



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CURSO DE MÚSICA**

**PRIMEIRA E SEGUNDA PEÇA DAS *TRES PIEZAS PARA PIANO* DE  
HÉCTOR TOSAR**

**ANDRESSA JACINTO CASTILHO**

Foz do Iguaçu

2016



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CURSO DE MÚSICA**

**PRIMEIRA E SEGUNDA PEÇA DAS *TRES PIEZAS PARA PIANO* DE  
HÉCTOR TOSAR**

**ANDRESSA JACINTO CASTILHO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador (a): Professora Dra. Maria Beatriz Cyrino

Co-Orientador: Professor Me. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu

2016

ANDRESSA JACINTO CASTILHO

**PRIMEIRA E SEGUNDA PEÇA DAS *TRES PIEZAS PARA PIANO* DE HÉCTOR  
TOSAR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador (a): Professora (doutora) Maria Beatriz Cyrino  
UNILA

---

Co-Orientador: Professor (mestre) Marcelo Ricardo Villena  
UNILA

---

Professora (mestre) Irene Porzio Zavala

Foz do Iguaçu, 05 de dezembro de 2016.

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, agradeço...

A Deus;

Aos meus pais Sidney e Cleunice, por me proporcionarem tudo;

À minha irmã Andrea, pela paciência e companheirismo.

Aos meus amigos, por todo o apoio;

À minha amiga Lígia, por toda a ajuda;

À professora Maria Beatriz e ao professor Marcelo Villena, pela educação, convivência e competência;

Aos professores da banca, pelas orientações;

CASTILHO, Andressa Jacinto. **PRIMEIRA E SEGUNDA PEÇA DAS *TRES PIEZAS PARA PIANO* DE HÉCTOR TOSAR**. 2016. 62 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Música - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2016.

#### RESUMO

Este trabalho discute a construção da performance das peças I e II das *Tres piezas para piano* (1976) de Héctor Tosar, a partir da investigação dos parâmetros composicionais empregados na obra. Além da análise da escrita contemporânea do compositor utilizou-se o conceito de “gestos musicais” para desenvolver uma proposta de interpretação musical, com o intuito de promover e ampliar as possibilidades do intérprete neste tipo de repertório.

**Palavras-chave:** Héctor Tosar; *Tres Piezas para Piano*; escrita contemporânea; gestos musicais.

CASTILHO, Andressa Jacinto. **PRIMERA Y SEGUNDA PIEZA DE LAS TRES PIEZAS PARA PIANO DE HÉCTOR TOSAR**. 2016. 62 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Música - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2016.

### RESUMEN

En este trabajo discute la construcción de la performance de las piezas I y II de las *Tres piezas para piano* (1976) de Héctor Tosar, a partir de la investigación de los parámetros compositivos empleados en el trabajo. Además del análisis de la escritura contemporánea del compositor se utilizó el concepto de los “gestos musicales” para desarrollar una propuesta de interpretación musical, con el fin de promover y ampliar las posibilidades del intérprete en este tipo de repertorio.

**Palavras-chave:** Héctor Tosar; *Tres Piezas para Piano*; escritura contemporánea; gestos musicales.

CASTILHO, Andressa Jacinto. **FIRST AND SECOND PIECES OF THE *TRES PIEZAS PARA PIANO* BY HÉCTOR TOSAR**. 2016. 62 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Música - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2016.

#### **ABSTRACT**

This work aims to discuss the performance's construction of the pieces I and II of *Tres piezas para piano* (1976) by Héctor Tosar's, with the investigation of compositional parameters used in the work. Beyond the analysis of composer's contemporary writing, it was used the concept of "musical gestures" to develop a musical interpretation proposal, with the intention of promoting and increasing the interpreter's possibilities in this type of repertoire.

**Key words:** Héctor Tosar; *Tres Piezas para Piano*; contemporary writing; musical gestures.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. EXPERIMENTALISMO E VANGUARDA- APONTAMENTO DO UMBERTO ECO SOBRE A MÚSICA DO SÉCULO XX .....</b>	<b>12</b>
<b>2. DADOS HISTÓRICOS SOBRE AS VANGUARDAS NA AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>13</b>
<b>3. O COMPOSITOR .....</b>	<b>15</b>
3.1 PERÍODOS COMPOSITIVOS: “A SÍNTESE DE SI PRÓPRIO” .....	16
<b>4. GESTOS MUSICAIS .....</b>	<b>20</b>
<b>5. “TRES PIEZAS PARA PIANO” DE HÉCTOR TOSAR: Um estudo interpretativo das duas primeiras peças .....</b>	<b>23</b>
5.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS - PRIMEIRA PEÇA .....	24
5.1.1 Análise e Estudo com o Instrumento .....	26
5.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS - SEGUNDA PEÇA .....	35
5.2.1 Análise e Estudo com o Instrumento .....	36
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>49</b>
<b>ANEXO A- PARTITURA PRIMEIRA PEÇA .....</b>	<b>53</b>
<b>ANEXO B- PARTITURA SEGUNDA PEÇA .....</b>	<b>57</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho concerne o meu processo de preparação da I e II peça do conjunto de *Três Piezas Para Piano* de Héctor Tosar, visando uma execução pública. Me ative na investigação das estratégias de estudo que nelas utilizei, com enfoque especial à dificuldade da organização temporal. Este trabalho também teve o objetivo de investigar os elementos que constituem as composições pós-tonais, através da análise dos materiais utilizados na composição, com intuito de obter subsídios para a interpretação. Além da análise das peças, tivemos o propósito de proporcionar intenção expressiva à interpretação, levando em consideração os gestos musicais.

Héctor Tosar é considerado como um dos mais importantes e influentes compositores da segunda metade do século XX no Uruguai. Sendo assim, sua obra faz parte do cânone da música deste país (...). Sua obra obteve uma visibilidade nacional e internacional. Também cumpriu importante papel como docente, participou de festivais, foi jurado de concursos, fez turnês mundiais e recebeu patrocínios de instituições de prestígio internacional para compor. Foi diretor de orquestra em várias etapas de sua vida, mas nunca dedicou muito tempo a essa atividade. Algumas das mais destacadas estréias de suas obras fora do seu país de origem são: *Te Deum* (1960) na Espanha, *Stray Birds* (1963) nos Estados Unidos, *Cadencias* (1979) na Venezuela e *Concerto para piano e orquestra* (1979) no México (BUXEDAS, 2013, p. 31-35).

Ademais, Tosar foi um notável pianista, destinando grande parte da sua composição à obras para piano, sejam elas camerísticas, orquestrais ou solo. Tosar reconhecia a importância deste instrumento para a sua carreira de compositor. A maior facilidade de compor para o seu instrumento pode estar relacionada ao maior conhecimento dos recursos expressivos deste.

As *Tres Piezas para Piano* foram estreadas por ele em Montevideu e posteriormente interpretadas em 1978 no festival da SIMC, em Helsinque (Finlândia). Estas peças “trazem uma linguagem experimental própria do compositor, baseada em grupos de sons” (SILVA, 2014, p.326).

Para cada peça o compositor pensou em uma regra, em um percurso diferente, trabalhando todos os detalhes. Dentre eles utilizou planos sonoros<sup>1</sup>, clusters<sup>2</sup>, clusters e notas mudas<sup>3</sup> e grupos de sons<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Planos sonoros são quando um trecho ou música possui duas ou mais linhas melódicas, as quais possuem características próprias.

Justifica-se a escolha destas obras por dois motivos. O primeiro consiste no fato de serem obras contemporâneas e pouco conhecidas fora de seu país de origem, tendo sido gravadas apenas duas vezes.

O segundo motivo consiste no fato de que as duas peças contêm desafios técnicos que exigem certa virtuosidade, por elas serem pouco conhecidas no Brasil, se tornaram especialmente desafiadora para mim.

Desta forma, esse trabalho teve como objetivo construir uma interpretação para estas peças, com enfoque na complexidade da escrita e na manutenção da organização temporal. Foi realizado um levantamento dos gestos necessários para a execução e também uma análise estrutural, com o propósito de dar direcionalidade e sentido à expressividade musical.

A presente investigação justifica-se levando em consideração que o estudo deste compositor, em nosso caso particular, torna-se de grande importância por sua contribuição ao estudo da música de concerto contemporânea latino-americana, afirmando, ao mesmo tempo, a vocação da UNILA.

Ao realizar o levantamento bibliográfico sobre a obra para piano de Héctor Tosar, encontrou-se um trabalho baseado em entrevistas realizadas em Montevideu, entre os anos de 1965 e 1990. Intitulado “Héctor Tosar: compositor uruguayo”, e realizado pelo pesquisador Coriún Aharonián, este documento contém cento e cinco páginas. Publicado pelas Edições Trilce em 1991, o trabalho apresenta um apanhado histórico-biográfico do compositor completo.

Essa pesquisa mostra-se relevante também, pois como citado acima a bibliografia relacionada ao compositor ainda é pequena, ainda mais ao que se refere às *Tres Piezas Para Piano*. O primeiro trabalho que aborda especificamente as *Tres Piezas para Piano* sob o ponto de vista do intérprete é a tese de doutorado de Eliana Monteiro da Silva que contempla a análise dos CDs de Beatriz Balzi,<sup>5</sup> umas das pianistas que realizou a gravação das três piezas uma das duas únicas gravações disponíveis da obra em questão.

---

<sup>2</sup> Clusters são duas ou mais notas tocadas simultaneamente que possuem intervalos de segundas.

<sup>3</sup> O cluster e as notas mudas são recursos sonoros que enfatizam os harmônicos; neste caso as teclas são abaixadas e seguradas, permitindo que as cordas liberadas soem “por simpatia”, isto é, que vibrem pelo fato de serem harmônicos de uma nota conseguinte.

<sup>4</sup> Grupos de sons são conjunto de alturas, que mantém as mesmas características, entre elas, os intervalos.

<sup>5</sup> A primeira gravação encontrada foi da pianista uruguaia Raquel Boldorini disponível no youtube no link: <https://www.youtube.com/watch?v=6fwY5rJGFGg>. Foi utilizada também a gravação da pianista argentina radicada no Brasil, especialista em repertório latino-americano contemporâneo, Beatriz Balzi gravou as peças no CD *Compositores Latino americanos 5, Beatriz Balzi, Sonopress, Brasil, 1998*.

Este trabalho procura integrar dois tipos de abordagem: de cunho teórico e de cunho analítico- interpretativo.

No primeiro capítulo são trazidos ao trabalho apontamentos de Umberto Eco sobre a música do século XX. O autor aborda a questão da revolução feita por alguns músicos no campo das formas, da estrutura e da hierarquia dos sons.

No segundo capítulo traçamos um panorama sobre a música contemporânea do início do século XX em diversos países Latino-Americanos, focando nos principais compositores que trouxeram as correntes vanguardistas para este continente.

No terceiro capítulo apresentamos alguns registros biográficos significativos do compositor e sua produção geral.

No quarto capítulo discutimos a importância dos “gestos musicais”, utilizamos como referência o trabalho de Zavala (2012).

No quinto capítulo através da análise estrutural construímos uma abordagem detalhista das obras, identificando ritmos, altura, duração e materiais da composição tentando relacioná-los à construção da interpretação, com ênfase nos gestos musicais.

## 1. EXPERIMENTALISMO E VANGUARDA- APONTAMENTO DO UMBERTO ECO SOBRE A MÚSICA DO SÉCULO XX

Para compreender e ampliar o entendimento sobre as experiências da música contemporânea utilizei o semiólogo Umberto Eco, especificamente o texto em que fala sobre Experimentalismo e Vanguarda do livro “A definição da Arte”. Este ensaio, intitulado “Experimentalismo e Vanguarda” aborda a questão da revolução feita por alguns músicos no campo das formas, da estrutura e da hierarquia dos sons, sendo assim chamada como música experimental. O autor irá citar algumas definições do que é música experimental, empregarei a definição de Berio.

De acordo com Berio, os músicos começam a rejeitar o modo tradicional da hierarquia dos sons, que estava vigente por séculos na tradição tonal. Neste momento o músico não está consciente do que pode causar na sociedade e só age no plano das relações sonoras modificando-a, empenhado a criar novas formas (ECO, 2006, p. 230/ 231).

De acordo com Eco no momento em que a arte se apresenta como protesto no interior de uma sociedade, como ruptura, como mensagem projetada no futuro, a sociedade tenta iludir aquilo que é a denúncia de uma crise, chamando esta arte “Experimental” (ECO, 2006, p. 233). Sendo assim, o artista contemporâneo se dispõe cada vez mais a “começar no vazio”; a cada obra cria uma regra específica. Sem as relações da tonalidade e nem formas pré-definidas, começa a utilizar as formas abertas<sup>6</sup>, ou seja, rompe com as relações hierárquicas dos sons, assim como das formas.

(...) a experiência da música serial lhe permite agir num contínuo em que “regula os seus passos de acordo com a natureza do percurso escolhido e não segundo a lei de um certo número de referências fixas”. Por outras palavras, verifica que a situação compositiva em que se encontra lhe permite, hoje, a única forma de autenticidade possível no artista, ou seja, a de inventar a regra da sua obra enquanto a faz e enquanto escolhe e interroga o material com que faz (ECO, 2006, p. 228).

Segundo Eco a arte diz-nos sempre alguma coisa acerca do mundo em que vivemos, mesmo que ela não aborde de forma literal assuntos históricos e sociológicos. As formas da arte contemporânea não são apenas manifestações de uma crise, mas apresentam também prefigurações de novas possibilidades cognitivas.

Há uma dialética entre a nova forma que o mundo vai assumindo aos olhos das novas metodologias científicas e as formas que a arte propõe, iluminando constantemente, através de uma organização estrutural, os modos de ver a realidade que as ciências ou a filosofia nos fazem entreverem como um objetivo a atingir (Eco, 2006, p.240).

---

<sup>6</sup> Formas abertas estão se relacionando com as formas livres.

## 2. DADOS HISTÓRICOS SOBRE AS VANGUARDAS NA AMÉRICA LATINA

Para compreender como se deu o dodecafonismo<sup>7</sup> na América Latina, utilizei a autora Graciela Parakevaídís, que apresenta um panorama sobre os compositores fundadores desta técnica em diversos países Latino-Americanos.

A música dodecafônica surgiu com bastante força primeiramente na Argentina com Juan Carlos Paz (1897-1972) a partir de 1934 e no Brasil a partir de 1937 com Hans-Joachim Koellreutter (1915) flautista, diretor e compositor alemão - chega ao Brasil salvando sua vida do nazismo e se converte na personalidade mais decisiva do país no campo musical.

Paz, cujo horror contra o nacionalismo argentino de salão, amigável, superficial, pseudo-heróica e pós-romântico - no auge da década de trinta - estava fortemente enraizado, encontrou no dodecafonismo um meio de expressão mediante o qual fazer frente a esta "febre nacional" e também ao neoclassicismo (principalmente de corte Stravinskiano), que ele mesmo havia praticado anteriormente. Um meio de expressão que libertara a música do lastro do "programa", do falso nacionalismo e do perigoso neoclassicismo, e que ele aplicou conseqüentemente em sua música entre 1934 e 1950.

No que se refere a Koellreutter, toda a questão para ele, para o grupo Musica Viva e para os seus discípulos e seguidores, é intrínseca e dialeticamente ligada a uma visão marxista do mundo, um compromisso ideológico que envolveu e comprometeu ainda a toda a inteligência brasileira daqueles anos, muito marcada pelo governo "populista" de Getúlio Vargas.(...) É evidente que Koellreutter com e através do Grupo Musica Viva- como expressam claramente os manifestos- tenta alcançar um objetivo mais importante, para qual o dodecafonismo é somente um meio. Mas não o único e exclusivo, segundo comprovara já pelo feito de que nenhum dos compositores se comprometeu realmente com o dodecafonismo e sua prática e, nenhum deles (nem sequer Koellreutter) o adotou estrita e ortodoxamente.<sup>8</sup> (Parakevaídís, 1985, p.16-17).

---

<sup>7</sup> Dodecafonismo é uma técnica que utiliza dos doze sons de maneira que todos possuem um mesmo valor, contrapondo-se com o tonalismo onde possui uma escala e cada grau um valor.

<sup>8</sup> Tradução minha. No original: "Paz, cuyo horror frente al nacionalismo argentino de salón, amable, superficial, pseudo-heroico y postromántico - en el cénit en la década del treinta - estaba fuertemente enraizado, encontró en el dodecafonismo un medio de expresión mediante el cual hacer frente a esta "fiebre nacional" y también al neoclassicismo (principalmente de corte stravinskiano), que él mismo había practicado anteriormente. Un medio de expresión que liberara a la música del lastre del "programa", del falso nacionalismo y del peligroso neoclassicismo, y que él aplicó consecuentemente en su música entre 1934 y 1950.

En lo que se refiere a Koellreutter, toda la cuestión para él, para el Grupo Musica Viva y para sus discípulos y seguidores, está intrínseca y dialécticamente ligada a una visión marxista del mundo, un compromiso ideológico que envolvía y comprometía además a toda la inteligentsia brasileña de aquellos años, muy marcados por el gobierno "populista" de Getúlio Vargas. (...)Es evidente que Koellreutter con y a través del Grupo Musica Viva

O dodecafonismo foi compreendido como sinônimo de “vanguarda” contra o academicismo e o nacionalismo estagnado e representou um futuro dentro de uma nova ordem social.

A introdução do dodecafonismo na Argentina e no Brasil significou um rompimento com o falso nacionalismo e um antídoto contra a música reacionária (neoclássica). No momento em que foi introduzido na Sudamérica, representava uma saída do estancamento da linguagem musical, naqueles países em que a música nova estava ameaçada de asfixia pelo nacionalismo estereotipado.

Em torno de 1950, o dodecafonismo começou a surgir em outros países como Chile, México, Cuba e Peru, seguido do serialismo em todas suas variantes.

Em 1952, Focke e Eitler, fundaram o “Centro de La música contemporánea en Chile”, que desenvolveu atividades e concertos apresentando não somente música européia, senão também latino-americana. Posteriormente, este centro se converteu no “Grupo Tonus”.

No México, a prática do dodecafonismo foi introduzida pelo exilado espanhol Rodolfo Halffter (1900) no começo dos anos 1940, entretanto somente em 1950 este compositor criou sua primeira obra dodecafônica.

Em Cuba, foi o compositor espanhol José Ardévol (1911-1981) quem se interessou pelas propostas schoenberguianas, mas, segundo ele, foi Argeliers León (1918) o primeiro compositor cubano que adotou este sistema.

No Peru, foram também dois europeus: o alemão Rodolfo Holzmann (1910) e o francês Andrés Sas (1900-1957) que difundiram esta técnica.

Aos fins da década de 1950 e começo de 1960, Venezuela, Colômbia, Porto Rico, Panamá, Guatemala e Nicarágua, contavam com compositores familiarizados com a técnica dodecafônica, aplicando-a mais ou menos regularmente e na maioria dos casos, com bastante liberdade.

Dentro do Uruguay, Héctor Tosar (1923) utiliza no começo dos anos sessenta técnicas seriais, tratamentos melódicos baseados em series de número variáveis de sons, series que podem ser repetidas ou combinadas entre si. Dentre as *Tres Piezas para Piano*, utiliza livremente de series, sem uma matriz serial, desfrutando dos recursos de retrogradação, transposição e grupos de sons.

---

- como lo expresan claramente los manifiestos - intenta lograr un objetivo más importante, para el cual el dodecafonismo es solamente un medio. Pero no el único y exclusivo, según se comprobaba ya por el hecho de que ninguno de los compositores se comprometió realmente con el dodecafonismo y su práctica, y ninguno de ellos (ni siquiera Koellreutter) lo adoptó estricta y ortodoxamente.”

### 3. O COMPOSITOR

Héctor Alberto Tosar nasceu em Montevideu em 18 de julho de 1923. Desde a sua juventude recebeu orientação de renomados mestres. Iniciou seus estudos musicais em 1935, como estudante de piano, com Wilhelm Kolischer. Após três anos iniciou o estudo de composição com Lamberto Baldi, regente da orquestra Sinfônica Nacional do Uruguai durante dez anos. Baldi estimulou a carreira do jovem Tosar, que desde sua adolescência demonstrava excepcionais condições compositivas (AHARONIÁN, 1999, p.7).

Em 1939 Tosar estréia, em um concerto “em província” (na cidade de Minas, Uruguai), um *Prelúdio* de sua autoria e, em 1940, compõe e estréia outras obras para piano: *Sonatina Nº1* e *Danza Criolla*. No mesmo ano, a Orquestra sinfônica de SODRE, dirigida por Lamberto Baldi, estreou a primeira audição da *Tocatta*, que “apresenta características que definem o estilo da sua linguagem: o trabalho intenso da estrutura e dos detalhes, evitando o simples, criando um clima expressivo agressivo e penetrante e com um trabalho contrapontístico dos planos sonoros” (ZAVALA, 2012, p.41).

A *Tocatta* abriu a porta para o público presenciar música com traços nacionais, porém diferenciados. Elementos vinculados ao nacionalismo e ao folclore foram substituídos pelas características mais urbanas, criando uma sensação de renovação. Durante quase vinte anos, o público já estava habituado a escutar obras nacionais, com referências à temática campesina. Surpreendeu ao público aquela linguagem nova, que tinha por léxico um sinfonismo forte, até então pouco explorado pelos uruguaios. A vibração de um novo acento na música uruguaia foi sentida desde os primeiros compassos, quando o tema principal, rítmico, alegre e juvenil, se afirmava, nos diversos registros orquestrais, criando um clima expressivo agressivo e penetrante (BUXEDAS, 2013, p.35).

Esta estréia mudou o rumo da música acadêmica uruguaia e introduziu Tosar no cenário musical com tal prestígio que possibilitou bolsas de estudo no exterior. Em 1946, Tosar recebe uma primeira bolsa de estudos em *Tanglewood* (EUA), para assistir aulas com Aaron Copland. Lá, conheceu vários compositores latino-americanos: Alberto Ginastera, Julián Orbón, Juan Orrego Salas, entre outros. Continuou sua formação através de sucessivas visitas a mesma cidade, teve aulas com Arthur Honegger e assistiu ao curso de regência de orquestra com Serge Koussevitzky. Em 1948, viaja para Paris, onde permaneceu por três anos, continuando os estudos de composição com Honegger.



### 3.1 PERÍODOS COMPOSITIVOS: “A SÍNTESE DE SI PRÓPRIO”

Ao longo de sua carreira, Tosar passou por alguns períodos de silêncio criativo; o principal deles se estendeu de 1964 a 1969. Nesta época, o compositor se sentiu empenhado a fazer uma revisão total da sua linguagem musical, rompendo com o tonalismo. Sobre essa ruptura com o tonalismo Tosar comenta:

Passado o *Te Deum*, atonalidade absoluta. Não dodecafônica. Comecei a trabalhar com totais cromáticos: uma linguagem dodecafônica, mas não organizada serialmente (as “*Cuatro piezas*” para piano, orquestradas posteriormente). Essa ruptura com a tonalidade foi completamente consciente, e por suposto que me ajudou no momento, o constatar que havia um movimento geral de reivindicação da escola vienense e de abandono definitivo da tonalidade na grande maioria dos compositores. Eu tendia a romper com longos anos atrás, mas vacilava porque não estava de todo convencido de que esse era o caminho. Até então tinha um pouco de medo<sup>9</sup> (AHARONIÁN, 1988/1990, p. 22, 23).

Em outubro de 1966 foi criado o *Núcleo Música Nueva* em Montevideu, uma instituição cultural não governamental e sem fins lucrativos. Fundada por um grupo de jovens que estudavam composição com Héctor Tosar como -Coriún Aharonián, Ariel Martínez, Conrado Silva e Daniel Viglietti- foi transformada em 1968 em uma agrupação ampla e aberta, integrada por compositores e intérpretes e, desde então, tem sido incorporadas às novas gerações de músicos interessados em difundir a música de concerto contemporânea do nosso tempo. De 1986 até a sua morte, em 2002, Héctor Tosar foi seu presidente honorário.

Em 1973, Tosar foi eleito Diretor do Conservatório Nacional de Música, instituto pertencente à Universidade da República. No entanto, Tosar foi destituído do cargo no ano seguinte pela Ditadura Militar, que interveio sobre a universidade nacional. Tosar emigra para Porto Rico, ocupando até 1976 o cargo de Decano de Estudos no Conservatório de Música, retornando ao Uruguai neste mesmo ano.

Em 1976 começa um novo período compositivo, denominado por Aharonián de a “síntese de si próprio” (AHARONIÁN, 1988/1990, p.44) em que, além de marcar o retorno à composição para piano assinala também o reencontro com o país e com a família. Estes dois reencontros (o afetivo e o musical) permitem uma concentração em si mesmo.

---

<sup>9</sup> Tradução minha. No original: “Pasado El “*Te Deum*”, atonalidad absoluta. No dodecafonismo. Empecé a trabajar con totales cromáticos: un lenguaje dodecafónico pero no organizado serialmente (las “*Cuatro piezas*”, para piano, orquestradas posteriormente). Esa ruptura con la tonalidad fue completamente consciente, y por supuesto que me ayudó el momento, el constatar que había un movimiento general de reivindicación de la escuela vienesa y de abandono definitivo de la tonalidad en la gran mayoría de los compositores. Yo tendía hacia la ruptura desde largos años atrás, pero vacilaba porque no estaba del todo convencido de que este era el camino. Hasta entonces tenía un poco de miedo.”

As características deste período são: “o lirismo, a violência, talvez a raiva (a bronca, deveria dizer), e sempre o rigor, a musicalidade, a seriedade, a sabedoria do fazer musical. “Sentia”, que estava dizendo algo- não sei exatamente o quê- que em realidade não havia logrado dizer em 16 anos, e com meios que podia dominar que eram mais próprios”<sup>10</sup> (AHARONIÁN, 1988/1990, p. 45).

Tosar sempre buscava algo novo, diferente do que já tinha feito, decretava os seus passos de acordo com o percurso escolhido e não de acordo com as leis da tonalidade, das formas ou outras. Assim como as atitudes dos compositores de vanguardas citada por Eco, Tosar criava as suas próprias regras enquanto escolhia e interrogava cada material, priorizando a expressividade e o potencial timbrístico. Visto que através das épocas os meios para se atingir a expressividade se modificam (em uma época melodia, em outra época pode ser através da cor, através das formas, entre outros); observamos que neste período Tosar se deixou levar pelas possibilidades timbrísticas e sonoras do piano.

Em entrevista inédita realizada por Aharonián em 1983, Tosar declara “Sinto que o piano é meu instrumento, e sinto que através do meu instrumento posso escrever música muito melhor”<sup>11</sup> (AHARONIÁN, 1988/1990, p.42).

As *Tres Piezas para Piano* foram escritas em agosto de 1976 e constituem a abertura desta etapa da “síntese de si próprio”. No mesmo ano foram estreadas por ele em Montevideu e posteriormente interpretadas em 1978 no festival da SIMC, em Helsinki (Finlândia): “As *Tres Piezas para Piano*, de Héctor Tosar, trazem uma linguagem experimental própria do compositor, baseada em grupos de sons” (SILVA, 2014, p.326).

Para cada peça o compositor pensou em uma regra, em um percurso diferente, trabalhando todos os detalhes. Dentre eles utilizou planos sonoros, clusters, clusters mudos e grupos de sons.

Enquanto as dinâmicas são totalmente sugeridas na partitura, podemos observar que há criação de contrastes ou preparação entre uma seção e outra. Na primeira peça, por exemplo, notamos que todas as seções criam contraste, enquanto na segunda peça, mais precisamente no final da seção B, adicionam-se as notas “Láb” e “Sib” que preparam a seção C. O mesmo procedimento acontece na seção C1, advinda das mesmas notas emudecidas da seção anterior. Resulta assim numa escrita muito bem elaborada, própria de cada peça. Em

<sup>10</sup> Tradução minha. No original: “que estaba diciendo algo- no sé exactamente qué- que en realidad no había logrado decir en 16 años, y con medios que podía dominar, que eran más propios.”

<sup>11</sup> Tradução minha. No original: “Siento que el piano es mi instrumento, y siento que a través de mi instrumento puedo escribir mucho mejor música”.

seqüência a esta nova fase Tosar compõe *Nómoi*, *Ecos* e *Sul Re*. Sobre este período o compositor comenta:

[...] Em princípio, dá a impressão de que as “*Tres Piezas*” de 1976 abrem um período (AHARONIÁN, 1988/1990, p. 43).<sup>12</sup>

[...] Em 1976 estou começando um período. Tem uma diferença muito grande entre essa obra e as anteriores, os ‘Reflexos’. É muito mais livre de estrutura, [está o desejo de] romper totalmente com os palíndromos<sup>13</sup>... e a influencia do instrumento. Creio que é uma obra feita desde o instrumento. Eu creio que o sintoma desta nova etapa é que começo a me deixar levar pelo piano... Em mudança com as “*Piezas*” de 1976 e com as [outras duas] que vieram, sim, queria fazer algo diferente com o piano. Não necessariamente com o interior do piano, mas com o piano (AHARONIÁN, 1988/1990, p. 43,44).<sup>14</sup>

É dizer que sentia que com o som através do piano podia me expressar melhor que em outras formas (entrevista Tosar, 1983- AHARONIÁN, 1988/1990, p.44).<sup>15</sup>

Todas as peças de reencontro com o piano como forma de reposicionar em si mesmo, constituem uma notável série de composições de refinadas feitura, com um particular sabor sonoro em si, e particularmente o timbrístico e o textural (AHARONIÁN, 1988/1990, p. 42).<sup>16</sup>

A partir deste levantamento algumas perguntas sobressaem: o que significa este recomeço em Tosar? De quais elementos musicais o compositor parte? Mantém a ruptura com a tonalidade? De que forma se apresenta a proposta serialista nestas peças? De que forma estas peças propõem uma nova forma musical e por quais estruturas?

Numa primeira escuta percebemos que Tosar explora o som, o timbre e a textura do piano, utilizando a saturação cromática<sup>17</sup>, que é um dos princípios da música dodecafônica. Esta técnica promove a saturação textural na medida em que, quanto menos identidade tonal maior a possibilidade da construção de um espaço atonal uniforme.

Em 1979, mais uma vez pressionado pelas condições exigidas pela ditadura, decide novamente sair do país. Viveu posteriormente na Venezuela trabalhando como

<sup>12</sup> Tradução minha. No original. “En principio, da la impresión de que las “*Tres piezas*” del 1976 abren un período.”

<sup>13</sup> Palíndromo é uma palavra, expressão ou frase, ou até mesmo uma seqüência de letras ou números, que tenha a propriedade de ser lida e compreendida da mesma maneira, tanto da direita para a esquerda, como da esquerda para a direita.

<sup>14</sup> Tradução minha. No original. “Yo creo que sí, que en el 1976 estoy comenzando un período. Hay una diferencia muy grande entre esa obra y las anteriores, los “*Reflejos*”. [...] Es mucho más libre de estructura, [...] [está el deseo de] romper totalmente con los palindromas... y la influencia del instrumento. Creo que es una obra hecha desde el instrumento. Y creo que el síntoma de esta nueva época es que me empiezo a dejar llevar por el piano. [...] En cambio con las “*Piezas*” del 1976 y con las [otras dos] que vinieron, sí, quería hacer algo diferente con el piano. No necesariamente con el interior del piano, pero con el piano.”

<sup>15</sup> Tradução minha. No original. “Es decir que sentía que con el sonido a través del piano podría expresarme mejor que en otras formas.”

<sup>16</sup> Tradução minha. No original. “Todas estas piezas de reencuentro con el piano como forma de reubicarse en sí mismo, constituyen una notable serie de composiciones de refinada hechura, con un particular paladeo de lo sonoro en sí, y particularmente de lo tímbrico y lo textural.”

<sup>17</sup> O princípio harmônico fundamental da música dodecafônica é promover uma permanente saturação cromática da textura com as doze notas da escala cromática. Quanto mais o espaço sonoro estiver saturado do total cromático, tanto menos identidade tonal terá a música e mais idealmente uniforme ficará o espaço atonal (SOUZA, ANPPOM, 2009 p.132).

professor do departamento de composição do Instituto Venezuelano de Música “Simón Bolívar”. Entre 1981 e 1982 foi para os Estados Unidos, trabalhar na *Indiana University* em Bloomington, com o auxílio do musicólogo chileno Juan Orrego Salas. Em 1982 retorna em definitivo ao Uruguai e trabalha com aulas particulares de composição.

Em 1992 escreveu um importante ensaio sobre a utilização de grupos de sons na composição pós-serial, material que “lhe rendeu um prêmio do Ministério da Educação e Cultura do Uruguai” (SILVA, 2014, p.326). No final da década de 1990, Tosar compra um sintetizador e compôs uma série de peças, destacando “La gran flauta”, de 1998. Veio a falecer em 1º de janeiro de 2002.

#### 4. GESTOS MUSICAIS

Em sua dissertação de mestrado, a pianista Irene Porzio Zavala traz o conceito de gesto musical ao âmbito das práticas interpretativas como mecanismo de compreensão de fenômenos próprios da música contemporânea.

Ao tocar o instrumento, “o intérprete utiliza o corpo e os gestos não só para produzir os sons, mas também para recebê-los”. Esse ponto é de crucial importância para compreender como são gerados os gestos na interpretação: existe uma retroalimentação constante entre o ouvir e o tocar, entre o movimento que gera um som e a sua conseqüência sonora (ZAVALA, 2012, p. 33).

Essa visualização dos gestos nas obras contemporâneas é mais evidente e necessária, pois a notação musical nem sempre segue os parâmetros da notação tradicional, fazendo parte da execução um estudo prévio dos signos escritos.

“A interpretação dos gestos musicais envolve a compreensão da notação e a correlação desses gestos através do domínio sensorial, motor e a afetividade da experiência humana” (ZAVALA, 2012, p. 23).

Os gestos musicais são alimentados pelo sistema sensório-motor, que envia as informações dos movimentos, relacionando-os com a sensação corporal.

“O sistema sensório-motor envia constantemente informações que nos permitem sentir o peso da tecla, o momento de abandono dela, pela reação que esses movimentos têm com a nossa sensação corporal” (ZAVALA, 2012, p.33).

Sobre os gestos musicais, Zavala traz as diferentes categorias de gestos descritas por Hatten.

Hatten identifica vários tipos de gestos musicais, sendo eles categorizados segundo dois tipos: estilísticos ou estratégicos. Os gestos estilísticos são gestos musicais que têm traços característicos que representam um determinado estilo (a utilização da ligadura de duas em duas notas no período clássico, por exemplo).

Os gestos estratégicos, como a palavra sugere, têm alguma função estratégica na estrutura expressiva, estando inseridos dentro de um estilo, mas sem necessariamente ser uma amostra do estilo. Podem ser vários tipos: espontâneos, dialógicos, retóricos, temáticos ou tropológicos.

Os gestos espontâneos aparecem como invenções originais, expressões individuais do compositor, mesmo estando inseridas dentro de um estilo. Os gestos dialógicos são gestos que têm uma relação de diálogo ou conversação com outro gesto, estando o seu conteúdo vinculado estreitamente ao do outro gesto. Os gestos retóricos marcam uma interrupção do fluxo do discurso musical pelo contraste expressivo. Os gestos temáticos são configurações que têm uma identidade forte na peça, e poderão estar sujeitos a desenvolvimento ou variação no transcurso da obra (ZAVALA, 2012, p. 24).

Segue abaixo uma tabela exemplificando as diferentes categorizações dos gestos musicais segundo Hatten.

Gestos Estilísticos	Gestos Estratégicos			
São gestos musicais que têm traços característicos que representam um determinado estilo.	Espontâneos	Dialógicos	Retóricos	Temáticos ou Tropológicos
	Aparecem como invenções originais, expressões individuais do compositor, mesmo estando inseridas dentro de um estilo.	São gestos que têm uma relação de diálogo ou conversação com outro gesto, estando o seu conteúdo vinculado estreitamente ao do outro gesto.	Marcam uma interrupção do fluxo do discurso musical pelo contraste expressivo.	São configurações que têm uma identidade forte na peça, e poderão estar sujeitos a desenvolvimento ou variação no transcurso da obra.

Tabela 1- Diferentes categorias de gestos musicais segundo Hatten

Tendo em vista este referencial, foi possível verificar de que modo podíamos identificar os tipos de gestos descritos por Hatten presentes na composição de Tosar, a fim de correlacionar a escrita pianística e movimentação corporal, elucidando e possibilitando uma proposta interpretativa interativa com a obra. Os gestos temáticos foram percebidos na primeira peça, por exemplo, através do cluster característico. Os gestos espontâneos são representados, por exemplo, no início da segunda peça, através dos marcattos.

Entretanto, os gestos retóricos e dialógicos parecem ser de grande importância para a compreensão musical desta obra de Tosar. O gesto retórico se relaciona com uma contínua utilização das pausas, criando assim interrupções no fluxo do discurso musical. Por exemplo, nas seções B e B<sup>1</sup> da Primeira Peça e nas seções B e D da Segunda Peça, observamos o uso contínuo de pausas, que embora aparentem gerar um discurso fragmentado, são responsáveis pela criação de uma nova proposta temporal na continuidade dos gestos, influenciando totalmente na formatação da interpretação do pianista. Os gestos dialógicos têm relação com a conexão entre os gestos na medida em que se observa conteúdos interligados entre eles. Por exemplo, a seção A da primeira peça exige um gesto para as notas rápidas e um gesto para os pequenos clusters, entretanto, estes gestos deverão ser pensados interligadamente, de modo que as notas rápidas sejam conduzidas para os clusters. Ainda sobre os gestos Zavala complementa:

“Os gestos podem existir em diferentes planos. Um gesto complexo pode estar integrado por gestos menores, e esses gestos menores, por sua vez, podem conter gestos internos menores ainda” (ZAVALA, 2012, p. 34).

No repertório contemporâneo é de extrema importância o uso de silêncios e, para sua interpretação, precisamos de gestos que expressem a continuidade temporal mesmo durante estas pausas. Recorremos novamente à dissertação de Zavala.

Uma das propriedades dos gestos musicais é a sua continuidade, mesmo através das pausas. O mesmo acontece com os gestos corporais. É possível definir um gesto a partir de vários movimentos corporais, os que pelas suas inter-relações se configuram como uma unidade de sentido maior (ZAVALA, 2012, p. 34).

Em continuidade sobre a importância dos gestos nas pausas, Zavala comenta:

A realização das notas torna-se um ponto crucial no que tange aos gestos corporais. É sabido que nas pausas não utilizamos nenhum movimento para a produção do som, sendo que os nossos movimentos corporais não estão determinados pela notação, ficando “livres”. Por outro lado, sabemos que a atitude corporal nas pausas diz respeito à direção do gesto musical (ZAVALA, 2012, p. 53).

A autora retoma Hatten para enfatizar a importância das pausas para a continuidade temporal, juntamente com o conceito de ressonância dos harmônicos.

Tanto para Hatten quanto Alexandra Pierce abordam a importância da forma de realização de pausas. Para Hatten “o gesto dentro de uma fermata tende a ser uma postura. Um movimento congelado ou pose pode revelar a energia e o afeto com o qual é representado, incluindo aqueles requeridos para criar essa pose. (...) A postura então reverbera com a “ressonância” do agente implicado” O conceito de ressonância é utilizado por Pierce como “a contínua movimentação da ação de tocar que se estabelece como uma pausa mesmo que continue”. A reverberação, no seu transcurso, revela a intenção da ação que precede a da que vai vir. Dessa forma, com relação ao gesto em questão não existe um único gesto possível para que a ressonância possa ser ouvida com clareza (ZAVALA, 2012, p. 54).

Tendo em vista a interpretação das obras de Tosar, percebemos a necessidade de planejar os movimentos, dedicando aos gestos nas pausas, para construir uma continuidade temporal como também as ressonâncias dos harmônicos.

## 5. “TRES PIEZAS PARA PIANO” DE HÉCTOR TOSAR: Um estudo interpretativo das duas primeiras peças

Parece ser relevante pontuar, antes da descrição mais detalhada da obra que vem a seguir, duas importantes observações iniciais nas *Tres piezas para piano*. No que se refere às alturas, observamos que Tosar utiliza uma nova forma de escrita musical, trabalhando com o total cromático, os intervalos considerados dissonantes como as segundas e sétimas maiores e menores e com os clusters. Na primeira peça é destacado o seguinte conjunto de alturas: o cluster cromático “Si, Dó, Dó# e Ré”. Na segunda peça, destacam-se o total cromático.

Em segundo lugar, retomamos a importância da organização temporal, já discutida no item anterior, que se torna de fato um importante recurso composicional do compositor. Tosar utiliza três formas de fermatas definidas como “pausas”. Do ponto de vista da interpretação pianística e dos gestos do intérprete estes sinais são de grande importância no resultado da ressonância dos harmônicos.

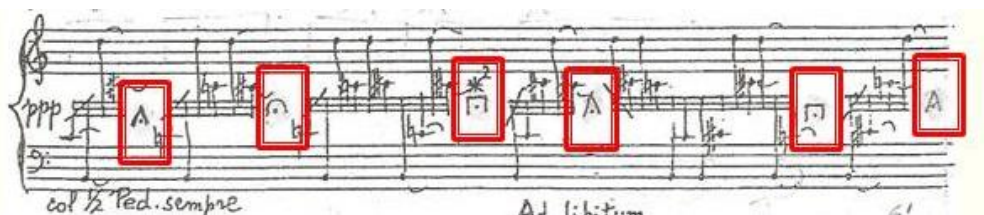


Figura 1- Fermatas definidas como pausas

Nas duas peças que abordaremos neste trabalho, dividimos os estudos em duas etapas principais. A primeira constitui na visualização e no reconhecimento das seções separadas. A segunda, no agrupamento das seções e na conformação da peça completa; priorizando as sonoridades.

Durante o processo de estudo, constatamos que a memorização também foi uma ferramenta de extrema importância. Neste quesito, foram necessários vários tipos de métodos. No plano prático mecânico utilizei a memória auditiva, visual, cinestésica e conceitual. No artigo de Wildt, Carvalho e Gerling sobre memorização, são feitas recorrências aos estudos de Hughes, Kaplan e Matthey.

Segundo Hughes o instrumentista pode optar entre três formas de memorizar uma obra musical: através das memórias auditiva, visual e cinestésica. A memória auditiva é aquela pela qual ouvimos mentalmente uma composição, antecipando eventos da partitura durante a execução. Relaciona-se com a sucessão dos sons no fluxo do tempo, onde um dado evento sonoro traz à tona a memória do próximo e assim por diante. A memória visual, por sua vez, pode gravar a imagem da partitura impressa, com detalhes tais como o número da página em que está um determinado trecho ou a sua localização exata na folha.

Além disso, este tipo de memória pode proporcionar a visualização de acordes no teclado ou da posição das mãos e dos dedos ao tocar. A memória cinestésica,



conforme Hughes (Williamon, 2002,) é a memória dos dedos e dos músculos, ou seja, a memória tátil. No caso do instrumentista, relaciona-se com a automatização dos movimentos necessários à execução. Em contraste a esta definição, a qual envolve não só os músculos como também o tato, Kaplan afirma que a memória cinestésica é a memória do movimento, estreitamente ligada às sensações próprioceptivas (1987). (...)

Além das três categorias de memória acima descritas, considera-se que há uma via intelectual de aprendizado e memorização musical, a qual se origina por meio do estudo da partitura dissociado da prática física ao instrumento. Através de um estudo enfocando diferentes aspectos da obra musical como harmonia, contraponto e demais parâmetros, é possível também alcançar o aperfeiçoamento da capacidade de memorização.

Matthay e Hughes (Williamon, 2002) não trataram o enfoque analítico como um tipo de memória por si, isolado dos demais. Ao invés disso, consideraram-no como um elemento de apoio aos demais tipos de memória. No entanto, executantes e pedagogos posteriores a estes autores já se referiram explicitamente à *memória conceitual*, como sendo uma outra categoria de memória, oriunda de abordagens racionais sobre a partitura e propiciadora de uma maior segurança na execução (WILDT, F. K.; CARVALHO, A. R.; GERLING, C. C.; 2005, p. 39-40).

É importante adicionar que optamos também, como ferramenta de estudo e suporte de aprendizado, pela audição e anotações analíticas das interpretações registradas em duas gravações da obra em questão<sup>18</sup>.

Com o objetivo de obter maior confiança na memorização foi realizado um mapeamento mental que se orientou pela observação dos gestos e dos pontos de chegadas com atenção aos dedilhados e à ordem das mãos. Foram planejados os movimentos do corpo em interação com a movimentação técnica- mecânica das mãos, contemplando a idéia de gestos musicais sugerida pelo trabalho de Zavala.

## 5.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS - PRIMEIRA PEÇA

A primeira peça do conjunto das *Tres Piezas para Piano* possui notação predominante de duração a-métrica e altura discreta. Compreendemos estes conceitos a partir das definições do compositor Edson Zampronha, no livro “Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical”.

O tipo de organização temporal denominado **a-métrico** acontece “quando a métrica deixa de ser um elemento perceptual e passa a ser mero elemento de sincronização de eventos. Este tipo de organização temporal é denominado a-métrico, ou seja, que transcende a régua” (ZAMPRONHA, 2000, P. 73).

---

<sup>18</sup> A primeira gravação encontrada foi da pianista uruguaia Raquel Boldorini disponível no youtube no link: <https://www.youtube.com/watch?v=6fwY5rJGFGg>. Foi utilizada também a gravação da pianista argentina radicada no Brasil, especialista em repertório latino-americano contemporâneo, Beatriz Balzi gravou as peças no CD *Compositores Latino americanos 5, Beatriz Balzi, , Sonopress, Brasil, 1998*.

Por “**altura discreta**” compreende-se “a massa fixa se associa claramente ao discreto por discriminar as alturas. (...) O discreto possui uma escala de alturas tanto quanto o métrico possui sua régua” (ZAMPRONHA, 2000, p. 74).

Numa partitura atonal diferem-se as notas claramente dispostas no pentagrama daquelas apenas sugeridas por outras figuras menos determinadas, “**altura indeterminada**”.

Na primeira peça encontraremos ainda combinações entre **duração a-métrica** e **altura discreta**, **duração a-métrica** e **altura indeterminada** e **duração métrica** e **altura discreta**. O conceito de “**altura indeterminada**” corresponde “ao que vamos chamar de indeterminação na notação, já que a indeterminação na notação é geradora de imprevisibilidade no resultado sonoro” (ZAMPRONHA, 2000, p.74). Por duração métrica entendemos “a notação tradicional é a notação métrica por excelência, aquela em que os eventos ocorrem e são percebidos dentro dessa métrica” (ZAMPRONHA, 2000, P. 73).

Em relação à forma procurei, no decorrer da análise e dos estudos, delimitar as seções e defini-las a partir de seus materiais. Embora as seções não se repitam integralmente existem semelhanças entre elas, principalmente na forma em que os materiais estão dispostos. Denomino assim Seção A, Seção B, Seção C, Seção D, seção A<sup>1</sup>, Seção B<sup>1</sup>, Ponte, Seção A<sup>2</sup> e Coda.

Dentre as características gerais da peça estão dois planos sonoros que são divididos em cluster e melodias, com destaque para o pequeno cluster “Si, Dó, Dó# e Ré”. Em relação à tessitura e ao volume, Tosar utiliza principalmente a região média e grave do piano com variações extremas de dinâmicas.

Em relação à expansão dos registros o gráfico abaixo exemplifica o desenvolvimento deste ao longo da peça, iniciando na região média grave e desenrolando-se até os registros extremos, os números na vertical indicam as oitavas de acordo com o sistema Francês, pois o Dó central é o Dó<sub>3</sub>. Podemos observar desta forma certa instabilidade na expansão dos registros, se considerarmos a proporção entre o grave e agudo. Os registros não são tão bem definidos em todas as seções, pois as notas graves são predominantes em relação às notas agudas. Estas últimas aparecem sempre como um clímax das seções.

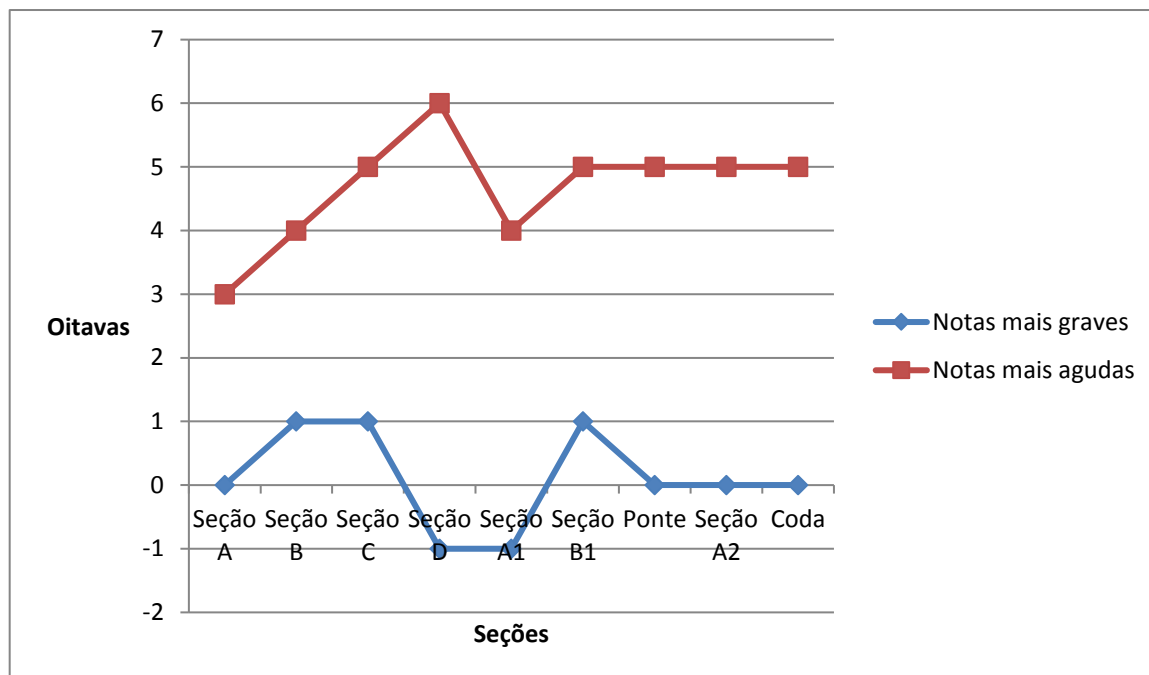


Gráfico 1- Expansão dos registros da I Peça

### 5.1.1 Análise e Estudo com o Instrumento

A Seção A começa na região grave do piano, entre o G0 e G#3<sup>19</sup>; com dois planos sonoros, formados pelas notas rápidas e pelo pequeno cluster. Este pequeno cluster serve como um bordão<sup>20</sup> na textura e também como referência tímbrica. No final da seção, a repetição dos pequenos clusters produz uma idéia de conclusão, no entanto, ao mesmo tempo em que pode gerar expectativa do porvir, o ouvinte pode assimilar também como um ponto de chegada. Há também uma variação extrema de dinâmicas de *pppp* até *ff* com notação de duração a-métrica e altura discreta.

As primeiras tentativas de estudo levaram à idéia de que a escrita não favorecia uma leitura ágil. Para facilitar a interpretação foi necessária a decisão precisa dos dedilhados e dos gestos. Foram observados os gestos ascendentes, os descendentes e os necessários para a realização dos saltos; descobrindo gestos idênticos. Aqui aparecem os gestos dialógicos, onde os gestos rápidos são interrompidos pelo pequeno cluster (Ver imagem 1). Este material também pode ser entendido como gestos temáticos, por serem configurações de forte identidade na peça.

<sup>19</sup> As notas são nomeadas de acordo com o sistema Frances e as oitavas também, pois o Dó central é o Dó3.

<sup>20</sup> Palavra, expressão ou frase que alguém repete excessivamente.

No exemplo a seguir, destaco os pequenos clusters em amarelo, que neste caso são quatro notas tocadas simultaneamente formadas por intervalos de 2ª maior, separados por oitavas. Destaco também as notas rápidas em azul que estão em um único plano sonoro, definidas também pelos gestos.



Figura 2 – Gestos temáticos – pequenos clusters e notas rápidas

Para distinguir os dois planos sonoros foram necessários diferentes tipos de toques. Neles, foi percebida uma dificuldade na execução das notas rápidas. É neste ponto que a memorização mostrou ser uma ferramenta de auxílio para a execução, na medida em que percebeu-se que a dificuldade da execução rápida era potencializada pela dificuldade de compreensão da leitura e grafia da partitura.

Na seqüência, nomeamos Seção B um trecho breve, contrastado pela mudança de registro, do grave para o médio, entre o B1 e D4. O material desta seção é uma transformação do pequeno cluster, mantendo as mesmas notas “Si, Dó, Dó# e Ré”; alterando a ordem, o registro e a forma de tocar, os sons simultâneos passam a se organizar sequencialmente.

Nesta seção é construído um único plano sonoro, caracterizado pelo uso de pausas entre os pequenos grupos de notas rápidas. Estes novos gestos temáticos se diferenciam daqueles da seção anterior tanto por ser um “material flutuante”<sup>21</sup> como pela falta do apoio no cluster, sendo assim mais dinâmico. Desta forma, trata-se de um material que transmite movimento, em contraposição ao anterior que segura o movimento; essa sensação é reforçada ainda pelo andamento mais lento e pesado da primeira parte e do andamento mais rápido e leve da segunda. Este material se “espalha” pela extensão do teclado gerando expectativa do

<sup>21</sup> Material flutuante é caracterizado por não possuir um “chão”, por faltar o apoio nos clusters, um material que gera uma suspensão no ar e que seja leve.

porvir. Esta expectativa é realçada durante toda a seção através da dinâmica estática que mantém a intensidade em *ppp*.

A dificuldade técnica encontrada nesta seção foi a realização dos intervalos de nonas notadas em andamento rápido, mantendo a intensidade de *ppp*. Para isso, observamos que durante toda a seção, era necessária a estabilização das mãos em uma única região do teclado, num tipo de toque que não utiliza a movimentação ampla do pulso, mas sim a articulação dos dedos e o uso de meio pedal *sustain* para ajudar a gerar o efeito flutuante.

Devido à aplicação de várias pausas neste mesmo trecho, utilizamos os gestos retóricos, delimitando as intenções das esperas sem deixar de planejar a condução para o próximo gesto. A última pausa longa me sugeriu um gesto que parece ficar congelado no tempo, durante ela foi necessário um movimento rápido de ir e vir do pedal na intenção de limpar todos os harmônicos gradualmente.

Em contraste com as duas primeiras seções, a seção C é caracterizada pela densidade harmônica e pela sonoridade derivada do trêmolo<sup>22</sup> de clusters. Essa seção possui caráter improvisatório e é concluída através da primeira barra dupla que aparece na peça. Estes trêmolos mencionados, juntamente com o uso do pedal *sustain*, geram um som “embolado”, que se diferencia dos materiais das seções anteriores, tanto da sonoridade mais “cristalina” da seção A, quanto do alcance de diversos registros do piano dos materiais da seção B. Compreendemos que esta seção possui dois momentos diferentes ou subseções.

A primeira subseção é formada por grupos de trêmolo, construídos por duas notas mais agudas e duas notas mais graves, resultando em um intervalo de segunda maior numa distância de uma oitava. Os *acelerandos* e os *ralentandos*, os *crescendos* e os *diminuendos* são indicados na partitura. Na grafia dos grupos é sugerida a quantidade de notas e podemos entender que a duração é a-métrica e altura indeterminada.

Podemos notar no exemplo abaixo os três grupos de notas escritos em três pautas separadas. Cada grupo parte de direções diferentes: iniciam-se nas notas mais graves ou nas notas mais agudas.

---

<sup>22</sup> Trêmolo é a repetição rápida entre duas ou mais notas musicais.



Figura 3 – Três grupos de notas da subseção da Seção C

O grupo do registro agudo é tocado com a mão direita, o grave com a mão esquerda, enquanto no médio intercalam-se as mãos, ajudando a configurar mais uma vez um gesto dialógico a partir da movimentação das mãos no teclado. Assim como na seção anterior, o pedal *sustain* é mantido durante todo o trecho para dar um efeito de mistério, contribuindo na intensidade e na proposta tímbrica. No final desta subseção aparece uma pequena improvisação livre de cerca de 5”, ficando assim ao gosto do intérprete a maneira como este trecho irá concluir-se.

Ainda sobre esta subseção, foram realizadas várias fases de estudos. Na primeira fase foi realizado o estudo de cada grupo de trêmolo separado, analisando a quantidade de notas, o tempo e o impulso necessário para a execução. Em seguida foram adicionadas as indicações da partitura, os *acelerandos* e os *ralentandos*, os *crescendos* e *diminuendos*. Posteriormente, foi realizado o estudo de unir as mãos, observando como cada grupo poderia levar ao próximo pela preparação dos saltos, considerando que cada um deles necessita de um impulso. A junção foi realizada aos poucos, na união de um grupo por vez. É a partir destes gestos dialógicos que podemos perceber o surgimento dos “gestos espontâneos”, compreendidos como a proposta original e desafiadora que Tosar apresenta os clusters neste trecho.

Compreendemos a segunda subseção como uma “Coda” que retoma os intervalos de segundas de maneira mais ampliada. Nela, são sugeridas as indicações de *prestíssimo e feroce* com intensidade *fff*. Esta coda é composta por fusas, dividida em três grupos por pausas, com uma pausa longa ao final que aproveita a ressonância. Durante o estudo foi observado que cada grupo possui subdivisões pares e ímpares, que ao mesmo tempo em que aparecem como subdivisões rítmicas complexas ajudam-nos a planejar melhor a manutenção do ritmo; o primeiro grupo possui subdivisão de 3, 2, 2 e 2 notas; o segundo 2, 2 e 3 notas; o terceiro 2, 2, 5, 2, 2 e 2 notas.

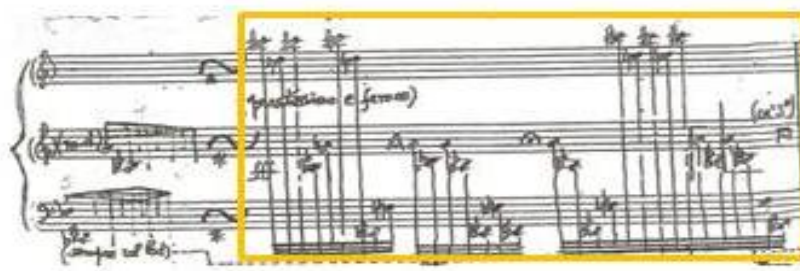


Figura 4 – Segunda subseção da Seção C

A partir da análise acima inferimos que as subdivisões com quantidades de notas ímpares tendiam a serem executadas como quiálteras, porém, todas as fusas devem ser tocadas iguais. Outro detalhe desta subseção é que ela possui muitos saltos. Foi necessário pensar em um gesto de amplitude, mantendo apenas a movimentação dos braços sem deslocar o tronco, para contribuir em sua realização com a velocidade de prestíssimo. Foi utilizado o pedal sustain para executar e potencializar a indicação de *feroce*.

A seção D se caracteriza timbricamente pela ausência de pedal, aparecendo como único trecho de sonoridade completamente contrastante. Nesta seção, há a indicação do caráter e andamento na partitura: “vivace, semínima = 192”. Pela primeira vez aparecem as figuras mínimas e semínimas, sugerindo gestos mais curtos, com andamento definido e organização temporal estabelecida, duração métrica e altura discreta. Esta seção também é caracterizada pelo surgimento de um novo material: duas notas de apoio com intervalos de segundas acrescidas por notas de aproximação cromática. Pouco a pouco as notas de apoio vão aumentando de duas para três, quatro, cinco notas ou ainda para clusters. A quantidade de notas das apogiaturas também se modifica podendo aparecer até cinco notas em apenas uma figuração.

Na partitura podemos observar pequenos desenhos retratando uma mão e um braço. Estes desenhos têm a função de indicar a mecânica correta para a realização dos clusters. A textura aos poucos vai ficando mais densa, iniciando com dinâmica *pp* e terminando com intensidade em *ffff*, como uma grande frase. Esta seção conclui em um cluster de notas brancas do Fá<sup>2</sup> ao Sol<sup>4</sup>. Há uma grande exploração dos registros do Bb-1 ao C5.

Posterior à análise, além da decisão do dedilhado, foi trabalhado um toque específico para esta seção. Pensamos em gestos que podiam favorecer a execução no andamento indicado, numa dialogia entre movimento de notas repetidas e saltos. Para a

realização da duração exata das notas de apoio foi necessário o estudo com metrônomo, em seguida foram inseridas as apogiaturas.

Para cumprir com a execução do cluster indicado no desenho mencionado anteriormente, foi preciso apoiar o braço direito no teclado e para isso, foi necessário uma aproximação maior do tronco sobre o instrumento. Esses movimentos, que não tinham sido aplicados até o momento, originam um impacto visual na performance do intérprete. Não é somente a sonoridade do cluster que impressiona pela sua intensidade *ffff* é também pela posição em que se encontra, precisamente na conclusão de uma seção, ressoando em uma pausa longa, marcado na partitura novamente por uma barra dupla. Esta conclusão parece dividir em três partes a peça. Esta informação é confirmada pela retomada de alguns materiais da Seção A na sequência.

No exemplo a seguir destaco as apogiaturas em verde. Os pequenos clusters, grifados em amarelo, são compostos por duas ou mais notas tocadas simultaneamente. Neles prevalece o intervalo de 2º menor. Na cor preta, destaco os desenhos que retratam a mecânica que deve ser utilizada na realização dos clusters.

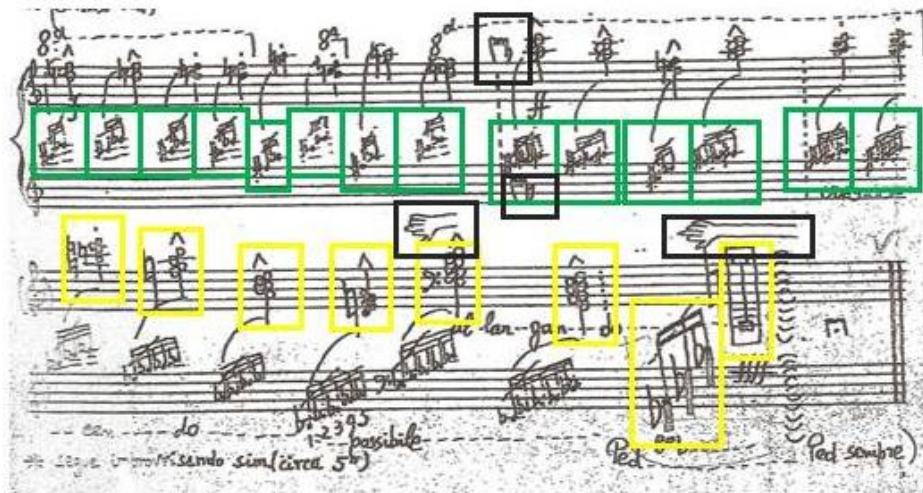


Figura 5 – Seção D

A seção A<sup>1</sup> é uma retomada<sup>23</sup> da seção A. Suas características em comum são os dois planos sonoros; o principal com clusters e o secundário com notas rápidas, nas quais reaparecem as notas “Si, Dó, Dó# e Ré”. Em ambas temos a variação extrema de dinâmicas, na primeira vez a intensidade varia de *pppp* até *ff* e nesta recapitulação entre *pp* até *ffff*. Esta seção também apresenta, em relação a seção A anterior, uma estrutura semelhante na

23 As retomadas dialogam com uma tradição da “recapitulação” na música erudita, como por ex. na forma sonata ou no rondó.



organização dos materiais: notas rápidas que concluem por vezes em clusters. No entanto, diferencia-se pelo uso de pedal *sustain* nos pontos de chegada, principalmente nos clusters. Pela primeira vez ocorre uma saturação cromática<sup>24</sup>. Nesta seção é explorada principalmente a região grave do piano entre o Bb1-C#4.

A partir desta análise, iniciei o processo de definição dos dedilhados e da observação de um gesto que levasse as notas rápidas ao cluster, necessitando novamente de gestos que se dialogassem. Assim como na seção A, uma das ferramentas que contribuiu na execução foi a memorização.

Após a observação, percebemos que era necessário um movimento específico para que as notas rápidas fossem direcionadas ao cluster e vice-versa. Recorremos assim à duas definições básicas de movimentos a partir da linha do teclado do piano: a movimentação do pulso e das mãos em forma de arco, que pode ser para cima como indicam as setas azuis, (ver figura 5) ou para baixo como indicam as setas laranjas. Neste caso optamos pela movimentação em arco por baixo (setas laranjas) para chegar aos clusters.

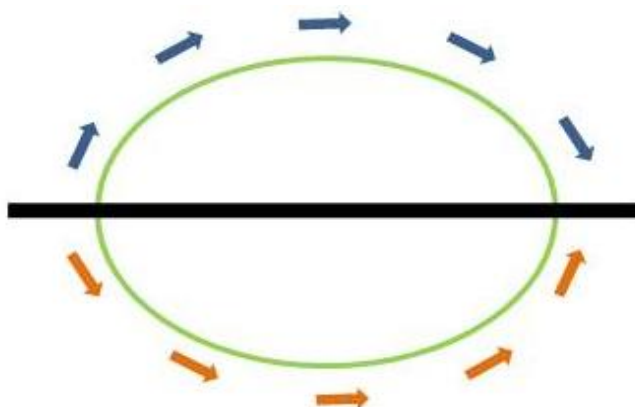


Figura 6 – Movimentos a partir da linha do teclado

Nesta seção, foi necessária a observação detalhada da partitura para que pudéssemos identificar com precisão os saltos e o uso do pedal. Nela, alternam-se trechos com pedal e sem pedal. Os trechos onde seu uso é requisitado normalmente se encontram em pontos de chegada, sob os clusters. Observamos ainda, no final dessa seção, uma frase com várias notas curtas sob um acelerando até a chegada no pequeno cluster.

<sup>24</sup> O princípio harmônico fundamental da música dodecafônica é promover uma permanente saturação cromática da textura com as doze notas da escala cromática. Quanto mais o espaço sonoro estiver saturado do total cromático, tanto menos identidade tonal terá a música e mais idealmente uniforme ficará o espaço atonal. (SOUZA, ANPPOM, 2009 p.132)

A ordem das pausas entre seção seguinte B<sup>1</sup> e sua homônima anterior- é quase idêntica, com exceção apenas na penúltima pausa, que possui duração diferente. Em ambas as seções são utilizadas notas rápidas e pausas como materiais. Diferenciam-se, entretanto em relação às dinâmicas: Na seção B<sup>1</sup> a variação ocorre entre *pp* até o *fff*, enquanto na seção B, se mantém a intensidade em *ppp*. Em B<sup>1</sup> predomina o registro de C1-F5.

Para facilitar a interpretação foi necessária a decisão precisa dos dedilhados e um toque específico, que utilizasse somente a movimentação dos dedos. Partimos então da subdivisão em pequenos grupos de acordo com as pausas para estudo segmentado. Na primeira fase deste estudo observou-se os acentos de cada grupo. Em seguida, deu-se atenção à junção intermitente de cada grupo, gradualmente. Novamente, foi necessária a utilização dos gestos retóricos, a delimitação das esperas mantendo o pensamento na condução destes gestos.

The image shows a handwritten musical score for Section B<sup>1</sup>. It consists of four staves. The top staff is the piano part, and the bottom three staves are the guitar part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mp*, *mf*, and *fff*. There are also annotations in Portuguese, including "Chitarra senza Ped." and "senza Ped.". The score is divided into measures by vertical lines, and some measures are highlighted with purple boxes. There are also purple asterisks and blue squares scattered throughout the score.

Figura 7 - Seção B<sup>1</sup>

Antes do que chamaremos de Seção A<sup>2</sup>, aparece uma breve “ponte”, caracterizada pela indicação de *Vivace*. Este trecho retoma algumas características da seção C como a indicação de andamento e o uso de apogiaturas. Nela, identificamos dois tipos de materiais: notas rápidas e apogiaturas. Há também uma grande variação de dinâmicas com intensidade de “*p*” até “*ffff*”. Desenvolvida entre a região E0 – F5.

Como comentado anteriormente, estas apogiaturas são ornamentos que antecedem a nota principal, com intervalo de uma oitava entre elas.

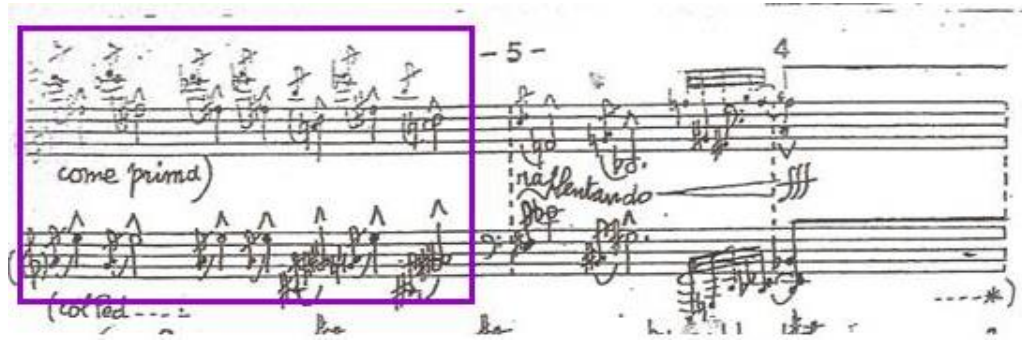


Figura 8 – Ponte

Após a observação da partitura inferimos que os gestos deveriam ser rápidos, leves e de precisão. Foi necessária a memorização para a execução deste trecho. Na continuação, analisamos o final da seção, que possui notas estruturais que precisam ser destacadas durante a execução.

A seção  $A^2$  se relaciona com a seção A pelo fato de que ambas possuem dois planos sonoros; o principal com clusters e o secundário com notas rápidas. No entanto, diferenciam-se em relação à variação de intensidade: enquanto temos na seção A uma variação de dinâmica entre *ppp* e *ff*, em  $A^2$ , observamos uma variação de *mf* até *p*. Esta seção  $A^2$  se diferencia também pelo uso do pedal *sustain* durante toda a seção e pela exploração da região entre o  $Ab_0$  e  $Db_5$ .

Na primeira fase de estudos foi realizada a decisão dos dedilhados, dos gestos de cada pequeno grupo e o diálogo entre estes gestos. Um método de estudo utilizado para resolver as dificuldades desta seção foi a memorização, pois esta contém grupos semelhantes que causam confusão. Assim como na seção C, foi utilizado um gesto para chegar por baixo nos pequenos clusters.

A seção denominada “Coda” mantém a intensidade de *p* e *mp*. Inicia com algumas notas lentas, ocorre um *acelerando* resolvendo em pequenos clusters, depois as notas vão *rallentando* pouco a pouco, favorecendo a intenção de *perdendo*. É explorada a região entre o  $C_0$ -  $F\#_5$ .

Em seguida foram determinados os dedilhados e desenvolvidas duas linhas de estudos: uma linha dos pequenos clusters, destacando estes em um primeiro plano; outra linha focando nas notas rápidas, com atenção ao *acelerando* e *retardando*, mantendo-as em um segundo plano. Ao final da peça o compositor anota na partitura a indicação de *perdendosi*, deste modo pensamos em gestos que a caracterizassem, com toque preciso e de braço e, com um *rallentando* pouco a pouco.

Abaixo temos uma tabela com as principais características da Primeira peça

	Subdivisões	Materiais	Planos sonoros	Dinâmicas
Seção A		Pequeno cluster e notas rápidas.	Dois	<i>pppp</i> à <i>ff</i>
Seção B		Transformação do pequeno cluster em notas rápidas, também caracterizada pelo uso de pausas.	Único	<i>ppp</i>
Seção C	1ª Subseção	Trêmulos com caráter improvisatório	Único	<i>pp</i> à <i>ff</i>
	Coda	Grupos de fusas com intervalos de segundas	Único	<i>fff</i>
Seção D		Duas notas de apoio com intervalos de segundas acrescidas por notas de aproximação cromática.	Único	<i>pp</i> à <i>ffff</i>
Seção A <sup>1</sup>		Pequeno cluster e notas rápidas	Dois	<i>pp</i> à <i>ffff</i>
Seção B <sup>1</sup>		Notas rápidas e pausas	Único	<i>pp</i> à <i>fff</i>
Ponte		Notas rápidas e apoggiaturas	Único	<i>p</i> à <i>ffff</i>
Seção A <sup>2</sup>		Pequeno cluster e notas rápidas	Dois	<i>mf</i> à <i>p</i>
Coda		Notas lentas, com acelerando resolvendo em pequenos clusters, depois as notas vão <i>rallentando</i> .	Dois	<i>p</i> e <i>mp</i>

Tabela 2- Principais características da Primeira Peça

## 5.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS - SEGUNDA PEÇA

A segunda peça do conjunto das *Tres Piezas para Piano*, de Héctor Tosar, possui notação predominante de duração a-métrica e altura discreta.

Diferente da primeira, o compositor delimita quase todas as seções com barra dupla. Não há uma recorrência a um material característico no decorrer das seções; cada seção apresenta seus próprios elementos, com exceção da repetição da seção A. Resolvemos nomear as seguintes seções identificadas: A, B, C, C<sup>1</sup>, A<sup>1</sup>, D e Cadência.

Dentre características em comum com a primeira peça estão: dois planos sonoros, -o principal com clusters e o secundário com notas rápidas- e o uso de variações extremas de dinâmicas. Podemos notar uma diferença em relação à textura das duas peças: na primeira se mantém em boa parte o esvaziamento cromático, enquanto na segunda a saturação cromática é predominante.

Dentre os materiais novos que surgem nesta segunda peça estão: o cluster mudo, os *marcattos* e a improvisação<sup>25</sup>. Em relação à expansão dos registros o gráfico abaixo exemplifica o desenvolvimento destes ao longo da peça, iniciando na região central e terminando nos extremos do instrumento. Podemos observar desta forma certa estabilidade na expansão dos registros se considerarmos a proporção entre o grave e agudo.

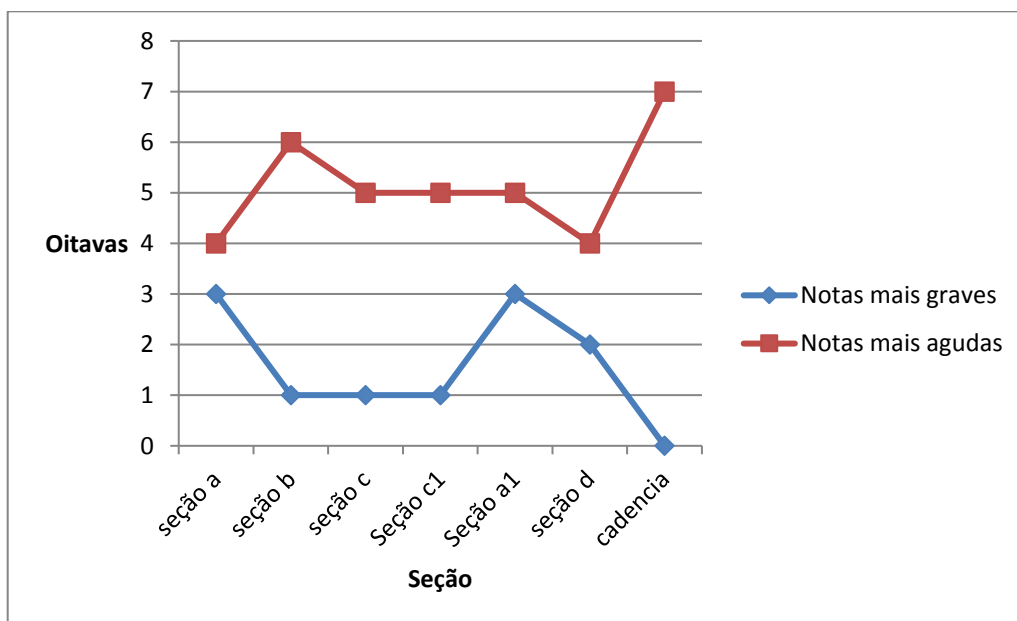


Gráfico 2- Expansão dos registros da II Peça

### 5.2.1 Análise e Estudo com o Instrumento

A Seção A, começa na região central do piano, entre o C3 e C#4. O compositor apresenta os seguintes materiais: cluster, cluster mudo, *marcattos* e notas rápidas. Podemos perceber que se trata de uma seção bem contrastante, tanto em relação aos materiais, como também de dinâmicas e sonoridades. Nela, é trabalhado um único plano sonoro de textura construída por saturações cromáticas. No que se refere às dinâmicas, o compositor anota as seguintes marcações: *marcatissimo*, *tutta forza* e *ffff*.

Também anota nos *marcattos* “mm: 180-192” entendemos que seria uma indicação do metrônomo para cada nota da série. A peça não é composta a partir das teorias de música serial nem dodecafônica, porém, em alguns momentos apresenta algumas séries, como nos *marcattos* a série [10, 8, 11, 1, 5, 2, 7, 4, 9, 3, 0, 6] que seria as notas (Sib, Láb, Si,

<sup>25</sup> Nesta improvisação fica a critério do intérprete o ritmo e a ordem das notas; suas alturas são sugeridas na partitura.

Dó#, Fá, Ré, Sol, Mi, Lá, Mib, Dó, Fá#). Compreendemos os conceitos de notação com inteiros a partir da definição do teórico Joseph Straus, no livro “Introdução à Teoria Pós-tonal”.

“A equivalência de oitava e a equivalência enarmônica nos deixam com apenas doze classes de notas diferentes. Todos os Si#, Dó, e Rébb são membros de uma única classe de notas, assim como são todos os Dó# e Réb, todos os Dóx, Ré, e Mibb, e assim por diante. Os compositores no século XX continuaram em geral a usar a notação tradicional na pauta, onde o Láb é notado diferentemente do Sol#. Entretanto, para os nossos propósitos teóricos e analíticos, usaremos também inteiros de 0 a 11 para nos referirmos às doze classes de notas diferentes. A Figura abaixo mostra as doze classes de notas diferentes e alguns dos conteúdos de cada uma (Strauss, 2000, p3).

Nome com inteiros	conteúdo da classe de notas
0	Si#, Dó, Rébb
1	Dó#, Réb
2	Dóx, Ré, Mibb
3	Ré#, Mib
4	Réx, Mi, Fáb
5	Mi#, Fá, Solbb
6	Fá#, Solb
7	Fáx, Sol, Láb
8	Sol#, Láb
9	Solx, Lá, Sibb
10	Lá#, Sib
11	Láx, Si, Dób

Figura 9- Classes de notas

Primeiramente foram identificadas algumas dificuldades técnicas. A primeira se trata da realização do cluster mudo. Foi necessário planejar um gesto que procurava um movimento discreto no abaixar das teclas, mas que fosse ao mesmo tempo eficiente. Para realizar os *marcattos* pensamos em um toque seco, realizado com o terceiro dedo, de maneira que a mão se posicionasse verticalmente sobre o teclado, em uma forma pontiaguda. Identificamos a realização destes *marcattos* como um gesto espontâneo, tanto pela posição específica das mãos, como pela sua aparição única no contexto geral das *Tres Piezas*. Para a

realização dos clusters pensamos em manter a mão e o pulso firmes no intuito principal de que todas as notas soassem juntas.

Assim como na primeira peça, as primeiras tentativas de estudo levaram à idéia de que a escrita não favorecia uma leitura ágil. Novamente, para facilitar a interpretação foi necessária a decisão precisa dos dedilhados (principalmente das notas rápidas) e a conscientização dos gestos.

No exemplo abaixo está representada a seção A: o cluster mudo<sup>26</sup> esta circulado na cor laranja, os *marcattos* na cor azul e o cluster na cor vermelha.

Os *marcattos* neste contexto são notas tocadas destacadas de caráter violento. Nos clusters representados prevalece o intervalo de segunda menor. As notas rápidas destacadas na cor verde se assemelham as figurações que apareceram na primeira peça; possuem uma curta duração e foram executadas pelos mesmos gestos.

The image shows a handwritten musical score for Section A. It consists of two systems of staves. The top system includes a piano staff (treble clef) and a guitar staff (treble clef). The piano staff has a blue box around a cluster of notes, a red box around a cluster of notes, and an orange box around a cluster of notes. The guitar staff has a blue box around a cluster of notes, a red box around a cluster of notes, and an orange box around a cluster of notes. The bottom system includes a piano staff (treble clef) and a guitar staff (treble clef). The piano staff has a green box around a cluster of notes. The guitar staff has a green box around a cluster of notes. The score includes various annotations such as 'fff marcattissimo, tutta forza', 'sim.', '(senza ped.)', '(ca' 3'')', 'pp (una corda)', 'p', 'pp', and 'mp'. There are also some handwritten notes in the margins, including '(III-130-102)' and '(3'')'.

Figura 10- Seção A

Subdividimos a seção B em quatro partes denominadas: *a*, *b*, *a'*, *b'*. O contraste entre a seção A e B se dá a partir da mudança de registro e na indicação do caráter *brutale*. A subdivisão *a* inicia com dois planos sonoros, na região do A0- C#2 com um cluster e *marcattos*. A subdivisão *b* consiste em apenas um plano sonoro que contém uma melodia, delimitada entre A3- C#5, num adensamento das figuras. A subdivisão *a'* utiliza a mesma seqüência de intervalos da subdivisão *a*, transposta para a região G#4- C6 num movimento retrógrado<sup>27</sup>. A subdivisão *b'* se mantém na mesma região de sua homônima também num movimento retrógrado. Toda a seção possui *saturação cromática* e apresenta os três tipos de

<sup>26</sup> O cluster e as notas mudas são recursos sonoros que enfatizam os harmônicos; neste caso as teclas são abaixadas e seguradas, permitindo que as cordas liberadas soem “por simpatia”, isto é, que vibrem pelo fato de serem harmônicos de uma nota conseguinte.

<sup>27</sup> Esta técnica da retrogradação é também uma técnica de palíndromos; Palíndromo é uma palavra, expressão ou frase, ou até mesmo uma seqüência de letras ou números, que tenha a propriedade de ser lida e compreendida da mesma maneira, tanto da direita para a esquerda, como da esquerda para a direita.

pausas –já apresentadas neste trabalho- adotadas pelo compositor, estas anotações de diferentes tipos de fermatas são convenções criadas por compositores do século XX.

Mesmo a peça não sendo composta a partir de uma matriz serial, conseguimos identificar, tanto nos marcattos da seção A como na subseção *a* e *a'* dentro de B, trechos que se utilizam de series.

Nos dois gráficos a seguir, para deixar mais claro o planejamento desta série, relacionam-se as alturas (notas) e os intervalos dos dois eixos principais.

O eixo vertical indica os números que representam as notas, a partir da utilização da classe de Dó como zero<sup>28</sup>. O eixo horizontal indica os intervalos ordenados<sup>29</sup>. Na subdivisão *a*, a série inicia no número 3 (Mib) e termina no número 9 (Lá), enquanto a série retrógrada *a'* é transposta a 3 semitons abaixo, iniciando no número 0 (Dó) e terminando no número 6 (Fá#). Na observação dos gráficos abaixo é possível visualizar as semelhanças entre os desenhos resultantes, sendo que o segundo apresenta-se invertido (retrógrado) e transposto.

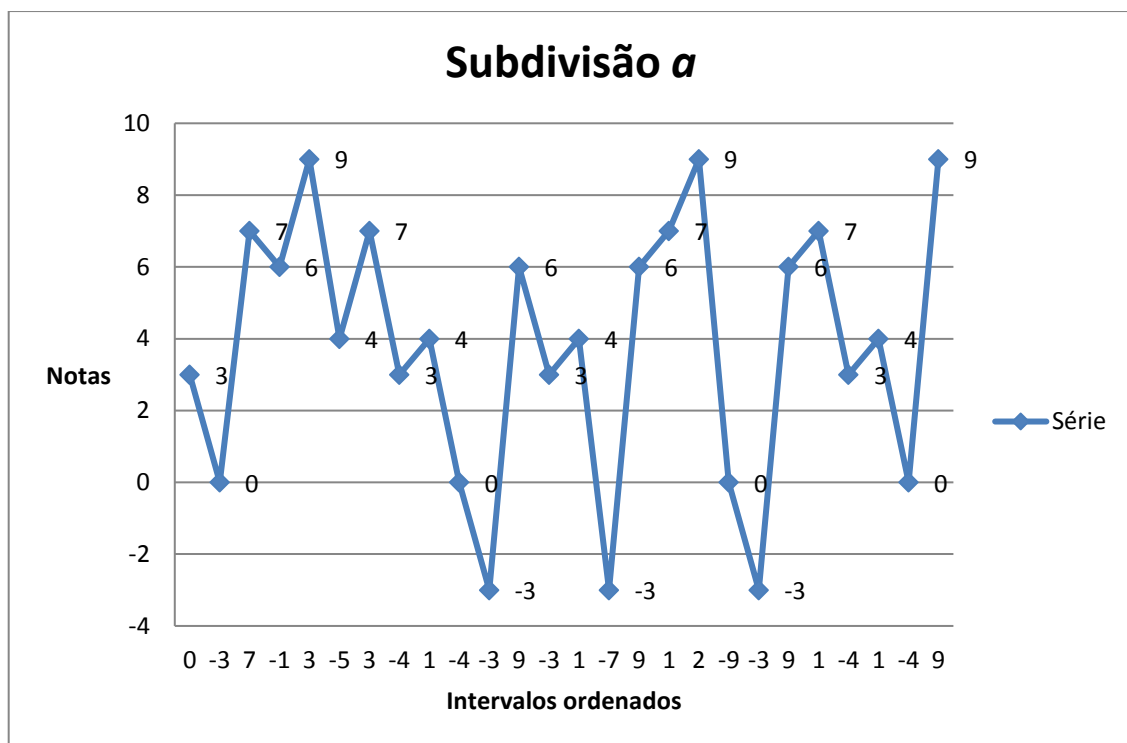
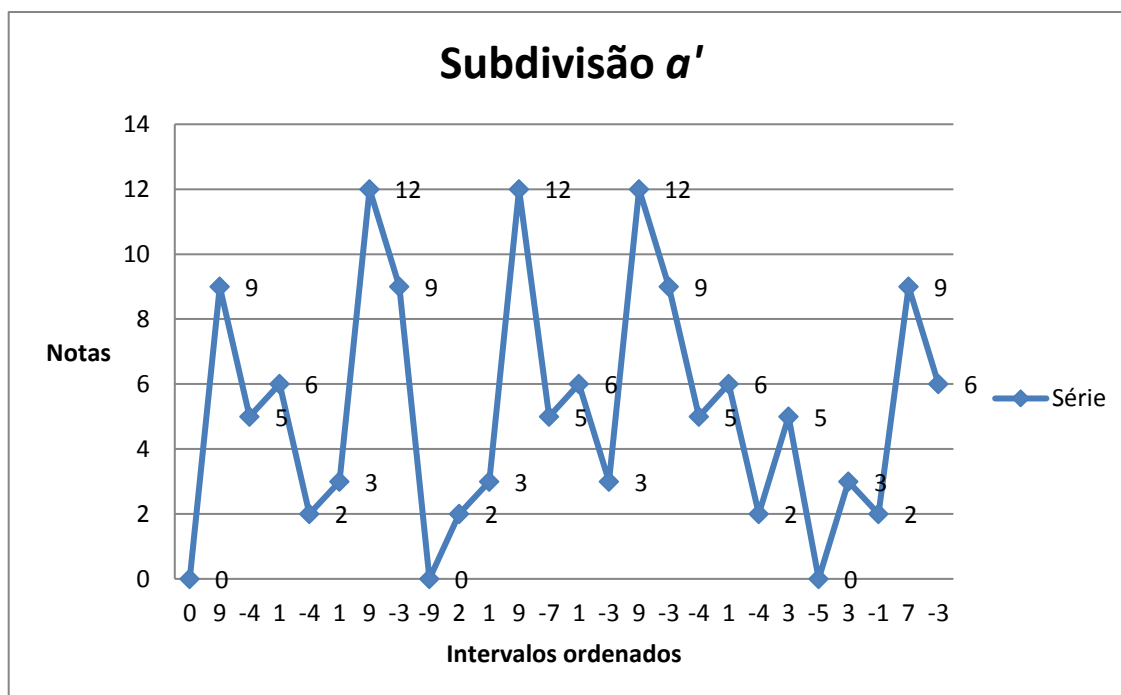


Gráfico 3- Notas e intervalos da Subdivisão *a*

<sup>28</sup> Usarei a notação com o “Dó fixo”: à classe de notas contendo os Dós é arbitrariamente atribuído o inteiro 0 e o resto segue a partir daí” (Strauss, 1990- 2000, pg 3).

<sup>29</sup> *Intervalos direcionados* ou *ordenados* são quando nos preocupamos com a direção do intervalo, seja ele ascendente ou descendente. Nesse caso, o número será precedido ou por um sinal de mais (para indicar um intervalo ascendente) ou por um sinal de menos (para indicar um intervalo descendente) (Straus, 1990-2000, p.6).



Gráfico 4 - Notas e intervalos da Subdivisão  $a'$ 

Consideramos o hexacorde presente na subdivisão  $a$  como um segundo plano sonoro. Em  $a'$ , o hexacorde é transposto, mantendo as mesmas características intervalares internas. Este hexacorde da subdivisão  $a$  é composta pela série de números [2, 5, 8, 10, 11, 1], que representam as notas (Ré, Fá, Sol#, Lá#, Si, Dó#) formando os intervalos ordenados  $\{+3+3+2+1+1\}$ . O hexacorde da subdivisão  $a'$  é composta pela série: [8, 10, 11, 1, 4, 7]; que representa as notas (Sol#, Lá#, Si, Dó#, Mi, Sol) formando os intervalos ordenados<sup>30</sup>  $\{+2+1+1+3+3\}$ . Como as notas são tocadas simultaneamente a ordem dos intervalos não faz a diferença.

Durante a análise e apreciação da peça, foram levantadas algumas questões: como diferenciar, na prática, os dois planos sonoros presentes nas subdivisões  $a$  e  $a'$ ? As colcheias do primeiro plano devem soar ligadas ou cortadas?

Tentando responder essas perguntas, pensamos primeiramente na realização dos clusters através da manutenção da mão e do pulso firme para que as notas soassem juntas. Para a realização das colcheias do primeiro plano, após a escuta das gravações, consideramos

<sup>30</sup> Um intervalo entre notas é simplesmente a distância entre duas notas, medida pelo número de semitons entre elas. Um intervalo entre notas, o qual será abreviado *in,1* é criado quando nos movemos de nota a nota no espaço de notas. Pode ser tão amplo quanto a nossa faixa de audição ou tão pequeno quanto um semitom. Às vezes nos preocuparemos com a direção do intervalo, seja ele ascendente ou descendente. Nesse caso, o número será precedido ou por um sinal de mais (para indicar um intervalo ascendente) ou por um sinal de menos (para indicar um intervalo descendente). Intervalos com um sinal de mais ou de menos são chamados *intervalos direcionados* ou *ordenados* (Straus, 1990-2000, p. 6).

a própria escrita e indicação de Tosar representada através da grafia das figuras (ver figura 10). As colcheias com hastes separadas devem soar cortadas através de um toque mais seco, as colcheias com hastes unidas devem soar ligadas. Chegamos à conclusão de que nestas subdivisões são utilizados os gestos dialógicos, juntamente com os gestos retóricos no plano sonoro das colcheias do primeiro plano. Assim como na primeira peça, foi necessária muita atenção aos diferentes tipos de pausas, para gerar uma continuidade temporal fluída e planejada.

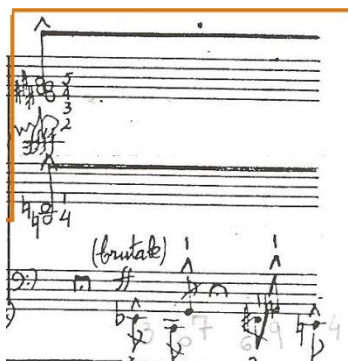


Figura 11- Colcheias com hastes separadas e com hastes ligadas

Nas subdivisões *b* e *b'* foi observado que, mesmo a seção *b'* contendo a retrogradação dos intervalos de “*b*” o dedilhado utilizado manteve-se o mesmo. Com base na decisão dos dedilhados das notas rápidas foram também decididos os gestos para cada grupo.

Nas duas últimas notas da seção B, ele prepara o início da seção C, apresentando já, as duas notas (Láb e Sib) que serão exploradas na seção. Estas duas seções são separadas por uma barra dupla e se contrastam pelas dinâmicas e pelos andamentos, de *ff* e  $mm^{31} = 180-192$  para pianíssimo e *molto calmo*. Observamos também um subsequente esvaziamento cromático.

A seção C foi dividida em duas subseções. A primeira subseção possui dois planos sonoros. Em um deles observamos pequenos clusters que devem ser tocados em intensidade de *pp*, construídos com intervalos de segunda maior, entre as notas Láb-Sib, Mib-Fá, Réb-Mib, que se agrupam, no final desta subseção, formando um hexacorde. No outro plano aparecem pequenas frases, sempre com notas rápidas, em dinâmicas *ppp*, no agudo ou no grave. Para distinguir os dois planos sonoros foram necessários dois tipos de toques diferentes; nos pequenos clusters decidimos por um toque sem ataque por entender que estas não deveriam se sobressair neste contexto. Para as pequenas frases isoladas, optamos por um toque leve e preciso. No decorrer dessa subseção, a estas pequenas frases, vão se adicionando

<sup>31</sup> Entendemos por mm indicação do metrônomo aproximado entre 180 e 192 por cada nota da série.

mais notas, intensificando a densidade das figuras. Estas pequenas frases se transformam gradativamente em dois grandes grupos, tocados em movimento contrário, compreendendo os extremos do teclado em direção ao registro médio, que no fim se encontram, na mesma nota (Lá3). É importante ressaltar que a utilização do pedal nestes dois grupos promove uma saturação cromática.

Para a execução do grande grupo de notas rápidas foram realizadas várias fases de estudos. Na primeira fase dividimos o grupo em duas partes. Foi efetuado o estudo com as mãos separadas e, em seguida, a junção das mãos, observando a simetria dos dedilhados gerados pelo movimento contrário. Na próxima fase foi realizado o estudo de juntar os dois grupos. Neste momento, gerou-se um gesto maior que aproveitou a direção contrária das frases e ajudou a criar uma movimentação corporal necessária para este trecho, que se apresentou como um dos mais complexos.

A segunda subseção representa um Coda, contendo vários clusters. A intensidade varia do *mf* até *ffff*. As três últimas notas (Sol#, Lá e Sib) ficam ressoando e promovem o esvaziamento cromático. Há um detalhe importante: essas três notas preparam a próxima seção. Mais uma vez o compositor coloca barra dupla separando as seções.

Para a execução dos clusters primeiramente foram praticados somente os gestos dos saltos e depois os gestos com os toques. Para deixar soando apenas as três notas- Sol#, Lá e Sib- mantém-se as teclas abaixadas e realiza-se um movimento rápido de ir e vir do pedal na intenção de limpar todos os harmônicos gradualmente.



Figura 12- Segunda subseção da Seção C

Estas três notas que ficam soando, preparam o início da Seção C<sup>1</sup>. Sendo uma variação da anterior, esta seção também é subdividida em duas partes: *a* e *b*. Na subdivisão *a*, se mantém os dois planos sonoros, invertendo a idéia da seção C. As notas soltas estão em intensidade *pp* e os pequenos clusters em *ppp*. No final desta subdivisão o compositor intercala pequenos clusters e pequenas frases de notas rápidas.

A partir da observação da partitura percebemos que, o ritmo das colcheias deve manter-se constante para que soem contínuas e o toque das notas rápidas, deve aproveitar-se mais do impulso do gesto. Novamente foi necessária muita atenção aos diferentes tipos de pausas, para gerar uma continuidade temporal fluída.

A subdivisão *b* trabalha com ritmos, tocando apenas as duas notas, Dó#0- Lá6, com *acelerando* e *rallentando*. Parece assim uma espécie de brincadeira com essas duas notas e com pequenas frases de notas rápidas, terminando nas notas iniciais (Dó#0 e Lá6). Mantém-se nessa subseção o esvaziamento cromático. Novamente o compositor marca na partitura uma barra dupla. Esta conclusão parece dividir a peça em duas grandes partes. Esta informação é confirmada pela retomada da Seção A na seqüência.

Nesta subdivisão foi necessário um estudo direcionado em como fazer o *acelerando* e *rallentando* para que suceda de forma contínua.

Exemplifico abaixo as notas repetidas que possuem uma mesma altura, agrupadas em figuras variadas, que podem ser executadas com recursos de *acelerando* e *rallentando*.



Figura 13- Subseção *b* da seção C<sup>1</sup>- notas repetidas

A re-exposição da seção A está retrógrada, na região entre o C3- C5. O compositor mantém os mesmos materiais: cluster, cluster mudo, *marcattos* e notas rápidas, porém, em ordens diferentes. Podemos perceber que também se trata de uma seção bem contrastante, tanto em relação aos materiais, como também de dinâmicas e de sonoridades. Nela, é trabalhado um único plano sonoro de textura construída por saturações cromáticas, como na seção A. No que se refere às dinâmicas, o compositor anota as seguintes marcações: *marcatissimo*, *ffff* no início, como na seção A e no final da seção *perdendosi*; esta última foi anotada no final da primeira peça.

Foram realizados os mesmos procedimentos de estudos da seção A, com atenção ao cluster mudo e aos *marcattos*. Assim como na primeira peça, as primeiras tentativas de estudo levaram à idéia de que a escrita não favorecia uma leitura ágil. Mais uma vez, para

facilitar a interpretação foi necessária a decisão precisa dos dedilhados (principalmente das notas rápidas). Observamos que estes grupos de notas rápidas deveriam ter uma mesma forma de estudo, com atenção a dois detalhes: aos impulsos de cada grupo e às pausas que separam estes, para transmitir uma organização temporal fluida.

A seção D possui dois planos sonoros: o externo que é destacado possui apenas duas notas, que forma um intervalo de 5ª justa, começa com as notas Sib3- F4, posteriormente estas notas são substituídas pelas notas Sol2- Ré3. O plano sonoro interno é composto por seis notas rápidas. Como na seção B, o compositor apresenta de novo os três modelos de pausas.

Como citado acima, em algumas situações, Tosar define dois planos sonoros: algumas notas destacadas por acentos se sobressaem em relação a um plano secundário.

No exemplo a seguir ressalto em azul as notas destacadas no plano sonoro principal e as notas contidas no plano secundário em amarelo.

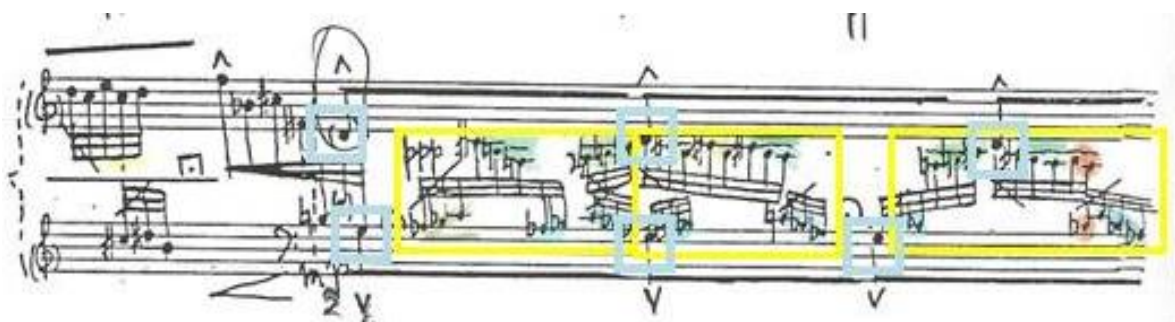


Figura 14- Notas destacadas na seção D

Para distinguir os dois planos sonoros na execução foram necessários diferentes tipos de toques. No plano sonoro externo, que contém apenas duas notas, pensamos em tocar com o quarto dedo com um impulso para destacá-las. Observamos no plano sonoro interno os gestos ascendentes, descendentes e os que são a junção destes; para esta execução pensamos em um toque sem ataque. Aqui aparecem novamente os gestos dialógicos, onde os gestos rápidos são interrompidos pelas notas destacadas.

A seção denominada cadência tem cinco subdivisões: *a*, *b*, *c*, *a'*, *b'*. É uma seção que possui total saturação cromática e várias indicações de interpretação.

A subdivisão *a* é caracterizada pelo surgimento de um material novo: improvisação com seis notas em cada mão, sendo as alturas das notas pré- definidas, a ordem e o ritmo ficam à critério do intérprete. A textura aos poucos vai ficando mais densa, inicia na dinâmica *pp*, acelera e cresce até *ffff* de maneira lenta e contínua. Toda a subseção foi

desenvolvida na região C3-C#4. Os estudos partiram de alguns critérios de improvisação, observando as seis notas em cada mão.

Como citado acima, na improvisação as alturas podem ser pré-definidas, mas a ordem e o ritmo ficam a critério do intérprete, veja exemplo abaixo:



Figura 15- Notas improvisadas

A subdivisão *b* é um movimento contrário, do extremo para a região central, entre Dó1– Dó#6. Com intensidade em *ffff* e combinação de escrita a-métrica com altura determinada. Nesta subseção foram realizadas várias fases de estudos. Na primeira fase foi efetuada a decisão precisa dos dedilhados. Em seguida pensamos em um gesto único, das regiões extremas para a região central. Por ser um gesto contrário e os dedilhados das duas mãos serem idênticos, configura-se em um gesto em espelho.

Na subdivisão *c* há vários clusters, também em intensidade *ffff*, com toda a força, na região do C0-B6, concluindo em um cluster mudo com as doze notas na região central do piano para ressoar os harmônicos. Foram realizados os estudos saltos dos clusters e a chegada ao cluster mudo.

A subdivisão *a'* possui dois planos sonoros: em um plano são destacadas as notas Eb e F#. No outro plano sonoro o compositor anota cinco notas cada mão, utilizando a notação a-métrica e altura indeterminada, indicando que o intérprete deve improvisar. Nesta subdivisão os critérios de improvisação foram pré-definidos com mais facilidade, pelo fato de ter somente cinco notas cada mão. Logo em seguida pensamos em um gesto para destacar as duas notas Eb e F#.

Na subdivisão *b'* há um movimento contrário da região central até o extremo, abrangendo entre Eb3-F#3 até Lá0-Dó7; usando de toda a extensão do piano com escrita a-métrica e altura determinada. No estudo, primeiramente foram decididos os dedilhados, observando a padronização destes. Para uma execução rápida foi realizado a memorização dos padrões e em seguida trabalhado um gesto conclusivo, aproveitando todo o corpo.

Abaixo temos uma tabela com as principais características da Segunda peça

	Subdivisões	Materiais	Plano sonoro	Dinâmicas
Seção A		Cluster, cluster mudo, <i>marcattos</i> e notas rápidas	Único	<i>ffff</i> à <i>pp</i>
Seção B	Subdivisão <i>a</i>	Cluster e <i>marcattos</i>	Dois	<i>ff</i> e <i>ffff</i>
	Subdivisão <i>b</i>	Única melodia num adensamento das figuras	Único	<i>p</i> à <i>ffff</i>
	Subdivisão <i>a'</i>	Cluster e <i>marcattos</i>	Dois	<i>ffff</i>
	Subdivisão <i>b'</i>	Única melodia num adensamento das figuras	Único	<i>mf</i> à <i>ffff</i>
Seção C	1º Subseção	Pequenos clusters e pequenas frases com notas rápidas	Dois	<i>pp</i> e <i>ppp</i>
	Coda	Clusters	Único	<i>mf</i> à <i>ffff</i>
Seção C <sup>1</sup>	Subdivisão <i>a</i>	Pequenos clusters e pequenas frases com notas rápidas	Dois	<i>ppp</i> e <i>pp</i>
	Subdivisão <i>b</i>	Duas notas, com <i>accelerando</i> e <i>rallentando</i>	Único	<i>pppp</i> à <i>ffff</i>
Seção A <sup>1</sup>		Cluster, cluster mudo, <i>marcattos</i> e notas rápidas	Único	<i>ffff</i> à <i>pp</i>
Seção D		Duas notas no plano externo que forma um intervalo de 5ªJ Plano interno é composto por seis notas rápidas	Dois	<i>pp</i> e <i>ppp</i>
Cadênci a	Subdivisão <i>a</i>	Improvisação	Único	<i>pp</i> à <i>ffff</i>
	Subdivisão <i>b</i>	Notas rápidas em movimento contrário	Único	<i>ffff</i>
	Subdivisão <i>a</i>	Clusters	Único	<i>ffff</i>
	Subdivisão <i>a'</i>	Duas notas destacadas em um plano e no outro, improvisação.	Dois	<i>f</i> e <i>pp</i>
	Subdivisão <i>b'</i>	Notas rápidas em movimento contrário	Único	<i>f</i> à <i>ffff</i>

Tabela 3- Principais características da Segunda Peça

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa podemos perceber que Tosar se apóia estritamente no piano para compor. Como o compositor mesmo disse, o piano era o seu instrumento e que através dele podia escrever música muito melhor. Nestas peças que analisamos, o compositor explora os timbres deste instrumento, trabalhando com planos sonoros diferenciados. De maneira geral, pudemos perceber também uma tendência aos opostos através do uso exacerbado de contrastes.

Na linguagem contemporânea o uso do silêncio denota não apenas a ausência de notas executadas (de som), mas também a possibilidade de exploração de ressonâncias, da movimentação corporal do intérprete e da organização do tempo, que influencia totalmente no resultado final de uma obra. Tosar se apodera de três tipos de “fermatas” como “pausas”, sendo estas de grande importância para a organização do tempo.

Após a análise percebemos que esta obra possui uma escrita detalhista, com anotações de caráter e diferenciação de planos sonoros. A dinâmica é toda indicada e há o uso de barra dupla para dividir as seções, principalmente na segunda peça.

Nas duas peças há uma variação extrema de dinâmicas que cria contrastes expressivos. Nelas, o compositor explora toda a região do piano, utilizando uma ampla movimentação na execução. Para a realização destes contrastes é preciso que o intérprete planeje a seqüência de movimentos, se preocupando sempre com a transição entre eles, em nossa hipótese o dialogo entre os movimentos distintos são interpretados como gestos dialógicos.

Para a execução, os dedilhados tiveram que ser precisamente decididos. Foi exigida certa agilidade para a realização das notas rápidas, como também um toque homogêneo.

Nas duas peças temos também diferentes tipos de tratamento dos materiais. Na primeira, temos uma homogeneidade neste quesito, pois vemos sempre o material do pequeno cluster com notas rápidas serem retomados e desenvolvidos, caracterizando-se como o material característico da peça. A segunda peça possui uma heterogeneidade maior, pois em cada seção surge um material novo.

Em relação à forma, podemos afirmar que ambas possuem recapitulação da Seção A. A divisão da primeira peça em três grandes partes se deu através do reconhecimento destas recapitulações, onde o material característico reaparecia de forma modificada. Dividimos a



segunda peça em duas grandes partes, também a partir da recapitulação da Seção A. Desta vez ela acontece literalmente, apenas com os materiais em ordem diferente e retrógrado.

A utilização do pedal foi também um importante fator para a construção da sonoridade. Na primeira peça, é mantido o pedal *una corda* durante todo o tempo e em alguns trechos é indicado o uso do pedal *sustain*. Na segunda peça o uso do pedal *una corda* e *sustain* são indicados em apenas alguns trechos.

O uso dos contrastes citados anteriormente acontece principalmente entre o que chamamos de esvaziamento cromático e saturação cromática. Na primeira peça é mantido principalmente o esvaziamento cromático, enquanto na segunda mantém-se a saturação cromática.

Uma ferramenta de auxílio para a execução em público foi a memorização, em razão de que a grafia da partitura não favorecia uma leitura ágil. As peças foram memorizadas a partir de vários métodos em virtude de não possuírem harmonia nem melodia; assim, utilizamos a memória auditiva, visual, cinestésica e conceitual.

## REFERÊNCIAS

**Héctor Tosar. Latinoamérica música**, 2013. Disponível em: <<http://www.latinoamericana-musica.net/bio/tosar.html>>. Acesso em: 24-11.

**Intercambio Uruguay.** Disponível em: <<https://intercambiouruguay.wordpress.com/category/héctor-tosar/>> acesso em: 24 março 2015.

AHARONÍAN, Coriún. **Héctor Tosar: Compositor uruguayo**. Montevideo: Trílice, 1999.

AHARONÍAN, Coriún. Héctor Tosar (1923-2002) Muerte de un gran compositor. **Revista Musical Chilena**, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902002019700005](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019700005)>. Acesso em: 24 nov. 2014.

BUXEDAS, Jimena. La crítica musical y La creación: La mirada de Washington Roldán sobre la producción de Héctor Tosar. **Boletín música**, Revista de música latinoamericana y caribeña, p. 30-44, 2013.

CERVIÑO, Jimena Buxedas. **Tosar por la crítica, Tosar por Tosar: Dos miradas desde las fuentes periodísticas**. 2010.

DA SILVA, Eliana Monteiro. **Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a realização de um projeto didático através da serie de CDs Compositores Latino-americanos**. I Jornada Acadêmica Discente. PPGMUS-USP.

DA SILVA, Eliana Maria De Almeida Monteiro. **Beatriz Balzi e o piano da América Latina: A música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-americanos**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DE SOUZA, Rodolfo Coelho. Uma introdução às teorias analíticas da musica atonal. **Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Volume I. Goiânia: ANPPOM, 2009. p.122- 153

ECO, Umberto. Experimentalismo e Vanguarda. **A definição da arte**. 1ª Edição. Arte e Comunicação, 2006.

HASSELAAR, Silvia; GERLING, Cristina Capparelli. **Sonatina Nº 2 de Héctor Tosar: Aspectos históricos e analíticos**. ANPPOM: Décimo Quinto Congresso, 2005.

HASSELAAR, Silvia Cristina. **Sonatina Nº 2 de Héctor Tosar: uma visão histórica e analítica**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical**. Traducción de Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1989

LALUZ, Alexander. **Siete fundamentales en dos imprescindibles ediciones de sello Ayuí/ Tacuabéc con algunas de las obras más importantes del Mtro Héctor Tosar**. Disponível em: <<http://www.eumus.edu.uy/amus/gcm/nro1/tosar.html>>. Acesso em: 24-11.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva De. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Av. de Berna/ Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

ORTIZ, Carlos Barreiro. Música y escena. Héctor Tosar. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/agosto\\_03/01082003\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/agosto_03/01082003_02.htm)> acesso em: 24 nov. de 2014.

PARASKEVAÍDIS, Graciela: Música dodecafónica y serialismo en América Latina. **La del Taller**, Nº3, Montevideo, abril 1985

SCHMIDT, Gustavo Becerra. Sinfonia Nº2 para Cuerdas de Héctor Tosar: **Revista Musical Chilena**.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. Segunda edição. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River, 1990-2000.

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

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. Edição 1. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

ZAVALA, Irene Porzio. **A expressividade de Héctor Tosar na obra para piano solo: "Sul Ré" Uma análise do gesto musical e da gestualidade**. Porto Alegre, Junho 2010.

ZAVALA, Irene Porzio. **A interpretação da música**. Belo Horizonte, Junho 2007

ZAVALA, Irene Porzio. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo "Sul Re" de Héctor Tosar**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012

WILDT, F. K.; CARVALHO, A. R.; GERLNG, C. C. **O uso de mapeamento na memorização do Allegro Moderato da Sonatina Nº3 de Juan Carlos Paz: Uma**

**abordagem** **Prática.** Disponível em  
<<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/2653/11541>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

**ANEXOS**

ANEXO A- PARTITURA PRIMEIRA PEÇA

Seção A

Handwritten musical score for Section A, consisting of three systems of piano and bass clef staves. The score includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance markings include *(ca') 4"*, *(ca') 2"*, *4 (sim)*, *8*, *(sord) senza Ped.*, *(Ped)*, *Xped.*, and *(mens massa)*. There are also circled notes and asterisks indicating specific performance instructions.

Seção B

Handwritten musical score for Section B, consisting of three systems of treble and bass clef staves. The score includes performance markings such as *col 1/2 Ped. sempre*, *Ad libitum*, *pp < ff > sempre*, *(cinq 3)*, *(lasciar ped)*, *(col Ped)*, *pp < ff > sempre*, and *Trémolo irregular*. A legend at the bottom left defines symbols:  $\Delta$  = pausa breve (ca' 1/2"),  $\circ$  = pausa normal (ca' 1") and  $\ast\ast$  = pausa larga (ca' 2"). A legend at the bottom right defines symbols:  $\ast\ast\ast$  = rall,  $\ast\ast\ast$  = Trémolo irregular, and  $\ast\ast\ast$  = Dinâm. irreg. *Seção C*

### Seção C

Handwritten musical score for Section C. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left and right hands) and a violin part. The second system includes a piano part and a violin part. Performance instructions include *(piu mosso)*, *(pianissimo e feroce)*, and *(ca. 3<sup>ma</sup>)*. There are also dynamic markings like *ff* and *mf*.

### Seção D

Handwritten musical score for Section D. It consists of three systems of staves. The first system includes a piano part and a violin part. The second system includes a piano part and a violin part. The third system includes a piano part and a violin part. Performance instructions include *pp VIVACE (♩ = 12)*, *mf*, *al lan-gan-do*, and *Ped sempre*. There are also dynamic markings like *pp* and *mf*. The lyrics "do" and "al lan-gan-do" are written below the staves. A note at the bottom says *\*\* segue in modo sendo sim (circa 5<sup>ta</sup>)*.

Seção  
A1

Handwritten musical score for Section A1, measures 7-10. The score is written on four staves. Measure 7 starts with a forte (**ff**) dynamic and includes a first ending bracket. Measure 8 features a piano (**p**) dynamic. Measure 9 has a fortissimo (**fff**) dynamic. Measure 10 is marked **pp** and includes the instruction "(senza Ped)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Seção  
B1

Handwritten musical score for Section B1 and the Bridge. The score is written on four staves. Section B1 begins with a mezzo-piano (**mp**) dynamic. The Bridge section is marked **VIVACE** and starts with a fortissimo (**ff**) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Ponte" is written in blue at the bottom right of the score.



Seção A2

Handwritten musical score for Section A2, featuring piano and voice parts. The score is divided into several systems with various musical notations and performance instructions.

**System 1:** Includes the instruction "come prima" and "ritardando". The piano part features a melodic line with slurs and accents. The voice part has lyrics: "per-den-do-si".

**System 2:** Contains performance markings such as "pp", "mf", and "(ped. bz bz)". The piano part has a complex texture with many notes. The voice part continues with "per-den-do-si".

**System 3:** Features the instruction "(meno presto)" and "mp". The piano part includes a section marked "Coda". The voice part continues with "per-den-do-si".

**System 4:** Includes the instruction "(molto liberamente)". The piano part has a section marked "Coda". The voice part continues with "per-den-do-si".

**System 5:** Includes the instruction "(mente)". The piano part has a section marked "Coda". The voice part continues with "per-den-do-si".

**System 6:** Includes the instruction "Ped. all. fino". The piano part has a section marked "Coda". The voice part continues with "per-den-do-si".

**System 7:** Includes the instruction "3'30" ap". The piano part has a section marked "Coda". The voice part continues with "per-den-do-si".

**System 8:** Includes the instruction "ORIO UNIVERSITARIO". The piano part has a section marked "Coda". The voice part continues with "per-den-do-si".

ANEXO B- PARTITURA SEGUNDA PEÇA

**Seção A** (MH = 180-192)

*sim.*  
**fff** *marcatissimo, tutta forza*  
*(senza Ped.!)* *(ca'3")* **fff**

*pp* *(uma corda)*  
*p*  
*pp*  
*mp*

*p* *(tre corde)*  
*pp*

**Seção B**

*(brutal)*  
*Ped...\**

\* MUTED-Cluster cromático com a palma da mão cubrindo le distância de do a si  
\*\* Cluster cromático de re a si+

018910 3 9 10 9 7 9 0 9

espek.

Handwritten musical score for piano, measures 1-10. The score is enclosed in a yellow border. It features a treble and bass clef with various notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'espek.', '(quasi gliss.)', '(s. Ped.)', and 'mf'. Fingering numbers are written below the notes. A vertical dashed line is present at measure 10.

Handwritten musical score for piano, measures 11-15. The score is enclosed in a green border. It features a treble and bass clef with notes and rests. Handwritten annotations include 'pp molto calmo', '(col Ped. sempre)', and 'ppp sempre (m.s.)'. A vertical dashed line is present at measure 11.

Seção C

\* Cambiar Ped. rápido y repetidamente hasta extinguir todos los sonidos excepto los tres que deben mantenerse "mutados"

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of multiple staves. The score is enclosed in a green rectangular border. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions and markings include:

- Dynamic markings:** *ppp*, *(m.d.)*, *pp*, *mf*, *p*, *ff*, *ppp*.
- Tempo/Character markings:** *ga*, *pp*, *mf*, *ga poco liberamente*, *(piu presto)*.
- Performance instructions:** *(m.d.)*, *(p)*, *Sempre col. Ped. ---*, *col. Ped. sempre ---*.
- Section Header:** **Seção C1** is written in large, bold letters.
- Other markings:** *ff*, *pp*, *ppp*, *3*, *2*, *1*, *2*, *3*, *4*, *5*, *6*, *7*, *8*, *9*, *10*, *11*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with notes, dynamics, and performance instructions. The score is divided into sections by colored borders: a green border for the first system, an orange border for the second system, and a yellow border for the third system. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as ppp, mp, pp, and fff. Performance instructions include "poco a poco", "sempre col Ped.", "ritardando (lentissimo)", and "marchiss.". A section labeled "Seção A1" is marked with asterisks. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

\* Ver nota pág. 6.    \*\* Ver nota pág. 6.    \*\*\* M.M. = 180-192 como al comienzo.

**Seção D**

The image displays a handwritten musical score for Section D, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part and a string part. The piano part begins with a dynamic marking of *mp* and *pp*, followed by a circled *ppp* and the instruction *(pendendosi)*. The string part is marked *(tue corde)* and *ppp*. The second system continues with the piano part marked *ppp* and *leggierissimo*, and the string part marked *ppp*. The score is annotated with various performance markings, including accents, slurs, and dynamic changes. The piano part features complex rhythmic patterns and melodic lines, while the string part provides a harmonic and rhythmic accompaniment.

# Cadencia

pp lentamente, a capriccio, poco a poco accel--le--ran--do(\*) e cres--cen--do

(Ped. ....) (poco)

... sempre più acell. e-- cresc-- molto ... prestiss. pass ffff

fff strepitoso fff con furia (tutta forza) (lunga)

(muted) pp poco a poco accel (irregol) f

\*) (Pedale fino alla fine) Velocissimo (pausa ad libitum) Il più presto possibile

cen-- do-- (molto)--- fff ffff molto pesante, tutta forza

4'30" approx.

The score is written on multiple staves. The top staff is a vocal line with lyrics. Below it are piano accompaniment staves. The music includes various dynamics such as *pp*, *fff*, and *prestiss. pass ffff*. There are also performance markings like *accel*, *molto*, and *strepitoso*. The score ends with a time signature of approximately 4'30".