

■ **MONJEAU, FEDERICO. 2021.**  
**VIAJE AL CENTRO DE LA MÚSICA**  
**MODERNA. CONVERSACIONES CON**  
**FRANCISCO KRÖPFL.**

**BUENOS AIRES: GOURMET MUSICAL EDICIONES,**  
**104 PÁGINAS. ISBN 978-987-3823-53-4**

PABLO FESSEL

**CONICET - Universidad de Buenos Aires**

pablo.fessel@gmail.com

■

Hay, al menos, dos sentidos de lo polifónico que se aplican a *Viaje al centro de la música moderna*. Uno es el sentido bajtiniano corriente: la condición dialógica de todo discurso, subrayada en el tono y la dinámica de la conversación que sostienen Federico Monjeau y Francisco Kröpfl a lo largo de una serie de encuentros, y que Monjeau reproduce convincentemente. (No es impropia la especificación del subtítulo del libro, por más que la reserva del autor abrevie sus intervenciones, condensadas a veces como un fragmento o las recubra bajo la forma de una pregunta.) El otro es el sentido musical originario del término, en tanto en esa conversación se entrelazan una diversidad de asuntos relacionados con la música de concierto en Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los temas que atraviesan el libro está dado naturalmente por el desarrollo de la producción de Kröpfl, cuya exposición se constituye como un valioso documento de la propia interpretación de sus obras. Aun las músicas más reacias a la representa-

ción de lo "no musical" se inscriben en un marco interpretativo más amplio que el de la pura sonoridad, que parte de elementos como su mismo título u otras inscripciones en la partitura, y que se extiende sobre los discursos que acompañan su circulación e intervienen en la recepción estética de que son objeto. En la construcción de ese horizonte de sentido no es menor el papel que desempeñan, sobre todo a partir del siglo XX, los propios compositores.<sup>1</sup> Por eso son particularmente significativos los intercambios alrededor de obras como las *Cuatro canciones de Aldo Maranca*, para voz, flauta y clarinete (pp. 14-15); *Música 1956* para clarinete solo (p. 19); *Música 1957*, para soprano, guitarra, vibráfono y percusión (pp. 20; 66); *Música 1958* para piano (pp. 21-23; 43; 75); *Diálogos*, electrónica (p. 35); *Mutación*, electrónica (pp. 36-39); *Orillas*, electroacústica (pp. 44-45); o el Trío 03, para flauta, arpa y viola (pp. 64-66).

En alguno de esos casos el registro discursivo es casi puramente técnico; en otros, Monjeau induce una ampliación de ese registro, con observaciones sobre el lirismo y las connotaciones estilísticas del Trío 03 (así como de las de sus instrumentos individuales), o el dramatismo, los elementos narrativos, o la pervivencia de la armonía en su música electroacústica. En ese contexto aparecen aspectos relacionados con la recepción de la obra de Kröpfl por parte de críticos y compositores como Roberto García Morillo, Juan Carlos Paz o René Leibowitz.

La exposición del desarrollo compositivo de Kröpfl desde sus primeras obras se enlaza con una historia de la recepción del serialismo en Argentina, en la que se discuten problemas como el atematismo, las sistematizaciones del dodecafonismo, la técnica de los complejos sonoros de Boulez, la registración fija. Esa historia incluye también un plano personal e incluso anecdótico: el encuentro con Boulez en su visita en 1954; las clases con Paz; o los eventos compartidos con Nelly Moretto o Mauricio Kagel. Ese registro se extiende al conocimiento de partituras cruciales del repertorio musical del siglo XX como la partitura de *La mano feliz* de Schönberg, sustraída de un aparador; el Concierto op. 24 de Webern, copiado a mano en casa de Paz; o la copia de los manuscritos de *Le Marteau sans maître* de Boulez obsequiada por el propio compositor, junto con una página del Estudio N° I de Stockhausen. Las conversaciones dejan ver que ese desarrollo no es ajeno al intercambio con artistas de otras disciplinas: aparecen así en escena poetas como Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Aldo Maranca, Edgar Bayley y Fogwill; pintores como Tomás Maldonado y Emilio Pettoruti; arquitectos como Horacio Baliero y Francisco Bullrich, entre otros.

---

<sup>1</sup> Cf. Wolfgang Gratzer. 2003. *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*. Wien, Böhlau,



Un segmento de la producción artística de Kröpfl es indisoluble, por su parte, tanto del desarrollo tecnológico –aun considerando su impacto en la música compuesta para instrumentos tradicionales– como de las instituciones que lo posibilitaron. Las circunstancias que éstas atravesaron sobrepasan su significación desde el plano de la historia de la música argentina hacia el de su historia cultural. Así, la creación en 1958 del Estudio de Fonología Musical, el primer laboratorio electroacústico en Latinoamérica,<sup>2</sup> tiene lugar en la Facultad de Arquitectura a partir de equipos utilizados para mediciones acústicas, provenientes del ensueño nuclear de Richter en Bariloche. Otro laboratorio se montó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales dirigido por Ginastera en el marco del Instituto Di Tella.<sup>3</sup> Tras su cierre, parte de sus

133

equipos contribuyeron a la creación del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la ciudad de Buenos Aires, testigo y escenario de los sucesos políticos de la década del 70,<sup>4</sup> y posteriormente, a la del Laboratorio de Investigación y Producción Musical, del Centro Cultural Recoleta.<sup>5</sup> El segundo capítulo ("El laboratorio y la voz") revisa la historia de esas instituciones, que tuvieron a Kröpfl como un partícipe destacado.

Otras facetas de la actuación artística de Kröpfl aparecen también en la conversación: su trabajo como intérprete y organizador de conciertos en la Agrupación Nueva Música; sus lecturas (la teoría de la Gestalt, la teoría de la información de Abraham Moles, el tratado de objetos musicales de Pierre Schaeffer, la teoría rítmica de Cooper y Meyer, el sistema de composición de Joseph Schillinger, la teoría de la atonalidad de Allen Forte, la semiótica de Umberto Eco); y su valoración de compositores como

<sup>2</sup> Cf. Ignacio Orobigt, Adolfo Subieta, Federico Uslenghi y Federico Wiman. (2003: 81-126). "El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* XVIII/18.

<sup>3</sup> Cf. Laura Novoa. (2011: 22-29) "Cuando el futuro sonaba eléctrico", *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad* (editor J. L. Castiñeira de Dios, dir. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación).

<sup>4</sup> Cf. Miguel Garutti. (2015) "Modos de actuar en estado de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* X/15 y \_\_\_\_\_ (2017: 87-97) "Every Argentine man should know what his mission is and fulfill it". Notes on electronic vanguards during the Peronist administration CICMAT (Buenos Aires, 1973-1976)". *Sonología – Out of Phase. Proceedings of the International Conference on Sound Studies*.

<sup>5</sup> Cf. Martín Liut (2015) "Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* X/15.

Schönberg, Webern, Berg, Boulez, Stockhausen, Cage y Sciarrino desde ya, pero también Charles Koechlin, Debussy, César Franck y antiguos discípulos como Julio Viera o Dante Grela. Un eje importante del libro está dedicado a la elaboración conceptual de Kröpfl: la teoría de los micromodos (pp. 67-68);<sup>6</sup> la teoría de los prototipos acentuales (p. 51 ss.);<sup>7</sup> o la teoría fraseológica derivada de Schönberg (p. 71). Esta elaboración se vincula directamente con otro campo de acción de Kröpfl, el del análisis musical. El libro incluye dos apéndices analíticos: uno dedicado al comienzo de la Sonata op. 10 n° 1 en Do menor de Beethoven, y otro dirigido a las Seis piezas breves op. 19 para piano de Schönberg.

Hay extensos pasajes en *Viaje al centro de la música moderna* en los que el tono se vuelve expositivo. Esos segmentos remiten, de alguna manera, a libros no escritos. Ciertamente, son escasos los textos publicados por Kröpfl —tres de ellos justamente en *Lulú*, la revista dirigida por Monjeau en los tempranos años 90—,<sup>8</sup> en relación con una elaboración conceptual y analítica cuya transmisión oral (por parte de exalumnos) o indirecta (en la producción escrita de sus discípulos)<sup>9</sup> representa en sí misma una de las marcas de la historia de la música de concierto en Argentina. Así, una pregunta sobre la posibilidad de enseñar composición, por ejemplo, da lugar a una detallada explicación por parte de Kröpfl de su método de enseñanza (p. 49 ss.) —un aporte a un tema poco abordado por escrito por parte de los compositores argentinos.

En diversos momentos la conversación suscita discusiones estéticas —muchas de éstas retoman problemas tratados antes por Monjeau en otros escritos—, sobre temas como la noción de progreso en el paso del atonalismo libre al dodecafonismo,<sup>10</sup> así como en el paso de lo instrumental a la electrónica (pp. 34-35; 48-49); la idea del material como portador de forma; el exceso de intencionalidad (p. 81);<sup>11</sup> la

<sup>6</sup> Cf. Marcela Pavia (1998:199-214) "Micromodi. La struttura della musical atonale: due approcci", *CO-DEXXI. Revista de la Comunicación Musical 1*. Alejandro Martínez (2015:399-415) "Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica", en *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (S. Aramayo y A. M. Olivencia compiladoras).

<sup>7</sup> Cf. F. Kröpfl y María del Carmen Aguilar, *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires, Centro Cultural de Buenos Aires, 1989.

<sup>8</sup> F. Kröpfl (1991: 75-76) "Pequeños actos de iluminación", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales 1*; "Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*; y "Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electrónicos", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales 3* (1992), pp. 33-34.

<sup>9</sup> Cf. A. Martínez, "Algunos aspectos de los micromodos", p. 401. Cf. Un ejemplo de esto en Pablo Cetta (2018:8-36) "*La tercera es la vencida*, de Francisco Kröpfl y Oscar Steimberg", *Cuadernos de debate y análisis sobre músicas latinoamericanas contemporáneas 1/1*.

<sup>10</sup> Cf. F. Monjeau. (1992: 9-16). "En torno del progreso", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales 3* (2004: 15-68) "Progreso", en *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>11</sup> Cf. F. Monjea (2018:58), *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*. Buenos Aires, Mardulce,.

metáfora como suplemento de sentido (p. 82);<sup>12</sup> la relación del arte con el mito (pp. 79-81) o la expresión del sistema mismo —a propósito de Webern (p. 82).

La edición incluye, además de los apéndices analíticos, un inventario actualizado de la obra de Kröpfl, una discografía y un índice de nombres (personales e institucionales).



### PABLO FESSEL

Pablo Fessel es doctor en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Estudió composición en la Universidad Nacional de La Plata y letras en la Universidad de Buenos Aires. Fue becario de CONICET (1993-98) y del DAAD (2001-04) en la Universidad Humboldt de Berlín. Dictó clases en las Universidades nacionales de La Plata, Litoral, Buenos Aires, República (Uruguay), Córdoba, Rosario y Nordeste. Fue director de la *Revista del Instituto Superior de Música* (UNL, 2004-09) y editor invitado de la *Revista Argentina de Musicología* (AAM, 2008 y 2019). Escribe sobre temas de música contemporánea argentina y teoría de la música. Actualmente es profesor de historia de la música en la Universidad de Buenos Aires e investigador de CONICET.

---

<sup>12</sup> Cf. F. Monjeau (2004: 129-88) "Metáfora", en *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós.