

## **SONATINA N° 2 DE HECTOR TOSAR: ASPECTOS HISTÓRICOS E ANALÍTICOS**

Silvia Hasselaar  
scristina@uol.com.br  
Cristina Capparelli Gerling  
cgerling@vortex.ufrgs.br  
Programa de Pós - Graduação em Música/UFRGS.

### **Resumo**

Este trabalho focaliza a Sonatina n° 2 de Hector Tosar sob os aspectos históricos e analíticos. 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, mostramos a recorrência de um grupo de sons e a resultante fixação da sonoridade característica da obra.

Palavras chaves: Grupos de sons, Neoclassicismo e Sonatina Latino- Americana

### **Abstract**

*This paper focuses Hector Tosar's Sonatina # 2 in terms of historical and analytical aspects. This work highlights the musical neoclassicism of the 1950s practised by a Latin-American composer who had studied in his country of origin, Uruguay, and 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 e Latin American Sonatina*

### **Introdução**

A Sonatina n° 2 para piano de Hector Tosar composta entre os anos de 1953/54 em três movimentos; Allegro Moderato, Lento e Presto reflete a linha composicional neoclássica abstraindo-se de uma tonalidade explícita para evocar uma sonoridade referencial característica, ao mesmo tempo em que mostra apego às tradições através da forma. A identi-

dade de cunho folclórico está representada pela melodia do movimento lento. Na articulação acentuada e nos ritmos eletrizantes do terceiro e último movimento, o autor alude à linguagem bartokiana.

### **Considerações Gerais: Neoclassicismo**

O início da utilização do termo neoclassicismo coincide com o final do século XIX e com as tumultuadas relações políticas entre Alemanha e França. Para Messing (1988, p. 7), na França mais do que em outro país europeu, um nacionalismo crescente ajudou a fomentar uma inspiração que se origina dos antecedentes pré-românticos, e um neoclassicismo latente nasceu do ceticismo vigente 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).

Para o autor (MESSING, 1988, p.85), o termo sofreu uma evolução rápida. Na década de 1920, foi incorporado à música de Stravinsky (1882-1971) como uma tentativa de definir seu estilo, e acabou identificando toda uma época. Obras escritas no estilo neoclássico “não buscavam exprimir emoção ou sentimentos, mas atingiam graça pela sua força e perfeição” (MESSING, 1988, p.130). Taruskin (1993, p. 287), que apóia os argumentos de Messing, descreve o termo neoclassicismo como uma jornada de volta a um passado inexistente. Ou seja, compositores recriam um passado utópico, formalmente indevassável e que serve para estabelecer os limites de uma linguagem iminente.

Segundo Aharonián (1991, p.16), por volta de 1940, ou seja, no início da carreira, Tosar passou por fases que “não lhe impediram de escolher a ingenuidade do nacionalismo decorativo e o escapismo do neoclassicismo crioulo”<sup>1</sup>. Esta fase havia sido representada em décadas anteriores, por três compositores uruguaios: Alfonso Broqua (1876-1950), Eduardo Fabini (1883-1950) e Luis Cluzeau-Mortet (1894-1954). Como Lagarmilla (1970, p.46) destacou, 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.

Nota-se na obra de Tosar a baixa incidência de títulos com caráter nacionalista. Entre esses, podemos destacar *Danza Criolla* (1940) e *Cinco Tangos* (1958). A maior concentra-

ção entre os títulos faz referência a danças e esquemas formais do século XVIII, como suíte, prelúdio, sonatina, seguindo “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, ao mesmo tempo em que se apegava a estruturas tradicionais, Tosar busca uma saída para a submissão sufocante da música alemã e depara-se com as alternativas do neoclassicismo.

O fato de Tosar não ter trilhado abertamente o mesmo caminho dos já citados ícones nacionalistas uruguaios Fabini, Cluzeau- Mortet e Broqua, não significa que ele não pudesse, de uma maneira particularizada, empregar uma essência nacionalista, mesmo que inconsciente e definido por Ayestarán (1958) como “folclore imaginário”. No primeiro movimento da Sonatina nº 2, os elementos considerados “particularizados” do folclore uruguaio estão submersos e, subitamente, no segundo movimento afloram com naturalidade. Em entrevista, Marozzi <sup>2</sup> afirmou que “a melodia do segundo movimento é de inspiração folclórica”.

Na época da composição da Sonatina nº 2 (1953/4), Tosar já havia adquirido sólida formação com o maestro Lamberto Baldi <sup>3</sup>, estado em Paris e nos Estados Unidos onde estudou com Darius Milhaud, Aaron Copland e Arthur Honegger. Também já havia estabelecido contato com alguns dos principais compositores latino-americanos, tais como Alberto Ginastera, Antonio Esteves e Carlos Chavez. Estes últimos, imbuídos de uma postura neoclássica como a dos compositores mencionados anteriormente partilhavam as mesmas inquietudes e sofriam as mesmas pressões para transformar as raízes populares de sua terra em arte. Como visto na Sonatina nº 2, essa arte buscava mostrar renovação da linguagem utilizada em séculos anteriores e almejava ser simples e objetiva seguindo os caminhos utilizados por alguns dos ícones musicais do momento tais como Stravinsky e Bartók. Além destas premissas, esta arte buscava ainda um sotaque nacional e pessoal. Pelo exposto acima, deduzo que, para um compositor que se autodenominava “cidadão e

---

<sup>1</sup> O termo “criollo” era designado a filhos de europeus nascidos na colônia. FELDE, Alberto Zum. *Proceso Histórico Del Uruguay y esquema de su sociología*. Montevideo: Universidad de la República. Departamento de Publicaciones, Historia y Cultura 3, 1963.

<sup>2</sup> Em coletas de dados na cidade de Montevideu, entrevistei o pianista 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*, no qual tocou o 1º movimento da *Sonatina nº 2* em Montevideu, 29 de Dezembro de 2003.

<sup>3</sup> Baldi, Lamberto (1895-1979) de origem italiana estudou com Idebrando Pizzetti em Florença. Começou sua trajetória como diretor de orquestra na Europa, emigrando para a América latina em 1926, onde foi diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos em São Paulo entre 1926 a 1931. Depois da Orquestra Sinfônica SODRE em Montevideu de 1932 a 1942 e de 1951 a 1953. Foi diretor artístico da OSB em 1949, 50 e 51 tendo regido mais de 40 concertos de repertório do séc. XX. Ministrou aulas de composição tendo como discípulos Hector Tosar de (1938-44) e Mozart Camargo- Guarnieri de (1926-1930). <http://www.grumete.com.uy/ayuda/biografia.asp?identificador=45&categoria=656> 23/02/2005.

não do campo” (AHARONIÁN, 1991, p.17), todas essas imposições não resultavam em soluções prontas e fáceis. A Sonatina nº 2 talvez aponte para características do folclore uruguaio na melodia inicial do segundo movimento, mas pode também expressar sua ligação com tendências neoclássicas, pela utilização de esquemas formais convencionais e também refletir a linguagem bartokiana na articulação acentuada e nas figurações rítmicas incisivas do terceiro e último movimento. Ou seja, esta obra é o reflexo da diversidade de alternativas composicionais manifesta em um nacionalismo particular.

### **Análise da obra**

A Sonatina nº 2 dedicada a Renée Pietrafesa (IBAÑEZ, 1967, p.20) e publicada em 1959 pela Ricordi Americana, Buenos Aires, foi estreada no dia 22 de Setembro de 1955, no Ciclo de Música Americana da Associação Cristiana de Jovénes em Montevideu, com o autor ao piano. Dividida 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, perfilada no modelo acadêmico, é clara nas suas frases com motivos bem desenhados e delimitados, e está dividida entre: Exposição (c. 1-35), Desenvolvimento (c. 36- 67) e Re-exposição (c.68-104). O segundo movimento Lento está escrito em forma de Ária da Capo e contém oitenta e nove compassos em 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 Rondó contém cento e trinta e nove compassos em divisão quaternária, colocados nas seções que oscilam entre o andamento Presto e o tranqüilo.

### **Olhar particularizado: sonoridade referencial**

Dada a dimensão deste texto, escolhi salientar o que para mim exemplifica o extrato sonoro da Sonatina nº 2. O idioma sonoro baseia-se em coleções referenciais da música tonal e pós-tonal, pois o compositor combina o livre cromatismo com coleções diatônicas, coleções octatônicas e coleções de tons inteiros, promovendo desta maneira uma interação entre essas várias formações dentro da obra. O ambiente sonoro resultante aproxima-se em certas passagens das figurações da música tonal. Entretanto, 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. Verifiquei, através de análise dos conjuntos<sup>4</sup>, que o grupo de classe 3-5 (016) (Ver anexo), ou seja, um grupo de notas que contém intervalos de uma 4ª aumentada, uma 4ª justa e uma 2ª menor é o grupo mais presente na obra. No exemplo a seguir mostro o conjunto 3-5 (016), como é apresentado pelo compositor no seu trabalho “Los Grupos de Sonidos”<sup>5</sup>.

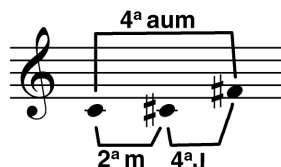


Figura 1- Grupo de classe 3-5 (016).

Além do grupo 3-5 (016), o grupo 3-4 (015) (Ver anexo) articula reiteradamente uma figuração rítmica. Em várias situações funciona como a principal alternativa do 3-5 (016).

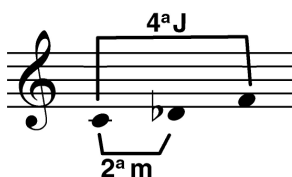


Figura 2 – Grupo de classe 3-4 (015).

Apesar da semelhança entre 3-5 (o maior intervalo é uma 4ª aumentada) e o 3-4 (o maior intervalo é uma 4ª 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 sonoras numa mesma figuração rítmica.

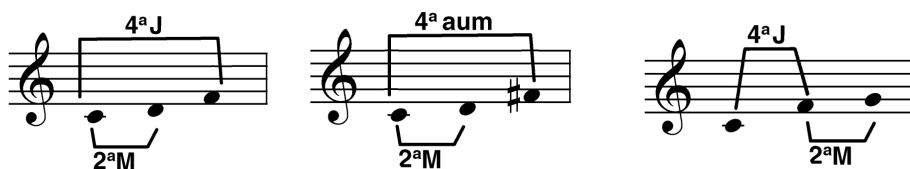


Figura 3 – Grupos de classes alternativos 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9 (027).

<sup>4</sup> Para a análise deste trabalho utilizei o PCN, Processador de Conjunto de Notas (OLIVEIRA, 2001).

<sup>5</sup> Tosar, Hector. Los Grupos de Sonidos. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitaria de Musica, 1992. Manuscrito, p.72 - 93.

Constatei também, que o modelo intervalar 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 aparece 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.

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. A reiteração desta figuração estabelece uma sonoridade referencial para a obra. Desta maneira, Tosar dispõe de uma gama de grupos intervalares diferenciados que, guardam uma conformação semelhante e ao mesmo tempo funcionam 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

Entre as sonoridades apresentadas acima, o 3-5 (016), (Ver Fig.1), 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 trítone ou a 4<sup>a</sup> aumentada entre um dos seus intervalos. Além do trítone, a proximidade do semitom produz o que o compositor classifica de “uma maior tensão e instabilidade” (TOSAR, 1992, p. 76). O Trífono V acrescido de um semitom resulta na entidade por ele observada como Tetráfono, ou seja, o grupo de classe 4-9 (0167), um grupo de intervalos simétricos. Veja a seguir, o grupo 3-5 (016) modificado em 4-9 (0167).

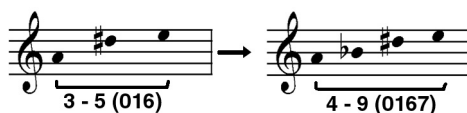


Figura 4 - Transformação do Trífono V em Tetráfono

O próprio compositor aponta (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 o Tetráfono, cujo conteúdo resulta no conjunto 4-9 (0167), no início de várias de suas obras, como por exemplo, no baixo ostinato do Salmo 101 para soprano, coro e orquestra (1948-58), e no baixo ostinato do segundo movimento da Sonatina n.º 2. E “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 próprio compositor destacou sua importância dentro do seu trabalho manuscrito *Los grupos de Sonidos* (1992, p.77) “a combinação do trítone 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”.



Figura 5- Baixo ostinato da introdução do segundo movimento da Sonatina n.º 2 de Hector Tosar

## Referências Bibliográficas

AHARONIÁN, Coriún. Hector Tosar: compositor uruguaio. Montevideo: Trilce, 1991.

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

GERLING, Cristina Capparelli. “Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri ? A fuga da Sonatina n ° 3 (1937)”. Debates nº 7, UNIRIO, PPGM, Rio de Janeiro, julho de 2004, 99-110.

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

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

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

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

TARUSKIN, Richard. Back to whom ? Neoclassicism as Ideology. In: 19<sup>th</sup> Century Music, v.16, n.3, p.286-302, Spring 1993.

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

## ANEXO

18

21

24

26

28

3-5 3-8 3-9 3-4