

SINFONIA Nº 2 PARA CUERDAS DE HÉCTOR TOSAR

por

Gustavo Becerra Schmidt

INTRODUCCION

Definir la música es una cuestión pendiente; los efectos que produce su contacto son demasiado variados y su lenguaje, apesar de todo, algo indeterminado. Sin embargo, me atrevo a invitar al lector a convenir que la música sea una ordenación de estímulos acústicos con efecto expresivo previsto, tal vez ello aclare mi exordio sobre la Segunda Sinfonía de Héctor Tosar, en la que veo síntomas de una oculta vena dramática.

Cuando un trozo musical plantea características que ponen al auditor en situación de prever su continuación, se puede decir que éste ha intuido las reglas o costumbres de aquél. Si el trozo continúa en consecuencia a su planteamiento, se dice que es regular. Si no lo hace, es irregular. El primer caso produce, normalmente, satisfacción y el último una frustración. Pero, en el primer caso se pueden satisfacer mecánicamente los supuestos del auditor produciendo tedio al faltar la invención, o, se puede ir densificando y anticipando lo que se espera, reduciendo cada vez más el campo de la sorpresa, en cuya marcha, el efecto más probable es el confinamiento, la angostura o "angustia", que sentirá el auditor al oprimírsele con un chorro de estímulos que no tendrá tiempo de ponderar. Este es para mí el caso general de la obra que comento, un caso de angustia producida por el temor, aunque éste tenga que reducirse al temor al espacio o al silencio o, tal vez, a no ser suficientemente rico y convincente. Como resultado, nos encontramos con una obra recargada, pero en forma distinta a la mayoría de ese tipo, pues es inevitablemente recargada y cumple, dentro de su avalancha de materiales sonoros, una misión expresiva llena de pujante pureza que es fiel retrato de nuestros tiempos.

Como cuestión previa, deseo aclarar qué entiendo por "angustia" y cómo uso ese concepto en este caso. Por lo común, el término quiere decir sensación de estrechez, de obligación perentoria desagradable, de represión violenta. También se llega a esta sensación cuando se teme a algo desconocido. Por último, la inhibición con su síntoma más agudo, la incapacidad, llega también a esos efectos. Estos conceptos permiten clasificar la música que induce al hábito mecánico como tranquilizadora o soporífera y la que los destruye como excitante. Si esta última lo es regularmente, conduce a un climax o saturación (sättigung) de tipo satisfactorio. Si no, produce suspenso, que es el deseo de continuación y, según la importancia de este último, en función de la fuerza continuativa de la música y de su frecuencia y situación expectable, angustia. Se comprenden irregularidades de todo tipo, pausas generales o cualquier efecto alterativo en los elementos de una obra. La otra gran cara de la medalla es la anticipación, que impone un ritmo a la satisfacción y que en su función crea el conflicto entre el deseo de conocer y asimilar "lo siguiente", con el "contra-deseo" de postergar primero y rechazar luego, lo que no habrá tiempo de examinar y gustar. Todo esto conduce al vértigo y éste representa una clase de imposición que se agudiza con la complicación creciente y el aumento de velocidad. Todo esto en conjunto es un incremento progresivo en el acontecer musical, que al no poder ser discriminado, arroja masivamente al auditor. Tal es el caso de la Sinfonía Segunda de Tosar, una obra avasalladora. En ella, con excelente pluma, se detalla hasta el último elemento; pero, será su conjunto el que impondrá su sentido, no al intelecto o conciencia del auditor, sino que irá derecho a la sub e inconsciencia, a excitar reflejos motores, tendencias e intuiciones. Será esta obra como las catedrales góticas, con una fuerza salvaje hacia arriba que puede observar en ella cualquier labriego y con un detalle y con una estructura que da satisfacción y trabajo al más avezado de los críticos. Como conclusión previa digo que esta obra es sencilla, porque claro y sencillo es su sentido general, por más compleja que resulte al nivel de sus elementos, si es que el analista se aparta de sus líneas estructurales.

A N A L I S I S

Se inicia con una breve introducción de carácter violento, en la que están implícitos los aspectos "suspensivos" y sincopados que la saturan. El primer motivo



es de carácter rítmico y está delineado coralmente sobre acordes en los que se combinan las 4as. con las 8as. (formando quintas) dando pie a choques de 7as., 2as. y 9as. Este género combinatorio aparece a lo largo de este trabajo de todas las maneras imaginables. Las consonancias usuales, 3as. y 6as., aparecen solo como color o como resultado secundario del planteamiento armónico enunciado. El 2º motivo



es un acorde tenido que completa el sentido planteado por el motivo rítmico anterior para servir en conjunto como antecedente del comienzo de la forma

sonata que hace de continente del resto del primer movimiento. No se puede menos que destacar la evidente conexión resultante entre la introducción (Allegro $\text{♩} = 160$ y el All^o. ma non troppo que se sigue, en sus aspectos fundamentales. Ambas zonas poseen un sentido rítmico casi percutido y además largas notas llenas de suspenso y tensión. Se puede decir que el primer complejo temático del All^o. ma non troppo, es una extensión elaborada de los elementos anteriores, y que su acompañamiento no hace más que realzar esta circunstancia.

The image shows a musical score for a string ensemble in the tempo 'All^o ma non troppo' with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The score includes staves for Violin 1 (VL 1^a), Violin 2 (VL 2^a), Viola (VLA), Cello (CEL), and Contrabass (C.B.). The music features complex rhythmic patterns with syncopation and dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include 'pizz' (pizzicato), 'arco' (arco), and '(Div)' (divisi). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

El sentido sincopado ($\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$) del acompañamiento da la tensión fundamental de la 1^a idea, y pasa a segundo plano solo al inquietarse ésta con los tresillos que dan el tejido fundamental del pasaje de transición. Es notable en esta obra la firmeza estilística, evidente desde los primeros compases, en su unidad armónica, que se hace extensiva a la melodía, que contiene en el tiempo lo que los acordes en el espacio.

Hay un odio al vacío en esta obra. El autor ha difundido hasta el último espacio con el aporte de su generoso ingenio, casi con nerviosa y vigilante pluma, al accecho de una flaqueza, anticipando, irrumpiendo en permanente desborde rítmico y polifónico, como en los "ricercari" del Renacimiento.

El proceso de integración de los elementos del "puente", es, en líneas generales, una aceleración. Primero aprovecha de las corcheas de

la primera idea, a cuyas síncopas va dando realce con imitaciones que percuten sus prolongaciones. Cuando la intensidad de este proceso está clara, aparecen, como si lo anterior no bastase, tresillos ascendentes cuya interválica, común a los elementos anteriores, se estabiliza en un obstinado



, que va abandonando el carácter imitativo hasta centrarse en forma mecánica en los "celli". Sobre este proceso aparecen rasgos temáticos propios y que son raros en los pasajes de transición de las sonatas tradicionales



más aún si se considera sus eventuales crecimientos después de los tresillos de negras sobre este motivo.



El juego de suma de elementos termina con la predominancia del "obstinato" que constituye el consecuente (a grandes rasgos) del "puente", para servir en tal calidad de enlace y base a un elemento melódico,



que opone una mayor tranquilidad al impetuoso fluir del "ostinato" y que, por su importancia puede ser considerado como una idea subsidiaria de la transición. De aquí en adelante se va fortaleciendo por momentos el vigor y la riqueza contrapuntística de la obra. Se añade un contrapunto, a los dos elementos que ya están en juego, que por su importancia y obstinación habría que llamar más propiamente "contrasujeto"



obrando de sujeto el elemento melódico anterior. Estos elementos se presentan en varias posibilidades de inversión, combinando con el ostinato de tresillos de corchea, que abandona su sitio de entre los "celli", para dar paso al juego de inversiones. En su migración, describe una trayectoria descendente, desde los 2os. violines, hasta los contrabajos, en los cuales aparece por dos compases que suman cuatro en total a su esporádica aparición en este grupo. La complicación creciente, ha llegado aquí hasta su cumbre y se disuelve saturándose primeramente en la repetición de elementos de la primera idea y del puente



que se va intensificando por un elemento caudal de semicorcheas (máxima velocidad en el primer movimiento) que predomina a la postre junto con los saltillos del puente en la disolución final de esta sección de transición. Agotada la agresividad de los pasajes anteriores,

entramos en una fluida calma (punto de máximo contraste) de intercalación gradual y ritmo poco acusado, que es la segunda idea



Esta fluye en un contrapunto casi renacentista, por su ausencia de accidentes agógicos. Expone sus temas, subiendo desde las violas, hasta los primeros violines, admitiendo entre sus contrapuntos, fragmentos imitativos provenientes del tema subsidiario del puente etc. Casi sin transición, se precipita en un breve pero intenso desarrollo, que más bien hace de pasaje de vuelta a la reexposición, sobre todo si tiene en cuenta que sus motivos provienen del puente, incluyendo una elaboración de carácter temático,



cuyo elemento escalístico es el que predomina y se prolonga como nexo hasta ser sustituido por el acompañamiento de la primera idea en



la reexposición. El paso mismo, a la reexposición, es muy interesante y merece una descripción especial. Los elementos del desarrollo, ya ha sido dicho, provienen del puente. Entre ellos, el saltillo, que es muy importante:



etc. por reflejo

además, la intercalación de la cabeza de la primera idea, que aparece después,



asociada al último elemento suprasumativo temático del desarrollo. Luego de esto el elemento escalístico pasa de ligado a spiccato, dando comienzo al núcleo central de este "paso" que dura seis compases,

Two systems of musical notation for a string quartet. The first system shows the Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts with a slur over the first few notes, followed by a spiccato passage. The Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (C.B.) parts are also shown. The text '1ª corda' is written above the Violin I and II parts. The second system shows the Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts with a slur over the first few notes, followed by a spiccato passage. The Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (C.B.) parts are also shown. The text 'All^o ma non troppo' and 'All^o deciso' are written above the Violin I and II parts.

en los que se advierte, más que una difusión de los elementos del desarrollo, un choque de éstos con la reexposición, que los elimina por la razón del más fuerte.

La reexposición no tiene incidencias especiales en esta densa "sonata", solo que al comienzo se presenta el tema en los "celli" y Bassi, que lo ceden al poco andar a las partes agudas que lo presentaron originalmente. Aquí el orden de los elementos es el mismo, en función del aumento de impulso; primero el acompañamiento sincopado y segundo: las corcheas que lo desplazan en calidad de contrapunto y finalmente los tresillos que llegan a formar un grupo obstinado, aún considerando sus diferentes formas de presentación. Los elementos temáticos subsidiarios del puente: acordes, tresillos de negras y sus alargamientos, saltillos, aparecen genéricamente los mismos, pero su significado influye del tratamiento intensivo (imitaciones, duplicaciones) del obstinado en tresillos de corcheas, que da, en su predominio creciente, la perspectiva definitiva del final, en donde es un elemento de saturación, previa preparación obtenida a través del elemento con saltillo y semicorcheas, que en la exposición servía de clausura al puente. Curiosa es aquí la omisión de la melodía-vehículo, que cabalgaba el fluido del puente en su primera presentación. Parece ser que el autor ha querido con ello insistir en el sentido violento de este movimiento que abarca como jerarquía sus últimos compases que se clausuran con dos acordes, un elemento gradual divergente en tresillos y un acorde final.

La omisión de la segunda idea cae por su propio peso en esta "sonata" pues su intensidad de tratamiento no da pie a mayores dilaciones. La organización esquemática de este movimiento es del tipo: A B C (B' + D+C' + A') A' B', de manera que corresponden las secciones A B C a la exposición, el paréntesis al desarrollo y las últimas secciones A' B' a la reexposición, que es defectiva. La brevedad del desarrollo se explica por las largas elaboraciones que se difunden por toda la obra y evitan una localización clara de un núcleo. El resumen más escueto sería tripartito: la sección: hasta el puente inclusive; 2ª sección (menos rápido laxo — — más rápido — tenso) transformativa y última sección, como la primera (tipo A B A').

CON EXPRESSIONE
 ANDANTE SOSTENUTO (♩ = 66)

El carácter indomable y nervioso del primer movimiento encuentra una excelente secuencia de suspenso en el segundo, que es un porfiado sondeo en la intensificación del efecto de síncopa, ya planteado en el movimiento anterior. Se trata de un trozo de gran unidad, de rara fuerza y de una angustia que parece, por momentos, va a estallar por falta de firmeza en la orientación de su potencia. Sin embargo, la mano segura del autor llega al final con pleno control y el auditor con evidente fatiga.

Sucesivamente, en este movimiento se presentan los siguientes acontecimientos:

Se inicia con una línea conductora (Vías) hecha principalmente a base de 2as., 3as. y 4as., cuya marcha de creciente inquietud sincopada se sostiene sobre un acompañamiento acordal (celli-bassi) de ritmo recalcado por un desdoblamiento en pizzicati.

Andante sostenuto (♩. 66)
 con espressione

V.L.S.
 1
 V.C.
 2
 C.B.
 1
 2

ARCO
 PIZZ
 ARCO
 PIZZ
 P
 P
 P

Desde el comienzo, el acompañamiento está lleno de respiraciones (♩ 7 8 9) que le comunican un aire "suspirante" que, por sus resonancias en notas largas y acentuadas habría que considerar como yambos. En algunos casos, dentro del suspenso creciente, el ritmo yámbico se transforma en anapéstico. Todo esto bajo el influjo de la línea conductora que al saturarse de síncopas pasa a los tre-

sillos en combinación con éstas (nótese la semejanza con el primer movimiento). Desde este momento pasan, las síncopas, a ser el otro factor determinante del acompañamiento, junto con su primer sentido "suspensivo" y "respiratorio" que he calificado de "suspirante". Una vez definidos estos elementos, el autor procede a una presentación de los mismos insistiendo mucho más que antes en la obtención de síncopas que se presentan de todos los tipos obtenibles: a) las que se preparan con una consonancia (marcha de disonancia creciente); b) la síncopa rítmica común, que aclara su sentido al producirse la "percusión" del tiempo correspondiente en otras partes y c) la síncopa de procedimiento que consiste en huir de los tiempos y los acentos, creando el máximo efecto de frustración rítmica mientras exista con claridad el "pulso" de la obra en la mente del auditor. Como el sentido sincopado va en orden creciente, no le bastó al autor con los valores anteriores, que abarcan desde la blanca hasta la semicorchea en combinaciones sincopadas incluyendo el tresillo de corcheas. A todo esto se agregan combinaciones sincopadas de tresillos



y síncopas de fusas en acordes. Con esto llega a su máxima inquietud el presente trozo y se vierte como compensación en una reacción casi ayuna de síncopas, a la que llega no sin antes haber pasado por la asociación sincopada del tresillo de semicorcheas. Esta última sección es el sitio en donde se libera la fuerza y la agitación en mecanismos de insistencia rítmica a cuya base se encuentran semifusas y tresillos de fusas. Sobre esto se superponen al principio notas de mayor valor con anacruzas que van desde un minimum de una nota al maximum de cuatro, teniendo como base los valores de tresillo de semifusa, semifusas y fusa. Finaliza esta cumbre dinámica de este movimiento con

una flexión hacia un interés  suspensivo de las semifusas

que se resuelve en una serie de 16 semifusas que son las últimas consecuencias del contenido saturante de esta sección y que le dan un remate digno de su violencia.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (VLN 1), Violin II (VLN 2), Viola (VLA), Violoncello (V.C.), and Contrabajo (C.B.). The score is written in a single system with five staves. Each staff begins with a 'Div.' (divisi) marking. The music is highly rhythmic, featuring numerous sixteenth notes and beams. There are several dynamic markings, including '>' (accent) and 'b' (basso). The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece concludes with a final chord in each instrument's part.

Se sigue a esta sección una pausa general prolongable que es una respiración dramática de necesidad absoluta, para restablecer la capacidad receptiva del auditor, hasta entonces primero foco de un suspenso creciente y luego punto de aplicación de su resolución agitada e implacable. Es mejor para el orden de esta descripción resumir lo acontecido hasta aquí, en su nivel más esquemático, que es por lo demás paradójicamente sencillo en contraste con su contenido y afecta una distribución del tipo A A' B, en donde corresponden las variedades de A a un antecedente melódico de su consecuencia agógica y dinámica, B.— El resto del trozo no es otra cosa que una gran resolución en normal descenso, del climax obtenido en la sección anterior (A A' B). El texto de la presente sección se ajusta al material rítmico que sirvió de base al acompañamiento en A, apareciendo solo, primero, en forma antifonal, cuyos dos grupos "corales" se van diferenciando cada vez más hasta que el más agudo retoma el papel de la línea conductora del comienzo mientras el grupo que reasume el suspenso sincopado de A'.— No se trata de una reexposición de temas en el sentido académico de la palabra, es, más bien, una paráfrasis de lo acaecido en A A', permaneciendo comunes los motivos en sus niveles más elementales de ritmo y articulación, se incluye además como cosa ya mencionada el color armónico que caracteriza a toda la obra. La diferen-

cia más apreciable es de color instrumental y se debe a la presencia de sordinas en toda la orquesta, con excepción de las violas. Este factor dura poco tiempo y cede lugar al predominio del factor melódico.

Una vez que se ha aclarado el sentido reexpositivo de esta sección y que su complicación ha evocado los últimos compases de su homóloga A', el autor inicia una etapa que reemplaza a B, pero que es diametralmente opuesta como sentido, sobre todo si se tiene en cuenta que esta última que llamaremos C es la suma rítmica de A A' y tiene como base una especie de ostinato que, solo lo es propiamente en su aspecto rítmico.



Esto sirve de base a un refundido lineal de sus elementos similares en A A', que se diferencia en general como resultado de su proveedor en la importancia del tresillo que esta última forma presenta desde su comienzo. Esta "idea" recorre, en su forma octavada, los primeros violines, celli y segundos violines en la forma expositiva de tipo imitativo predilecta del autor, dejando tras de sus presentaciones, contrapuntos síncopados con saltillos, semicorcheas, dándose con largueza casos de síncopas de subdivisión de fusas y tresillos de semicorcheas. Por esto es que este trozo con B, es un consecuente lógico a los elementos de A A', pero operando por obstinación de los recursos y agotándolos por superposición y saturación de los mismos que, al no mediar su matiz inicial pianissimo y la nueva línea conductora, habría resultado como remate lógico de este movimiento. Sin embargo, el aumento de inercia que se verifica funcionalmente en su transcurso (complicación creciente y *crescendi*) dan el último y definitivo impulso a este trozo, que, de aquí en adelante va cediendo primero, en frecuencia de sucesos por tiempo y segundo, en intensidad agógica y fuerza, hasta disolverse paulatinamente en una coda que evoca con mejor claridad que al comienzos de esta sección, el ambiente inicial de este tiempo, confiando como al principio, los remanentes de la línea conductora (con mínima cohesión para terminar) a las violas, las cuales ceden su lugar a los celli, cuando de ella no queda sino un pedal de fa sosteni-

do. Este último es reemplazado en el mismo grupo por un do sostenido, con el que se extingue este notable trozo.

Su forma total esquematizada sería A A' B A'' A''' C A'''''. Siendo C (+) = A + A' + nueva melodía y permaneciendo como más semejantes las subsecciones A A'''' A' A''', en el orden decreciente y B como la de máximo contraste. Haré todavía una última tentativa de esquematización de este trozo basándome en la trayectoria más elemental de un pensamiento musical, la de antecedente - consecuente. Completaré esta secuencia elemental con un elemento central que llamaré climax. Queda entonces la ordenación del contenido de la forma siguiente antecedente A A'; climax B; consecuente A'' A''' C (climax subsidiario) A'''''.

III

ALLEGRO CON FUOCO

Este movimiento que clausura esta segunda Sinfonía para cuerdas de Héctor Tosar, retorna al uso normal de la síncopa, como un elemento más de juego en el campo de los recursos rítmicos. Por la base, es este factor el principal, que resta complejidad conflictual al trozo, difícil consecuencia de tan tumultuosos predecesores. Pero, el autor, logró en este caso una de las soluciones más plausibles, cual es encontrar una cierta moderación, entre la fuerza primitiva e incontenible del primer movimiento y la angustia suspensiva del segundo. La lógica más próxima nos haría pensar en una continuación en el mismo sentido, pero, a veces, el sentido formal va más allá de estos elementos y llega a un resultado suprasumativo que, en un plano superior, determina el ánimo sencillo, dinámico y sano con que se resuelve esta obra.

Los sucesos están en el orden siguiente:

Un primer complejo temático que queda completamente definido en los primeros compases

Allegro con fuoco $\text{♩} = 84$ ($\text{♩} = 168$)

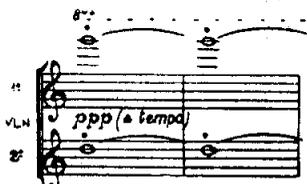
y que continúa elaborándose sin mayores incidencias hasta llegar a un puente de carácter marcadamente menos cinético que el complejo anterior y que se caracteriza por el fluir casi manso de tresillos con sentido descendente, eliminando progresivamente sonoridad hasta reducirse a celli y bassi. De este hilo sonoro se desenvuelve el segundo complejo temático, que no cede en importancia al primero, como se desprende de su tratamiento ulterior. En su presentación (matiz *mp*) se muestra otra vez la preferencia que el autor tuvo en esta obra por el timbre de viola en pasajes melódicos. Luego de la aparición aludida,

con molta espressione

continúa su exposición en los primeros violines para completarse en celli y bassi, con un intento de *stretto* en las violas y con un contrapunto rítmico figurativo en corcheas que devuelve en el flujo de esta idea, el empuje de la primera, tanto por movimiento como por sus articulaciones. Estas contiene las síncopas implícitas en sus notas repetidas

etc. que provienen

del texto de la primera idea. Cuando la presente combinación alcanza debida inercia, los primeros violines le superponen la cabeza de la segunda idea en doble valor. Está reducida a tres notas sube en dos secuencias y una tercera variada al extremo agudo del grupo en donde, luego de un disminuyendo y rallentando, recupera el tiempo en un sol armónico agudísimo que hará de pedal junto a un re de los segundos violines.



En este preciso instante los celi entran en pp con el primer tema, dándose comienzo al desarrollo.

La primera sección de éste se parece a la exposición, pero añade a los elementos de ésta un mayor juego polifónico a través de elementos que como



tienden a desempeñar papeles de contrasujeto y aparecen de sus sentidos directos e inversos. El primero de estos elementos se deriva de la primera idea; el segundo, del puente. Ambos ceden lugar, en el transcurso, a una creciente densificación que hace perder en su avance el sentido imitativo con que se inicia. Las últimas consecuencias de este desarrollo están determinadas por la fuerza creciente que reforzando el elemento de negras en acordes cada vez más compactos. Estos se presentan sobre la marcha de corcheas, típica de la primera idea. La intensidad de este pasaje se renueva con anacruzas de semicorcheas en escala que ascienden en contra de tresillos. Los violines se encargan de las primeras violas y celi de los últimos. El peso del crescendo espacia los últimos acordes. Con ellos termina el desarrollo, que omite la segunda idea (o complejo temático). Esta aparece en su forma aumentada, salpicada de los acordes que se prolongan del desarrollo, co-

mo nexo entre éste y la reexposición. Esta presenta la primera idea en los violines, recogiendo en los segundos algo del contrapunto en corcheas y silencios del desarrollo y un elemento esporádico de la segunda idea en las violas. Sin otras incidencias especiales, se presenta aproximadamente el mismo contenido que en la exposición hasta gran parte del puente que se convierte, con la separación de las notas de sus tresillos, en una preparación de elementos del primer movimiento, en las partes extremas y en los celli (primera idea), recordando de paso su sentido sincopado. A esto se sigue un pasaje ascendente en corcheas staccato que, a poco andar, anexa tresillos que, sueltos y con diversas articulaciones, son el tejido basal de la última forma de la segunda (en triple aumentación libre) idea en triples octavas. La fuerza de este pasaje lo transforma en el único y definitivo climax de este trozo. Los acordes, tresillos, cuartinas de corcheas y otros elementos más veloces de las secciones "Meno mosso e pesante" y "Piu pesante ancora", producen un ambiente que evoca el movimiento inicial, sin caer en la cita o la reexposición del mismo. La última de las secciones aludidas posee tres interrupciones antes del final definitivo, la primera es un aislamiento de los acordes, la segunda es un acorde tenido con anacruza y trémolo de celli, a la tercera se llega empezando desde el pianissimo y a través de dos notas tenidas en crescendo, al fortissimo (fff). La obra concluye con un pasaje rítmico que combina tresillos de corcheas con corcheas en una marcha mecanizante que produce la perspectiva del final y el sentido conclusivo.

The image shows a musical score for strings, consisting of five staves. From top to bottom, they are labeled: VLN 1^a, VLN 2^a, VLA., V.C., and -3. The score is written in a common time signature (C) and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The dynamic marking 'fff' (fortissimo) is present at the beginning of the first staff. The notation includes various articulations and slurs, indicating a highly textured and rhythmic passage.

EPILOGO

Luego de un impacto, mientras se aquietan las sensaciones, la mente trata de extraer de la experiencia un concepto, una idea, una generalidad que la caracterice. Esto es lo que sucede luego del examen de la Segunda Sinfonía de Tosar. De mi experiencia el resultado es el siguiente. Se trata de una obra "exhaustiva", agota sus propósitos. Ellos son de ataque (anticipaciones, incrementos de la variación y aceleración, etc.) de agresión. No se ve compasión por el auditor en esta obra, también él debe sufrir su potencia incontenible, que estalla cuando al desplazarse ya no aporta nada nuevo. Cualquiera que haya sido la posición del auditor, si abstracta o referida, al escribir esta obra, no cabe duda que penetra profundamente en su experiencia de la angustia. Experiencia que posee en alto grado de intensidad y definición. Su resultado no es "manso"; es más bien "salvaje", instintivo, impulsivo, ciego. Los recursos más intelectuales de la música como son los artificios de contrapunto, no pesan aquí en su detalle, sino en su conjunto, como en un río que, en su agitación, no reconoce más dirección que su cauce al que abandona, cuando su flujo excede a la capacidad de aquél.

No hay en esta obra elementos abandonados a la casualidad, pero sus direcciones generales son más bien irracionales, instintivas. En cualquier pasaje de ella, la vitalidad del autor establece hasta el último matiz. Ello muestra una capacidad para vivir el momento en su creador, sin que se advierta una proyección formal, lo que se evidencia es un "vuelo" de consecuencias formales, en órbitas sucesivas que hacen de esta obra un "gesto" en el que lo dinámico y cinético son factores predominantes. De una manera o de otra, hay en su texto "improvisación" en el buen sentido de la palabra. Hay de qué maravillarse a cada paso, como en la vida misma. Por ello es que en su transcurso, existen el suspenso, el interés y la fascinación de lo vivido por primera vez.

Se trata en general de una obra meritoria, digna de incorporarse al repertorio sinfónico de las orquestas americanas, pues, representa como pocas, nuestra voluntad todavía primitiva, que más se asemeja a la

obstinación y que está poblando como en trayectorias de flechas, nuestra incipiente cultura. Esta es por el momento, como en Tosar, heterogénea, agitada, pero está cimentando de todas maneras nuestro futuro. Hay en nuestra actividad, pasión por "edificar" sin preguntar el origen de los materiales, siempre que cumplan con su función. También ansiamos lo "definitivo" y "permanente". Como no se logra con normas que proceden de un pasado, lo hacemos como Tosar, con el gesto que, incontenible, holla en terreno virgen. Nuestras palabras son como "pronunciadas por primera vez" y nuestra música tiene, de todos modos, un eco sin precedentes.

La música de Tosar es audaz y espontánea. Está destinada a satisfacer el espíritu inquieto del americano que, muchas veces, se revuelve en la butaca ante las creaciones, cada vez más estáticas, del mundo europeo.