

Aparecida (1986) de Carlos
Mastropietro

Edgardo Rodríguez

Aparecida (1986) de Carlos Mastropietro*

El trabajo estudia la obra *Aparecida* (1986) del compositor argentino Carlos Mastropietro (1958) relacionándola con las tendencias estéticas que articularon la escena de la música contemporánea argentina de la primera mitad del siglo XX y la revisión crítica surgida a partir del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (1962-1970) del Instituto Di Tella.

Luego se examinan sus ideas técnicas y estéticas en torno de la ‘no-domesticación’ de la música y de la ‘fragilidad’ estructural, por un lado, y, por el otro, la función de su ‘mala memoria’ que actuaría imposibilitando la cita textual y estilística. Finalmente, se analiza la pieza estructuralmente para caracterizar los recursos utilizados y vincularlos con sus supuestos estéticos.

Palabras clave: música contemporánea argentina; Carlos Mastropietro; estética musical

Aparecida (1986), by Carlos Mastropietro

This paper studies *Aparecida* (1986) by the Argentine composer Carlos Mastropietro (1958) in relation to the aesthetic trends that articulated the Argentine contemporary music scene during the first half of the 20th century and to the critical revision that emerged from the Latin American Center of High Musical Studies (1962-1970) at the Instituto Di Tella.

Then we examine, on the one hand, his aesthetic and technical ideas around the ‘non-domestication’ of music and structural ‘fragility’, and, on the other, the function of his ‘bad memory’ that precludes textual and stylistic quotes. Finally, we analyze the piece structurally in order to characterize the resources used and to link them to his aesthetic assumptions.

Keywords: Argentine contemporary music; Carlos Mastropietro; aesthetics of music.

*Una versión preliminar de este texto (con el título “New paths in Argentine contemporary music: *Aparecida* (1986) by Carlos Mastropietro”) fue leída en julio del 2010 en el congreso Beyond the Centres: Musical avant gardes since 1950 (Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Grecia).

Esta investigación ha sido financiada por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 0707-2008) y la Universidad Nacional de La Plata (proyecto acreditado B215).

Introducción

Es difícil estudiar la música académica argentina de la primera mitad del siglo xx sin relacionarla con los movimientos desarrollados contemporáneamente en Europa. Los ecos de éstos resuenan no sólo en los planteos estéticos vernáculos sino también en las obras mismas.

La oposición nacionalismo-internacionalismo musical, que atraviesa la escena musical argentina de la época, es paradigmática de lo dicho. La estética nacionalista (que Alberto Ginastera resume en aquel período) abreva principalmente en el folclore argentino y el diatonismo de Igor Stravinsky y Béla Bartók. La vertiente internacionalista (que, reunida en torno de Juan Carlos Paz, se constituye en la modernidad radical contemporánea y crítica del nacionalismo musical) proclama la necesidad de incorporarse a la discusión de los problemas técnico musicales en boga en Europa central y, por ello, adopta el serialismo de la Escuela de Viena, principalmente a través de la música de A. Schoenberg.¹

La permeabilidad a los modelos europeos, característica de la época, enmarca la particular apropiación que Ginastera y Paz realizaron de éstos.² Ambos establecieron trayectorias estéticas impensables para los compositores que los crearon originalmente. Paz, por ejemplo, fue en el comienzo de su carrera compositiva un formalista neoclásico antirromántico, que unos años más tarde adopta el dodecafonismo, logro final del romanticismo schoenbergiano. Ginastera, por su parte, mixturó el serialismo dodecafónico estricto con, entre

-
- 1 Desde luego, todo el proceso es más complejo y aquí sólo se presenta una simplificación introductoria. Tratar profundamente este problema está más allá de nuestros objetivos. Para el estudio del desarrollo estético y técnico de Paz consúltese Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010). La obra, desarrollo estilístico y pensamiento de Ginastera tienen una mayor cantidad de analistas; entre los más actuales se destacan: Guillermo Scarabino: *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935–1950)* (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 1996); Melanie Plesch: “De mozas donosas y gauchos maternos música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera”. *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N° 2 (2002), pp. 24-31; Pola Suárez Urtubey: *Ginastera: veinte años después* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003); Christopher Fobes: *A theoretical investigation of twelve-tone rows, harmonic aggregates, and non-twelve-tone materials in the late music of Alberto Ginastera*, tesis doctoral, State University of New York at Buffalo, 2006; Erick Carballo: *De la pampa al cielo: the development of tonality in the compositional language of Alberto Ginastera*, tesis doctoral, Indiana University, 2006; Antonieta Sottile: *Alberto Ginastera: le(s) style(s) d'un compositeur argentin* (Paris: L'Harmattan, 2007); y Deborah Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide* (Nueva York: Routledge, 2010). Por último, Federico Monjeau estudia la relación entre las tradiciones europeas y las vernáculos durante la segunda mitad del siglo XX: “Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea”, en *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (S. S. de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008).
 - 2 Cuyos desarrollos estéticos resultan parangonables a pesar de estar desfasados temporalmente. Sus primeras etapas compositivas se caracterizaron por el diatonismo con matices folclóricos en el caso de Ginastera y neoclásico en la música de Paz. Posteriormente, ambos abrazaron el serialismo de las alturas: Paz en la década del treinta, Ginastera en la del cincuenta.

otros recursos, las citas nacionalistas, el microtonalismo y sectores de escritura libre (en su *Concierto para violín*, por ejemplo³).

El panorama musical argentino no sufre grandes alteraciones hasta que, a comienzos de los años sesenta, se funda el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), la rama musical del Instituto Di Tella. El Centro ejerció una muy fuerte influencia en los compositores argentinos y sudamericanos nacidos hacia los años cuarenta. Posibilitó entre otras cuestiones, una puesta al día con las principales tendencias compositivas en Europa y Estados Unidos. Se crearon una biblioteca con partituras actualizadas y un laboratorio de música electroacústica; se organizaron importantes ciclos de conciertos con música recientemente compuesta, al mismo tiempo que importantes compositores internacionales dictaban clases y conferencias (quizás las visitas más recordadas sean la I. Xenakis, L. Nono y J. Cage).

Esta puesta al día con las últimas tendencias en el mundo desarrollado posibilitó la diversificación del espectro estético y musical argentino, hasta entonces hegemonizado por la oposición nacionalismo-internacionalismo. Surgen los primeros grupos de improvisación y música experimental, las estéticas altamente politizadas, se establece la electroacústica como campo compositivo, se profundiza el conocimiento de la vanguardia norteamericana, etc.

Sin embargo, la apropiación de estas múltiples influencias fue mediatizada por una doble crítica: a los modelos dominantes en sí mismos (que por primera vez en el país se pudieron conocer a través de algunos de sus exponentes emblemáticos), por un lado, y al cercano y propio pasado musical argentino, por el otro.⁴ Estas relaciones problemáticas con los modelos compositivos centrales sustituyeron el impulso traductor y más bien especular que caracterizara la discusión anterior nacionalismo-internacionalismo.

En ese marco, varios compositores argentinos importantes surgidos del CLAEM participaron luego en la formación teórica y técnica de la generación nacida en los últimos años de la década del cincuenta. Entre ellos se destacan los principales maestros de composición de Carlos Mastropietro (1958): Gerardo Gandini (1936), quien formó parte del plantel docente del Centro, y los ex-beberríos Mariano Etkin (1943) y el uruguayo Coriún Aharonián (1940). En nuestro trabajo sostendremos que en las obras y el discurso estético de Mastropietro, cuyo estudio inauguramos, es posible detectar los rastros destilados de aquel legado de debates y una síntesis personal de las ideas que los originaron. Todo

3 Para un estudio detallado de esta pieza véase Edgardo Rodríguez: "Ginastera y el dodecafonismo: el *Concierto para violín* (1963)", *OPUS* 16.2 (2010), Revista electrónica de la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Brasil. <http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/16.2>.

4 Véanse, por ejemplo, Mariano Etkin: "Apariencia y realidad en la música del siglo XX", en *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires, Ricordi, 1983), pp. 73-81; y "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música* (UNL), No. 1 (1989), pp. 47-58.

ello se torna explícito en las obras producidas que, al mismo tiempo que no renuncian a la contemporaneidad técnica, transforman a la autonomía estética en un supuesto compositivo. Este entramado de ideas ya se puede rastrear en una de sus obras más tempranas, *Aparecida* (1986) sobre la que se centra nuestro estudio.

Mastropietro: una biografía resumida y algunas cuestiones estéticas

Mastropietro egresó de la carrera de Composición Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata donde actualmente es docente e investigador. Ha compuesto varias obras para conjuntos instrumentales pequeños (lo que configura una de sus características estéticas) y en el año 2011 estrenó su ópera de cámara 'La historia del llanto. Un testimonio.', primera de sus obras en la que se abordan un orgánico relativamente grande y el problema de la relación de largo aliento entre texto y música. Además de sus estudios formales se ha interesado por la música folclórica, integró durante los años ochenta el grupo Jerónima 'cuya propuesta era reproducir expresiones musicales de las culturas originarias de América lo más fielmente posible a sus fuentes.'⁵

Estos saberes conviven con su 'mala memoria' que es el origen principal de su lenguaje e imaginación compositivos. Este tamiz distorsivo y subjetivante transforma a su formación, cultura y experiencias musicales en 'una fuente de olvidos y deformidades' que imposibilitan estructuralmente no sólo la cita textual sino también la estilística.

Por su parte, en el discurso estético de Mastropietro sobresalen las ideas de *no domesticación* de la música y de *fragilidad* de la obra. Para el compositor, que la obra 'no suene como una baguala cantada con afinación, emisión y dicción centroeuropea, perdiendo todo tipo de interés originario'⁶ es decisivo. La *no domesticación* de su música, la traducción personal de la discusión histórica nacionalismo-internacionalismo, sería el resultado no sólo de la búsqueda conciente de la diferenciación de los modelos compositivos dominantes y de lo que éstos traen consigo (sus estéticas, sus técnicas, sus modos analíticos, etc.), sino también de un particular modo de lograr la estructura musical focalizándose en los aspectos característicos de los instrumentistas que ejecutarán la obra.

El compositor escribe vinculado y en franca adecuación con el o los intérpretes, detectando y explotando sus particularidades interpretativas y sus sonoridades peculiares, como si, a la postre, se supusiera la existencia de una 'argentinidad' expresiva, un desvío específico, un *swing* típico del ejecutante vernáculo.⁷

5 Pablo Fessel: [comp.] *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (Buenos Aires: Libros de Música, Biblioteca Nacional, 2007), p. 115.

6 Fessel: *Nuevas poéticas*, p. 115.

7 Paralelamente, quizás esta haya sido la solución que el compositor encontró al problema,

Un rasgo inherente de la *no domesticación* es la idea de *fragilidad* de la obra que resultaría ser el 'grado de resistencia frente a inexactitudes en la interpretación... lo que involucra aspectos como la comprensión de la obra, la interpretación de las variables que no se encuentran cabalmente establecidas en la partitura, la irregularidad propia del ser humano en la ejecución y la habilidad de los intérpretes.'⁸

El autor debe asegurarse de que los aspectos estructurales de la pieza no sean frágiles. De este modo, la preocupación por lo esencial para la concreción de la obra, aquello que no debe ser frágil, instaura una escritura despojada de la retórica de la domesticación, alejada del legado serial y post-serial, por un lado, y de las escuelas norteamericanas, por el otro.

Concebida de este modo, la obra no expresaría, como expresaba el canon compositivo dominante, las ideas musicales abstractas del compositor. Más bien, éstas, que desde luego, también existen, están filtradas por las habilidades detectadas en los intérpretes particulares, es decir, aquéllas que determinarán el nivel de fragilidad de la obra. Esta característica, que podría ser una restricción seria para las posibilidades expresivas de un compositor, en la labor de Mastropietro es elevada al rango de supuesto estético e inspiración para el trabajo compositivo. El imaginario del compositor parte de los condicionamientos objetivos para su recreación y si éstos fueran lo suficientemente particulares, la obra de hecho difícilmente podría ser ejecutada por otro grupo instrumental. En ese sentido, se buscaría instaurar menos un lenguaje generalizable que un dialecto de especialistas. De algún modo, se clausuraría la posibilidad de la versión.

La preocupación por la fragilidad de la obra sustenta las múltiples versiones de la pieza; la que analizaremos en este trabajo, para dos sopranos, violín y flauta; la versión para flauta y soprano 1 y la versión para violín y soprano 2 (ambas son versiones posibles de la anterior según la indicación del autor); la versión instrumental de 1991 (para flauta, oboe, clarinete, dos violines y viola); y una última para dos sopranos del año 2007. Dicho de otra manera, la preocupación por la fortaleza estructural de la pieza es tal que posibilita sus múltiples versiones.

*Aparecida (1986), para dos sopranos, flauta y violín*⁹

El somero análisis que realizaremos a continuación intentará, por un lado, describir la estructura de la pieza y, por el otro, vincular dicha estructura con algunas de las ideas estéticas mencionadas más arriba. La obra está escrita en

característico de la escena musical argentina, de la falta de acceso a organismos orquestales y grupos instrumentales de buen nivel especializados en este tipo de música. El profesionalismo y la excelencia instrumental son suplidos con el conocimiento del instrumentista particular y el trabajo personal durante el proceso de concreción de la obra.

8 Fessel: *Nuevas poéticas*, p. 115.

9 La música está disponible en el sitio web: <http://soundcloud.com/carlos-mastropietro/aparecida/>

un compás de 4/4 que ha sido anulado perceptivamente no por las dificultades rítmicas (que no van más allá de las polirritmias de 3 contra 4) sino por la acción de los *glissandi* y las notas pedales. Los *glissandi* desvanecen la discretización semitonal, desdibujan las notas pedales y, a la vez que acentúan la continuidad de la pieza, parecen implicar música que nunca sucede o infinitas posibles continuaciones. Esta implicación impulsa la pieza hacia adelante en el tiempo, la torna dinámica.

La obra puede ser dividida en dos grupos instrumentales, por un lado, la soprano 1 y la flauta, y por el otro, la soprano 2 y el violín. Cada par de instrumentos se relaciona entre sí estableciendo un canon de alturas (es decir, sin imitación rítmica) bastante estricto. En el grupo 1 (G 1), las alturas las introduce la flauta que es imitada por la soprano 1 (hasta el compás 42, a partir del cc. 48 es al revés); lo mismo sucede entre el violín y la soprano 2 del grupo 2 (G 2). El G 1 se estructura por medio de relevos entre los instrumentos y articulaciones rítmicas de los sonidos. El G 2, por *glissandi* entre alturas generalmente más largas (menos articuladas)

La obra es el resultado de la superposición de estos dos comportamientos diferenciados: *glissandi* largos que son bordados semitonalmente por los sonidos más cortos. La resultante global es la de un cluster de banda angosta y móvil que aparece alternativamente sobre un fondo de sonidos estables. El violín establece las únicas irrupciones importantes de la pieza que, por lo demás, es esencialmente continua. Éstas se producen de dos maneras, con la nota sol grave de la cuarta cuerda y con sonidos muy agudos de altura indeterminada. Algunas de estas irrupciones preceden la articulación de secciones formales contrastantes, especialmente las de los compases 20 y 31, mientras que el resto son yuxtaposiciones en la continuidad.

El otro factor estructural de la obra es el cambio de las armonías o notas pedales que se suceden entre algunas de las interrupciones antes mencionadas. La mayoría de las veces, estas armonías y notas pedales son tomadas y dejadas por *glissandi*. A la estabilidad de este componente se le opone, como ya dijimos, la inestabilidad rítmica de las bordaduras que inmediatamente se articulan. Estas armonías o notas pedales son (los números refieren a la partitura adjuntada al final de este trabajo):

- 1) la nota la del comienzo de la pieza (atacada alternativamente por los instrumentos del G1) y los *glissandi* (ejecutados por el G2) que bordan aquella altura a distancias simétricas.
- 2) el eje alrededor del intervalo mi-la del compás 11 en el G2, que es rodeado por las bordaduras si_b y, posteriormente, si del G1.
- 3) nota mi de la soprano 1 en cc. 14, tomada por el violín en el compás siguiente (reforzado por la octava en el mismo instrumento y la flauta al unísono o alternando con la quinta descendente) y sus bordaduras re[#] y fa (a las que se le suman si_b y si_b cuando vuelve a aparecer el la en cc. 17).
- 4) corto pedal con las notas re (violín) y la octavado (por el resto de los

instrumentos)

- 5) el diseño melódico la-do sobre la nota mi en el segundo pulso del cc. 20 (y sus bordaduras fa y re# en los ataques dispersos del G1).
- 6) el pedal sobre la nota mi en el G2 (cc. 30) más el pedal de do de la soprano 1 (bordado por la flauta).
- 7) el movimiento melódico la-do# sobre el pedal de la de la soprano 2, en el segundo pulso del compás 31.
- 8) pedal de do# desde cc. 34 hasta cc. 35 donde se le suma la bordadura del re. A partir de la segunda mitad de ese compás el pedal vuelve a la nota mi para ensancharse luego hasta la nota do#.
- 9) en el cc. 38 el G1 establece un pedal sobre el re y el G2 sobre mi. Ambos son bordados por el do# en un caso, y por el fa en el otro.
- 10) en cc. 42 sobre el pedal del la de la soprano 2 (luego de la transición de compás 41 con el intervalo 5 la-re entre los dos grupos) se articulan, por un lado, glissandi en el violín que parten y llegan al mismo la, y por el otro, ataques cortos en la flauta con las notas que han formado parte de los pedales (la, do#, mi, re) o de sus bordaduras (re#, fa, si).
- 11) en el compás siguiente la soprano 1 establece un nuevo pedal sobre fa (antigua nota de bordadura) bordado inmediatamente por la flauta (fa# y mi) y el G2 (mi, sol y luego fa# en el cc. 47). A partir del levare a 49 desaparecen los pedales y se establece un ascenso paulatino por glissando (G2) o semitonalmente (G1) que culmina en el cluster en la mitad del compás 50.
- 12) en el compás 50: pedal en el do agudo de la flauta (relevado en cc. 56 por el violín) debajo del cual se siguen sucediendo los movimientos cromáticos y glissandi que cubren el intervalo mi-si.
- 13) en cc. 56 diseño en glissando ascendente y descendente mi-do del violín (en una clara imitación de cc. 48-50) para luego, a partir del levare a cc. 60, iniciar el descenso glissando hasta el final en unísono con la soprano 2 hasta el último compás. Mientras tanto el G1 desciende por grado conjunto desde el mi.

La preocupación por la fragilidad de la obra puede rastrearse en algunos materiales musicales y en el módico nivel técnico que exige su ejecución. Así, la mayor parte de las configuraciones del violín contienen sonidos de cuerdas al aire: los *glissandi* del comienzo llegan o parten desde la segunda cuerda, la interrupción grave en *sforzando* es el sol al aire de la cuarta cuerda, las interrupciones muy agudas son alturas aleatoriamente elegidas en la primera cuerda, etc.. Del mismo modo, buena parte de las armonías contienen una nota al aire (por ejemplo: los compases 11, 15, 18, 19, 23, 29, 32, 35, etc.) o la interválica involucrada en esas armonías es simple: cuartas, quintas y octavas, típicamente. Algo análogo ocurre con la flauta: el registro, la complejidad rítmica y los recursos técnicos exigidos (los *frullati*, por ejemplo) son los que un ejecutante promedio podría satisfacer. Las voces por su parte, o bien se asocian al comportamiento

del instrumento (como en el caso del G2, donde muchos de los *glissandi* de la voz son al unísono con el violín) o bien se desplazan semitonalmente alrededor de una nota pedal (como en el caso de la soprano 1), sin embargo, son el aspecto más frágil, más complejo, de la estructura.

Por último, la idea de no domesticación de la música estaría presente en el hecho de que no existe recurrencia sistemática de técnica alguna asociable con una modelización apriorística o externa a la obra. Es decir, la obra misma parece definir sus propios modos de estructuración.

Comentarios finales

Globalmente la pieza establece una suerte de estabilidad dinámica que, a diferencia del minimalismo norteamericano, no se logra por medio de la repetición explícita (procedimiento que una pieza relativamente corta como esta no admitiría). Paralelamente, la obra trasunta un viso de teleología nunca consumada que se podría adjudicar a varios factores. Por un lado, a la alternancia asimétrica entre sectores construida con notas pedales diatónicas estables y sectores cromáticos que se le asocian casi siempre con valores rítmicos mucho menores. Por el otro, al aumento progresivo y asistemático de la densidad interválica que comienza con el unísono inicial, adquiere su mayor ampliación con máxima duración en el cluster agudo (0,1,3,4) del compás 30, para luego ser filtrado y arribar al conjunto interválico (0,1,6) en el final.

Lo dicho más arriba, junto con el característico despliegue rítmico sin grandes complejidades, las estructuras interválicas sin polarizaciones evidentes y sólo al servicio de las sonoridades, el continuo textural casi sin pausas y una exigencia de habilidades instrumentales estándar, revelan una escritura muy particular de lo esencial; escritura que no llama la atención más que por ese hecho justamente: es el modo particular de ser de una música no domesticada. Por ello, la pieza, débilmente adherida a las grandes narrativas compositivas, logra el surgimiento de lo nuevo casi sin proponérselo. De este modo, Mastropietro construye una obra en la que los vínculos con el canon son secundarios a la hora de definir la estructura, consume así los ideales críticos que se comenzaron a esbozar en los años sesenta en el seno del CLAEM.

Bibliografía

- Carballo, Erick: *De la pampa al cielo: the development of tonality in the compositional language of Alberto Ginastera*. PhD diss., Indiana University, 2006.
- Corrado, Omar: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010).
- Etkin, Mariano: "Apariencia y realidad en la música del siglo XX", en *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires, Ricordi, 1983), pp. 73-81.
- _____ "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música* (UNL), No. 1 (1989), pp. 47-58.
- Fessel, Pablo: [comp.] *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (Buenos Aires: Libros de Música, Biblioteca Nacional, 2007)
- Fobes, Christopher A.: *A theoretical investigation of twelve-tone rows, harmonic aggregates, and non-twelve-tone materials in the late music of Alberto Ginastera*. PhD diss., State University of New York at Buffalo, 2006.
- Monjeau, Federico: "Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea", en *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (S. S. de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008).
- Plesch, Melanie: "De mozas donosas y gauchos maternos música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera". *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N° 2 (2002), pp. 24-31.
- Rodríguez, Edgardo: "Ginastera y el dodecafonismo: el Concierto para violín (1963)", *OPUS 16.2* (2010), *Revista electrónica de la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Brasil. <http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/16.2>.
- Scarabino, Guillermo: *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935–1950)* (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 1996).
- Schwartz-Kates, Deborah: *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide* (Nueva York: Routledge, 2010).
- Sottile, Antonietta: *Alberto Ginastera: le(s) style(s) d'un compositeur argentin* (Paris: L'Harmattan, 2007).
- Suárez Urtubey, P.: *Ginastera: veinte años después* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003).

ca 72 **APARECIDA** Carlos Mastropietro

This system includes staves for Soprano, Flauta, and Violín. The Soprano part has lyrics 'u' and 'u'. The Flauta part has a circled note with a '1' below it. The Violín part has circled notes with 'e(n)' and 'gliss' markings. Dynamics include *mf* and *mf*.

5

This system includes staves for Soprano (S), Flauta (Fl), Soprano (S), and Violín (Vl). The Soprano part has lyrics 'u' and 'u'. The Flauta part has lyrics 'e(n)'. The Violín part has fingering numbers I, II, and III. Dynamics include *f* and *mf*.

This system includes staves for Soprano (S), Flauta (Fl), Soprano (S), and Violín (Vl). The Soprano part has lyrics 'u u u u u u'. The Flauta part has lyrics 'e(n)'. The Violín part has fingering numbers III, II, and III. Dynamics include *sff* and *mf*.

The image displays a musical score for Soprano (S), Flute (Fl), and Violin (Vl) parts. The score is divided into three systems, each with a measure number in a box: 10, 15, and 20. The Soprano part includes lyrics: "du du u du u du du u du", "du u da a", and "u u i i e e e(n) e". Performance markings include dynamics such as *sf*, *f*, *mf*, and *ff*, and articulation like *molto vibrato*. The Flute part features complex rhythmic patterns and triplets. The Violin part includes fingerings (I, II, III) and dynamic markings. A circled measure 15 in the Violin part shows a triplet of notes. A circled measure 15 in the Soprano part shows a triplet of notes with the marking *f* and *tr*.

6

30

S *sf* *sf* *f* *ff*
te ic v v u a

FL *molto vibrato* *molto vibrato*
mf

S (E) *f* *f* *f* *f*
e(m) e e e

VL *sff* *f* *f* *f*
I

7

S *P*
(am) (am) - (am) - - - nu(n) - - - - - na

FL *P*
P legato

S *P*
ii nu - - - u(n) o e e(n)

VL *sff* *P* *f* *f*
II I

35

8

S *f*
z

FL *f* *full.* *ord.* *sf* *sf*

S *f* *f* *f* *f*
e e o i o a e o (em) e

VL *f* *sff* *f*
I I

musical score for Soprano (S), Flute (Fl), and Violin (Vl) parts, measures 1-3. The Soprano part begins with the instruction *molto vibrato* and includes lyrics *a*, *te*, and *te*. The Flute part includes the instruction *clair* and *frull.*. The Violin part includes dynamic markings *sff* and *f*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

musical score for Soprano (S), Flute (Fl), and Violin (Vl) parts, measures 4-6. The Soprano part includes lyrics *te* and *e*. The Flute part includes dynamic markings *f* and *sf*. The Violin part includes dynamic markings *ff* and *sff*. A circled measure number **12** is present in the Flute part. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

musical score for Soprano (S), Flute (Fl), and Violin (Vl) parts, measures 7-9. The Soprano part includes the instruction *gliss.* and lyrics *a*. The Flute part includes dynamic markings *ff* and *f*. The Violin part includes dynamic markings *ff* and *f*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

7

55

Soprano: *mf* a... u nu- *mf*

Flute: *mf*

Alto: *f*

Cello/Double Bass: *f*

13

60

Soprano: *mf* nu u *f* *f* *f*

Flute: *mf* *f* *sfz*

Alto: *f* *mf*

Cello/Double Bass: *mf*

Soprano: *f* *f*

Flute: *f*

Alto: *mf* *f*

Cello/Double Bass: *mf* *f*

III

lib. 1986.
Tad