esta preocupación se da al pensar que el instrumento estaba desprovisto de este género musical en comparación con las obras realizadas para el piano por autores venezolanos. En este sentido Luis Zea nos habla del tino que tuvo Lauro con esto (citado por Hernández, 2007),

El mayor desarrollo del valse y donde mejor se expresaron sus composiciones fue en el piano, que es a su vez donde Lauro se distingue por primera vez lo toma luego para asentarlo definitivamente en la guitarra. De una

manera sencilla y sin poses, Lauro explica su atracción por los valeses y cómo llegó a ellos. La historia es conocida, pero vale repetirla:

Una vez oí a Evencio Castellano, el mejor intérprete de valeses que ha existido en la historia de este país, tocando algunos valeses de Delgado Palacios, Manuel Guadalajara y muchos otros- porque es increíble que nosotros conozcamos sólo unos seis, ochos o diez compositores cuando hay en realidad más de una centena, donde todos son buenos y donde, sorprendentemente, hay más de sesenta mujeres compositoras entre los grandes autores de valeses. Y Evencio me dijo "... y tengo como 40 más," Al parecer durante el período colonial y comienzo de la República era costumbre de muchas familias estimular a por los menos una o dos de las hijas a estudiar piano, y ellas tendrían reuniones musicales para tocar piano. Bueno, oyendo esos maravillosos valeses fue que yo vi. Quizás con algún recelo, que la guitarra carecía de un repertorio de valeses, que normalmente tenían tres o cuatro partes y eran más elaborados. Uno de los primeros fue Tatiana, seguido de Andreina. Luego vino Natalia y así en adelante. Yo decidí escribir el vals en su forma más típica que era en dos partes, como en las Bellas noches de Maiquetía, Brisas del Zulia, Adiós a Ocumare (...) Aunque he escrito algunos valeses más extensos. De esta forma empecé a cultivar esa forma tonal que los músicos de mi generación solían llamar Calle Real, lo que quiere decir el uso de la tónica y la dominante. (p. 82).

De la entrevista encontramos datos interesantes sobre nuestro objeto de estudio, por ejemplo; el comentario del maestro acerca del orden de sus valeses: *Tatiana*, *Andreina* y *Natalia*, refiriéndose a estas como primeras obras, aunque no menciona a *Yacambú* el valse número cuatro, por otra parte, es importante señalar de esta cita los datos de sus formas armónicas y estructurales lo cual, es bastante significativo para nosotros pues allí el autor señala que se tratan de estructuras binarias, en el caso de los dos primeros valeses, los otros dos presentan una estructura ternaria, en ambos casos se tratan de estructuras relativamente sencillas, la cuadratura es otro elemento presente en todos, y por otra parte, el autor señala la importancia que presenta la sencillez de la armonía, fundamentada en las funciones de tónica y la dominante, lo cual es expuesto por Lauro con el nombre de *Calle Real*, todos estos elementos: armonía, cuadratura y forma presentan una conexión con las danzas antiguas

instrumentales del Renacimiento y del Barroco agrupadas o no en una suite. Con respecto a esto, Saavedra (2002) afirma que:

La arquitectura musical, estructuradas en la unión de periodos, se podrían clasificar en el grupo de las formas sencillas. A este grupo pertenecen la forma binaria y la forma ternaria sencilla. La binaria está formada por dos periodos y la ternaria sencilla, por tres. La forma binaria cumplió un papel preponderante desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII. En la música instrumental estuvo presente en casi todas las danzas que componían la Suite Antigua o Partita escritas en esa época. (...) (p. 40).

En relación a la armonía Saavedra señala lo siguiente:

La forma binaria de esta época antigua estaba compuesta de dos partes, pero presentaba en realidad, tres partes funcionales: La exposición, que comprende toda la primera parte; El desarrollo, en la primera mitad de la segunda parte y; La reexposición tonal, al final de la misma segunda parte. (p. 41).

Es interesante señalar aquí que los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro constituyen un breve ciclo de valsos sin llegar a ser una suite, sin embargo, presenta ciertas características que le confieren unidad. Este aspecto será explicado con más detalle a lo largo de la presente investigación.

El maestro Antonio Lauro, nace el 3 de Agosto de 1917, en Ciudad Bolívar. En 1931 comienza estudios en la Escuela de Música y Declamación, actual Escuela de Música José Ángel Lamas. En 1947 se graduó de maestro compositor en la Escuela Superior, en Caracas, Venezuela. Se desempeñó como compositor, guitarrista, cantante, docente, director de coros y percusionista. El maestro Antonio Lauro fue uno de los primeros graduados de nuestras escuelas venezolanas y reconocido por sus trabajos. Su obra sería galardonada en numerosas ocasiones y con ello ganaría prestigio en la región y a nivel mundial. Entre los múltiples galardones

mencionaremos el Premio Nacional de Música años 1947, 1948, 1949 y 1985 del Ministerio de Educación, y el Premio Vicente Emilio Sojo 1948, 1955, 1956. Finalmente, el 18 de abril de 1986 fallece en Caracas.

Con motivo, de recibir el Premio Nacional de Música en 1985, encontramos en la Revista Musical de Venezuela, una entrevista concedida por Lauro a Chefi Borzacchini del periódico El Nacional, fechado el 4 de agosto de 1985 del cual se extrae algunos datos:

No voy a decir que no merezco este reconocimiento. He trabajado duro, demostré que no soy, ni fui, la oveja negra de mi familia. Porque sabe usted que en aquellos años treinta, cuarenta, ser músico era sinónimo de borracho, era una perdición; fui constante, he sido fiel a las premisas inculcadas por mi maestro Vicente Emilio Sojo. Algunos hemos hecho el esfuerzo de elevar el nivel de composición de nuestra música y creo que haber traspasado las fronteras es hacer sentir a Venezuela. Los principios siempre son duros, uno quiere más, pero se mira atrás y haber airavesado dictaduras aparecer como un hecho importante. Después de ese periodo de Gómez en el se vivía como en una selva, en un potrero, no había sensibilidad, todo pareció, más fácil. (p. 138).

(...) Escribo mucho. No sé hacer otra cosa: escribo música, al margen de ir a las exposiciones, de dar mis clases (quiero que escriba eso, porque es una de las tareas más hermosas, la enseñanza). Dejo que el vals sea sencillo, a medida que van pasando los días, pongo una nota aquí, quito otra; dejo que el vals sea natural, que tenga vida propia; con los días mi partitura se va llenando de espontaneidad. La naturalidad es mi búsqueda, sin que sea rebuscada, sin que se sienta esa intención cuando alguien interprete una de mis piezas. (p. 140).

Se observa que este hombre estaba interesado realmente en apegarse obstinadamente a la tradición, además se aprecia lo que buscaba y no se cansó de buscar dentro de su obra, ese balance entre la sencillez y la estética. La obra de Lauro puede ser catalogada según, Bruzual (1988)

(...) En cuatro etapas: Empírica y Popular, Culta, Madura y Últimos años. La primera de ellas, la Empírica y Popular, agrupa sus obras populares de las cuales se conservan muy pocas en su catálogo definitivo y sus obras y arreglos para el trió Cantores del Trópico: además, sus primeros valeses y composiciones para guitarra de concierto. A partir de 1944, con sus Fugas para guitarra, comienza una nueva etapa Culta en la que hay una notoria presencia de elementos académicos, producto de los estudios de composición que venía realizando. Nunca fue, Ni sería de nuevo, tan ambicioso desde el punto de vista armónico ni formal, aceptando una clara, pero sutil fluencia impresionista.

(...) El mismo Lauro llamó -en una acepción propia: Politonal. Definiéndola como la ausencia de un centro tonal determinado y, contratándola con su otra vertiente tonal-tradicional. (...)Y la última etapa de la clasificación: su etapa de madurez coincide con la difusión de su obra guitarrística en el mundo, sobre todo gracias a la simbiosis con el intérprete Alirio Díaz, quien comenzaba su carrera de concertista internacional. (p. 107).

De la cita anterior, nos interesa los datos cronológicos dado que las piezas que analizaremos se encuentran mencionada, también nos es de suma importancia ya que define o presenta de cierta forma los estilos que solía utilizar Lauro a la hora de componer. Él mismo acuñó o mencionaba sobre los estilos: uno tradicional y el otro, más personal a lo que él llamaba *Politonal*. En este sentido Mattera (2001) señala que:

(...) "Es importante advertir que la palabra politonal en este caso no funciona como Debussy o Prokofiev; en ellos la característica es la simultaneidad de dos o más tonalidades. En el caso de Lauro se refiere a las formas de resolución a las tensiones y a la modulación de un tema a otro". (p. 34).

El término *Politonal* fue acuñado por el mismo Lauro. Asimismo, este es un punto de discusión dentro de la obra del autor. Por eso, el investigador y guitarrista Luis Zea (citando por Mattera, 2001), afirma:

(...) en relación a Lauro, la influencia de Prokofiev es muy importante, pues gran parte de su estética personal se resuelve en el color y en la introducción de armonías cromáticas sorprendidas llenas de tensión. (p. 34).

Zea (1995) encuentra similitud en la música de Lauro con la de Prokofiev, pero no comparte que Lauro utilizara politonalismo. En sus análisis de la obra de Lauro encuentra que no hay presencia de politonalidad ni en la sonata ni en ningún otro trabajo de autor, y concluye que si difiere lo hecho por Lauro con el término general, esto no daña en nada la obra del autor, lo significativo es que el maestro Lauro le concedió a su obra más original la denominación, por esta razón respeta la acepción, y se refiere a esos trabajos como politonal. (p. 18).

Por otra parte, José Peñín (1986) opina en relación al estilo de composición del maestro Lauro:

(...) Como compositor se mantiene en una línea de equilibrio y pondrá la técnica siempre al servicio de la idea musical. Estará lejos de esnobismos y de experimentaciones. Un torrente largo de nacionalismo recorre toda su obra. Y para decirlo mejor, se servirá donde sea necesario de recursos impresionistas o politonales, pero siempre bajo el reposo de la tonalidad. No traspasará sus límites. No pisará siquiera de modo consciente los límites del expresionismo se quedará ahí, en lo seguro. No experimentará arenas movedizas. Su mensaje se arropará con sutilezas y hábiles mezclas de la paleta orquestal, pero sin duda. Todo al servicio de un nacionalismo apasionado, personal e independiente. (p. 20, 21).

Algunas de las consideraciones anteriores demuestran lo comprometido que estaba Lauro con la idea de lo nacional.

Ahora bien, Alirio Díaz (1980) en un ensayo titulado: *Antonio Lauro sesenta años de una vida musical total*, señala lo siguiente:

(...) Los vales pertenecen a la primera etapa. En este período –estamos en la dura década venezolana de 1930 -1940, el joven músico crea sus primeras composiciones: Morenita, un aire de joropo para voces y guitarra, y tres vales para este mismo instrumento, con los cuales dio comienzo a uno de los ciclos más brillantes del vals venezolano en nuestro siglo. (...) (p. 164, 165).

Vemos entonces que, en la década referida anteriormente, sólo encontramos a los tres primeros vales, haciendo falta aún el cuatro.

Para los guitarristas las obras de Antonio Lauro se encuentran indisolublemente asociadas al nombre de Alirio Díaz, fue éste un hombre quien estuvo ligado musicalmente hablando a la figura de Lauro no sólo revisó, publicó y grabó su música, sino que también es su intérprete más destacado y laureado. En este sentido Hernández (2007) señala:

“(...) Se conocieron alrededor de 1945 cuando Díaz empezó a asistir regularmente a la cátedra de guitarra en Santa Capilla y Lauro la visitaba esporádicamente para hablar con su maestro. ” (p. 85). Para continuar conociendo la amistad de ambos Henry Adams (citado por Hernández, 2007), nos afirma:

Cuando Aliro vino a caracas. Él vino a estudiar música en general, no la guitarra: sin embargo, debido a los esfuerzos de Vicente Emilio Sojo, y a los motivantes recitales de Mangoré, Segovia, Sainz de la Maza, Martínez Aranguren y otros, la guitarra se estaba poniendo muy de moda y era aceptada en el conservatorio. Alirio se enamoró del instrumento y empezó a estudiar con Raúl Borges y el maestro Sojo.

Mi primer encuentro con él fue en las clases, oyéndole tocar el repertorio más común: Sor, Albéniz, Granados y otros. Como yo había estado estudiando el instrumento por un tiempo y tenía conocimiento sobre ciertas áreas que él todavía no conocía, le ayudaba ocasionalmente. Él siempre tuvo gran interés en cualquier aspecto de lo que implicaba el tocar bien, yo recuerdo las primeras indicaciones que le di y cómo las absorbió inmediatamente. Recuerdo también una vez que él tenía que dar un examen en el que iba a interpretar la célebre Fuga de Bach (de la Sonata 1 para violín solo, Bach) transcrita del

violin -me preguntó cómo debía ser interpretada y que voces debían sobresalir y con sólo una breve explicación, luego la interpretó magníficamente. (p. 85).

Esta alianza sería muy fructífera para ambos en el futuro, en sus diferentes roles, Lauro como compositor y Díaz el intérprete, en relación a este punto Hernández (2007) opina que:

La necesidad de apoyo era mutua. Por una parte, Díaz se abría camino en el difícil y competido mundo de los solistas, donde destacaría mundialmente, pero para lo que necesitaba repertorio "Fresco" y propio. Algo como lo que le ofreciese el compositor mexicano Manuel Ponce al guitarrista español Andrés Segovia, como lo que lograba Mangoré con sus trabajos y arreglos. Lauro a su vez precisaba de alguien que se llevase una carpeta con sus trabajos y la expusiese en los grandes escenarios mundiales. (...). (p. 87).

Nuevamente para nosotros, la hermandad sería necesaria dado que, los dos recibirían en su momento el reconocimiento y el respeto de la crítica especializada en el asunto.

www.bdigital.ula.ve

Para Hernández (2007) es significativo señalar que:

Cuando Díaz recibía una pieza de Lauro la trataba como lo que pensaba de ella: una obra de uno de los compositores más importantes de guitarra del siglo XX. Este respeto por su trabajo jamás menguó, sino que, por el contrario, aumentó con el tiempo. Entre los muchos méritos que se pueden señalar en Alirio Díaz como músico fue el haber tomado el trabajo de Lauro como una gran obra desde el principio cuando por primera vez trabó contacto con ella. De hecho, el primer asombrado de esta perspectiva que asumía Díaz sobre su creación fue el propio Lauro, que se oyó a sí mismo en cuerpo ajeno, tocando como el mismo pensaba que debían oírse sus trabajos. (p. 86).

Por otra parte, tenemos la opinión de Lauro ofrecida a Isa Dobles (citado por Hernández, 2007),

Es sumamente interesante esa sensación que se tiene al oír tocar lo propio. Cuando yo escuché tocar por primera vez una cosa mía fue a Alirio Díaz. Él estaba empezando y le gustaron algunas piezas mías y empezó a estudiarlas y

trabajarlas, y presentó en público. Cuando yo escuché a un artista como Alirio Díaz concederle importancia, estudiar y pasarse horas para dominar los pasajes de una obra que yo había hecho, yo la sentía que no era mía. - " Oye, que belleza" pensaba. Se oía que no parecía mía porque yo estaba acostumbrado a tocar así, a los porrazos, pero Alirio las sacaba con una forma (...) Es decir, les concedió tanta importancia que las estudió detalladamente y en la mayor perfección posible y así se las presentaba al público. Esa fue mi primera impresión emocionante, verdaderamente. (p. 86).

Creemos que, algunas cosas importantes de la alianza, si se puede decir así, entre los maestros Aliro Díaz y Antonio Lauro, está en el hecho de que Díaz fue el encargado de revisar y publicar los trabajos de Lauro en Europa, en este caso la casa editorial fue Broekmans & van Poppel, en Amsterdam, Holanda. Esto sería en la década del sesenta del siglo XX. Asimismo, tocaría en público y grabaría algunos discos con esta música. *Los Cuatro Valses Venezolanos para guitarra*, es el primer trabajo que se publicó de Lauro en la casa editorial mencionada anteriormente, y son nuestro objeto de estudio para este presente trabajo.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 OBJETIVO GENERAL.

1. Identificar los elementos musicales que dan identidad nacional a los “*Cuatro Valses Venezolanos para guitarra*” de Antonio Lauro.

1.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

1. Señalar los elementos musicales característicos de la música venezolana presentes en los cuatro valsos.
2. Formular un análisis de los “*Cuatro Valses Venezolanos para guitarra*” de Antonio Lauro.
3. Extraer conclusiones de la teoría sociológica que permita contextualizar a la obra estudiada.

1.3 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

Antonio Lauro constituye una referencia obligatoria de la música compuesta para guitarra en el siglo XX, no sólo en el país, su alcance internacional es muy significativo. Lauro es uno de los primeros en graduarse de guitarrista en Venezuela, su obra como compositor le otorgará en vida una importante aceptación y prestigio dentro del mundo de la música. En el campo de la docencia dedicaría también un rol destacado, quehacer que valga decir aquí, lo ocupará hasta los últimos años de su vida.

La figura de Lauro para el mundo de la guitarra constituye un hito de enorme valor, su labor como compositor contribuyó a darle a este instrumento una posición importante dentro de los escenarios mundiales. Lauro es para nuestro país lo que Villa-Lobos para Brasil, Mangoré lo propio en Paraguay, Manuel Ponce en México, ó Leo Brouwer en Cuba, y como un reflejo de esto, sus obras forman parte obligatoria del repertorio estudiado en los principales conservatorios e instituciones universitarias a nivel mundial lo que probablemente coloca a Lauro entre los compositores para guitarra de mayor proyección internacional de nuestro continente. Esta proyección internacional es consecuencia del reconocimiento de la calidad artística de la obra de Lauro, sin embargo, con honrosas excepciones dicha obra ha sido de poca atención como objeto de estudio, de análisis y trabajos reflexivos de corte académico en relación a las técnicas de composición, estructura formal, armonía, etc., este trabajo es una propuesta en este sentido. El análisis de los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* nos permitirá acercarnos al lenguaje del compositor, y con este trataremos de indagar en los rasgos musicales que dan identidad al país, para responder a la pregunta ¿qué los hace venezolanos?

CAPÍTULO II

2.1 ANTECEDENTES.

En la tesis de Carlos Mattera (2001) titulada: *Antonio Lauro la estética de su obra*, encontramos información valiosa sobre nuestro objeto de estudio. Este trabajo fue presentado y defendido en el 2001, como una tesis de pre-grado para la obtención del título de la carrera en la Licenciatura en letras mención Historia del Arte en la Universidad de los Andes en Mérida, Venezuela. La tesis está dividida en tres capítulos, nosotros tomamos palabras del propio autor quien nos reseña en su introducción la estructura:

(...) desarrollamos en el primero todo lo referente a los antecedentes musicales de Antonio Lauro, partiendo desde la descripción del marco estético del post-romanticismo, y pasando por algunos hechos de importancia en la música latinoamericana, así como por los compositores más importantes en relación a Antonio Lauro. En el segundo capítulo, tocamos aspectos tanto históricos como referentes directamente a la obra de Antonio Lauro, desde la estética nacionalista venezolana, hasta nombrar sus más importantes composiciones. En el tercero y último nos referimos a la parte estética de su obra, así como a sus principales influencias y aportes. (p.1).

Mattera, reconoce la importancia de la obra de Antonio Lauro dentro como fuera de Venezuela, critica la escasa información sobre su vida y obra, considera que aún no ha sido reconocido en su verdadera dimensión. Por otro lado, entiende que; tanto para Lauro como para los demás músicos pertenecientes a los nacionalistas, la principal preocupación era la renovación y la utilización de lo nacional para consolidar un estilo.

El otro material a desarrollar en nuestros antecedentes será unas series de artículos publicados por la revista *Guitar International Magazine*, desde 1995, realizados por el guitarrista venezolano Luis Zea, quien hace una investigación sobre la vida y obra

del artista guayanés. Zea nos da una visión generosa del hombre y músico venezolano. Todo esto lo lleva a cabo mediante entrevistas y trabajos de investigación logrando una clara y amplia panorámica del compositor.

En ellos, Zea imparte sus conocimientos guitarrísticos, incluso propone digitaciones o sugerencias para que ciertos pasajes sean abordados o tocados. Reflexiona sobre asuntos de la vida y obra del maestro, por ejemplo; concluye que el estilo politonal al que hacen referencia distintos autores que han estudiando la obra de Lauro no era usado por el maestro, en su opinión, el compositor elaboró un estilo y el mismo le puso ese nombre, por esa razón Zea respeta la denominación de su maestro, más adelante explicaremos en qué sentido Lauro habla de politonalismo. Asimismo, Luis Zea en estos artículos propone que gran parte de este estilo tiene influencia de Prokofiev.

El estudio sobre el vals venezolano realizado por Mariantonia Palacios sería el siguiente antecedente, este es titulado: *Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX*. Este trabajo lo encontramos en la *Revista Musical de Venezuela* N° 35 año 1997. El trabajo ubica al vals en el siglo XIX en Venezuela, lo pone como unos de los principales géneros de importancia, habla de sus características, del auge que tuvo, y del naciente género llamado valse venezolano. Sin embargo, critica la poca investigación sobre la música de salón en el país. En su opinión, la situación estudiada, era de oscurantismo artístico si se compara con los períodos de la Colonia y el Nacionalismo en el siglo XX.

La obra *Antonio Lauro* del autor Ivo Hernández publicada en el año 2007 por la Editorial: *Arte*. Caracas, Venezuela, y perteneciente a la *Biblioteca Biográfica Venezolana, volumen 65*, presenta nuestro antecedente final. Este es un producto de un largo trabajo de investigación de su autor y nos brinda una generosa perspectiva de

la vida del maestro Antonio Lauro. En su trabajo Hernández nos presenta al artista venezolano en sus comienzos en la música como uno de los integrantes de la agrupación *Los Cantores del Trópico*, también lo pone como un activista en pro de la música para preservar la identidad nacional.

Los trabajos mencionados constituyen un importante cúmulo de información para la presente investigación, fueron una importante fuente de inspiración y guía, de su lectura surgieron preguntas e inquietudes que orientaron nuestros pasos.

2.2 BASE TEÓRICA:

Para el desarrollo de la tesis utilizaremos la teoría sociológica, la cual considera que los hechos tanto históricos como políticos, sociales, culturales, económicos y religiosos tienen influencia en todo lo que realiza el hombre. En este sentido es importante destacar las palabras de Adolfo Salazar (1953) quien opina:

(...) El hombre no comprende la música sino en función de su percepción acústica, de su audición; lo cual equivale a decir; en la medida que la oye. Entonces en otras palabras, la música como arte está basada en el fenómeno acústico. Por lo tanto, (...) el fenómeno acústico cambia a lo largo de las épocas de la historia (...) como es natural y, es por esta causa por la cual entendemos que, un (...) compositor tiene entonces la facultad de invención y esta parte material radica en el interior de su oído, de su facultad auditiva, de donde sale. Es un resultado de cómo lo oye el artista, de cómo percibe el fenómeno sonoro. (p. 7,8).

Vemos entonces que, el hombre se relaciona con los acontecimientos que le rodean y reacciona frente a ellos. En otras palabras, el artista busca, se instruye, se abstrae en sí y luego crea su obra.

En este mismo, orden de ideas Salazar (1953) nos comenta de las diferencias de apreciación de la materia acústica entre algunos compositores, por ejemplo:

(...) Haendel o Bach no oían la música como San Ambrosio o San Gregorio; Mozart o Beethoven no la oían ya como aquellos grandes genios del barroco. Debussy oía la música de manera tal que le condujo a un plano estético enteramente distinto de los maestros de la etapa clásica. (p. 8).

El autor anterior trata de dejar claro mediante los ejemplos, las diferencias, que de hecho las hay, entre los diferentes compositores e incluso, estando algunos en la misma época y país. Esto es dado por hecho porque en cada uno de ellos el entorno se relaciona de forma distinta con su mundo interior.

Por otra parte, vemos que no es nada nuevo el hecho de vincular las artes, y sobre todo la música con un enfoque social. Los principales pensadores antiguos vinculaban a la música con la facultad de favorecer la conducta de quien las escuchaban, por ejemplo. Fernández (1986) afirma que:

Ya en el siglo XIX la relación arte-sociedad se plantea de una manera unilateral: el arte tiene una influencia ética y formativa sobre la sociedad, debido a unos determinados efectos sociales. Esta tendencia perdura incluso entre los primeros sociólogos Marxistas. Pero desde que se establece el punto de vista del espíritu (Dvorak) y de la cultura (Burckardt) con la exigencia de investigar las constantes que definen una época y su reflejo en la obra de arte, se vuelve hacia una consideración de la historia de arte desde la relación sociedad-arte. (...) El gusto (estética) y las costumbres (ética) tienen una vinculación y es la base de la concepción romántica del arte del siglo XIX. (...) Para este autor, este hecho es el que realmente motivará la preocupación de un estudio sociológico del arte. (...) Así, desde este punto de vista, ni la obra de arte ni el artista creador puede estudiarse aisladamente. (...) Es más para este autor. (...) El arte es el resultado de una serie de factores individuales y colectivos muy complejos, tanto desde el punto de vista creador como contemplador. No es extraño, por lo tanto, que la sociología del arte se vea integrada en una serie de conceptos psicológicos, tanto desde el punto de vista de la creación artística como de la contemplación y percepción de la forma. (p. 113, 114).

Vemos que esta teoría es un todo orgánico. De hecho, asimismo la teoría sociológica, es una importante herramienta para intentar interpretar lo hecho por el hombre, quien está influido por lo que le rodea. También hay quienes dicen que la teoría tiene sus detractores, en este sentido Hauser (1975) opina que:

(...) Si se combate es, la mayoría de las veces, porque el juicio sobre esta vinculación no es una cuestión puramente teórica, sino que se afirma o se niega por motivos ideológicos. Muchos no quieren saber nada de la sociología y exageran sus insuficiencias, con el fin de no verse obligados a tomar conciencia de los propios prejuicios. Otros se rebelan contra la interpretación sociológica de las actitudes espirituales, porque no quieren renunciar a la ficción de la validez intemporal del pensamiento y del destino suprahistórico del hombre. (p. 24).

Por otra parte, concluye el autor;

(...) Aquellos, sin embargo, que ven en la sociología sólo un medio para un fin, sólo el camino para un conocimiento más perfecto, no tienen motivo para negar ni la importancia de sus evidentes límites ni la significación de sus posibilidades todavía sin realizar. (p. 24).

Esta ciencia nos ofrece una oportunidad de buscar e indagar datos en la historia para comprobar nuestro objeto de estudio, aunque no nos ofrece todas las posibilidades de solución de problemas. En la teoría escogida para la realización de nuestro trabajo, también vemos y entendemos, pero no discutimos, el hecho de su controversia como elemento de utilización política.

Por otra parte, Hauser (1975) nos habla de la obra en su relación con el contexto que la rodea:

Todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporalmente en una la situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación.

(...) La naturaleza de todo desarrollo histórico consiste en que el primer paso determina el segundo, los primeros el tercero, etc. Ningún paso aislado permite deducir la dirección de todos los pasos subsiguientes, ningún paso es explicable sin el conocimiento de todos los precedentes. (p. 6,7).

Lo realizado por el hombre y registrado por el hombre es obra, queda en la historia, demuestra un sentir, estética o crítica de la época. A su vez, todo es un proceso que se encadena uno tras otro.

Para Hauser (citado por Fernández, 1986), es fundamental la correspondencia de los efectos sociales y artísticos:

El arte como producto de la sociedad y la sociedad como producto del arte. Esta dependencia mutua está, sin embargo, sometida a una supremacía del ser social, ya que un nuevo orden social origina un estilo artístico, y en última instancia sin sociedad no se concibe el arte "todo arte está condicionado socialmente" por ser obra de los individuos y éstos se encuentran siempre en una situación social determinada. Pero se adelanta a explicar que "no todo el arte es definible socialmente" o que la explicación social no es la única manera de interpretar la obra de arte. (p. 118).

Según esta cita, sin sociedad no hay arte, pero también sostiene como es obvio, que el arte no sólo se puede estudiar desde el punto de vista sociológico. Para Fernández (1986)

(...) con respecto a la historia del arte como expresión de la lucha de clases, nos comenta: el arte, como todo proceso espiritual, sería un fenómeno ideológico (súper estructural), condicionado por una situación económica (estructural) determinada. El arte y la sociedad se corresponden y están subordinados. Marx sostiene una concepción social del arte y todo trabajo humano en la sociedad futura, sin clases, disfrutará de la libertad y espontaneidad del arte. El arte es la expresión de una manera de ser social. (p. 122).

En otras palabras, entendemos la obra de arte como un producto; es una información que nos ofrece crear o hacer una historia a partir de ella, y esta debe ser

estudiada no sólo como un fenómeno estético, ni como un hecho técnico nada más porque entre otras cosas ella es un testimonio vivo de un período, sociedad determinada y de un individuo.

Para concluir esta parte, lo haremos con el músico y compositor Leo Brouwer (2004) quien opina lo siguiente:

La música es un renglón de la cultura que enriquece el complejo político-social de un pueblo, se identifica con éste y lo representa. No concibo la cultura como producto enajenado del hombre y por tanto de la sociedad que lo engendró, sino como una representación más de su poder creador. El músico es un obrero en el sentido específico o semántico de la palabra. (p. 28).

En el caso de Leo Brouwer se trata de una cita de un autor e intérprete de la guitarra que expresa su opinión acerca de la importancia del aspecto sociológico en una obra de arte. No se trata de un sociólogo se trata de un músico que está consciente de los aspectos históricos en la vida diaria.

Esta teoría nos va a permitir contextualizar entre otras cosas, al compositor en el marco de sus relaciones sociales, históricas, políticas, económicas, religiosas y artísticas, etc.

2.3 CONCEPTOS FUNDAMENTALES:

La explicación de los siguientes conceptos se hace con el fin de clarificar ante el lector el sentido en el que se toman en cuenta algunas de las palabras empleadas a lo largo del escrito, en este caso, también puede ser una guía útil de aquellas ideas y conceptos claves que orientan la presente investigación.

Calle Real: (tomado de una entrevista realizada por Luis Zea y citada por Hernández, 2007), alude a la jerga profesional de los músicos populares y no es más que, el desarrollo o uso de la tónica y la dominante dentro de una pieza musical. (p. 81).

Compás: se indica mediante las líneas que atraviesan verticalmente el pentagrama o también se refiere a la indicación del compás si es simple o compuesto, el primero binario y el segundo ternario. Roy Bennett (2003) (p.78).

Composición: significa, etimológicamente, poner juntos distintos elementos: palabras para hacer un poema, un ensayo o una novela; notas para un vals o una sinfonía. (...) Más aún, el aspecto de la composición (musical) llamado forma, es decir, el poner juntas las frases para formar oraciones o períodos y así sucesivamente hasta poner juntos temas y largas secciones para formar movimientos de distintos tipos y poner juntos movimientos para obtener formas cíclicas tales como suites, sonatas y sinfonías. etc., (...). *Diccionario Oxford* de la música (p. 301).

Contrapunto: Arte de combinar según ciertas reglas dos o más melodías diferentes. *LaReal Academia Española* (2011), [Pagina web en línea]. Disponible en <http://buscon.rae.es>

Contrapunto. Del lat: *punctus contra puntum*. Nota contra nota y, por extensión, melodía contra melodía, 1. La combinación de dos o más líneas melódicas, o partes, de igual importancia e independencia. (...) Textura musical creada de esta manera, entrelazando las líneas melódicas individuales, se califica como contrapuntística. Otro término, de significado muy parecido es polifónico. (...) Bennett (2003) (p. 78).

En este sentido, Manuel Valls Gorina, (1971) afirma del contrapunto que es, palabra derivada de la expresión *punctum contra punctum* (nota contra nota) que nace de la práctica de la escritura musical que en sus inicios indicaba las alturas de los sonidos mediante puntos. Hoy se designa así al régimen que ordena el desarrollo simultáneo de varias voces de una composición que conservan su independencia, pero están vinculadas al conjunto. (p. 28).

Contratiempo: sonido articulado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, pero que no se prolonga sobre el tiempo fuerte o sobre la parte fuerte del tiempo. Este tiempo fuerte o parte fuerte del tiempo están entonces ocupado por un silencio. Cuando hay dos tiempos débiles contra un tiempo fuerte o dos partes de tiempo débiles contra una parte fuerte, el contratiempo es irregular. El contratiempo es una rítmica muy empleada, sobre todo en los acompañamientos. A. Danhauser (sin fecha) (p. 90).

Diapasón: Rafael Saavedra (2002) el diapasón de un mediodía puede también influir en el grado de expresividad de la música. Una melodía con un gran diapasón contribuye con el desarrollo dramático de la composición. Hay que considerar que el drama como género, se caracteriza por poseer un extenso espectro de sentimientos humanos. El diapasón melódico no es otra cosa que una forma de representación de ese gran espectro. (p. 3).

Forma Cíclica; adjetivo aplicado a las obras instrumentales formadas por varios movimientos en los que se desarrolla la misma temática. Gorina (1971) (p. 25). En este sentido Bennet (2003) afirma: composición de varios movimientos, está escrita en forma cíclica si uno o más temas de un movimiento reaparecen en cualquiera de los movimientos siguientes. Generalmente, se modifica o cambia el carácter de dicho tema cuando vuelve a presentarse. (p. 61).

Según Lauro (*citado por Zea, 1995*), (La forma cíclica de su vals en la *Suite Venezolana*), recordadiremostemasmaneracíclica, motivos y armoníasde los movimientosanteriores. (p. 50).

Hemiola: se utiliza frecuentemente en la música como recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por un binario y viceversa. Bernnett (2003) (p. 144). Por otra parte, Mariantonia Palacios (1997) se refiere al respecto, otra característica importante del valse venezolano es la utilización de ritmos hemiolados, es decir, la yuxtaposición de compases de 3x4 y 6x8, o la transformación de dos compases de 3x4 en uno de 3x2 produciendo un rico tejido rítmico. (p. 106). También tenemos los comentarios sobre el tema del autor; Isabel Aretz (2009) quien nos comenta al respecto, "en viejos tratados se conoce como hemiola la alternancia horizontal de 6x8 y 3x4; o un ritmo binario de tres compases superpuesto a dos ternarios. Además, se conoce como sesquiáltero al compás binario superpuesto a un ternario (o tresillos), lo cual constituye la birritmia vertical."(p. 56).

Por otra parte, Hugo López Chirico (1987) sostiene lo siguiente: este principio rítmico basado en la oposición de 3 contra 2 de los valores métricos de base o hemiola, (...) es común a muchas manifestaciones folklóricas latinoamericanas, alcanza en la música venezolana un amplísimo grado de generalización, constituyéndose en algunos casos en constante de la articulación rítmica. En tal aspecto, es muy interesante la fusión de ambas secuencias métricas en la que se basa el más típico rasgueo del cuatro, instrumento nacional, y junto con las maracas y el arpa criolla, integrante del conjunto instrumental del acompañamiento del joropo. En él mediante la inserción de acentos sobre una continuidad ternaria 3x4 se introducen elementos binarios 6x8. (p. 105). (...) La organización del tiempo en el joropo, es predominantemente ternaria hasta el punto de que algunas de sus formas presentan el aspecto de valeses la organización binaria es excepcional, presentándose además, frecuentemente, en forma ternarizada. En este ternarización del binario o binarización

del ternario, radica uno de los rasgos típicos de la música del joropo, compartido, por otra parte, con un sinnúmero de música folklóricas españolas y latinoamericanas. (p.104).

Homofonía: tipo de factura se propagó por toda Europa a raíz de los movimientos revolucionarios que giraron en torno a la Revolución Francesa. (...) Esta masificación se traducía en cierta forma, en lenguaje musical sencillo, accesible y apto para todo tipo de oídos. La factura homófona es precisamente sinónimo de todo eso. El término – al igual que los anteriores – proviene del griego “*homo*”, que es “igual”; y “*phone*”, que como ya es sabido, traduce “voz”. La factura homófona, tiene una marcada influencia de origen en las danzas. Estas solían estar compuestas de una melodía la cual era acompañada por acordes rítmicos y regulares. Este estilo de melodía acompañada trae como consecuencia el contraste rítmico entre la voz principal y el plano secundario. Saavedra (2002) (p. 17).

Identidad: (Del b. lat. *identitas*, -*ātis*) 2. Conjunto, rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. *La Real Academia Española* (2011), [Pagina web en línea]. Disponible en <http://buscon.rae.es>

Joropo: Aretz (2009) se usa tanto con la acepción de fiesta, baile o jolgorio, como para designar un baile específico, que puede llevar diversas músicas... además, popularmente se llama también joropo a una pieza para el baile. (p. 227).

Melodía: básicamente, es una sucesión de sonidos musicales de alturas variadas presentados sucesivamente (en oposición a la armonía, en la que suenan simultáneamente). Bernnett (2003) (p. 181).

La melodía: para, Saavedra es; (2002) (...) en primera instancia, una idea. Ella, por ser un dibujo lineal, debe considerarse como monódica, el desarrollo vivo que ésta posee responde a su carácter expresivo, por lo tanto, las palabras idea monódica y expresiva describen en términos generales a la melodía. (p. 1).

Registro: 3. (O ámbito) el número total de notas desde la más grave hasta la más aguda, que puede producir una voz o instrumento. Bernnett (2003) (p. 253).

Ritmo: el aspecto de la música concerniente a la manera en que se agrupan los sonidos en el tiempo, principalmente en relación a su duración (sus valores) y al acento. Bernnett (2003) (p. 259).

Luis Felipe Ramón y Rivera, (citado por Aretz, 2009), refiriéndose al ritmo, es la manera de acentuación, ya que cualquier cambio de acento acarrea cambio de ritmo. Distingue así un ritmo uniforme, la síncopa y contratiempo, el ritmo alterno que se caracteriza por la alternancia del pie o del compás binario con el ternario, así como la relativa libertad rítmica. (p. 56).

Saltaperico o melodía "saltaperico": consiste en la configuración de giros melódicos con proliferación de silencios e interrupciones. Palacios (1997) (p. 105).

Síncopa: un efecto rítmico que consiste en la alteración o desplazamiento del acento natural de las partes del compás. Bernnett (2003) (p. 278). En opinión de Danhauser (Sin fecha) (...) es un sonido articulado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre un tiempo fuerte o sobre la parte fuerte de un tiempo. Sonidos articulados sobre la segunda parte de cada tiempo (parte débil), y prolongados sobre la primera parte (parte fuerte). Sonidos articulados sobre el segundo y cuarto tiempo (tiempos débiles) y prolongados sobre la primer y tercer

tiempo (tiempos fuertes). Cuando las dos partes de la síncopa no son de igual duración se llaman síncopa irregular. (p. 89). Referente a este punto tenemos la afirmación de López (1987) haciendo referencia a Luis Felipe Ramón y Rivera. Se acuña la seductora teoría por la cual la síncopa se explicaría en ciertas músicas latinoamericanas, y particularmente en la venezolana, como resultado del intento forzado e infructuoso de hacer encajar la melodía independiente dentro del rígido corsé de barras del compás occidental. (p. 107).

Tonal: perteneciente o relativo al tono o a la tonalidad. *La Real Academia Española* (2011), [Página web en línea]. Disponible en <http://buscon.rae.es>

Tradición: según *La Real Academia Española* (2011), (Del lat. *traditio*, -ōnis). 1. f. Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación. [Página web en línea]. Disponible en <http://buscon.rae.es>

Vals: (Del al. Walzer- de walzen, dar vueltas). Baile de origen alemán, que ejecutan las parejas con movimientos giratorios y de traslación. Se acompaña con una música de ritmo ternario, cuyas frases constan generalmente de 16 compases, en aire vivo. *La Real Academia Española*. (2011), [Página web en línea]. Disponible en <http://buscon.rae.es>

CAPÍTULO III

3.1 ENFOQUE CUALITATIVO.

La presente investigación tiene como propósito central la interpretación de los datos obtenidos del análisis realizado de los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro, consideramos que el enfoque cualitativo de la metodología es el más adecuado para poder alcanzar los objetivos propuestos en la investigación, en este sentido, son oportunas las palabras de Martínez (2009) quien señala que:

(...) el término cualidad, tiene su origen en la palabra latina Qualitas, y ésta a su vez, deriva de Qualis (cuál, qué). De modo que a la pregunta por la naturaleza o esencia de un ser ¿qué es? ¿Cómo es? Se da la respuesta señalando o describiendo su conjunto de cualidades o la calidad del mismo. (P. 65). Por otra parte, continúa el mismo autor; (...) cualitativo, ordinariamente, se usa bajo dos acepciones. La primera, como cualidad cuando expresamos; "fulano tiene una gran cualidad; es muy sincero". (...) Y, la segunda, más integral y comprensivo, como cuando nos referimos al control de calidad donde la calidad representa, primordialmente, la naturaleza y la esencia completa, total, de un producto. (p. 65).

Bajo el enfoque cualitativo podemos determinar, interpretar y comprobar las formas musicales que vamos a estudiar y analizar. Según Martínez (2009)

(...) el diccionario de la Real Academia define, en su segunda acepción la cualidad como la manera de ser de una persona o cosa" y el diccionario que acompaña a la Enciclopedia Británica, en su primera acepción, (...), menciona que la cualidad "es aquello que hace a un ser o cosa tal cual es. (p. 66).

Esta última acepción, es la usada en el sentido propio, filosófico, para la metodología cualitativa, siguiendo este orden de ideas Martínez (2009) afirma lo siguiente:

Por tanto, no se trata, (...) *del estudio de cualidades separadas o separables; se trata, pues, del estudio de un todo integrado (...) y que hace que algo sea lo que es. (...) aunque también cabe la posibilidad de estudiarse una cualidad específica, siempre que se tenga en cuenta los nexos y las relaciones que tiene con el todo, los cuales contribuyen a darle su significado propio.* (p. 66).

Creemos que esta metodología nos ha permitido acercarnos adecuadamente a la comprensión de los elementos musicales presentes en los *Cuatro Valse Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro, el análisis individual de cada uno de los vales nos permitió, a través de esta metodología, establecer relaciones de ellos con el todo del ciclo que conforman. Este enfoque nos va permitir finalmente, mediante el estudio de cada uno de los vales que corresponden a la obra u objeto de estudio, dar respuesta aproximada al todo.

3.2 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.

De acuerdo al diseño la presente investigación se clasifica de orden documental. Referente a este punto Fideas Arias (2006) afirma: *el diseño es la estrategia general que adopta el investigador para responder al problema planteado.* (p. 26).

La investigación documental es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Como en toda investigación, el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos. (p. 27).

Para la realización de esta investigación se consultaron diversas fuentes documentales como los trabajos biográficos acerca de Lauro los cuales aportaron importantes datos en relación al contexto que rodeó la creación de estas obras, los trabajos analíticos de Luis Zea nos ayudaron a colocar en perspectiva nuestra propia

interpretación acerca de los *Cuatro Valses Venezolanos*. Fueron muchas las fuentes documentales consultadas nos sentimos deudores de cada una de ellas.

3.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN.

En lo que concierne al tipo de investigación, este trabajo es de tipo, monográfico. En este sentido Arias (2006) afirma la investigación documental se puede realizar a nivel exploratorio, descriptivo o explicativo y se clasifica en: a) Monográfica, b) Estudios de medición de variables independientes a partir de datos secundarios, C) Correlacional a partir de datos secundarios. (p. 30).

Según esta clasificación nuestro trabajo se encuentra dentro de la clasificación de Monografía.

- www.bdigital.ula.ve
- a) Monografía: consiste en el amplio y profundo de un tema específico.

En relación al criterio, de acuerdo con Arias (2006) el trabajo presentado es de criterio descriptivo:

La investigación descriptiva consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno, individuo o grupo, con el fin de establecer su estructura o comportamiento. Los resultados de este tipo de investigación se ubican en un nivel intermedio en cuanto a la profundidad de los conocimientos se refiere. (p. 24).

Por la naturaleza del objeto de estudio de esta investigación hicimos un uso extensivo de trabajos previos sobre Lauro y su obra tomando en cuenta lo señalado en el manual de la UPEL (citado por Claret, 2008), en relación a la investigación documental:

El estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones, y en general, en el pensamiento del autor. (p. 78).

3.4 MÉTODO HERMENÉUTICO.

La estrategia metodológica que empleamos para esta investigación fue la hermenéutica, consideramos que de las distintas opciones ésta se adecuaba mejor a nuestro objeto de estudio debido al importante carácter interpretativo que requiere todo análisis de una obra artística. El análisis de una obra como la que nos ocupa requiere la superación de la etapa descriptiva de sus componentes para tratar de acercarse a su significado, esta búsqueda constituye la esencia de la metodología hermenéutica, en este sentido Martínez (2009) señala que la palabra hermenéutica se relaciona *con el nombre del dios Hermes, el cual, según la mitología, hacía de mensajero entre los demás dioses y los hombres, y además les explicaba el significado y la intención de los mensajes que llevaba*. (p. 101).

La hermenéutica como metodología tiene un origen bastante antiguo que se remonta a la antigüedad clásica en Grecia y ha estado estrechamente relacionada a la búsqueda de la comprensión de textos que pudieran presentar distintas versiones, esto lleva a Martínez (2009) a afirmar que:

(...) En su forma explícita y directa, la actividad hermenéutica comienza en la cultura griega con las diferentes interpretaciones de Homero, y en la tradición judeocristiana ante el problema que plantearon las versiones diferentes de un mismo texto bíblico. ¿Cómo saber cuál era la versión verdadera, que había que aceptar y creer, y cuál la falsa, que había que desechar? Aquí la hermenéutica se valía de todos los recursos útiles estudios lingüísticos, filológicos, contextuales, históricos, arqueológicos, etc. De los textos griegos y bíblicos, la

hermenéutica pasó a las ciencias jurídicas y a la jurisprudencia, y poco a poco, a todas las demás ciencias humanas. (p. 101,102).

Dentro de las ciencias humanas a las que pasó la hermenéutica tenemos a todas aquellas relacionadas con las distintas disciplinas artísticas, las cuales incluyen a la música, sin embargo, para Dilthey (citado por Martínez, 2009), sostiene que: (...) *no sólo los textos escritos, sino toda expresión de la vida humana es objeto natural de la interpretación hermenéutica. (p. 104).*

Como se puede observar en la cita anterior la hermenéutica no es exclusiva de las disciplinas del pensamiento, es la forma natural como todos y cada uno de nosotros intentamos comprender la realidad que nos rodea o como lo señala Heidegger (citado por Martínez, 2009),

El ser humano es ser interpretativo, porque la verdadera naturaleza de la realidad humana es interpretativa; por lo tanto, la interpretación no es un instrumento para adquirir conocimientos, es el modo natural de ser de los seres humanos. (...) Por otra parte Heidegger, condena la abstracción todo intento de separar al sujeto de su objeto de estudio para conocerlo mejor; y agrega que los seres humanos conocemos a través de la interacción y del compromiso. (p. 107).

De lo señalado arriba se desprende que la hermenéutica es en sus fundamentos interpretación, en opinión de Martínez (2009)(...) *La interpretación es la captación o comprensión de una vida psíquica por otra vida psíquica diferente de la primera (p. 104).*

Esta captación se da a través de una técnica sugerida por Dilthey llamada el círculo hermenéutico el cual consiste en:

(...) un movimiento del pensamiento que va del todo a las partes y de las partes al todo, de modo que en cada movimiento aumenta el nivel de comprensión. Las partes reciben significado de todo y el todo adquiere sentido de las partes. Evidentemente el círculo hermenéutico revela un proceso dialéctico que no debe confundirse con el círculo vicioso de la lógica en el cual una cosa depende totalmente de la otra y ésta, a su vez de la primera, el círculo hermenéutico es, más bien, un círculo virtuoso. (Citado Martínez, 2009), (p. 104, 105).

Esta técnica fue aplicada para la realización de nuestro trabajo. La información obtenida del análisis individual de cada vals nos brindaba nuevos elementos de juicio que clarificaba la totalidad de la obra. Esta visión del conjunto nos permitía un nuevo acercamiento individualizado al mostrar los constituyentes diferenciadores de cada vals y aquellos elementos que mostraban estar estrechamente vinculados. El empleo de la técnica del círculo hermenéutico nos permitió identificar aquellos elementos que hacen venezolanos a esta obra de Lauro, en otras palabras, el empleo de esta técnica hizo posible que encontráramos respuestas a nuestra pregunta de investigación.

Creemos que la estrategia metodológica empleada guarda una estrecha relación con los fundamentos teóricos que sustentan este trabajo, recordemos que se trata de la teoría sociológica la cual considera que el contexto histórico, político, económico, religioso y cultural en general tiene un impacto determinante en todo lo producido por el hombre. En opinión de Martínez (2009) los principales representantes de la hermenéutica también consideraban significativos los elementos derivados del contexto social:

Ricoeur, como Gadamer y Dilthey, también valoran la importancia que tiene el contexto social. Una buena investigación deberá ser estructural: enfocará los eventos particulares ubicándolos, tratando de entender el amplio contexto social en que se dan. También aquí hay un movimiento dialéctico entre el caso singular y el todo social. La etapa necesaria ayudará a dar el justo peso a la influencia del ambiente en la determinación de la acción humana. Según Ricoeur la acción humana necesita ser objetificada para convertirse en objeto

de una ciencia humana. Así como la palabra hablada se transforma en objeto cuando se expresa alcanza una cierta objetificación sin perder su carácter y riqueza de significación. Ricoeur señala que las acciones dejan su huella, o que dejan marcas en el tiempo, y que estas huellas o marcas pueden leerse. (p. 109).

La acción humana que nos ocupa es la obra de Lauro, intentamos encontrar el significado inherente a sus *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* a través de la interpretación, es decir de la hermenéutica, de los datos arrojados por el análisis musical, esta estrategia fue complementada con los datos surgidos del contexto histórico que rodearon la vida del compositor.

Todo esto se realizó siguiendo la propuesta de Martínez (2009) para la comprensión de las acciones humanas, las cuales comprenden la intención, el significado, la función y el condicionamiento, en su opinión:

(...) "estas dimensiones de la realidad ponen también un fondo, un contexto, un horizonte, que dará significado y ayudará a comprender muchas acciones y conductas humanas que, de otra manera resultarían indescifrables". (p. 121).

Para la aplicación de la metodología Hermenéutica en esta investigación nos basamos en los presupuestos señalados por Gerard Radnitzky (1970) quien propone siete cánones generales extraídos de los autores más renombrados en este campo. A saber:

A). Utilizar el procedimiento dialéctico que va del significado global al de las partes y viceversa, es decir, el llamado círculo hermenéutico. Este procedimiento produce una ampliación del significado, al estilo de círculos concéntricos que amplían la unidad de significado captada con anterioridad. (Gadamer, 1984).

B). Preguntar, al hacer una interpretación, qué es lo que la hace máximamente buena, o qué es lo que la hace razonable.

C). Autonomía del objeto: el texto debe comprenderse desde adentro, es decir, tratar de entender lo que es el texto en sí y a los términos en el sentido en que son usados dentro del texto.

D). Importancia de la tradición: de las normas, costumbres y estilos que son anteriores al texto en sí y que dan significado a ciertos términos primitivos. Este punto hace hincapié en el aspecto opuesto y complementario del anterior.

E). Empatía con el autor del texto (acción), en el sentido de ponerse imaginariamente en situación para comprender desde su marco interno de referencia en cuestión con el mundo y la vida del autor, y con las tradiciones que influyeron en él.

F). Toda interpretación implica innovación y creatividad. Según un viejo aforismo hermenéutico, toda comprensión debe ser una mejor comprensión que la anterior; de este modo, al comprender un texto o una acción humana debemos llegar a comprenderla, en cierto modo, mejor que su autor (pues, el autor o el autor no son siempre plenamente conscientes de muchos aspectos implícitos que implican sus obras o acciones; esto sería posible en el sentido de que son analizados desde otros puntos de vista, los cuales enriquecen su descripción o comprensión).

Nosotros en esta investigación, tratamos de la siguiente manera las partes antes señaladas.

A) Dar significado global a las partes y viceversa (círculo hermenéutico). Se hizo el análisis individual de cada uno de los valeses, se analizó su estructura formal, armonía, motivos, etc., al ir avanzando en esto nos dimos cuenta de la estrecha relación que existe entre los cuatro valeses, esto nos hizo verlos como un ciclo, al analizarlo de esta manera, como un todo, aparecieron nuevos elementos que enriquecieron lo expuesto originalmente en cada uno de los valeses, al aplicar el círculo hermenéutico el análisis resultó ser más productivo acercándonos a una interpretación de las obras como una unidad.

B) Preguntarse por cada una de nuestras interpretaciones. ¿Por qué es buena o razonable? La formulación de las preguntas claves a resolver y la ejecución del método permitieron ver formas parecidas en los dos primeros valeses y en los dos últimos, estructuras simples de acuerdo al uso regular de períodos de 16 compases y un uso armónico que se mantiene bajo parámetros del concepto *Calle Real*.

C) La autonomía del objeto en sí, su fuerza, su valor, su razón, su impacto, todo un estudio dentro de la obra. Aún cuando hemos señalado anteriormente que el grupo de los *Cuatro Valeses para guitarra* de Lauro forma un ciclo, es importante no perder de vista que cada uno de ellos forma también una individualidad en sí misma, con una estructura completa, acabada, tanto que es frecuente su interpretación individual.

D) Importancia de la tradición, intentamos dar respuestas a los términos primitivos o jergas usadas en épocas anteriores. Hicimos una revisión bibliográfica en búsqueda de términos, definiciones y costumbres referentes al vals venezolano según la tradición tratando de recabar y unificar estos.

E) Empatía con el autor. Desde este punto partimos de la familiarización directa con el autor dado que estudiamos la guitarra clásica y a su vez, nuestros profesores

tuvieron contacto o sus profesores tuvieron contacto directo con el artista. De esta forma tratamos de indagar acerca del autor y su obra.

F) Por último trataremos de enriquecer, ayudar, innovar, renovar con nuestra interpretación su comprensión, dando nuevos datos sobre la obra, el autor y tema en cuestión.

Con la metodología hermenéutica dimos respuestas y nos acercaremos a dar las interpretaciones sobre nuestro objeto de estudio. Esta metodología funcionó y se adaptó bien al perfil de investigación propuesto que mantiene una estrecha relación con la teoría escogida para nuestro trabajo, en este caso la teoría sociológica aplicada a la historia del arte. Finalmente esperamos con los resultados obtenidos ser un aporte a la obra del maestro Antonio Lauro y contribuir con el acervo cultural del país.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS.

Para abrir este capítulo lo haremos haciendo referencia a las fechas. Según Alirio Díaz amigo del compositor y persona encargada en revisar las partituras de la obra, las décadas del treinta y del cuarenta del siglo XX son las que dedicaría Lauro para la composición de estos vales. En 1952 se publica en Venezuela el *Valse Venezolano número 3* bajo la editorial del Ministerio de Educación y para 1963, en Europa, se publica los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro por la editorial holandesa Broekmans & van Poppel. Esta edición contempla los 4 primeros vales venezolanos de Lauro, siendo la primera vez que aparecen juntos. Según Zea (citado por Hernández, 2007), Lauro afirmó:

(...) Yo decidí escribir el vals en su forma más típica que era en dos partes, como en las Bellas noches de Maiquetía, Brisas del Zulia, Adiós a Ocumare (...) Aunque he escrito algunos vales más extensos. De esta forma empecé a cultivar esa forma tonal que los músicos de mi generación solían llamar Calle Real, lo que quiere decir el uso de la tónica y la dominante. (p. 82).

Entendemos que estas son unas de las principales características de los vales objeto de estudio: el uso de "Calle Real"; término que alude al elemento armónico y la otra, las partes que indica, a la forma musical. Armónicamente, los vales son tonales. *Calle Real* era la forma en que los músicos populares de esta época nombraban a las composiciones que se circunscribían al uso de las funciones de tónica y dominante. Este aspecto de la obra será explicado de forma más detallada más adelante. El cuarto vals: *Yacambú*, pensamos responde al concepto antes mencionado, pero de forma más amplia caracterizado por una armonía cromática y resoluciones inesperadas, constituyendo un trabajo diferente en relación a los vales anteriores.

Los *Cuatro Valses Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro presentan diferentes tonalidades, estas tonalidades son: Re mayor el primero, Mi menor tanto el segundo como el tercero y La menor el número cuatro. Sus formas están agrupadas en dos y tres partes. El primero (*Tatiana*) y el segundo (*Andreina*) son a dos partes y los últimos (*Natalia* y *Yacambú*) son a tres partes.

Las dimensiones de estos trabajos son distintas: El primero es de 33 compases, el segundo de 32, el tercero es de 54 y el cuarto es de 93. Las cifras evidencian un aumento gradual del nivel de desarrollo, y como el artista abre cada vez más su abanico de posibilidades estéticas dentro de la obra. Esto será explicado más adelante.

En la siguiente tabla se describe las principales características de los cuatro valsos objeto de estudio. En primer lugar encontraremos la tonalidad, luego la forma y en última instancia la distribución de compases en relación a los períodos.

Vals	N.º1 Tatiana	N.º2 Andreina	N.º3 Natalia	N.º4 Yacambú
Tonalidad	D (Re mayor)	E m (Mi menor)	E m (Mi menor- Mi mayor)	A m (La menor- La mayor)
	I	(II)	V/V	V
Forma	A B	A B	A B C	A B C ABACA coda
Períodos	A 16 B 17 33 c	A 16 B 16 32 c	A 16 B 16 C 22 54 c	A 37 B 32 C 24 93 c

A continuación, procederemos a concentrarnos en el *Vals número 1*, muchas de las características que aparecen en éste vals se repetirán en los valsos 2, 3 y 4, fundamentalmente aquellas relacionadas con el estilo de composición popular.

Valse Venezolano N.º1

Este vals es titulado *Tatiana* en homenaje a una sobrina de Lauro, está en tonalidad Re mayor y presenta una estructura a dos partes. Según lo investigado, el maestro Antonio Lauro compuso este de manera tradicional, él quería de esta forma mantener esa línea típica de otros vales venezolanos popularizados en el país, pero esta vez, estarían hechos y pensados para la guitarra. Para Saavedra (2002) la forma binaria tiene profundas raíces adheridas a la tradición musical en el continente Europeo, allí se desarrolló en danzas o grupos de danzas que podían estar agrupadas en una Suite o Partitas en los siglos XVII y XVIII. (p. 40).

El vals está unido por dos periodos, uno de 16 compases y otro de 17. Según Saavedra: *La arquitectura musical, estructuradas en la unión de periodos, se podrían clasificar en el grupo de las formas sencillas. A este grupo pertenecen la forma binaria y la forma ternaria sencilla. La binaria está formada por dos períodos y la ternaria sencilla, por tres.* (p. 40).

Por otro lado, históricamente esta distribución del período en 16 compases se dio primeramente en el paso del siglo XVIII al XIX como contrapeso a la tradición de la época clásica, y se le asigna a los románticos el hecho de duplicar el tamaño de las frases en búsqueda de mayor expresividad. En opinión de Saavedra (2002) (...) *Los compositores del siglo XIX tenían la tendencia de desarrollar las estructuras ya fundadas y cultivadas por los clásicos vieneses.* (p. 23). De igual forma, este autor afirma que (...) *nuestros vales venezolanos han heredado mucho de las tradiciones románticas y la estructura 16 (8+8), también es plasmada en esas partituras criollas.* (p. 32). Un ejemplo de esto: es la primera parte del vals *Brisas del Zulia*. Vals popular venezolano mencionado por Lauro como modelo para los suyos. Véase a continuación:

Brisas del Zulia (Vals)

Amable Espina

Re7 Sol Re Sol

5 Re7 Sol

9 Re7 Sol

13 La7 Re

Observada la estructura anterior de 16 compases. Continuamos el análisis pasando al estudio melódico. El *Vals número 1* de Lauro responde en su primera parte a la ausencia de sonido al principio del compás: (véase la gráfica) la melodía (en la parte de arriba) entra después del silencio de corchea. Esto es denominado como comienzo acéfalo.

Allegro

Guitar

8 *mf*

En este sentido Calcaño (2001) señala que:

(...) Nuestros músicos comenzaron a crear innumerables combinaciones nuevas. La síncopa llegó a aparecer hasta en las melodías, y abundan los valeses cuya

melodía comienza por un silencio de corchea. (...) (p. 308). A continuación, mostramos algunos ejemplos de vales populares con principio acéfalo.

Como llora una estrella

Antonio Carrillo



Ejemplos.

www.bdigital.ula.ve

Brisas del Zulia (Vals)

Amable Espina



Ejemplo.

Por otro lado, de acuerdo al movimiento melódico en los vales populares encontraremos estructuras melódicas con características distintas, algunos de ellos presentaran melodías hechas por grado conjunto y otras por saltos. En el caso del *Vals número 1* de Lauro predomina el movimiento en conjunto, característica también asociada a los vales canción.

Otro material por señalar y, que integra al componente melódico es el motivo. En el método de formas musicales de Zaderatsky (citado por Saavedra, 2002), afirma sobre el término; *agrupación de sonidos alrededor de un tono acentuado, los cuales tienen su dibujo rítmico y melódico, naturaleza concretamente armónica y representa el más pequeño sentido del discurso musical.* (p. 35).

El *Vals número 1* emplea un motivo anfibráco, tanto en la primera como en la segunda parte. De acuerdo a Saavedra (2002) el motivo anfibráco: *Es el resultado de un sonido, o grupo de sonidos, en anacrusa, seguido de otro en la parte fuerte del siguiente compás y culmina con resolución de uno, o varios, en tiempo débil.* En pocas palabras: *débil, fuerte, débil.* (p. 38). Véase la gráfica a continuación.

Allegro

www.bdigital.ula.ve

Guitar

Motivo segunda parte.

Para tratar de facilitar la comprensión de lo señalado arriba sobre el motivo, a continuación, presentaremos algunas definiciones según López Chirico (1991) la tensión y distensión, arsis y tesis o acción y reposo.

El mínimo rítmico posible es un conjunto binario en el que uno de los elementos (arsis) es una acumulación de energía que se descarga en el segundo (tesis); una acumulación de tensión en el primero que se distiende en el segundo; una fase activa en el primero que reposa en el segundo. Este átomo rítmico, cohesionado por una relación de tensión, se ubica en el nivel jerárquico más bajo de las estructuras rítmicas, proyectando a los demás niveles esa relación esencial en la que se basa. (p. 50).

Continúa el autor;

Los dos elementos del conjunto no se encuentran meramente yuxtapuestos, sino unidos por una relación casual; el primero es causa del segundo. (Vincent D'Indy, 1903. 1950; Newman 1987). No es concebible una descarga de energía sin previa acumulación, una distensión sin una tensión que la preceda, un reposo sin una acción anterior, una expiración sin una aspiración.

Acumulación de energía que en su expresión musical puede ser real o virtual, pero que en su materialidad siempre es real. Existe acumulación real en los casos en que en el arsis hay realmente sonido (anacrusa) que determinan la descarga en los sonidos de la tesis; es virtual cuando el arsis no está ocupado por sonidos y estos comienzan directamente en la tesis (ritmos téticos).

Pero aún en este último caso es impensable en su materialidad la descarga de energía sin previa acumulación. Imagínense por ejemplo los acordes iniciales de la Heroica: son téticos (sobre la tesis); no tienen anacrusa; pero existe una anacrusa material -aunque musicalmente virtual- sin la cual es simplemente imposible emitir esos acodes. (p. 50).

En el caso de los motivos expuestos por Lauro para su primer vals estos comienzan en anacrusa presentan acumulación real en arsis y descargan esta en tesis.

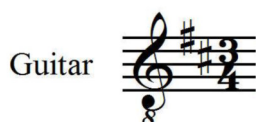
Con respecto al diapasón de la melodía, esta se expresa de la siguiente manera; en el primer período una decima, esto es determinado tomando la nota más baja, siendo el Do# 5 y la más alta de la melodía la nota Mi 6. La primera; Do sostenido se encuentra

en el registro 5to, la nota Mi se encuentra en el registro 6to. En el segundo período, el registro es mucho más amplio, siendo quinta a dos octavas, aquí sería el Re 4 la más baja y La 6, la nota más alta. Re se ubica en el registro 4to y la nota La en el registro 6to. Esta dimensión en la segunda parte, sobre todo, da a un carácter más amplio a la melodía, y contribuye a resaltar el ya mencionado carácter alegre y festivo. Esa característica alegre y sencilla de la gracia criolla es la que familiariza a este trabajo con el joropo venezolano.

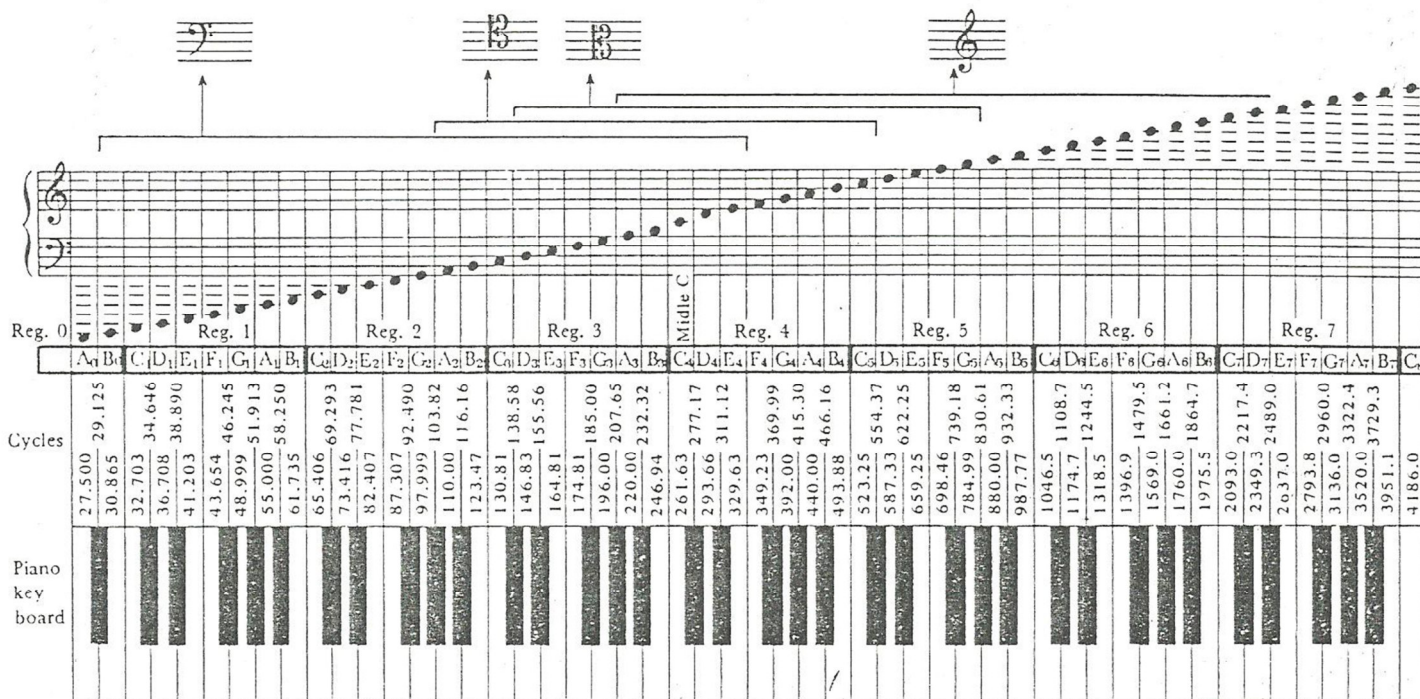
Vistas las dos partes de acuerdo a su registro concluimos que el autor reserva dos diapasones distintos en cada parte, esto ayuda a resaltar la variedad como contraste y enriquece la obra.

Por otro lado, otro dato interesante a mencionar, es el registro original editado. Este no posee las indicaciones de la octava por debajo según las realidades acústicas del instrumento.

(Véase la grafica corregida).



El número 8 debajo de la calve indica que; la representación grafica de los sonidos suenan en el instrumento una octava por debajo de lo escrito según su registro acústico. A continuación, en la siguiente página se presenta la organización del registro de acuerdo a su frecuencia. Explicamos antes, que la tabla está elaborada en ingles, y por lo tanto, las sílabas que nosotros utilizamos para designar las notas musicales, (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) aquí están en letras mayúsculas; C, D, E, F, G, A. B.



Registers of the piano, showing tempered frequencies and clef ranges

Example B.12. Frequencies of the equal-tempered system through ten octaves, in cycles per second (Hz)

	C	C♯	D	D♯	E	F	F♯	G	G♯	A	A♯	B
REG 0	16	17	18	19	21	22	23	24	26	28	29	31
REG 1	33	35	37	39	41	44	46	49	52	55	58	62
REG 2	65	69	73	78	82	87	92	98	104	110	117	123
REG 3	131	139	147	156	165	175	185	196	208	220	233	247
REG 4	262	277	294	311	330	349	370	392	415	440	466	494
REG 5	523	554	587	622	659	698	740	784	831	880	932	988
REG 6	1047	1109	1174	1245	1319	1397	1480	1568	1661	1760	1865	1976
REG 7	2093	2217	2349	2489	2637	2794	2960	3136	3322	3520	3729	3951
REG 8	4186	4435	4699	4978	5274	5588	5920	6271	6645	7040	7459	7902
REG 9	8372	8870	9397	9956	10,548	11,175	11,840	12,542	13,290	14,080	14,917	15,804

Decimals are rounded off. Broken lines outline the range of the piano.

Este vals presenta la unión de dos períodos; el primero (A) de 16 compases y el segundo (B) de 17. Según lo señalado arriba por Saavedra esta unión de períodos se clasifica en una forma sencilla, en este caso se trata de una forma binaria sencilla. Esta forma binaria está organizada según el material temático siguiente: a + b + a + c, en la primera parte y d + e + f + g, en la segunda. Cada frase está conformada por cuatro compases.

Observemos el material temático del primer período: la letra (a) se repite dos veces dado que conservan el mismo material musical y tanto (b) como (c) no, dado que son distintos. Estos últimos segmentos son conclusivos. Bajo estos señalamientos usamos de nuevo el ejemplo del vals venezolano *Brisas del Zulia* que en su primera parte presenta un período de 16 compases divididos en [8 (4 + 4) + 8 (4 + 4)]. Este vals nos sirve de modelo para comparar nuestro objeto de estudio. Véase a continuación:

www.bdigital.ula.ve

Frase principal a, del compás 1 al 4.

Brisas del Zulia (Vals)

Amable Espina



La siguiente b, es una idea distinta a la primera, del compás 5 al 8.



Luego, se repite la idea del principio (a).



Y por último, se presenta la idea conclusiva (c).



El anterior ejemplo demuestra una estructura similar al vals de Lauro número 1 de acuerdo tanto a la estructura del primer período en 16 compases, como a su material temático ordenado con la siguiente fórmula: a + b + a + c. Por otra parte, del análisis del segundo período, se observa que todas las frases son distintas, e + f + g + h. Visto ya la distribución de los períodos a continuación presentaremos unas tablas con su contenido:

Primera Parte Valse N.º1			
Período de 16 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase c
compases 1-4	Compases 5-8	Compases 9-12	Compases 13-16
Motivo anfibraco (compás 1 y 2).			

Segunda Parte Valse N.º1			
Período de 17 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase d	Frase e	Frase f	Frase g
Compases 17-20	Compases 21-24	compases 25-28	Compases 29 -33
Motivo anfibraco (compás 17 y 18).			

En la primera tabla observaremos que expone una forma ordenada en sus elementos representando una cuadratura 16 compases divididos en $[8 (4+4) + 8 (4+4)]$. En este sentido, José Peñín (1988) ve entre las características del vals venezolano la cuadratura y en relación a esto afirma:

Con frecuencia tenemos un valse de mezcla de trazo largo, con un acompañamiento acriollado de negra, silencio de corchea, corchea y negra. Nos faltaría por añadir (...) la estructura en periodos de dieciséis compases, con dos frases de ocho compases y éstas a su vez con miembros de cuatro.

A ésta se une ciertos rasgos característicos criollos como los inicios anacrúsico los finales téticos completándose con los tiempos del compás los que faltan al comenzar, cerrando de esta manera una perfecta cuadratura. Sin duda, esta cuadratura no es buscada intencionalmente, sino que surge en forma espontánea porque el compositor popular es simplemente el vehículo inconsciente de la tradición. (p. 709).

Continúa de esta manera:

En nuestra cultura occidental la cuadratura en cuatro y sus múltiplos es una constante. La encontramos abundantemente desde las manifestaciones folklóricas hasta Wolfgang Amadeus Mozart o el jazz. Somos una cultura de pies métricos cuaternarios. (p. 709).

Vemos entonces, idea del período de 16 compases como características del vals venezolano. Lauro confiere a su primer vals esa configuración de cuadratura en su primera parte y presenta la segunda parte de 17.

Por otro lado, vistas las partes del *Vals número 1* de Lauro se observa un contraste entre las partes. En este sentido, José Peñin (1988) comenta lo siguiente sobre los vales venezolanos en el siglo XIX y XX. (...) *De las dos partes del valse criollo de salón a que nos referimos, la primera con frecuencia es más de tipo europeo, mientras que la segunda es más criolla.* (p. 707).

Para Peñin como otros estudiosos del vals en el país señalados en el trabajo está presente esta característica de contraste entre las partes. Observamos, que Lauro responde a esta característica como también, responde al concepto conciencia colectiva tanto en las ideas de desarrollo como por la idea de carácter, manteniéndose apegado a la tradición. Con relación a esto, Durkheim (comentado por la enciclopedia Quillet 1979), afirma que:

(...) *existe, conciencia colectiva, es decir, maneras de pensar, de obrar y de sentir, distintas de pensar, de obrar y de sentir de los individuos que componen el grupo, considerados aisladamente.* Concluyendo entonces que; *Parece, pues, que la sociedad sea algo más que la simple suma de los individuos que la constituyen, porque para que haya sociedades propiamente dicha “es necesario que esas conciencias estén asociadas, combinadas, pero combinadas de ciertas maneras. Esa combinación da por resultado la vida social.* (p. 507).

Con respecto al contraste entre las partes mencionado arriba, Lauro hace uso de este concepto mediante la distribución rítmica dando características más criollas a la segunda parte.

Ya expuesto el asunto de la forma pasamos al elemento armónico. Según Saavedra (2002) la armonía musical en el siglo XVIII ya gozaba de un sistema organizado. La armonía, es de los elementos musicales más reciente en comparación con la melodía o el ritmo. Está fundamentada en dos modos; un mayor y otro menor. Una obra tonal tiene dos estados un estable la tónica y otros inestables la subdominante y la dominante. (p. 6, 7).

De acuerdo a los señalamientos arriba este vals está fundamentado en modo mayor. Sus períodos establecen la tonalidad Re mayor mediante la utilización de las principales funciones armónicas del I grado Re mayor estado estable, así como estados inestables del IV grado Sol mayor como del V grado La mayor.

Por otra parte; *Heinrich Christoph Koch (citado por Saavedra 2002), afirma: (...) el período es una melodía unida a través de cesuras. Esta posee una cadencia intermedia, la cual demarca al subperíodo, y una cadencia final de período. (p. 19).*

Asimismo, este vals presenta dos cadencias por períodos, en el primero, vemos una sobre los grados I, V, I. Esta es intermedia y su función es de prolongación tonal del I grado, por otro lado, la otra cierra el período y es la conclusión de la parte. Esta presenta los grados I, IV, V, I. De igual manera, el segundo período está compuesto por dos cadencias, pero estas son más desarrolladas que en el primer período, la primera establece al I, V/V, V. esta cadencia es intermedia, también se denomina semicadencia auténtica y la última de este período es la cadencia final de la obra que está sobre los grados I, II, V, I. Véase a continuación tablas que describen el proceso armónico de las partes.

Primera parte Valse N.º1			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase c
Compases 1-4	Compases 5-8	compases 9-12	Compases 13 -16
I-V-I	I-V-I	I-V-I	I ^{#º} y VII ^{#º} /IV-V-I
I			IV-V-I
I – IV – V – I			
Re mayor			

Segunda parte Valse N.º1			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase d	Frase e	Frase f	Frase g
Compases 17-20	Compases 21-24	compases 25-28	Compases 29-33
I-V-I	I-V/V-V	V/II	II-V4/6-V-I
I – V/V – V		II – V – I	
I – V – II – V – I			
Re mayor			

Realizado el análisis armónico se determina que los períodos se clasifican en cerrados no modulantes, es decir, no cambia de centro tonal. Así mismo se puede observar en los períodos un desarrollo armónico sobre las principales funciones armónicas tanto I, IV, V, I, como I, II, V, I. La utilización por Lauro de esto demuestra lo llamado por él a modo popular como *Calle Real*, el cual describiría como el uso de la tónica (I grado) y la dominante (V grado). En este sentido José Peñin (1988) refiriéndose al vals del siglo XIX en Venezuela señala que:

El valse criollo en lo armónico se mantendrá en el esquema de la cadencia perfecta de tónica, subdominante, dominante, tónica (I, IV, V, I), estableciendo la base del acorde en el primer tiempo y uno por compás, honrando también sus orígenes, pues así fue en el viejo Ländler alemán. (p. 707).

La característica referida a la armonía demuestra un desarrollo con patrones iguales, es decir, I, IV, V, I, y I, II, V, I, en este último caso el II grado es sustituto de la subdominante el IV grado. Esto es de valor para nosotros dado que muestra en principio la utilización de *Calle Real* en el género. También vemos que este *Vals número 1* de Lauro presenta regularmente un acorde por compás.

Por otro lado, al principio de la obra vemos las siguientes indicaciones:

1^o. La palabra Alegre escrita en italiano.

2^{do}. Las siglas **mf**. Las siglas indican medio fuerte y son el matiz o intensidad de sonido en otras palabras, el volumen. Según Danhauser, (sin hecha)

El sonido puede ser débil y puede ser fuerte. El primero se expresa por medio de la palabra piano y el segundo por la palabra forte. Pero el piano y el forte pueden tener varios grados de intensidad; estas gradaciones se expresan de la siguiente manera: (p. 102).

Pianissimo	pp	muy suave.
Piano	p	suave.
Mezzo piano	mp	medio piano.
Un poco piano	poco p	medio suave.
Sotto voce	sot. v	a media voz.
Mezza voce	mez. v	a media voz.
Un poco forte	poco f	un poco fuerte.

Mezo forte	<i>mf</i>	medio fuerte.
Forte	<i>f</i>	fuerte.
Fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte.

Ahora bien, la obra tiene un rango dinámico contenido en primera instancia de: ***mf***, a ***p*** luego ***mf***, a ***f*** en la primera parte, y en la segunda parte va de ***mp***, a ***mf***. Nótese que los períodos se articulan de fuerte a mezzo piano, es decir; establece un contraste, observamos también que la indicación mezzo forte se encuentra tanto al inicio como al final de éste vals, lo que le da cierto sentido de arco que abre y cierra con la misma intensidad.

A	B
Compases 1-4; 5-8; 9-12; 14-16	Compases 17- 20; 21- 33
<i>mf; p; mf; f</i>	<i>mp; mf</i>

En este punto el autor propone cuatro rangos los cuales denota o resaltan un carácter íntimo vinculado a la música de cámara o relacionado a la música hecha para serenatas populares.

Tratando de vincular nuestro análisis con otras teorías musicales y así dar respuestas al mayor número de interrogante sobre el objeto de estudio, encontramos que, en la época del barroco musical, se estructuró una teoría llamada teoría de los afectos o pasiones.

Según, Jhon Neubauer (1992) *Affectus*; fue, *en su origen una traducción de pathos y designaba un estado emocional inducido externamente.* (p. 71).

Para Enrico Fubini (1976) *encarna el punto de encuentro de la idea de un universo armónico con la idea de la armonía del alma.* (p. 171).

Por otra parte, en una tabla realizada por J. Mattheson (1713) *Que recoge las situaciones emocionales asociados a las diferentes tonalidades musicales como a su vez, es una guía para la interpretación y conseguir un resultado descriptivo.* [Documento en línea]. Disponible en <http://baezandreu.wordpress.com/2008/03/18/lateoria-de-los-afectos/>. Encontramos lo siguiente:

De acuerdo a este teórico musical; *Re mayor es: marcado y definido, para carácter guerrero o alegre.* Bien, de lo leído anteriormente, vemos que corresponden las características, y lo que pide Lauro como aire o movimiento. Esto también, da pie para pensar que la tradición empuja al individuo a crear en base a lo que conoce. Crear no es un producto sin sentido por el contrario es lógico. También pensamos que la escogencia de la tonalidad responde al hecho técnico e idiomático del instrumento. Lauro creó estos vales conociendo y trabajando una música que es llevada a cabo por medio de recursos técnicos y acústicos de la guitarra. Por ejemplo, la línea del bajo se mueve prácticamente por el recurso de cuerda al aire, esto lo permite la tonalidad escogida y la afinación del instrumento.

El término cuerda al aire consiste en pulsar una cuerda o varias sin que se presione ningún traste en el mástil del instrumento.

Es importante hacer mención que Lauro desarrolló una importante actividad como guitarrista popular con la agrupación *Los Cantores del trópico* en donde ejecutaba y arreglaba música de género popular, por otro lado, es oportuno mencionar que trabajó en secciones de radios con música en vivo. Todo esto más su formación académica denota que tenía sólidos conocimientos técnicos e interpretativos de la guitarra, esta experiencia se ve reflejada en las composiciones dedicadas a éste instrumento. En este sentido Lauro (citado por Hernández 2007), afirmó lo siguiente:

Yo no sé si a los demás músicos o creadores les pasa lo mismo, pero yo gocé mucho desde las primeras cosas que hice. Yo hice cosas muy sencillas y muy baratas, pero con sólo saber que las había hecho yo, gozaba un dineral pues. Fuera un pasodoble o un fox trot con sólo saber que los había hecho yo gozaba mucho. Y llegué a la cátedra de composición después de haber hecho muchas cosas de esas. De las cuales no me arrepiento porque todas... aún cosas viejas que, de hecho, todavía me gustan. Tengo hasta boleros. Hice boleros, hice pasodobles, hice fox trots, y como mi vida estuvo llena de una cantidad de ansias de conocer toda clase de cosa, eso que se llamaban "hobbies", entonces yo tenía hobbies por todo. (p. 77).

Lauro comenzó por lo popular y de forma muy sencilla, experimentó en la composición con géneros como el bolero, pasodobles entre otros logrado así formarse en una disciplina que maduró al realizar estudios formales de composición con el maestro Sojo.

Por otro lado, según lo investigado, este *Vals número 1* tiene una factura homófona. Esta factura fue la contra parte de la polifonía desarrollada por la aristocracia europea. La homofonía se propagó por Europa con la revolución francesa en el siglo XVIII. En este sentido Saavedra (2002) señala que:

El término (...) proviene del griego "homo", que es "igual"; y "phone", que como ya es sabido, traduce "voz". La Factura homófona, tiene una marcada influencia de origen en las danzas. Estas solían estar compuestas de una melodía la cual era acompañada por acordes rítmicos y regulares. Este estilo de melodía acompañada trae como consecuencia el contraste rítmico entre la voz principal y el plano secundario. (p. 17).

Antes de finalizar el análisis del primer vals nos gustaría señalar algunos de los elementos que le dan unidad, también indicaremos brevemente aquellos elementos que se presentan como contrastantes. Los períodos o partes demuestran la existencia de factores unitarios, entre otros vale la pena destacar a la uniformidad rítmica, por ejemplo; la obra es un desarrollo sobre corcheas continuas, también observamos la

utilización de un acorde por compás salvo en los compases 13 y 27 que tiene dos. Entre los elementos que introducen contraste tenemos la reiteración de un compás, aquí se repite el compás 6 en el compás 7. Como también, otro factor de variación, es el cambio rítmico en el compás 13, 24 y 27. Finalmente vemos como la organización de los períodos es un hecho coherente en su lenguaje como en la distribución formal del lenguaje de Lauro.

Alternancia de pie binario con ternario. En el siguiente ejemplo podemos ver que la melodía presenta dos compases en 3x4, otro 6x8 y regresa a 3x4. En este sentido, Luis Zea (1995) en sus análisis de la obra de Lauro afirma: la primera cifra de compás el 3x4 es la principal y la segunda 6x8 enriquece a la primera.

$\begin{matrix} 3 & 6 & 3 \\ 4 & 8 & 4 \end{matrix}$

www.bdigital.ula.ve

25
Gtr.

Para mostrar lo expuesto por Zea veamos el siguiente ejemplo tomado de la segunda parte de *Brisas del Zulia*. Comienza en compás de pie binario 3x4, luego realiza dos compases de pie ternario 6x8 y después uno de 3x4.

$\begin{matrix} 3 & 6 & 3 \\ 4 & 8 & 4 \end{matrix}$

17

Y repite rítmicamente igual.

3	6	3
4	8	4



En este mismo sentido Mariantonia Palacios (1997) se refiere al respecto, *otra característica importante del valse venezolano es la utilización de ritmos hemiolados, es decir, la yuxtaposición de compases de 3x4 y 6x8. (...) (p. 106).*

www.bdigital.ula.ve

Para Isabel Aretz (2009) en relación a la alternancia de compases señala lo siguiente: *“en los viejos tratados se conoce como hemiola la alternancia horizontal de 6x4 y 3x4”*. (p. 56).

Por otra parte, otra característica según la tradición de los valeses venezolanos es la melodía saltaperico. Con relación a este punto Palacios (1997) afirma que: *consiste en la configuración de giros melódicos con proliferación de silencios e interrupciones.* (p. 105).

Ejemplo, melodía saltaperico: (véase los compases del 11 hasta el principio del 14).

Gtr. 

En este trozo de música la melodía es interrumpida periódicamente tanto por silencios de corcheas, como por el de negra, todo esto es determinado como contratiempo. También en el siguiente segmento musical, podemos observar un ejemplo de melodía saltaperico, desde el compás 25 al 29.

Gtr. 

Gtr. 

Asimismo para establecer un lazo entre los vales de Lauro para guitarra y los vales populares en relación a la utilización de melodía saltaperico, podemos ver el ejemplo siguiente compases 2, 3, y 4:

Brisas del Zulia (Vals)

Amable Espina



Por otro lado, encontramos síncopas, a estas le atribuimos igualmente un importante lugar dentro de las características generales ya que son un gran aporte de identidad a la música latinoamericana.

Ejemplo de síncopa: (véase el compás 17).



Otro ejemplo de síncopa lo encontramos en el compás 6 y luego se repite en el compás 7, sobre la segunda parte del segundo tiempo y principio del tercer tiempo en el acompañamiento.



A continuación, mostramos un ejemplo extraído del vals venezolano *Brisas del Zulia* para ver el uso de la síncopa: obsérvese en el compás 30, la última nota liga a la primera corchea del compás 31.



Otro ejemplo:

Véase los compases 1 al 2 y 3 al 4.

Las delicias del Edén

Ildefonso Meserón y Aranda

En el ejemplo anterior, se puede observar el desplazamiento del tercer tiempo al primer tiempo en los compases señalados en la melodía o la anticipación del primer tiempo desde el compás anterior.

Con estos elementos damos por terminado el estudio del *Vals número 1* de Lauro pasando a continuación al análisis del segundo vals del ciclo, este es titulado también *Andreina* en homenaje a su otra sobrina. El vals es en Mi menor y es a dos partes.

Valse Venezolano N.º2

El segundo de estos vales: *Andreina*, cierra la forma binaria sencilla del ciclo. Se clasifica así por la unión de dos períodos, en este caso de 16 compases cada uno.

La melodía de este vals comienza en anacrusa característica ya mencionada arriba y común en los vales venezolanos, los motivos de los períodos son anfibraco y tético, de igual forma, otra característica presente en el vals es el desarrollo melódico por movimiento conjunto, esta característica también la encontramos en el *Vals número 1*, podemos decir que el movimiento conjunto le da a ambos vales un carácter cantable.

El registro de este vals en su primera parte es de una séptima a una octava; comienza con un Fa# 4 la nota más baja en registro cuatro a Mi 5 la nota más alta en registro cinco y en la segunda parte; es de una sexta a una octava siendo el Sol 4 la nota más baja ubicada en el registro cuatro a Mi 5 la nota más alta en el registro cinco. Como se puede observar ambas partes tienen un registro similar.

Según su material temático se ordena con las siguientes fórmulas: $a + b + a + c$, en su primera parte y $d + e + a + c$, en la segunda. El primer período presenta similitud con el primer vals estudiado en su conformación formal; período 16 compases (8 + 8) y 4 frases ordenadas con esta idea $a + b + a + c$, donde a , es una idea principal repitiéndose dos veces y b , como c , son segmentos conclusivos. Por otro lado, el segundo período dispone igual de 4 frases, 2 distintas al principio $d + e$ y las siguientes a, c , son una reexposición de la idea conclusiva o final del primer período. Véase a continuación tablas que describen las partes.

Primera Parte Valse N.º2			
Período de 16 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase c
Compases 1-4	Compases 5-8	compases 9-12	Compases 13-16
Motivo anfibraco (se extiende del comienzo de la obra al primer compás).			

Segunda Parte Valse N.º2			
Período de 16 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase d	Frase e	Frase a	Frase c
Compases 17-20	Compases 21-24	compases 25-28	Compases 29-32
Motivo tético			

Tabla resumen de las dos partes:

Períodos 2	De 16 compases cada uno
Subperíodos 4	De 8 compases cada uno
Frases 8	De 4 compases cada uno
Motivos 2	De 2 compases cada uno

Del análisis anterior observamos que se conservan las estructuras entre los vales estudiados, lo cual relaciona directamente con la forma popular del vals venezolano descrita arriba.

Este segundo vals está en Mi menor, el compositor establece claramente desde el principio las funciones de I grado IV, V y I, como podemos ver mantiene la idea del uso del concepto de *Calle Real* señalado anteriormente en el trabajo.

El primer período presenta dos cadencias, una intermedia de prolongación tonal del I grado, sobre los grados I, V, I, y la segunda de conclusión del período sobre los mismos grados I, V, I. El segundo período de igual forma, tiene dos cadencias, la primera es modulante pasajera comenzando sobre los grados V/III, V, I, y la segunda cierra la obra con una reexposición del segundo subperíodo de la primera parte, sobre los grados I, V, I, esto le da a la obra sentido de conclusión y de unidad, creemos que esta estructura mantiene su carácter sencillo relacionado con las estructuras de los vales populares.

De acuerdo a lo anterior, esta obra une dos períodos, de clasificación cerrado no modulante. Por otro lado, la obra presenta la siguiente estructura: primera parte (A) exposición, segunda parte (B) intermedio y reexposición. Obsérvese las siguientes tablas.

Primera parte Valse N.º2			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase c
Compases 1-4	Compases 5-8	compases 9-12	Compases 13 -16
I-V/IV-IV	V-I-V	I-V/IV-IV	V-I
I-IV	V	I-IV	V-I
I – IV – V – I			
Mi menor			

Segunda parte Valse N.º2			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase d	Frase e	Frase a	Frase c
Compases 17-20	Compases 21-24	compases 25-28	Compases 29-32
V/III-III	V-I	I-V/IV-IV	V-I
V/III	I	I-IV	V-I
III – V – I – IV – V – I			
Mi menor			

Por otra parte, según lo investigado en la historia de la música, encontramos antecedentes sobre esta forma de combinar o componer una obra binaria, (A B) donde la primera parte se da comienzo en tonalidad menor y en la segunda parte se visita al relativo mayor de dicha tonalidad inicial, luego de este paso al relativo mayor el movimiento va a reafirmar la tonalidad principal. Algunos ejemplos de esto, lo podemos ver en danzas del período Barroco. En este orden de ideas Saavedra (2002) afirma que:

En el espectro armónico en ambas partes de estas danzas antiguas eran modulantes. La primera parte iba de la tonalidad principal mayor ó menor a una secundaria y la segunda de una secundaria a la principal. Normalmente, esa secundaria correspondía a la tonalidad sobre el quinto grado, en relación con el principal. En casos donde la tonalidad principal era menor, la tonalidad secundaria podía ser, bien la relativa mayor, o la misma quinto grado. Esa tonalidad sobre la dominante del modo menor, podía estar, tanto en modo menor, como en mayor. (p. 40, 41).

Lauro desarrolla armónicamente este vals siguiendo el mismo espectro armónico que se puede encontrar en las danzas antiguas, por otra parte, Saavedra (2002) señala que: *La forma binaria de esta época antigua estaba compuesta de dos partes, pero representaba en realidad tres partes funcionales; La exposición; que comprende toda la primera parte. El desarrollo; en la primera mitad segunda parte. Y la reexposición tonal; al final de la misma segunda parte. (p. 41).*

De acuerdo a lo dicho por Saavedra podemos concluir que estamos ante una obra que se encuentra estructurada como forma binaria y que funcionalmente presenta tres partes, Saavedra muestra los siguientes esquemas:

Tonalidad mayor;

Primera parte; Segunda parte.

I-----V] [V-----I.

Tonalidad menor

Primera parte; Segunda parte.

I-----V] [V-----I

O este modelo;

Primera parte; segunda parte.

I-----III] [III-----I.

Precisamente, a este último modelo pensamos esta apegado el *Vals número 2* del maestro Lauro. Por otra parte, observamos que estas formas de danzas antiguas, aunque eran a dos partes su función tonal representaba tres, la primera exponer y la segunda tenía doble función una de desarrollo y otra de reexposición. Esta última característica también es observada en el vals estudiado de Lauro. En este sentido, José Peñin (1988) comentan el asunto armónico expuesto en esta pieza, de la siguiente manera:

(...) También sucede con frecuencia que si la primera parte está en menor la segunda pasa a modo mayor, o a la inversa. (p. 707).

De acuerdo a la intensidad de volumen este vals comienza sin indicación. Asumimos entonces que se debe comenzar en mezzo forte. Luego al entrar en la segunda parte la indicación es piano después de ello, retornamos al mezzo forte.

En la siguiente tabla se describe lo expuesto anteriormente:

A	B
<i>mf</i>	<i>p, mf</i>

Visto esto este vals es distinto al anterior en el número de dinámicas a usar, pero se mantendrá la forma circular vista en el primero, de comenzar y, de terminar en la misma indicación.

Al igual que el *Vals número 1*, el *número 2* presenta contraste entre sus dos partes, dicho contraste se manifiesta en primer lugar con las indicaciones de carácter e incluso en el cambio armónico. Comienza en alegre y la siguiente indicación es con gracia. Este cambio en la segunda parte se hará sobre una textura contrapuntista que contrasta con la inicial que es homófona, lo interesante de esto es ver que Lauro retorna a la textura inicial con la reexposición. En relación a esto Calcaño (2001) ve en el vals venezolano del siglo XIX esta característica cuando era a dos partes, describiéndola de la siguiente manera:

El valse venezolano fue en aquellos tiempos un accesorio de las conquistas amorosas. La joven pareja bailaba la primera parte, tristonada y poética, para despertar emociones idílicas, muy de acuerdo con la moda emocional de

entonces; luego pasaba al vertiginoso júbilo de la segunda parte, en la que se dejaban correr los sentimientos algo contenidos durante la primera parte. (...)
(p. 309).

Este vals presenta la palabra alegre al principio escrita en italiano. La primera parte para nosotros, es de carácter lírico, cantable. Ya en la segunda parte al preparar la visita al Sol mayor el autor pide con gracia, aquí es; rítmico y con aire cercano al joropo. Asimismo, vemos al empezar esta segunda parte que hay un incremento de voces y ritmos. Esto caracteriza al vals-joropeado, siendo amalgama de pie binario y el ternario.

De lo anterior señalado, encontramos oportuno decir que Lauro quiso de alguna forma mostrar los referidos contrastes entre las partes en los vales que tomó como modelo, vemos que al menos en estos dos primeros, el compositor mantuvo un apego estricto a las características formales y estilísticas del vals venezolano del siglo XIX.

Ya para concluir, el análisis del segundo vals presentamos los factores de unidad y variación. Asimismo, mostramos los elementos encontrados en el vals. Factores de unidad: reexposición tonal y temática al final de la segunda parte. Los factores de variedad: los 6 compases del principio de la segunda parte exceptuando el compás 20 presentan una combinación de compás de pie binario y ternario, estos representan un cambio rítmico. Asimismo, este cambio referido anteriormente representa un cambio de carácter por el cambio armónico del modo menor a mayor.

Los recursos encontrados fueron: hemiola, síncopa, alternancia de pie binario con ternario, pero esta vez como combinación, aunado los conceptos de cuadratura y contraste entre las partes, más el uso de *Calle Real*, engloban un principio coherente de desarrollo.

Hemiola: (véase la melodía de los compases 5 y 6 en el ejemplo). En este caso, las subdivisiones de la melodía pueden sugerir aquí que está en 3x2. Donde las primeras ocho corcheas equivalen a dos blancas y la negra más los dos valores de corchea la blanca restante. Este ejemplo fue tomado de los trabajos de Luis Zea.

3
2

Para cotejar el recurso de hemiola con otro vals venezolano, tomamos un ejemplo del siglo XIX.

www.bdigital.ula.ve

Las delicias del Edén

Ildelfonso Meserón y Aranda

En el ejemplo anterior desarrollado para piano, vemos desde la anacrusa, el primer compás y segundo, valores que pueden ser interpretados como 3x2 y el resto de las voces pueden ser interpretadas en 3x4.

En este sentido Mariantonia Palacios (1997) se refiere al respecto, *otra característica importante del valse venezolano es la utilización de ritmos hemiolados,*

es decir, la yuxtaposición de compases de 3x4 y 6x8, o la transformación de dos compases de 3x4 en uno de 3x2 produciendo un rico tejido rítmico. (p. 106).

Otro ejemplo; es la combinación del pie binario y el ternario o compás sesquiáltero: (véase el ejemplo). El segmento señalado demuestra que la melodía está en pie ternario y el bajo más dos veces en la parte intermedia del pentagrama están en pie binario. El ejemplo demuestra también el recurso de la síncopa (véase la voz intermedia).

6
8
3
4



De igual forma, para cotejar esta vez la combinación de pie binario y ternario tomamos un fragmento del *Valse Venezolano* del maestro de Antonio Lauro, Raúl Borges.



En el ejemplo anterior las notas que tienen un puntillo son de pie ternario y por debajo de ellas, el acompañamiento se mueve de dos en dos, es decir; en pie binario.

Según Isabel Aretz (2009) *se conoce como sesquiáltero al compás binario superpuesto a un ternario (o tresillos), lo cual constituye la birritmia vertical.* (p. 56).

Con estos elementos damos por terminado el estudio del *Vals número 2* de Lauro y cerramos el estudio de la forma binaria sencilla pasando a continuación al análisis del tercer vals del ciclo, titulado *Natalia* en homenaje a su hija. Este vals es en Mi menor, es a tres partes sin reexposición y con el comenzamos el estudio de la forma ternaria sencilla.

Valse Venezolano N.º3

Originalmente llamado *Valse Criollo* fue dedicado a Raúl Borges. Según Ivo Hernández (2007) Borges fue en su momento el maestro de guitarra clásica de Lauro y asimismo, fue el principal de una de las primeras cátedras de guitarra clásica en toda América gracias a los auspicios de Vicente Emilio Sojo. Ahora bien, después de compuesta esta obra pasó a ser un regalo y dedicada a su hija de nombre *Natalia*. Según Zea (1995) el vals fue concebido en el Ecuador cuando Lauro se encontraba en una gira con la agrupación *Los Cantores del Trópico* en ese país.

Este vals fue publicado por primera vez en nuestro país en 1952, por el Ministerio de Educación (Bruzual, 1988, p.108).

Es un vals en forma ternaria sencilla, los dos primeros períodos mantienen la cuadratura de 16 compases mientras que el último presenta una forma irregular de 22 compases, en este sentido Llamozas (comentado por Calcaño 2001), afirma que la forma a tres partes en un vals criollo es:

En su primera escrita ordinariamente en el modo menor, es melancólica y pausada; la melodía, ondula suavemente, llena de voluptuoso abandono. Más, al comenzar la segunda, el ritmo se aviva y enardece, y hace su estallido el entusiasmo, y centellean los rasgos ojos de la morena que mueve a su airoso talle en vertiginosos giros y luces gallardos movimientos al compás de aquella música ardorosa y apasionada. Viene después la tercera parte a atemperar tales trasportes de alegría, a establecer una especie de diálogo, festivo y galante; aunque de ordinario consta nuestro valse de sólo dos partes. (p. 309).

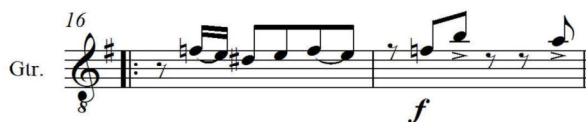
Vemos entonces, una descripción del vals venezolano a tres partes. Aunque el autor anterior menciona que el vals a dos partes era más desarrollado, también observamos que este vals estudiado presenta algunas características expuestas en la cita antes referida; es de tonalidad menor, la segunda parte es más rítmica y la tercera parte suaviza las partes anteriores. Esto será explicado en detalles más adelante.

El estudio melódico comienza en anacrusa característica vista arriba y característica del vals venezolano, tiene motivo anfibráco, así mismo la melodía se caracteriza por el empleo significativo del movimiento conjunto, esta característica cantable lo ha hecho uno de los vales más conocidos de Lauro.

Motivo primera parte.



Motivo segunda parte.



Motivo tercera parte.



El registro en su primera parte, es de una séptima a una octava siendo Fa# 4 la nota más baja en el registro cuarto y Mi 5 la más alta en el registro cinco, y en su segunda parte es de una tercera a dos octavas siendo por lo tanto el Re 4 la nota más baja en el registro cuatro y el Fa# 5 la nota más alta ubicado en el registro cinco. Este Fa# se encuentra en el compás veintiséis, también, es la nota más alta de la obra. La tercera parte presenta un registro de una sexta a una octava siendo el Sol# 4 la nota más baja en el registro cuatro y Mi 5 la más alta en el registro cinco.

Este vals según su material temático se estructura en: a + b + a + b, en el primer período, c + d + e + f, en el segundo y, g + h + g + i, en el último y tercer período. En resumen, Lauro usa dos frases en el primer período y las repite. Luego dispone de 4 frases distintas en el segundo y por último usa a la frase g dos veces alternadas con dos distintas h + i. Esta última distribución del período es igual a los vales estudiados anteriormente donde g es la idea principal y se repite, h y i son segmentos de conclusivos.

A continuación, se presenta tablas que describen lo señalado.

Primera Parte Valse N.º3			
Período de 16 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
Compases 1-4	Compases 5-8	compases 9-12	Compases 13-16
Motivo anfibracado (al principio de la obra)			

Segunda Parte Valse N.º3			
Período de 16 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase c	Frase d	Frase e	Frase f
Compases 17-20	Compases 21-24	compases 25-28	Compases 29-32
Motivo anfibracado (véase el compás 16 la melodía)			

Tercera Parte Valse N.º3			
Período de 22 compases			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase g	Frase h	Frase g	Frase i
Compases 33-36	Compases 37-40	compases 41-44	Compases 45-54
Motivo anfibracado (véase el compás 32 la melodía)			

Períodos 3	Dos de 16 compases y uno de 22 compases
Subperíodos 6	Cinco son de 8 compases, uno de 4 compases y otro de 10 compases.
Frases 12	Once son de 4 compases y un de 10 compases.
Motivos 1	De un compás

Este vals se encuentra en Mi menor al igual que el *número 2*. Define la tonalidad mediante la utilización del I grado Mi menor estado estable, como de los estados inestables del IV grado La menor como del V grado Si mayor.

Presenta dos cadencias por períodos, en el primero vemos la primera como una prolongación del I grado Mi menor, luego repite esta misma como conclusión de la parte sobre los grados I, V, I. En el segundo período presenta una intermedia primeramente sobre los grados I, V/ III y otra que da conclusión de la parte sobre los grados III, IV, V, I. El tercer período cambia al homónimo mayor, presenta una cadencia intermedia primero de prolongación tonal del I grado Mi mayor sobre los grados I, V, I, y por último se da la conclusión de la parte con la cadencia final del período sobre los grados I, V, I.

A continuación presentamos tablas de lo señalado anteriormente.

Primera parte Valse N.º3			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
Compases 1-4	Compases 5-8	compases 9-12	Compases 13 -16
I-VII/IV-IV	V-I	I-VII/IV-IV	V-I
I-IV	V-I	I-IV	V-I
I – IV – V – I			
Mi menor			

Segunda parte Valse N.º3			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase c	Frase d	Frase e	Frase f
Compases 17-20	Compases 21-24	compases 25-28	Compases 29-32
(VII,II,V,IV,I,V)	(VII, IV,V,II,III)	V- I- IV	V-I
IV	III	V- I- IV	V-I
I V – III – V – I – IV – V – I			
Mimenor			

Tercer parte Valse N.º3			
Subperíodo 1		Subperíodo 2	
Frase g	Frase h	Frase g	Frase i
Compases 33-36	Compases 37-40	compases 41-44	Compases 45-54
I-II	V-I	I-II-V/VI	I-IV-V-I
I – II – V – I		I – II – VI – V – I – IV – V – I	
I – II – V – I – IV – V – I			
Mi mayor (homónimo mayor)			

En el último período de este vals se aprecia un aumento del mismo con respecto a los anteriores, este pasa considerablemente de 16 compases a 22. Lauro distribuye 8 primeros compases en una idea intermedia (desde el compás 33 hasta el 40) luego dispone cuatro compases con los cuales reitera parte de idea inicial del período, y por último, anexa una idea conformada por 10 compases, ubicados de los compases 45 al 54. Según Luis Zea (1995) esto tiene su historia:

(...) Una vez en una discusión, un amigo de Lauro le dijo que no era posible componer un vals venezolano con éxito a menos que la estructura de la frase tradicional de cuatro compases (o múltiplos del mismo) se ha conservado. Bueno luego más tarde, para expresar su desacuerdo, y mostrar a su amigo cómo es posible de hecho, fue, Lauro deliberadamente decidió ampliar la última sección de Natalia de 4 a 10. Con la aprobación del amigo de Lauro o sin ella, la alta calidad musical del resultado habla por sí mismo. (p. 35).

Visto el elemento armónico debemos señalar que este *Vals número 3* desarrolla abiertamente el concepto “*Calle Real*”, al igual que los vales estudiados anteriores, como de igual manera, observamos que sus períodos se clasifican en cerrados no modulantes.

Nosotros pensamos que las dos primeras partes de este vals encierran un carácter alegre con gracia criolla, sobre todo en la segunda parte. Para Luis Zea (1995) esta segunda parte posee parentesco con rasgos vigorosos a semejanzas o imitación rítmica en la ejecución del cuatro venezolano. Por otro lado, ya en la tercera parte es más lírico de carácter melódico.

Desde el punto de vista de intensidad de sonido, el vals comienza mezzo forte en la primera parte, pasa a forte en la segunda y de piano cambia mezzo forte en la tercera parte.

A	B	C
1- 16	17 - 32	33 – 45; 46 – 55
<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>p ; mf</i>

De lo anterior señalado, nótese que los tres vals estudiados, aunque realizan distintos números de indicadores de intensidad comienzan y terminan en la misma indicación; en este caso de *mf*.

Por otro lado, en la parte C o tercer período encontramos una peculiaridad del vals venezolano asociada la tradición, esta se refiere a la forma de acompañar a la melodía de acuerdo al patrón rítmico; negra, silencio de corchea, corchea, negra. Según los estudiosos del tema, esto se dio en el pueblo, y se generó al pasar de la música de salón a la música ejecutada por todos, ya no era música para los de clase pudiente sino el vals era un género para todos. El vals se nutrió de nuevos elementos en estas tierras y es así como tenemos al valse venezolano, una superposición de ritmos y de compases. Un ejemplo de esto es *Marietta* vals de siglo XIX:

Marietta

Vals Ramón Delgado Palacios

The musical score for 'Marietta' is presented in a grand staff with two systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The upper system (treble clef) contains the melody, which begins with a piano (*pp*) dynamic. The lower system (bass clef) contains the piano accompaniment, characterized by a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note, as described in the text. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet in the final measure of the first system.

En el segmento de partitura anterior, la parte inferior demuestra una variante del acompañamiento, negra con puntillo, corchea, negra.

Para concluir esta parte, daremos los factores de unidad y de variación. Asimismo, daremos los distintos elementos encontrados, estos fueron: síncopas, melodía saltaperico, alternancia como combinación de pie binario con ternario y acompañamiento según la tradición.

Factores de unidad: la obra es un desarrollo sobre corcheas continuas representando uniformidad rítmica. Otro factor de unidad, es el diseño del motivo. Por otro lado, el factor de variedad observado es, que en una parte importante del vals el compositor emplea dos acordes por compás.

Al igual que en los vales estudiados antes, el *Vals número 3* hace uso de forma significativa del recurso de la síncopa y este es un ente vivo dentro de la música en América entera. (Véase los compases del 25 hasta el 31). Aquí en el gráfico observamos entonces, que todos los acentos están desplazados en la melodía, después del silencio de corchea en cada compás.

The image displays two staves of musical notation for guitar. The first staff, labeled 'Gtr.' and measure 24, begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It features a melodic line with a quarter rest followed by eighth notes and quarter notes, with slurs and accents. The second staff, labeled 'Gtr.' and measure 28, continues the melodic line with similar rhythmic patterns and slurs. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

El vals igualmente integra el rasgo según la tradición llamado melodía saltaperico. (Véase los compases del 17 hasta el 23). En cada silencio se presenta una interrupción de la melodía creando contratiempos.

16

Gtr.

20

Gtr.

Este ejemplo también tiene presente la característica de combinación de pie binario y ternario o compás sesquiáltero. (Véase el compás 17). La línea del bajo esta en compás 3x4 y la melodía esta en 6x8).

www.bdigital.ula.ve

16

Gtr.

20

Gtr.

También, encontramos ejemplos de alternancia 3x4 con 6x8: (véase los compases 44 hasta el 52).

44

Gtr.

48

Gtr.

52

Gtr.

Con estos resultados obtenidos vemos que se repiten en los vales estudiados los recursos de alternancia como combinación de pie binario con ternario, melodía saltaperico, síncopas. Como también, están presentes los conceptos de cuadratura, contraste entre las partes y *Calle Real*.

De esta forma damos por concluido el análisis del *Vals número 3*, y a continuación pasamos al cuarto del ciclo el cual cierra la obra. Llamado también *Yacambú* en homenaje a una montaña en el estado Lara, es a tres partes y de tonalidad La menor.

Valse Venezolano N.º4

El *Vals número 4* cierra el ciclo de los *Cuatro Vales Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro, pertenece a la segunda etapa del maestro. Etapa de producción a la cual llamó *Politonal*, en este sentido Alejandro Bruzual (1995) afirma que:

Emplea recursos provenientes de la tradición europea en particular, la forma Sonata y la Fuga- buscando una síntesis con formas propias del folklore venezolano. Si del análisis y compenetración con el valse, en su primera etapa, había extraído los elementos fundamentales de la armonía popular, y conformado esa vertiente de su catálogo que el mismo llamó Tonal

Tradicional”; ahora, su armonía se torna más compleja, los acordes no cumplen funciones de tensión y atracción, sino que relativizan el centro tonal, con un sentido colorístico, logrado a través de cromatismos, constantes modulaciones y sucesiones de acordes. Lauro denomina a ésta su otra vertiente creadora, sentida como más personal, “más Lauro”; su obra “politonal” confiriéndole al término una acepción que difiere del “politonalismo” como presencia simultánea de dos o más tonalidades. (p. 114, 115).

Bruzual ve que la primera etapa del maestro era cumplir un objetivo; la extracción de elementos funcionales de la armonía tradicional como el análisis y comprensión del vals venezolano, y en la segunda etapa explora asuntos con relación tanto a la forma como al color y uso de la armonía. También considera que no hay presencia de politonalidad de acuerdo al uso de dos o más tonalidades en presencia simultáneas, pero respeta la acepción del maestro.

Por otra parte, Luis Zea en los trabajos que realizó para revista *Guitar International magazine*, desde 1995, nos advierte que esta obra no es politonal según el término general y que el maestro Lauro entendía y definía estos trabajos como:

(...) Las frases tiene la misma arquitectura de frases tradicional, es formal, pero las resoluciones armónicas son inesperadas y crean tensión, la armonía es más reciente, llenas de progresiones y cromatismos. (p. 19).

Además, Zea (1995) puntualiza que Lauro hacía referencia a estos trabajos como: yo uso el término porque la música no está sujeta a ninguna relación de jerarquía tradicional de armonía creada por un centro tonal y porque hago uso de conexiones de acordes no tradicionales y resoluciones inesperadas. (p. 21).

Yacambú es el último valse de la obra; es un trabajo que presenta un empleo generalizado de cromatismos y muy especial para el artista. En este sentido Igarza (1991) nos comenta. Una vez se le preguntó al maestro cuál era su estilo preferido, a

lo que contestó " (...) el verdadero Lauro es el del *Vals Número 4*, también llamado *Yacambú*. (p. 5). El vals une tres períodos, pero dentro de esta forma ternaria se desarrolla un Rondó: A B A C A coda. (Esta última característica es tomada de los análisis de Zea (1995) (p. 21).

Para Manuel Valls Gorina (1971) *el rondó es una forma cuyo tema principal se repite periódicamente alternando con otros temas secundarios*. (p. 60). Y el término coda según este autor, es la: *parte conclusiva del movimiento de una forma tipo (sonata, sinfonía, etc.)*.(p. 27). Por otra parte; Saavedra (2002) afirma:

El principio del Ritornello es una palabra italiana que significa regreso. Musicalmente hablando, ha estado emparentada con la idea de un trozo que se expone y luego se intercala entre varios episodios. En pocas palabras, se podría resumir con el esquema: A+B+A+C+A+D. El género musical, que por excelencia está construido por el principio del ritornello, es el rondó. El rondó es una de las tres formas de canciones características de la edad media. Estas son Rondó, Balada y Virelai. La palabra rondó proviene del francés rond o ronde que significa redondo o redonda. Ello respondía al hecho de ser una danza cantada que se solía bailar en círculos. Su nombre originalmente Rondel, luego Rondeau y más con la italianización del género se convirtió en Rondó. Tuvo su florecimiento francés durante el siglo XIV.

Y continúa el autor;

Esta conformación de música vocal es el producto de dos elementos; por un lado, la música y por el otro el texto de la parte cantada. Aquí la verdadera forma ritornello viene en el texto con la combinación refrán- estrofa. Esto ocurre en la música folclóricas de todo el mundo. En Venezuela, por ejemplo, se observa en la música de extracto popular de los siglos XVI y XVII, que heredamos de los europeos, pero también en la de nuestros ancestros africanos y aborígenes. (p. 126, 127).

Sobre los señalamientos anteriores, el *Vals número 4* une tres períodos, en cada uno de estos se presenta al tema principal y un episodio, así vemos esta estructura: A B primer período, A C segundo período y A coda tercer período. Cada período

comienza en el tema principal y luego de expuesto alterna con un trozo de música distinta.

En este vals los períodos o partes se extienden considerablemente en relación a los estudiados arriba, veamos a continuación: el primer período 37 compases, tema principal conforma 16 compases y el episodio 21, segundo período 32 compases, el tema principal y episodio conforma 16 compases cada uno y el tercer período 24 compases, tema principal 8 compases y coda 16.

Según su material temático, estructura: a + b + a + c, tema principal o tema A. El episodio o tema B estructura: d + e + d + f, en el primer período. El segundo período estructura tema A: a + b + a + c, y episodio C, estructura: g + h + i + j y finalmente, el tercer período, estructura tema principal A: a + b y coda estructura: a + k + l + m. De acuerdo a lo señalado anteriormente, vemos que Lauro mantiene la estructura de este vals en relación a los vales estudiados, evidenciándose la conformación de cuadratura como también de formulas según las variables de ordenamiento temático.

En las siguientes tablas ordenamos el contenido melódico.

Tabla de la primera parte:

Temas 2	A 16 compases B 21 compases
Subperíodos 4	A (8+8) B (12+9)
Numero de frases 8	7 son de 4 compases y otro de 9
Motivos 2	A (tético) 1 compás B (anfibraco)

Segunda parte:

Temas 2	A 16 compases C 16 compases
Subperíodos 4	A (8+8) C (8+8)
Numero de frases 8	4 compases cada una
Motivos 2	A Y C, (tético) 1 compás

Tercera parte.

Temas 2	A más coda 24 compases
Subperíodos 4	Uno de 4+4 y otro de 8+8 compases.
Numero de frases 6	4 compases cada uno
Motivos 1	(tético) A como coda un compás

En conclusión, la organización temática reposa sobre una idea que regularmente lo compone 16 compases. Asimismo, se demuestra o es notorio señalar que, cada parte comienza en un tema A o tema principal y alterna con otros distintos, principio de la forma rondó. Por otra parte; el movimiento melódico del tema principal está inclinado sobre el movimiento por salto siendo distinto al análisis de los vales anteriores, y esta característica de la melodía es asociada a la música instrumental. Este vals agrupa entonces los movimientos por salto y conjunto en la melodía. De acuerdo al motivo este es tético.

Ejemplo: comienzo tético. Este motivo abarca todo el compás.



Este vals como ya mencionamos anteriormente responde al concepto *Calle Real* al igual que los anteriores, su modalidad es menor y su tonalidad es La menor, en sus períodos se reafirma esta tonalidad mediante las principales funciones del I grado La menor, estado estable como del estado inestable del V grado Mi mayor. De acuerdo a esto debemos indicar que, de igual forma, Lauro usa la tonalidad del homónimo mayor como también, la del relativo mayor de la tonalidad inicial en búsqueda de ampliar con nuevos recursos expresivos su obra y así dar color y variedad concordando, asimismo, por lo dicho por él que la música no está atacada a jerarquías tonales.

Los períodos establecen dos cadencias por parte. El primer período presenta la primera de prolongación tonal del I grado sobre los grados del I, V, I, esta cadencia es intermedia, la segunda y última de esta parte, está sobre los grados I, II, V, esta cadencia es una semicadencia auténtica. El segundo período presenta una reiteración de la idea inicial, esta cadencia está sobre los grados del I, V, I y la segunda de esta parte, se realiza sobre los grados del V/III, V/V, V, representando otra semicadencia auténtica. El tercer período igual a los dos anteriores presenta la primera de sus cadencias sobre los grados del I, V, I, y la segunda de estas da la conclusión de la

parte y la obra sobre los grados I, V, V/V, V, I. A continuación, tablas con el contenido de las partes según su elemento armónico.

primera parte Valse N.º4			
Tema A		Episodio B	
Frases a, b	Frases a, c	Frases d, e	Frases d, f
Compases 1-4, 5-8	Compases 9-12, 13, 16	compases 17-20, 21-24	Compases 25,28-29-37
I-V- I	I-V-I	II	V
I – V – I		II	V
I – II – V			
La menor			

www.bdigital.ula.ve

Segunda parte Valse N.º4			
Tema A		Episodio C	
Frases a, b	Frases a, c	Frases g, h	Frases i, j
Compases 38-41, 42-45	Compases 46-49, 50, 53	compases 54-57, 58-61	Compases 62-65, 66-69
I-V- I	I-V-I	V/III, III	V/V, V
I		III	V/V, V
I – III – V			
La menor			

Tercera parte Valse N.º4		
Tema A	Coda	
Frasas a, b	Frasas a, k	Frasas l, m
Compases 70-73, 74-77	compases 78-81, 82-86	Compases 87-89, 90-93
I -V- I	I	V-V/V-V-I
I	I-V-V/V-V-I	
I – V – I		
La menor		

Ahora bien, de lo señalado anteriormente, clasificamos los períodos como: los dos primeros, modulante (pasajera) por comenzar en tónica y finalizar en semicadencia, en este caso; semicadencia auténtica y el último cerrado no modulante.

Ahora bien, al principio del análisis de este vals dimos los comentarios de Alejandro Bruzual (1995) en donde se refiere a la obra de Lauro entre otras cosas al elemento armónico en su segunda parte según su catalogo de obras y aquí lo recordamos:

(...) Su armonía se torna más compleja, los acordes no cumplen funciones de tensión y atracción, sino que relativizan el centro tonal, con un sentido colorístico, logrado a través de cromatismos, constantes modulaciones y sucesiones de acordes. Lauro denomina a ésta su otra vertiente creadora, sentida como más personal, "más Lauro"; su obra "politonal" confiriéndole al termino una acepción que difiere del "politonalismo" como presencia simultánea de dos o más tonalidades. (p. 114, 115).

Por su parte, Luis Zea (1995) sostiene lo siguiente; el maestro Antonio Lauro llamó a este estilo *Politonal*, por el explicaba el uso de secuencias de varias tonalidades, que empezó como bitonalidad, en donde una voz se traslado en Sol mayor, por ejemplo; mientras otra va en Fa sostenido mayor o Mi mayor. La frase tiene la misma

arquitectura tradicional es formal, pero las resoluciones armónicas son inesperadas, la armonía es más reciente, tiene más progresiones y cromatismos.

Y continúa:

Lauro está refiriéndose entonces realmente a la yuxtaposición inesperada de ciertos acordes para crear color en particular o tensión en la música. Ahora bien, cuando Lauro hablaba del su estilo politonal citada a *Pedro y el Lobo* de Prokofiev como un maravillo ejemplo. (p. 19, 20).

Tema de *Pedro*, obra de Prokofiev *Pedro y el Lobo*. Op. 67

Andantino

Melody

C Major A# Major E# Major

Harmonic Reduction

Melody (cont)

E Major B minor D Major G Major G7 C Major etc.

Harmonic Reduction

return to C Major

En el ejemplo podemos ver la yuxtaposición a que se refiere Zea como uso de color y nos da otro ejemplo de esto. Este tomado del tercer movimiento del *Concierto N. 3 para piano* del mismo autor.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Melody' and contains three phrases of music, each with a slur above it. The bottom staff is labeled 'Harmonic Reduction' and shows five chords: C Major (1st inv), C minor (2nd inv), E Major (2nd inv), G minor (1st inv), and C Major (2nd inv). The chords are aligned with the notes in the melody staff.

De acuerdo a la intensidad de sonido la obra está estructurada en: piano, mezzo forte, piano, en la primera parte, en la siguiente de piano abre fortissimo y luego pasa a piano en la tercera parte.

La siguiente tabla muestra lo anterior descrito:

1	2	3
A-B	A-C	A-D
1-15; 16-34; 35-37	38-53; 54-69	70-93
<i>p; mf; p</i>	<i>p; ff</i>	<i>p</i>

El análisis sobre la intensidad de sonido sugiere un esquema doble piramidal, comienza en una sonoridad intermedia en volumen luego asciende y retornar a la indicación de inicio repitiendo el proceso. *Yacambú* es similar a los vales anteriores, proyecta un sentido de arco que abre y cierra sobre la misma indicación y su diferencia radica tanto en el diseño como en la indicación que comienza y termina, siendo piano este último y los otros mezzo forte y fortísimo.

Por otra parte, es importante acotar, que tanto este vals como los números 1, 2 y 3, todos están sujetos a las determinadas indicaciones de intensidad sonido como

acabamos de observar, pero a su vez estas pueden estar sujetas internamente a unos símbolos llamados regulados.

Según Danhauser (sin hecha) lo reguladores pueden indicar:

1: <

Este signo significa que se ha de aumentar gradualmente la intensidad del sonido.

2: >

Este otro signo indica que la intensidad del sonido se ha de disminuir gradualmente.

3: < >

Y por fin, expresa este último que la intensidad del sonido se ha de aumentar primeramente para disminuirla después. (p. 102).

Elementos encontrados en este vals;

Ritmo de negra, silencio de corchea, corchea, negra, en el acompañamiento, esta característica se vio en el vals anterior y es una característica que da identidad al país: (véase los primeros compases de la obra).



Entre otras cosas pensamos que; este es un elemento de unificación, dado que el vals comienza y termina haciendo alusión a esa manera típica de acompañar el vals venezolano. Siendo la variante de ritmo del vals europeo, que son tres negras.

El vals presenta una elaboración altamente cromática, no sólo en la armonía, sino en todos los elementos; un ejemplo de esto es la línea del bajo que va desde el compás 29 hasta el 37.

29
Gtr.

34
Gtr.

www.bdigital.ula.ve

Del análisis también es importante mencionar que cada parte termina con un segmento de desarrollo cromático.

Hemiolas: Véase que la voz intermedia en el compás 68 hasta 69, comienza en una blanca, luego dos negras unidas por una ligadura más una blanca al final del compás 69; Esto genera una hemiola o una superposición de compases de 3x2 sobre 3x4. También, se puede apreciar la simetría presente en este ejemplo, si se ve la voz intermedia en el compás sesenta y tres hasta sesenta y siete, aquí se agrupa blanca, blanca, negra, silencio y se repite blanca, blanca, negra silencio.

63 *boca*

Gtr.

69 *poco rallentando a tempo*

Gtr.

En el ejemplo anterior encontramos igualmente, el recurso de la síncopa en los compases sesenta y ocho y principio de sesenta y nueve.

Ejemplos de alternancia de los acentos 3 x 4 con 6 x 8: (véase los compases del 29 al 34).

29

Gtr.

34

Gtr.

De igual manera, este trabajo presenta el recurso del pedal; véase los compases desde 54 al 59. Aquí la nota La o tónica en la parte superior se mantiene, mientras el acompañamiento cambia.

51

Gtr.

57

Gtr.

ff

dolce sulla

Yacambú demuestra entonces, a grandes rasgos que tiene una arquitectura de frase tradicional, pero con ciertas libertades, también lo formal está bien marcado, las armonías en general presentan resoluciones inesperadas, progresiones de varias tonalidades, cromatismos que crean tensión, pero se mantiene sobre esos terrenos de los términos: *Calle Real* y conserva esa herencia de lo romántico de los vales criollos.

Como recursos que se repiten con los vales estudiados, tenemos: alternancia de pie binario con ternario, melodía saltaperico, síncopas, hemiolas, cuadratura y la forma de acompañar el vals venezolano típicamente.

Para finalizar el estudio de esta última obra del ciclo nos parece oportuno poner palabras de Leo Brouwer (2004) quien escribió en algún momento: *innovar es, sin duda, uno de los aspectos más difíciles de lograr en un momento de gran riqueza de medios como el de nuestro siglo. (...) (p. 30).*

Continúa más adelante, para innovar hay que; (...) *Transformar la intención o significado de la obra creadora en sí; los medios de que se dispone para comunicarla o los elementos de que consta la obra.* (p. 31).

Una vez, se le preguntó: al maestro Lauro ¿Que se necesita para ser buen compositor, para trascender como usted lo ha hecho (...)?

Para trascender se necesita genialidad. Ahora lo que se está haciendo a nivel de composición es repetir emociones de los genios, de los que inventaron las cosas. En el mundo del arte de hoy en día no hay quien este demostrando algo nuevo; los compositores se pierden en procesos ya producidos, en lo aleatorio, en la dodecafonía, en lo atonal y en tonal, en la electrónica, a la que le veo futuro. No veo al Beethoven de este siglo por ninguna parte. (p. 16)

(Cita tomada de entrevista a la Lauro por Borzacchini, C. 1985)

www.bdigital.ula.ve
Aquí, haciendo esta pequeña pausa. Vemos al Lauro más crítico de su oficio.

CONCLUSIONES.

Una vez realizado este trabajo, desarrollado a partir de una revisión bibliográfica en relación al tema, así como del análisis de la obra hemos concluido que:

1. Apoyados en la tradición; los elementos que dan identidad nacional a los vales venezolanos y en nuestro caso a: *Los Cuatro Vales Venezolanos para guitarra* de Antonio Lauro son: alternancia de pie binario con ternario (o hemiola horizontal), combinación de pie binario con ternario (o compás sesquiáltero), melodía saltaperico (combinación melódica alternado con contratiempos), armonía según el concepto *Calle Real* (desarrollo tonal del I, IV, V, I), acompañamiento ligado a la tradición en el país: de negra, silencio de corchea, corchea, negra, hemiolas, contraste rítmico en la segunda parte con respecto a la primera y comienzo acéfalo.

Las alternancias o combinaciones del compás 3x4 con 6x8, es característico de los géneros subsidiarios del vals al joropo en la música venezolana. También, se evidencia la combinación del 3x4 con el 3x2 cuando hay hemiolas, teniendo entonces, una costumbre que está asociada a las danzas.

Por otra parte, los tres primeros vales del ciclo comienzan con anacrusa y característica acéfala, esto identifica estrechamente a la manera tradicional del vals venezolano, que contrarrestan con el último vals del ciclo; este comienza de forma tética y característica que abarca todo el compás.

Observamos igualmente, contraste rítmico entre las partes, sobre todo de carácter en cada uno de los vales; y esto, está asociado a la ya mencionada forma de composición tradicional en el país, al vals-joropeado.

Del mismo modo, todos mantienen la idea de un acorde por compás, conservándose así, la idea de origen europeo. Asimismo, encontramos la célula rítmica del acompañamiento del vals venezolano de negra, silencio de corchea, corchea, negra, sobre todo, en los vales 3 y 4 del ciclo.

2. Estos cuatro vales comprenden un ciclo; en el cual se observa un gradual desarrollo del vals 1 al 4, desde los elementos formales, armónicos, motivicos, melódicos y dinámicos, conformando un todo, que va de lo simple a complejo.

En lo referente al movimiento melódico, los vales están caracterizados por el movimiento en conjunto el cual podemos asociar a la música vocal de los vales populares. En este sentido, el *Vals número 4* hace un énfasis también en el movimiento melódico por salto que produce más tensión y está asociado a la música instrumental, siendo, por lo tanto, más elaborado y técnico.

Armónicamente, para esta obra el autor recrea el concepto de *Calle Real* como un reflejo de la tradición; los tres primeros vales son sencillos y el cuarto vals, es más complejo, presentando una armonía más cromática.

En lo concerniente a lo dinámico, los cuatro vales son distintos, en estos se observa como el autor explora y explota todos los recursos sonoros del instrumento siempre de forma cíclica.

Asimismo, se constata que en el desarrollo de las danzas en general; algunas de las consideraciones anteriores se observan asociada al concepto de cuadratura, según el ordenamiento de ideas y a su vez, este concepto está unido a una idea de simetría.

3. Por otra parte, puntualizamos que; al no encontrar una fecha de composición del *Vals número 4: "Yacambú"*, concluimos que se ubica en la segunda etapa de composición del maestro dados sus características: la armonía cromática como un tratamiento más complejo y búsqueda de color, más esa simbiosis formal. También, encontramos que este vals no es politonal como afirman Alejandro Bruzual, Carlos Mattera y Luis Zea, pero de igual forma, respetamos la acepción del maestro Antonio Lauro.
4. Finalmente concluimos que; en la obra de Antonio Lauro se puede establecer un puente que une los siglos XIX y XX dejando ver esta valiosa vena llamada tradición, sobre todo en los trabajos desarrollados para guitarra que están estrechamente asociados a lo popular, y claro está entre estos; el vals venezolano.

BIBLIOGRAFÍA.

Álvarez, H. (2007). *El vals venezolano*. Caracas- Venezuela: Fundación Arts World Millenium, 2100.

Aretz, I. (2009). *La Etnomúsica venezolana Del Siglo XX*. Caracas: Consejo Nacional De Universidades. Oficina de Planificación del Sector Universitario OPSU.

Bennett, R. (Ed). (2003). *Léxico De Música Diccionario para la enseñanza*. Madrid, España: Akal

Borzacchini, C. (1985). Premio Nacional de Música. Entrevista concedida por Antonio Lauro a Chefi Borzacchini al periódico El Nacional el 4 de agosto de 1985.

Revista Musical de Venezuela N°15-17 Enero Diciembre. Caracas: Consejo Nacional de la cultura CONAC.

Brouwer, L. (2004). *Gajes del Oficio*. La Habana, Cuba: Las Letras Cubanas.

Bruzual, A. (1998). *Colección de Compositores venezolanos para guitarra. José Rafael Cisneros. Nueve Valses Venezolanos.VOLUMEN II*. Caracas – Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo. Proyecto Cultural Mavesa consejo Nacional de la Cultura.

Bruzual, A. (1998). *Colección de Compositores venezolanos para guitarra. Raúl Borges. Composiciones para guitarra.VOLUMEN V*. Caracas – Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo. Proyecto Cultural Mavesa consejo Nacional de la Cultura.

Bruzual, A. (1988). *Enciclopedia de la música en Venezuela Fundación Bigott*. (Volumen 2) Caracas-Venezuela: Fundación Bigott.

Calcaño, J. (2001). *La ciudad y su Música*. Caracas: Universidad Central de Venezuela Ediciones de la Biblioteca –EBUC. CEDIAM-UCV.

Claret, A (2008). *Cómo hacer y defender una tesis*. (10ª e). Caracas, Venezuela. Editorial texto. C, A.

Danhauser, A. (sin fecha). *Teoría De La Música con un sinóptico de las extensiones de los instrumentos y de las voces comparadas con el piano y un cuestionario apéndice de la teoría*. Panamá: Editorial. Ediciones Musicales Columbia.

Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano (Ensayos)*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura Instituto Latinoamericano de la Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Enciclopedia Quillet. (1979). (17ª ed.) Editorial Cumbre, S. A, México, México.

Fernández, (1986). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, España: Publicación Anthropos.

Fidias, A. (2006). *El proyecto de Investigación. Introducción a la metodología científica*. (5ª). Caracas, Venezuela: Editorial Episteme.

Fubini, E. (1976). *La estética musical, desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Editorial Alianza.

Harnecker, M, (1974). *Los Conceptos del Materialismo Histórico*. (26^a) (1974). Cerro Del Agua 248. México 20. D. F: Siglo veintiuno editores S. A.

Hauser, A. (1975). *Teorías Del Arte. Tendencias y Métodos De la Crítica Moderna*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama, S. A.

Hernández, I. (Ed). (2007). *Biblioteca biográfica venezolana*. Antonio Lauro. (Volumen 65). Caracas, Venezuela: Editorial Arte.

Igarza (1991) *Sonata*. Antonio Lauro. (2^a ed.) Caracas, Venezuela: Dirección de Cultura de la Universidad central de Venezuela.

Káyolyi, O. (1981). *Introducción A La Música*. Pamplona, España: Salvat. S, A. De ediciones, Arrieta, 25.

López, H. (1987). *La Cantata Criolla (Un análisis de la obra y su inserción en el nacionalismo musical latinoamericano y venezolano)*. Caracas-Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura. Instituto de investigaciones musicales Vicente Emilio Sojo Caracas- Venezuela.

López, H. (1991). *La partitura de orquesta reflexión y métodos*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes Consejo de Desarrollo Científico, humanístico y tecnológico. Talleres Gráficos Universitarios.

Martínez, M. (2009). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. (2^a ed.) México, D. F. México: trillas, S. A. de C.V.

Mattera, C. (2001). *Antonio Lauro la estética de su obra*. Tesis de pre- grado para la obtención del título de la carrera en la Licenciatura en letras mención Historia del Arte, Universidad de los Andes, Mérida- Venezuela.

Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa. Visor.

Nieto, R. (E d). (1983). *Enciclopedia Salvat De Los Grandes Temas De La Música* (Volumen 1- Fascículo 5). Pamplona, España: Editorial Salvat, S. A de Ediciones, Arrieta, 25.

Palacios, M. (1997). Rasgos Distintivos Del Valse Venezolano En El Siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela* N° 35 Septiembre, Diciembre. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de Cultura CONAC.

Peñin, J. (1986). Una vida para la música hecha para la guitarra. *Revista Musical de Venezuela*. N° 18 Enero- Mayo (año 7) Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la cultura CONAC.

Peñin, J. (Ed). (1988). *Enciclopedia de la música en Venezuela Fundación Bigott*. (Volumen 2) Caracas-Venezuela: Fundación Bigott.

Saavedra, R. (2002). *La Arquitectura De La Música*. Mérida-Venezuela: Manuscrito no publicado.

Salazar, A (1953). *La Música*. Pánuco, México, D. F: Editorial Panamericana, S.

Sans, J. (2004). *Clásicos de la literatura pianística venezolana. Ramón Delgado Palacios Obras Completas Para Piano*. (Volumen 5). Caracas, Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

Scholes, P. (Ed). (1981). *Diccionario Oxford de la música*. Habana, Cuba: Editorial arte y literatura.

Terrero, J. (1973). *Cancionero musical venezolano*. (2ª ed.) (Volumen 1). Centro de comunicación social. Caracas, Venezuela.

Valls, M. (Ed). (1971). *Diccionario de la música*. Madrid-España: Editorial Alianza.

Zea, L. (1995). The Works for solo guitar By Antonio Lauro. Analysis and interpretation. *Guitar international magazine*, England.

Baez, A (2008). *La Teoría de los afectos* [Pagina web en línea]. Disponible en: <http://baezandreu.wordpress.com>

Bruzual, A. (1995). Antonio Lauro a través de sus etapas creativas. *Revista Actual* (31) 109-119 Abril- Septiembre: Mérida, Venezuela. [Pagina en línea]. Disponible en: <http://erevista.saber.ula/index.php/actualinvestigacion/articulate/view/2400/2335>

La Real Academia Española. (2010). *Diccionario* [Pagina web en línea]. Disponible en: <http://buscon.Rae.es>

Valse Venezolano No. 1

Antonio Lauro
Revisado por Alirio Diaz

Allegro

The musical score is written for guitar and consists of seven staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegro'. The notation includes various guitar-specific techniques such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 29 indicated at the beginning of their respective staves. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte), with a *cresc.* (crescendo) marking between measures 10 and 15. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Valse Venezolano No. 2

Allegro

Antonio Lauro
Revisado por Alirio Diaz

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

1.

2.

Arm

12 12 12

(b)

7

mf

p

con gracia

Arm

12 12 12

1.

2.

Arm

12 12 12

Valse Criollo Valse Venezolano No. 3

Antonio Lauro
Revisado por: Alirio Díaz

Allegro ritmico

Guitar *mf* ^{Am.}₁₂

Gtr. 4

Gtr. 8 ^{Am.}₁₂

Gtr. 12

Gtr. 16

Gtr. 20

Gtr. 24

www.bdigital.ula.ve

28 Gtr. 

32 Gtr. 

36 Gtr. 

40 Gtr. 

44 Gtr. 

48 Gtr. 

52 Gtr. 

www.bdigital.ula.ve

Valse Venezolano No. 4

Antonio Lauro
Revisado por Alirio Díaz

The musical score is written for guitar in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The piece is divided into eight systems of music, each starting with a measure number. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 13 and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The fourth system starts at measure 19. The fifth system starts at measure 24. The sixth system starts at measure 29. The seventh system starts at measure 34 and includes a piano (*p*) dynamic marking. The eighth system starts at measure 39. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

45
Gtr.

51
Gtr.

57
Gtr.

63
Gtr.

69
Gtr.

75
Gtr.

81
Gtr.

87
Gtr.