Transculturación y transculturalidad en cuatro obras para piano de Héctor Tosar[1]

Julio Ogas
Universidad de Oviedo
jrogas@uniovi.es

Resumen

Héctor Tosar (1923-2002) desarrolla su carrera compositiva entre el final de la década de 1930 y el comienzo de la de 1990. Su primera etapa está marcada por el neoclasicismo (a veces con tintes folkloristas), posteriormente se acerca al neoexpresionismo (en el que también aparecen trazos de lo local) y finalmente se interesa por las tendencias postserialistas. Este trabajo se centrará en cuatro obras para piano que son representativas de su segunda y tercera etapa: *Sonatina nº2* (1953/54), *Cuatro piezas* (1963/65), *Tres piezas para piano* (1976) y *Sul Re* (1981). Su estudio permitirá apreciar la transición estético-estilística que se produce en estos años y observar la forma en que, desde la modernidad y la vanguardia, estos textos dialogan con las coordenadas músico-culturales de su época. Así será posible apreciar en estas obras el proceso por el cual la producción musical pasa de la transculturación a la transculturalidad.

Palabras claves: Héctor Tosar; música para piano; transculturación; transculturalidad.

Transculturation and Transculturality in Four Works for Piano by Héctor Tosar

Abstract

Héctor Tosar (1923-2002) develops his compositional career between the end of the 1930s and the beginning of the 1990s. His first phase is marked by neoclassicism (with folkloric allusions at times); later, he approaches neo-expressionism (where traces of the local are also present); finally, he is interested in post-serialist tendencies. This study focuses on four piano works, representative of his second and third phases: *Sonatina nº2* (1953/54), *Four Pieces* (1963/65), *Three Pieces for Piano* (1976), and *Sul Re* (1981). Analyzing these works will allow us to appreciate the aesthetic-stylistic transition that occurred in those years and observe how, from Modernity and the avant-garde, these texts dialogue with the musical-cultural spaces of his time. Thus, it will be possible to appreciate in these works the process by which Tosar's musical production goes from transculturation to transculturality.

Keywords: Héctor Tosar; piano music; transculturation; transculturality.

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto *Música en España y el Cono Sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)* (PID2019-108642GB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

Fecha de recepción: 07-07-2023 / Fecha de aceptación: 30-01-2024.

Introducción

Héctor Tosar (1923-2002) desarrolló su carrera compositiva de poco más de medio siglo entre el final de la década de 1930 y el comienzo de la de 1990. En una primera aproximación es posible apreciar una etapa inicial marcada por el neoclasicismo (a veces con tintes folkloristas), posteriormente se acerca al neoexpresionismo[2] (en el que, puntualmente, aparecen trazos de lo local y principios de organización de alturas ligados al serialismo) y, finalmente, en sus últimos años compositivos se interesa por la música electroacústica y textural. Este trabajo se centrará en cuatro obras para piano que son representativas de su segunda y tercera etapa: *Sonatina nº2* (1953/54), *Cuatro piezas* (1963/65), *Tres piezas para piano* (1976) y *Sul Re* (1981). Su análisis permitirá apreciar el modo en que se produce la transición estético-estilística entre las etapas mencionadas. Es decir, se ahondará en el proceso seguido por el compositor para transitar desde un periodo marcado por el empleo de la tonalidad "muy aflojada o ablandada" (Tosar en Aharonián 1991, 36) y otro donde, también de forma bastante laxa y amortiguada, se recurre a los principios de organización de altura a partir de series o grupos de sonidos y recursos texturales.

Como es evidente, estos intereses creativos no son exclusivos de este compositor. En buena medida se corresponden con algunas de las grandes líneas o tendencias compositivas que se dan en otros músicos latinoamericanos de su generación. Es decir, coincide con quienes ahondan en un modernismo folclorizante (explorando lo que el compositor latinoamericano podía ofrecer para sincronizar con la música europea) y también con aquellos que desarrollaron una línea vanguardista que dejó de lado la preocupación por lo local, al tiempo que adoptaban una postura más crítica respecto a los "avances" europeos. De forma que estas dos etapas de Tosar pueden relacionarse con los movimientos compositivos latinoamericanos que transitan desde la transculturación a la transculturalidad.

Por ello, para abordar el análisis de las obras seleccionadas se tomará como referencia la definición de transculturación que propone Ángel Rama (1982) y la de transculturalidad que ofrece Alfonso de Toro (2006). Ya que, por una parte, la identificación de Tosar con algunas de las corrientes modernistas de su tiempo permite observar lo que Rama denomina transculturación, es decir la producción de neoculturaciones o composiciones que se presentan como un espacio de cohesión o articulación de los discursos culturales circundantes. Neoculturaciones que, según Rama, constituyen "una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural" (1982, 133). Por otra parte, su acercamiento a las vanguardias y postvanguardias incide en la aparición de rasgos de lo que Alfonso de Toro distingue como transculturalidad, ya que las composiciones no son el fruto de un proceso que intente cristalizar un modelo músico-cultural, sino que manifiestan una búsqueda continua de integración de diversas propuestas sin pretender un resultado

2. El neoexpresionismo se define como una tendencia compositiva que busca conciliar el *pathos* postromántico (en el cual los músicos nacidos en las primeras décadas del siglo pasado habían sido formados) con algunas técnicas compositivas propias del siglo XX, como las estructuraciones neoclásicas, la tonalidad extendida, el serialismo e, incluso, algunos rasgos del experimentalismo. Aunque estas técnicas no son empleadas de forma sistemática, sí es posible apreciar su incidencia en la estructura de las composiciones resultantes. En cuanto a temática, en este ámbito conviven obras que aluden a la música popular con otras que no lo hacen (Ogas 2010a, 141-152; 2010b y 2019). También se emplea este término con una acepción similar en Suárez Urtubey (1972) y Béhague (1979) para definir la música de Ginastera; o en Medić (2008, 198) y Milin (2015, 152) para hablar sobre algunos compositores del segundo tercio del siglo XX en países como Rusia o el este de Europa (Rumanía, Serbia o Eslovenia).

sintético y homogéneo. También se tendrán en cuenta las herramientas que ofrece el análisis musical intertextual y transtextual, con el fin de apreciar la presencia efectiva de un texto en otro (Ogas 2019) y la recodificación de subsistemas estilísticos y formales provenientes de sistemas precedentes (De Toro 2006). A través de este enfoque se atenderá a la forma en que las músicas estudiadas se insertan en una red de textos más amplia.

1. Tosar, un músico latinoamericano

A mediados de la década del sesenta el crítico Roberto Lagarmilla, recordando el estreno (en 1941) de la *Toccata* para orquesta, expresó una interesante síntesis de la repercusión que tuvo la irrupción del compositor en el panorama musical de su país: "La Toccata de Tosar hacía explícitos y conscientes esos rasgos urbanos, realizando algo así como una demostración de que el uruguayo puede vestir correctamente a la europea, sin perder por eso su condición de hijo de la patria" (en Buxedas Cerviño 2010, 119). A pesar de esta celebración del abandono de lo rural como tópico sonoro, es necesario indicar que Tosar no descarta totalmente la idea de una temática local. Justamente, en la década de 1950 el folklorismo dentro de los cánones modernistas de la época está presente en obras como su *Sinfonía concertante para piano y orquesta* (1957) o la *Sonatina nº 2* para piano (1953/4). En este sentido, en una entrevista de 1972 el compositor apunta: "Estaba muy atraído por Bartók (y lo sigo estando). Empecé en cierta medida a plantearme –como se planteó Ginastera– el problema de si nosotros no podríamos hacer algo parecido en Sudamérica". Sin embargo, a renglón seguido apunta: "Nunca más pensé en nada que tenga que ver con nacionalismo o latinoamericanismo" (Tosar en Aharonián 1991, 31).

También, siguiendo sus declaraciones resaltan otros factores que son centrales en esta década en la que su producción comienza con la composición de la *Segunda Sinfonía para cuerdas* (1951) y concluye con la del *Te Deum* (1960). En relación con la *Segunda Sinfonía y la Sonata para violín y piano* (1947) el compositor admite que, a pesar de que cuando las compuso no sentía su discurso como expresionista, sí había "una especie de melodismo o lirismo diferente del romántico [...] En realidad es expresionismo, porque es un lirismo exacerbado" (en Aharonián 1991, 25-26).[3] Junto con este reconocimiento de su cercanía con el neoexpresionismo que desarrollaron varios compositores de la región (A. Ginastera, G. Becerra o R. García Morillo,[4] entre otros) se encuentra su preocupación por el estudio de las nuevas tendencias de esos años; sobre esto señala:

> Al principio, los cambios de la segunda posguerra me tomaron de sorpresa. No podía entroncarlos dentro de mi línea anterior. Los seguía de cerca, trataba de estudiarlos y comprenderlos [...] Empecé a trabajar con totales cromáticos: un lenguaje dodecafónico, pero no organizado serialmente [...] por supuesto que me ayudó el momento, constatar que había un movimiento general de reivindicación de la escuela vienesa y de abandono definitivo de la tonalidad (Tosar en Aharonián 1991, 61 y 38).

3. Aquí es necesario recordar que Tosar también expresó en 1964: "estéticamente no me siento muy próximo al expresionismo y otras tendencias similares" (Buxedas Cerviño 2010, 86). Aunque en ese momento se refería más al uso de procedimientos técnicos como el dodecafonismo o el serialismo que a aspectos ligados al lirismo o a cuestiones expresivas.

4. Véase Ogas (2010, 141-152).

Aquí es oportuno recordar que en los años cincuenta Tosar era un compositor que contaba con reconocimiento en su país y en el extranjero. Luego de su formación local con Lamberto Baldi (1895-1979) realizó dos estancias de formación en Estados Unidos a través de ayudas de la Fundación Guggenheim, una en 1946 y otra en 1947, donde tuvo oportunidad de trabajar con Aaron Copland, Artur Honneger y Sergio Koussevitzky en el Berkshire Music Center de Tanglewood. Los dos años siguientes los pasó en París, con las ayudas del Gobierno de Francia y el Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos), donde pudo asistir a clases de composición con Jean Rivier, Darius Milhaud y nuevamente con Honneger, y de dirección orquestal con Eugéne Bigot y Jean Furnet. En estas experiencias, especialmente en las primeras, coincidió con otros compositores latinoamericanos, como Julián Orbón, Alberto Ginastera, Antonio Estévez y Juan Orrego Salas, entre otros. En una entrevista que Juan Francisco Sanz le realizó en 1985 recuerda a ese grupo como "la primera generación, yo creo, de compositores que fuimos conocidos –o ya lo eran algunos– Ginastera ya lo era [...] Esa época era una época que recordamos como heroica en cierto modo, y con cariño, y además sirvió de mucho" (en Buxedas Cerviño 2010, 80).

El compositor uruguayo se refiere, principalmente, a los colegas con los cuales compartió espacio durante su estancia en Estados Unidos y en torno a los festivales de música realizados en los años cincuenta y sesenta en Caracas, Montevideo y Washington. Así, a los músicos mencionados anteriormente se pueden agregar Gonzalo Castellanos, Harold Gramatge o Roque Cordero. Justamente este último menciona que en Tanglewood, ya en 1946, se había planteado la posibilidad de que el dodecafonismo pudiera servir "de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano" (Cordero en Vázquez 2022, 25). Algo que, como se mencionó, constituye un factor de preocupación o búsqueda dentro de la tarea compositiva de Tosar. Sin embargo, no parece que estos compositores tuvieran un contacto fluido, ya que en una entrevista realizada en 1983 Tosar recuerda la sorpresa que le generó conocer en 1961 la forma en que Ginastera había implementado esas ideas:

> me encontré con el salto que había dado. Con la *Cantata para América mágica* y con el *Concierto para piano*, que fue una sorpresa, porque era otro Ginastera. Ya lo estaba haciendo en ese momento, y yo no tenía conciencia en absoluto (Tosar en Aharonián 1991, 101).

En todo caso, está claro que los caminos seguidos por estos compositores no fueron consensuados ni sincrónicos, sin embargo, a todos les movía la certeza de que el compositor latinoamericano tenía algo más que decir dentro del panorama mundial que simplemente seguir los dictados de las tendencias europeas o del norte de América. En este sentido Tosar le decía a Aharonián en 1965:

> yo veo que este es un continente mucho más nuevo, que está muy lejos de haber envejecido y que tenemos que buscar las raíces en nuestras propias fuentes. Naturalmente esto es algo que yo no sabría traducirlo en valores claros en cuanto a lenguaje musical, se trata más bien de una actitud estética. Yo creo que debemos tratar de alejarnos lo posible de todo tecnicismo exagerado, de todo intelectualismo, y tratar de oír dentro de nosotros mismos si tenemos algo espontáneo, algo fresco que decir. Me parece que nosotros somos más nuevos que los europeos, y somos además propiamente latinos, y como latinos tenemos una tendencia siempre a la claridad, a la simplicidad, a la espontaneidad. O sea

> que yo creo que Sudamérica o Latinoamérica en general, está llamada tarde o temprano a agregar una nota importante al lenguaje musical, no a través de un nuevo tecnicismo, sino a través de un mensaje directo, simple [...] yo me siento llamado a expresarme de la forma más clara posible y en la forma más directa posible. Yo creo ciegamente que la música es comunicación y que el músico debe escribir para ser comprendido por la humanidad (en Buxedas Cerviño 2010, 85).

Además de la relación con los compositores de su generación, Tosar también coincidió con algunos de los de la generación precedente. De forma que, además de tener contacto en su juventud con Eduardo Fabini, pudo conocer a Heitor Villa-Lobos, Domingo Santa Cruz y Carlos Chávez en los festivales de música latinoamericana. Chávez fue quien dirigió su *Segunda Sinfonía para cuerdas* en 1957 en el Segundo Festival Latinoamericano de Música de Caracas y en 1958 en el Primer Festival Interamericano de Música de Washington. Por otra parte, también mantuvo contacto con Juan José Castro, quien estrenó dos de sus obras: *Salmo CII*, en 1958 en Montevideo con el coro y Orquesta Sinfónica del Sodre, y *Sinfonía Concertante*, en 1959 en Buenos Aires con la Orquesta Sinfónica Nacional. Dos años después Castro le invita a formar parte del equipo de profesores del Conservatorio de Puerto Rico luego del fallecimiento de Julián Bautista. Allí se desempeña como director interino, jefe del departamento de composición y análisis, y profesor de composición, armonía y análisis entre 1961 y 1966. A este país y a este conservatorio regresó en 1974 cuando debió abandonar Uruguay al ser destituido como director del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de la República por la dictadura militar que había usurpado el gobierno en junio de 1973. Regresó a su país en 1976 y volvió a escribir obras para piano solo luego de algo más de diez años.

La labor compositiva de Tosar continuó hasta los primeros años de la década de 1990. En ese entonces se puede apreciar un sugerente y particular equilibrio entre el interés por asumir algunas técnicas de su época y mantenerse fiel a la voz de su sensibilidad creativa. En este sentido, es de destacar su posicionamiento en favor de la comunicación con el público, donde destaca el acento que pone en la simplicidad, el lirismo y la expresión, y el rechazo a una composición absolutamente dominada por la técnica o el experimentalismo. Así, en 1952 deja traslucir cierto desencanto con el excesivo tecnicismo o criterios mecánicos aplicados a la composición que encontró en su visita a Estados Unidos (Buxedas Cerviño 2010, 81). Años después, en su tratado *Los grupos de sonidos* (1988-1992) explica que su acercamiento a esta teoría de organización de alturas se complementa con la "labor creativa y [la] lucubración investigadora", de forma que su propuesta es "el producto de una sensibilidad e intuición inclinadas desde siempre a la composición, mucho más que al análisis y a las disciplinas científicas" (Tosar 1992, 1).

En relación con este texto, es posible decir que el mismo constituye, en el plano teórico, un correlato bastante fiel del método de trabajo que parece guiar la carrera compositiva de Tosar. En cuatro capítulos y algo más de cien páginas se explican los antecedentes de los grupos de sonidos, su definición, procedimientos y relaciones, y cualidades, así como la clasificación y características de los doce trífonos básicos que él propone. El compositor señala que, aunque otros autores le han precedido en la elaboración de tratados teóricos sobre este tema, su intención es mostrar cómo surge en él esta idea en los primeros años de la década del sesenta, cómo los va incorporando a su lenguaje compositivo y a qué necesidades o ideas expresivas

responde el uso de este recurso en sus composiciones. También aclara que, años después, cuando conoció los trabajos de Allen Forte o de George Perle[5] le fue posible encontrar las cifras exactas de formas de cada cardinal (Tosar 1992, 28).

Este camino de indagación propia muestra una arista muy interesante en la explicación de los antecedentes de los grupos de sonidos. Para ello, luego de apuntar el origen de estos en tiempos remotos y en diferentes culturas, expone que el acorde de tónica (mayor o menor), como "único elemento con que se podía contar para construir los temas" durante el barroco y el clasicismo, es el primer referente de los grupos de sonidos en la composición académica occidental (Tosar 1992, 5). A partir de allí muestra cómo otras armonías sustituyen en esta función al acorde de tónica (atendiendo al caso del acorde de séptima disminuida durante el romanticismo), para a continuación presentar el que denomina como "el primer grupo de sonidos integrados por elementos no armónicos", que no es otro que el empleado por J. S. Bach en *El arte de la fuga* y en la *Fantasía y fuga cromática* (Si♭-La-Do-Si♮) (Tosar 1992, 12). De esta forma, el autor teje un entramado donde deja en evidencia que las necesidades expresivas que le llevaron a indagar en una organización de alturas no relacionada con la música tonal no tiene como fin romper con lo anterior. Para él, este acercamiento es el resultado de una búsqueda de comunicación renovada, acorde a la evolución musical y al tiempo cultural en el que se manifiesta.

Al observar la música para piano de Tosar, es necesario tener en cuenta que compuso once obras para este instrumento solo y tres más para piano y orquesta. Dado que era un destacado pianista, en muchos casos fue él quien se encargó del estreno de sus composiciones. Las obras para piano solo son: *Preludio* (1938), *Sonatina nº 1* (1940), *Improvisación* (1941), *Danza criolla* (1943), *Suite para piano* (1945), *Sonatina nº 2* (1953), *Cuatro piezas* (compuestas y revisadas entre 1961 y 1965), *Tres piezas para piano* (1976), *Nómoi* (1977), *Ecos* (1977) y *Sul Re* (1981). Como se indicó, para este trabajo se han seleccionado cuatro de estas piezas: la *Sonatina nº2* de 1953 por constituir la primera obra para piano solo de la segunda etapa, posterior al periodo formativo fuera de Uruguay; las *Cuatro piezas* y las *Tres piezas para piano* porque contienen los rasgos y tensiones del importante cambio de estilo que se produce en la carrera del compositor; y *Sul Re* por ser la última obra para piano solo y exponer un resumen de las búsquedas de su última etapa.

2. Modernidad y transculturación

Como se ha podido observar, Tosar manifiesta que en un momento de su carrera tuvo la intención de seguir los pasos de Bartók o Ginastera. Es decir, explorar las posibilidades de una línea de acción compositiva que se nutre de las tendencias contemporáneas de ese momento al mismo tiempo que examina y reconstruye lo vernáculo. De forma que las obras resultantes de esta línea de acción pueden enmarcarse en lo que Ángel Rama (1982), tomando la propuesta de Fernando Ortiz, denomina transculturación narrativa. Según Mabel Moraña, el "reciclaje crítico literario" que efectúa Rama de la noción de transculturación de Ortiz surge "como exploración de los límites y de la permeabilidad de las culturas nacionales, y como indagación de los alcances de la transitividad cultural que, de centro a periferia, transmitía los valores

5. En la bibliografía de *Los grupos de sonidos* Tosar incluye los siguientes trabajos: *Serial Composition and Atonality* (1972) y *Twelve-Tone Tonality* (1977) de George Perle; y *The Structure of Atonal Music* (1973) de Allen Forte.

y estrategias representacionales de la modernidad en espacios autóctonos" (Moraña 2017, 156). En esa adaptación, Rama parte de la definición del concepto realizada por Ortiz, cuando afirma que transculturación implica "la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación" (Ortiz en Rama 2008, 39).

Sin embargo, el autor uruguayo indica que al aplicarlo a las obras literarias es necesario realizar algunas correcciones al planteamiento del cubano. Así, introduce el concepto de "plasticidad cultural" empleado por Lanternari de forma que suma a la descripción de transculturación de Ortiz los criterios de selectividad e invención. Estos son una manifestación de "la energía y la creatividad de una comunidad cultural" que "cumplirá esa selectividad sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un 'ars combinatorio' adecuado a la autonomía del propio sistema cultural" (Rama 2008, 45-46). Además, según Rama, dentro de la plasticidad cultural

> tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una u otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella (2008, 37-38).

Esta conceptualización pone el acento en la capacidad de selección e inventiva que el artista pone en juego para mostrar un modelo reducido de la transculturación. Observar la capacidad de selección y su consecuencia en la inventiva compositiva en el campo musical permite ahondar en cómo los compositores, al igual que los literatos, rearticulan en sus obras los signos sonoros provenientes de la tradición local y de la modernidad europea o norteamericana.[6]

A la hora de abordar los criterios de selectividad e invención en relación con lo local y el aporte exterior de Tosar, es posible distinguir en la *Sonatina nº 2* esas preocupaciones que él menciona en torno a la tonalidad extendida o "blanda" (tal como él la define), la música de Béla Bartók y el folclorismo. En el *Allegro moderato* inicial predominan los dos primeros factores mencionados, recurriendo al referente formalista del neoclasicismo, pero sin renunciar a un discurso expresivo ligado a esa idea de comunicación espontánea y a ese lirismo expresionista que el compositor defendía y reconocía. El primer movimiento responde a la forma sonata: exposición (cc.1-35); desarrollo (cc.36-84) y recapitulación (cc.85-105). En esta última los materiales temáticos A y B se reexponen alternando fragmentos de uno y de otro (cc.86-93); y el final del movimiento se realiza a partir de un tratamiento por aumentación progresiva del motivo de cierre de B a la manera de los "*rallentando* escritos" bartokianos (c.98 y ss.).

Tonalmente se puede establecer como tónica inicial y final La, aunque siempre dentro de las salvedades que la tonalidad extendida exige. En el inicio determina la tónica a través de la direccionalidad melódica y las relaciones armónicas. Así, la melodía inicial se puede

6. Al emplear la idea de transculturación no podemos dejar de tener en cuenta las observaciones de autores como John Beverly, quien, reconociendo el valor conceptual de este término, remarca que el mismo refuerza una posicionalidad cultural subalterna, porque apela a lo local, pero acude a formas de la modernidad cultural europea (2004, 96).

reducir a un ascenso de octava desde el $\hat{5}$ que luego desciende hacia la sensible tonal y resuelve indirectamente en la tónica del bajo (c.5). En el plano armónico, más allá de las notas agregadas, en los primeros compases se describe la sucesión I-V-I (cc.1-5). En este ámbito es interesante destacar cómo la presencia del $\hat{4}$ ascendido en el bajo (c.6) enlaza posteriormente con una armonía La#/ Sib (final cc.8 y 9) sobre la que se produce el cierre de A y comienzo de la transición a B. Precisamente, esa armonía adquiere especial protagonismo cuando B se expone en la región de ese II descendido (c.19). A diferencia del cierre de A señalado, en la recapitulación se escucha una cadencia perfecta de La (c.91) antes de iniciarse el fragmento imitativo mencionado más arriba. También hay que destacar el uso de escalas de nueve sonidos (cc.26-27 y simil.) y de acordes por cuartas (cc.53-54 y simil.).

Ejemplo 1 / Héctor Tosar, *Sonatina nº 2, Allegro moderato*, cc.1-5.[7]

Ejemplo 2 / Héctor Tosar, *Sonatina nº 2, Allegro moderato*, cc.19-22.

En los dos movimientos restantes adquiere cierto protagonismo la música popular o tradicional de la región. Así, en el segundo movimiento, *Lento*, se encuentra una alusión a un género popular como el estilo, que en este caso remite a aquellas variantes en las que para el acompañamiento se emplea el pie rítmico de la milonga. Así se puede apreciar el empleo del modo frigio y el eolio, y en el acompañamiento la figuración corchea con doble puntillo fusa como una variante de escritura académica del pie mencionado. Mientras, el lenguaje armónico-tonal mantiene rasgos semejantes a lo mencionado para el primer movimiento.

En el tercer movimiento, que responde a la estructura ABACABA + coda, realiza una interesante combinación entre materiales relacionados con géneros académicos habituales en los neoclasicismos de la primera mitad del siglo XX y aquellos provenientes de géneros populares. Así, en A alude a la tocata tanto en el recurso al *moto perpetuo* (aquí de semicorcheas) como en las sonoridades empleadas por Ravel o Prokofiev cuando recurren a ella. En B, donde retoma la tonalidad principal de la obra (La), realiza una lectura, en cierta forma, irónica de los primeros temas de las sonatas clásicas para teclado (a la manera de Clementi o Mozart)

7. Los ejemplos de la *Sonatina nº2* son una transcripción propia realizada a partir de la partitura Ricordi B.A 11715 (1959).

comenzando con un diseño claramente pentáfono (c. 11 y c.14, y simil.). En la segunda parte de este grupo temático (c.28 y ss.) adquiere protagonismo un motivo rítmico donde destacan los contratiempos y las estructuras cuartales. Por su parte, C se anticipa métrica y, en cierta medida, melódicamente en la transición entre B y A. Ya en su exposición propiamente dicha (c.64) se hace evidente la alusión a géneros de la música criolla de la región a partir del uso de melodías en subdivisión ternaria y la hemiola.

Ejemplo 3 / Héctor Tosar, *Sonatina nº 2*, *Presto*, cc.11-14.

Ejemplo 4 / Héctor Tosar, *Sonatina nº 2, Presto*, cc.64-65.

Como se puede apreciar, no se trata de recursos novedosos para la música internacional de la época, aunque los mismos están en sintonía con ese intento de adaptar a la música latinoamericana las propuestas de Bartók y otros compositores de los neoclasicismos de las décadas precedentes. Un último aspecto a resaltar sobre esta obra es que, tal como lo proponen algunos estudios (Hasselar 2006), es posible encontrar una relación de organización de alturas a partir de los principios de la *Set Theory*. Sin embargo, entendemos más adecuado observar la forma en que el compositor combina alusiones a diferentes recursos estilísticos dentro del campo de la tonalidad extendida. Ya que, como Tosar expresa, será a partir de la siguiente obra para piano cuando tenga en cuenta los principios de los "grupos de sonidos", empleando el que identifica como trífono I [0-1-2] (Forte 3-1):

> hacia 1963, luego de haber transitado durante muchos años por un acentuado cromatismo que me llevó al límite de la atonalidad, me decidí por fin a abordarla (temporalmente al menos) en *4 piezas para piano*, obra en la que hago un uso sistemático del total cromático (Tosar 1992, 57).

Justamente, resulta evidente que en las *Cuatro piezas* se produce un interesante vuelco en la organización de alturas respecto a lo observado en la *Sonatina nº2*. Aunque se mantienen ciertos gestos asociados a la tonalidad, estos se constituyen en un elemento estilístico más dentro de los recursos ligados al empleo del total cromático. Un ejemplo de ello se encuentra en la primera pieza, "Íntima" (*Andante quasi allegretto*), con estructura A-B-A. En los dos primeros compases se produce una imitación entre ambas manos a partir de un diseño melódico que Tosar relaciona con el trífono II [0-1-3] (Forte 3-2), al que define como "síntesis y esencia del diatonismo, por contener los dos intervalos que lo caracterizan" (Tosar 1992, 59). En este comienzo, la mano derecha presenta un hexacordo formado a partir del encabalgamiento de T_9 (La-Sib-Do) e I2 (Re-Do#-Si)[8] de este trífono. Como se aprecia en el Ejemplo 5, el total cromático se completa en el segundo compás (mano izquierda) con la T_6 del hexacordo desplegado en el primer compás.

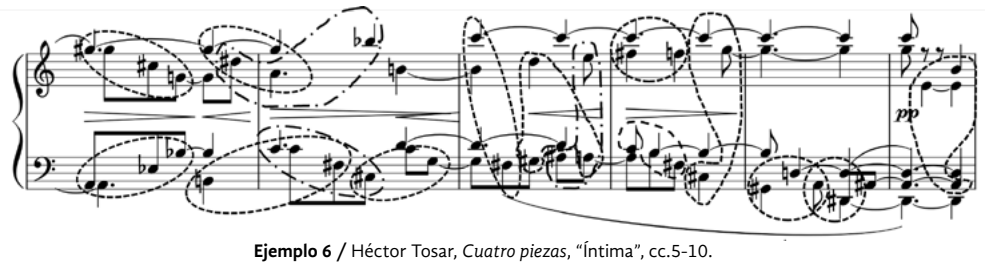
Ejemplo 5 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas,* "Íntima", cc.1-4.[9]

Aquí es oportuno tener en cuenta que el compositor en su tratado vincula este grupo de sonidos con los modos griegos: con el dórico, cuando el grupo se expone de forma directa o con el frigio y con el eólico, cuando se despliega de forma inversa. También lo relaciona con el folklore uruguayo-argentino y otros países de Latinoamérica por el uso de las terceras menores en sus giros melódicos y en el acompañamiento paralelo de las melodías. Esta última asociación la hace extensible a la música académica folklorista y, particularmente, al compositor uruguayo Eduardo Fabini (1882-1950) al que había tenido como referencia para alguna de sus composiciones de juventud. Por otra parte, expresa su predilección, a lo largo de toda su carrera compositiva, por el uso de este trífono "como encadenamiento entre terceras menores separadas unas de otras por tonos o semitonos" (Tosar 1992, 61-64).

Retomando el desarrollo de esta primera pieza, es oportuno destacar que entre los compases cinco y catorce adquiere preponderancia en el control de alturas el trífono V [0,1,6] (Forte 3-5). Algunas de las transposiciones e inversiones en que se manifiesta este grupo de sonidos en este fragmento son las que se indican a continuación. Las que se reflejan en el ejemplo, siguiendo el orden de la partitura, son: [9,10,3] – [7,8,1] – [0,11,6] – [9,8,3] – [0,1,6] – [9,10,3] – [1,0,7] – [0,11,6] – [8,9,2] – [10,9,4] – [0,11,6] – [6,5,0] – [1,0,7] – [8,9,2] – [3,2,9] – [10,11,4]. Encabalgadas a estas o en los compases siguientes aparecen: [1,2,7] – [11,0,5] – [7,6,1] – [8,7,2].

8. De aquí en adelante se emplean las abreviaturas habituales en la *Set Theory*, donde T corresponde a la transposición e I, a la inversión. El número índice que les acompaña, Tn o In, indica el número de semitonos ascendentes a los que se transpone el conjunto o su inversión.

9. Los ejemplos de *Cuatro piezas* son una transcripción propia realizada a partir de la partitura Asociación de Estudiantes de Música (Aemus) Música culta uruguaya 1950-1980 XXX Aniversario (1981), pp. 143-161.



Ejemplo 6 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Íntima", cc.5-10.

A diferencia de este control de altura, en el que la disposición del trífono hace que sobresalgan las relaciones cuartales, en el tema B la sonoridad adquiere rasgos más propios de estructuras verticales terciales. Por ejemplo, se puede apreciar como en el c.15 y primera corchea del c.16 (más allá de las apoyaturas y notas de paso) subyace un acorde de novena de Fa#, mientras en el segundo tiempo del c.16 (atendiendo a las enarmonías) se forma un acorde de novena de Sol# cuya sonoridad se prolonga al compás siguiente (donde nuevamente recurre a apoyaturas y notas de paso).

Ejemplo 7 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Íntima", cc.15-18.

La segunda pieza, "Dramática" (*Molto pesante*), combina pasajes de rasgos tonales con otros donde se recurre a la música de doce sonidos. Lo primero se aprecia con mayor claridad en dos momentos destacados de la pieza, en el inicio y en el pasaje que lleva al clímax que cierra la primera parte. Así, el motivo inicial, además de constituir una alusión al tango, es un gesto acéfalo que remarca como primer *ictus* y sonido largo un Sol, mientras en la mano izquierda el movimiento cromático de séptimas paralelas parte del intervalo Re-Do. Además, en esta primera unidad estructural la melodía se articula sobre la relación I-VI de Sol menor, con el $\hat{3}$ y $\hat{2}$ como puntos de partida de los gestos cromáticos anacrúsicos que completan el diseño.

Ejemplo 8 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Dramática", cc.1-7.

Por su parte, en el pasaje que lleva al clímax de la primera parte el sonido centralizado es el Mi, algo que es bastante evidente en la línea superior. En este sentido, destaca el despliegue (cc.28-32) de la escala menor melódica en el gesto que lleva al sonido más agudo del pasaje, aunque en el remate de ese ascenso el compositor opta por el pianísimo cuando se llega al sonido centralizado. Posteriormente, este sonido mantiene su presencia a partir de un trabajo registral donde alterna la estructura cuartal que le contiene en el agudo con transformaciones del motivo inicial de la pieza en el registro medio grave. En el plano de las estructuras verticales, este fragmento muestra una característica que hace al lenguaje de toda esta obra. Mientras en los compases iniciales (24-25) predominan las estructuras terciales, incluidas ciertas relaciones tonales (cc.24-25: VI - ♮II - +4 - I_4), paulatinamente despuntan las estructuras cuartales hasta hacerse evidente en los acordes arpegiados que acompañan a la escala ascendente (c.29 y ss.). Estas relaciones interválicas también están presentes cuando reaparece el motivo inicial en el trabajo registral mencionado. Allí, además de las estructuras verticales, se presenta una sucesión de cuartas quebradas en la línea superior sobre una escala por tono que comienza y termina en el sonido Mi.

Ejemplo 9 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Dramática", cc.24-29.

En relación con el trabajo por cuartas, no hay que olvidar que el grupo simétrico de sonidos que configuran la estructura vertical con la que se presenta el Sol en el segundo compás de la pieza [0,1,2,6,7,8], puede ser desplegado siguiendo la sucesión cuarta aumentada, cuarta justa. Por otra parte, es posible advertir que el lirismo dramático (exacerbado si se toman las palabras de Tosar) del material temático de esta pieza se ve reforzado por los procesos

climáticos apuntados, donde los *accelerando* y los aumentos dinámicos tienen un destacado protagonismo. Un último aspecto que resaltar es el abandono de la barra de compás en el fragmento a manera de cadencia que une el clímax descripto con la reaparición del material inicial.

La tercera pieza, "Humorística. *Allegretto vivace*", parece ser aquella en la que Tosar se retrotrae a ese intento de recrear un bartokismo sudamericano.[10] Así sugiere, muy fugazmente, la existencia de una tónica (Re) y recurre a diseños melódicos breves a los que en algunos casos usa como modelo para imitaciones por grados conjuntos (generando la percepción de una escala tonal) o emplea para centralizar un sonido a partir de bordaduras.

En "Ritmo de tango" el inicio denota un particular acercamiento al serialismo. De tal manera que entre el primer sonido y la primera semicorchea del c.6 se expone tres veces el total cromático, sin repeticiones internas y con el segundo hexacordo siempre en el mismo orden. A continuación, se ejecutan otras dos formas del total cromático que incluyen alguna repetición y modificaciones que influyen en el orden del segundo hexacordo (Ejemplo 10).

Ejemplo 10 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Ritmo de Tango", presentaciones del total cromático cc.1-9 (elaboración propia).

A pesar de ser este pasaje uno de los más claros en los que el compositor se acerca al control serial, en su escrito no menciona este aspecto. Sí llama la atención sobre el empleo del trífono V [0,1,6] (Forte 3-5) (Tosar 1992, 78-79) que es posible detectar con distintas formas encabalgadas entre sí o con notas intercaladas (véase, por ejemplo, en el inicio de la pieza los sonidos primero, segundo y sexto; y los sonidos tercero, cuarto y séptimo).

10. Véase cita en páginas 3-4 de este texto, Tosar en Aharonián (1991, 31).

Ejemplo 11 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Ritmo de Tango", cc.1-6.

En la continuidad de esta obra se observa una organización de alturas a partir de una escala de once sonidos (cc.12-26). Dentro de este ámbito, durante un fragmento de nueve compases (cc.13-22) se contraponen dos grupos de sonido, uno simétrico [8,9,10,2,3,4] (Forte 6-7) y otro por tonos con un sonido agregado [6,8,9,10,0,2] (Forte 6-21). En el primer grupo, los sonidos Re♯-Mi-Re (trífono I) son tratados melódicamente de forma que se pueden asociar con el motivo del segundo compás del conocido tango "La cumparsita" de G. Matos Rodríguez. A esto se suma el salto melódico de séptima que se da entre la última nota del primer grupo (Re) y la más aguda del segundo (Do), que también recuerda el motivo inicial del tango mencionado. En este sentido, Tosar manifiesta:

> además de utilizar algunos procedimientos que serían luego aplicados a los grupos de sonidos (a pesar de que en esos momentos este concepto recién comenzaba a gestarse en mi mente) este trífono aparece como material armónico principal de todo el fragmento a partir de su introducción lenta: el uso de este trífono proviene, en este caso, de la idea de introducir en la pieza una cita del tango "La cumparsita", en cuyo tema este grupo de dos semitonos juega un rol importante (Tosar 1992, 57).

De modo que el compositor solo hace referencia al motivo melódico del primer grupo y no al salto de séptima. Asimismo, es necesario destacar que, aunque el ritmo y la alusión melódica al tango caracterizan a toda esta pieza, hay pasajes donde se hacen más evidentes, como pueden ser: el fragmento entre los compases 38 y 42; las citas que el compositor indica en la partitura con el lema "homenaje a 'La cumparsita' de Matos Rodríguez" (c.58 y ss.); y el final de la pieza (c.101 y ss.). Por otra parte, hay que mencionar que aquí, nuevamente, se emplean estructuras cuartales y ciertos diseños pentáfonos al contraponer teclas blancas y teclas negras en cada mano.

Ejemplo 12 / Héctor Tosar, *Cuatro piezas*, "Ritmo de Tango", cc.12-18.

Como se puede apreciar, la alusión a la serie de doce sonidos del comienzo de la cuarta pieza no se puede asociar con el empleo de la técnica dodecafónica, como tampoco se puede establecer una ligazón unívoca de la escala de once sonidos y las estructuras cuartales con la música de Scriabin o Bartók, u otros compositores que las emplean. En el mismo sentido, más allá de las numerosas referencias rítmicas y el uso de la cita, tampoco es posible definir alguna de estas piezas que aluden a lo popular urbano como un tango estilizado a la manera de los compositores uruguayos y argentinos en las décadas precedentes (Jaurés Lamarque Pons o Juan José Castro). Si a esto le sumamos las centralizaciones de alturas que produce a partir de las repeticiones y relaciones tonicalizantes tenemos un lenguaje que no es posible delimitar en una u otra corriente global o que se pueda ubicar dentro de ese constructo global que aquí se identifica como neoexpresionismo. En este sentido, no es muy difícil apreciar la semejanza de esta reconfiguración de recursos estilísticos con la que realizan otros autores del entorno. Así, si se observan la *Sonatina* y las *Cuatro piezas* dentro del contexto de los compositores mencionados anteriormente y otros de la región, es posible apreciar conexiones estilísticas y expresivas con obras de estos años de compositores como Julián Orbón, Antonio Estévez, Alberto Ginastera, Julián Bautista o Gustavo Becerra, entre otros.

De este modo, se puede observar que, en líneas generales, muchas de las composiciones de los años cincuenta y primeros sesenta de estos autores coinciden en un neoexpresionismo en el que se combina una expresividad emparentada con el postromanticismo, principios de estructuración derivados del neoclasicismo, el trabajo sobre una tonalidad extendida y planteamientos de organización de altura relacionados con el serialismo. Desde una perspectiva más particular, es posible percibir cierta similitud de enfoque entre las obras de Tosar tratadas hasta aquí y, por ejemplo, la *Sonata para piano Op. 22* o el *Concierto para violín Op. 30* de Alberto Ginastera, en cuanto a que, además de lo mencionado, recurren a la música popular de procedencia rural o urbana de la región. Es así como en estos casos podemos apreciar en toda su magnitud la colisión cultural de la que habla Rama al definir las neoculturaciones, ya que en estas obras se hace más evidente el cruce entre lo local y el modernismo de su época o, por lo menos, de la lectura que hacen estos compositores de esos componentes culturales.

3. Transculturalidad y comunicación

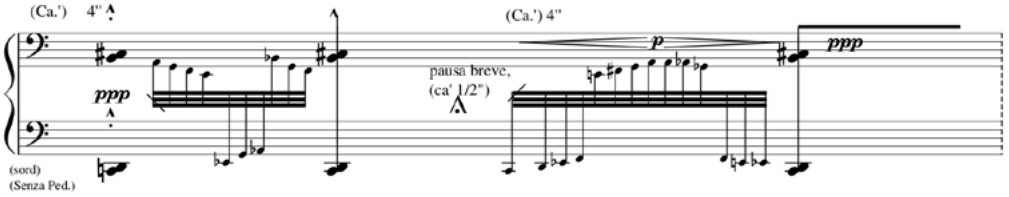
En las obras tratadas hasta aquí se puede apreciar el cruce, contacto o complementación entre espacios músico-culturales ligados a una memoria sonora local o latinoamericana y otra proveniente del ámbito internacional, principalmente Europa y Estados Unidos. Sin embargo, en las obras del último período de Tosar ese cruce desaparece, por lo menos en el plano más evidente. Por lo que, tomando la propuesta de Alfonso de Toro, es posible hablar de textos representativos de una transculturalidad musical, es decir productos artísticos en los que se recurre a bienes culturales que no necesariamente son generados en el contexto cultural local. Como dice el romanista germano-chileno: "transculturalidad no implica pérdida o cancelación de lo propio, ni tampoco resultado definitivo sintético homogeneizante de la cultura, sino un proceso continuo e híbrido". De Toro, con este enfoque, busca diferenciarse de la propuesta de Ortiz y Rama, ya que, desde su punto de vista, la propuesta de estos está basada en oposiciones binarias que mantienen la idea de una pérdida o desarraigo de una cultura precedente. Por ello, él considera que "hablar de 'destrucción' sea quizás inadecuado: mejor sería hablar de desterritorializaciones y reterritorializaciones". De modo que transculturalidad sería algo contrario a "pensar la cultura como algo homogéneo y jerárquico que resulta de una modernidad elitista y altamente cognitiva o de las vanguardias europeas" (De Toro 2006, 23).

De esta forma, según esta propuesta, el punto central de atención debe estar en lo estético o la función sociocultural del producto artístico y no en la mayor o menor autenticidad o compatibilidad con el contexto cultural de las fuentes a las que se recurre. Por lo que la observación del diálogo o recodificación de las fuentes músico-culturales a las que el compositor alude en sus obras, debe afrontarse como un ejercicio de interpretación del proceso de reterritorialización de las mismas. Proceso que, indefectiblemente, lleva a la concreción de un espacio creativo, territorialización, a partir de la reterritorialización de la propia experiencia compositiva y de las que el nuevo contexto (local e internacional) ofrece.[11] Así, será posible apreciar cómo las obras de Tosar se desterritorializan en relación con lo local, aunque se reterritorializan en un ámbito internacional más amplio y complejo. Evidentemente, esto no implica una música sin localidad, ya que un compositor siempre compone desde un lugar geográfico, generacional y cultural,[12] de modo que la experiencia artística y vital situada aporta, como veremos, rasgos de la forma en que se lee esa cultura internacional de la época.

Un ejemplo de esto se encuentra en las *Tres piezas para piano* (1976), en las que Tosar propone un trabajo a partir del empleo del *cluster* como una forma de acercar las nociones de textura y altura de referencia. Como se aprecia en el comienzo, el total cromático se ubica en el ámbito de una octava aumentada (Do_2 - $Do\#_3$) y se encuentra dividido en dos estratos claramente perceptibles: uno *plaqué* [11,0,1,2] (Forte 4-1), ordenado registralmente en dos segundas mayores a distancia de nueve semitonos; y el otro formado por el resto de alturas (salvo el Do_3) que se distribuyen en notas breves a manera de *acacciatura*.

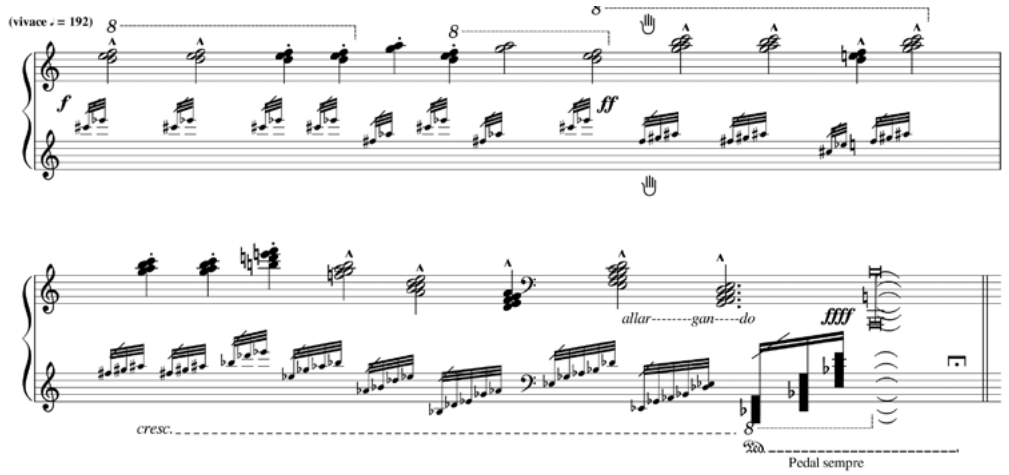
11. Como se desprende de lo expuesto, la concepción de territorio empleada, siguiendo a De Toro, es la que plantean los estudios culturales, donde no solo el espacio geográfico se tiene en cuenta, sino que, como aquí se propone, el mismo se concibe como un espacio simbólico en el campo de las representaciones.

12. De Toro habla en estos términos sobre la literatura y pone como ejemplos a Eduard Said o Jorge Luis Borges (2018, 54-55).



Ejemplo 13 / Héctor Tosar, *Tres piezas*, "I", inicio. [13]

El grupo de cuatro sonidos *plaqué* es el referente del interesante proceso de crecimiento orgánico que se produce en el primer segmento de la pieza. De modo que, primero, se despliega en notas breves (tercer sistema) y luego es complementado con las dos transposiciones (T) necesarias para completar el total cromático. Así, estas tres formas del grupo resultantes ($T1_1$, T_7 y T_3) se ejecutan alternativamente en segmentos formados por trémolos con indicaciones internas de aumento y disminución de intensidad y velocidad. De esta forma se obtiene un importante ensanchamiento de la franja sonora, alcanzando una ocupación registral de cuatro octavas en *fff* cuando se llega al *prestissimo* e feroce (séptimo sistema). A pesar de este gran desarrollo sonoro, este punto es solo un pre-clímax, ya que inmediatamente después se inicia un breve *Vivace* donde se vuelve a producir un crecimiento desde el *pp* al *fff*. Aquí la franja sonora vuelve a evolucionar desde el registro medio-agudo hacia los *clusters* en el sobreagudo (sin uso del pedal resonador) y, posteriormente, desciende rápidamente hasta ocupar un ámbito de cuatro octavas en el grave. En ese descenso se puede apreciar cómo las notas superiores de la mano derecha describen relaciones de cuartas, las que pueden entenderse como una cuestión relacionada con la praxis pianística o como una remembranza tonal que busca atenuar la atonicidad de los *clusters*.



Ejemplo 14 / Héctor Tosar, *Tres piezas*, "I", sistemas 9-10.

13. Los ejemplos de las *Tres piezas* son una transcripción propia realizada a partir del manuscrito depositado en la Biblioteca de la Universidad de la República. Facultad de Artes - Música, Reg. 367363.

En la segunda de estas piezas aparece el uso del efecto que consiste en bajar las teclas sin emitir sonido alguno (*mutted*), como un recurso pianístico nuevo dentro de la obra para piano de Tosar. En este caso un *cluster* de Do_2 a Si_2 que aparece al inicio de la pieza y en el sistema 19, cuando se retoma la idea inicial. La primera sección (sistemas 1 al 8) se puede dividir en tres períodos: "a"- "b"- "b_1". En el primero de estos, además del efecto indicado, se expone cinco veces el total cromático a manera de una serie dodecafónica (es decir, sin repeticiones) y un *cluster* (Do_3-$Do\#_4$). El primero de los grupos de doce sonidos (S_1) está formado por los que el autor denomina trífono VIII [0,2,6] (Forte 3-8). En el primer hexacordo [8,10,11,1,2,5] (Forte 6-27) estos se presentan superpuestos [8,10,2 y 11,1,5], y también lo están en el segundo ya que se trata de la inversión, I_1 [9,7,6,4,3,0], del primer hexacordo. Este modelo de construcción a partir de un hexacordo y su inversión se mantiene en los dos siguientes grupos de doce sonidos: en S_2 al primer grupo de seis sonidos [0,2,3,4,5,6] (Forte 6-2) le sigue su I_1; y en S_3 al grupo [1,11,10,9,8,6] (Forte 6-8) le complementa su I_{11}. Sin embargo, los dos grupos siguientes (S_4 y S_5) no responden a este patrón de relación de semitono entre el hexacordo y su inversión. Luego de la exposición de este material, en "b", S_1 adquiere un protagonismo casi absoluto, solo interrumpido por un nuevo grupo de doce sonidos que cierra esta idea. En "b_1" sucede algo semejante y su cierre se produce con la retrogradación del grupo empleado para el cierre de "b" y, luego, la de S_1.

Ejemplo 15 / Héctor Tosar, *Tres piezas*, "II", sistemas 1-3.

Es necesario hacer notar que la atonicidad que aporta este trabajo serial es atenuada por las terceras quebradas que están presentes en casi todos los modelos seriales. Estas tienen una incidencia especial cuando en "b" y "b_1" el material del segundo hexacordo parece estar distribuido para dar protagonismo a las últimas cuatro notas de S_1, es decir, las que conforman un acorde de séptima disminuida.

Cuando en el sistema 19 se produce la reexposición de "a" es posible advertir otra interesante muestra de serialización. Como se puede apreciar en la Tabla 1, en el retorno de la idea inicial

se expone una reorganización retrogradada de los últimos cuatro grupos seriales, a la vez que cada uno de ellos es presentado en su forma retrograda (R) o en su retrogradación invertida (RI).

Sistemas 1-3	*Mutted*	S1	*Cluster*	S2	S3	S4	S5
Sistemas 19-21	*Mutted*	*Cluster*	$S1(R_0)$	$S5(RI_6)$	$S4(RI_0)$	$S3(RI_8)$	$S2(R_0)$

Tabla 1 / Retrogradación estructural (elaboración propia).

Aquí es oportuno recordar que entre 1972 y 1975 Tosar compuso una serie de piezas para diferentes agrupaciones que en un primer momento denominó *Espejos* y posteriormente designó *Reflejos*. El título de esta serie está relacionado con el manejo de la retrogradación como factor estructural, semejante al observado aquí.

En el resto de la pieza vuelve a emplear, alternada o simultáneamente, una forma del total cromático y su inversión (sistemas 11 y 12) y estructuras verticales ligadas a alguna de las formas seriales mencionadas. En el final, reaparecen los *clusters* y destaca el trabajo de repetición sobre grupos de sonidos entre los que, en algún fragmento, se superponen materiales diatónicos. En ese sentido se observa la presencia de las diadas Sib-Fa y Sol-Re que actúan sucesivamente como doble pedal (sistemas 20 y 24). Por otra parte, el compositor, en su trabajo sobre los grupos de sonidos, apunta que en el final utiliza el trífono VI [0,2,4] (Forte 3-8). Aunque Tosar solo señala el trabajo de espejo del penúltimo y último sistema, realmente la presencia de este motivo se advierte ya en el sistema 21, luego de la reexposición del material inicial y el empleo de las diadas mencionadas.

La última pieza de esta obra de 1976 tiene como germen nuevamente un grupo de cinco sonidos en el ámbito Do-Mi, que, como en la primera pieza, es dividido en dos estratos. El primero está formado por la novena menor Do#-Re en valores largos que, al repetirse, aporta cierta tonicidad y el segundo, por el resto de sonidos en valores breves. Este grupo de sonidos breves conforma el trífono III [0,3,4] (Forte 3-3) algo que el compositor resalta en su estudio (Tosar 1992, 70). Este trífono adquiere protagonismo absoluto a lo largo de toda la pieza. Tanto que solo hacia el final, cuando se vuelve a proponer la división de los dos estratos como al comienzo, la presencia de la novena inicial interrumpe el control de alturas de ese trífono.

En el caso de la última obra para piano, *Sul Re* (1981), el compositor busca desarrollar su noción del unísono como grupo de sonido con cardinal uno y número de intervalos cero, ya que rechaza la "tesis schoenbergiana" que lleva, según él, a que "algunos teóricos posteriores al dodecafonismo entiendan que los intervalos básicos y sus complementarios son idénticos entre sí" o, lo que es lo mismo, que "las diferentes octavas de un mismo sonido pueden ser utilizados indistintamente". Por ello propone no representar la sucesión de octavas como un círculo cerrado, sino como un "helicoide, en la que cada octava corresponde a un nuevo ciclo o período equivalente al anterior pero diferente". Como ejemplo del unísono con función de grupo señala la escena del tercer acto de *Wozzec* de Alban Berg, que define como "variación sobre una nota". También señala como referentes de estos grupos de un sonido los pedales armónicos empleados en los *organum* melismáticos, los ragas hindúes, la música para gaita o la música barroca (Tosar 1992, 45-50).

Puntualmente sobre esta obra Tosar explica:

> En "*Sul Re*" [...] usé una nota –Re– como grupo o centro tonal. No se trata ni de Re mayor ni de Re menor, sino del predominio del Re sobre todos los sonidos restantes [...] Un Re que es, a la vez, centro tonal y centro estructural, puesto que tanto se impone por su reiteración como por su ausencia, provocando estados sucesivos y contrastantes de expectativa y quietud, de tensión y distensión al estilo de las viejas cadencias tonales. [...] Una vez fijado en el oído del oyente (que ha sido preparado ya por el título), el Re comienza a actuar como nexo entre cada fragmento y el siguiente. Cada acumulación conduce a una saturación y a un "clímax" [...] la índole interválica de las diferentes asociaciones del Re con cada nuevo sonido que aparece confrontándosele en procura de su propia hegemonía [...] se hace fácilmente perceptible y le permite al auditor adentrarse en el engranaje de la obra" (1992, 48).

Tomando estas premisas acústicas del compositor, se puede observar cómo en el comienzo el Re "*muto*" más grave del piano, con el uso del pedal tonal o *sostenuto* del instrumento, actúa como una línea textural o resonancia implícita. A su vez, en la línea de sonidos breves ejecutados en el teclado se recurre a la asociación y contraste registral para establecer la "hegemonía" del Re. En el inicio de la obra se pueden percibir algunos ejemplos de esta polifonía implícita, como sucede en el primer compás con el movimiento Sib, Si, Do#, Re en la línea inferior y el descenso cromático desde el Fa que antes de alcanzar el Re realiza un salto o acento tónico de quinta disminuida. Algo semejante se produce en el tercer y quinto compás, mientras más adelante se emplea un diseño mucho más cercano a la melodía implícita barroca con el Re como sonido repetido o la repetición de este sonido con acentos y *sforzati*.

Ejemplo 16 / Héctor Tosar, *Sul Re*, cc.1-7.[14]

Ejemplo 17 / Héctor Tosar, *Sul Re*, cc.17-18.

14. Los ejemplos de *Sul Re* son una transcripción propia realizada a partir del manuscrito depositado en la Biblioteca de la Universidad de la República. Facultad de Artes - Música, Reg. 494342.

Atendiendo al plano textural en esta obra es posible establecer tres secciones. La primera está marcada por la presencia del uso de las resonancias de las alturas cuyas teclas se bajan sin producir sonido, donde el Re ("*muto*") tiene especial protagonismo: primero ocupa el registro grave (uno, dos o tres sonidos), luego el registro medio (*cluster* Mib_3-Re_4) para, finalmente, volver al grave (*cluster* hasta paulatinamente dejar un solo sonido). Aquí, como en el resto de las secciones, se suceden estos momentos de saturación o clímax de los que habla el compositor.

En la segunda sección (sistema 10 y ss.) desaparece el empleo del efecto mencionado ("*muto*") y queda como único componente una línea en la que prevalecen los valores breves y los trazos ascendentes. Estos trazos pueden ser breves (cuatro o cinco fusas) o de cierta extensión y su punto de inicio puede ser el Re u otros sonidos que, a partir de la polifonía implícita, describen movimientos melódicos por grados conjuntos que se originan y retornan al Re. En la segunda parte de esta sección (sistema 15) la línea se ensancha con la aparición de estructuras verticales para alcanzar un nuevo punto de saturación. A continuación, un breve fragmento que hace alusión al coral hace las veces de transición a la tercera sección.

Ejemplo 18 / Héctor Tosar, *Sul Re*, sistema 10.

En la última sección vuelven a estar presentes las resonancias como se proponen en la primera parte, se introduce el empleo del encordado del instrumento y destaca como característica principal, aunque no constante, la elaboración textural a partir de una línea principal y otra de acompañamiento. Esta disposición textural se basa en dos principios claramente diferenciables. El primero, que se emplea en el comienzo de la sección, consiste en lo que se podría definir como una melodía de una sola nota (Re) acompañada por las once alturas restantes en valores breves y en el ámbito de una octava (más adelante el Re es el sonido superior de estructuras verticales y el acompañamiento se despliega alcanzando casi las dos octavas). El segundo, surge al final de la pieza cuando se establece el compás de 9/4 y se ha incorporado la sonoridad del encordado, se basa en un *ostinato* que tiene como valor de referencia la corchea y responde al patrón 2-3-3-2-2-3-3. Aquí (sistema 25 y ss.) el Re se ejecuta como único sonido al golpear la cuerda o en el teclado como parte de estructuras verticales en las que es el sonido más grave, y solo durante tres compases deja ese lugar al La u otros sonidos que forma parte de un movimiento cromático de retorno al Re. En estos sistemas la otra línea comienza con una melodía en valores largos que luego se transforma en una línea discontinua o trazos melódicos que se despliegan durante doce compases en un ámbito de casi cinco octavas ($Fa\#_1$- Mib_6). El cierre de esta idea (sistema 28) es bastante abrupto, se trata de una línea continua que en solo siete pulsos y en *fortissimo* desciende desde el sonido más agudo del ámbito mencionado hasta el Re_1 que ha quedado como único sonido del *ostinato*. De esta forma se produce el último movimiento de direccionalidad o tonicalización de la altura de referencia.

Ejemplo 19 / Héctor Tosar, *Sul Re*, sistema 25.

Las *Tres piezas* y *Sul Re* ahondan en ese lirismo exacerbado que ya estaba presente en las piezas anteriores. Sin embargo, aquí la exploración de los recursos texturales del instrumento predomina frente a la elaboración temática de las precedentes. Ello conduce a dejar más en evidencia los procesos de acumulación y tensión sonora para la construcción de los clímax. En estos procesos los usos registrales, la variedad de ataques, las cualidades de las líneas o franjas sonoras y la distribución de alturas permiten la conformación de corrientes que responden a principios evolutivos bastante cercanos a la concepción gestáltica. Como es evidente, esta conjunción de procesos estructurales evolutivos y el uso de alturas de referencialidad acústica coinciden con la búsqueda que en estos años promulgaban compositores de diferentes latitudes. Quienes, de diferentes formas, sondeaban caminos que permitieran el retorno a sonoridades cercanas al espacio tonal y, con ello, conseguir un "reencuentro" con el público.[15]

Conclusiones

En estas cuatro obras es posible apreciar la paulatina complejización y transformación de un discurso sonoro marcado por el lirismo expresivo que desde el neoclasicismo con tintes folkloristas se expande hacia un neoexpresionismo que se nutre tanto del postserialismo como de la música textural. Un factor importante que hace a la continuidad y expansión de este discurso es el empleo de principios de estructuración caracterizados por cierta "exacerbación" expresiva que a través de la tensión o acumulación acústica conduce al clímax o a la saturación. Directamente relacionado con ello se encuentran los diferentes recursos acústicos (tonicalización, centralización o índices puntuales de control tonal) que le permiten al compositor generar expectativas y distensiones que son la base de una comunicación "directa" y "clara" con la que el compositor busca ser "comprendido" por el público.

A lo largo de este trabajo se ha podido observar que en las obras estudiadas compuestas por Tosar antes de los años setenta lo local se entremezcla con las corrientes internacionales de la modernidad, aunque no necesariamente sean las tendencias que se encontraban a la vanguardia en ese momento. En este sentido, aunque un poco tardía, la *Sonatina nº 2* forma parte de ese

15. Entre estos caminos recordemos los espacios generados por la llamada Nueva Simplicidad, en la que Tomás Marco incluye "una serie de movimientos 'neos' que van de la neotonalidad al neoimpresionismo, neoexpresionismo e incluso neoimpresioexpresionismo" (2005, 33). Fugellie, por su parte, dice que "retomar elementos menos experimentales de la tradición musical es también un aspecto frecuente de la música de las últimas décadas del siglo XX, el que se encuentra tanto en la obra de compositores relacionados con el término de la Neue Einfachheit (nueva simplicidad), por ejemplo, Wolfgang Rihm o Arvo Pärt, como también en la obra de creadores como Helmut Lachenmann, quienes buscan una nueva forma de radical sonoridad y expresividad. De diferentes maneras, materiales musicales 'tradicionales', entre ellos acordes, figuraciones virtuosísticas, motivos en tutti, etc., son descontextualizados y resemantizados en un contexto contemporáneo" (2015, 33). Tampoco hay que olvidar la asociación con esa nueva simplicidad que hace Leo Brower sobre su música posterior a 1980 (2004, 86).

momento de búsqueda de sincronización con el Norte por parte de los compositores de la alta modernidad del Sur. Por su parte, las *Cuatro piezas* son una profundización en ese lirismo que el compositor asocia al expresionismo. En ellas, se aprecia un diálogo tanto con la escuela de Viena como con el neoclasicismo y, en cierta medida, también con cierto postromanticismo exacerbado como el de Scriabin. En esta pieza el ámbito de localización se centra en lo popular urbano en lugar de lo rural. Más allá de las diferencias, ambas obras constituyen lo que, dentro de la perspectiva de la transculturación, se define como neoculturaciones. No es posible afirmar categóricamente que se trata de obras solo neoclásicas o expresionistas, dodecafónicas o tonales, aunque tengan rasgos seriales o de ideación y acústicos de la tonalidad. Tampoco se puede determinar que se está ante un tango, un estilo o un bailecito propiamente dicho o culturizado a la manera en que lo hacían los compositores académicos precedentes. Aunque sí es posible decir que son una transfiguración de todo eso y en esas mutaciones de los referentes es donde reside la neoculturación de estas composiciones musicales. Siempre teniendo en cuenta que estos nuevos productos culturales son fruto de la transculturación, como parte de un proceso de diálogo entre la música local y las tendencias compositivas internacionales.

Pasando a las dos últimas obras, se ha podido constatar que en ellas lo local se ubica como parte de la interacción dinámica entre espacios culturales. Sigue estando ese lirismo expresivo y la referencialidad acústica de ciertas alturas, pero también están presentes el postserialismo y la música textural. Esta combinación constituye el emplazamiento que presenta o describe estas obras de Tosar. Un emplazamiento que se constituye como un espacio discursivo en el que se relacionan códigos y recursos compositivos de diferentes dominios espaciales y culturales. Un emplazamiento que se inscribe claramente dentro de la heterotopía, ya que está fuera de un lugar, aunque puede ser localizable tanto dentro del propio desarrollo compositivo del autor, como de su desenvolvimiento en el contexto formado por los compositores latinoamericanos con los que se relaciona. Así, crea puentes entre una estructura y otra, la de su contexto y la del europeo o norteamericano, aunque claramente modifica las relaciones constitutivas de jerarquías existentes entre las mismas. Por todo ello se entiende que estas obras son un ejemplo de transculturalidad, ya que, además de constituirse en lugares de negociación entre lo ajeno y lo propio, denotan un lugar compositivo que toma elementos de un sistema del que parece alejado o excluido y los reterritorializa culturalmente.

Tosar forma parte de un grupo de músicos en los que, según avanzan las décadas, se vislumbra una actitud creativa que ya no busca todas las respuestas en lo proveniente de los centros culturales europeos y estadounidenses o en la música vernácula. Pero este signo no implica una desterritorialización absoluta, sino que se trata de una propuesta situada a través de los ejes de su trayectoria (marcada por su formación, dentro y fuera de Uruguay, y el contacto con músicos latinoamericanos de diferentes generaciones) y la convicción de formar parte de una sociedad nueva que tiene como premisa un mensaje directo, simple. Desde esta concepción de lo local Tosar da respuesta, en las obras estudiadas y en la mayoría de las obras de su última época, a uno de los problemas más acuciantes de las vanguardias musicales occidentales de la segunda mitad del siglo XX, la comunicación con el público. Por ello, lo que se propone aquí es tratar de que estas composiciones, como las de otros músicos latinoamericanos, se puedan liberar de una mirada e interpretación hegemónica. Para, de esta manera, permitir examinarlas en el contexto internacional como producto de una rica e innovadora tradición permeada por numerosos procesos de colonización, descolonización y postcolonización.

Referencias

Aharonián, Coriún. 1991. *Héctor Tosar: compositor uruguayo*. Montevideo: Trilce.

Béhague Gerard. 1979. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Beverley, John. 2004. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.

Brouwer, Leo. 2004. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Buxedas Cerviño, Jimena. 2010. *Tosar por la crítica, Tosar por Tosar: dos miradas desde las fuentes periodísticas*. Montevideo: Universidad de la República.

De Toro, Alfonso. 2006. "Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación – Roberto Fernández Retamar: Calibán". En *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo* editado por Susanna Regazzoni, 15-36. Fráncfort y Main: Vervuert.

Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

Fugellie, Daniela. 2015. "León Schidlowsky, Premio Nacional de Artes Musicales 2014: perspectivas de su trayectoria artística en Chile, Israel y Alemania". *Revista musical chilena* 69 (224): 11-36.

García Canclini, Néstor. 2006. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Hasselar, Silvina Cristina. 2006. *Sonatina nº2 de Hector Tosar: uma visao histórica e analítica*. Tesis de Doctorado, Universidad Federal de Río Grande del Sur.

Marco Aragón, Tomás. 2005. "Modernidad, postmodernidad, intertextualidad". *Paradigma: revista universitaria de cultura* 1: 32-35.

Medić, See. 2008. "Moderated Modernism in Russian Music after 1953". En *Rethinking Musical Modernism*, editado por Melita Milin y Dejan Despić, 195-204. Belgrado: Serbian Academy of Sciences and Arts.

Milin, Melita. 2015. "Cultural isolation of Yugoslavia 1944-1960 and its impact on thesphere of music: the case of Serbia". *Musicological Annual* 51 (2): 149-161.

Moraña, Mabel. 2017. "Transculturación y latinoamericanismo". *Cuadernos de Literatura XXI* (41): 153-166.

Ogas, Julio. 2010a. *La música para piano en Argentina (1939-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU.

_____. 2010b. “Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter”. *Revista de musicología* 33 (1-2): 329-342.

_____. 2019. “Hipertextualidad, ironía y posvanguardia. En torno a la música de Gerardo Gandini y Marta Lambertini en la década de 1980”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32: 159-185.

Perle, George. [1972] 1999. *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books.

_____. 1977. *Twelve-Tone Tonality*. Oakland: University of California Press.

Rama, Ángel. [1982] 2008. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego.

Suárez Urtubey, Pola. 1972. *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Lerú.

Tosar, Héctor. 1992. *Los grupos de sonidos*. Montevideo: Universidad de la República [edición facsímil].

Vázquez, Hernán. 2022. “Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966”. *Resonancias* 26 (50): 15-43.

R