

Monjeau, Federico
***Viaje al centro de la música moderna.
Conversaciones con Francisco Kröpfl***

Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021, 102 pp.

ISBN: 978-987-3823-53-4



En este *Viaje* intelectual y estético, Federico Monjeau (1957-2021) reconstruye la parábola que traza la vida de Francisco Kröpfl (1931-2021), desde la Transilvania de entreguerras hasta la Argentina del siglo XXI. Hacia 2005, el crítico le había propuesto al compositor empezar a registrar sus charlas, con la intención de editarlas y reunir las en un libro. El proyecto llegó a buen puerto, aunque ensombrecido ahora por la muerte de ambos interlocutores. En este libro doblemente póstumo resuenan –y se agigantan– la voz lúcida de Kröpfl y, en contrapunto, el tono discreto que adoptó Monjeau al filosofar sobre las aporías de la música modernista.

En contraste con estas circunstancias luctuosas, la vitalidad del libro no sorprende. Proviene de un maestro de la talla de Kröpfl, perspicaz incluso en la

más casual de sus digresiones. Y lo anima la pluma de Monjeau, quien no solo logró el milagro de introducir una nota perdurable en géneros destinados a la caducidad –la crónica, la columna dominical–, sino que inventó la fórmula para enaltecer la crítica musical en el contexto de un diario masivo y para forzar al mundo del espectáculo a convivir con el universo de las ideas. También escribió, a distancia de más de una década, dos libros imprescindibles: *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación* (2004) y *Un viaje en círculos* (2018). Esa dupla se amplifica en tetralogía con el presente *Viaje* y el proyecto ya encaminado, pero aún no publicado, de una biografía razonada de Martha Argerich.

Formalistas a ultranza, ambos maestros se empeñan en refinar un bagaje en común. No en vano los asociamos con los esfuerzos, espasmódicamente exitosos, por desprovincializar la música culta argentina. Kröpfl y Monjeau conjugan la fe y el saber, no sin una pizca de teología. A pesar de predilecciones diversas, defienden un dogma en crisis, según el cual la Segunda Escuela de Viena representaría la culminación del lenguaje musical de Occidente.

I.

Un primer tramo de esta conversación sin altibajos reconstruye el inusual *Bildungsroman* de Kröpfl. Se alude a su temprana inmigración a la Argentina, a su relación con los idiomas húngaro y alemán, a la galería de arte KRAYD que abrió, muy joven, en la calle Tucumán y cuyo logotipo fue diseñado por Tomás Maldonado. No faltan detalles, por supuesto, sobre el magisterio mítico que Juan Carlos Paz ejerció sobre su discípulo. También se relevan la visita de Pierre Boulez a Buenos Aires en 1954 y el impacto de *Le Marteau sans maître*. O las dificultades de acceder a obras y partituras en la era predigital. Y se nos ofrece, en tono coloquial, una filosofía que escande la historia de la música entre los progresos de la expresión y las retracciones del clasicismo. Los momentos en que tal expresión hace valer su ley son fáciles de localizar: nos los ofrecen los madrigalistas, primero; mucho después, Berlioz; hacia el final de ese mismo siglo, Mahler; y ya en el siglo XX, el expresionismo vienés.

En las páginas finales de esta primera parte encontramos pasajes de antología sobre el método de composición con doce sonidos y sobre la expansión del principio de la serie a fines de los años cuarenta. Las ambiciones del serialismo integral se exacerbaban con la electrónica, que facilitaba la manipulación de parámetros sutiles en fases precomposicionales. Ya en un pasaje de su libro *La invención musical*, Monjeau se preguntaba qué paradojas escondía la utopía de

ese serialismo integral, tan poco accesible al oído desnudo. En torno a esa fase maximalista de la vanguardia musical europea –replicada con variaciones y algo de demora en diversos países de Latinoamérica– gravitan casi todas las reflexiones de este volumen.

II.

El segundo capítulo del libro, “El laboratorio y la voz”, se centra en la electroacústica. Previsiblemente, dos clásicos del nuevo medio son referencia insoslayable en la charla: *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio y el *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen.

En 1958, Kröpfl marcó un hito en el despliegue de la electrónica al fundar el Estudio de Fonología Musical, el primero en Latinoamérica. La Facultad de Arquitectura de la UBA le abrió las puertas en el Laboratorio de Acústica. En ese entonces, arquitectura y música de avanzada sostenían una relación más íntima que en la actualidad: ese mismo año, Le Corbusier y Edgar Varèse trabajaron codo a codo para el Pabellón de Philips en la Exposición de Bruselas. Subrayemos que la fundación del Estudio de Fonología Musical fue posible gracias a la indispensable colaboración técnica de Fausto Maranca. Si Kröpfl musicalizó poemas de su hermano Aldo, *Viaje al centro de la música moderna* está dedicado a la memoria de otra integrante de esa familia de origen toscano: la cantante, docente y pianista Lucía Maranca, amiga y musa del compositor.

El nuevo medio volvió posible la creación de música sin que, en principio, mediaran ejecutantes y prescindiendo de toda notación convencional. La partitura o bien desapareció, o bien se transformó en un avatar imprevisto de la tablatura. “Me sedujo –confiesa Kröpfl– la posibilidad de abarcar todas las etapas de organización de una composición sustituyendo la función del intérprete mediante la producción sonora y el montaje en el laboratorio” (p. 27). Como sugirió Richard Taruskin en el quinto tomo de su *Oxford History of Western Music* (2005), la electrónica puede considerarse la culminación del romanticismo, al menos desde el momento en que diagnosticamos, en la nueva tendencia, la virtual eliminación de los aspectos públicos y sociales de la composición musical. Uno de los principales atractivos del flamante medio, según esta hipótesis, habría sido su promesa de “asocialidad”: la concreción inesperadamente literal de aquel individualismo utópico que el modernismo heredó del romanticismo.

Ya en el umbral de los años cincuenta, Pierre Schaeffer y Pierre Henry habían estrenado la primera ópera de música concreta, *Orfeo 1951*. Aunque evitó el

compromiso referencial asociado a la *musique concrète*, Kröpfl no tardó en explorar el potencial de la electroacústica para la expresión dramática, incluyendo la voz humana. También sometió o intentó someter el material sonoro a una formalización eficaz –así definía el arte la filósofa Susanne Langer, en un planteo muy afín a las búsquedas del músico argentino–. Pero, en esas creaciones, los cálculos precompositivos nunca ahogaron la veta lírica y expresionista. Sea que recurra a la electrónica o prescindiera de ella, las prerrogativas de la expresión signan la obra entera de Francisco Kröpfl: desde las *Dos piezas líricas, op. 2*, escritas bajo la severa supervisión de Paz, hasta el *Trio para flauta, arpa y viola* (2003), pasando por el punzante *Adagio In Memoriam* (1995) y por *Orillas* (1960-1988), donde un poema de Rodolfo Alonso se desmembra en fonemas para reaparecer intacto al final de la obra. Esas prerrogativas tampoco son incompatibles con el talento risueño de sus óperas de cámara, creadas en complicidad con el semiólogo Oscar Steimberg.

Otra veta notoria del libro remite a las incursiones audiovisuales del compositor. En la conversación se alude a *Dimensión* (1960), corto de Aldo Persano sobre las esculturas móviles de Mauro Kunst. En ese breve *film*, la música de Kröpfl se integra a la banda de imagen mediante una sincronía compleja, que evoca la técnica de los formantes temporales de Stockhausen. Al camarógrafo Ricardo Aronovich le bastan nueve minutos para sumirnos en un mundo ingravido, donde las obras de Kunst parecen flotar, delicadas y abstractas. Años más tarde, a pedido de Oscar Masotta, Kröpfl colaboró en un audiovisual inspirado en un episodio de *Flash Gordon*: la banda electrónica de ese experimento multipantalla –*En el reino helado* (1968)– enaltecía el universo del cómic y a la vez usufructuaba un oscilador creado por Fernando von Reichenbach. En los setenta, el compositor también musicalizaría *Quebracho* (1974), épica obrera en torno a la extracción del tanino, que dirigió Ricardo Wullicher.

Si bien continuó creando obras con medios convencionales, el periplo electrónico de Kröpfl no cesaría. Diversas instituciones, mencionadas al pasar en estas conversaciones, fueron hospitalarias con su causa. Luego de dirigir el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, Kröpfl fue jefe del Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología. Y, desde 1982 hasta 2006, presidió el Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

III.

Maestro privado y docente de Morfología Musical en la UBA, Kröpfl desveló los secretos del análisis a incontables discípulos. Homenajeando esa veta, la tercera estación de este *Viaje* se titula “Forma e intuición” y nos invita a internarnos en las minucias del análisis musical: sus desarrollos tal vez impacientes al lector no especializado, pero sin duda seducirán al pedagogo. Por si fuera poco, en un apéndice figuran dos casos de estudio: en torno al primer movimiento de la *Sonata*, op. 10 de Beethoven y al op. 19 de Arnold Schönberg. Destaquemos el análisis de la cuarta de las piezas de Schönberg, donde Kröpfl refina la comprensión del tránsito del compositor desde el tonalismo extendido a la atonalidad, a través de inflexiones polimodales.

“Entre el sonido y la estructura hay un abismo...”. La frase aparece en la página catorce de un cuento de Rodolfo Fogwill –“Japonés” (1981)–, pero el dicho proviene de Kröpfl (p. 71), quien superó ese abismo perfeccionando su enfoque analítico, no sin recaer en cierto dogma organicista. “Crear una forma casi como un organismo biológico, una forma única para cada obra” (p. 22): esta invocación se desliza en un rincón de la charla e ilustra la concepción casi cabalística que Kröpfl sostenía tanto al momento de crear sus obras como al abordar el análisis de aquellas compuestas por terceros.

El modelo analítico de Francisco Kröpfl responde a un paradigma sintáctico, indisociable de las discutibles analogías entre el discurso musical y el lenguaje verbal. Se ubica a distancia de las idealizaciones de Heinrich Schenker y de la *escucha estructural* de su discípulo Felix Salzer, pero es muy deudor de la psicología gestáltica, así como de las teorías –tan ligadas a la evolución de la electroacústica– de Abraham Moles.

Recordemos que, a comienzos de los años noventa, Kröpfl enriqueció el número inaugural de la revista *Lulú* con “Pequeños actos de iluminación”, un ensayo que vincula la pulsión analítica musical con la experiencia de la poesía, donde sucesivas relecturas van ahondando el “deslumbramiento inicial” (*Lulú* 1 (1991): 75). Conviene releer esta inspirada apología del análisis, práctica saludable para el intérprete, el estudiante de composición y el compositor acreditado, el musicólogo, los docentes en general y, *last but not least*, el menguante *oyente especializado*, cuya definición es, ante todo, emocional: “vive para oír música, para acercarse más a lo que ama y afinar más su audición del detalle” (ídem).

IV

Sugestivamente, la cuarta y última parte del libro se titula “Jirones de mito”. Las consideraciones sobre el dodecafonismo se complejizan aquí mediante una explicación convincente sobre el modo en que los dos hexacordios que agotan el total cromático seguirían operando a la manera de antecedente y consecuente, perpetuando la tensión tradicional entre tónica y dominante. Consideraciones sobre la disolución del tonalismo profundizan esa línea argumental. También se discute en detalle la teoría de Kröpfl sobre los *micromodos*, las doce tríadas posibles en que admite ser distribuido un total cromático. Pese a su dificultad, esa concepción tal vez permanezca como una de las contribuciones más interesantes del compositor. Anotemos que sería impensable sin los desarrollos de Milton Babbitt, Allen Forte y Joseph Schillinger; y que, si bien incorpora los aportes más recientes de Ethan Haimo, evita medirse con la teoría de las *tríadas atonales* de Richard Taruskin. Tampoco dialoga con el método –muy similar, pero menos difundido– que ideó el compositor uruguayo Héctor Tosar (publicado póstumamente en 2020 como *Los grupos de sonidos*): una omisión más significativa, tratándose de un colega rioplatense.

En trance de definir qué es un mito, Kröpfl aprovecha la ocasión para reforzar su profesión de fe formalista: “Es la capacidad de extraer del inconsciente algo que es expresable formalmente” (p. 81). Es por eso que, en este capítulo, vemos cómo se rastrea en ciertas composiciones la supervivencia fragmentaria de una mitología: “Algunas obras de los creadores de la música contemporánea son jirones de mito” (ídem). Aunque se exponen sus desgarrones, el mito –modernista ¿hace falta decirlo?– es en sí considerablemente unilateral. Esto tal vez explica que, en la charla, encontremos solo alguna alusión superficial al minimalismo y que las menciones a compositores más jóvenes –que no hayan sido alumnos del propio Kröpfl– se limiten a... Salvatore Sciarrino, cuya obra resulta desigualmente apreciada por los interlocutores. Por otra parte, tanto Kröpfl como Monjeau parecen compartir la perspectiva según la cual John Cage sería un gran pensador, pero no un gran músico.

Aunque en la charla de este *Viaje* predomina un tono adusto, en otros recodos del libro la atmósfera también se distiende en anécdotas o viñetas biográficas. Así, podemos encontrar a Kröpfl elogiando la línea quebrada del canto de Louis Armstrong o enumerando sus predilecciones jazzísticas. Algunas preguntas interesantes de Monjeau se desvanecen en el aire; otras más neutrales dan pie a epifanías imprevistas. Indeciso entre la biografía dialógica y la

autobiografía conversada, el libro apunta a reforzar la tradición oral, que es un tesoro de saberes, no menos que una mitología. No es por azar que la periodización estilística de *Vanguardias al sur*, el completísimo estudio que Omar Corrado dedicó a la figura de Juan Carlos Paz, se fundamente en dos conferencias inéditas de Kröpfl de comienzos de los años ochenta.

Como hemos sugerido, las décadas centrales del pasado siglo marcan la preocupación primordial, algo nostálgica, de este libro. Aunque su título evoque la aventura de Julio Verne, el centro de la música moderna es menos geológico que temporal. Quienes hayan leído *Viaje al centro de la tierra* recordarán que los protagonistas logran volver a la superficie ayudados por la erupción de un volcán italiano. Los lectores de este viaje estético –impecablemente editado por Gourmet Musical– volvemos al hogar con escasas herramientas para cartografiar el paisaje contemporáneo, pero en posesión de incontables saberes sobre el corazón, todavía en llamas, de la música del siglo XX.

Rodolfo Biscia