

EL PIANO EN *CHACARERA BEATBOXERA* Y *THE SONG OF ANNA O.*, DOS OBRAS PARA VOZ Y CONJUNTO DE CÁMARA

JUAN MANUEL ABRAS CONTEL

ENSAYO

Resumen

En el marco de mi producción compositiva, el piano se hace presente en la música de cámara a través de obras que emplean fuerzas instrumentales y vocales, así como la combinación de ambas, sin excluir el uso de medios electroacústicos. Entre las composiciones para voz y conjunto de cámara existen piezas como *Chacarera beatboxera* (2008) y *The Song of Anna O.* (2005), las cuales fueron concebidas y difundidas internacionalmente a través de comisiones, selecciones y participaciones en foros, estrenos y ejecuciones en festivales, grabaciones y lanzamientos discográficos, entrevistas y críticas especializadas, programas de radio, etc. Este texto versa sobre ambas obras, haciendo especial hincapié en las respectivas partes instrumentales encomendadas al piano, y discurre de lo general a lo específico para abordar cada una de dichas composiciones al centrarse en su producción, difusión y recepción. Seguidamente, tras un comentario analítico sobre las dos piezas mencionadas y precediendo las debidas conclusiones, se establecen dos aproximaciones analíticas. Dichas obras testimonian la vigencia actual del piano como uno de los instrumentos predilectos de la música de cámara desde la invención de este cordófono, casi entrado el siglo XVIII, cualidad renovada en el XX mediante el empleo de diversas técnicas extendidas de ejecución.

Palabras clave: piano, voz y conjunto de cámara, música de cámara, técnicas extendidas, composición

Abstract

Within the frame of my compositional output, the piano makes itself present in chamber music through works that use instrumental and vocal forces, as well as the combination of both, without excluding the use of electroacoustic media. Among the compositions for voice and chamber ensemble, there are pieces like *Chacarera beatboxera* (2008) and *The Song of Anna O.* (2005), which were internationally conceived and spread through commissions, selections and participations in forums, premieres and performances at festivals, recordings and CD releases, interviews and specialized reviews, radio programs, etc. This text deals with both works, emphasizing their respective instrumental parts entrusted to the piano, and goes from the general to the specific in order to tackle each of the above-mentioned compositions by focusing on their production, diffusion and reception. Next, after an analytical comment on the two mentioned pieces and preceding the due conclusions, two analytical approaches are established. The above-mentioned works bear witness to the current validity of the piano as one of the favorite instruments in chamber music since the invention of this chordophone, when the 18th century was almost upon us, a quality renewed in the 20th by means of the employment of diverse extended performance techniques.

Key words: piano, voice and chamber ensemble, chamber music, extended techniques, composition

* * *

Objetivos

- Contribuir al conocimiento del repertorio para piano del siglo XXI
- Analizar dos obras para voz y conjunto de cámara, centrándose en el piano
- Reflexionar sobre la vigencia del piano en la música de cámara actual

* * *

1. Introducción

En el marco de mi producción compositiva, el piano se hace presente en la música de cámara a través de obras que emplean fuerzas instrumentales y vocales, así como la combinación de ambas, sin excluir el uso de medios electroacústicos. Dentro de este contexto, entre las composiciones para voz y conjunto de cámara existen piezas como *Chacarera beatboxera* (2008; ISWC T-037448077-9) y *The Song of Anna O.* (2005; ISWC T-037420059-5), las cuales fueron concebidas y difundidas internacionalmente a través de comisiones, selecciones y participaciones en foros, estrenos y ejecuciones en festivales, grabaciones y lanzamientos discográficos, entrevistas y críticas especializadas, programas de radio, etc. Este texto¹ versa sobre ambas obras, haciendo especial hincapié en sus respectivas partes instrumentales encomendadas al piano, y discurre de lo general a lo específico para abordar cada una de dichas composiciones al centrarse en su producción, difusión y recepción. Seguidamente, tras un comentario analítico sobre las dos piezas mencionadas y precediendo las debidas conclusiones, se establecen dos aproximaciones analíticas: el piano en *Chacarera beatboxera* y en *The Song of Anna O.*

2. Producción, difusión y recepción de *Chacarera beatboxera*

Chacarera beatboxera (ISWC T-037448077-9), obra comisionada durante 2008 en Polonia por el Festival Internacional de Música Contemporánea ‘Otoño de Varsovia’² y compuesta en Buenos Aires, es el resultado de incorporar a la música clásica europea elementos provenientes de la música folclórica argentina y la música popular estadounidense con el fin de aprovechar las múltiples posibilidades sonoras ofrecidas por la voz de un beatboxer, haciéndolo en una pieza que asocia éste con un conjunto de cámara integrado por clarinete soprano, violín, piano y percusión (tam-tam, bongó, plato suspendido, redoblante y 3 tom-toms).

Compuesta en memoria del argentino Daniel Sartori (integrante del grupo Huancara) y dedicada a los miembros poloneses del Ensemble Kwartludium (Dagna Sadkowska, Michał Górczyński, Paweł Nowicki y Piotr Nowicki), *Chacarera beatboxera* fue estrenada por dichos intérpretes y el *beatboxer* polaco Patryk ‘TikTak’ Matela durante un concierto que tuvo lugar el 25 de septiembre de 2008, en la Hala Sportowa OSiR Ochota, en el marco del 51.º Festival Internacional de Música Contemporánea ‘Otoño de Varsovia’ (vide Ilustración 1). Con ocasión de tal evento, la musicóloga polaca Beata Bolesławska-Lewandowska escribía en la revista *Ruch Muzyczny*: “En *Chacarera beatboxera* Abras ha unido en un todo elementos tomados de la música étnica, de antiguas melodías populares y de la Nueva Música, creando un torbellino danzante un tanto ‘trance’, lleno de alegría solar y diversión”³. Paralelamente, también se harían eco de las interpretaciones de dicha obra otros medios de prensa polacos⁴ (como la revista *Forbes*⁵), británicos⁶ y españoles⁷.

¹ Sea público y manifiesto mi agradecimiento a la Lic. Nilda Vineis por haberme sugerido gentilmente la escritura de este texto, así como por su constante apoyo humano y profesional.

² En polaco, *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*; en inglés, *International Festival of Contemporary Music “Warsaw Autumn”*.

³ Beata Bolesławska-Lewandowska, «O ‘Warszawskiej Jesieni’ (część II)», *Ruch Muzyczny* LII, n.º 24 (23 de noviembre de 2008), <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=810>. (Trad. del autor del original polaco).

⁴ Vide Anna S. Dębowska, «Kwartludium i beatboxerzy», *Gazeta Stołeczna*, 20 de septiembre de 2008.

⁵ Vide «Iberoamerykańska Warszawska Jesień», *Forbes*, noviembre de 2008.

⁶ Vide Malan Wilkinson, «Juan Manuel [Abras]», *Pianists From the Inside*, 22 de febrero de 2013, <http://pianistsfromtheinside.wordpress.com/2013/02>.

⁷ Vide «Estreno de Juan Manuel Abras en el Festival Otoño de Varsovia», *Mundoclasico.com. Diario internacional de música clásica*, 9 de octubre de 2008, <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/11912/Estreno-Juan-Manuel-Abras-Festival-Otono-Varsovia>.



Ilustración 1: Abras con los intérpretes de *Chacarera beatboxera* tras su estreno en Varsovia⁸

Meses después, la grabación del estreno referido sería coeditada en Europa por la Polish Composers' Union y el Polish Music Information Centre (POLMIC), como quinto CD⁹ de la serie *Sound Chronicle of the Warsaw Autumn 2008*, y difundida en Oceanía a través de ABC Classic FM —la principal cadena de radio pública de Australia especializada en música académica— durante el programa *New Music Up Late* que fue presentado por Julian Day el 18 de diciembre de 2009, ya con posterioridad a la segunda ejecución de la obra brindada por los intérpretes mencionados al público polaco, el 17 de febrero de 2009, en el ciclo de conciertos de música contemporánea 'contem.ucha' desarrollado en la Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina de Łódź¹⁰. Años más tarde, el concierto que albergó el estreno de *Chacarera beatboxera* llegaría a ser parte del objeto de estudio vinculado a una investigación posdoctoral realizada en Hungría por Balázs Horváth¹¹, durante 2013, en la Academia de Música Ferenc Liszt de Budapest.

⁸ Foto: *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*.

⁹ Vide Patryk «TikTak» Matela, Jakub «Zgas» Żmijowski, y Kwartludium, *Sound Chronicle of the Warsaw Autumn 2008*, CD, vol. 5 (Warszawa: Polish Composers' Union/Polish Music Information Centre POLMIC 045, 2008).

¹⁰ Vide Jędrzej Słodkowski, «Muzyka współczesna pełną gębą», *Gazeta Wyborcza*, 15 de febrero de 2009, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,6279414,Muzyka_wspolczesna_pelna_geba.html.

¹¹ Vide Balázs Horváth, «A beatbox technika megjelenése Werkmusik című kompozíciómban» (Texto posdoctoral, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013).

3. *Chacarera beatboxera*: comentario analítico

Si bien la percusión vocal podría hundir sus raíces en los albores mismos de la humanidad, el *beatboxing*¹² se asocia generalmente a manifestaciones urbanas de la música popular que surgieron en Estados Unidos durante las últimas décadas del siglo XX y se hallan unidas a la denominada ‘cultura hip hop’¹³. En esencia, un *beatboxer* imita tanto los sonidos producidos por membranófonos e idiófonos (pudiendo imitar también aerófonos, cordófonos y electrófonos) como la emulación de tales sonidos generada mediante dispositivos electrónicos que datan de la pasada centuria y son conocidos como *beat boxes* o *drum/rhythm machines*¹⁴ (cajas de ritmos o máquinas de ritmos).

En el caso de *Chacarera beatboxera*, el *beatboxer* comienza ejecutando una forma estilizada de baguala¹⁵: forma lírica cantada en Argentina, usualmente acompañada por caja o tambor, que suele emplear las notas de un solo acorde perfecto mayor, adornándolas con el *kenko*: “una serie de recursos ornamentales de la melodía”¹⁶ unida a técnicas como el falsete y el *glissando*. Más tarde, durante una transformación gradual que tiene lugar durante la obra antedicha, los patrones rítmicos básicos de la baguala son convertidos progresivamente en aquéllos de la *chacarera*¹⁷: una danza de parejas argentina que a menudo contiene una armonía bimodal (mayor-menor) con tritono alterado, caracterizada por la hemiola presente en su compás ambiguo de 6/8-3/4.

Seguidamente, el referido material sonoro es desarrollado en *Chacarera beatboxera* por medio de varios recursos contrapuntísticos. Así, pasajes de polifonía imitativa con variaciones motivicas (obtenidas por inversión, retrogradación, o aumentación) e incluso *fugati* llegan a crear el marco estructural de la pieza, escrita en un cierto estilo *concertato*, estableciendo una sucesión de texturas —desde densos *tutti* hasta solos virtuosísticos— plasmada en un permanente diálogo que, girando en torno a secciones semejantes a un *ritornello*, tiene lugar entre el *beatboxer* y cada uno de los instrumentos del conjunto de cámara.

4. Aproximación analítica: el piano en *Chacarera beatboxera*

Con respecto al piano constitutivo del mencionado conjunto de cámara, el primer gesto¹⁸ (vide Ilustración 2) identificable en *Chacarera beatboxera* aparece en el *Maestoso* inicial (conformado por la antedicha baguala estilizada, escrita en compás de 3/4 donde negra = 60 ppm), articulándose en base a una única nota: en la mano izquierda es atacada y mantenida en octavas, ligaduras de prolongación mediante, a modo de pedal de tónica; en la mano derecha, por el contrario, se presenta mediante una sucesión de figuras breves ejecutadas *staccatissimo* hasta conformar un patrón constituido en esencia —mutaciones al margen— por negra/silencio de negra, silencio de corchea y corchea (empleadas a efectos de facilitar la lectura, pero que deben tocarse los más brevemente posible). Dentro de este contexto, la separación entre ambas manos es considerable (la izquierda comienza ciñéndose a las dos primeras octavas del piano; la derecha, a las dos últimas), el desarrollo motivico suele emplear saltos de cuarta (patentes en los bajos octavados de la mano izquierda) y el rango dinámico oscila entre el *mf* y el *fff*.

¹² Vide Michael I. Proctor, Shrikanth Narayanan, y Krishna Nayak, «Para-Linguistic Mechanisms of Production in Human “Beatboxing”: a Real-time Magnetic Resonance Imaging Study», *Journal of the Acoustical Society of America* 133, n.º 2 (2013): 1043-54, doi:10.1121/1.4773865.

¹³ Vide Jeffrey O. G. Ogbar, *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap* (Lawrence: University Press of Kansas, 2007).

¹⁴ Vide Dean Friedman, *The Complete Guide to Synthesizers, Sequencers, and Drum Machines* (New York: Amsco Publications, 1985).

¹⁵ Vide Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952).

¹⁶ Enrique Cámara de Landa, «Baguala y proyección folklórica», en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*, ed. Jordi Raventós (Sabadell: La mà de guido, 1996), 110.

¹⁷ Vide María del Carmen Aguilar, *Folklore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991).

¹⁸ Vide Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

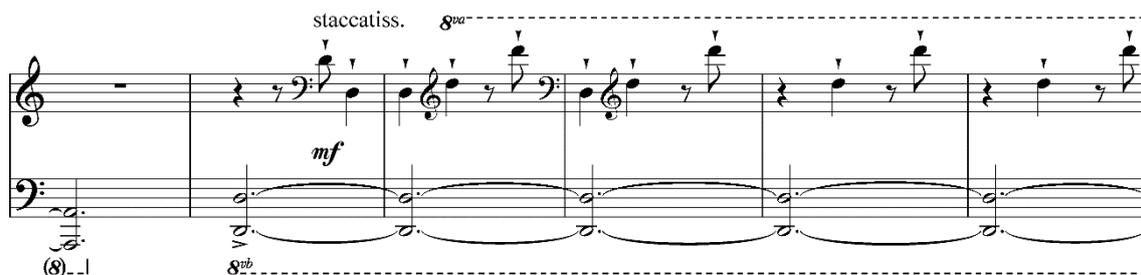


Ilustración 2: Chacarera beatboxera, parte del piano, compases 8-13

Asimismo, en la parte de *Chacarera beatboxera* que tiene a su cargo el piano es posible identificar un segundo gesto (vide Ilustración 3) tras el *accelerando* que da paso al *Ritmico osesivo* (formado por una chacarera estilizada que mantiene nominalmente el compás fijado y porta la indicación metronómica negra = 170 ppm): se encuentra distribuido entre las dos manos a fin de que éstas puedan crear la hemiola asociada a la chacarera, de modo que la izquierda continúe tocando en 3/4 mientras la derecha lo hace verdaderamente en 6/8 (aun cuando la notación prefiera los silencios de negra a aquéllos de corchea con el fin de respetar los estándares editoriales), obteniendo la razón 3:2 entre sonidos graves y agudos, de forma vertical y respectiva.

Paralelamente, en el marco del segundo gesto antedicho, a lo largo de un *crescendo* iniciado en un *f* y concluido en un *fff*, ambas manos tienen a su cargo idénticos tritonos ejecutados *staccatissimo* y que portan acentos, encontrándose más próximas entre sí con respecto al primer gesto mencionado, si bien la distancia que las separa sigue siendo considerable: la mano izquierda ocupa la segunda octava del piano, mientras que la sexta es ocupada por la derecha. En este contexto, es posible distinguir un patrón básico de chacarera que va adoptando diversas formas y está constituido por dos sucesiones de figuras contrapuestas: silencio de negra, negra y negra/dos corcheas, a cargo de la mano siniestra, y negra con puntillo, corchea y silencio de negra, o bien corchea, negra, corchea y silencio de negra, a cargo de la diestra.



Ilustración 3: Chacarera beatboxera, parte del piano, compases 45-50

Existe un tercer gesto (vide Ilustración 4) que, en la parte del piano, es distinguible en *Chacarera beatboxera* y hace uso exclusivo de una técnica extendida de ejecución denominada 'nudillé' (empleada en varias de mis obras anteriores), consistente en golpear el cuerpo del instrumento con los nudillos, haciéndolo en este caso sobre dos puntos de impacto diferentes con el fin de producir un sonido agudo, a cargo de la mano derecha, y otro grave, encomendado a la izquierda. De esta manera, la combinación de ambos permite formar la hemiola anteriormente referida, manifestada a través del siguiente patrón básico: negra/dos corcheas, dos corcheas, negra/dos corcheas/cuatro semicorcheas. Así, en el marco de un rango dinámico adscrito al *f*, los sistemas pentagramados ven sus cinco líneas reemplazadas por una sola, sobre la cual se escriben figuras con cabeza en forma de X que son precedidas por una clave neutral (clave de percusión).

nudillé (knock the body of the instrument with the knuckles)
high sound
f
low sound

Ilustración 4: Chacarera beatboxera, parte del piano, compases 69-73

A su vez, el cuarto gesto (*vide* Ilustración 5) en la parte de *Chacarera beatboxera* encomendada al piano se halla constituido por una escala cromática mayoritariamente descendente, formada mediante una sucesión de tresillos de corchea que están agrupados bajo una ligadura de fraseo y han de ejecutarse *mf*, partiendo desde más allá de la séptima octava del piano hasta concluir en la quinta. Por otra parte, un quinto gesto (*vide* Ilustración 6) de dicha obra se encuentra formado, en cambio, por un patrón constituido por negra con puntillo, corchea y negra que ambas manos ejecutan *staccatissimo* de forma isócrona, moviéndose para ello entre la tercera y quinta octava del piano y utilizando las notas de un acorde perfecto mayor — mutaciones al margen— en el marco de un rango dinámico que pasa del *mf* al *ppp* a través de un *diminuendo*.

8va
mf 3 3 3 3 3 3

Ilustración 5: Chacarera beatboxera, parte del piano, compases 124-127

dim. p dim.

Ilustración 6: Chacarera beatboxera, parte del piano, compases 133-138

Al mismo tiempo, el sexto gesto (*vide* Ilustración 7) distinguible en la parte del piano correspondiente a *Chacarera beatboxera* se da en el marco de un rango dinámico que va discurriendo de forma progresiva desde el *ppp* hasta el *f* y se encuentra repartido entre ambas manos con el fin de crear la hemiola antedicha, cuyo patrón básico ya referido es tratado por aumentación, estrategia que da por resultado uno nuevo y de mayor envergadura (cuyas notas se van superponiendo, mantenidas mediante ligaduras de prolongación) capaz de albergar un tritono formado sobre el la más grave del piano e integrado por blanca con puntillo, dos negras con puntillo, blanca con puntillo/dos negras con puntillo (en vez de negra, dos corcheas, negra/dos corcheas). Paralelamente, un séptimo y último gesto (*vide* Ilustración 8) contenido en la parte de piano de *Chacarera beatboxera* se manifiesta en un *glissando* encomendado mayormente a la mano derecha y que, descendiendo desde la última hasta la primera tecla blanca de un instrumento de rango estándar bajo la indicación *fff*, es rematado por aquella nota que la mano izquierda ataca *staccatissimo* en el último compás de la obra.



Ilustración 7: *Chacarera beatboxera*, parte del piano, compases 154-160

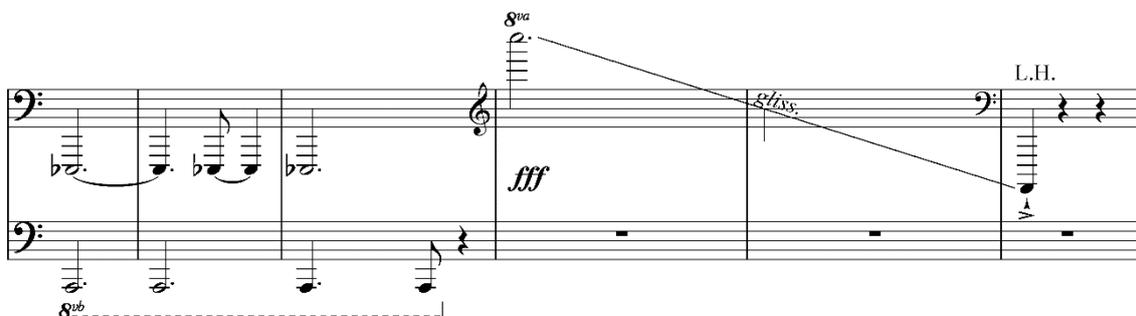


Ilustración 8: *Chacarera beatboxera*, parte del piano, compases 265-270

5. Producción, difusión y recepción de *The Song of Anna O.*

The Song of Anna O. (ISWC T-037420059-5) fue compuesta en Buenos Aires durante 2005 y seleccionada por el Ensemble Aleph de Francia para integrar las obras del 4.º Foro Internacional de Jóvenes Compositores que en 2006 tuvo lugar en Alemania, en el Centro Europeo de las Artes Hellerau de Dresde¹⁹, gracias a la financiación del Programa ‘Cultura 2000’ de la Unión Europea. El evento consistió en una residencia de creación mediante la cual dichos artistas asistieron a los ensayos de sus obras, brindaron conferencias, fueron entrevistados por el musicólogo griego Makis Solomos²⁰ y presentaron sus composiciones al público alemán. *The Song of Anna O.*, basada en hechos reales descritos en un texto médico de Josef Breuer²¹ y Sigmund Freud, fue concebida para una soprano que canta, recita y toca el tam-tam mientras es acompañada por un conjunto de cámara formado por clarinete pícolo, trompeta (que muta en didyeridú y silbato de tren), marimba, piano, violín (cuyo intérprete recita mientras toca) y violonchelo.

Tras el preestreno alemán realizado el 23 de julio de 2006 en la Kulturrathaus de Dresde, a cargo del Ensemble Aleph (Dominique Clément, Sylvie Drouin, Jean-Charles François, Monica Jordan, Christophe Roy, Noëmi Schindler y Lutz Mandler), *The Song of Anna O.* fue estrenada por dicha agrupación en Holanda (Países Bajos) durante un concierto del festival internacional Gaudeamus Muziekweek²² que tuvo lugar 6 de septiembre de 2006 en el Bimhuis - Muziekgebouw aan ‘t IJ de Amsterdam (vide Ilustración 9). Ese mismo año, la mencionada agrupación gala volvería a interpretar la obra en Francia dos veces más: el 14 de noviembre en Niza, en el marco del Festival MANCA producido por el Centro Nacional de Creación Musical francés, y el 24 de noviembre en el Théâtre Dunois de París.

¹⁹ En alemán, *Europäisches Zentrum der Künste Hellerau*.

²⁰ Vide Makis Solomos, ed., *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs* (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006).

²¹ Josef Breuer y Sigmund Freud, *Studien über Hysterie* (Leipzig: Franz Deuticke, 1895).

²² En inglés, *Gaudeamus Music Week*.



Ilustración 9: Abras con los intérpretes de *The Song of Anna O.* tras su estreno en Ámsterdam²³

Después de una tercera ejecución en Francia llevada a cabo el 17 de marzo de 2007 en la Ciudadela de Carcasona, con ocasión del festival Le Printemps des Poètes, *The Song of Anna O.* se interpretó en Finlandia el 4 de julio de dicho año, en el marco del festival Musiikin aika - Time of music de Viitasaari. Dos días más tarde, el musicólogo Wilhelm Kvist escribía para *Hufvudstadsbladet*, el principal periódico finlandés de habla sueca: “Quiero mencionar un par de ejemplos de productos dramáticos interesantes. El quinto título fue creado por el argentino Juan Manuel Abras (n. 1975), cuya obra *The Song of Anna O.* llevó al oyente a un mundo de fantasía rítmicamente latente, semejante a un castillo encantado”²⁴. Asimismo, las interpretaciones de dicha obra se vieron recogidas por la prensa francesa²⁵, alemana²⁶, neerlandesa²⁷, española²⁸ y argentina²⁹, siendo también mencionadas en varias misivas de reconocimiento provenientes de entidades austriacas: la Oficina Presidencial Austríaca³⁰, el

²³ Foto: Co Broerse.

²⁴ Wilhelm Kvist, «Är det tillräckligt irriterande?», *Hufvudstadsbladet*, 6 de julio de 2007, <http://gamla.hbl.fi/kultur/2007-07-06/ar-det-tillrackligt-irriterande>.(Trad. del autor del original sueco).

²⁵ Vide Alain Cochard, «Florilège contemporain», *Concertclassic.com. La musique classique, vivante*, 25 de noviembre de 2006, <http://www.concertclassic.com/article/florilege-contemporain>.

²⁶ Vide «Monströs, aber unverkrampft. Ensemble Aleph im Konzert des 4. Internationalen Forums für Junge Komponisten», *MehrLicht. Musik Kultur Dresden*, 25 de julio de 2006, <http://mehrlicht.twoday.net/stories/2434417>.

²⁷ Vide «Ensemble Aleph. 4th International Forum For Young Composers.», *Gaudeamus Information*, julio de 2006.

²⁸ Vide «Estrenos argentinos en Holanda», *Mundoclásico. Diario internacional de música clásica*, 23 de octubre de 2006, <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/9356/Estrenos-argentinos-Holanda>.

²⁹ Vide «Dos compositores argentinos en París», *Cantabile. Revista de Música Clásica*, marzo de 2007.

³⁰ Vide Andreas Stadler, «Andreas Stadler [Berater für Wissenschaft, Kunst und Kultur. Österreichische Präsidenschaftskanzlei] a Juan Manuel Abras», Carta, (18 de julio de 2006).

Ministerio Federal de Educación, Ciencia y Cultura³¹, el Ministerio Federal de Asuntos Exteriores³² y la Casa Museo Freud de Viena³³.

A su vez, *The Song of Anna O.* fue grabada en Francia por el Ensemble Aleph y más tarde editada en el CD titulado *4e Forum International des Jeunes Compositeurs. Oeuvres sélectionnées*³⁴ que acompaña al libro *Carnet de Bord*³⁵ de Makis Solomos y Katherine Vayne, una publicación coeditada por el Centre de documentation de la musique contemporaine de París (Cdmc) y el mencionado grupo galo.

6. *The Song of Anna O.*: comentario analítico

Anna O. (1859-1936) —llamada realmente Bertha Pappenheim— fue una paciente de Josef Breuer (1842-1925), el médico austriaco que la trató mediante ‘terapia catártica’³⁶ y sentó las bases del psicoanálisis, junto con Sigmund Freud, en el texto *Estudios sobre la Histeria*³⁷ (1895). La obra *The Song of Anna O.* busca describir el ‘mundo interno’³⁸ de Bertha Pappenheim mediante la representación de su ‘realidad psíquica’³⁹ vinculada a lo dual (unida a episodios de alucinaciones, parálisis y trastornos del habla), haciéndolo a través de un juego de opuestos aplicado a ciertos parámetros del sonido (altura, duración, intensidad y timbre).

A lo largo de *The Song of Anna O.*, cuyo material sonoro primigenio fue generado algorítmicamente mediante composición asistida por ordenador, dichos parámetros llegan a configurar dos elementos melódico-rítmicos contrastantes que fueron concebidos para evocar la ‘realidad psíquica’⁴⁰ dual de Anna O. mediante el concepto alquímico de ‘unión de los opuestos’⁴¹: por un lado, la marimba y el piano tocan notas cortas de modo obsesivo y *meccanico*, ejecutando patrones isócronos tendientes a líneas rectas que ascienden y descienden a lo largo del registro instrumental; por otro, el violín y el clarinete pícolo ejecutan notas largas que deben tocarse con carácter *espressivo* y tienden a formar líneas curvas. Al mismo tiempo, mientras el violonchelo condensa este par de opuestos alternando notas cortas y largas —que son ejecutadas con técnicas diversas para conformar una *Klangfarbenmelodie* en la cual interviene a veces el clarinete pícolo—, la línea melódica principal se mueve de forma constante entre la soprano y la trompeta: cuando aquélla no canta, recita entre risas y susurros; cuando ésta calla, el trompetista improvisa en el didyeridú (aerófono vinculado a estados de trance) y el silbato de tren, instrumento que evoca aquél mencionado por Breuer en el texto referido.

Así, *The Song of Anna O.* se inicia con un golpe de tam-tam a cargo de la soprano y a través de una armonía atonal, a la cual se suman técnicas como el *Sprechgesang*, va evocando la Viena de Schönberg y Freud a lo largo de una pieza perceptible como un intenso *continuum* sonoro mayoritariamente similar, pero nunca idéntico, del cual sólo es posible salir mediante un nuevo golpe de tam-tam, capaz de sacar a Anna O. de aquella alucinación que se representa en la pieza. Dentro de este contexto, Anna O. es interpretada por la soprano, quien interactúa con el

³¹ Vide Elisabeth Gehrer, «Elisabeth Gehrer [Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur] a Juan Manuel Abras», Carta, (25 de julio de 2006).

³² Vide Claudia Rochel-Laurich, «Claudia Rochel-Laurich [Kulturpolitische Sektion. Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten] a Juan Manuel Abras», Carta, (17 de julio de 2006).

³³ Vide Inge Scholz-Strasser, «Inge Scholz-Strasser [Vorstandsvorsitzende. Sigmund Freud Privatstiftung] a Juan Manuel Abras», Carta, (12 de julio de 2006).

³⁴ Ensemble Aleph, *4e Forum International des Jeunes Compositeurs. Oeuvres sélectionnées. Ensemble Aleph*, CD (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006).

³⁵ Solomos, *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*.

³⁶ Vide Breuer y Freud, *Studien über Hysterie*.

³⁷ Vide *Ibid.*

³⁸ Vide Hanna Segal, *Introducción a la obra de Melanie Klein* (Barcelona: Paidós, 1982).

³⁹ Vide *Ibid.*

⁴⁰ Vide *Ibid.*

⁴¹ Vide Makis Solomos, «L’union des opposés: Entretien avec Juan Manuel Abras», en *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*, ed. Makis Solomos (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006), 20-23.

violinista encargado de tocar su instrumento mientras personifica a Josef Breuer, utilizando para ello diálogos entre médico y paciente extraídos del libro referido.

7. Aproximación analítica: el piano en *The Song of Anna O.*

Escrita en compás de 2/2 donde blanca = ca. 100, la parte de *The Song of Anna O.* a cargo del piano recurre a las técnicas extendidas de ejecución y debe tocarse íntegramente dentro del instrumento (es decir, incidiendo de modo directo sobre las cuerdas expuestas a través del bastidor metálico) mediante la utilización de baquetas blandas (tras una meticulosa selección de percutores, Sylvie Drouin —la mencionada integrante del Ensemble Aleph— decidió utilizar mazos de címbalo húngaro durante sus interpretaciones). Dentro de este contexto, y en un rango dinámico que va desde *il più p possibile* hasta *il più f possibile*, el primer gesto (*vide* Ilustración 10) se estructura en base a una misma nota que se repite para dar lugar a una suerte de *accelerando* medido, obtenible mediante la concatenación de las siguientes figuras: tresillo de blancas, cuatro negras, cinco de negras, seisillo de negras y septillo de negras.



Ilustración 10: *The Song of Anna O.*, parte del piano, compases 1-5

Durante el segundo gesto (*vide* Ilustración 11) presente en la parte del piano asignada a *The Song of Anna O.*, dicho instrumento debe ejecutar veinte escalas concatenadas que en esencia son cromáticas, si bien contienen tanto iteraciones como omisiones de sus notas constituyentes, y se plasman a través de una sucesión ininterrumpida de corcheas que han de tocarse siempre con un carácter *meccanico* y matices dinámicos *ad libitum*, con excepción del *mf* que marca el inicio de éstas. En este sentido, ha de tenerse en cuenta que el bastidor metálico de un piano puede variar considerablemente de un modelo a otro, llegando en ocasiones a tornar casi inaccesibles algunas de las cuerdas: una circunstancia subsanable, en caso extremo, mediante la ejecución de notas ya empleadas y adyacentes a aquéllas escritas en la parte instrumental.



Ilustración 11: *The Song of Anna O.*, parte del piano, compases 6-9

Así, la primera de las escalas mencionadas contiene 74 notas (incluyendo las repetidas) y desciende de un re5 a un reb3, haciéndolo de esta manera: dos re5, dos reb5, dos do5, dos si4, dos sib4, dos la4, dos lab4, dos sol4, dos fa#4, dos fa4, dos mi4, dos mib4, dos re4, dos reb4, dos do4, dos si3, tres sib3, dos la3, tres lab3, dos sol3, tres fa#3, tres fa3, cuatro mi3, cuatro mib3, seis re3, y doce reb3; de ello se deduce que las notas más utilizadas son el reb3 (12 veces), el re3 (6), el mib3 (4), etc. Por el contrario, la segunda escala asciende en un recorrido que va de un re3 a un do6 y se encuentra formada por 60 notas, contándose entre las más empleadas el do6 (9 veces), el re3 (5), el mib3 (3), etc. A su vez, la tercera escala está constituida por 100 notas y desciende de un si5 a un la2, teniendo por notas más usadas el la2 (19 veces), el sib2 (4), el si2 (4), etc.

La cuarta escala incluida en la parte del piano de *The Song of Anna O.* se halla constituida por 56 notas (contando las iteradas) y asciende de un sib2 a un mi6, siendo aquéllas más utilizadas el mi6 (10 veces), el sib2 (3), el si2 (3), etc. (debido a las mutaciones existentes en la escala, se han omitido en ésta las siguientes notas: reb4, fa#4, sib4, re5 y sol5). Contrariamente,

la quinta escala desciende en un trayecto que va de un mi_b6 a un do₂ y se encuentra integrada por 114 notas, hallándose entre las más empleadas el do₂ (12 veces), el re_b2 (6), el re₂ (4), etc. A su vez, la sexta escala contiene 55 notas y asciende de un re_b2 a un do₇, teniendo como notas más usadas el do₇ (5 veces), el re_b2 (4), el re₂ (3), etc.

De las escalas mencionadas, la séptima contiene 118 notas (incluyendo las repetidas) y desciende de un si₆ a un do₂, siendo las más utilizadas el do₂ (12 veces), el re_b2 (6), el re₂ (4), etc. Por el contrario, la octava escala asciende en un recorrido que va de un re_b2 a un do₇ y se encuentra formada por 55 notas, contándose entre las más empleadas el do₇ (5 veces), el re_b2 (4), el re₂ (2), etc. A su vez, la novena escala está constituida por 119 notas y desciende de un si₆ a un do₂, teniendo por notas más usadas el do₂ (13 veces), el re_b2 (6), el re₂ (4), etc.

La décima escala encomendada al piano en *The Song of Anna O.* se halla constituida por 54 notas (contando las iteradas) y asciende de un re_b2 a un do₇, siendo aquéllas más utilizadas el do₇ (6 veces), el re_b2 (4), el re₂ (2), etc. (en virtud de las mutaciones presentes en la escala, se han omitido en ésta las siguientes notas: re_b3, fa₃, la_b3, si_b3, do₄, re_b4, mi_b4, fa₄, sol₄, la₄, si₄, re_b5, mi_b5, fa₅, sol₅, la₅, do₆, re₆ y fa₆). Contrariamente, la decimoprimer escala desciende en un trayecto que va de un si_b6 a un do₂ y se encuentra integrada por 117 notas, hallándose entre las más empleadas el do₂ (12 veces), el re_b2 (6), el re₂ (4), etc. A su vez, la decimosegunda escala contiene 55 notas y asciende de un re_b2 a un do₇, teniendo como notas más usadas el do₇ (5 veces), el re_b2 (4), el re₂ (3), etc.

De las escalas mencionadas, la decimotercera contiene 97 notas (incluyendo las repetidas) y desciende de un si₆ a un re_b3, siendo las más utilizadas el re_b3 (12 veces), el re₃ (6), el mi_b3 (4), etc. (debido a las mutaciones existentes en la escala, se han omitido en ésta las siguientes notas: fa₅, mi₅ y mi_b5). Por el contrario, la decimocuarta escala asciende en un recorrido que va de un re₃ a un do₆, y se encuentra formada por 60 notas, contándose entre las más empleadas el do₆ (9 veces), el re₃ (5), el mi_b3 (3), etc. A su vez, la decimoquinta escala está constituida por 100 notas y desciende de un si₅ a un la₂, teniendo por notas más usadas el la₂ (19 veces), el si_b2 (4), el si₂ (4), etc.

La decimosexta escala a cargo del piano en *The Song of Anna O.* se halla constituida por 56 notas (contando las iteradas) y asciende de un si_b2 a un mi₆, siendo aquéllas más utilizadas el mi₆ (10 veces), el si_b2 (3), el si₂ (3), etc. (en virtud de las mutaciones presentes en la escala, se han omitido en ésta las siguientes notas: re_b4, fa₄#, si_b4, re₅ y sol₅). Contrariamente, la decimoséptima escala desciende en un trayecto que va de un un do₂ y se encuentra integrada por 114 notas, hallándose entre las más empleadas el do₂ (12 veces), el re_b2 (6), el re₂ (4), etc. A su vez, la decimoctava escala contiene 55 notas y asciende de un re_b2 a un do₇, teniendo como notas más usadas el do₇ (5 veces), el re_b2 (4), el re₂ (3), etc.

De las escalas mencionadas, la decimonovena contiene 118 notas (incluyendo las repetidas) y desciende de un do₂ a un si₆, siendo las más utilizadas el do₂ (12 veces), el re_b2 (6), el re₂ (4), etc. Por el contrario, la vigésima escala asciende en un recorrido que va de un fa₃ a un re_b2 y se encuentra formada por 23 notas, contándose entre las más empleadas el re_b2 (4 veces), el re₂ (2), el mi_b2 (2), etc.

A partir de lo manifestado en los párrafos inmediatamente anteriores se torna posible distinguir, en *The Song of Anna O.* y por orden de aparición, una escala inicial, una sucesión de seis escalas, una segunda sucesión de seis escalas, una tercera sucesión de seis escalas idéntica a la primera y una escala final. Asimismo, de las veinte escalas referidas, seis se hallan iteradas una o más veces: la segunda es idéntica a la decimocuarta; la tercera, a la decimoquinta; la cuarta, a la decimosexta; la quinta, a la decimoséptima; la sexta, a la octava, la decimosegunda y a la decimoctava; la séptima, a la decimonovena. Al mismo tiempo, la décima escala es similar a la sexta, la octava, la decimosegunda y la decimoctava; la novena y la decimoprimer son similares a la séptima, la decimonovena y, en menor medida, también a la quinta y la

decimoséptima. Y a su vez, al menos parcialmente, la primera es similar a la decimotercera, así como la vigésima lo es a la sexta, la octava, la décima, la decimosegunda y la decimooctava.

Por otra parte, al igual que el primero, el tercer y último gesto (*vide* Ilustración 12) de *The Song of Anna O.* encomendado al piano se articula en torno a una misma nota que comienza a tocarse bajo forma de trémolo mantenido y, tras un compás de espera que antecede al último de la obra, se ejecuta *staccato* y acentuadamente, *il più f possibile*.



Ilustración 12: *The Song of Anna O.*, parte del piano, compases 206-209

8. Conclusiones

A partir de lo expresado en párrafos anteriores es posible inferir que, con respecto a su producción, difusión y recepción, tanto *Chacarera beatboxera* como *The Song of Anna O.* fueron compuestas durante la primera década del siglo XXI y concebidas para voz y conjunto de cámara; sin embargo, la primera requiere un *beatboxer* y un cuarteto, mientras que la segunda precisa una soprano y un sexteto. Asimismo, ambas obras fueron posibles merced a iniciativas europeas: la primera, gracias a una comisión de un festival internacional polaco; la segunda, en virtud de una selección para un foro internacional francés realizado en territorio alemán.

Por otra parte, tanto *Chacarera beatboxera* como *The Song of Anna O.* fueron compuestas en Buenos Aires, aunque las dos serían estrenadas y grabadas en Europa por intérpretes europeos (polacos y franceses, respectivamente), así como editadas en CD por instituciones de dicho continente sitas en Varsovia y París, de forma respectiva. A su vez, ambas piezas recibieron críticas favorables en la prensa europea (polaca y finlandesa, respectivamente) y fueron objeto de publicaciones musicológicas del Viejo Mundo (en Hungría y Francia, de forma respectiva). Por otra parte, *Chacarera beatboxera* también fue mencionada en medios de comunicación británicos, en tanto que *The Song of Anna O.* trascendió, además, a la prensa francesa, alemana, británica, neerlandesa, española y argentina, siendo también mencionada en varias cartas de reconocimiento emanadas de entidades gubernamentales y culturales austriacas.

Analíticamente es posible afirmar que, mientras *Chacarera beatboxera* inserta en la música clásica europea elementos de la música folclórica argentina (patrones melódico-rítmicos) y la música popular estadounidense (los recursos vocales de un *beatboxer*), *The Song of Anna O.* evoca la música académica vienesa del siglo pasado al emplear algunos de sus elementos constitutivos (generándolos, a veces, de forma algorítmica), además de incluir textos académicos austriacos basados en hechos reales; sin embargo, ambas obras hacen uso de la tradicional notación durativa simbólica. Paralelamente, si bien la primera de dichas piezas está escrita en un cierto estilo *concertato* y se estructura en base a la alternancia de varias secciones, la segunda está constituida por un intenso *continuum* precedido por una suerte de introducción y sucedido por una especie de coda. Asimismo, mientras los gestos a cargo del teclado en *Chacarera beatboxera* son semejantes a aquéllos ejecutados por el resto de los instrumentos, la gestualidad asignada al piano en *The Song of Anna O.* se contrapone a aquélla que emplean casi todos sus pares instrumentales.

Respecto de la utilización específica del piano en las dos composiciones antedichas, se torna posible inferir que, si bien la parte que tiene a su cargo el piano en *Chacarera beatboxera* (obra escrita en compás ternario) emplea diversas figuras plasmadas en patrones rítmicos diversos (de baguala, chacarera, etc.), los cuales son tratados mediante recursos contrapuntísticos, *The Song of Anna O.* (pieza escrita en compás binario) se ciñe mayormente a un patrón isócrono constituido por sucesiones de una única figura; sin embargo, ambas obras hacen uso de grupos de valoración especial. Al mismo tiempo, mientras el piano utiliza diversos intervalos armónicos (como el tritono, la octava y las terceras mayores y menores) en la primera de dichas obras, moviéndose entre el la0 y el do8, en la segunda hace uso exclusivo de una escritura

monódica que procede mayormente por grados conjuntos, ascendiendo y descendiendo a lo largo del teclado, entre el do₂ y el do₇.

A su vez, el piano emplea técnicas extendidas de ejecución tanto en *Chacarera beatboxera* como en *The Song of Anna O.*; sin embargo, en la primera pieza lo hace de forma exclusiva (se requiere tocar dentro del instrumento, percutiendo las cuerdas con baquetas blandas), mientras que en la segunda utiliza técnicas tradicionales (*staccatissimo*, *legato*, trémolo, *glissando*, etc.) además de técnicas extendidas ('nudillé': golpear el cuerpo del instrumento con los nudillos). Asimismo, en ambas obras el piano utiliza el mayor rango dinámico disponible, aunque de forma diversa: la primera fija el mínimo y el máximo mediante las indicaciones *ppp* y *fff*, de forma respectiva, explicitando los matices a utilizar en cada momento de la ejecución; la segunda lo hace a través de *il più p possibile* e *il più f possibile*, respectivamente, quedando la dinámica a criterio de los intérpretes durante la mayor parte de la obra.

A través de un proceso internacional de producción, difusión y recepción, fruto de una sinergia entre célebres festivales europeos, reconocidos intérpretes e instituciones del Viejo Mundo y un joven compositor, obras como *Chacarera beatboxera* y *The Song of Anna O.* testimonian la vigencia actual del piano como uno de los instrumentos predilectos de la música de cámara desde la invención de este cordófono, casi entrado el siglo XVIII, cualidad renovada en el XX mediante el empleo de diversas técnicas extendidas de ejecución. Por otra parte, *Chacarera beatboxera* evidencia que la inserción en la música clásica contemporánea de elementos provenientes del folclore musical argentino —en este caso, encomendados parcialmente al piano— puede seguir gozando de aceptación por parte del público europeo y la crítica especializada del Viejo Mundo. A su vez, *The Song of Anna O.* testifica la posibilidad de compatibilizar las técnicas compositivas y de ejecución del siglo XX —incluyendo aquellas extendidas propias del piano— con el actual recurso a las nuevas tecnologías, entre las cuales se encuentra la composición asistida por ordenador, obteniendo a partir de ello un resultado capaz de generar, en el continente europeo, tanto el interés de la audiencia como críticas favorables y estimulantes para un compositor. Al menos en el Viejo Mundo, el legado de Bartolomeo Cristofori⁴² sigue vigente en pleno siglo XXI.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, María del Carmen. *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA, Beata. «O 'Warszawskiej Jesieni' (część II)». *Ruch Muzyczny* LII, n.º 24 (23 de noviembre de 2008). <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=810>.

BREUER, Josef, y Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. Leipzig: Franz Deuticke, 1895.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. «Baguala y proyección folklórica». En *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995, editado por Jordi Raventós, 110. Sabadell: La mà de guido, 1996.

COCHARD, Alain. «Florilège contemporain». *Concertclassic.com*. *La musique classique, vivante*. 25 de noviembre de 2006. <http://www.concertclassic.com/article/florilege-contemporain>.

⁴² Vide Denzil Wraight, «Recent Approaches in Understanding Cristofori's Fortepiano», *Early Music* 34, n.º 4 (24 de agosto de 2006): 635-44, doi:10.1093/em/cal050.

- DEBOWSKA, Anna S. «Kwartludium i beatboxerzy». *Gazeta Stołeczna*. 20 de septiembre de 2008.
- «Dos compositores argentinos en París». *Cantabile. Revista de Música Clásica*, marzo de 2007.
- Ensemble Aleph. *4e Forum International des Jeunes Compositeurs. Oeuvres sélectionnées. Ensemble Aleph*. CD. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006.
- «E«Estreno de Juan Manuel Abras en el Festival Otoño de Varsovia». *Mundoclasico.com. Diario internacional de música clásica*. 9 de octubre de 2008. <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/11912/Estreno-Juan-Manuel-Abras-Festival-Otono-Varsovia>.
- «Estrenos argentinos en Holanda». *Mundoclásico. Diario internacional de música clásica*. 23 de octubre de 2006. <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/9356/Estrenos-argentinos-Holanda>.
- FRIEDMAN, Dean. *The Complete Guide to Synthesizers, Sequencers, and Drum Machines*. New York: Amsco Publications, 1985.
- GEHRER, Elisabeth. Carta. «Elisabeth Gehrer [Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur] a Juan Manuel Abras». Carta, 25 de julio de 2006.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HORVÁTH, Balázs. «A beatbox technika megjelenése Werkmusik című kompozícióban». Texto postdoctoral, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.
- «Iberoamerykańska Warszawska Jesień». *Forbes*, noviembre de 2008.
- KVIST, Wilhelm. «Är det tillräckligt irriterande?» *Hufvudstadsbladet*. 6 de julio de 2007. <http://gamla.hbl.fi/kultur/2007-07-06/ar-det-tillrackligt-irriterande>.
- MATELA, Patryk «TikTak», Jakub «Zgas» Żmijowski, y Kwartludium. *Sound Chronicle of the Warsaw Autumn 2008*. CD. Vol. 5. Warszawa: Polish Composers' Union/Polish Music Information Centre POLMIC 045, 2008.
- «Monströs, aber unverkrampft. Ensemble Aleph im Konzert des 4. Internationalen Forums für Junge Komponisten». *MehrLicht. Musik Kultur Dresden*. 25 de julio de 2006. <http://mehrlicht.twoday.net/stories/2434417>.
- OGBAR, Jeffrey O. G. *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.
- PROCTOR, Michael I., Shrikanth Narayanan, y Krishna Nayak. «Para-Linguistic Mechanisms of Production in Human “Beatboxing”: a Real-time Magnetic Resonance Imaging Study». *Journal of the Acoustical Society of America* 133, n.º 2 (2013): 1043-54. doi:10.1121/1.4773865.
- ROCHEL-LAURICH, Claudia. Carta. «Claudia Rochel-Laurich [Kulturpolitische Sektion. Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten] a Juan Manuel Abras». Carta, 17 de julio de 2006.

SCHOLZ-STRASSER, Inge. Carta. «Inge Scholz-Strasser [Vorstandsvorsitzende. Sigmund Freud Privatstiftung] a Juan Manuel Abras». Carta, 12 de julio de 2006.

SEGAL, Hanna. *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Barcelona: Paidós, 1982.

SŁODKOWSKI, Jędrzej. «Muzyka współczesna pełną gębą». *Gazeta Wyborcza*, 15 de febrero de 2009.
http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,6279414,Muzyka_wspolczesna_pelna_geba.html.

SOLOMOS, Makis, ed. *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006.

———. «L'union des opposés: Entretien avec Juan Manuel Abras». En *Carnet de Bord du 4e Forum International des Jeunes Compositeurs*, editado por Makis Solomos, 20-23. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)/Ensemble Aleph, 2006.

STADLER, Andreas. Carta. «Andreas Stadler [Berater für Wissenschaft, Kunst und Kultur. Österreichische Präsidentschaftskanzlei] a Juan Manuel Abras». Carta, 18 de julio de 2006.

WILKINSON, Malan. «Juan Manuel [Abras]». *Pianists From the Inside*, 22 de febrero de 2013.
<http://pianistsfromtheinside.wordpress.com/2013/02>.

WRAIGHT, Denzil. «Recent Approaches in Understanding Cristofori's Fortepiano». *Early Music* 34, n.º 4 (24 de agosto de 2006): 635-44. doi:10.1093/em/cal050.

* * *

Juan Manuel Abras Contel es compositor, director de orquesta y musicólogo. Doctor en Música (Pontificia Universidad Católica Argentina), Magíster en Música Hispana (Universidad de Salamanca y Universidad de Valladolid), Licenciado en Historia (Universidad del Salvador-Universidad de Deusto), posgrados y grados (Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, Conservatorio de Música Benedetto Marcello de Venecia, etc.). Discípulo de Krzysztof Penderecki y Kurt Schwertsik, estudió con Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, etc. Ganador de una docena de premios y becas (Theodor-Körner-Preis, TRINAC-ISCM-UNESCO, etc.) con obras incluidas en 6 CDs y estrenadas en numerosos festivales (International Gaudeamus Music Week, Warsaw Autumn, etc.) y salas (Mozarteum Salzburg, Teatro Colón, etc.). Ha sido profesor universitario (Universidad Nacional de Lanús y Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires 'Astor Piazzolla'), investigador (Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'-UCA) y miembro de la Sociedad de Compositores Austriacos (ÖKB), la Sociedad Española de Musicología, SADAIC, etc.

* * *