

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

SILVIA CRISTINA HASSELAAR

SONATINA Nº 2 DE HECTOR TOSAR: UMA VISÃO HISTÓRICA E ANALÍTICA

Porto Alegre

2006

SILVIA CRISTINA HASSELAAR

SONATINA Nº 2 DE HECTOR TOSAR: UMA VISÃO HISTÓRICA E ANALÍTICA

Tese Submetida como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.

Orientador: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2006

## **DEDICATÓRIA**

*Aos meus pais Leendert Hasselaar (in memorian) e Ineide Wany Bernardi Hasselaar pelo apoio irrestrito, ao meu companheiro Krishna Salinas pela ajuda em todas as horas e a meu adorado filho Bruno por ser a luz que brilha em meu caminho.*

*Alguna vez em palma de mallorca  
hallé en el borne dos filas de árboles  
como las que hubo en um recodo  
del viejo parque urbano*

*en la habana otra vez  
pensé que el malecón  
era como la rambla*

*en santa cruz de tenerife  
hay una larga franja  
como la de pocitos*

*la gente que camina en las calles de atenas  
se asemeja a la nuestra  
sólo que al mediodía*

*en helsinki si escucho cómo hablan  
me parece lunfardo  
pero nunca lo entiendo*

*el cielo de la noche blanca de leningrado  
me recuerda mi cielo  
en tardes de tormenta*

*en buenos aires hay un barrio  
flores  
que puede confundirse con la aguada*

*el rastro madrileño  
es una feria de tristán narvaja  
sólo que gigantesca*

*ahora por fin  
están aquí a mi alcance  
parque rambla idioma firmamento  
recodos calle feria esquinas*

*ya no preciso referencias*

*Mario Benedetti<sup>1</sup> (do poema Referencias, 1986).*

---

<sup>1</sup> Mario Benedetti é uruguaio nascido em 1920, portanto contemporâneo de Tosar (1923).

## AGRADECIMENTOS

*À Professora e Orientadora Dra. Cristina Capparelli Gerling pelo incentivo, dedicação, seriedade e principalmente pelo entusiasmo e paixão com que dirigiu todas as minuciosas etapas deste trabalho, disponibilizando seu vasto material e conhecimento à serviço da cultura latino- americana.*

*Aos professores Dr. Ney Fialkov e Luciana Del Ben, coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pelo incentivo e disponibilidade.*

*À Universidade Federal de Santa Maria, que proporcionou o meu afastamento em tempo integral para a realização do doutoramento.*

*Às bibliotecárias da Instituto de Artes da UFRGS e da Biblioteca Nacional Dr. Carlos Vaz Ferreira (Montevideu) pela gentileza no atendimento.*

*Ao professor Jamary Oliveira da UFBA pela permissão de acesso ao seu processador de notas o (PCN).*

*Ao professor Miguel Marozzi pela entrevista e material cedido.*

*À CAPES, pela concessão de bolsa PICDT no ano de 2005.*

*À secretária Fatima Brandão pelo auxílio.*

*Ao Marcelo Cazarré pelo coleguismo.*

*À Nadge Breide pelas inúmeras acolhidas em sua casa e pela amizade.*

*À Joana de Holanda pelo apóio, amizade e rica convivência.*

*A todos os meus colegas de curso, meu obrigado.*

*Ao Marcelo Bittencourt pelo ótimo e árduo trabalho com as figuras musicais.*

*À tia Leila, Tarsila e padre Osvaldo por terem vindo de tão longe para assistir ao meu terceiro recital.*

*À minha mãe que me acompanhou diariamente, mesmo que distante, nas angústias e alegrias, me dando força, carinho e suporte.*

*Ao meu companheiro Krishna que cuidou do nosso filho Bruno nas horas em que estive ausente de casa.*

*Ao meu filho Bruno por ser uma benção de Deus.*

## **RESUMO**

Este estudo focaliza, sob os aspectos históricos e analíticos, a ‘Sonatina n° 2’ de Héctor Tosar (1923-2002). Trata-se de uma obra representativa do neoclassicismo musical da década de 1950, escrita por um compositor latino-americano com formação em seu país, o Uruguai e no exterior. A análise tem como referencial teórico os pressupostos do próprio Tosar (1992) e de Joseph Straus (1990). Através da análise dos conjuntos, mostram-se a recorrência de um grupo de sons e a resultante fixação da sonoridade característica da obra.

**Palavras-Chave:** Grupo de sons. Neoclassicismo. Sonatina Latino. Americana.

## **ABSTRACT**

This paper focuses Hector Tosar's (1923-2002) Sonatina No. 2 in terms of historical and analytical premisses. This work highlights the musical neoclassicism of the 1950s adopted by a Latin-American composer who studied in his country of origin, Uruguay, as well as abroad. The analysis is based on Tosar's own concepts (1992) and those of Joseph Straus (1990). The use of set theory as an analytical tool points to the recurrence of a group of sounds that establish the characteristic sonority of the piece.

**Keywords:** Set Theory. Neoclassicism. Latin American Sonatina.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

m.d. = mão direita

m.e. = mão esquerda

c. = compasso

mov. = movimento

1<sup>o</sup> , 2<sup>o</sup> , 3<sup>o</sup> mov. = primeiro, segundo, terceiro movimento



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> União das Quatro Transposições do Trífono V, 3-5 (016) .....	45
<b>Figura 2:</b> Grupo de Sons 3-5 (016) e seu Conteúdo Intervalar .....	52
<b>Figura 3:</b> Grupo de Sons 3-4 (015) .....	52
<b>Figura 4:</b> Grupos de Sons Alternativos 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9 (027) e seus Conteúdos de Classes Intervalares.....	53
<b>Figura 5:</b> Altura Intervalar Ordenada dos Conjuntos 3-5 (016), 3-4 (015), 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9 (027) .....	53
<b>Figura 6:</b> Os conjuntos (3-4, 3-7, 3-8 e 3-9) alternam com o conjunto (3-5) no discurso musical de parte do primeiro movimento (c.18-29) .....	54
<b>Figura 7:</b> Transformação do Trífono V em Tetráfono .....	55
<b>Figura 8:</b> Conjunto 4-8 (0156) e 4-9 (0167).....	56
<b>Figura 9:</b> Baixo Ostinato da Introdução do Segundo Movimento da <i>Sonatina n<sup>o</sup></i> 2 de Héctor Tosar.....	57
<b>Figura 10:</b> Conjunto 4-9 (0167) Contido no Baixo Ostinato, Seção A, 2 <sup>o</sup> Movimento.....	58
<b>Figura 11:</b> Conjunto 3-5 (016) .....	58
<b>Figura 12:</b> Conjunto 4-8 (0156) .....	58
<b>Figura 13:</b> Conjuntos 4-8 (0156) e 4-9 (0167) com suas Diferenças e Semelhanças .....	59
<b>Figura 14:</b> Construção Musical a partir de 2 <sup>as</sup> e 4 <sup>as</sup> .....	60
<b>Figura 15:</b> Passagem que Antecede a Entrada da Seção de Desenvolvimento (c.32-36) .....	67
<b>Figura 16:</b> Conjunto 3-5 Inserido no 1 <sup>o</sup> Grupo Temático .....	69

<b>Figura 17:</b> Conjunto 3-5 na Transição (c.15-17).....	69
<b>Figura 18:</b> Conjunto 3-5 na Transição (c.64-7).....	70
<b>Figura 19:</b> Seqüência do Conjunto 3-5 na Reexposição .....	71
<b>Figura 20:</b> Finalização do 1º Movimento em <i>Stretto</i> (c.92-104) .....	73
<b>Figura 21:</b> Primeiro Grupo Temático (c.1-10) .....	75
<b>Figura 22a:</b> Segundo Grupo Temático (c.19-22) .....	76
<b>Figura 22b:</b> Reapresentação do Segundo Grupo Temático pela Mão esquerda no Registro Inferior .....	76
<b>Figura 23:</b> Célula Inicial da Transição .....	77
<b>Figura 24:</b> Transição (c.11-18) com as Células do Segundo Grupo (c.13 e 15) ....	78
<b>Figura 25a:</b> Transformação dos Conjuntos (6-32 e 01) (c.14 e 15) da Transição em (7-35 e 3-2) (c.22) do Segundo Grupo Temático .....	79
<b>Figura 25b:</b> Conjuntos (6-32 e 01) do (c.14 e 15) Aparecem Invertidos como (7- 35 e 3-2) no Segundo Tema (c.20).....	79
<b>Figura 26:</b> Células Geradoras do Primeiro Grupo Temático (c.7-10).....	79
<b>Figura 27a:</b> Bordadura Inferior do Primeiro Tema (c.5 e 6).....	80
<b>Figura 27b:</b> Transição com Bordadura Invertida e Mudança Rítmica (c.11-12)...	80
<b>Figura 27c:</b> Tema do Segundo Grupo (c.23).....	80
<b>Figura 27d:</b> Última Colcheia Nota Sol, Dividindo-se em Duas Vozes (c.5.4.2) ...	81
<b>Figura 27e:</b> Material da Voz Principal, (c.5 e 6) é utilizado em Acompanhamento (c.15-17), m.e. ....	81
<b>Figura 28a:</b> Elementos do Primeiro Grupo Temático, tratados em Imitação Canônica (c.48-51) .....	82
<b>Figura 28b:</b> Manipulação Contrapontística Equilibrada .....	83
<b>Figura 29a:</b> Motivo Rítmico Recorrente que se Mostra em Elisão entre as Frasas do Primeiro Grupo Temático (c.5.1. 2).....	83
<b>Figura 29b:</b> Motivo Rítmico na Seção de Desenvolvimento (c.40-42) .....	84
<b>Figura 29c:</b> Transição do Desenvolvimento (c.52) .....	84
<b>Figura 29d:</b> Ostinato do Baixo, m.e., do Segundo Movimento (c.1-3).....	84
<b>Figura 30:</b> Predominância de Intervalos de Quartas (c.1 e 2.) .....	85
<b>Figura 31:</b> Escala Octatônica (c.31) .....	85
<b>Figura 32:</b> Duas Escalas Cromáticas Combinadas a Duas Vozes, a Primeira em Mínimas e a Segunda em Seqüência de Três Colcheias a cada articulação do fraseado (c.36-42) .....	86

<b>Figura 33:</b> Destaque conferido à escala ascendente de tons inteiros empregado nas notas de valores maiores (c.97-100).....	86
<b>Figura 34:</b> Bordaduras Inferiores (c.11 e 12).....	87
<b>Figura 35:</b> Repetição de fragmento por movimento descendente (c.78 e 79.1-2) e construções invertidas (c.79.3-81.4).....	88
<b>Figura 36:</b> Ampla Utilização dos Registros do Piano (c.30-33.2).....	88
<b>Figura 37:</b> Finalizações por Movimento Contrário e Paralelo (c.2.3-4, 4.4 - 5.1).89	
<b>Figura 38:</b> Finalizações por Movimento Contrário (c.26.3-4 e 27.3-4).....	89
<b>Figura 39:</b> Equilíbrio na Textura Contrapontística (c. 21- 27).....	90
<b>Figura 40:</b> Melodia do 2º Movimento.....	92
<b>Figura 41:</b> Parte B (c. 23-26) com Visão da Formação dos Acordes e dos Conjuntos.....	93
<b>Figura 42:</b> Giros Melódicos Característicos do 2º Movimento.....	93
<b>Figura 43:</b> Passagem na m.d. (c.23-25) e m.e.(c. 33-35) de contorno muito semelhante, vetor intervalar igual, mas em registros diferentes.....	94
<b>Figura 44a:</b> Motivo melódico inserido nos (c.34 e 50) em desenho inverso, vetor intervalar diferenciado, mas figuração rítmica e melódica semelhantes.....	94
<b>Figura 44b:</b> Conjunto 3-5 em Destaque na Seção Central.....	95
<b>Figura 45:</b> Textura Compacta, Seção Central (c.27-31).....	95
<b>Figura 46:</b> Diferença entre os Conjuntos 4-8 e 4-9.....	98
<b>Figura 47:</b> Introdução c.1-10.....	99
<b>Figura 48:</b> Introdução (c.1-10) e a Linearidade por Graus Conjuntos a partir da Nota Dó (c. 3).....	100
<b>Figura 49:</b> Condução Linear da Seção A (a e b), a tessitura salienta o conjunto referencial 3-5 (016) no c.28.....	101
<b>Figura 50:</b> Conjunto 4-9 Subentendido no 3º Movimento (c.5).....	101
<b>Figura 51:</b> Série de Quintas.....	102
<b>Figura 52:</b> Formação Escalar Diatônica (c.15).....	103
<b>Figura 53:</b> Escala Octatônica Dividida e Associada entre seus Três Segmentos... 104	
<b>Figura 54:</b> Formação Escalar Octatônica (c.111).....	104
<b>Figura 55:</b> Formação Escalar Pentatônica (c.11).....	105
<b>Figura 56:</b> Formação Escalar de Tons Inteiros (c.109-110).....	106
<b>Figura 57:</b> Conjunto 4-26 (0358), c. 86.....	106

<b>Figura 58:</b> Conjunto 3-6 (024), 4-22 (0247) e 3-9 (027), c. 48.....	107
<b>Figura 59:</b> Conjunto 3-7 (025), c.53.....	107
<b>Figura 60:</b> Seqüência de acordes triádicos de Sim e DóM na m.e., formando o modo frígio e SibM e DóbM/ SiM, formando modo árabe .....	108
<b>Figura 61:</b> Politonalidade Harmônica, c.56.....	109
<b>Figura 62:</b> Seqüência de conjuntos 3-5 em que o conjunto 3-4 participa como grupo alternativo do 3-5 (c. 77-79).....	110
<b>Figura 63a:</b> Conjuntos (3-7) e (3-2) aparecem no (c.56), Subseção f.....	111
<b>Figura 63b:</b> Conjunto (3-7) colocado no c.61, Subseção f .....	111
<b>Figura 63c:</b> Conjunto (3-7) colocado no (c. 66), Subseção g.....	111
<b>Figura 63d:</b> Conjunto (3-7) colocado no c. 80, Subseção h.....	112
<b>Figura 64:</b> Conteúdo intervalar modificado do grupo 3-7 os grupos 3-2 e 3-10 (c.98-100), mantendo a semelhança de contorno melódico .....	112
<b>Figura 65:</b> Conjuntos 5-7 Arranjados em dois Conjuntos de 3-5.....	113
<b>Figura 66:</b> Seqüência do modo Frígio .....	114

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Obras para Piano .....	41
<b>Quadro 2:</b> Doze Trifonos .....	44
<b>Quadro 3:</b> Organização Formal do 1º Movimento: <i>Allegro Moderato</i> .....	51
<b>Quadro 4:</b> Organização Formal do 2º Movimento: Lento .....	51
<b>Quadro 5:</b> Organização Formal do 3º Movimento: <i>Presto</i> .....	51
<b>Quadro 6:</b> Organização Formal, Conjuntos Referenciais, Alternativos e Complementares do 1º Movimento .....	61
<b>Quadro 7:</b> Coleções Diatônicas, Cromáticas, Octatônicas e de Tons Inteiros do 1º Movimento .....	62
<b>Quadro 8:</b> A Forma do Primeiro Movimento, Segundo Ibañez (1967) .....	63
<b>Quadro 9:</b> Esquema Formal Proposto por Miguel Marozzi .....	66
<b>Quadro 10:</b> Esquema Formal do 1o Movimento Segundo Hasselaar .....	68
<b>Quadro 11:</b> Organização Formal, Coleções Escalares, Conjuntos Referenciais, Alternativos e Complementares do 2º Movimento. Forma: A-B-A' .....	91
<b>Quadro 12:</b> Organização Formal, Grupos Referenciais, Alternativos e Complementares do 3º Movimento cuja forma compreende: Introdução A b c B (d) e f g h i j Reexposição A'b'c'B'coda ou A B A'B' .....	97
<b>Quadro 13:</b> Formações Escalares do 3o Movimento .....	97

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2 CONSIDERAÇÕES GERAIS .....</b>	<b>18</b>
2.1 Tendências Estéticas – Neoclassicismo .....	18
2.2 Panorama Histórico – Cultural da Cidade de Montevideu até 1950.....	32
2.3 A Trajetória e produção de Héctor Tosar .....	36
<b>3 REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>42</b>
<b>4 ANÁLISE DA SONATINA Nº 2 .....</b>	<b>50</b>
4.1 Olhar Particularizado: Sonoridade Referencial .....	51
4.2 Análise do Primeiro Movimento.....	60
4.2.1 Discussão sobre os Aspectos Formais.....	63
4.3 Análise do Segundo Movimento.....	90
4.4 Análise do Terceiro Movimento .....	96
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>120</b>
<b>DISCOGRAFIA.....</b>	<b>124</b>
<b>ANEXO A – CARTA DO COMPOSITOR ENDEREÇADA A MINHA PESSOA NO ANO DE 2001.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO B – NOTA NO JORNAL EL PAÍS ANUNCIANDO O SEMINÁRIO TOSAR, MONTEVIDEO 2/09/2003.....</b>	<b>127</b>
<b>ANEXO C – ARTIGO ALGUNAS PALABRAS SOBRE LA SEGUNDA SONATINA DE TOSAR. REVISTA CLAVE, MONTEVIDEO, Nº 55, P. 20-22, 1967 .....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO D – ANÚNCIO NO JORNAL LA MAÑANA SOBRE ESTRÉIA DA SONATINA Nº 2, COM TOSAR AO PIANO.....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO E – ENTREVISTA DO PIANISTA URUGUAIO MIGUEL MAROZZI .....</b>	<b>136</b>
<b>ANEXO F – PARTITURA DA SONATINA Nº 2 .....</b>	<b>143</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo originou-se da conciliação de várias idéias. Definiu-se a escolha de um autor latino-americano, uruguaio, por motivos familiares e geográficos. Do repertório dos compositores uruguaio, que abrange cerca de dez sonatinas para piano<sup>2</sup>, tópico da pesquisa maior no qual este trabalho se insere<sup>3</sup>, escolheu-se a ‘Sonatina nº 2’, de Héctor Tosar (1923-2002).

Ao realizar o levantamento bibliográfico sobre a obra para piano de Héctor Tosar, encontrou-se na Biblioteca da Escola Universitária de Música de Montevideu, um trabalho manuscrito baseado em entrevistas realizadas naquela cidade, entre os anos de 1965 e 1990. Intitulado ‘Hector Tosar: compositor uruguaio’, de Coriún Aharonián, este documento contém cento e cinco páginas elaboradas no final da década de oitenta. Publicado pelas Edições Trilce, em 1991, o trabalho apresenta um apanhado histórico-biográfico do compositor completo –até o presente momento, não se conhece publicação mais atualizada sobre Tosar e sua obra. Ao analisar os comentários sobre a ‘Sonatina nº 2’ constatou-se que Aharonián remete o leitor para o artigo ‘Algumas Palavras sobre la Segunda Sonatina de Tosar’, de Luís

---

<sup>2</sup> Dentre os compositores uruguaio que escreveram sonatinas estão Alberto Soriano (1915-1981), Carlos Estrada (1909-1970) Guido Santórsola (1904-1994) e Eduardo Gilardoni (1935).

<sup>3</sup> Este trabalho se insere no projeto da Dra. Cristina Capparelli Gerling, ‘A Sonatina para Piano na America-Latina’. IX Encontro Nacional da ANPPOM, Escola de Música de Belo Horizonte, Anais, 2001, p.122-130.

Battle Ibáñez<sup>4</sup>, incluído na revista *Clave* número 55, ano de 1967. Este pianista também gravou, a ‘Sonatina nº 2’, em programa radiofônico<sup>5</sup>, obra pela qual a pesquisadora interessou-se como pianista. Em pesquisa na Internet, em 2003, soube-se que Miguel Marozzi<sup>6</sup>, uruguaio, pianista e professor de análise na Escola Universitária de Montevideu, havia realizado naquele mesmo ano uma palestra sobre a ‘Sonatina nº 2’. Estes dois fatos instigaram ainda mais o interesse da pesquisadora pela obra, levando-a a interessar-se em discutir e confrontar as versões desses dois pianistas com a sua própria versão analítica. Esta discussão encontra-se no quarto capítulo do presente estudo - Análise da Sonatina nº 2 - no qual discorre-se sobre a forma do primeiro movimento sob várias óticas. A escolha do aspecto formal para discussão ocorreu pela constatação de divergências de abordagem entre os autores.

Segundo informações obtidas nos catálogos de Salgado (1980); Aharonián (1991) e Kröger (1997), as quatorze peças para piano de Tosar foram compostas entre 1936 e 1981. São elas: ‘Suíte de Danzas’ (1936, destruída pelo compositor); ‘Prelúdio’ (1939); ‘Sonatina nº1’ (1940, perdida); ‘*Danza Criolla*’ (1940); ‘*Improvisación*’ (1941); ‘Suíte para Piano’ (1944/45); ‘Sonatina nº 2’ (1953/54); ‘Cinco Tangos’ (1958); ‘*Tres Piezas*’ (1961); ‘Ritmo de Tango’ (1963); ‘*Tres Piezas para Piano*’ (1976); ‘Nómoi’ (1977); ‘Ecos’ (1977); ‘*Sul Re*’ (1981). A ‘Sonatina nº 2’ é a única deste gênero, entre as composições para piano de Héctor

---

<sup>4</sup> Luis Battle Ibáñez nasceu no Uruguai onde estudou com Wilhelm Kolischer. Depois continuou seus estudos com Yves Nat em Paris e Rudolf Serkin na Filadélfia. Foi diretor e professor do Conservatório Kolischer em Montevideu. Ganhou diversos prêmios entre eles da Fundação Levintritt, Cecile Licad, Peter Orth e Ignat Solzhenitsyn. Participou como jurado em diversos concursos importantes, como Tchaikovsky, em Moscow, em 1974 e Bach, em Washinton, D.C., em 1976. Ministrou vários cursos no Festival Malboro. Em 1974, tornou-se diretor do Instituto Rudolf Serkin.

<sup>5</sup> Da obra para piano de Tosar gravada com co-produção da Associação Civil Ars Musicae de Montevideo, e Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, Montevideu – Uruguai: Edição Ayuí-Tacuabé, novembro de 1994, constam as seguintes peças: *Danza Criolla* realizada em Colônia Alemanha em dezembro de 1984, com Lyda Indart ao piano, e *Sul Re* gravada em 15/04/1994, no auditório Vaz Ferreira da Biblioteca Nacional de Montevideu, com o próprio autor ao piano.

<sup>6</sup> Em coleta de dados, na cidade de Montevideu, a pesquisadora entrevistou o pianista e professor de análise da Escola Universitária de Música, Miguel Marozzi, que participou do Seminário sobre a obra de Tosar em 09/09/2003, no Liceu Francês com a palestra intitulada ‘Unidade e Diversidade na Organização das Alturas’, Montevideu, 29 de dezembro de 2003.



Tosar, pois, em 2001, o compositor esclareceu que a ‘Sonatina nº 1’ não chegou a ser editada e o manuscrito se perdeu<sup>7</sup>.

Apesar de o último catálogo das obras de Tosar estar desatualizado (KRÖGER, 1997) em relação ao ano de falecimento do compositor (2002), considera-se pouco provável que haja obra para piano composta posteriormente, pois, após a composição de *Sul Re* (1981), Tosar produziu principalmente obras para sintetizador. Ele, porém, era pianista e esta característica se impõe nas suas peças. O compositor sentia-se à vontade para se expressar a este respeito, como na entrevista concedida a Aharonián, em 1983, “sinto que o piano é meu instrumento e sinto que através dele posso escrever música muito melhor” (AHARONIÁN, 1991, p.65).

No Uruguai, Tosar é um dos compositores mais importantes da sua geração; sua obra é considerada “de igual nível estético que as composições dos mais qualificados autores contemporâneos” (SALGADO, 1980, p.134). Fora do âmbito uruguaio, no entanto, quer a ‘Sonatina nº 2’, quer as apreciações feitas sobre a obra pelos pianistas uruguaios Marozzi e Ibáñez não têm atingido uma parcela significativa de músicos. Entende-se assim a premência em resgatar este compositor latino-americano, através de uma de suas composições mais representativas e facilitar o conhecimento desta obra através de sua análise estilística. Detecta-se também que há generalizado desconhecimento do repertório de sonatinas compostas na América Latina.

Segundo Salgado (2001, p.642), até 1960, as obras de Tosar “combinam estrutura contrapontística e harmônica numa forma livre que aborda modelos de sonata”. Aharonián (1988/90, p.9) destaca que, neste mesmo período, Tosar representou a estética neoclássica em seu país. Essas afirmações realçam a importância de, no presente estudo, se apresentar o

---

<sup>7</sup> Informação transmitida por carta e escrita pelo compositor com a ajuda de sua secretária particular Fantina Signorelli, licenciada em Musicologia, que trabalhava com o compositor há 15 anos, na cidade de Montevideu, em 10 de setembro de 2001. A busca pela obra continua através de outros pianistas uruguaios.

ambiente musical europeu e os compositores que faziam parte deste universo, que influenciaram a formação de Tosar e, conseqüentemente, a ‘Sonatina n° 2’.

Este trabalho integra dois tipos de abordagem: de cunho histórico e de cunho teórico-analítico. O enfoque histórico precede o referencial teórico no qual apóia a análise da obra.

No segundo capítulo, Considerações Gerais, a abordagem centraliza-se no neoclassicismo europeu, sua origem e repercussão, segundo Messing (1988) e Taruskin (1993), e os possíveis elos desta tendência com Tosar e seus contemporâneos. Constam também deste segundo capítulo alguns registros biográficos significativos do compositor, sua produção geral, sua produção para piano e o contexto histórico cultural da cidade de Montevideú.

No terceiro capítulo, apresenta-se o referencial teórico, a saber, a obra do próprio Tosar (1992) e Joseph Straus (1990), como apoio à análise baseada na teoria dos conjuntos.

No quarto capítulo, Considerações Específicas, mostram-se o referencial da obra e os conjuntos alternativos; comparam-se as convergências e divergências entre as análises de Batlle e Marozzi complementadas pela análise da pesquisadora; aborda-se cada movimento da obra tratando da forma, elaborações contrapontísticas e materiais sonoros que compõem a linguagem.

A problemática da pesquisa foi baseada em duas questões principais:

- a) Quais são os elementos geradores que identificam a *Sonatina n° 2* de Tosar e quais são os elos com sua estrutura?
- b) Que paralelos podem ser traçados entre a ‘Sonatina n° 2’ (1953/4) e os pressupostos teóricos contidos em ‘*Los Grupos de Sonidos*’ (1992), de Héctor Tosar e em *Introduction to Post-tonal Theory*, de Straus (1990)?

## **2 CONSIDERAÇÕES GERAIS**

### **2.1 Tendências Estéticas – Neoclassicismo**

A ‘Sonatina nº 2’ de Héctor Tosar, alvo principal deste trabalho, é uma representante da tendência estética neoclássica. Esta prática composicional tão disseminada no século XX, deixou, na América Latina, por várias décadas, marcas sólidas. Um estudo detalhado sobre a origem e as repercussões do termo propicia o entendimento da análise apresentada no capítulo 4.

Na França, mais do que em qualquer outro país europeu, o nacionalismo crescente ajudou a fomentar um clima propício para a origem dos acontecimentos políticos revolucionários e pré-românticos do final do século XVIII. A utilização inicial do termo neoclassicismo aplicado à música coincide com o final do século XIX e com as tumultuadas relações políticas entre Alemanha e França. O neoclassicismo latente ganhou força entre artistas de diferentes gêneros para os quais “a geração de decadência e simbolismo não poderia mais suprir modelos profícuos de expressão criativa” (MESSING, 1988, p.7).

Como se verá adiante, o predomínio da música germânica nas salas de concerto europeias gerou ressentimentos, questionamentos e, sobretudo, fomentou reações. O significado do termo sofreu alterações ao longo do tempo. Antes da Primeira Guerra Mundial, neoclassicismo significava “o tratamento excessivamente banal e sufocante que os músicos

alemães submetiam à música do passado’ (MESSING, 1988, p.1). No final do século XIX, ‘decadência’ serviu como rótulo para tudo que fosse percebido como exagerado, desgastado e até mesmo como uma emocionalidade neurótica, ou seja, sintomático do pessimismo presente no círculo artístico. Os compositores franceses não economizavam palavras para descrever a retórica simbolista e a música alemã em termos pejorativos tais como ‘modelos de desgraça’ (MESSING, 1988, p.59). Esta posição homogênea revela uma tomada de consciência quanto à necessidade de resgate das tradições musicais francesas.

Messing descreve que o sentimento de regressão não foi um fenômeno que se instalou imediatamente no meio culto parisiense, nos anos 1880, mas que este limitou-se a alguns círculos restritos. Durante o ano de 1884, o músico francês Charles Lamoureux (1834-1899) apresentou, em Paris, o 1º ato da ópera ‘Tristão e Isolda’ de Wagner, lado a lado, com obras que ilustravam em seus títulos e conteúdos temas associados à decadência. Wagner falecera no ano anterior, 1883, mas sua ascendência sobre toda uma geração de músicos persistiu e prosperou até início do século XX. Para a maioria dos pintores e escritores na vanguarda de seu tempo, a música de Wagner transmitia “vivacidade e intensidade nas quais espelhavam suas próprias aspirações artísticas” (MESSING, 1988, p.4).

No decorrer do século XIX, não obstante a atuação de Berlioz e Saint-Saëns, os franceses perceberam as lacunas existentes na sua produção musical em relação à música dos ícones alemães. Durante longo tempo, o nacionalismo francês foi abafado pela primazia da música alemã. Gradualmente, questionou-se esta hegemonia e “compositores e músicos foram impelidos a formar uma terminologia que fortificasse suas noções de paridade artística (num primeiro momento) e de superioridade (depois)” (MESSING, 1988, p.151). Como reação, Wagner e seus conterrâneos - Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Brahms - bem como os adeptos do simbolismo nas artes foram alvo de feroz repúdio. Neste sentido, “o surgimento de um neoclassicismo francês supriu um código conveniente para que os compositores franceses pudessem fomentar suas idéias baseadas

numa evocação nostálgica de um estilo antigo” (MESSING, 1988, p.151).

Nos anos iniciais do século XX, buscava-se uma solução para a continuidade da linguagem musical frente à ruptura definitiva do sistema tonal, cujo período crítico acontecera entre 1890 e 1910, ponto culminante do romantismo tardio. Nos anos 1920, a linguagem musical dividiu-se entre os adeptos da ruptura do sistema tonal, seguidores de Schönberg e da tradição austro-alemã, e aqueles que, embora trabalhando em caminhos tão distintos o do ‘impressionismo’ francês e o do ‘expressionismo’ alemão, alargaram os limites da linguagem diatônica com materiais sonoros mergulhados no folclore, na música popular e na música de seus predecessores. Neste sentido, entre os compositores receosos da incursão na estética de vanguarda dodecafônica, o neoclassicismo contribuiu, como uma opção segura de recursos composicionais e os encaminhou para a direção oposta àquela adotada pelos músicos alemães de décadas anteriores.

Na França, o teórico e poeta Jean Cocteau<sup>8</sup> (1889-1963) propagou uma abordagem simples e objetiva da realidade na música francesa e nas artes em geral e, através do manifesto *Le coq et l'arlequin* (1918), influenciou diretamente Satie e o ‘Grupo dos Seis’ com suas idéias sobre estética e cultura. Neste texto, o poeta condena a seriedade da música de Beethoven e, sobretudo, a de Wagner; abomina tanto o simbolismo musical quanto o impressionismo de Debussy; rejeita a música de Mussorgsky e Rimsky-Korsakoff; preconiza a linearidade de Bach, a violência primitiva de Stravinsky e a simplicidade de Eric Satie (ROSTAND, 1954, p.24). A aferição desta época requer a menção dos manifestos que artistas visuais e literatos do modernismo produziam com regularidade e fervor. Nestes escritos, expressavam seus credos e seus objetivos artísticos, visto que os críticos até então empenhados na apreciação das obras precisavam de mais tempo para seus comentários. É, portanto, interessante e até irônico notar a rejeição de Jean Cocteau em relação ao impressionismo de Debussy dada a influência do compositor francês sobre o herói do

---

<sup>8</sup> Arthur Honegger (1892-1955) ao tratar sobre a influência que Cocteau exercia no meio artístico diz: “sem ser verdadeiramente músico, Cocteau foi o guia de muitos jovens. Sintetizava a ambição geral de uma reação contra a estética de pré-guerra e cada um de nós traduziu de modo diferente” (ROSTAND, 1954, p.25).

neoclassicismo modernista, Stravinsky. Rimsky-Korsakoff que também recebeu o repúdio do poeta, havia sido professor de Stravinsky.

Segundo Messing (1988, p.130), foi a partir da ‘Sinfonia para Instrumentos de Sopros’ de Stravinsky<sup>9</sup>, composta em 1923, que se passou a utilizar o termo neoclassicismo. O termo, que acabou identificando toda uma época, foi aplicado à música de Stravinsky (1882-1971) por seu conterrâneo Boris Schloezer (1881-1969), como uma tentativa de definir seu estilo. Obras escritas no estilo neoclássico “não buscavam exprimir emoção ou sentimentos, mas atingiam graça pela sua força e perfeição” (MESSING, 1988, p.130). Stravinsky, ao capitalizar a obra de seus predecessores próximos ou remotos, inaugura um movimento de retorno ao passado. Taruskin (1993, p.287), que apóia os argumentos de Messing, descreve este fenômeno como uma jornada tendenciosa de volta a um passado inexistente, ou seja, Stravinsky mostra aos seus contemporâneos como recriar um passado utópico, formalmente indevassável e que serve para estabelecer os limites de uma linguagem iminente (TARUSKIN, 1993, p.287).

Messing tem uma percepção aguçada sobre o termo, no sentido de saber avaliar o contexto de seu aproveitamento e de sua rejeição. O autor destaca uma questão importante ao revelar a preocupação tanto de Stravinsky como de Schönberg, principais rivais na luta pelo reconhecimento dentro da história da música, com a posição máxima. O primeiro soube explorar sua reputação de ‘compositor neoclássico’, acomodando-se a uma posição convenientemente pioneira na história da música. Schönberg utilizou este fato para colocar-se em oposição declarando o dodecafonismo como sucedâneo direto da prática dos grandes mestres e mantenedor da cultura alemã (MESSING, 1988, p.153).

---

<sup>9</sup> Em 1923, o crítico Boris de Schloezer colocou a ‘Sinfonia para Instrumentos de Sopro’, composta por Stravinsky e dedicada a Debussy, como a primeira obra que exemplifica o oposto da estética expressionista, ou seja, a primeira composição neoclássica. Entretanto, esta opinião não é compartilhada pela maioria dos autores que se dividem entre *Pulcinella* e *Octeto* como sendo a primeira obra chamada de neoclássica (MESSING, 1988, p. 88).

Ainda que por caminhos diversos, os seguidores de Wagner e da tradição alemã, Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) e Arnold Schönberg (1874-1951) sentiram “a necessidade de se afastar cada vez mais das tríades que edificavam a harmonia diatônica” (GRIFFTHS, 1987, p.24). O russo Aleksandr Scriabin (1872-1915) e o finlandês Jean Sibelius (1865-1957) enfrentaram este problema de modo diverso, sem que isso os levasse a seguir Schönberg. Esses compositores permaneceram no limiar entre a tonalidade e a sua supressão. “A *Quarta Sinfonia* de Sibelius escrita em 1910-11 quase pode ser considerada como um estudo sobre o trítone, intervalo desintegrador da tonalidade” (GRIFFTHS, 1987, p.25).

Diferentemente do neoclassicismo, que depois de ter sido ligado à música de Stravinsky teve aceitação ampla de compositores e do público de várias partes do mundo, a música dodecafônica de Schönberg e seus discípulos, Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), teve sua influência limitada entre os compositores e recebeu repúdio imediato de boa parte do público. Griffiths (1987, p.32) descreve que “havia dificuldade de publicação e apresentação das obras e quando o público tinha a oportunidade de ouvir a música de Schönberg e seus discípulos, a reação era violentamente agressiva” (GRIFFTHS, 1987, p.32). Schönberg traduziu essa aversão exagerada como “o desejo de se livrar daquele pesadelo, daquela tortura dissonante, daquelas idéias incompreensíveis, de toda aquela metódica loucura - e admitiu que as pessoas que se sentiam assim não eram más” (GRIFFTHS, 1987, p.32). Apesar do seu posterior retorno aos preceitos formais do neoclassicismo<sup>10</sup>, Schönberg recebeu o mérito de ‘criador’ do dodecafonismo e foi alvo da veneração de seus discípulos mais próximos na Alemanha e na Áustria.

---

<sup>10</sup> Nos anos 1920, Schönberg compôs obras dentro de formas e gêneros tradicionais, ‘desenvolvendo uma forma de neoclassicismo’. Dentro dessa estética, encontram-se obras como: as *Klavierstücke, op.23 n° 1, 2 e 4* (1920), a *Suíte op.25* (1921) para piano e as *Variações e Tanzszene da Serenade, op.24* (1923) que são movimentos baseados em formas clássicas. As peças do op.23 e 24 envolvem procedimentos seriais, mas a série de doze sons só aparece em uma peça. A maioria dos movimentos, em ‘Serenade’ e na ‘Suíte’, foi tirada das danças características do Barroco tardio. “A razão para o retorno de Schönberg às formas clássicas deve ser procurado na sua necessidade de encontrar uma nova saída para o desenvolvimento do seu pensamento” (NEIGHBOUR, 2001, p.591).

Em 1923, ano do nascimento de Tosar, Milhaud, um dos compositores mais fortemente identificados com o neoclassicismo, publicou um artigo intitulado *Politonalité et Atonalité*<sup>11</sup>, no qual apresenta uma alternativa para a tonalidade. Ele afirma a supremacia das tríades maiores, menores e da quinta sobre todas as outras combinações modais. Segundo Milhaud (1923, p.29-44) a politonalidade ocorre:

1) Pela escrita simultânea de duas ou mais linhas melódicas, cada uma em uma tonalidade; 2) pelo uso de uma melodia em tonalidade diferente do acompanhamento; 3) pela justaposição ou superposição de acordes em tonalidade radicalmente diversa (teclas pretas x teclas brancas); 4) pelo conflito entre modos, modo maior x modo menor; 5) pelo intercâmbio entre partes superiores e inferiores de tríades superpostas, por exemplo, Lá Maior sobre Dó Maior, e Dó Maior sobre Lá Maior; 6) pela mudança súbita de acordes predominantes escritos sobre teclas brancas ou seu inverso; 7) pelo uso de baixo ostinato em tonalidade diversa da linearidade ou cordalidade em curso nas demais vozes, acreditando na importância das tríades como realidades fixas.

Em Paris, da década de 1920, a prestigiada compositora, regente e pedagoga Nadia Boulanger<sup>12</sup> (1887-1979), amiga de Stravinsky e discípula de Fauré, ensinou um elevado número de jovens compositores, baseando sua prática pedagógica no estudo analítico detalhado das obras dos mestres consagrados do passado distante e próximo. Alguns dos compositores que passaram pelo ateliê de Nadia Boulanger alcançaram reconhecimento como os americanos Aaron Copland (1900-1990); Elliott Carter (1908); Roy Harris (1898-1979); Walter Piston (1894-1976); Roger Sessions (1896-1985); Virgil Thomson (1896-1989) e os franceses Jean Françaix (1912-1997); Darius Milhaud (1892-1974).

Whittal, que mais recentemente tratou da definição do neoclassicismo, descreve-o não como um estilo, mas como “um movimento estilístico que aparece nas obras de certos compositores do século XX” (WHITTAL, 2001, p.753). Para este autor, o prefixo ‘neo’ tem

<sup>11</sup> Milhaud, Darius. *Politonalité et Atonalité*. La Revue Musicale 4: 29-44, 1923.

<sup>12</sup> Nadia Boulanger (1887-1979) nasceu em Paris e estudou com o compositor francês Gabriel Fauré. Boulanger ministrou classes particulares e foi professora no Conservatório de Paris, entre os anos 1909 e 1920 e depois em 1946. A partir de 1921, ministrou aulas no Conservatório Americano de Fontainebleau, tornando-se diretora em 1949. Redescobriu obras de Monteverdi na década de 1930. Foi a primeira mulher a dirigir um concerto para a Royal Philarmonic Society de Londres, à frente da Orquestra Sinfônica de Boston (1938), e regeu a Orquestra Filarmônica de Nova York (1939)(<<http://www.nadiaboulanger.org>> Acesso em: 2 jan 2006).



conotação de paródia ou distorção das verdadeiras características clássicas. Um compositor neoclássico está mais inclinado a empregar uma modalidade ou uma tonalidade não definida que gira em torno de um grupo de notas, criando uma sonoridade referencial, ou até mesmo uma atonalidade, do que reproduzir o sistema tonal estruturado hierarquicamente do verdadeiro classicismo. O termo foi compreendido tanto em referência à “retomada de técnicas e formas de Haydn, Mozart e Beethoven”, quanto ao “retorno a Bach” (WHITTAL, 2001, p.754). De fato, a composição de ‘sonatas’ na década de 1950 fazia parte do modelo padrão para os compositores<sup>13</sup>.

Contrário a Whittal, Taruskin, em concordância com Messing, apresenta visão diferenciada sobre o movimento de ‘retorno a Bach’ liderado pelos franceses. Ele assim o descreve:

Um investimento na “Fonte alemã” como uma tentativa de trazer o “PAI” e de retirar o velho contrapontista dos seus conterrâneos errantes (que com sua psicologia anormal, traíram a pureza de Bach, a austeridade saudável de Bach, seu dinamismo e a sua capacidade de transcendência) e procurar restaurá-lo a um nível de elite adequado. “Eu volto a Bach, disse Stravinsky [...], mas não ao Bach que conhecemos hoje, mas ao Bach como ele realmente é” (TARUSKIN, 1993, p.293).

Vê-se que, além de apropriar-se do Bach dos alemães, Stravinsky sente-se totalmente livre para criar e modificar Bach, segundo seu próprio credo e imaginação.

Whittal (2001, p.754) revela ainda que a principal força do neoclassicismo estava contida “na reação contra as mais extremas indulgências do recente passado” (WHITTAL, 2001, p.754). Quando o autor refere-se ao ‘recente passado’, ele está se referindo à música praticada no século XIX. A influência da música dos séculos XVII e XVIII dominou de ‘forma avassaladora’ a primeira metade do século XX. Como resultado, a maioria das composições dessa época trazia algum tipo de alusão a conceitos da tradição musical

---

<sup>13</sup> Em entrevista a Bernard Gavoty, Arthur Honegger refere o que disse aos seus trinta e sete alunos de composição, na aula inaugural da Escola Normal de Música em Paris: “ninguém tem pressa em descobri-los nem às suas sonatas”. Honegger, Arthur. ‘Je suis Compositeur’ 1951, p. 32.

européia, empregada em séculos anteriores. Esta alusão pode ser verificada de várias maneiras, por exemplo, nos títulos de obras como ‘Variações e fuga sobre folias de Espanha’ para violão (1929) de Manuel Ponce (1882-1948) e ‘Suíte Ibéria’ (1906-8) de Isaac Albéniz (1860-1909). Este retorno efetivou-se pelo uso de estruturas convencionais e estabelecidas por séculos, tais como prelúdio, sonata, sonatina, suíte, tocata, sinfonia. A influência da música do passado recaiu sobre as escolhas interpretativas adotadas por intérpretes no nascente movimento da autenticidade musical. Essa prática continua gerando, até os dias atuais, uma das discussões mais polêmicas sobre o assunto.

Taruskin relata que muitos autores ratificam a visão de que “ao sistema tonal fadado ao extermínio foi dado uma reestrutura superficial de preservação, um desvio correto em relação à história no sentido de se colocar de forma frontal à história” (TARUSKIN, 1993, p.287). Esta análise esconde uma outra visão sobre o assunto, a visão de que o neoclassicismo foi um movimento que deu certo por pelo menos cinquenta anos. “Nenhum único compositor depois da Primeira Guerra Mundial ficou indiferente ao passado” (MESSING, 1988, p.152). Este movimento foi uma forma que os compositores encontraram para sobreviver, tornando o idioma de suas músicas mais acessível a um público desconfiado da chamada música de vanguarda. Como diz Honegger (1951, p.19), “o ouvinte se interessa pelo que lhe fazem ouvir com freqüência. Por essa razão, as obras novas provocam uma desconfiança que se traduz pela ausência do público nas primeiras audições” (HONEGGER, 1951, p.19). A linguagem musical utilizada nas obras do movimento neoclássico, entretanto, era tensa, pois representava o que não era. Como Straus (1990, p.1) afirmou “nenhuma acomodação é possível na travessia do vazio do fosso que separa a música tonal do séc. XVIII e XIX, da nova música pós-tonal do séc.XX” (STRAUS, 1990, p.1). Isso por que há sonoridades, formas e movimentos estruturais que são símbolos da era tonal. Não há, portanto, como transformar um idioma

musical tradicional em um novo contexto musical sem gerar tensão.

No início do século XX, diferentes grupos se organizaram em torno de um objetivo comum, cada qual procurando estabelecer a identidade de seu próprio país, através do resgate da música folclórica, popular, sacra e antiga. Floresceram nesta época diversas escolas nacionalistas tomadas pelo mesmo modelo russo, o do ‘Grupo dos Cinco’. Na França, os jovens compositores se organizaram como o ‘Grupo dos Seis’; na Hungria, Bartok e Kodály encabeçaram a luta em defesa da música folclórica; na Espanha, Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946) seguiram a dinastia deixada por Felipe Pedrell (1841-1922). O compositor Manuel de Falla, por exemplo, “bebeu das texturas claras e objetivas das obras neoclássicas de Stravinsky, para a criação de um novo estilo espanhol” (ANTOKOLETZ, 1992, p.168).

Se, no pós-guerra, “o neoclassicismo chegou a seu ponto culminante, jovens compositores que atingiram a maturidade neste período, qualquer que fosse sua nacionalidade, adotaram-no como a *língua franca* de sua época” (GRIFFTHS, 1987, p.73).

Na geração subsequente de compositores, entre os anos 1946 e 47, Héctor Tosar e muitos outros jovens compositores latino-americanos, como o argentino Alberto Ginastera (1916-1983), Oscar Buenaventura, o brasileiro Eleazar de Carvalho (1912), o panamenho Roque Cordero (1917), o venezuelano Antonio Estévez (1916-1988) tiveram aulas de composição com Aaron Copland e Arthur Honegger, no recém criado *Tanglewood Music Festival* em Massachusetts, Estados Unidos da América. De 1948 a 1950, Tosar esteve em Paris e recebeu aulas de Darius Milhaud e Jean Rivier. Os dados mencionados evidenciam que, entre os anos de 1946 a 1950, período que antecede a composição da ‘Sonatina nº 2’ (1953/4), Tosar estudou e esteve em contato com compositores associados ao neoclassicismo musical. Em entrevista a Aharonián, no ano de 1972, Tosar relata as influências que recebeu:

Meus primeiros amores, que eu me recorde, foram Debussy e Ravel. Daí, que a influência deles, em minhas obras, está muito marcada. Depois veio Stravinsky. E outra influência e não a de um compositor foi a de meu professor Lamberto Baldi<sup>14</sup> [...] A influência pedagógica de Baldi foi definitiva. Durante muito tempo quando eu já não mais trabalhava com ele, sempre lhe mostrava o que fazia, e [ele] sempre me fazia alguma sugestão alguma observação útil. Quando comecei a estudar com ele, Baldi era diretor da OSSODRE e me estimulava também com a execução das obras. Foi quem estreou minhas primeiras obras orquestrais; *Toccata* (1940) e *Concertino* (1941). Nesse momento estava bastante ligado a Stravinsky, sobretudo ao primeiro Stravinsky. Sentia-me cômodo, sem grande problemática frente à composição. As obras vinham fáceis. Entrei no neoclassicismo sem me dar conta<sup>15</sup> (AHARONIAN, 1991, p.18).

Segundo Aharonián (1991, p.16), por volta de 1940, no início da carreira, Tosar passou por fases que “não lhe impediram de escolher a ingenuidade do nacionalismo decorativo e o escapismo do neoclassicismo *criollo*”<sup>16</sup>, representados, em décadas anteriores, por três importantes compositores uruguaios: Alfonso Broqua (1876-1950), Eduardo Fabini (1883-1950) e Luis Cluzeau- Mortet (1894-1954). Como Lagarmilla (1970, p.46) expressou: “esses três artistas conseguiram emancipar-se, fazendo uso de materiais e procedimentos que vieram da Europa chegando até eles por dupla via, de herança racial e cultural. Enfrentaram problemas estéticos e os converteram em acento nacional claro e depurado” (LAGARMILLA, 1970, p.46).

<sup>14</sup> Lamberto Baldi (1895-1979) nasceu em Orvieto, Itália e realizou seus estudos musicais em Florença com o compositor Idelbrando Pizzetti. Começou sua trajetória de regente na Europa (Itália, França, Espanha, e Portugal), emigrando, em 1926, para a América do Sul. Foi diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em São Paulo, entre 1926 a 1931. Depois foi regente da Orquestra Sinfônica SODRE em Montevidéu, de 1932 a 1942 e de 1951 a 1953. Esteve em Buenos Aires trabalhando com a Orquestra Sinfônica Municipal, de 1947 a 1949. Foi diretor artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, de 1949 a 51, tendo regido mais de 40 concertos de repertório do séc. XX. Foi professor de composição de Mozart Camargo Guarnieri, de 1926 a 1930, e de Hector Tosar, de 1938 a 44. Segundo Verhaalen (2001, p.22), a maneira de Baldi ensinar era integrada, os alunos estudavam harmonia, contraponto, fuga e orquestração ao mesmo tempo, consultando a literatura musical. Ela destaca também, que Baldi era um grande inovador, tendo apresentado, em São Paulo, muitas peças de Stravinsky em primeira audição na América Latina (VERHAALLEN, 2001, p.22).

<sup>15</sup> Original: *Mis primeros amores, que yo recuerde, fueron Debussy y Ravel. De ahí que la influencia de ellos en las primeras obras es muy marcada. Después vino Stravinski. Otra influencia, y no de un compositor, fue la de mi maestro Lamberto Baldi [...] La influencia pedagógica de Baldi fue muy definitiva. Durante mucho tiempo, aun cuando ya no trabajaba más con él, siempre me hacía alguna sugerencia, alguna útil observación. Cuando comenzaba a estudiar con él, Baldi era director de la OSSODRE y me estimulaba también con la ejecución de las obras. Fue quien estrenó mis primeras dos obras orquestrales: Toccata (1940) e Concertino (1941). En ese momento estaba bastante ligado con Stravinski. Me sentía cómodo, sin gran problemática frente a la composición. Las obras venían fáciles. Entré sin darme cuenta en el neoclassicismo* (AHARONIÁN, 1991, p.18).

<sup>16</sup> O termo *criollo* designava filhos de europeus nascidos na colônia (FELDE, 1963, p.29). Quanto à referência sobre o escapismo do ‘neoclassicismo *criollo*’ adotado por Tosar, percebe-se um tom pejorativo nas palavras do compositor Coriún Aharonián. Ora, não é de se estranhar tal posição, uma vez que o compositor apresenta o consumo da música composta nos séculos anteriores ao século XX como “um problema muito grave”, como forma de “deter a história”. Ele considera que “o que estava acontecendo culturalmente prenunciava ao fim”. O autor aí está se referindo ao prenúncio do fim da tonalidade. A forma de deter [esse fim] foi [os compositores] “congelarem historicamente [a música] como forma de puxar o carro da história para trás”. O autor mostra que “estancar-se num passado histórico, através do apóio do folclore é atuar de forma fascista, ditatorial” (AHARONIÁN, 2000, p. 61 e 65). O compositor tem uma postura bem definida quanto à sua preferência estética musical e expressa essa tendência de forma unilateral.

Segundo o mesmo autor, na década de 1930, as obras de cunho nacionalista começaram a cair no esquecimento. A última obra orquestral de Fabini, *Mañana de Reyes* (1937) foi tocada no ano de sua composição, 1938. Salgado (1980, p.2) mostra que o Uruguai povoado por descendentes de espanhóis e de italianos manteve seu olhar voltado para a Europa. Sem tradição e população indígena, o compositor uruguaio quase sempre fez uso do “folclore campesino, do cidadão urbano e dos temas afro-americanos”<sup>17</sup>.

Em entrevista a Aharonián (1991, p.17), Tosar revelou que, na década de 1940, fez tentativas em direção à música de cunho nacionalista:

Um dos primeiros problemas que me apareceu foi o folclore. Estou falando de meus começos quando conheci Fabini. Recordo-me inclusive de ter escrito uma obra pseudofolclórica e haver lhe mostrado, pela circunstância de eu morar muito perto de sua casa. Antes de chegar às obras que hoje considero, fiz algumas tentativas desse tipo; mas logo me dei conta de que não correspondiam à minha sensibilidade. Além disso, desde essa época, me sentia urbano e não do campo, e o folclore do campo era uma atitude postiça (AHARONIÁN, 1991, p.17)<sup>18</sup>.

O exame da obra de Tosar revela escassez de títulos com caráter nacionalista. Entre estes, destacam-se ‘Danza Criolla’ (1940) e ‘Cinco Tangos’ (1958). A maior concentração de títulos faz referência a danças e esquemas formais do século XVIII, como suíte, prelúdio e sonatina. Infere-se que Tosar segue “o contingente de compositores trilhando caminhos de retorno ao antigo, ao mesmo tempo em que rejeitam o conteúdo da tonalidade” (GERLING, 2004, p.2). Nesta busca pela expansão das possibilidades tonais tradicionais, simultaneamente à adoção de alternativas para estruturas tradicionais consolidadas há séculos, Tosar segue uma tendência iniciada entre intelectuais e artistas, no final do século XIX, na França, que

<sup>17</sup> Folclore campesino é relativo ao campo.

<sup>18</sup> Original: “Uno de los primeros problemas que se me plantearon fue el del folclorismo. Estoy hablando de mis comienzos, cuando conocí a Fabini. Me acuerdo incluso de haber escrito una obra pseudofolclórica y de habérsela mostrado, por circunstancias de que vivía muy cerca de su casa. Antes de llegar a obras que hoy todavía considero, hice algunos intentos de ese tipo; pero pronto me di cuenta de que no correspondían a mi sensibilidad. “Además, desde esa época me sentía ciudadano y no campesino, y el folclorismo campesino era una actitud postiza”.

impunha à música uma saída para a submissão sufocante da música alemã (MESSING, 1988, p.17). Segundo Messing (1988, p.64), a idéia geradora para o termo neoclassicismo é de ‘renovação’ e ‘paradigma característico’ das tradições nacionalistas; tendência que se alastrou por vários países e à qual cada compositor imprimiu sua própria essência. O fato de Tosar não ter trilhado abertamente o mesmo caminho, dos ícones nacionalistas uruguaios - Fabini, Cluzeau-Mortet e Broqua - não significa que ele não empregasse, de maneira particularizada, uma essência nacionalista, embora de modo inconsciente, definido por Ayestarán (1958) como ‘folclore imaginário’.

A diversidade de estilos nacionalistas particulares é tão vasta, quanto o número de seus compositores. Segundo Dahlhaus (1980, p.90), “estilos nacionais diferem não só na sua substância, mas também nas maneiras pelas quais são nacionais, bem como na função social, estética e política que preenchem”. Na época da composição da ‘Sonatina nº 2’ (1953/4), Tosar já havia estado em Paris e nos Estados Unidos e estudado com Darius Milhaud, Aaron Copland e Arthur Honegger. Havia também estabelecido contato com alguns dos principais compositores latino-americanos, como Alberto Ginastera (1916-1983), Antonio Estévez e Carlos Chavez (1899-1978). Estes compositores partilhavam das iguais inquietações e sofriam semelhantes pressões para transformar as raízes populares de sua terra em arte. Essa arte buscava, porém, mostrar a renovação da linguagem utilizada em séculos anteriores e almejava ser simples e objetiva, seguindo os caminhos utilizados por alguns dos ícones musicais do momento, como Stravinsky e Bartok. Esta arte buscava ainda um sotaque nacional e pessoal. Para um compositor que se autodenominava “cidadão e não do campo”, todas essas imposições não resultavam em soluções prontas e fáceis.

Com relação à ‘Sonatina nº 2’, não se observa claramente o uso de elementos do folclore em seu primeiro movimento, a não ser pela associação visual da representação gráfica da partitura para piano, com a *performance* de movimento gestual da guitarra (violão),

instrumento tipicamente espanhol que tem grande representação no Uruguai. A melodia lamentosa do movimento lento, com sua dolência, típica de cantiga de ninar, traz a recordação distante de uma canção folclórica vinda, talvez da memória auditiva da infância do compositor ou de alguma canção rio-platense. Essas afirmações encontram forte apoio em declarações de Tosar<sup>19</sup> e no momento histórico vivido pela maioria dos compositores latino-americanos inspirados no exemplo bartokiano. Em depoimento, Tosar explica “estava muito atraído por Bartok e comecei a me colocar, como se colocou Ginastera, o problema de se nós não poderíamos fazer algo parecido na América do Sul” (AHARONIÁN, 1991, p.31). Exemplifica-se essa atração por Bartok na articulação acentuada e nos ritmos eletrizantes do terceiro movimento da ‘Sonatina nº 2’. O exemplo deixado por Bartok foi assimilado por Tosar não só na busca da identidade folclórica para a sua música, mas também na utilização de uma linguagem musical semelhante àquela utilizada pelo compositor húngaro.

Em entrevista a Aharonián, Tosar cita vários exemplos de folclorismo encontrados em obras compostas no ano de 1957<sup>20</sup>, como a ‘Sinfonia concertante para piano e orquestra’. Nesta obra, “introduzem-se elementos rítmicos e melódicos latino-americanos” (AHARONIÁN, 1991, p.31). Sobre o ‘Divertimento para Quinteto de Sopros’ e a ‘Sonata para clarinete e piano’ compostos em 1957, Tosar diz:

Ocorre o mesmo, ou algo parecido no último movimento da *Sonata para clarinete e piano* (1957), e no *Divertimento para Quinteto de sopros* (do mesmo ano) que quer ser sul americano, assim, em termos gerais. Aparecem temas que não se sabe exatamente de que parte é da América do Sul, mas talvez sejam mais caribenhos do que rio-platense [...] e onde o último movimento do quinteto é uma dança (AHARONIÁN, 1991, p.32)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Esta declaração de Tosar foi feita a Aharonián no ano de 1972.

<sup>20</sup> A pesar de Tosar ter dito, em entrevista a Aharonián, em 1983, que, em 1957, estava atraído por Bartok, existem evidências desta propensão já no 3º movimento da ‘Sonatina nº 2’, escrita em 1953/4.

<sup>21</sup> *Ocorre lo mismo o algo parecido en el último movimiento de la Sonata para clarinete y piano (1957), y en el Divertimento para quinteto de vientos (mismo año), que quiere ser sudamericano, así, en términos generales. Aparecen temas allí que no se sabe exactamente de qué parte de Sudamérica son, pero quizás son más caribeños que rioplatenses, e donde el último movimiento del quinteto es una danza* (AHARONIÁN, 1991, p. 32).

Na entrevista a Aharonián, Tosar não faz menção ao terceiro movimento do Quinteto que está apoiado em rítmica de ‘Tango’<sup>22</sup> e que foi considerado pela crítica da época como “o achado mais notável que se conhece, desta forma popular, tão inadaptável fora de seu ambiente, tratado por um músico culto”<sup>23</sup> (ENCARTE, 1998/99, p.8). Azevedo (1986, p.250) diz que os compositores imersos na cultura musical ocidental e que escrevem música nacionalista sem se dar conta, “assim agem seguindo uma estética européia, que nos primeiros decênios deste século incorporava, tanto na música como nas artes, elementos considerados exóticos, sobretudo de procedência africana” (AZEVEDO, 1986, p.250). A ‘Sonatina n° 2’ remete para características do folclore uruguaio na melodia inicial do segundo movimento, mas pode também expressar sua ligação com tendências neoclássicas ou universalistas, pela utilização de esquemas formais convencionais refletidos em uma linguagem pós-tonal. Esta obra é o reflexo da diversidade de alternativas composicionais manifesta em um nacionalismo particular. Segundo Azevedo (1986, p.252), “o neoclassicismo que floresceu em certos países da América Latina, sobretudo em Cuba e no Chile, contrapondo-se ao excesso de pitoresco e a uma anarquia estrutural inerentes ao cultivo da música que visava transformar em obra de arte o que pertencia à tradição popular, teve um efeito benéfico” (AZEVEDO, 1986, p.252). O neoclassicismo foi uma reação salutar que, pela valorização do hispanismo, considerado um dos traços mais fortes de uma cultura comum, aproximou o artista da sua terra natal.

A relação entre o neoclassicismo e a ‘Sonatina n° 2’ procede, visto que esta se aproxima de procedimentos da música pós-tonal<sup>24</sup>. A recorrência dos conjuntos referenciais

---

<sup>22</sup> Tango é uma canção e um gênero de dança latino-americana. Esta dança urbana é muito popular na Argentina e Uruguai e está basicamente em compasso 2/4 ou 4/4 (ZAHAR, 1994, p. 930).

<sup>23</sup> O ‘Divertimento para quinteto de sopros’ obteve primeiro prêmio no concurso internacional de compositores para conjunto instrumental patrocinado pela rádio do SODRE, no Festival Latino Americano de Música, em 1957. Entre os jurados estavam o compositor mexicano Carlos Chávez, o brasileiro Mozart Camargo Guarnieri, o chileno Domingo Santa Cruz, o argentino Alberto Ginastera e o musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán. (Encarte do Disco, ‘Héctor Tosar: Te Deum, Salmo 102, Divertimento, Toccata’ (Aharonián, 1998/99, p.8).

<sup>24</sup> No trabalho manuscrito de Tosar ‘Los Grupos de Sonidos’, o compositor afirma fazer uso, desde meados dos anos 1950, de um tipo de serialismo denominado cromatismo total (TOSAR, 1992, p.27). Milhaud, em 1923, já utilizava o termo ‘cromatismo total’ como denominação para os doze sons agregados por superimposição de tríades, encontrados no final do primeiro movimento da Sonata para Piano de 1926.



que resultam numa ‘tonalidade’ pela fixação de sonoridades características, aponta para os encaminhamentos futuros da produção musical de Tosar. Esta predileção do compositor pela conservação de centros referenciais em suas músicas já fora mencionada em entrevista concedida na década de 1960<sup>25</sup>. Nela, Tosar diz que do ponto de vista técnico, ele não era um serialista dogmático e que dentro das séries precisava encontrar centros tonais - “minhas séries (conjuntos)<sup>26</sup> eram reduzidas a quatro ou cinco notas porque me custava trabalhar com séries cromáticas inteiras, pois essas me resultavam pesadas e ameaçadas pela rigidez” (KRÖGER, 1997, p.104).

É, portanto, todo acertada a escolha da teoria dos conjuntos como referencial teórico para a ‘Sonatina nº 2’. A obra reúne diversos enfoques técnicos desde a utilização de sistema de conjuntos, passando por coleções diatônicas, octatônicas, cromáticas e de tons inteiros. Esses e outros aspectos concernentes à obra são mostrados em detalhes no Capítulo 4.

A seguir, são mostrados aspectos relevantes da biografia do compositor, com ênfase em seu aprendizado musical, e o contexto histórico-musical da cidade de Montevidéu até a década de 1950.

## **2.2 Panorama Histórico – Cultural da Cidade de Montevidéu até 1950**

O ambiente musical no qual a ‘Sonatina nº 2’ foi composta, a cidade de Montevidéu entre 1953/54, é propício ao florescimento artístico com o qual o compositor mostrou-se coerente.

Em sua história, o Uruguai construiu um sólido ambiente musical, sendo considerado um dos centros culturais mais ativos da América Latina. A concentração da música culta do

---

<sup>25</sup> Esta entrevista foi concedida por Tosar a Pablo Mané Garzón (KRÖGER, 1997, p.104).

<sup>26</sup> Algumas vezes o compositor utiliza o termo série para se referir a um conjunto ou grupo de notas, por isso optou-se por colocar entre parênteses outro termo, a fim de evitar confusão com a série de doze notas.

país situou-se ao redor da cidade de Montevidéu. Desde o final do século XVIII até meados do século XIX, a música sacra assegurou uma produção respeitável. Os músicos em sua maioria eram *mestres de cappella*, organistas vindos da Europa. “As obras desse período são missas a três e quatro vozes com acompanhamento de órgão ou até de orquestra, cuja obra de maior envergadura da época é a ‘Missa para o dia dos defuntos’ do Frei Manuel Ubeda, composta em 1802” (SALGADO, 1980, p.4).

No século XIX, a igreja cedeu lugar ao teatro. Em 1895, havia quinze teatros na cidade de Montevidéu. A primeira sala de espetáculos, a *Casa de Comedias* depois chamada de *Novo Teatro San Felipe* (1879), remonta ao ano de 1793. Os gêneros musicais apresentados nessa época derivavam especialmente da Espanha, eram *tonadillas escenicas*<sup>27</sup>, *melólogos*<sup>28</sup> e *Zarzuelas*<sup>29</sup>. Em 1856, o *Teatro Solis*, com capacidade para 1584 lugares (hoje para 2800), levou multidões às manifestações artísticas da época, predominantemente óperas italianas<sup>30</sup>. Salgado (2001, p.61) relata: “de 1830 a 1860, sessenta óperas foram encenadas com a passagem de mais de dez importantes companhias por Montevidéu” (SALGADO, 2001, p.61). A autora comenta que a cidade recebeu nomes importantes do cenário internacional da época, como as cantoras Ida Edelvira (1851-2); Justina Piacentini (1849-54); Eliza Biscaccianti (1854); Sofia Vera Lorini (1855-7); Anna Bishop (1858); Carlotta Patti (1870); Rosina Storchio (1904) e o cantor Enrico Tamberlik (1857). Seguindo este período dominado pela ópera italiana, Montevidéu, no início do século XX, adquiriu gosto mais eclético devido à presença de compositores do cenário internacional como Richard Strauss que veio à cidade conduzir sua obra ‘Elektra’ (1909).

<sup>27</sup> Gênero musical considerado como a autêntica ópera espanhola do séc. XVIII. Esta ópera primitiva contém uma abertura, duos trios, coros e partes dançadas (SALGADO, 1980, p.10).

<sup>28</sup> Conhecido como melodrama, o melólogo é uma ação cênica para um personagem que se alterna com um comentário musical (falado ou cantado) (SALGADO, 1980, p.11).

<sup>29</sup> *Zarzuela* é uma forma dramático-musical espanhola com diálogo declamado e caráter nitidamente nacional (Grove, 1994, p. 1043).

<sup>30</sup> No séc. XIX, este gênero musical foi sentido de forma avassaladora em toda América Latina.

Em 1930, o Teatro Urquiza foi comprado pelo Rádio SODRE e transformado em *Studio Auditorium*, funcionando até o incêndio ocorrido em 1971. Este importante local abrigou temporadas anuais de óperas nas quais figuraram primeiras audições de obras de autores uruguaios como *La ultima gavota* (1916)<sup>31</sup> de César Cortinas (1890-1918); *Paraná Guazú* (1930) de Vicente Ascone (1897-1979); *Urunday* (1940) de Rodríguez Socas (1885-1957); *El regreso* (1958) de Ricardo Storm (1930-2000). Por esse auditório também passaram vários regentes, compositores e solistas ilustres, como Igor Stravinsky, Heitor Villa-Lobos, Aaron Copland, Aran Katchaturian, Paul Hindemith, Charles Dutoit, Mozart Camargo Guarnieri e Geoffrey Busch (SALGADO, 1980, p.44).

A música sinfônica recebeu, no Uruguai, forte incentivo das Sociedades Filarmônicas. No século XIX existiram sete dessas organizações formadas por músicos profissionais e aficionados. Havia também conjuntos orquestrais nos conservatórios. A primeira sociedade musical de aficionados, *La Lira*, foi inaugurada em 1873. No final do século XIX, também havia o *Liceu Musical Franz Liszt* e o *Instituto Verdi* cujo repertório abrigava obras sinfônicas como a *Nona sinfonia de Beethoven* da qual participou o coral de alunos da instituição (SALGADO, 1980, p.40).

No Século XX, a música sinfônica tomou maior vulto com a fundação de várias orquestras profissionais, como a Orquestra Nacional, em 1908-1912; a Orquestra da Rádio Nacional, OSSODRE, em 1931; a Orquestra de Câmara de Montevideu, em 1936 e a Orquestra Sinfônica Municipal (atualmente se denomina Orquestra Filarmônica de Montevideo) em 1959-1970 (ambas fundadas pelo compositor uruguaio Carlos Estrada); a Orquestra do Centro Cultural de Música, em 1949; a Orquestra Sinfônica Nacional de Arte Folclórica, em 1950. Segundo Salgado (1980, p.42) “o ano de 1912 foi marco de realização de concertos na sala do *Teatro Solis*; foram cinquenta concertos em três meses, sendo conhecidas obras de compositores

---

<sup>31</sup> As datas em parênteses, ao lado da obra, refere-se ao ano de sua estréia.

uruguayos em primeira audição como; *Impresiones Sinfônicas* de Alfonso Broqua, *Polonesa* de Cluzeau Mortet e a *Suíte de Orquestra* de Luis Sambucetti” (SALGADO, 1980, p.42). A cidade era igualmente palco para apresentações de obras de vários compositores internacionais contemporâneos: “em 1931, obras de *Manuel de Falla*, *Debussy* e *Stravinsky* foram tocados sob a batuta do maestro europeu Ernest Ansermet num concerto com a orquestra do *OSSODRE*” (SALGADO, 1980, p.43). Entre os maestros de destacada atuação na cidade, à época, estão Luis Sambucetti no *Instituto Verdi*, em 1895; Camilo Giucci no *Liceo Musical Franz Liszt*, em 1903; Adolfo Errante na *Sociedade La Lira*, de 1932 a 1942; Lamberto Baldi na *OSSODRE* de 1951 a 1953.

No início do século XX, como ocorria em outros locais, os compositores latino-americanos buscavam estabelecer a linguagem de suas obras nas fontes musicais de seus países de origem. Muitos desses compositores estudaram na Europa ou no Estados Unidos da América e vivenciaram estilos musicais em voga - romantismo tardio, impressionismo, expressionismo ou neoclassicismo - como base para formar um idioma contemporâneo individual e imbuído de fragrâncias do folclore musical local (ANTOKOLETZ, 1992, p.218).

No Uruguai, verificou-se, predominantemente entre os compositores seguidores de uma estética ‘nacionalista’, a tendência de empreender estudos de aperfeiçoamento na Europa. Apesar de o Uruguai carecer de tradições musicais de raízes indígenas, presentes em outros países da América Latina<sup>32</sup>, seu nacionalismo utilizou temas folclóricos desde o campo até a cidade. Danças antigas, milongas<sup>33</sup>, *pericón*<sup>34</sup> e ritmos afro-uruguayos difundiram-se na geração de três compositores: Eduardo Fabini (1882-1950), Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) e Alfonso Broqua (1876-1946). Lagarmilla (1970, p.47) define-os não como integrantes de

<sup>32</sup> Entre esses países estão Brasil, México e Estados Unidos da América.

<sup>33</sup> Espécie de música dolente crioula de origem platina, cantada com acompanhamento de guitarra ou violão. Figuradamente mexericos, dengues, manhas, desculpas descabidas (NUNES, 1982, p.303).

<sup>34</sup> Dança “*complicada y vistosa*” uma variante do Cielito, de pares soltos, com movimentos combinados entre os grupos, muito popular no início do séc.XX; trata-se de uma dança espetáculo (VEGA, Carlos. Las danzas populares argentinas. Buenos Aires, 1986, p.211).

uma escola “mas possuidores de alguns traços comuns dentro de modalidades muito pessoais e de certo modo, intransferíveis. Com eles, nosso país adquire personalidade espiritual no campo da música” (LAGARMILLA, 1970, p.47). Segundo Salgado (1980, p.96), “se dá a Fabini e particularmente à estréia de Campo [Poema Sinfônico composto entre 1910-1922] realizada em 1922, como ponto de partida de nosso nacionalismo” (SALGADO, 1980, p.96). Mais do que o documento folclórico autêntico, os compositores uruguaios, como a maioria dos compositores que se dedicaram ao nacionalismo em diversos países, buscavam um acento nacional, ou seja, “tomar o espírito e não o corpo da canção e das danças populares” (LAGARMILLA, 1970, p.6). Entre os compositores uruguaios seguidores da tradição nacionalista, destacam-se: Vicente Ascone (1897-1979), Carlos Giucci (1904-1958), Ramon Rodriguez Socas (1886-1957) e Antonio Márquez. Na mesma geração de compositores nascidos no final do século XIX, mas desempenhando um papel inovador e de certa forma afastado das tendências nacionalistas da música uruguaia encontra-se Carmen Barradas (1888-1963) que compôs uma série de composições para piano<sup>35</sup>, utilizando uma grafia revolucionária para a época.

Na geração nascida nos primórdios do século XX, insere-se o compositor Carlos Estrada (1909-1970), precursor no Uruguai das tendências neoclássicas francesas, o qual fez sua formação no Conservatório Nacional de Paris. Da mesma geração de Tosar, são os compositores Pedro Ipuche Riva (1924-1996), Diego Legrand (1928) e León Biriotti (1929).

### **2.3 A Trajetória e produção de Héctor Tosar**

A trajetória histórico-musical de Héctor Tosar desenvolveu-se em uma cidade cujo meio artístico musical estava consolidado há décadas. Sem tirar o mérito que lhe é devido,

---

<sup>35</sup> A peça para piano de Carmen Barradas que obteve maior destaque foi *Fabricación*, composta em Madrid, em 1922.

Tosar teve meios para desenvolver seus dotes musicais e estudar com professores de elevado grau de excelência e pôde, ainda muito jovem, apresentar suas obras orquestrais. Ele obteve apoio governamental e ganhou bolsas de estudo no exterior, o que lhe possibilitou o encontro com as mais diversas correntes estilísticas contemporâneas, a troca de experiências e o relacionamento bem próximo com compositores latino-americanos.

Héctor Tosar (1923-2002) é um dos compositores mais conhecidos e importantes de sua geração e “muitas das suas obras têm integrado programas de festivais internacionais realizados tanto na Europa como nos Estados Unidos” (SALGADO, 1980, p.134).

Héctor Tosar Errecart nasceu no dia 18 de julho de 1923, em Montevidéu, filho de Héctor Eduardo Tosar Estades e Isabel Beatriz Errecart Etchandy. Estudou piano com Wilhelm Kolischer, harmonia com Tomás Mujica e composição e orquestração com Lamberto Baldi. No início de sua carreira como pianista e compositor, realizou, em 1939, uma turnê pelo Uruguai, quando se apresentou no interior e na capital. Nesta oportunidade, interpretou suas obras para piano ‘Prelúdio’, ‘Sonatina nº 1’ e ‘Danza Criolla’. Em 18 de julho de 1940, dia em que Tosar completava dezessete anos, sob direção de Lamberto Baldi, a Orquestra Sinfônica do *SODRE*, estreou sua primeira obra sinfônica intitulada ‘Toccata’. Tosar, portanto, foi um compositor privilegiado, teve ótima formação musical e, com o apoio de seu professor Lamberto Baldi, ouviu, em tenra idade, suas primeiras obras serem apresentadas. Isso impulsionou seu desenvolvimento composicional e garantiu-lhe prestígio em seu meio musical. Nos anos seguintes, a mesma orquestra apresentou, em vários países da América Latina, sob direção de Baldi, o ‘Concertino para piano e orquestra’, tendo o autor como solista. Em 1941, o autor compôs ‘Seis canciones de El Barrio de Santa Cruz’, obra para canto e piano a partir de poemas de José Maria Pemán (1898-1981). De 1946 a 1947, Tosar usufruiu de uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim e residiu nos Estados Unidos da América. Neste país, juntamente com vários compositores latino-americanos, como

Alberto Ginastera e Antonio Estévez, frequentou, no Festival de Música de Tanglewood, as classes de composição de Aaron Copland e Arthur Honegger e de regência de Serge Koussevitzky. Nesta época, suas composições ‘Sonata para Violino e Piano’ (1946), ‘Quarteto de Cordas’ (1944) e ‘Concertino para Piano e Orquestra’ foram apresentadas em Tanglewood, Washington e New York. Em 1948, ano em que compôs a ‘Sinfonia nº 1’<sup>36</sup>, viajou para Paris onde, patrocinado pelo governo francês e pela Rádio do SODRE, permaneceu por três anos. Tosar estudou composição, no Conservatório de Paris, com Jean Rivier e Darius Milhaud e regência, na Escola Normal, com Eugène Bigot e Jean Fournet. A absorção dos ensinamentos, recebidos de compositores ligados à tendência neoclássica, direcionou Tosar para a mesma vertente. Tosar escreveu a ‘Sonatina nº 2’, (1953/4), após seu retorno de Paris, (1951), onde estudara com Darius Milhaud, notável propagador da expansão do diatonismo através da superposição de tríades maiores e menores, o politonalismo.

A maioria dos professores de Tosar compôs, entre as décadas de 1910 e 1950, obras intituladas sonata ou sonatina. Milhaud escreveu a Sonata nº 1, op. 33, no ano de 1916, a Sonata nº 2, op. 293, em 1949 e a Sonatina op.354, em 1956. Honegger compôs várias obras desta forma em várias combinações instrumentais, entre 1918 e 1925. Copland escreveu a sonata para piano, em 1941.

Na França, Tosar compôs a ‘Sinfonia nº 2 para orquestra de cordas’ (1950), estreada em Montevideu, em 1951, pela Orquestra do *OSSODRE*, sob a regência de Erich Kleiber. Esta obra foi executada em vários países latino-americanos. Destaca-se sua apresentação no II Festival Latino-Americano de Música de Caracas, em 1957, sob a regência de Carlos Chavez, e no I Festival Inter-Americano, em Washington, em 1958.

---

<sup>36</sup> Com a obra ‘Sinfonia nº 1’, Tosar ganhou o primeiro ‘Prêmio Reichold’ nos Estados Unidos da América, em 1945 e o ‘Prêmio Accesit de Composição’ do Conservatório Nacional de Música de Paris, em 1949.

Um ano antes da composição da ‘Sonatina nº 2’ (1953/4), Tosar escreveu ‘Série Sinfônica’, para orquestra (1952), ‘Três Canciones Noturna’, para coro misto (1953) e ‘Prelúdio Ostinato y *Toccata Alla Burlesca*’ (1953), versão para dois pianos do primeiro e segundo movimentos da ‘Série Sinfônica’. Nesta época, o compositor trabalhava como professor do Conservatório Nacional de Música e do Instituto de Professores de Artigas.

Na década de 1960, Tosar voltou aos Estados Unidos da América com uma segunda bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. Em 1961, compôs a obra *Te Deum* para baixo, coro misto e orquestra, sob encomenda da Fundação Koussevitzky. Foi estreada no II Festival Interamericano de Música realizado em Washington e reapresentada, no mesmo ano, no Teatro Colón sob direção do próprio compositor.

Ao observar suas atividades nos anos adjacentes à composição da ‘Sonatina nº 2’, vê-se que Tosar estava em plena atividade composicional, pois ganhou o primeiro prêmio SODRE, no Bicentenário da morte do General Artigas, com a obra ‘Ode a Artigas’ (1951); obteve o prêmio para concessão de bolsa de aperfeiçoamento no estrangeiro com a obra ‘Momento Sinfônico’ (1949); ganhou o Concurso Latino-Americano de Composição, com ‘Divertimento para quinteto de vientos’ (1957). Entre outros prêmios importantes, destacam-se ainda: primeiro prêmio no Concurso Latino-Americano de Composição da cidade de Maracaibo (Venezuela), em 1977, com ‘Divertimento para Quinteto de Sopros’; Prêmio Obras Literárias, Ensaio de Arte do Ministério de Educação e Cultura –Uruguai, em 1992, com *Los Grupos de Sonidos*; Prêmio Nacional de Música outorgado pelo Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, em 1994, por sua atividade artística e valor global de sua obra.

Héctor Tosar foi professor de história da música e análise musical no Conservatório Nacional de Música de Montevideu (1952-61); de harmonia no Instituto de professores de Artigas (1954-61); de composição, harmonia e análise no Conservatório de Porto Rico (1961-



66); de composição e orquestração no Conservatório Nacional de Montevideu (1966-74 e 1985-92) e diretor do Conservatório Nacional de Montevideu (1973-74 e 1985-87). Ministrou vários cursos de música contemporânea no Uruguai, na Argentina e no Brasil, de 1970 a 1986; no Instituto Simon Bolívar, Caracas-Venezuela, de 1991-82; na Universidade de Indiana, Bloomington nos Estados Unidos da América, de 1981-82. Ministrou aulas de análise no Instituto Nemus de Montevideu e no Instituto de Filosofia e Ciências, em 1985, foi professor de composição da Escola Universitária de Montevideu, maestro consultor e compositor em residência do SODRE, de 1987 a 1991. Em 1995, Tosar retirou-se da docência. Faleceu em sua cidade natal, em 2002.

### **Produção Musical Geral**

Pela consulta a catálogos em Aharonián, Lagarmilla e Salgado, nota-se que a produção musical de Tosar é bastante heterogênea. Ele escreveu para orquestra; orquestra de cordas; orquestra e piano; conjuntos instrumentais; quintetos de sopros; quartetos de cordas; violino e piano; clarinete e piano; violino, clarinete e piano; violino e orquestra; oboé, clarinete e fagote; flauta, oboé, fagote e piano; oboé solo; violão solo; sintetizador; música para teatro; música para cinema; voz e orquestra de cordas; canto e piano; coro a capela; coro e orquestra; coro, piano e órgão; piano solo<sup>37</sup>.

### **Produção para Piano**

As peças para piano somam um total de quatorze composições, o que representa, aproximadamente, 1/5 (17,94%) da produção de Tosar. Essas obras foram compostas entre 1936 a 1981. A ‘Sonatina nº 2’ escrita em 1953/4 é a única obra do gênero e encontra-se isolada entre a ‘Suíte para Piano’ composta em 1944/5 e ‘Cinco Tangos’, em 1958. As obras

---

<sup>37</sup> Ver catálogo de obras, AHARONIÁN, Coriún. Hector Tosar: compositor uruguaio. Montevideo: Trilce, 1991.

para outros instrumentos que preenchem o período próximo ao da composição da ‘Sonatina n° 2’<sup>38</sup> são ‘Cinco Madrigales’ (coro misto) composta em 1956 e ‘Salmo 102’ (soprano, coro misto e orquestra) de 1957. Nos dois anos anteriores à composição da Sonatina, 1952 e 1953, Tosar compôs *Infinito* (coro misto); *Série Sinfônica* (orquestra); *Três Canciones Noturnas* (coro misto). O Quadro 1 mostra as peças para piano compostas entre 1936 e 1981<sup>39</sup>.

1936	Suíte de Danzas <sup>40</sup>	
1939	Prelúdio	
1940	Sonatina n° 1	Danza Criolla
1941	Improvisación	
1944/45	Suíte para Piano	
1953/54	Sonatina n° 2	
1958	Cinco Tangos	
1961	Tres Piezas	
1963	Ritmo de Tango	
1976	Três Piezas para Piano	
1977	Nómoi	Ecos
1981	Sul Re	

**Quadro 1:** Obras para Piano

<sup>38</sup> A *Sonatina n° 1* não chegou a ser editada e o manuscrito se perdeu. Esta informação foi dada através de correspondência trocada com o compositor meses antes de seu falecimento, 10 de setembro de 2001 (ver Anexo A).

<sup>39</sup> Os dados dessa tabela foram obtidos nos catálogos de Salgado (1980) e Aharonián (1991).

<sup>40</sup> Esta peça foi destruída pelo compositor.

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

Escolheu-se como referencial teórico o trabalho manuscrito *Los Grupos de Sonidos* de Héctor Tosar, escrito em 1992, por considerar-se auspiciosa a oportunidade de analisar uma obra que esboça uma síntese da experiência teórico-analítica de longa data de Tosar. De importância ímpar, este trabalho explicita os pressupostos teóricos de Tosar, ao expor “inquietações e buscas em torno da problemática da altura dos sons, oferecendo uma síntese do resultado dessas experiências” (TOSAR, 1992, prefácio).

A análise da ‘Sonatina nº 2’ baseia-se também na proposta de Joseph Straus tal como desenvolvida no livro *Introduction to Post-tonal Theory* de 1990. Esta escolha deve-se à linguagem clara e direta empregada pelo autor, a qual facilita o entendimento dos procedimentos plenamente vigentes da teoria pós-tonal.

Em seu trabalho, Tosar começa descrevendo os vários processos de decomposição<sup>41</sup> pelo qual passou a música tonal até chegar no serialismo de Schönberg. Para este autor “as duas tendências conhecidas por tonalidade e atonalidade podem e devem ser usadas e combinadas entre elas para maior benefício da expressão musical” (TOSAR, 1992, p.17).

Tosar mostra que as duas tendências opostas e complementares (tonalidade e

---

<sup>41</sup> O termo decomposição foi usado por Herbert Eimert (1959, p.8), significando a tendência desestabilizadora empreendida pela maioria dos compositores do período romântico em cima da tonalidade.




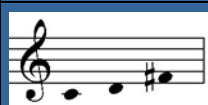
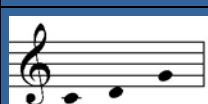
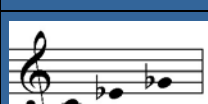
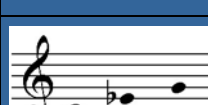
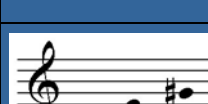
atonalidade) correspondem à ambivalência da própria natureza humana e à antinomia entre o estático (dodecafonismo) e o dinâmico (tonalismo), não tendo nenhuma música absolutamente estática [entende-se aqui que o compositor se refere à série dodecafônica que prescinde de relações funcionais] como tão pouco pode existir uma música absolutamente dinâmica [tonalidade funcional]. Ele completa: “um compositor não tem por que optar entre ser tonal ou atonal e sim, usar uma maior ou menor dose de tonalidade ou atonalidade, recorrendo a uma das formas de contraste como garantia do bom nível musical: aquele conhecido e válido princípio de unidade na diversidade e variedade na uniformidade”. Ele destaca ainda que “a conciliação e o contraste entre essas duas direções, só excludentes na aparência é precisamente, a principal finalidade da técnica dos grupos de sons” (TOSAR, 1992, p.17).

Os grupos de sons ou conjuntos de alturas funcionam para Tosar como “um princípio de estabilidade tonal [...] uma maneira de resolver o problema da tonalidade” (TOSAR, 1992, p.28). Este autor ressalta que os ‘grupos de sons’ surgidos a partir de 1960 e suas primeiras experiências seriais, denominadas ‘total cromático’, haviam sido incorporadas em suas composições há alguns anos. Tosar completa que este conceito ‘total cromático’ levou-o a descobrir a existência de doze grupos de três sons que ‘ele’ denominou ‘Trífono’ (TOSAR, 1992, p.28).

TRIFONO I	3-1 (012)	
TRIFONO II	3-2 (013)	
TRIFONO III	3-3 (014)	
TRIFONO IV	3-4 (015)	

Continua...

...Continuação

TRIFONO V	3-5 (016)	
TRIFONO VI	3-6 (024)	
TRIFONO VII	3-7 (025)	
TRIFONO VIII	3-8 (026)	
TRIFONO IX	3-9 (027)	
TRIFONO X	3-10 (036)	
TRIFONO XI	3-11 (037)	
TRIFONO XII	3-12 (048)	

**Quadro 2:** Doze Trifonos

A constatação do princípio dos ‘grupos de sons’ ocorreu durante a composição de ‘Aves Errantes’ entre 1961 e 1963. Nesta obra, para baritono e onze instrumentos, Tosar (1992, p.27) utilizou um grupo de cinco sons “como material principal para o primeiro e terceiro movimentos”. Tosar relata que suas primeiras descobertas foram induzidas intuitivamente e mais tarde foram relacionadas com os livros *The Structure of Atonal Music* de Allen Forte (1973) e *Serial Composition and Atonality* (1972) e *Twelve-Tone Tonality* (1977) de George Perle. Na década de 1980, ele teve acesso a um exemplar do artigo intitulado ‘O relógio tonal’ ou ‘O Zodíaco das doze tonalidades’ de Peter Schat, de 1982.

Segundo Tosar (1992, p.28-29), o artigo trata sobre dozes (12) grupos tipo de três (3) sons (chamados por Tosar como Trífono) e ressalta “a importância dos 12 (doze) grupos (ou tríades), como base teórica de um novo conceito de tonalidade”.

Mesmo tendo sido composta em época anterior (1953/4), a ‘Sonatina nº 2’ mostra que o pensamento determinante do ‘grupo de sons’ já se manifestava como organizador do processo composicional de Tosar, ou seja, esta obra revela que as experiências de Tosar com os ‘grupos de sons’ estava ainda num estágio incipiente, intuitivo, mas já apontando para as diretrizes futuras de sua linguagem musical.

A obra em questão tem como referencial sonoro o Trífono V ou conjunto 3-5 (016) que aparece em sua forma simples (016), invertida (601) ou até mesmo de forma derivada (061). Segundo Tosar, a união das quatro transposições do trífono V, tanto quanto no restante dos trífonos, exceto no Trífono X, constitui um ‘total cromático’.



**Figura 1:** União das Quatro Transposições do Trífono V, 3-5 (016)

A utilização dos ‘grupos de sons’ ou Trífonos, ao conciliar o politonalismo<sup>42</sup> e os fundamentos básicos do diatonismo, permite a renovação do idioma musical.

Tosar trata os grupos de sons como substratos da música européia ocidental ao incluir os acordes Maiores e menores como um dos seus primeiros representantes. O autor expõe:

Durante o Barroco, e boa parte do classicismo, o acorde de tônica em suas duas formas de expressividade foi o único elemento com que se podia contar para construir os temas, motivos ou materiais que serviriam de base para a elaboração de cada obra ou movimento. Por mais de dois séculos de era tonal, até o início do

<sup>42</sup> Para Milhaud, compositor vinculado ao politonalismo, o sistema de exploração do ‘total cromático’ constituiu-se em doze sons agregados e superimpostos por tríades (1923, p.32).

romantismo, todas as músicas começavam e terminavam com a afirmação tonal que consiste, como é sabido, em se fazer ouvir melódica ou harmonicamente o acorde de tônica, seguindo para a dominante, para depois regressar novamente para a tônica. Só depois dessa afirmação era possível incursionar por outros domínios ou tonalidades mais ou menos distantes (TOSAR, 1992, p.5, tradução da autora)<sup>43</sup>.

E, mais adiante, acrescenta:

É fácil constatar que essa prática, seguida sem flexibilidade por todos os compositores, sem exceção, dentro do mencionado período histórico - consequência do racionalismo e da ilustração que não deixava à sensibilidade do músico outro caminho que a afirmação simples e categórica, dos dois únicos tipos de tonalidade reconhecidos (preferencialmente a menor para os barrocos e maior para os clássicos)- se coloca dentro dos princípios gerais dos grupos de sons, já que os sons que integram um acorde maior ou menor constituem, justamente, um grupo, tanto pela característica relação intervalar como sua própria funcionalidade (TOSAR, 1992, p.5, tradução da autora)<sup>44</sup>.

A afirmação de um centro tonal definido sofreu um processo de contínua desestabilização. Vários foram os fatores que contribuíram para este desgaste, por exemplo, a substituição da afirmação dos acordes de tônica por acordes dissonantes e alterados. Gradualmente, a terça foi retirada do acorde, intervalos de quartas proliferaram e as oitavas, como elemento estabilizador, tenderam ao desaparecimento. A atmosfera modal foi novamente introduzida, bem como as formações escalares simétricas: coleções cromáticas, octatônicas e de tons inteiros. O cromatismo exacerbado pelo agregamento de sons estranhos e pelo movimento harmônico não-funcional contribuiu para o crescente desvinculamento da tonalidade como referência estável.

Eimert (1959, p.7) ressalta que a técnica de composição dodecafônica trouxe outros

---

<sup>43</sup> “Durante el barroco y la totalidad del clasicismo, el acorde tónico en sus formas de contrastante expresividad, fue el único elemento con que se podía contar para construir los temas, motivos o materiales que servirían de base para la elaboración de cada obra o movimiento. Por más de dos siglos de era tonal, vale decir hasta entrado el romanticismo, no había música que no comenzara (y terminara, por supuesto) con una afirmación tonal, que consiste, como es sabido, en hacer oír, ya sea armónica o melódicamente, el acorde tónico seguido del dominante, para regresar de nuevo al tónico. Sólo después de esta afirmación era posible incursionar por otros dominios o tonalidades más o menos cercanos o lejanos”.

<sup>44</sup> “ Resulta fácil constatar que esa práctica, seguida inflexiblemente por todos los compositores sin excepción dentro del racionalismo y la ilustración, que no dejaba a la sensibilidad del músico otro camino que la afirmación simple y categórica, rotunda, de los únicos tipos de tonalidad reconocidos (preferentemente la menor en los barrocos e la mayor en los clásicos) – se enmarca también dentro del principio general de los grupos de sonidos, ya que los sonidos que integran un acorde mayor o menor constituyen, justamente, un grupo, tanto por lo característico de su relación interválica como por su propia funcionalidad”.

recursos para a música atual, colocando “um ponto final no desgaste progressivo da trajetória da música ocidental” (EIMERT, 1959, p.7). Tosar declara ter estudado o serialismo de forma livre, não para fazer uso das séries, mas para fazer uso de “micro séries que, misturadas entre os sons, se converteram na essência do seu legado musical, do ponto de vista harmônico” (KRÖGER, 1997, p.114). Tosar entendia o “dodecafonismo serial como uma nova tonalidade” ou como “uma nova organização de alturas”. Esta questão de tonalidade referencial, de suma importância para Tosar, não deve ser entendida como a vinculação a uma escala diatônica específica, por exemplo, Ré M ou Ré m, mas simplesmente uma nota ou grupos de notas, conservando um centro tonal referencial na obra. Como Tosar não foi um adepto de princípios dedecafônicos estritos, seus materiais sonoros reduziam-se a quatro ou cinco alturas, porque ele não gostava de trabalhar com séries cromáticas inteiras. Dizia que “estas lhe resultavam pesadas e ameaçadas pela rigidez” (KROGER, 1997, p.104).

A ‘Sonatina nº 2’ apresenta uma linguagem harmônica na qual alguns centros referenciais são introduzidos, dando a sensação auditiva definida por Straus (1990, p.89) “som tonal” (STRAUS, 1990, p.89). Essa sensação de referência sonora não condiz, entretanto, com a análise tradicional, pois não se baseia primordialmente em uma harmonia funcional. Os acordes não são colocados em atração mútua, o cenário harmônico típico do primeiro movimento e do terceiro movimentos resultam principalmente da reiteração de grupos de alturas e da recorrência de procedimentos escolhidos a partir de estruturas contrapontísticas. Passagens significativas do 2º movimento remetem à lembrança de melodias com acompanhamentos. Quando Tosar faz uso de procedimentos do ‘Barroco tardio’ ou ‘Classicismo’, ou seja, épocas do pleno estabelecimento da tonalidade, sem, no entanto, usá-la como estrutura e direcionamento, reinterpretando esses estilos à sua maneira, ele está seguindo a postura neoclássica prevalente na



época da composição a exemplo de elevado número de seus contemporâneos<sup>45</sup>.

Straus (1990, p.91), ao observar que a missão da música pós-tonal focaliza: “os sons específicos, grupos de sons, ou conjuntos de alturas como meio de dividir e organizar a música”, diz também que a ausência de uma harmonia funcional e de uma tradicional condução vocal fez com que os compositores utilizassem outros meios contextuais para reforçar os centros referenciais. Por exemplo, notas freqüentemente afirmadas, sustentadas pela duração, colocadas num registro extremo, tocadas mais forte, rítmica e melodicamente enfatizadas têm prioridade sobre outras que não possuem esses atributos (STRAUS, 1990, p.91). Observa-se que o estabelecimento de centros referenciais e os diversos procedimentos que os reforçam fazem parte dos pontos comuns entre Straus e Tosar. Na ‘Sonatina nº 2’, estas questões aparecem com fartura, conforme mostra a análise da obra.

Na ‘Sonatina nº 2’, a recorrência de um grupo principal de sons resulta na fixação de sua sonoridade característica. Esse grupo principal sonoro compõe e interliga motivos, frases, grupos temáticos e modela as seções, tornando o referencial utilizado pelo compositor, numa trama que rejeita as relações funcionais. Tosar (1992, p.29-30) define o grupo de sons como:

[...] estruturas harmônicas constituídas por um número variável de sons de diferentes alturas. Esses sons estão separados uns dos outros por intervalos que identificam e caracterizam cada grupo. Tais intervalos medem-se dentro do sistema temperado pelo número de semitons que contém. Se considerarmos cada grupo de sons como um conjunto, para defini-los necessita-se estabelecer as alturas correspondentes a cada som que integram um grupo. E a melhor forma de identificar um grupo é definir cada um dos intervalos que o compõe, prescindindo de seu nome e de sua identificação (TOSAR, 1992, p.29-30)<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> A popularidade da forma na América Latina (Disponível em: <<http://www.artesufrgs.br/ensino/ppgmus/gppi>> Acesso em: 2 out 2005).

<sup>46</sup> “*Estructuras armónicas constituidas por un número variable de sonidos de diferente altura. Estos sonidos están separados unos de otros por intervalos que identifican y caracterizan a cada grupo. Dichos intervalos se miden, dentro del sistema temperado, por el número de semitonos que contienen. Si consideramos a un grupo de sonidos como un conjunto en términos matemáticos, bastará con establecer las alturas correspondientes a cada sonido que integra un grupo para que éste quede definido. La mejor forma de identificar a un grupo es definir cada uno de los intervalos que lo componen, prescindiendo de su ubicación particular en el espacio sonoro, es decir, del nombre e indicación de cada uno de sus sonidos. Estos, se harán, en orden ascendente, mediante la indicación del número de semitonos que contiene cada intervalo*”.

O compositor (1992, p.44) explica que a diferença entre as séries do sistema dodecafônico e dos grupos de sons reside no fato de que “estes últimos não constituem conjuntos ordenados e, portanto a modificação melódica na ordem dos sons do grupo (não de seus intervalos) é totalmente livre”. Segue sua argumentação dizendo que “os procedimentos da transposição e da inversão podem ser utilizados livremente, e que se tratando de uma escrita horizontal ou vertical, seu emprego não altera a estrutura de cada grupo” (TOSAR, 1992, p.44). Straus (1990, p.118), com outras palavras, mas na mesma linha de pensamento, comenta sobre a diferença entre conjunto ou coleções de sons e uma série dos doze sons. Para este autor “um conjunto de sons retém sua identidade independentemente das ordenações de suas alturas. Em uma série, entretanto, as classes de alturas ocorrem numa ordem específica; a identidade da série muda se a ordem muda” (STRAUS, 1990, p.118).

Tosar rejeitava a idéia de um atonalismo total, ou seja, uma música sem notas, coleções, alturas ou formas que pudessem estabelecer vínculos referenciais e expressivos na sua obra. Em entrevista a Aharonián (1967, p.25), Tosar afirma:

[...] busco a maior expressividade possível e o meio de alcançar essa expressividade, naturalmente, muda. Em uma época, pode ter sido através da melodia, em outra época pode ter sido através da cor - ou simplesmente formas. Mas sempre tem que haver expressividade, comunicação<sup>47</sup>.

Na análise da ‘Sonatina nº 2’, a tonalidade é entendida no sentido de cor sonora da obra ou conjunto sonoro, cuja recorrência proporciona sua estrutura formal. Dada a importância desta recorrência em relação ao referencial sonoro da obra, inicia-se a abordagem analítica por este parâmetro destacado pelo compositor.

---

<sup>47</sup> “Yo diría que busco la mayor expresividad posible. El medio de lograr esa expresividad, naturalmente, cambia. En una época puede haber sido a través de la melodía, en otra puede haber sido a través del color –o simplemente formas. Pero siempre tiene que haber expresividad, es decir, una comunicación”.

#### **4 ANÁLISE DA SONATINA Nº 2**

A ‘Sonatina nº 2’ dedicada a Renée Pietrafesa (BATLLE, 1967, p.20), publicada, em 1959, pela Ricordi Americana, Buenos Aires, foi estreada no dia 22 de setembro de 1955 (ver Anexo D), no Ciclo de Música Americana da Associação Cristã de Jovens, em Montevideu, com o autor ao piano.

Ela divide-se em três movimentos. O primeiro contém cento e quatro compassos em divisão 4/4 e 2/4 e andamento *Allegro Moderato*. A estrutura formal do movimento delineada por frases claras, constituídas por motivos distintos, está dividida entre: Exposição (c. 1-35), Desenvolvimento (c. 36- 67) e Reexposição (c.68-104).

O segundo movimento Lento está escrito no esquema ternário simples<sup>48</sup>, contém oitenta e nove compassos que se alternam entre a métrica simples, ternária e binária. A seção introdutória deste movimento serve de base para uma melodia de visível inspiração folclórica. A seção central com trinta e oito compassos tem seu andamento acelerado, provocando contraste e a ligação para o retorno da melodia principal.

O terceiro movimento contém cento e trinta e nove compassos em divisão quaternária, é organizado em duas seções principais designadas, respectivamente, por A e B que são repetidas com algumas modificações, respectivamente, A’ e B’. Cada uma das seções

---

<sup>48</sup> Para Batlle, uma Ária da capo (1967, p.22).

principais é seguida por subseções que juntas delineiam uma disposição multiseccional. O andamento do terceiro movimento gradua-se desde o *Presto* (Introdução) até o Tranquilo (Seção B). O andamento rápido retorna sob a designação de *Allegro giocoso, come prima* no c. 107 e que coincide com a seção A`. Os Quadros 2, 3 e 4 possibilitam uma visão mais aclarada dessa organização formal dos três movimentos comentados.

Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
(c.1-35)	(c.36-67)	(c.68-104)

**Quadro 3:** Organização Formal do 1º Movimento: *Allegro Moderato*

A	B	A'
(c.1-22)	(c.23-59)	(c.60-89)

**Quadro 4:** Organização Formal do 2º Movimento: Lento

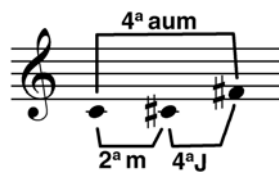
(c. 1-10) Introdução
(c.11-20) A
(c.21-27) b
(c.28-43) c
(c.44-49) B (d)
(c.50-55) e
(c.56-63) f
(c.64-75) g
(c.76-85) h
(c.86-97) i
(c.98-106) Reexposição
(c.107-111) A'
(c.117-122) b'
(c.123-128) c
(c.129-139) B'

**Quadro 5:** Organização Formal do 3º Movimento: *Presto*

#### 4.1 Olhar Particularizado: Sonoridade Referencial

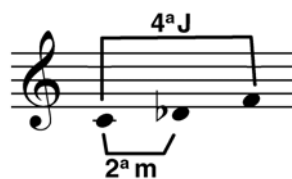
No decorrer dos três movimentos desta sonatina, o idioma sonoro baseia-se em coleções referenciais da música tonal e pós-tonal, pois o compositor combina o livre cromatismo com coleções diatônicas, octatônicas, pentatônicas e de tons inteiros, promovendo a interação entre

essas várias formações. Ainda que o ambiente sonoro resultante aproxime-se das figurações da música tonal (formações escalares diatônicas (7-35) e seus subconjuntos), os procedimentos não são os da harmonia funcional, mas se relacionam pela recorrência de um grupo de notas que fixa a sonoridade característica da obra. Verificou-se, através de análise dos conjuntos<sup>49</sup>, que o grupo de sons<sup>50</sup> 3-5 (016) (Figura 2), ou seja, um grupo de notas que contém intervalos de uma 4<sup>a</sup> aumentada, uma 4<sup>a</sup> justa e uma 2<sup>a</sup> menor constitui-se no elemento sonoro mais presente na obra. No exemplo contido na Figura 2 mostra-se o conjunto 3-5 (016), como apresentado pelo compositor em seu trabalho ‘Los Grupos de Sonidos’<sup>51</sup>.



**Figura 2:** Grupo de Sons 3-5 (016) e seu Conteúdo Intervalar

Além do grupo 3-5 (016), o grupo 3-4 (015) (Figura 3) também articula reiteradamente a figuração rítmica característica de passagens significativas na obra. Em várias situações, ele funciona como a principal alternativa<sup>52</sup> do 3-5 (016).



**Figura 3:** Grupo de Sons 3-4 (015)

Apesar da semelhança entre 3-5 (o intervalo mais amplo é uma 4<sup>a</sup> aumentada) e o 3-4 (o maior intervalo é uma 4<sup>a</sup> justa), o compositor propõe mais alternativas aos dois grupos apresentados, como os grupos 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9 (027), ampliando o leque de opções

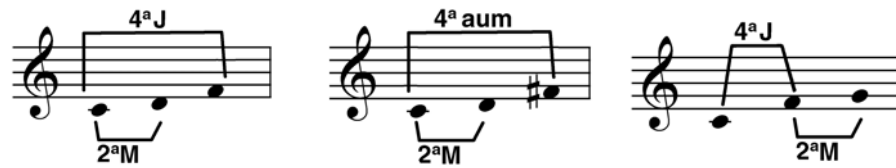
<sup>49</sup> Para a análise deste trabalho utilizou-se o PCN, Processador de Conjunto de Notas (OLIVEIRA, 2001).

<sup>50</sup> Tosar utiliza ‘grupo de sons’ como sinônimo de conjunto.

<sup>51</sup> TOSAR, Hector. *Los Grupos de Sonidos*. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitaria de Musica, 1992. Manuscrito, p.72 - 93.

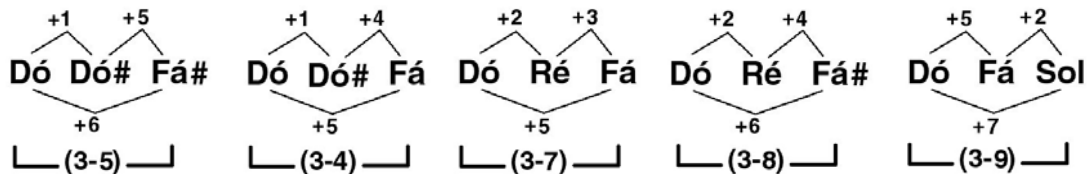
<sup>52</sup> Este termo doravante designa em substituição.

sonoras numa mesma figuração rítmica.



**Figura 4:** Grupos de Sons Alternativos 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9 (027) e seus Conteúdos de Classes Intervalares

Constatou-se também que os modelos intervalares desses grupos guardam semelhanças entre si, porque apresentam características comuns: são grupos de três sons que contêm intervalos de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>, sendo que o intervalo de 2<sup>a</sup> menor ocorre nos grupos 3-4 e 3-5 e o de 2<sup>a</sup> Maior nos grupos 3-7, 3-8 e 3-9. O intervalo de 4<sup>a</sup> justa está contido nos grupos 3-4, 3-5, 3-7 e 3-9 e o de 4<sup>a</sup> aumentada nos grupos 3-5 e 3-8. Ao transformar esses intervalos para o número de semitons que cada um compreende e comparar a ordem intervalar das alturas contida nestes quatro fragmentos melódicos (3-4, 3-7, 3-8 e 3-9) assim como a do próprio 3-5, nota-se a ocorrência de alturas e conteúdos intervalares semelhantes, conforme o exemplo contido na Figura 5.



**Figura 5:** Altura Intervalar Ordenada dos Conjuntos 3-5 (016), 3-4 (015), 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9(027)

O compositor utiliza esses grupos em várias instâncias. Uma figuração rítmica constante tem seu conteúdo intervalar modificado na pequena dimensão por um intervalo mais restrito combinado com um intervalo mais amplo, tanto na posição vertical quanto horizontal (Figura 5). A reiteração desta figuração estabelece uma sonoridade referencial para a obra. Deste modo, Tosar dispõe de uma gama de grupos intervalares diferenciados que, guardando uma conformação semelhante, funcionam simultaneamente como opção de

recursos composicionais:

**3-5 (016) – grupo principal/sonoridade referencial**

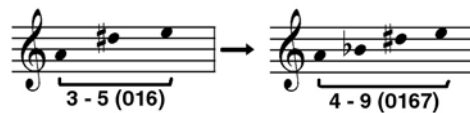
**3-4 (015) 3-7 (025) 3-8 (026) 3-9 (027)- grupos alternativos**

A Figura 6, mostra parte do primeiro movimento no qual os conjuntos (3-4, 3-7, 3-8 e 3-9) alternam-se com o conjunto (3-5) no discurso musical.

The image shows a musical score for piano, measures 18 through 29. The score is written in 4/4 time and features a variety of chords. A legend at the bottom identifies four sonority groups: 3-5 (green), 3-8 (yellow), 3-9 (blue), and 3-4 (red). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *cresc.*, and *mf*, and the tempo marking *(a tempo)*. The chords are circled in the corresponding colors: green for 3-5, yellow for 3-8, blue for 3-9, and red for 3-4. The score shows a clear alternation between these groups, with 3-5 being the most frequent and 3-4 appearing in a few specific measures.

**Figura 6:** Os conjuntos (3-4, 3-7, 3-8 e 3-9) alternam com o conjunto (3-5) no discurso musical de parte do primeiro movimento (c.18-29)

Do elenco de sonoridades discutidas até o momento, o conjunto 3-5 (016) (Figura 2) é discutido pelo compositor no seu trabalho manuscrito *Los Grupos de Sonidos* como Trífono V (TOSAR, 1992, p.76). Sua característica principal é a presença do trítono ou a 4ª aumentada entre um de seus intervalos. Além do trítono, a proximidade do semitom produz o que o compositor classifica de “uma maior tensão e instabilidade” (TOSAR, 1992, p.76). O Trífono V, denominação dada por Tosar ao conjunto 3-5 (016), acrescido de um semitom resulta no Tetráfono, ou seja, o grupo de classe 4-9 (0167), um grupo de intervalos simétricos constituído por dois trítonos e duas segundas menores. A Figura 7 apresenta o grupo 3-5 (016) e o 4-9 (0167).



**Figura 7:** Transformação do Trífono V em Tetráfono

O próprio compositor diz (1992, p.77) que, na década de 1950, este grupo de intervalos tomou força e gosto entre os compositores de vanguarda. Alguns deles faziam uso desta sonoridade em suas obras de forma recorrente e até mesmo obstinada. Tosar (1992, p.76) relata ter contabilizado 142 ocorrências deste grupo, no início da peça *Klavierstück IX* de 1954, de Karlheinz Stockhausen (Alemanha, 1928). Coincidentemente, na época da peça para piano de Stockhausen, Tosar utilizou este Tetráfono, ou seja, o conjunto 4-9 (0167), no início de várias de suas obras, como no baixo *ostinato* do Salmo 101 para soprano, coro e orquestra (1948-58) e no baixo *ostinato* do segundo movimento da ‘Sonatina n° 2’ (Figura 9). “De forma quase permanente, também o conjunto 4-9 (0167) aparece tanto harmônica quanto melodicamente nos três movimentos da Sinfonia para Cordas” (TOSAR, 1992, p.77). O compositor destacou, em seu trabalho manuscrito *Los grupos de Sonidos* (1992, p.77) a importância deste Tetráfono: “a combinação do trítono e do semitom (com seus intervalos resultantes, a 5ª ou a 4ª) foi para mim, como para tantos compositores deste século, uma das preferidas durante um extenso período de minha produção musical”. O comentário de Tosar é



muito auspicioso, tendo em vista que é bastante raro compositores usarem termos afetivos para falar de suas escolhas composicionais. O grupo (4-9) tem, portanto, uma importância ímpar não só na obra de Tosar como para muitos compositores do séc. XX. O Prof. Marozzi referiu-se à importância do Tetráfono na ‘Sonatina nº 2’ durante a entrevista que concedeu à pesquisadora, em Montevideu, no mês de dezembro de 2003 (ver Anexo E).

Como o conjunto (3-5), o Tetráfono 4-9 (0167) também é substituído pelo conjunto 4-8 (0156), o seu conjunto alternativo. Este conjunto, que também contém entre seus intervalos um trítone e duas segundas menores, adquire importância no desenrolar da obra, sua figuração tem pontos de aproximação com o modo Frígio. Na Figura 8, exibem-se os dois conjuntos.



**Figura 8:** Conjunto 4-8 (0156) e 4-9 (0167)

Diferentemente do 2º movimento que se baseia na recorrência do conjunto 4-9 (0167), no terceiro movimento da ‘Sonatina nº 2’, Tosar camufla e reduz suas ocorrências. Na introdução, por exemplo, o conjunto 4-9 (0167) surge entre dois conjuntos semelhantes na sua configuração intervalar, sendo possível detectá-lo através da análise dos conjuntos. O conjunto 3-5 (016), que está inserido no conjunto 4-9 (0167), é evidenciado de várias formas no 3º movimento, participando de maneira ativa na construção do discurso musical. Apesar dessa participação, a sonoridade modal preferida em algumas subseções do 3º movimento afasta-se momentaneamente deste conjunto referencial (Figura 60).

No 1º movimento, a profusão de padrões escalares e de conjuntos de três sons, principalmente do conjunto 3-5 (016), que é parte do 4-9 (0167), também evita que o conjunto 4-9 (0167) sofra desgaste ou saturação pela constante repetição, ou que apareça de forma

completa. Esta sonoridade integra o acorde final (c.103) do 1º movimento dando ares de ‘tonalidade’ à obra. Ao analisar a ‘Sonatina nº 2’, observa-se a presença clara, constante e reiterada do conjunto 4-9 (0167) no 2º movimento. O seu subconjunto 3-5 (016) está presente de forma recorrente e inequívoca em todos os movimentos. Na seção A do 2º movimento, os conjuntos 4-9 (0167) e 3-5 (016) são articulados de várias formas, por exemplo, nas vozes inferiores do baixo *ostinato* da m.e. como mostra a Figura 9.

II

Lento (♩ = 56)

The figure shows a musical score for the introduction of the second movement of the Sonatina nº 2 by Héctor Tosar. The score is in 3/4 time and marked 'Lento' with a tempo of 56 beats per minute. It features a piano introduction with a bass line ostinato. The bass line is annotated with green circles and labels '3-5' and '4-9' indicating specific chordal structures. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).

**Figura 9:** Baixo Ostinato da Introdução do Ssegundo Movimento da *Sonatina nº 2* de Héctor Tosar

Na Figura 10, mostra-se, em detalhe, o conjunto 4-9 (0167)



**Figura 10:** Conjunto 4-9 (0167) Contido no Baixo Ostinato, Seção A, 2º Movimento

Como o conjunto 3-5 (016) é um subconjunto contido em 4-9 (0167), a m.d. e a m.e. interceptam-se e cruzam-se para assegurar a permanência desta sonoridade.



**Figura 11:** Conjunto 3-5 (016)

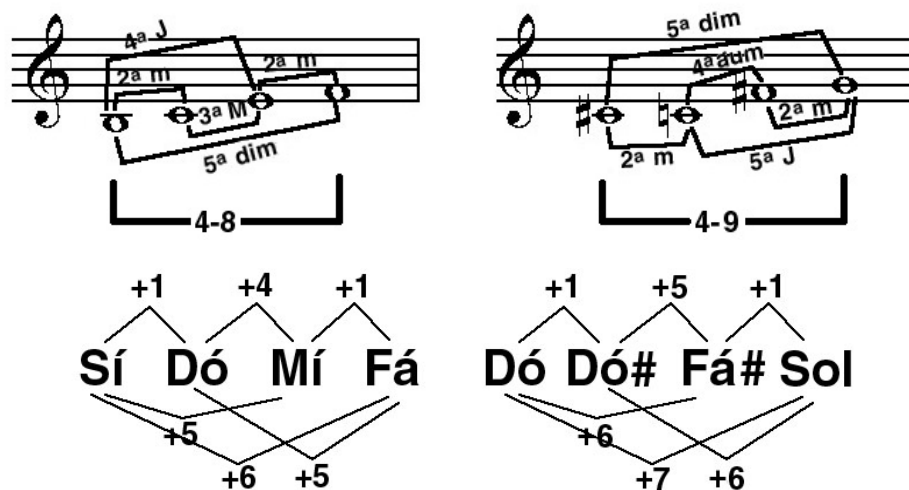
Nesta abordagem (c.1) do 2º movimento, a junção das notas na sua concordância vertical (Fá# m.e., Sol, Dó# e Ré m.d.) faz surgir o conjunto 4-8 (0156).



**Figura 12:** Conjunto 4-8 (0156)

Este conjunto, como mencionado anteriormente, guarda semelhanças com o conjunto 4-9 (0167), através dos intervalos comuns de 4ª aumentada e segunda menor. De presença insistente na introdução do 2º movimento, aproxima-se do modo frígio (S T T T S T T)<sup>53</sup> percebido na passagem sequencial dos últimos compassos do 3º movimento (Figura 66).

Dada a semelhança entre os conjuntos 4-8 (0156) e 4-9 (0167) conclui-se que o primeiro deles adquire importância (3º movimento c.9-10) na obra. No exemplo contido na Figura 13, mostram-se as diferenças e as semelhanças entre os conjuntos (4-8) e (4-9), bem como seus conteúdos intervalares. Este procedimento aponta para as enharmonias, como é o caso da díade Sí-Fá, um intervalo de 5ª diminuta ou 4ª aumentada.



**Figura 13:** Conjuntos 4-8 (0156) e 4-9 (0167) com suas Diferenças e Semelhanças

Ainda dentro da seção introdutória do 2º movimento (c.1-22), observa-se a presença constante das segundas menores (altura intervalar 1) e das quartas (justa = 5 e aumentada = 6) na construção dos eventos musicais. As segundas têm presença reiterada no baixo *ostinato* da m.e., no *ostinato* intermitente da m.d., Dó# - Ré (1) e na participação da construção da melodia da m.d.. A constância das 4ªs ascendentes e descendentes pode ser observada na confecção da melodia inicial Dó#- Fá# (5) \_ Fá#- Si (5), (c.3-5). Todos esses procedimentos reforçam a aproximação de Tosar com sonoridades características da música pós-tonal.

<sup>53</sup> Disposição por tom e semitom do modo eclesiástico Frígio.

II

Lento (♩ = 56)

*pp*

■ 4<sup>as</sup> ascendentes e descendentes  
■ 2<sup>as</sup> m no baixo ostinato  
■ 2<sup>as</sup> m no ostinato intermitente  
■ 2<sup>as</sup> M na melodia

Figura 14: Construção Musical a partir de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>

## 4.2 Análise do Primeiro Movimento

O Quadro 6 refere-se ao ambiente sonoro do primeiro movimento e contém as seções, subseções com seus conjuntos referenciais, alternativos e complementares (ver partitura, Anexo F).

Compassos	Seções	Subseções	Conjuntos <sup>54</sup> referenciais	Conjuntos alternativos	Conjuntos complementares
c.1-10	Exposição		3-5	3-7, 3-9	3-2, 4-6, 4-10, 4-14, 5-10, 5-14, 5-23, 5-35, 6-Z48
c.11-18		Transição	3-5	3-9	3-2, 4-23, 5-35
c.19-35		2 <sup>o</sup> grupo temático	3-5	3-4, 3-9	3-2, 3-11, 4-10, 4-11, 4-Z29
c.36-66	Desenvolvimento		3-5	3-7, 3-8, 3-9, 4-8 (c.62)	4-2, 4-5, 4-6, 4-10, 4-11, 4-13, 4-16, 4-23, 5-14, 5-Z18, 5-23, 5-35, 6-Z43, 6-Z48

Continua...

<sup>54</sup> Mesmo que Tosar tenha se referido aos “Los Grupos de Sonidos (1992)”, optou-se pela denominação corrente (Straus, Forte, Rahn, etc.) que é a de conjunto.

...Continuação

Compassos	Seções	Subseções	Conjuntos <sup>55</sup> referenciais	Conjuntos alternativos	Conjuntos complementares
c.67-84	Reexposição		3-5	3-8, 3-9, 4-9	3-2, 4-6, 4-9, 4-10, 4-11, 4-16, 4-21, 6-Z41, 6-7, 6-9
c.85-104		Coda		3-4, 3-8, 3-9, 4-8, 4-9	3-2, 4-1, 4-16, 5-14, 6-Z48, 5-7

**Quadro 6:** Organização Formal, Conjuntos Referenciais, Alternativos e Complementares do 1º Movimento

Como foi abordado no início deste quarto capítulo, a linguagem adotada por Tosar, na ‘Sonatina nº 2’, integra possibilidades contrastantes ou mesmo divergentes da prática tonal e pós-tonal. Inseridos nessas diversas coleções, encontram-se fragmentos salientes que podem ser analisados como subconjuntos responsáveis pela construção do discurso musical. Subconjuntos na forma de padrões escalares encontram-se concentradas no 1º e 3º movimentos, sendo que o 1º movimento detém o maior número. Estes subconjuntos agregam um número diversificado de alturas que variam de 2 a 9 itens, incluindo-se neste cômputo as seqüências de 7 sons.

No Quadro 7, distribui-se as formações escalares com nível de detalhamento mais elevado.

1º grupo temático e Transição	c. 1-18	Esparsa ocorrência de formações escalares
2º grupo temático	c. 20	Mi, fá#, sol, lá, si, dó#, ré# fá, dó, sol (9-8) m.d.
	c. 22	Sol, fá, mi, ré, dó si, lá láb, sib (9-7) m.d.
	c. 24	Fá, sol, lá, sib, dó, ré, mi, fá# (8-22) m.e.
	c. 26	Dó#, si, lá#, sol#, fá#, fá, míb, ré, mi (9-7) m.e.
	c. 27	ré#, dó#, si, lá#, sol#, sol, fá, mi, (8-27) m.d.
	c. 28	Solm (7-35) natural m.e. e lám (7-35) m.d
	c. 30	Ré#, dó#, si#, lá#, lá, sol#, fãx, mí# (8-22)
	c. 31	Octatônica (8-28) m.d. e m.e.
	c. 33	Lá, si, dó#, ré, mi, fá# (6-32) m.d.
	c. 33	Lá, sol, fã#, mi, ré, dó# (6-Z25) m.e.
<b>Desenvolvimento</b>	c.38/42	Total cromático baixo da m.e.
	c. 55	Ré, dó, lá, sol, fá, mí (6-32) e ré, dó, si, lá, sol, fá (6-33) m.d.
	c. 57	Fá#, mi, ré, dó#, si, lá (6-32) m.e.
	c. 59	Lá#, sol#, fã#, mí#, ré#, dó# (6-32) m.d.
	c. 59	Ré#, dó#, si, lá#, sol#, fá# (6-32) m.e.

Continua...

<sup>55</sup> Mesmo que Tosar tenha se referido aos “Los Grupos de Sonidos (1992)”, optou-se pela denominação corrente (Straus, Forte, Rahn, etc.) que é a de conjunto.

...Continuação

<b>Reexposição/ Coda</b>	c.68/71	Tons inteiros na 1ª nota de cada grupo de quatro, tons inteiros na 3ª nota de cada grupo de quatro notas e cromática entre a 1ª e 3ª notas de cada grupo de quatro notas.
	c. 69	Fá, sol, láb, sib, dó, ré, mi, fá#, dó#, sol# (9-8) m.d.
	c. 71	Sol#, fá#, mi#, ré#, dó#, si#, lá#, lá, si (9-7) m.d.
	c. 73	Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó# (8-22)
	c. 75	Sol#, fá#, mi#, ré#, dó#, si#, lá#, lá (9-7) m.e.
	c. 76	Sib,láb, sol, fá, mib, ré, dó, si, dó# (9-7)
	c. 78	Sib, láb, sol, fá, mib, mi, ré, dó (8-22) diatônica
	c. 79	Octatônica (8-28) m.d. e m.e
<b>Coda</b>	c. 88	Mi, fá#, sol, lá, si, dó#, ré#, fá, dó (9-8) m.d.
	c. 92/3	Sol, fá mi, ré dó, si, lá, láb, sib (9-7)
	c. 93/4	Sib, láb, sol, fá mib, ré, dó, si, dó# (9-7) m.d.
	c. 93	Fá#, mi, ré#, dó#, si, lá#, sol#, sol, lá (9-7) m.e
	c. 94/5	Dó#, si, lá#, sol#, mí#, ré#, ré, mi (8-13) m.d.
	c. 94	Lá, sol, fá#, mi, ré, dó#, si, sib, dó (9-7)
	c.96/7	Tons inteiros (6-35) m.d.
	c. 96	Dó#, si, lá#, sol#, fá#, fá, mib, ré, mi (9-7)
	c. 97	Lá, sol, fá#, mi, ré, dó#, si (7-35) m.d.
	c. 97/8	Sib, láb, sol, fá, mib, ré, dó, si, lá (9-7) m.e.
	c. 98/9	Láb, solb, fá, mib, réb, dó, síb, lá, sol (9-7) md. e m.e.
	c.100/1	Sol#, fá#, mi#, ré#, dó#, dó, sib (7-35) m.e.

**Quadro 7:** Coleções Diatônicas, Cromáticas, Octatônicas e de Tons Inteiros do 1º Movimento

A ocorrência de formações escalares é estabelecida a partir do 2º grupo temático (c.19). Nas variadas disposições entre tons e semitons, não deixam-se prender à sintaxe harmônica funcional. Elas estão introduzidas distintamente dos subconjuntos, como expansão da sonoridade e compõem um cenário de escrita pianística com padrões de mão e de arpejos. Com essa característica, Tosar afirma sua predileção pelo idioma pianístico e contribui para a visão de conciliação e para o enriquecimento da escrita idiomática do instrumento. Essas formações em sua maioria fazem parte do contorno melódico estabelecido desde o 1º grupo temático (Figuras 21, 22 a, 22 b), a seção de reexposição detém o maior número de ocorrências. A distribuição de tons e semitons contida nas coleções diatônicas mostra uma concepção individualizada do compositor. Geralmente, Tosar utiliza a inserção de díade cromática no meio ou no final da escala. A maior parte das escalas estão em sentido descendente, articulam os semitons entre o II -III e V-VI graus como uma escala menor diatônica. As cinco formações escalares iniciando com a terça maior encontram-se localizadas

entre o 2º grupo temático e o Desenvolvimento. Há três formações escalares diferentes das anteriores, entre os (c.68-71), duas de tons inteiros e uma cromática que compartilham a mesma figuração rítmica e melódica desses compassos.

#### 4.2.1 *Discussão sobre os Aspectos Formais*

A estrutura formal do primeiro movimento, aparentemente perfilada no modelo acadêmico, contém motivos e articulação do fraseado bem delineada, matizada pelos conjuntos referenciais 3-5 (016) e 4-9 (0167) torna a delimitação mais clara. A frequência desses conjuntos em pontos estruturais da obra, por exemplo, entre o Desenvolvimento e a Reexposição corroboram seu papel definidor do discurso. O ganho obtido pelo conhecimento dos conjuntos referenciais eleva a análise a um patamar menos superficial ou subjetivo. Pela consideração sobre os comentários feitos pelos pianistas uruguaios Batlle e Marozzi, supõe-se que eles não se basearam em teorias analíticas específicas. Reconhece-se, no entanto, a relevância de Marozzi na indicação do Tetráfono ou conjunto 4-9 (0167) como síntese sonora da ‘Sonatina nº 2’.

O primeiro movimento, de 104 compassos, desenvolve-se através de um esquema formal passível de interpretações diferenciadas quanto à sua forma. A leitura do artigo ‘Algunas Palabras sobre la Segunda Sonatina de Tosar’, de Luís Batlle Ibañez (1967), permite deduzir que seu autor entendeu o esquema formal segundo o apresentado no Quadro 8.

Exposição			Desenvolvimento		Reexposição	
1º grupo temático	Transição	2º grupo temático	Material temático tomado do 1º grupo temático	Transição	Material utilizado do 2º grupo temático	Coda
c.1-10	c. 11-18	c. 19-35	c.36-51	c. 52-67	c. 68-84	c.85-104

**Quadro 8:** A Forma do Primeiro Movimento, Segundo Batlle (1967)



Em seus comentários, Batlle (1967) faz alusão ao título da obra dizendo que em sua visão “seria mais apropriado o termo sonata e não sonatina”. Para o autor, “o elemento temático do primeiro movimento está condizente com o título que a obra leva; entretanto, seu desenvolvimento, com sua importância emocional e a dificuldade de execução puramente técnica, fazem com que esta se pareça mais com uma sonata” (BATLLE, 1967, p.20).

Neste primeiro parágrafo, o autor não fornece detalhes precisos no que se refere ao “elemento temático do primeiro movimento” e não apresenta especificidade sobre o ‘elemento’ ou grupo temático ao qual se refere: deduz-se, pois, que se trata do segmento entre os compassos 1-10 e 19-22 (Figuras 21; 22 a; 22b).

Nesta linha de pensamento, qual é o significado de “condizente com o título”?

Sonatina integra o gênero Sonata que, segundo Webster (1980), é um diminutivo derivado do italiano *sonare*, cujo significado é ‘soar’. Segundo este autor, sonatina é uma peça curta e fácil ou mais leve que a sonata, seu primeiro movimento segue o esquema formal da Sonata. O termo sonatina tem sido usado ocasionalmente para designar um movimento cuja seção de desenvolvimento é encurtada ou até mesmo inexistente<sup>56</sup>. As palavras de Webster (1980) não fazem jus à proliferação, no século XX, de obras com este título e muito menos ao conteúdo complexo e virtuosístico de algumas sonatinas produzidas na América Latina, no decorrer deste mesmo século. Como integrante do GPPI (Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas), a pesquisadora tomou conhecimento da existência de mais de cem obras denominadas sonatinas<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> *Forma Sonata* é considerada o esquema ou princípio formal mais complexo entre as formas musicais, desde o período clássico até o século XX. Inserida em um movimento de concerto, sonata, sinfonia, trio, quarteto, quinteto ou em um movimento independente como numa *overture*, está associada de maneira característica ao primeiro movimento e é articulada dentro de uma estrutura constituída de duas partes tonais, articuladas em três principais seções: exposição, desenvolvimento e reexposição (WEBSTER, 1980, p.497).

<sup>57</sup> Disponível em: <<http://www.artes.ufrgs.br/ensino/ppgmus/gppi/paginadois.htm>> Acesso em: 8 fev. 2006.

Em outro trecho, Batlle (1967, p.21) diz que “seus dois temas não se diferenciam muito em espírito, e esta é a razão pela qual se pode chamar esta obra de sonatina”. Quando Batlle fala da falta de contraste entre os temas, ele pode estar intuindo a sonoridade do conjunto 3-5 (016) inserida em várias passagens dos grupos temáticos e confundindo a aludida falta de contraste com a sonoridade característica. Conforme o exposto e segundo o sentido atribuído por Webster (1980), parece que o título da obra aproxima-se mais de um esquema formal de menor porte do que do estabelecimento de seus marcantes contrastes entre grupos temáticos. O nível elevado de elaboração contrapontística contribui, entretanto, para inserir esta obra entre as mais complexas no seu gênero.

Para Batlle (1967), o primeiro movimento está inserido no modelo tradicionalmente conhecido como ‘Forma Sonata’, com suas três partes bem definidas: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição (Quadro 8). Na concepção deste autor (BATLLE, 1967), o retorno à Reexposição é proposto pelo segundo grupo temático - característica essa apregoada mais comumente nas sonatas do século XIX (WEBSTER, 1980, p.503) - e não pelo primeiro grupo temático, como esperado em uma representação de modelo de sonatina do século XVIII.

Na apreciação musical de Batlle (1967), nota-se a ausência de comentários sobre características da linguagem e seus componentes, bem como uma parcimônia nos esclarecimentos mais detalhados sobre a numeração de compassos em relação à ocorrência dos eventos musicais. O autor emprega um vocabulário descritivo que não concorre para a valorização da obra. Vê-se nisto, não falta de intimidade ou de conhecimento, mas sim apego a um vocabulário mais conservador ou menos sistemático. Denota-se, porém, plena coerência quando Batlle fala sobre “a dificuldade de execução puramente técnica” certificada pela pesquisadora quando, no ano de 2005, estudou e executou em recital a ‘Sonatina n ° 2’.

Segundo o esquema formal proposto por Miguel Marozzi, o primeiro movimento apresenta disposição mostrada no Quadro 9.

Exposição			Reexposição Desenvolvida	
1º grupo temático	Transição	2º grupo temático	Elementos de desenvolvimento inseridos na reexposição	Coda
c. 1-10	c.11-18	c.19-35	c. 36- 84	c. 85-104

**Quadro 9:** Esquema Formal Proposto por Miguel Marozzi

Como mostra o Quadro 9, o esquema formal de Miguel Marozzi diferencia-se daquele proposto por Batlle (1967) pela ausência de desenvolvimento na parte central do movimento. Marozzi afirma que “a seção de desenvolvimento numa sonata é bastante importante, muito consistente, com um alcance composicional e com um virtuosismo musical que na sonatina não existe”. E completa: “nessa obra de Tosar o primeiro movimento parece estar baseado em uma estrutura constituída de Exposição do primeiro e do segundo tema e de uma Reexposição cujos elementos desenvolvem-se, mas não chegam a constituir uma verdadeira seção de desenvolvimento” (Anexo E). Se Marozzi tivesse escolhido aprofundar-se nas suas considerações talvez tivesse conferido mais importância aos fragmentos melódicos seguidos ao 2º grupo temático e o Desenvolvimento (c.27-35). Tosar modificou os motivos rítmicos e melódicos (c.32-35) em relação aos antecedentes e aplicou a dinâmica decrescendo de *FF* para *PP*, assinalando desta forma o início de uma nova seção. Assim como Batlle, considera-se que esta seção é de fato um Desenvolvimento (c.36) e que o conjunto 3-5 (016) transposto para Sol, Sol#, Dó#, que vinha sendo colocado em diferentes alturas desde o (c.32), tem papel definidor nesta interpretação formal. A Figura 15 mostra o trecho que antecede a seção de Desenvolvimento (c.36) com os vários conjuntos 3-5 (016) circutados.

The image shows a musical score for piano, measures 32-36. The score is in G major and 3/4 time. It features a right-hand melody with slurs and accents, and a left-hand accompaniment with chords and eighth notes. Handwritten annotations include slurs and circles around specific notes. Performance markings include 'dim', 'cresc. rall.', and 'pp (a tempo)'.

**Figura 15:** Passagem que antecede a entrada da Seção de Desenvolvimento (c.32-36)

Os comentários e argumentações de Marozzi coincidem com o modelo de sonatina proposto por vários autores, entre os quais Webster (1980) e Dallin (1976). Este último afirma que “a sonatina tem todas as características de uma sonata exceto pelo desenvolvimento. A exposição é seguida, imediatamente, ou logo após a transição para a reexposição” (DALLIN, 1976, p.274).

Denota-se a artificialidade de impor esquemas formais *a priori* para obras que foram compostas de dentro para fora, ou seja, que não seguem um plano pré-determinado. O conjunto 3-5 (016) e seus associados produzem um nível tão elevado de organicidade que tentar separar a obra em seções e subseções soa falso e problemático. Mesmo assim, reconhecendo a importância e a contribuição para este trabalho dos dois esboços analíticos precedentes, apresenta-se, no Quadro 10, um esquema formal da ‘Sonatina n° 2’ de Héctor Tosar.

<b>Exposição</b>	No Primeiro Grupo Temático A, o conjunto referencial (Lá -Ré# - Mi) , 3-5 (016) (c.1), está inserido em praticamente todos os compassos	c.1-10
	Na Transição, o conjunto referencial (3-5) 016 (c.15-18) é transposto uma segunda menor à cima para Lá#- Sí- Mí#	c.11-18
	No Segundo Grupo Temático B, o centro referencial inicia com Lá#- Si- Mi# no (c.19-20) m.e. e segue se alternando com outros grupos alternativos (Ver figura 6)	c.19-26
	Os fragmentos melódicos e rítmicos do 2º G.T., se desenvolvem antes da seção de Desenvolvimento. Os conjuntos 3-5 delimitam esta seção.	c.27-35
<b>Desenvolvimento</b>	No Primeiro Grupo Temático A', o centro referencial (3-5) 016 é transposto para Sol-Sol#- Dó#.	c.36-51
	A Transição volta com o centro referencial Lá- Sib-Mi (3-5) 016 (c. 64-67) fixando o limite da seção central	c.52-67
<b>Reexposição</b>	No Segundo Grupo Temático B', o centro referencial (3-5) 016 Fá - Sí- Mi está inserido também em vários conjuntos: (4-16) 0157 (c. 68) m.e. e no 0127 (4-6) (c.68) m.d.	c.68-75
	Fragmentos melódicos e rítmicos são traçados em intenso processo de reiteração do conjunto 016 (3-5)	c.76-84
	Na Coda, os fragmentos do Primeiro e do Segundo Grupos Temáticos aparecem intercalados.	c.85-104

**Quadro 10:** Esquema Formal do 1o Movimento Segundo Hasselaar

No primeiro movimento da ‘Sonatina nº 2’, o autor emprega uma alternativa do modelo de forma sonata. O centro referencial do movimento é estabelecido através das várias recorrências do conjunto (3-5) 016. Na seção de Exposição, há dois temas contrastantes interligados por uma transição, no qual o conjunto 3-5 (016), através dos intervalos (Lá - Ré# - Mi), permeia principalmente o primeiro grupo temático.

Allegro moderato (♩ = 112) HECTOR A. TOSAR  
*delicatamente*

**Figura 16:** Conjunto 3-5 Inserido no 1º Grupo Temático

A partir do (c.7), a transição (c.11-18) e parte do segundo grupo temático iniciam uma transposição cromática de semitom acima em relação ao início da obra. As alturas (Mi#-Lá#-Si), ou seja, (0-1-6) que formam o (3-5), e que aparecem transpostas em várias disposições, estabelecem o centro referencial e delimitam esta seção.

**Figura 17:** Conjunto 3-5 na Transição (c.15-17)

Antes da seção de Desenvolvimento (c.27-35), vários fragmentos melódicos e rítmicos característicos do segundo grupo temático amalgamam-se, preparando a entrada da nova seção de Desenvolvimento. Entre esses fragmentos, estão vários conjuntos 3-5 (016) apresentados em alturas diferentes (ver Figura 15). A variedade de transposições dos conjuntos 3-5 é, entretanto, momentaneamente pausada na transição (c.52-67). A partir do (c.64 –67), o (3-5) 016 volta com alturas semelhantes à Exposição, ou seja, as alturas **Lá-Síb- Mi**, 0-1-6- retornam, fazendo uma delimitação e ligando as seções. A Figura 18 mostra os compassos que antecedem a entrada da seção de Reexposição (c.68-104).

**Figura 18:** Conjunto 3-5 na Transição (c.64-7)

A Reexposição inicia com o segundo grupo temático (c.68, Figura 18), seguindo uma alternativa formal da sonata<sup>58</sup>. Nesta passagem, o centro referencial (3-5) 016 assume alturas diferentes e pode ser observado reiteradamente em séries seqüenciais empregadas à exaustão (Figura 19).

<sup>58</sup> Referência a WEBSTER, James. 2001, 695, onde o autor mostra que o desenvolvimento temático contínuo combina com a inclinação da não repetição, diminuindo a importância da reexposição. O principal tema pode não ser reexposto (CHOPIN, Sonata op.58 1º movimento).

The image displays a musical score for piano, specifically measures 67 through 72. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 67 begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) and the tempo is marked *(a tempo)*. Measures 68, 69, and 70 continue the melodic development in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Measure 71 shows a continuation of the melodic line. Measure 72 concludes the sequence with a final cadence, marked *pp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

**Figura 19:** Seqüência do Conjunto 3-5 na Reexposição

A Coda, que intercala de dois em dois compassos, tanto os motivos do segundo tema (c.18) = (c.85), quanto os motivos do primeiro tema (c.1 e 2) = (c.86 e 87), circunscreve-se em um pensamento motivico em espiral, cuja linguagem se distancia das associações funcionais imediatas da tonalidade e margeia o atonalismo, constituindo-se numa alternativa de expansão tonal (Anexo F, c.85-104).

Pela análise dos três esquemas formais demonstrados anteriormente, percebe-se que a visão da pesquisadora (Quadro 10) assemelha-se à proposta de Battlle (1967), por entender que o centro referencial proposto no primeiro grupo temático (Lá-Mi Ré#), através do conjunto 3-5 (016), é retomado no final da transição (c.64-66) do desenvolvimento para a recapitulação; definindo a estrutura e anunciando a reexposição com o segundo grupo temático (Figura 18). Apesar de pontos divergentes entre os autores,



no que se refere às seções de Desenvolvimento e Reexposição, verificam-se também convergências no tratamento formal da seção da Exposição. Batlle (1967) e Marozzi são concordes ao apontarem a localização exata dos dois grupos temáticos e da transição dentro da Exposição (Quadros 8 e 9). Este fato revela a clareza do compositor em expor seus materiais temáticos de maneira inteligível para os intérpretes, fazendo uma alusão à articulação clara (pelo menos em relação à articulação do 1º e 2º grupos temáticos) do neoclassicismo. A seção de Desenvolvimento (c.36-67) assemelha-se a um desenvolvimento contínuo do primeiro grupo temático na primeira parte (c.36-52), mantendo a configuração intervalar. A transição (c.52-67) traz de volta o centro referencial 3-5 (016), com a semelhança das alturas (**Lá-Sib-Mi**) em relação à Exposição (ver Figura 18), anunciando a Reexposição. Na coda (c.85-105), o compositor toma como material os dois grupos temáticos e finaliza o movimento com o motivo do segundo grupo em *stretto*<sup>59</sup>. O *stretto*, assinalado na Figura 20 a partir do (c.92), comprova a habilidade de Tosar em trabalhar com uma estrutura a três vozes, às vezes parecendo duas, inserindo uma escala ascendente de tons inteiros a partir do (c.96-99) e finalizando o movimento com um retardo escrito, a partir do (c.97), por aumento do conjunto 9-7 (0123457810).

---

<sup>59</sup> *Stretto*: este procedimento ocorre quando o tema inicia em outra voz, antes de seu término na voz anterior, ou seja, há uma sobreposição do tema de uma voz para outra, podendo ocorrer entre duas ou mais vozes (CARVALHO, 2002, p. 151). Outra definição diz: *Stretto*: do italiano; ‘estrito’ ou ‘próximo’. Meio de variar um tema musical de modo que suas partes (vozes) se aproximam (AMMER 1973, p. 347).

91 *mf* *f* *ff* *stretto*

93 *fff*

95 *ff* *poco a poco dim.*

97 *poco a poco dim.* 0 7

100 *dim.* *(pp)* *rall.* *ppp*

Figura 20: Finalização do 1º Movimento em *Stretto* (c.92-104)

Ao considerar as palavras de Batlle (1967, p.21) sobre as construções formais do 1º movimento, supõe-se que, mesmo sem ter utilizado a teoria dos conjuntos, de alguma forma ele levou em consideração a permanência das sonoridades que nesta modalidade de análise formam o conjunto 3-5 (016). O pianista define as delimitações formais por outros meios,

possivelmente através de sua forte intuição. Primeiro ele percebe que a Reexposição é retomada, pois os três últimos compassos da transição (c.65-67) trazem a ‘lembrança’ (grupo melódico Lá-Mi-Ré#) do primeiro grupo temático (c.1-10). Como o primeiro grupo temático foi ‘largamente’ tratado na seção de desenvolvimento, “nada mais natural que o segundo tema se faça presente, porque repetir o primeiro grupo temático romperia com o equilíbrio do movimento” (BATLLE, 1967, p.21). A “lembrança do primeiro tema nos três últimos compassos da transição” (c.65-67), à qual Ibañez alude, ainda não está formalmente esquematizada. Percebe-se nele, acima de tudo, o pianista que conserva em sua memória auditiva as sonoridades memoráveis. Para Marozzi, a seção descrita como desenvolvimento está contida na reexposição. Marozzi atém-se às convenções e não leva em consideração o tratamento diferenciado que os compositores do séc. XX deram para esta forma.

Estabelecidos o conteúdo sonoro que organiza o discurso musical e as delimitações formais do 1º movimento, passa-se a tratar especificamente da elaboração e manipulação motívica que animam esta construção polifônica.

Na prática usual da música tonal, as áreas temáticas da exposição de uma sonata são efetuadas principalmente pela ação da tonalidade: o primeiro grupo temático ocorre na tônica e o segundo geralmente no grau da dominante ou tom relativo. Em um número significativo de sonatas escritas no século XX, as áreas formais são articuladas por contrastes de outra natureza (STRAUS, 1990, p.79). Neste caso, Tosar, ao evitar a funcionalidade harmônica, compensa essa ausência através de indicações precisas de dinâmica e de um elevado grau de individualidade nos contornos melódicos, nas figurações rítmicas e nas articulações do fraseado. Esta postura reflete uma comunhão com as inúmeras soluções empregadas pelos compositores neoclássicos. Esta tendência se distingue na busca de soluções de continuidade para a linguagem musical na iminência de ruptura definitiva do sistema tonal. A ‘Sonatina nº 2’, modelo de tendência neoclássica, mostra inúmeras dessas soluções. Para exemplificá-las, mostra-se, na Figura 21, o

final do 1º grupo temático (c.9-10) sendo delimitado através da dinâmica diminuendo e recebendo notas de maior valor como um retardo escrito. Exibem-se também as explícitas divisões de fraseados do primeiro e do segundo grupos temáticos (Figuras 21, 22a e 22b).

**Figura 21:** Primeiro Grupo Temático (c.1-10)

Nesta primeira área temática (c. 1-10), o período é constituído por uma frase de quatro compassos, seguido por uma frase de seis compassos, portanto irregular em sua divisão. A primeira frase inicia com um silêncio, pausa de semínima, no tempo forte inicial e compreende do (c.1.1 ao 5.1)<sup>60</sup>, a segunda frase em elisão com a primeira perdura entre os (c.5.2 e 10.4). Como se vê na Figura 21, o compositor une as duas frases, utilizando motivo rítmico (c.5.1 e 2) que vai ser transposto da segunda voz para a primeira voz na oitava de cima.

Diferentemente do primeiro, o segundo grupo temático (c.19-26) é regular na construção das frases, cada uma com quatro compassos; a segunda frase (c.23-26) transpõe e reapresenta uma oitava abaixo o material da primeira. Esta passagem do segundo grupo

<sup>60</sup> Para definir a localização exata dos exemplos musicais adotaram-se dois números. O primeiro refere-se ao número de compasso e o segundo, ao número de tempo dentro do compasso.

temático integra características do que Whittal (2001, p.753) classifica como um movimento estilístico de retorno às técnicas consagradas. Este movimento apregoava uma conotação de paródia ou distorção das verdadeiras características das técnicas utilizadas nas músicas clássicas de Haydn, Mozart e Beethoven (WHITTAL, 2001, p.753-4). As Figuras 22 a e 22b mostram exemplos de algumas destas distorções.



**Figura 22a:** Segundo Grupo Temático (c.19-22)

Na Figura 22b, o tema do segundo grupo temático, (c.23-26), que está na voz superior, é transposto e rerepresentado no registro inferior pela mão esquerda.



**Figura 22b:** Reapresentação do segundo grupo temático pela mão esquerda no registro inferior

Após um exame do material rítmico-melódico que confere a identidade deste movimento, observa-se que há um processo sistemático de derivação e transformação dos elementos contidos nos compassos iniciais (c.1-9). O compositor expõe uma idéia central e depois a desenvolve através de vários tipos de manipulação motívica, na qual fragmentos e figurações melódicas sofrem extensiva manipulação contrapontística baseada nos princípios da imitação em espelho e alteração rítmica (aumentação e diminuição). Estas manipulações se processam através de uma linguagem que prescinde da tonalidade, mas mantém os procedimentos do contraponto e uma utilização idiomática das possibilidades do instrumento. Este segundo grupo temático é um modelo de graça e perfeição estética; nele Tosar segue com maestria a busca do retorno a passados e culturas distantes, apregoado por Stravinsky, através de seus professores Lamberto Baldi, Copland, Honegger e Milhaud.

Um dos motivos rítmico-melódicos, utilizado com freqüência no período clássico, que compõe o segundo grupo temático (c.19) apresenta sua célula inicial anunciada na transição (ver Figura 24), (c.13). A Figura 23 mostra a célula inicial como apresentada na transição.



**Figura 23:** Célula Inicial da Transição

Na Figura 24, as células características do segundo grupo temático são introduzidas pela transição (c.11-17). Observam-se as referidas células nos (c. 13 e 15).

**Figura 24:** Transição (c.11-18) com as Células do Segundo Grupo (c.13 e 15)

O segundo grupo temático mantém o contorno característico das células encontradas na seção de transição (c.11-18) (Figuras 22 a e 22b). A presença destes elementos que se transformam e se invertem, conferem unidade à seção da Exposição. Na Figura 25a, os elementos empregados na transição (conjuntos 6-32 e 01, c.14 e 15) transformam-se e integram o segundo grupo temático, conjuntos (7-35 e 3-2, c.20 e 22) (Figura 25b). Nota-se o sentido descendente das duas formações escalares, bem como seus vetores intervalares iguais  $(7-35) = (254361)$ . Ao analisar estes fragmentos melódicos, notam-se várias alternativas na interpretação dos agrupamentos. Como pianista, a pesquisadora integra os dois agrupamentos (7-35 e 3-2) o que resulta em um terceiro conjunto o (9-7). Apesar de a articulação estar separada entre o conjunto (6-32) e da díade (01), há uma acentuação na nota mais grave da escala que direciona para o próximo compasso. Como analista, a pesquisadora vê semelhança intervalar entre o conjunto (7-35) e o (6-32 e 01), portanto separa o fragmento melódico (3-2) do (7-35).



**Figura 25a:** Transformação dos Conjuntos (6-32 e 01) (c.14 e 15) da Transição em (7-35 e 3-2) (c.22) do Segundo Grupo Temático



**Figura 25b:** Conjuntos (6-32 e 01) do (c.14 e 15) aparecem invertidos como (7-35 e 3-2) no segundo tema (c.20)

Ao comparar a configuração intervalar do trecho do primeiro grupo temático (c.7- 10) e os fragmentos melódicos do segundo grupo temático (c.20 e 22), constata-se semelhança entre eles e que os fragmentos melódicos do segundo tema (c.20 e 22) foram concebidos a partir do primeiro grupo temático e não desde a transição, como parecia estar mais visível na partitura. Ou seja, o conjunto 7-35 já estava inserido desde o 1º grupo temático, embora não de forma aparente. Exibe-se, na configuração intervalar da Figura 26, a semelhança com os fragmentos melódicos do segundo tema, apresentados nas Figuras 25a e 25b.



**Figura 26:** Células geradoras do Primeiro Grupo Temático (c.7-10)



O processo de transformação motivico é uma constante que se verifica em vários níveis, como na relação entre a voz principal e as vozes subsidiárias. As características de acompanhamento ou material secundário em um trecho mudam de *status* em outro, a bordadura (c.5 e 6) - assinalada na Figura 27a - aparece como tercina na transição (c.11-13), (Figura 27b). Posteriormente, a mesma bordadura da voz principal (Figura 27 a) surge como acompanhamento do segundo tema (c.23), (Figura 27c). Estes procedimentos conferem clareza e objetividade à música.



**Figura 27a:** Bordadura Inferior do Primeiro Tema (c.5 e 6)



**Figura 27b:** Transição com Bordadura Invertida e Mudança Rítmica (c.11-12)



**Figura 27c:** Tema do Segundo Grupo (c.23)

Esse mesmo desenho melódico, bordadura inferior (c. 5.3-4 e 6.1-2) da Figura 27a, projeta-se a duas vozes a partir do Sol, a última colcheia do (c.5) na voz superior (Figura 27d).



**Figura 27d:** Desenho melódico divide-se em duas vozes (c.5.4.2)

O desenho melódico Fá#, Mi, Fá#, Sol, Fá#, Sol forma uma bordadura inferior em seqüência (a Figura 27d o mostra inserido na m.d.) e é invertida para bordadura superior em seqüência na voz secundária, m.e. do (c.15-17), como apresentado na Figura 27e.



**Figura 27e:** Material da voz principal, (c.5 e 6) é utilizado em acompanhamento (c.15-17), m.e.

Após a apresentação da Exposição, que inclui o primeiro grupo temático, (c.1-10), a transição, (c.11-18) e o segundo grupo temático, (c.19-35), segue o Desenvolvimento (c.36-84). Esta seção inicia com o primeiro grupo temático apresentado na sua íntegra, (c.36-44) em três entradas consecutivas e parciais do tema colocadas em imitação (c.44-51). A segunda entrada ocorre à distância de 2<sup>a</sup> menor ou 7<sup>a</sup> Maior, (c.48) e a terceira entrada ocorre à oitava inferior em relação à segunda, (c.49.2). Este trecho expressa a “graça e clareza” almejada pelos seguidores do movimento de “retorno a Bach” (TARUSKIN, 1993, 293). Segundo Krěnek (1940, p. 15), “a imitação é utilizada numa composição mais extensa, estabelecendo uma forte unidade temática às vozes”. O autor completa dizendo que este procedimento denominado imitação se produz quando um trecho temático (1<sup>a</sup> voz) é repetido pela 2<sup>a</sup> voz, enquanto a 1<sup>a</sup> voz encontra-se em desenvolvimento ou já findou (KRĚNEK, 1940, p.15).

**Figura 28a:** Elementos do Primeiro Grupo Temático, tratados em imitação Canônica (c.48-51)

A Figura 28a remete a outras reflexões quanto à manipulação contrapontística de Tosar. Observa-se que cada linha horizontal ou voz é colocada de maneira contrabalanceada em relação às outras, ou seja, uma linha horizontal contendo intervalos de curta amplitude é compensada em outra voz por intervalos amplos (ver compassos 21, 23, 36, 46 e 47). Em relação à direção das vozes, Tosar também emprega leis de compensação às linhas horizontais, tornando a textura equilibrada. Quando ele manipula uma ou duas vozes em direção ascendente, compensa o movimento melódico de outra voz em direção oposta. Estes procedimentos podem ser detectados, de maneira geral, por todo o 1º movimento, como exemplificação, cita-se o (c.43) da Figura 28b. Este compasso contém duas vozes superiores que descendem por graus conjuntos. A terceira voz contém intervalos com saltos amplos em sentido ascendente e descendente. O primeiro salto é compensado por outro intervalo de grau conjunto e a voz mais grave tem seu movimento descendente equilibrado com a textura geral do compasso. Neste mesmo exemplo, vê-se que Tosar procura distribuir as vozes de forma

uniforme, tornando a textura mais equilibrada: quando uma linha melódica é cheia, a outra compensa com textura mais esparsa e vice-versa. Esses procedimentos refletem o alto nível técnico com que Tosar trata suas elaborações contrapontísticas. Na Figura 28b, coloca-se em destaque o (c.43).

43

Voz superiores descendendo por graus conjuntos

Voz intermediária com saltos amplos em sentido ascendente

Voz grave descendendo por salto

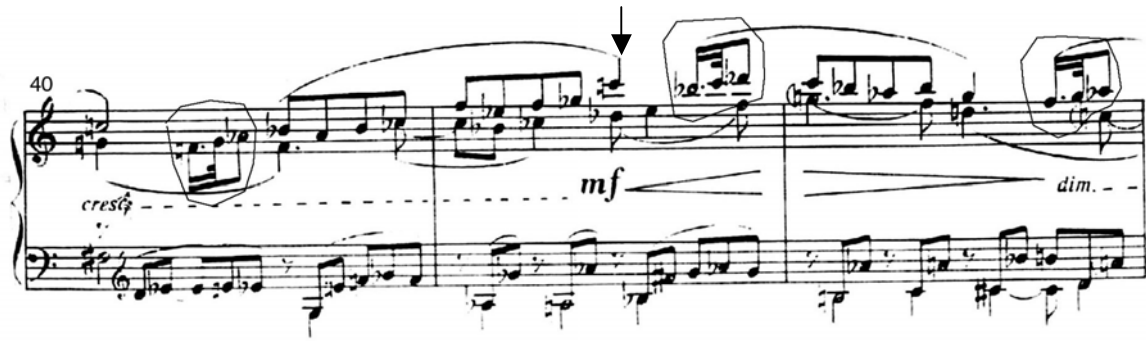
**Figura 28b:** Manipulação Contrapontística Equilibrada

Outro fator que assegura unidade ao movimento é o motivo rítmico recorrente que serve de elo entre o 1º grupo temático e a seção de desenvolvimento. A Figura 29a mostra este motivo, que foi apresentado pela primeira vez nos compassos, (c.5.1-2 e 6.3-4), em elisão entre a primeira e a segunda frase do primeiro grupo temático.



**Figura 29a:** Motivo rítmico recorrente que se mostra em elisão entre as frases do primeiro grupo temático (c.5.1. 2)

A Figura 29b mostra o mesmo motivo rítmico inserido na seção de desenvolvimento. Nota-se que a semínima fica em elisão com o restante do motivo.



**Figura 29b:** Motivo Rítmico na Seção de Desenvolvimento (c.40-42)

Na Figura 29c, o motivo recorrente aparece na voz principal, iniciando a transição do Desenvolvimento (c.52), com a semínima ligada à articulação.



**Figura 29c:** Transição do Desenvolvimento (c.52)

O próximo motivo rítmico integra a figura do *ostinato* (m.e.) do segundo movimento, conferindo unidade à obra através de um ritmo referencial (Figura 29d).



**Figura 29d:** Ostinato do Baixo, m.e., do Segundo Movimento (c.1-3)

O contorno melódico que compõe as partes estruturais deste movimento (Exposição, Desenvolvimento e Reexposição) é constituído principalmente por intervalos que obscurecem ou mesmo evitam um centro tonal definido. O conjunto 3-5 (016) representa o referencial

‘tonal’ da ‘Sonatina nº 2’, contendo um caráter dissonante em sua configuração intervalar causado pelo intervalo de 4ª aumentada (Figuras 2; 29d). Esta predominância de padrões sequenciais quartais, intervalo justo, diminuto e aumentado, tão utilizados na obra, é observada nas primeiras notas do primeiro grupo temático (c.1 e 2) (Figura 30).



**Figura 30:** Predominância de Intervalos de Quartas (c.1 e 2.)

O contorno melódico é também composto por um padrão escalar octatônico, como observado na Figura 31.

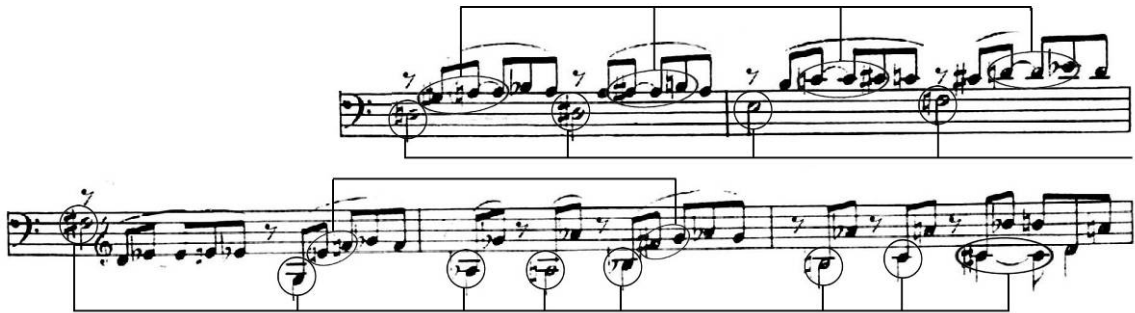


**Figura 31:** Escala Octatônica (c.31)

Este contorno melódico pode ser constituído ainda por escalas cromáticas (Figura 32) e de tons inteiros (Figura 33), trazendo, em sua maioria, intervalos considerados leves (2ª maior) ou fortemente dissonantes (2ª menores, 3ª menor, 4ª aumentada e 7ª Maiores e menores)<sup>61</sup>.

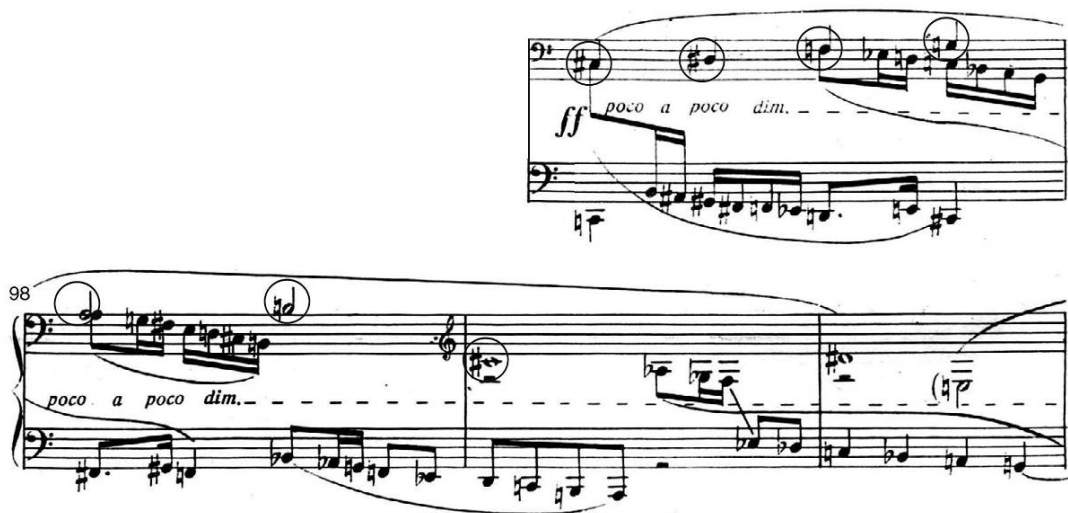
Estas são algumas das características mais marcantes desta obra, ou seja, evitar intervalos consonantes (2ª M, 3ª M, 4ª justa, 5ª justa e a 8ª ) que definem a funcionalidade tonal. Na figura 32, apresentam-se duas escalas cromáticas construídas contrapontisticamente.

<sup>61</sup> HENRY, Earl. *Music Theory*. Prentice-Hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey, 1985, Vol.I, p.63-93



**Figura 32:** Duas escalas cromáticas combinadas a duas vozes, a primeira em mínimas e a segunda em seqüência de três colcheias a cada articulação do fraseado (c.36-42)

Na Figura 33 mostra-se uma escala de tons inteiros (c.97-100), que foi inserida como voz superior entre a manipulação do *stretto*.



**Figura 33:** Destaque conferido à escala ascendente de tons inteiros empregado nas notas de valores maiores (c.97-100)

Outra característica marcante da linguagem do compositor utilizada no contorno melódico deste 1º movimento é percebida pelo emprego equilibrado dos intervalos de 2<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>. O compositor produz um contorno melódico angular equilibrado pela linearidade de graus conjuntos (Figura 21).

Há características da linguagem de Tosar que se assemelham ao idioma da música tonal, entretanto sem qualquer tipo de identidade diatônica funcional. Esta semelhança é

fundamentalmente ligada à manipulação contrapontística. O discurso decorre da presença marcante de cromatismos acrescidos de bordaduras em uma elaboração melódica espelhada no contraponto imitativo. Na Figura 34, salienta-se a ocorrência desta configuração de elementos.



**Figura 34:** Bordaduras Inferiores (c.11 e 12)

Tosar, além de ser compositor, obteve reconhecimento como excelente pianista, como se pode conferir pelo catálogo de suas obras<sup>62</sup> no qual constam inúmeras peças para piano estreadas por ele mesmo (ver Anexo D). Evidenciando sua predileção pelo instrumento, o próprio compositor discorreu sobre o assunto numa entrevista à Aharonián em 1983: “Sinto que o piano é meu instrumento e sinto que através de meu instrumento posso escrever música muito melhor” (AHARONIÁN, 1991, p.65). Quando a pesquisadora estudou a ‘Sonatina n° 2’, verificou que passagens de padrões escalares na m.d. sobrepostas a arpejos em movimentos contrários na m.e., com ritmo em contratempo (Figura 35), constituem-se em desafios para o instrumentista. As mãos, entretanto, compartilham um movimento tão uniforme que o difícil torna-se fácil. É uma habilidade de expressão idiomática que atrai os pianistas que sabem reconhecer quando uma obra foi feita para piano. Tosar é mestre nessa linguagem, que, simultaneamente expressa virtuosismo técnico e artístico com apreço pela comunhão das mãos.

<sup>62</sup> Ver Aharonián, Coriún. Héctor Tosar: compositor uruguaio. Edições Trilce, 1991, p.131-140.



Na Figura 35, nota-se o movimento contrário das mãos na repetição de fragmento por movimento descendente (c.78 e 79.1-2) e ascendente (c.79.3- 81.4).

**Figura 35:** Repetição de fragmento por movimento descendente (c.78 e 79.1-2) e construções invertidas (c.79.3-81.4)

Numa repetição de fragmento melódico semelhante ao trecho mostrado na Figura 35, observa-se o movimento contrário entre as mãos iniciado no tempo forte (c. 30) e que ressalta segundas menores e suas inversões. O paralelismo de médio prazo das mãos, que se dirigem do agudo ao grave, é contrastado pelo movimento contrário das vozes em cada segmento. A Figura 36 mostra, pela ampla utilização dos registros do piano, a habilidade de Tosar.

**Figura 36:** Ampla Utilização dos Registros do Piano (c.30-33.2)

Outro exemplo referente à textura e ao espaçamento entre as mãos aponta para uma escrita pianística moldada de maneira a manter a concordância de uma mão com a outra, identificando finalizações tanto por movimento contrário, quanto paralelo. O compositor demonstra apego às leis do contraponto ao utilizar uma aparente suspensão<sup>63</sup> [ver c. 2.4-3.1-2], ao mesmo tempo em que adapta estas leis para uma linguagem não-tonal expandindo os recursos tímbricos.



**Figura 37:** Finalizações por Movimento Contrário e Paralelo (c.2.3-4, 4.4 - 5.1)



**Figura 38:** Finalizações por Movimento Contrário (c.26.3-4 e 27.3-4)

A energia contida na textura contrapontística propaga-se mais na dimensão horizontal do que na dimensão vertical. As vozes são distribuídas de maneira a garantir a fluência do discurso. Observa-se na Figura 39 (c.21-27) que, além da reiteração do fragmento com o contraponto imitativo, há um fluir de uma das mãos e o adensamento de vozes na outra. O equilíbrio das figuras rítmicas alternadas evita o sobrecarregamento entre as vozes e impede que a linguagem, já densa pela presença de notas de passagem e bordaduras, adquira um caráter estático.

<sup>63</sup> Suspensão: dissonância em tempo forte, a qual vem ligada de uma consonância em tempo fraco. Essa dissonância é resolvida por grau conjunto descendente para uma consonância imperfeita (3<sup>a</sup> ou 6<sup>a</sup>). A suspensão ocorre na nota dissonante (CARVALHO, 2002, p.31).

The image displays three systems of musical notation for piano, measures 21 through 27. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 21 starts with a treble staff containing a melodic line with slurs and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. Measure 24 shows a *cresc.* marking with a dashed line indicating a crescendo. Measure 26 features a *mf* marking. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

**Figura 39:** Equilíbrio na Textura Contrapontística (c. 21- 27)

Neste primeiro movimento, ressalta o alto nível técnico nas elaborações contrapontísticas, conciliado com a linguagem pós-tonal. É uma renovação do interesse no contraponto aplicado ao estilo de Tosar que expande as possibilidades da tonalidade. O centro tonal, representado pelo conjunto 3-5 (016), define a organicidade do movimento intrínseco e aumenta o leque de opções que contém estruturas formais do primeiro movimento. Esta representação pela tradição aliada à linguagem não funcional é um modelo de tendência estética neoclássica.

### 4.3 Análise do Segundo Movimento

O Quadro 10 refere-se à análise do segundo movimento. Nele estão dispostos a organização formal e os conjuntos referenciais, alternativos e complementares. Os conjuntos referenciais e os alternativos estão colocados em destaque em colunas próprias, os conjuntos

complementares sucedem aos alternativos. A seguir, discorre-se sobre outros pontos não contemplados no Capítulo 4 (p.55-60). O segundo movimento, menos extenso do que o primeiro e o terceiro, apresenta, de forma recorrente em seu conteúdo, os conjuntos referenciais que, como discutido anteriormente, caracterizam a linguagem musical da ‘Sonatina nº 2’.

Compassos	Seções	Conjuntos referenciais	Conjuntos alternativos	Conjuntos complementares
c. 1-22	A	3- 5, 4-9	4-8	4-10, 4-11, 4-22, 6-Z25, 7-35
c. 23-59	B	3-5	3-4, 3-9	3-3, 4-27, 5-4, 5- Z18, 5-19, 7-3
c. 60-89	A'	3-5	3- 4, 3-7	3-10, 3-11, 4-23, 4-26, 4-5, 4-8, 4-10, 4-12, 4-13, 4-17, 4-22, 4-28, 4-19, 4-9, 4-12, 6-Z26

**Quadro 11:** Organização Formal, Coleções Escalares, Conjuntos Referenciais, Alternativos e Complementares do 2o Movimento. Forma: A-B-A'

A melodia acompanhada da seção A (c.1-22) evoca manifestações populares e remete à tendência nacionalista apregoada por Ayestarán (1958) como ‘folclore imaginário’ e, tem um papel a desempenhar no contexto do neoclassicismo musical. Tosar imprimiu à sua música matizes e nuanças características de seu território de origem. Como Dahlhaus citou, “os estilos nacionais diferem não só na sua substância, mas também nas maneiras pelas quais são nacionais, bem como na função social, estética e política que preenchem” (DAHLHAUS, 1980, p.90). Como no 1º movimento, os eventos musicais do 2º movimento também estão dispostos numa estrutura contrapontística. A independência das vozes engendra uma disposição horizontal, possibilitando, por exemplo, dentro de um motivo melódico na m.d., detectar a direção e a independência das vozes. A Figura 40 mostra a melodia do 2º movimento e a disposição horizontal das vozes restantes.

II

Lento (♩ = 56)

*pp*

*P ma molto*

*cantabile*

*mf*

*dim.*

*mf*

*mp*

4

8

12

16

19

**Figura 40:** Melodia do 2o Movimento

Freqüentemente o contraponto permite a interação entre as diversas linhas melódicas que criam simultaneidades (acordes). Esta interação cria uma verticalização que propicia o desvio das

linhas melódicas horizontais, ou seja, a ocorrência de sons simultâneos desvia a atenção do ouvinte das linhas melódicas horizontais. Na Figura 41, a linha melódica do 2º movimento (c.23-26) sofre interferência das vozes inferiores com formação de acordes. Coincidentemente, acordes formados são do conjunto (3-5) e de seus conjuntos alternativos (3-4 e 3-9).

**Figura 41:** Parte B (c. 23-26) com Visão da Formação dos Acordes e dos Conjuntos

As manipulações motivicas ocorrem, em sua maioria, a partir de giros melódicos característicos, compostos por seqüências de três notas descendentes e um salto de terça maior ou menor ascendente. Esta célula geradora está presente por todo o movimento e, na seção B (a partir do c.23), retorna com diminuição rítmica e ampliação intervalar. Na seção A, o giro melódico<sup>64</sup> está inserido nos primeiros compassos (c.4-5) e (c.8-9) da apresentação da voz superior (m.d.), retornando na reapresentação desta mesma melodia transposta uma oitava acima (c.16-17) e (c.18-19) (ver Figura 42). O exemplo contido na Figura 42 explicita o giros melódicos característicos do 2º movimento inserido nas seções A (c.4 e 5) e (c.16) e na seção B (c.35).

**Figura 42:** Giros Melódicos Característicos do 2o Movimento

A inserção de giros melódicos característicos e suas manipulações são determinantes

<sup>64</sup> Termo comum da língua espanhola

na seção B. Sua ocorrência dá destaque à passagem na m.d. (c.23-26) e m.e. (c. 33-35) com vetores intervalares<sup>65</sup> idênticos para os conjuntos 01235 (5-2) (332110) e 0123458 (7-3) (544431), observando-se a modificação de registros. Observa-se, na Figura 43, as passagens carregam a célula característica do 2º movimento (c.24 e 25) e (c.34 e 35).



**Figura 43:** Passagem na m.d. (c.23-25) e m.e.(c. 33-35) de contorno muito semelhante, vetor intervalar igual, mas em registros diferentes

De outra maneira, este contorno melódico insere-se num desenho inverso dentro da seção B, sem rigor na disposição intervalar (vetor intervalar diferenciado) 0123458 (7-3) (544431) e 0123568 (4444342), mas com manipulação rítmica e melódica semelhantes.



**Figura 44a:** Motivo melódico inserido nos (c.34 e 50) em desenho inverso, vetor intervalar diferenciado, mas figuração rítmica e melódica semelhantes

Uma das característica mais marcantes deste 2º movimento consiste na manipulação dos conjuntos referenciais (3-5 e 4-9) em recorrência constante na seção A. Entretanto, quando se

<sup>65</sup> Cada conjunto tem uma estrutura específica distinta, definida pelos intervalos entre cada um de seus elementos e todos os outros. Então, cada intervalo ou intervalo-classe aparece um determinado número de vezes ‘dentro’ desse conjunto, sendo esse número a sua multiplicidade. Calculando a multiplicidade de todos os intervalos-classe de um conjunto, obtém-se o seu vetor intervalar (OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. Teoria Analítica do séc.XX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p.63).

observa mais profundamente a constituição intervalar do giro melódico, constata-se que o conjunto (3-5) (destaque em verde) faz parte da constituição intervalar do motivo principal da seção central, ou seja, o compositor aplica o princípio de variação através da diminuição de valores rítmicos, mas sua presença é constante como elemento rítmico (Figura 44b).

34  
0123458 (7-3)

50  
0123568 (7-Z36)

■ 016 (3-5)

**Figura 44b:** Conjunto 3-5 em Destaque na Seção Central

Como observado, a textura da ‘Sonatina nº 2’ desenvolve-se pelo entrelaçamento das vozes e caracteriza-se pela superposição de três a cinco vozes, geralmente três. Comprimindo-se numa faixa de tessitura de duas a quatro oitavas, o discurso resulta numa textura compacta e trabalhada em tessitura estreita. A manutenção da proximidade das mãos é um dos traços mais marcantes, no século XX, da escrita de sonatinas para piano<sup>66</sup>. No segundo movimento, esta característica é ressaltada principalmente na seção central onde se encontra um *stretto* com fragmentos melódicos como apresentado na Figura 45.

27 *Textura compacta*  
*P*

29

**Figura 45:** Textura Compacta, Seção Central (c.27-31)

<sup>66</sup> Esta afirmação tem como base o estudo sobre sonatinas no séc.XX da Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling.



Pela análise, observa-se que os conjuntos referenciais e alternativos compõem a maior parte do cenário do segundo movimento. Apesar de este movimento conter o número menor de compassos, um total de 89, em relação aos demais, seu *ostinato* sintetiza de maneira singular o conteúdo sonoro principal da ‘Sonatina nº 2’, ou seja, o conjunto 3-5 e 4-9. O baixo *ostinato* sustenta uma melodia de cunho folclórico e de caráter dolente, demonstrando a forte e sofisticada ligação de Tosar com seu país, o Uruguai.

#### 4.4 Análise do Terceiro Movimento

De dimensão maior em relação aos outros movimentos, o terceiro movimento revela sonoridades inusitadas associadas a evocações do caráter espanhol e contém um virtuosismo empolgante, contrastado por uma seção central mais lenta. Neste movimento, os conjuntos referenciais e os alternativos recebem destaque pela variedade de texturas. Ele é dividido em seções principais designadas, respectivamente, A e B, que são intermediadas por várias subseções contrastantes, ensejando o retorno de A’ e B’. O terceiro movimento finaliza com uma breve coda e, como para fechar um círculo, utiliza formações modais e encerra sobre o conjunto (3-5).

Compassos	Seções	Subseções	Conjuntos referenciais	Conjuntos alternativos	Conjuntos complementares
c. 1-5	A	Presto			5-35
c. 5-10		Meno Presto	3-5, 4-9	3-9 (c.5), 4-8 (c.10)	4-23
c.11-20		A	3-5	3-8, 3-9	4-23, 5-35, 7-35
c. 21-27		B	3-5	3-9, 3-7, 3-8	4-28 4-26, 6-34
c. 28-43		C	3-5, 4-9	3-8, 3-9	4-18, 4-Z15, 4-14
c. 44-49	B	D			4-16, 4-Z29, 4-23
c. 50-55		e		3-7, 3-9	3-2,
c. 56-63		f	4-9	3-7, 4-8	3-2, 3-10, 3-11, 4-20
c. 64-75		g		3-7	4-23
c. 76-85		h	3-5	3-4, 3-7	3-10
c. 86-89		i	3-5 m.e.	3-7, 3-9,	3-11

Continua...

...Continuação

Compassos	Seções	Subseções	Conjuntos referenciais	Conjuntos alternativos	Conjuntos complementares
c. 90-97		j	3-5	3-7, 3-8 3-9	4-16, 5-29
c. 98-106		Presto Reexposição		3-7	3-2, 3-10, 4-16, 4-27, 5-32, 5-7 (3-5 + 3-5)(c.102-106)
c.107-116	A'		3-5	3-9	4-23, 5-23, 5-34, 5-35, 6-32, 6-33, 6-35, 7-32, 8-27 8-28
c. 117-122		b'	3-5	3-7, 3-9	3-2, 4-10, 4-23, 7-32
c. 123-128		c'	3-5		
c.129-134	B'		3-5, 4-9	3-4, 3-8	3-11, 4-10, 4-23, 5-23, 6-33, 7-35, 8-22
c.135-139		Coda	3-5		3-11, 4-10, 3-12, 7-35, 6-22

**Quadro 12:** Organização Formal, Grupos Referenciais, Alternativos e Complementares do 3o Movimento cuja forma compreende: Introdução A b c B (d) e f g h i j Reexposição A'b'c'B'coda ou A B A'B'

No Quadro 13, destacam-se as principais formações escalares ocorrentes no movimento.

Seção	Compasso	Formação escalar
A (a)	c. 13	Pentatônica (5-35) (m.d.)
	c. 15	Mim (7-35) (m.d.)
	c. 18	Mim (8-23) (m.d.)
	c. 16	Lá, si, dó, ré mi, fá# (6-33) (m.d.)
	c. 16	Sol M (7-35) (m.e.)
	c. 17	Pentatônica (5-35) (m.d.)
	c. 18	Sí, sol, fá#, mí, ré, dó#, sol# (7-29) (m.d.)
	c. 18	Doze sons (m.e.)
b	c. 22	Cromática 01234567910 (m.d.)
	c. 24	Cromática 012345678910 (m.d.)
	c. 25	Cromática 01234567910 (m.d.)
	c. 27	Fá, mib, dó#, si, sib, láb, fá#,mi (8-23) (m.d.)
B (d)	c. 45	Modo lídio em fá (6-33) (m.d.)
	c. 47	Mixolídio em fá (7-35) (m.d.)
	c. 48	Dórico em ré (7-35) (m.d.)
	c. 56	Modo Frígio (7-35) (m.e.)
f	c. 56	Modo Árabe (7-35) (m.d.)
g	c. 68	Tons inteiros (6-35)
A'	c. 110	Pentatônica (5-35)
	c. 111	Octatônica (m.d.) (8-28)
	c. 112	Octatônica (m.e.) (8-28)
	c. 118	Tons inteiros (voz superior) (6-35) m.d.
	c. 120	Tons inteiros (voz superior) (6-35) m.d.
coda	c. 137	Frígio em Síb e Dó (7-35)
	c. 138	Frígio em Ré e Mí (7-35)

**Quadro 13:** Formações Escalares do 3o Movimento

Organizado em dois andamentos, *Presto* e *Meno-Presto*, a condução vocal na primeira parte da introdução (c.1-4) ressalta uma progressão intervalar de 3ª menores ascendentes,

partindo do Mib<sup>3</sup> até a chegada no Ré<sup>5</sup>. Uma série de quatro repetições (c.5-10) dos intervalos Láb-Mib e Ré-Lá, que juntos compõem o Tetráfono 0167(4-9), prepara, com seu conteúdo intervalar tenso, ou seja, a constante presença da 4<sup>a</sup> aumentada, a ênfase do grupo referencial 3-5 (016) no (c.10). A ocorrência da sonoridade do conjunto (3-5) integrado a um conjunto maior pela adição de mais um som (Dó, formando o conjunto 4-8) confirma a importância desta sonoridade alternativa. O compositor, que utiliza claramente os conjuntos referenciais (3-5 e 4-9) no 2<sup>o</sup> movimento (ver *baixo ostinato* da seção A do 2<sup>o</sup> movimento), camufla a inclusão do conjunto (4-9) e o aparecimento do (3-5) no 3<sup>o</sup> movimento como alternativa para o ambiente sonoro. A intensificação da figuração rítmica aliada ao crescendo conduz à longa *fermata*, o conjunto (3-5 inserido em 4-8) no (c.10) finaliza a apresentação desta seção introdutória. Sobre a escolha do conjunto 4-8 e não do 4-9 inserido no (c.10), momento de forte tensão dinâmica na seção, atribuem-se duas hipóteses. A primeira suposição admissível reside no grau reduzido de dissonância do conjunto (4-8), que contém apenas um trítone, e não na totalidade do conjunto (4-9) com dois intervalos desta qualidade. A outra hipótese é que o (4-8) pode ter funcionado como conjunto alternativo, da mesma maneira que o (3-4, 3-7, 3-8 e 3-9) funcionam como conjuntos alternativos do conjunto (3-5). Esta última possibilidade é válida visto que o conjunto (4-8) ocorre com elevada frequência na introdução do 2<sup>o</sup> movimento, altercando com o conjunto (4-9) na construção do movimento. Sugere-se, pois, que ambas alternativas sejam consideradas pertinentes como fonte de variedade (Figura 46).

Na Figura 46, mostram-se os dois conjuntos 4-8 e 4-9, suas semelhanças e diferenças.



**Figura 46:** Diferença entre os Conjuntos 4-8 e 4-9

Na Figura 47, salientam-se os dois trechos da introdução (c.1-10). No primeiro trecho denominado *Presto*, mostram-se as terças ascendentes (c.1-4) e os acordes pentatônicos pontilhados em círculo do conjunto (5-35) no (c. 1). No segundo trecho (c.5-10) *Meno Presto*, salientam-se as quatro repetições do Tetráfono (4-9), entre os conjuntos (3-9 e 4-23) e o (3-5), inserido em (4-8) no (c.10).

The musical score is presented in four systems. The first system, labeled 'III', shows the beginning of the piece with a *Presto* tempo marking (♩ = 122) and a *pp* dynamic. It features ascending thirds and dotted pentatonic chords. The second system, labeled *Meno presto* (♩ = 120), shows four repetitions of a tetrachord. The third system continues the *Meno presto* section with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth system concludes the introduction with a *ff* dynamic and a *cresc.* marking.

Measure numbers and chord symbols are indicated throughout the score:

- 02479 (5-35)
- 02479 (5-35)
- 0167 (4-9)
- 0167 (4-9)
- 027 (3-9)
- 0257 (4-23)
- 0167 (4-9)
- 0167 (4-9)
- 0156 (4-8)
- 016 (3-5)

Figura 47: Introdução c.1-10

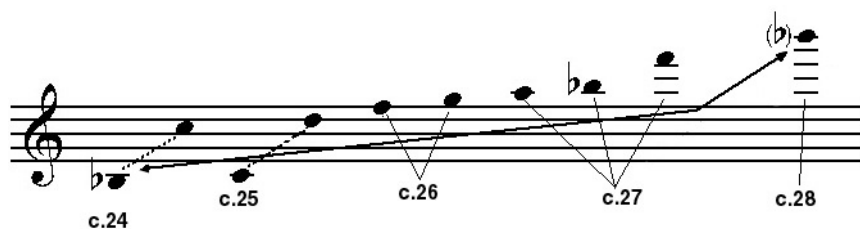
O contorno da voz superior deste trecho (c.5-10) mostra uma disposição linear estruturada na sonoridade diminuta de quatro sons (4-28). A partir do (c.3) (Figura 48, seta sobre Dó) as terças cedem lugar à disposição intervalar por graus conjuntos.

Na Figura 48, apresenta-se a disposição das sonoridades da introdução (c.1-10) que, a partir da nota Dó (c.3), evoca uma linearidade na sua condução vocal.



**Figura 48:** Introdução (c.1-10) e a Linearidade por Graus Conjuntos a partir da Nota Dó (c. 3)

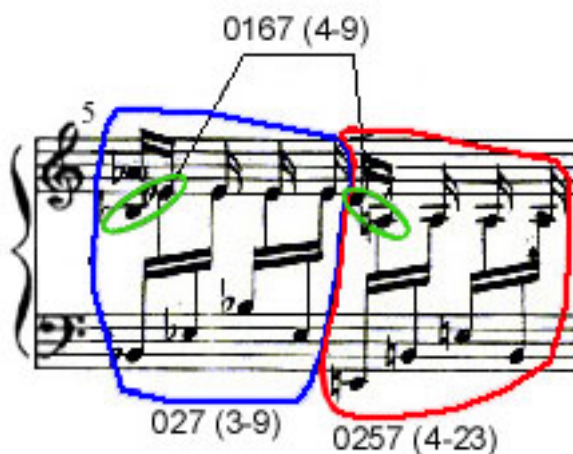
A repetição insistente de formações sonoras baseadas no conjunto (4-9), que tem em sua conformação o conjunto (3-5), bem como a ampliação de uma dinâmica crescente desde o *PP* (c. 5) até o *FF* (c. 9) reforçam de maneira intensa os conjuntos principais, ou seja, 3-5 e 4-9. Este procedimento de aumento gradual de tensão para realçar a sonoridade referencial da obra faz parte dos procedimentos característicos da música pós-tonal. No caso deste 3º movimento, além da repetição insistente, Tosar também utiliza um padrão escalar que dá destaque ao conjunto (3-5) 016 dentro da subseção **b** (21-27), (Figura 49). Observa-se que o compositor inicia a escala ascendente do  $\text{Sib}^3$  até o  $\text{Dó}^5$  na mão direita (c.24). Depois inicia outra escala ascendente no  $\text{Dó}^4$  até o  $\text{Ré}^5$  (c.25) e, daí em diante (da nota  $\text{Fá}^5$ ), num padrão escalar, atinge o  $\text{Sib}^5$ , salta uma 4ª justa para o  $\text{Fá}^6$  e chega ao  $\text{Sib}^6$  no (c.28). Nesta passagem, ocorre a ampliação da tessitura desde o  $\text{Sib}^3$  até o  $\text{Sib}^6$ , passando pelo  $\text{Sib}^5$  para evidenciar o conjunto (3-5) no (c.28) (Anexo F, 3º movimento, c.24- 28 e Figura 49).



**Figura 49:** Condução Linear da Seção A (a e b), a tessitura salienta o conjunto referencial 3-5 (016) no c.28

O compositor, que até então mantinha a sonoridade referencial - o conjunto 01676 (4-9) (Figura 9) no segundo movimento - aqui esconde este conjunto através do ritmo sincopado, percebe-se sua presença pela análise dos conjuntos que localiza estes sons inseridos nos contornos principais. Como mostra a Figura 50, o conjunto 0167(4-9) está dividido entre os conjuntos 027 (3-9) e o 0257 (4-23).

Na Figura 50, mostra-se o conjunto (4-9) subentendido entre dois conjuntos (Mib- Síb e Ré - Lá) em destaque na introdução (c.5).



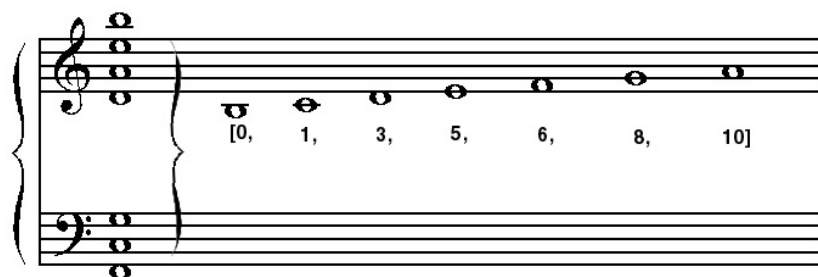
**Figura 50:** Conjunto 4-9 Subentendido no 3o Movimento (c.5)

Os conjuntos empregados nos compassos de introdução, (3-9), (4-23) e (5-35) (Figura 47) relacionam-se com coleções pentatônicas que preparam o ambiente sonoro da próxima seção A e de suas subseções a, b e c. Nesta seção A (a, b e c), a sonoridade representada por esses conjuntos (3-9, 4-23 e 5-35) (ver Figura 50) com forte presença de 2<sup>as</sup> maiores convive com formações escalares diatônicas. Como ilustração, citam-se: Dó a Sol: 02357 (5-23), (c.

13) ou Dó a Fá: 0135 (4-11), (c.12) ou Dó a Lá: 024579 (6-32), (c.13) ou Dó a Si: 01356810 (7-35), (c.15) e parte da escala menor natural Lá a Fá: 013568 (6-Z25), (c.13). Tosar refere-se a uma das suas características mais marcantes – a pluralidade de sua linguagem abrangente - como “a conciliação e o contraste entre duas direções, só excludentes na aparência, a principal finalidade da técnica dos grupos de sons” (TOSAR, 1992, p.17). Como muitos compositores do séc.XX, Tosar usa formações diatônicas de sete sons (nas várias disposições modais, incluindo os modos eclesiásticos), principalmente como uma expansão de possibilidades de colorido. Para Straus (1990, p. 93), “as escalas diatônicas, octatônicas e de tons inteiros são as referências de amplo alcance mais importantes na música pós-tonal e podem criar um senso de grande movimento escalar de uma área harmônica para outra” (STRAUS, 1990, p. 93).

Para Lester (1989, p.148), as classes de sete alturas da escala diatônica têm uma quarta ou quinta justa de distância uma da outra e, portanto, funcionam como uma espécie de série única de quintas.

Na Figura 51, mostra-se a escala diatônica funcionando como série de quintas.



**Figura 51:** Série de Quintas

A disposição diatônica, 01356810 (7-35) contém vários subconjuntos. Dentre os subconjuntos<sup>67</sup> já mencionados, os 3-4, 3-5, 3-7, 3-8 e 3-9 conferem a cor tonal da composição.

<sup>67</sup> ◆ conjuntos referenciais e alternativos, ◆ também presentes na obra, ◆ ausentes na ‘Sonatina n° 2’.

[013] (3-2), [015] (3-4), [016] (3-5), [024] (3-6), [025] (3-7), [026] (3-8), [027] (3-9),  
 [036] (3-10), [037] (3-11)  
 [0135] (4-11), [0136] (4-13), [0137] (4-Z29), [0156] (4-8), [0157] (4-16), [0158] (4-20),  
 [0235] (4-10), [0237] (4-14), [0246] (4-21), [0247] (4-22), [0257] (4-23), [0258] (4-27),  
 [0358] (4-26)  
 [01356] (5-Z12), [01357] (5-24), [01358] (5-27), [01368] (5-29), [01568] (5-20),  
 [02357] (5-23), [02358] (5-25), [02469] (5-34), [02479] (5-35)  
 [013568] (6-Z25), [013578] (6-Z26), [023579] (6-33), [024579] (6-32)

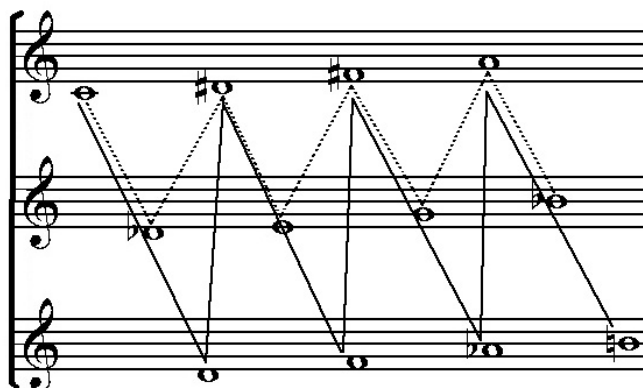


**Figura 52:** Formação Escalar Diatônica (c.15)

A disposição octatônica também confere um matiz especial à ‘Sonatina nº 2’. Entretanto, como coleção escalar, o conjunto (8-28) apresenta-se com um caráter mais marcante no primeiro movimento. Seus subconjuntos (4-10, 4-28, 3-10 e 4-9), no entanto, conferem um colorido característico em várias seções da composição, como é o caso da subseção f (c. 60-63). O próprio conjunto referencial (3-5, 4-9) e os conjuntos alternativos (3-7 e 3-8) fazem parte dos subconjuntos desta coleção. Segundo Lester (1989, p.162), a escala octatônica tem sido particularmente popular entre o círculo de compositores, tais como Bartók, Stravinsky e Messiaen. A popularidade desta escala pode ser atribuída ao número elevado de elementos tonais e atonais contidos na sua disposição intervalar. Como as escalas diatônicas tradicionais, a escala octatônica combina tons inteiros e semitons entre seus graus consecutivos, permitindo a criação de melodias e arpejos de sons não muito distantes da tradição tonal, porque contém duas quintas justas e oito tríades maiores e menores, o que a aproxima de escalas maiores e menores. Apesar de a escala octatônica ocasionar reminiscências da tonalidade, suas características também a tornam apropriada para o cenário da música pós-tonal do séc.XX (LESTER, 1989, p.162). A escala octatônica



é formada por dois dos três acordes diminutos de quatro sons que juntos formam o total cromático. A Figura 53 exibe a escala octatônica em suas diferentes associações internas.



**Figura 53:** Escala Octatônica Dividida e Associada entre seus Três Segmentos

Para Lester (1989, p.162), esta simples estrutura repetida permite a exata transposição ou inversão de qualquer um de seus segmentos. Devido à sua estruturação modular e passível de replicação, há apenas três diferentes formas de escala (LESTER, 1989, p.162). A seguir, citam-se os subconjuntos da escala octatônica:

**[013] (3-2), [025] (3-7), [026] (3-8), [037] (3-11)**

[0134] (4-3), [0136] (4-13), **[0137] (4-Z29), [0146] (4-Z15), [0147] (4-18), [0167] (4-9), [0235] (4-10), [0236] (4-12), [0258] (4-27), [0268] (4-25), [0347] (4-17), [0358] (4-26), [0369] (4-28)**

**[01346] (5-10), [01347] (5-16), [01367] (5-19), [01369] (5-31), [01469] (5-32), [02358] (5-25), [02368] (5-28)**  
[013467] (6-Z13), [013469] (6-27), [013479] (6-Z49), [013679] (6-30), [014679] (6-Z50),

**[023568] (6-Z23)**

[0134679] (7-31)

A Figura 54 contém um exemplo de passagem com a formação octatônica localizada na seção A' do terceiro movimento (c.111).




**Figura 54:** Formação Escalar Octatônica (c.111)

Outra sucessão de classes de notas presente nos três movimentos da ‘Sonatina nº 2’ é a escala pentatônica 02479 (5-35), por exemplo, Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Day O’Connel (2001, p.316) relata que Bartók, ao gosto das tendências neoclássicas prevalentes, contestou a tirania das regras das tonalidades maiores e menores e descreveu seu próprio pentatonismo como “o mais suave antídoto para o hiper-cromatismo de Wagner e de seus seguidores”. A escala pentatônica foi amplamente utilizada por um contingente expressivo de compositores, entre estes Stravinsky, Hindemith e Vaughan Williams, como antídoto contra Schönberg e a hegemonia da música do romantismo tardio alemão (DAY O’CONNELL, 2001, p.316).

Neste terceiro movimento, a escala pentatônica também se integra às demais coleções elegidas por Tosar. No início da introdução (c.1-4), há agrupamentos de díades na m.d. e na m.e. em ritmo sincopado, conjunto 02479 (5-35) (Figura 55). A seguir, apontam-se os subconjuntos pertencentes da escala pentatônica.

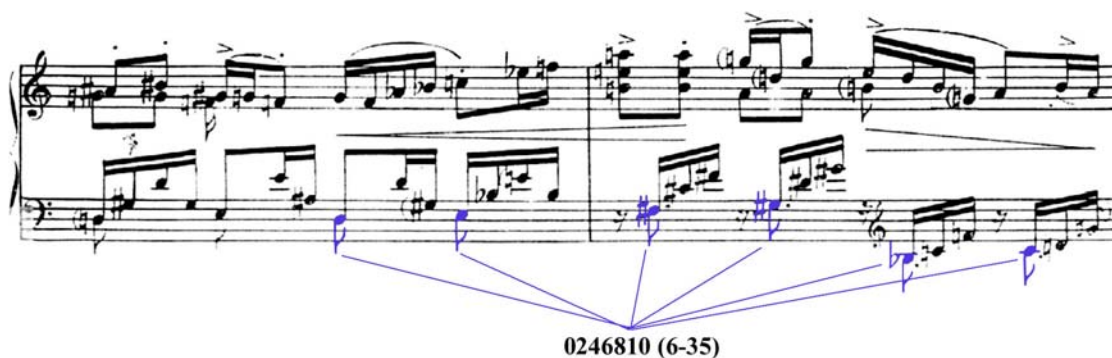
[024] (3-6), [025] (3-7), [027] (3-9), [037] (3-11)  
 [0247] (4-22), [0257] (4-23), [0358] (4-26)

02479 (5-35)



**Figura 55:** Formação Escalar Pentatônica (c.11)

A escala de tons inteiros afirma sua presença mais marcante no primeiro movimento (Figura 33). No terceiro, sua ocorrência é constatada principalmente como parte de fragmentos melódicos. Por exemplo, na seção A’, a escala de tons inteiros está localizada nas colcheias da voz mais grave, c.109- 110.



**Figura 56:** Formação Escalar de Tons Inteiros (c.109-110)

Esta escala abrange seis tons inteiros, é inteiramente uniforme e, portanto, simétrica em sua estrutura. Ela é representada pelo conjunto 0246810 (6-35). Seus subconjuntos são:

[024] (3-6), [026] (3-8), [048] (3-12)  
 [0246] (4-21), [0248] (4-24), [0268] (4-25), [02468]  
 (5-33)

Como alguns subconjuntos integram mais de uma coleção, buscando uma visão mais abrangente, optou-se por relacionar os conjuntos comuns entre as coleções octatônica, pentatônica e diatônica. Nesta instância, selecionou-se o conjunto 4-26 (0358) como exemplo desta integração.



**Figura 57:** Conjunto 4-26 (0358), c. 86

3-2 3-5 3-7 3-8 3-10 3-11 4-10, 4-13, 4-26 4-27, 4-Z29 5-25

Na Figura 58, relacionam-se os subconjuntos comuns entre as coleções diatônica e pentatônica. Em destaque mostra-se os subconjuntos 4-22 (0247), 3-6 (024) e 3-9 (027). Observa-se que o subconjunto 3-6 (024) faz parte também da escala de tons inteiros.

**Figura 58:** Conjunto 3-6 (024), 4-22 (0247) e 3-9 (027), c. 48

**3-6 3-7 3-9 3-11 4-22 4-23 4-26 5-35**

Na Figura 59, relacionam-se os subconjuntos entre as escalas pentatônica e octatônica. Observa-se que o subconjunto 3-7 (025) faz parte também das formações diatônica e de tons inteiros.

**Figura 59:** Conjunto 3-7 (025), c.53

**3-7 3-11 4-26**

Nas subseções designadas respectivamente por **d** (c. 44-49); **e** (c. 50-55); **f** (c. 56-63); **g** (c. 64-75) da seção **B** (c. 44-97), o conjunto referencial 016 (3-5) da ‘Sonatina nº 2’ é substituído por sonoridades alternativas ou complementares. A sonoridade que impera nas subseções **d** e **e** carrega uma inflexão modal. Na subseção **f**, observa-se, no entanto, que o compositor insere várias tríades Maiores. Nesta seção de caráter dançante e de forte evocação ibérica, o compositor utiliza no (c.56) na m.d. as tríades de SibM seguidas de Dób M (enarmônico de Si M), enquanto a m.e. executa um padrão semelhante com as tríades de Si m e Dó M (Figura 60).

A politonalidade resultante tende a esconder que cada uma das linhas também alude a aspectos melódicos e rítmicos da música espanhola<sup>68</sup>. Em uma observação mais atenta, ressalta que, no (c. 56) m.e. (Figura 60), o compositor emprega o modo frígio (no qual o conjunto 4-8 está inserido) subentendido na seqüência dos acordes Sim e DóM. Tosar insere diferentes acordes diatônicos, numa referência a politonalidade e usa essa mistura para dar continuidade à sonoridade modal originária das subseções **d** e **e**. Tosar evoca, desta maneira, tradições sonoras peculiares à Península Ibérica, o que confere uma sonoridade particular à ‘Sonatina nº 2’, aproximando-a da prática prevalente<sup>69</sup> entre os compositores da época. A Figura 60 mostra a seqüência de acordes triádicos da m.e., formando uma inflexão da escala modal frígia (Si, Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol).

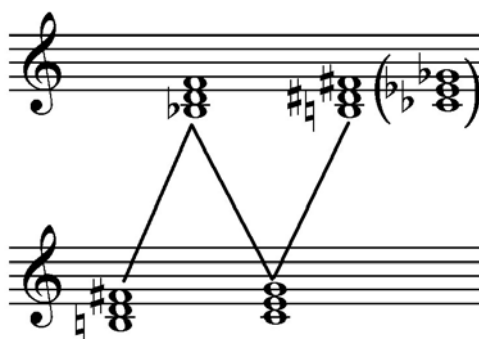
The figure displays a musical score for a middle section (m.e.) starting at measure 56. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, there are two modal diagrams. The first, labeled 'Modo Árabe', shows a scale with notes Si b M and Dó b M / Si M. The second, labeled 'Modo Frígio', shows a scale with notes Si m and Dó M. The main score consists of a sequence of triadic chords, with some chords marked with triplets and accents. The chords in the treble staff correspond to the 'Modo Árabe' diagram, while the chords in the bass staff correspond to the 'Modo Frígio' diagram.

**Figura 60:** Seqüência de acordes triádicos de Sim e DóM na m.e., formando o modo frígio e SibM e Dó bM/ SiM, formando modo árabe

<sup>68</sup> O padrão escalar resultante dos acordes de SibM e Dó bM/ SiM da m.d. ressalta uma disposição de tons e semitons semelhante ao modo árabe. Os modos melódicos árabes (maqâmât) foram decodificados e classificados em 1932. Cada maqâm foi descrito em termos de escala ou de sua estrutura interválica. A escala de um particular maqâm é dividida em unidades melódicas chamadas ajnãs. Há dezessete ajnãs. Tosar faz uso, no (c. 56) m.d., do oitavo modo denominado hijâzi. Por Tosar a disposição interválica fica (Sib, Dó b, Ré, Mí b, Fá, Sol b) e na do modo árabe a disposição fica (Ré, Mí b, Fá#, Sol, Lá). Os dois contém vetor intervalar (212221). A semelhança das músicas espanholas e árabes é notória por causa da ocupação árabe na Península Ibérica, por cinco séculos (PACHOLCZYK, Josef, v. I, 1980, p.522-23).

<sup>69</sup> Nesta época, no Brasil, Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra-Peixe (1914-1993), entre outros compositores, haviam adotado prática fortemente aproximado do nacionalismo explícito. No caso desta passagem dançante, popular e espanholada, Tosar evoca suas raízes da música espanhola que contém características dos modos árabes.

No artigo de 1923, intitulado ‘Politonalidade e Atonalidade’, Milhaud, que trabalhou com Tosar em época próxima da composição da obra, discorre sobre a teoria neotonal que trata da politonalidade como uma alternativa para a tonalidade. Para ele, “politonalidade permite a conciliação de uma profunda renovação do idioma musical (incluindo uma sistemática exploração do cromatismo) com a preservação dos princípios básicos do diatonismo”. Ele completa dizendo que “politonalidade é o resultado do desenvolvimento da harmonia e do contraponto, enquanto que atonalidade é o desenvolvimento do cromatismo”. Nas características melódicas, o sistema proposto por Milhaud é diatônico, com a prevalência das tríades maiores e menores sobre as combinações modais. Segundo Milhaud, a dissonância resulta tanto da superposição contrapontística das linhas melódicas (a qual ele denomina politonalidade contrapontística) como da superimposição harmônica do acorde perfeito consoante (o qual ele denomina politonalidade harmônica). Sobre a politonalidade contrapontística, o compositor diz que “ao invés de uma superposição de acordes em progressão acórdica, pode-se dispor das melodias escritas em várias tonalidades através de manipulação contrapontística” (MILHAUD, 1923, p.29-44). A Figura 61 representa o que Milhaud denomina “politonalidade harmônica”, em que aparece a superposição de quatro acordes diatônicos (Sim, Síb, DóM, SiM) colocados em progressão acórdica.



**Figura 61:** Politonalidade Harmônica, c.56

Na subseção **h**, o conjunto 016 (3-5) torna-se claramente identificável no seu aspecto sonoro mais característico, mas ausente desde a subseção **d**. Em ritmo *ostinato* descendente da

mão direita (c.76-79), o conjunto (3-5) é alternado pelo conjunto (3-4) numa demonstração que os conjuntos alternativos (3-4, 3-7, 3-8 e 3-9) desempenham papel relevante na trama sonora do movimento.



**Figura 62:** Sequência de conjuntos 3-5 em que o conjunto 3-4 participa como grupo alternativo do 3-5 (c. 77-79)

O material apresentado na introdução (c. 1-10), retorna como prenúncio para A' (c.98-106), mas o contorno melódico difere daquele apresentado no início do 3º movimento. Este contorno melódico combina elementos apresentados na subseção **f** (B) através dos conjuntos (3-7) e (3-2), cujos elementos alusivos à Espanha<sup>70</sup> foram salientados na Figura 60. Desses conjuntos, o conjunto (3-7) ocorre com frequência mais elevada nas várias subseções, por exemplo, (c.56) (**f**), (c.61) (**f**), (c.66) (**g**) e (c.80) (**h**). Ao observar o fragmento melódico dessas seções, vê-se que há escolha pela continuidade da sonoridade ‘espanhola’ vinda desde a subseção **f**. Observa-se também que o compositor apresenta este fragmento melódico pela inclusão do conjunto (3-7) em diferentes seções, variando-o a cada entrada. Entretanto, quando há o retorno da seção anterior de A' (reexposição), o fragmento melódico em questão é modificado para os conjuntos (3-2 e 3-10). Na Figura 63a, mostram-se, na m.d. o conjunto

<sup>70</sup> A *Sonatina Española* de Juan José Castro (1898-1968) foi composta no ano de 1953.

(3-7) e, na m.e., o conjunto (3-2) que, na seção f, aparecem concorrendo para a manutenção da atmosfera ibérica <sup>71</sup>.

**Figura 63a:** Conjuntos (3-7) e (3-2) aparecem no (c.56), Subseção f

Na mesma seção f, o material melódico do (3-7) aparece como sonoridade diminuta.

**Figura 63b:** Conjunto (3-7) colocado no c.61, Subseção f

No (c.66), o conjunto (3-7) recebe ornamentação de maneira a intensificar o caráter espanholado.

**Figura 63c:** Conjunto (3-7) colocado no (c. 66), Subseção g

<sup>71</sup> Aqui me refiro à sonoridade espanhola, conseguida através de dois acordes maiores seguidos.



Nas passagens mencionadas (Figura 63a e 63b), prevalece a figura de acompanhamento construída sobre tríades maiores e menores. Na Figura 63d, o conjunto (3-7) da m.d. é distribuído em sonoridades diminutas em tercinas. A subdivisão binária da m.e. provoca a falsa impressão de três contra dois.

**Figura 63d:** Conjunto (3-7) colocado no c. 80, Subseção **h**

O retorno do material introdutório (c.98) é efetuado pelo conjunto 025 (3-7), (3-2) e (3-10). Não obstante a alteração do conteúdo intervalar, detecta-se a semelhança entre os grupos (3-7) e [(3-2 3-10)] que enfatizam o contorno melódico característico. Este material rítmico e melódico dançante, que permeou as subseções **f**, **g**, **h**, **i** e **j**, retorna como conjunto (3-7) no final da seção B'(c.135). O contorno melódico desta passagem baseada no conjunto (3-2) é confeccionado a partir de díades quartais (Figura 64).

**Figura 64:** Conteúdo intervalar modificado do grupo 3-7 os grupos 3-2 e 3-10 (c.98-100), mantendo a semelhança de contorno melódico

Esta extensa passagem (c. 56-100), que afirma o caráter modal, politonal e espanholado, mostra a versatilidade de Tosar em manipular um fragmento melódico. O

conjunto (3-7) é recapitulado com (3-2) e (3-10) (Figura 64).

Nos compassos anteriores à seção A'(c.102-106), Tosar reafirma o conjunto 3-5 de uma forma inédita na 'Sonatina nº 2', ao utilizar uma seqüência do conjunto 01267 (5-7). Com isso reforça a sonoridade primordial da obra.

016 (3-5)

01267 (5-7)

102

103

105

*fff*

**Figura 65:** Conjuntos 5-7 Arranjados em dois Conjuntos de 3-5

Retornando sobre a questão da politonalidade/bitonalidade (Figura 60), Lester (1989, p. 154) estabelece a politonalidade ou bitonalidade como “o uso simultâneo de duas ou mais escalas diatônicas”. Ele explica que estes termos são problemáticos “quando se denota dois ou mais centros tonais, cada um apoiado por escala e progressão harmônica”. O autor menciona que, para o estabelecimento de uma tonalidade em um senso tradicional é necessária “uma interação especial de harmonia e melodia, e essa interação não é possível se há linhas e harmonia conflitantes na textura” (LESTER, 1989, p.154). Esta ‘harmonia conflitante’, citada

por Lester, é parte da própria linguagem de Tosar. Não se trata de estabelecer uma escala diatônica específica como guia para a ‘Sonatina nº 2’. A convivência entre elementos da linguagem tonal e a ampliação de seus recursos resultam em uma elevada dose de dissonância que permite a Tosar um humor refinado. Ele manipula e recombina recursos de linguagem tonal/modal e pós-tonal, com seqüências e formações escalares dispostas no modo frígio, Sib, Dó, Ré, Mi (c.137- 138) na m.d., ressaltando a condução vocal linear. Com a inserção de trítomos na m.e., Tosar finaliza a obra com o conjunto 016 (3-5) nas notas (**Lá, Síb, Mi**), reunindo nesta finalização os elementos mais característicos e definidores do seu discurso musical. Tosar finaliza com as mesmas notas que são mostradas na reexposição do primeiro movimento, unificando os movimentos em torno de Lá-Mi.

**Figura 66:** Seqüência do modo Frígio

No terceiro movimento, o conjunto referencial 3-5 (016) é evidenciado de variadas formas. Entretanto, nas passagens em que o conjunto referencial é deliberadamente substituído por sonoridades modais, fica estabelecido o caráter espanhol com ampliação do diatonismo, como é o caso do politonalismo harmônico. Tosar cria ambientes sonoros conciliadores em que emprega procedimentos contrapontísticos preconizados por seus ilustres mestres.

## 5 CONCLUSÃO

A tendência neoclássica catalisa uma ruptura com a música do século XIX e, simultaneamente, procura estabelecer elos entre os estilos e formas do século XX e os dos séculos XVII e XVIII. Héctor Tosar (1923-2002) trilhou caminhos já percorridos por eminentes compositores do século XX que buscaram traços estilísticos, formas convencionais e técnicas composicionais em séculos precedentes. Com estas atitudes - uma primeira de reação aos preceitos do romantismo tardio e uma segunda de conciliação entre o novo e o antigo - Tosar, assim como Stravinsky, Milhaud, Bartók, Prokofiev, Ginastera, Carlos Chávez e tantos outros, apoderou-se tanto de manifestações culturais da dança e da música de seu país como de processos e formas consagradas. Surgido na França e disseminado por todo o mundo ocidental, o neoclassicismo desempenhou papel decisivo no resgate das características mais autóctones de cada nação. Embora imprimindo um caráter de paródia dos grandes mestres do passado, o repertório neoclássico deu sobrevida aos processos mais identificados com o sistema tonal. Pela habilidade de Tosar, a politonalidade de Milhaud, o modalismo, a utilização dos intervalos quartais, a ausência de cadências, as formações escalares de tons inteiros - pentatônicas, octatônicas e cromáticas - mesclaram-se para originar nuances timbrísticas e ampliações das possibilidades composicionais.

A ‘Sonatina nº 2’ revela pequenos conjuntos de três e quatro sons, como 3-5 (016) e 4-

9 (0167) que são denominados pela pesquisadora como conjuntos referenciais. Outros conjuntos como 3-4, 3-7, 3-8 e 3-9 são chamados de conjuntos alternativos. Todos esses conjuntos guardam semelhanças entre si e são articulados na trama contrapontística da ‘Sonatina n° 2’, fazendo a ligação entre os movimentos e suas estruturas internas. O trífono V, denominação dada por Tosar ao conjunto 3-5 (016), acrescido de um semitom, resulta no tetráfono (por Tosar) ou conjunto 4-9 (0167) (por Straus). Este conjunto 4-9 (0167) tem uma importância ímpar nesta e em outras obras de Tosar, bem como para outros compositores do século XX. Por exemplo, no primeiro movimento da ‘Sonatina n° 2,’ esta sonoridade integra o acorde inicial e final do primeiro movimento e dá ares de ‘tonalidade’ à obra, ou seja, tanto 3-5 (016) quanto 4-9 (0167) funcionam como pólos ou ‘tonalidade’, que são articulados por processos contrapontísticos bem delineados. Entretanto, a forma como esses conjuntos são percebidos varia: na seção introdutória do segundo movimento, o conjunto 4-9 (0167) é mostrado clara e recorrentemente; na seção introdutória do terceiro movimento, sua utilização fica evidenciada através da teoria dos conjuntos. O ganho obtido pelo reconhecimento dos conjuntos referenciais eleva a análise a um patamar menos superficial ou subjetivo.

Cada movimento expressa uma identidade própria, uma individualidade.

O primeiro movimento mostra o apego de Tosar à tendência neoclássica mais conservadora e bem sucedida, ou seja, às possibilidades inerentes à forma sonata. Esta forma recebe um conteúdo expresso pelo estabelecimento dos conjuntos 3-5 (016) e 4-9 (0167). O próprio compositor sentia-se “chamado a expressar-se da forma mais clara e direta possível” (AHARONIÁN, 1991, p.51). Esta característica de clareza é percebida em pontos de entendimento comuns a Batlle e Marozzi, como é o caso da localização exata dos dois grupos temáticos e da transição do primeiro movimento.

Nas apreciações sobre este primeiro movimento, ressalta o alto nível técnico nas elaborações contrapontísticas e sua conciliação com os materiais sonoros. Tosar refere-se a

uma das suas características mais marcantes – a pluralidade de sua linguagem abrangente - como “a conciliação e o contraste entre duas direções, só excludentes na aparência, a finalidade da técnica dos grupos dos sons” (TOSAR, 1992, p.17). É a renovação do interesse no contraponto aplicado ao estilo de Tosar que expande as possibilidades da tonalidade. O centro tonal, representado pelos conjuntos 3-5 (016) e 4-9 (0167), define a organicidade do movimento de dentro para fora, acrescentando uma visão embasada na teoria dos conjuntos, portanto sobrepõe-se às divergências quanto à sua forma. O emprego dos conjuntos alternativos e complementares amplia as opções e participa da definição estrutural. Esta representação pela tradição aliada à linguagem não funcional é um modelo de tendência estética neoclássica.

Como vários compositores do século XX, Tosar utiliza formações diatônicas de sete sons (em disposições distintas modais, árabes, incluindo os modos eclesiásticos), principalmente como expansão de atmosferas expressivas. Nas mais variadas disposições entre tons e semitons, elas não se deixam prender à sintaxe harmônica funcional e estão introduzidas distintamente dos subconjuntos, como expansão da sonoridade, e compõem um cenário de escrita pianística com padrões de mão e de arpejos. Com essa característica, Tosar afirma sua predileção pelo idioma pianístico e contribui para a visão de conciliação e para enriquecimento da escrita idiomática do instrumento.

O segundo movimento revela um ambiente melancólico, dolente e expressivo das canções de cunho popular. A análise revela, no entanto, uma estrutura mais complexa do que a de melodia acompanhada. Neste movimento, o contraponto também desempenha papel relevante na articulação das estruturas. Comprimindo-se em uma faixa de tessitura de duas a quatro oitavas, o discurso resulta em textura compacta e trabalhada em tessitura estreita. Os conjuntos referenciais e alternativos compõem a maior parte do cenário do segundo movimento, a figura em *ostinato* sintetiza, de maneira singular, o conteúdo sonoro da

‘Sonatina nº 2’, ou seja, o conjunto 3-5 e 4-9. Esta figuração sustenta uma melodia de cunho folclórico e de caráter dolente, que demonstra a forte e sofisticada ligação de Tosar com seu país, o Uruguai.

No terceiro movimento, Tosar distancia-se um pouco do referencial sonoro da obra em algumas seções, excursiona por outras regiões e emprega novos recursos. As tradições espanholas são reveladas e variadas, um ambiente modal é inserido através dos modos eclesiásticos de forte ligação ibérica. Tosar cria ambientes sonoros conciliadores, nos quais amplia o diatonismo através do polimodalismo harmônico. O conjunto referencial é afirmado por meios diversos e inusitados em relação aos outros movimentos. Tosar concilia a manutenção de um ‘centro tonal’ através da inserção de um conjunto que traz em sua constituição o trítono, que é “o intervalo ‘símbolo’ da própria desintegração da tonalidade” (GRIFFTHS, 1987, p.25).

Ao concluir este estudo, constata-se que o sistema de organização das alturas expresso no trabalho teórico *Los Grupos de Sonidos*, concluído em 1992, alicerça o conteúdo sonoro da ‘Sonatina nº 2’, ainda que de forma não completamente sistemática ou deliberada. Em continuidade a este trabalho, um estudo que focalize obras para piano anteriores e posteriores à ‘Sonatina nº 2’ pode revelar, se a utilização do Trifono V como centro tonal e referencial processa-se também em outras obras de Tosar. Como sugestão para outras pesquisas, registra-se o fato de haver um manancial vasto de sonatinas, sonatas e outras obras latino-americanas de maior porte ainda pouco analisadas e difundidas, tal acervo constitui-se em importante fonte de dados para construção da memória musical da América Latina.

Na ‘Sonatina nº 2,’ Tosar explora o seu gosto pela linguagem idiomática do piano e alia esta predileção à diversidade de linguagem em cada movimento, ou seja, o primeiro e o terceiro movimentos apresentam uma escrita ligada ao virtuosismo pianístico, no qual escalas e arpejos compõem a maior parte deste cenário. Em contraste, o caráter dolente do segundo

movimento faz uso de uma escrita de melodia com acompanhamento. Outra característica marcante da linguagem do compositor, constatada por todos os movimentos, é percebida através do emprego equilibrado dos intervalos. Quando o compositor produz um contorno melódico angular, ele compensa a textura pela linearidade de graus conjuntos.

A análise aliada à contextualização dos aspectos históricos coloca a ‘Sonatina n° 2’ como uma das sonatinas mais representativas do neoclassicismo na América Latina, o que faz jus a Tosar como compositor de alto nível técnico, igualado aos “mais qualificados autores contemporâneos” (SALGADO, 1980, p.134). Acrescenta-se ainda que a descoberta do 3-5 (016) como centro referencial da ‘Sonatina n° 2’ contribui com mais uma possibilidade de abordagem no campo da teoria analítica. Por último, ressalto a importância do acorde final do primeiro e terceiro movimentos, pois esta sonoridade sintetiza tanto a centralidade de Lá<sup>72</sup> quanto o conjunto referencial 4-9 (0167) e seu suconjunto 3-5 (016).

---

<sup>72</sup> Esta é a posição defendida por Miguel Marozzi, ver p.142.



## REFERÊNCIAS

AYESTARÁN, Lauro. Ricardo Storm: criador lírico uruguayo. **Jornal El Dia**. Montevideo, maio, 1958.

AHARONIÁN, Coriún. Habla un Gran Compositor: Tosar, 1961-1966. **Revista Clave**, Montevideo, n. 55, p. 23-27, 1967.

AHARONIÁN, Coriún. **Hector Tosar: compositor uruguayo**. Montevideo: Trilce, 1991.

AMMER, Christine. **Harper's Dictionary of Music**. [S.l.]: Barnes & Noble Books, 1973.

ANTOKOLETZ, Elliott. **Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. O compositor latino- americano e o universo sonoro deste fim de século. **Latin American Music Review**, v. 7, n. 2, p. 248-253, 1986.

BARNABÉ, Diego. **Los 75 años de Héctor Tosar: compositor que formó a varias generaciones de músicos uruguayos**. Montevideo: Rádio El Espectador Uruguay, 1998. Disponível em: <<http://www.observa.com.uy/eluruguay/cultura/musica.html>>. Acesso em: 16 out. 2002.

BATLLE, Luis Ibáñez. Algunas Palabras sobre la Segunda Sonatina de Tosar. **Revista Clave**, n. 55, p. 20-22. Montevideo, 1967.

BÉHAGUE, Gerard; AHARONIÁN, Coriún. Uruguay. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. v. 26, p. 165. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

BOULANGER, Nadia. **Nadia Boulanger**. Disponível em: <<http://www.nadiaboulanger.org>> Acesso em: 29 ago. 2005.

CARVALHO, Any Raquel S. de. **Contraponto tonal e fuga: manual prático**. Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002.

CONNELL, Jeremy. Pentatonic. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. New York: Macmillan Publisher Limited, 2001. p.315-317.

DAHLHAUS, Carl. **Nationalism and Music Between Romanticism and Modernism: four studies in the music of the later nineteenth century**. Berkeley: University of California Press, 1980.

DALLIN, Leon. **Techniques of Twentieth Century Composition: a guide to the materials of modern music**. 3.ed. Iowa: W. M. C. Brown, 1976.

EIMERT, Herbert. **Qué es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

FELDE, Alberto Zum. **Proceso Historico del Uruguay: esquema de su sociologia**. Montevideo: Universidade de la Republica, Dpto.de Publicaciones, 1963.

GERLING, Cristina. A Sonatina para piano na America-Latina. In: IX Encontro Anual da ANPPOM, 13, 2001, p. 122-130. **Anais**. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001.

GERLING, Cristina. **Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A fuga da Sonatina nº 3 (1937)**. Revista Debates. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2004. p.99-109.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

HONEGGER, Arthur. **Yo Soy Compositor**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951. p.32.

KŘENEK, Ernest. **Studi Di Contrappunto: Basati sul sistema dodecafonico**. Milão: Edizioni Curci, 1940. p.15.

KRÖGER, Neffer. Héctor Tosar Errecart. In: **MÚSICOS de Aquí**. [S.l.]: Centro de Estudios Musicales Argentinos-Uruguaios, 1997. Tomo 3, p. 97-124.

LAGARMILLA, Roberto. **Musicos Uruguayos**. (Colección Cien Temas Básicos). Montevideo: Medina, 1970.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

MAROZZI, Miguel. **Entrevista com o pianista Miguel Marozzi** [29 dez. 2003]. Entrevista concedida a Silvia Cristina Hasselaar. Montevideu, 2003. 2 cassetes sonoros.

MESSING, Scott. **Neoclassicism in Music From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

MILHAUD, Darius. Politonality et Atonality. **La Revue Musicale**, 4: 29-44, 1923.

NEIGHBOUR, O. W. Schönberg. In: Sadie, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 22, p.591. New York: Macmillan Publisher Limited, 2001.

OLIVEIRA, Jmary de. **Processador de Notas**. Disponível em: <<http://www.ufba.com.br>> Acesso em 12.mar.de 2001.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. **Teoria Analítica do séc. XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p.63.

OWEN, Harold. **Modal and Tonal Counterpoint: from Joaquin to Stravinsky**. New York: Schirmer Books, 1992.

ROSTAND, Claude. **La Musica Francesa Contemporánea**. Editorial Alameda, S. p.25. México: Colección Estela, 1954.

SADIE, Stanley. Tango e Zarzuela. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Jorge Zahar (ed.). Rio de Janeiro, 1994, p. 930 e 1043.

SALGADO, Susana. **Breve Historia de la Musica Culta en el Uruguay**. 2.ed. Montevideo: A. Monteverde y Cia, 1980.

SALGADO, Susana. Héctor Tosar. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. v. 25, p. 85. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SALGADO, Susana. Montevideo. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. v. 26, p. 60-62. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introduction To Post-Tonal Theory**. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1990.

STRAUS, Joseph Nathan. **Remaking The Past, Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TARUSKIN, Richard. Back to Whom? Neoclassicism as ideology. **19th Century Music**, v. 16, n. 3, p. 286-302, Spring 1993.

TOSAR, Héctor. **Los Grupos de Sonidos**. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitaria de Musica, 1992. Manuscrito.

VEGA, Carlos. **Las Danzas Populares Argentinas**. Buenos Aires: [S.ed.], 1986. p.211.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. São Paulo, EDUSP, 2001. p.22.

WEBSTER, James. Sonata Form. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. v.17, p.479-509. New York: Macmillan Publishers Limited, 1980.

WHITTAL, Arnold. Neoclassicism. In SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. p.753-755. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

## DISCOGRAFIA

### ESPECÍFICA

TOSAR, Héctor. **'Sonatina n° 2'**. Montevidéo: Rádio do SODRE, s/d., 12', fita cassete.

### GERAL

TOSAR, Héctor. **Héctor Tosar**. Montevidéo: Tacuabé (Ed), arquivos do SODRE, 1998/9. TE DEUM, 26'43'', SALMO 102, 24'30'', DIVERTIMENTO, 18'20'' e TOCCATA, 5'33''. 1 CD (75'46'').

TOSAR, Héctor. **Héctor Tosar**. Montevideo: Tacuabé (Ed.), 1994. SINFONÍA PARA CUERDAS, 25'50'', SUL RE, 14'90'', STRAY BIRDS, 25'52''. 1 CD.

TOSAR, Héctor. **Recital Lyda Indart, Piano**. Montevidéo: Tacuabé- Série los recitales (Ed.) 1998. SUL RE. 1 CD.

**ANEXO A – CARTA DO COMPOSITOR ENDEREÇADA A MINHA PESSOA NO**

**ANO DE 2001**



**ANEXO B – NOTA NO JORNAL EL PAÍS ANUNCIANDO O SEMINÁRIO TOSAR,  
MONTEVIDEO 2/09/2003**





**ANEXO C – ARTIGO ALGUNAS PALABRAS SOBRE LA SEGUNDA SONATINA  
DE TOSAR. REVISTA CLAVE, MONTEVIDEO, N° 55, p. 20-22, 1967**







**ANEXO D – ANÚNCIO NO JORNAL LA MAÑANA SOBRE ESTRÉIA DA  
SONATINA N° 2, COM TOSAR AO PIANO**







## **ANEXO E – ENTREVISTA DO PIANISTA URUGUAIO MIGUEL MAROZZI**

### **DEZEMBRO 2003, MONTEVIDÉU**

O professor e pianista uruguaio Miguel Marozzi apresentou uma palestra sobre o primeiro movimento da Sonatina nº 2, de Hector Tosar, intitulada ‘Unidade e Diversidade na Organização das Alturas,’ no Seminário ‘A Música de Hector Tosar’ coordenado pelo professor Osvaldo Budón. O evento, com o intuito de divulgar a obra do compositor, estendeu-se por todo o ano de 2003, em frequência semanal ou quinzenal, e reuniu vários professores e artistas uruguaio e argentinos. A primeira palestra, que contemplou a sonatina, aconteceu no dia 09/09/2003, no edifício do Liceu Francês (av.18 de julho, nº 1772), no Departamento de Montevidéu - Uruguai. A entrevista por mim realizada com o pianista em seu estúdio localizado em Montevidéu, no dia 29/12/2003, está registrada em duas fitas cassetes. Na transcrição do conteúdo que se segue procurei ser o mais fiel possível à entrevista original.

**Sílvia** - Há quanto tempo o senhor estuda esta obra? Como tomou contato com ela e por que decidiu tocá-la?

**Miguel** - Tenho a obra há mais ou menos 20 anos. Pensei em tocá-la primeiro porque nunca havia tocado nada de Tosar, depois porque achava que o período em que ela foi escrita (1953/4) estava um pouco relegado, subestimado em relação ao seu último período mais

modernista, o mesmo em que foi escrita a obra *Aves Errantes*, e por último porque ela é uma obra de minha preferência. Depois que Tosar faleceu fizeram várias homenagens ao compositor e o Núcleo de Música Nova<sup>73</sup> inseriu em cada concerto do ano de 2002 uma obra sua.

**Silvia** - O que o senhor sabe sobre a história dessa obra? Há algum ritmo característico do folclore uruguaio?

**Miguel** – Não. Sei que a obra foi dedicada a uma pianista uruguaia, René Pietrafesa, que deve estar hoje na casa dos 65 anos, porém esta informação não se encontra na versão de 1959 editada por Ricordi Americana– Buenos Aires. Esta informação é confirmada pelo artigo ‘Algumas Palavras sobre a segunda Sonatina de Tosar’ de Luís Batle Ibánhez, Revista Clave n° 55, Abril de 1967.

O que me chama a atenção na dedicatória da obra é que, quando a Sonatina foi escrita, a pianista que recebeu a dedicatória tinha por volta de 15 anos e devia tocar muito bem. Mas por mais precoce que seja um pianista, difícil que nessa idade possa resolver as dificuldades encontradas nessa obra, sobretudo no segundo movimento e de forma acabada.

**Silvia** – Eu li em uma biografia sobre Tosar, encontrada em um trabalho escolar<sup>74</sup>, que a Sonatina n° 2 “seria uma obra de profundo lirismo, carregada de nacionalismo ao estilo de Bartók”. O senhor concorda com essa influência, e estando ela presente, em que movimento estaria mais evidente?

**Miguel** - Alguma influência de Bartók se pode mencionar, mas não a da linguagem musical, e sim a da idéia de Bartók de como transcender a música popular e folclórica e levá-la, apropriando-se dela para elaborar sua música e criar sua própria linguagem, como idéia de vincular o pensamento próprio ao da música folclórica e popular. Isso sim dá uma comunhão

---

<sup>73</sup> Núcleo de Música Nova - Instituição uruguaia que seguidamente organiza concertos da música atual. Existe há mais de 30 anos e todos os anos tem sua temporada de concertos.

<sup>74</sup> O trabalho manuscrito foi localizado na Biblioteca do Conservatório Universitário de Música de Montevideu, com vários números de inscrição (781. 7895 SOS; HMF =39; 8705), mas não há identificação de autoria nem da data em que foi feito.

de critérios, mas não necessariamente uma semelhança musical. Creio que, por exemplo, a melodia do 2º movimento é sim de inspiração folclórica, mas de nosso folclore, não vai se parecer com Bartók porque nosso folclore não é o folclore húngaro, iugoslavo ou balcânico. É uma idéia de transferir essa música popular ao pensamento original do compositor.

**Silvia** - O senhor conhece compositores uruguaios que tenham escrito ou que estariam compondo sonatinas?

**Miguel** – Eu só conheço a Sonatina de Carlos Estrada de 1955.

(Em recente levantamento após o término dessa entrevista, averigüei que há várias incursões, na década de 50, de compositores uruguaios que escreveram sonatinas, como Alberto Soriano (argentino radicado no Uruguai), em 1952; Tosar em 1953/4; Carlos Estrada, em 1955; Guido Santorsola, em 1958 e Eduardo Gilardoni também em 1958).

**Silvia** - Em sua opinião, por que os compositores em geral pararam de compor sonatinas e sonatas e por que especialmente Tosar parou de escrever este gênero?

**Miguel** - Esta é uma pergunta interessante, as duas perguntas na realidade são apenas uma. Creio que podemos enfocá-la bem sob o ponto de vista geral. Por exemplo, Bela Bartók tem apenas uma sonata para piano, do ano 1926. Ele morreu em 1945, passa praticamente vinte anos sem voltar a escrever sonatas para piano, nem sonatinas. Ele escreve os quartetos, outras obras que têm a ver com a forma tradicional da sonata, transcendendo os modelos, sonatas para violino e piano. Mas não volta ao piano especificamente. Alban Berg escreve seu op.1, obra que ele considera o começo de sua produção madura (porque ele tem uma produção anterior a esse op.1 que agora está aparecendo). Este op.1, de 1908, é uma sonata para piano, mas depois ele não escreve nenhuma sonata para piano. Se bem que os modelos formais do passado não deixam de interessá-lo porque ele introduz esses modelos nas suas óperas. Mas já não existe este vínculo do compositor com uma forma, como existiu no século XIX. Por exemplo, a forma sonata na produção de Beethoven, caso se veja só o ciclo das sonatas para

piano, abarcou do op. 2 até o op. 111. Quase toda sua produção está ligada à sonata para piano, sem falar que a forma sonata está presente no restante de sua produção como nos quartetos, trios, sinfonias, concertos, sonatas para violino. Praticamente toda a produção de Beethoven está ligada à forma sonata. Isso praticamente desaparece no século XX.

*Silvia* – A pergunta é: por quê?

*Miguel* – Isso daria para escrever um livro. Basicamente, é porque a forma sonata está vinculada à tonalidade, a forma está estritamente vinculada à organização das alturas relacionada à tonalidade. Uma vez que a tonalidade como organização das alturas começa a não mais satisfazer as necessidades dos compositores, começa-se a procurar outras formas de organização das alturas que já não permitem uma adequação direta entre a forma e as novas organizações das alturas, por exemplo, o dodecafonismo, as novas formas de escalas. Já a partir de Debussy, começa-se a mudar a organização das alturas.

*Silvia* – Ao que o senhor se refere quando fala em nova organização das alturas?

*Miguel* - Por exemplo, Debussy usa no segundo prelúdio do primeiro livro, em todo o prelúdio (*Voiles*), exceto numa seção central que é pentatônica, a escala de tons inteiros. Não existem semitons com seu poderoso efeito de resolução. Debussy já está em busca de outras coisas, as sensações de repouso igual existem, mas as funções de tensão e distensão de dinamismo e repouso existem nas novas organizações das alturas, mas com base em outras relações interválicas, isso é o que se busca. Nessas novas formas de organização das alturas desaparecem as relações que o diatônico e o tonal manifestaram da maneira que quiseram. Começa a haver uma desconexão entre as motivações originais da forma sonata, que estavam muito ligadas ao tonal e ao diatônico. Quando a forma das organizações muda, perde um pouco o sentido continuar trabalhando sobre essa forma. A Sonatina de Tosar é uma intenção de recuperar as características da forma sonata com novas organizações das alturas. Foi isso que eu analisei na aula que dei dentro do seminário sobre a sonatina: as escalas que ele usa,

que tipos de sons e grupos de sons. Tosar, em sua última década, produziu um texto teórico chamado ‘Los grupos de sonidos’, obra de 1992, que consigna toda uma série de preocupações teóricas que ele vinha desenvolvendo desde a década de 60. A sonatina, que é bastante anterior a essa fase, mostra já sua futura orientação e seu desejo de trabalhar com a organização das alturas de uma nova forma. Isso é sentido na sonatina e possivelmente em outras obras.

**Silvia** – Por que o compositor teria se decidido pela sonatina e não pela sonata?

**Miguel** – Este é um tema bastante interessante. Luis Batle Ibañez o contempla em seu artigo sobre a sonatina. Ele disse que esta obra de Tosar parece mais uma sonata que uma sonatina. O que é que nos leva a isso? O que diferencia a sonata da sonatina, fundamentalmente, creio eu, são as características do desenvolvimento. Na sonata o desenvolvimento é uma seção muito importante, muito consistente, com um alcance composicional e de um virtuosismo musical e expressivo que na sonatina não existe. Nessa obra de Tosar, o primeiro movimento parece estar construído em base à exposição com seu primeiro e segundo tema e na reexposição com elementos de desenvolvimento no meio, que me parecem não chegam a constituir o que é a verdadeira seção de desenvolvimento. No primeiro grupo temático estão incluídos os sons do que é o grupo central de sons da obra que está sintetizada no último acorde. Se o levarmos a uma versão comprimida das alturas, veremos que é um grupo de quatro sons que Tosar chama de tetráfono (lá - mi; si b – ré#) este grupo, que tem uma quinta justa com uma quarta justa, que tem os dois semitons, os dois trítonos, é um grupo de sons que para ele é riquíssimo, esse grupo de sons predomina e determina os dois primeiros temas. As escalas predominam nesse segundo tema, o que não ocorre no primeiro tema, com essa melodia de traços que sobem e descem. No segundo tema as figuras são mais curtas, concisas.

**Silvia** - Em sua análise, onde começaria a seção do desenvolvimento?

**Miguel** – Creio que tenho uma opinião divergente de Ibañez, o desenvolvimento para mim

está intercalado com a reexposição. Para mim, parece que há um plano formal distinto, que Luís Ibañez não vê dessa forma.

**Silvia** – O que o senhor sabe sobre as influências pelas quais Tosar estaria passando no momento da composição da sonatina?

**Miguel** – Eu não tenho referências diretas dele, mas em minha palestra fiz algumas conjecturas com respeito às possíveis influências e falei de dois antecedentes que, me parece, têm a ver diretamente com a sonatina. Por um lado, é o uso que Bartók faz do grupo de sons lá – mi, sib – ré# e por outro, é a peça ‘Syrinx’ de Debussy, essas obras são, para mim, duas influências anteriores. A obra de Bartók do terceiro livro do Mikrokosmos n° 91 é uma peça imitativa, cromática, em tudo o que ocorre nesta peça há esse grupo de sons, os quais são centrais na sonatina de Tosar. Apesar da forma totalmente diferente na qual Tosar utiliza esses sons, são os mesmos sons. Na peça de Debussy, todo esse jogo de tom/semitom é muito característico em Tosar. Acho que esse tipo de som poderia estar presente nas audições recentes de Tosar. Entretanto, isso é matéria de especulações, pois eu não tenho referências concretas dele do que ele havia incorporado dessas influências, o que era consciente ou inconsciente nele. Ou se ele as havia incorporado ao seu inconsciente e se as utilizava imediatamente sem saber de onde as havia tirado.

**Silvia** – Quanto tempo o senhor estudou com Tosar?

**Miguel** – Eu fui aluno de Tosar no Conservatório Nacional de Música, do final da década de 60 ao início da década de 70. Nos anos 80, depois de uma ausência no exterior por causa da ditadura militar, o compositor voltou ao Uruguai e começou a dar aulas de análise no conservatório. Aí eu voltei a assistir algumas aulas, não de composição e sim aulas de análise.

**Silvia** – Esteticamente falando, como o senhor definiria a sonatina?

**Miguel** – Creio que há uma inflexão ao Neoclassicismo, no que se refere à forma. Mas há uma busca para atribuir a essa forma musical nova organização das alturas. Há uma mescla de

conexão com o passado e de busca de novas coisas. Creio que em toda a produção de Tosar há conexão e busca de novas coisas. Por um lado, uma cabeça vanguardista que busca o novo e por outro alguém que quer reter a rica tradição do passado. Creio que aí também há uma aproximação com Bartók, não por que musicalmente se pareçam, mas por que seus pensamentos estéticos se parecem.

**Silvia** – Em sua opinião se poderia enquadrar a sonatina numa tonalidade, apesar dos artifícios utilizados em escondê-la, ou teríamos que pensá-la em grupos de intervalos?

**Miguel** – Creio que esta obra é tonal e está em lá. O acorde final é como uma síntese de tudo o que ocorreu antes.

**Silvia** – Existe alguma gravação da sonatina?

**Miguel** – Não sei, acho que deve haver alguma gravação de concerto. Na rádio SODRE deve haver, não sei, não averigüei.

**Silvia** – Acho que é isso, obrigada.

**Miguel** – Espero que tenha sido útil.

**Silvia** – Claro que foi, obrigada!

**ANEXO F – PARTITURA DA SONATINA N° 2**