CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año I – Número 1

Buenos Aires, 2018

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

ISSN 2618-4583

La tercera es la vencida
de Francisco Kröpfl y Oscar Steimberg

Pablo Cetta *

Resumen

La tercera es la vencida es un "divertimento escénico", o "parodia seria" del género operístico según lo definen el compositor, Francisco Kröpfl y el autor del texto, el escritor y semiólogo Oscar Steimberg. Basada en el cuento popular italiano *El niño en la bolsa*, recopilado por Italo Calvino, fue estrenado en el marco del Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, el 4 de septiembre de 2011, en la Sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música. La obra se divide en tres grandes secciones: la presentación de los personajes, un desarrollo -con formato de film mudo- y un final feliz. El número tres cobra una especial significación, porque pone de manifiesto la estructura tripartita del cuento, los personajes que la habitan y los procedimientos organizativos que la sostienen. El carácter expresionista de la música concuerda con la abstracción propia de los cuentos populares. Y a la vez, el relato se amolda perfectamente al lenguaje musical del compositor, pues como es sabido, es privilegio del cuento popular el adaptarse a la interpretación de una determinada época.

Palabaras clave: Ópera de cámara, Cuento popular, Calvino

Abstract

La tercera es la vencida is a kind of "stage divertissement", or "earnest parody" of opera genre, as defined by the composer Francisco Kröpfl, and text author, the writer and semiologist Oscar Steimberg. Based on the Italian popular tale named El niño en la bolsa, compiled by Italo Calvino, this work was premiered in the context of Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, on September 4th 2011, at Carlos Guastavino Auditoriun of Centro Nacional de la Música. The piece is divided into three large sections: the characters presentation, a development –which resembles a silent movie-, and a happy ending. Number three becomes especially significant, since it shows the tripartite structure of the tale, the number of characters and the compositional procedures used in this work. The expressionist atmosphere of music perfectly matches the tale abstraction. Besides, the story fits with the composer´s music style perfectly well, as it is well-known that popular tales easily adapt to different times or interpretations.

Keywords: *Music Theatre, Popular tale, Calvino*

---

* Licenciado en Música y Doctor, especialidad Composición, por la Universidad Católica Argentina. Es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música de la FACM-UCA.

Francisco Kröpfl, de origen húngaro y argentino por opción, nació en 1931. Compuso obras de cámara y orquesta, y es pionero de la música electroacústica a nivel mundial.

En 1958 fundó el Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires, y entre 1967 y 1971 se desempeñó como Director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Posteriormente, dirigió el Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, entre 1972 y 1976. Desde 1982 hasta 2006 fue Jefe del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires -hoy Centro Cultural Recoleta- sede del Laboratorio de Investigación y Producción Musical, uno de los de mayor trayectoria en Latinoamérica.

En 1977 obtuvo la Beca Guggenheim. En Argentina fue distinguido con el Premio Municipal, el Premio Nacional y en 2012 recibió el Premio a la Trayectoria, que le otorgó la Academia Nacional de Bellas Artes.

Fue Miembro de la *Académie Internationale de Musique Electroacoustique* de Bourges, junto a Charles Dodge, Sten Hanson y Gerald Bennet, entre otros compositores. Fue Presidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica, miembro del Directorio de la Confederación Internacional de Música Electroacústica y Director Musical de la Agrupación Nueva Música.

A partir de la década de 1930 comienza a manifestarse en nuestro país un marcado interés por la música de vanguardia producida en el exterior. Quien inspira una fuerte curiosidad en los círculos intelectuales y en las nuevas generaciones de músicos argentinos es Juan Carlos Paz, difundiendo las obras de la Segunda Escuela de Viena, como así también la música del francés Edgar Varèse, y de los norteamericanos Cowell y Ives.

Francisco Kröpfl, siendo muy joven, dedica la mayor parte de su tiempo al estudio del piano y a la interpretación de jazz. Por ese entonces, asiste a una charla dada por Paz y tiene allí la oportunidad de escuchar fragmentos del *Concertino para piano y orquesta* (1924) de Arthur Honneger, la *Sinfonía de los Salmos* (1930) de Stravinsky, la *Orestíada* (1924) de Darius Milhaud y el *Preludio a Cristóbal Colón* (1922), obra microtonal de Julián Carrillo.

Si bien quedó impresionado por estas obras, llamó intensamente su atención la audición de dos de los melodramas del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, *La luna enferma* y *Noche*. Aún pasados muchos años, Kröpfl describe ese momento con emoción: "Sentí un nudo en el estómago y en ese momento algo cambió dentro de mí. Mi conocimiento sobre la música contemporánea llegaba hasta *La consagración de la Primavera*, y esto resultaba una verdadera e increíble revelación".[1]

Luego de presenciar esta charla pidió a Juan Carlos Paz que le dictara clases

1 Conversación con el autor, el 10 de marzo de 2014, en su departamento de la Av. Santa Fe, Buenos Aires.

de composición. Al poco tiempo, portando sus piezas en el estilo de George Gershwin, se presentó al maestro en su casa de la calle Rincón, quien lo recibió al compás de su versión de *Die Kunst der Fuge*. A partir de allí se tornaron habituales la copia de partituras, como se acostumbraba entonces, la práctica de la armonía siguiendo a Koechlin, y los ejercicios de contrapunto en estilo.

Paz analizaba un amplio repertorio frente a sus discípulos, dando a conocer las producciones de Schönberg, Berg, Webern y Varèse, entre otros. Como complemento del dictado de clases, realizaba reuniones los sábados para sus alumnos. A estos encuentros asistían, entre otros, Nelly Moretto y Carlos Rauch, y dedicaban la tarde a la audición de grabaciones de su enorme colección de discos de 78 r.p.m. De estas reuniones, recuerda Francisco Kröpfl la escucha de un original registro de los *Lieder* op. 2 de Alban Berg, orquestados por René Leibowitz.

Posteriormente, en 1950, Kröpfl ingresa a la Agrupación Nueva Música -fundada por Paz en 1937, que contaba entre sus primeros miembros con Esteban Eitler y Daniel Devoto- interpretando en concierto el *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith. Tiempo después, presenta un cuarteto en estilo weberniano que si bien recibe elogios del mismo Leibowitz -a través de correspondencia entre ambos- es cuestionado por su maestro, por considerar que en su etapa de aprendizaje debía tomar como modelo la música de Schönberg antes que ninguna otra. Esa actitud de Paz -según relata Kröpfl- lo lleva a abandonar posteriormente sus clases, y a tomar distancia con la Agrupación durante un tiempo. Si bien la relación maestro-discípulo persistiría por siempre, las clases duraron sólo hasta 1953.

Francisco Kröpfl, gracias al círculo de artistas que Paz frecuentaba, comienza a establecer relaciones con los pintores concretos, entre ellos el arquitecto Miguel Ocampo. Junto al ingeniero y músico Zoltan Daniel y Raúl Gustavo Aguirre, integrante del grupo Poesía Buenos Aires, deciden abrir en 1952 una galería de arte que llevaría por nombre Krayd, y que sería una de las pocas dedicada a la exposición de obras abstractas en Buenos Aires. Si bien Aguirre prefirió luego no formar parte del proyecto, la inicial de su apellido permaneció en el nombre de esta empresa.

En esta galería tuvieron lugar las dos charlas dadas por Pierre Boulez en su visita a Buenos Aires, en momentos en que se hallaba de gira con la compañía del actor y director Jean Louis Barrault, en 1954.

Boulez se alojaba en el Hotel Claridge, situado próximo a Krayd, lo cual le dio a Kröpfl la posibilidad de compartir con él frugales desayunos e intensas conversaciones sobre música. En esos encuentros tomó contacto directo con las ideas del compositor francés, particularmente con la de multiplicación de complejos armónicos, técnica que utilizaba en ese momento en *Le marteau sans maître* (1953-4) como proyección del serialismo.

A partir de estos encuentros, y de las enseñanzas de su maestro, Kröpfl comienza a transitar un período caracterizado por un pensamiento musical estricto. Demuestra un especial interés por la integración formal de las dimensiones del sonido y de la música, en la cual todos los parámetros debían ordenarse de acuerdo

a un mismo principio, y establecer una suerte de "forma orgánica". Las proporciones -siguiendo también las ideas de Karlheinz Stockhausen- debían partir de la organización de las alturas y proyectarse sobre la forma misma de la obra. Estos modos de pensar la música no sólo resultarían aplicables a sus composiciones instrumentales, sino que lo acercarían más tarde a la complejidad organizativa de la música electrónica de ese entonces.

Boulez, además de las charlas, brindó a Francisco Kröpfl publicaciones recientes[2] de los diseñadores del equipamiento del *Studio für Elektronische Musik* de la WDR de Colonia, lo cual no sólo aumentó su deseo de componer con esos medios, sino que le permitió tomar conciencia de la necesidad de vincularse con técnicos que pudieran emprender el desarrollo de los dispositivos necesarios para la creación.

Esa mirada fija hacia el viejo mundo partía de la necesidad de incorporar las nuevas tendencias para aprehenderlas, reelaborarlas, y a partir de allí intentar lograr una identidad u originalidad propias. Esta postura de Paz, compartida por Kröpfl, es reafirmada por este último en el siguiente texto:

> Juan Carlos Paz comenzó a fines de la década del 20 a introducir nuevas corrientes musicales europeas. Paz comprendía, y así lo manifestaba, que esas corrientes expresaban un estado actual del espíritu y por lo tanto nos concernía a todos en tanto contemporáneos, con un sustrato cultural similar. Que por sobre toda otra circunstancia y más allá de las fronteras, esos aportes eran patrimonio de todos. Hay modos dependientes y modos autónomos y originales de incorporar lo nuevo. Es casi banal decir que ello depende de la actitud que se adopte frente a un aporte. [3]

Y más adelante agrega:

> Haciendo un somero inventario de las corrientes musicales que entre los años 30 y 60 Paz dio a conocer, nos encontramos frente a una aparente heterogeneidad y hasta con una disparidad de orientaciones […] Pero ya por entonces, Paz observaba que por debajo de esta variedad desconcertante se constituía una unidad; los rasgos comunes que señalaban lo esencial de una nueva sensibilidad: el sentido de síntesis, la anti-retórica, una inclinación por la asimetría, un interés marcado por el fenómeno sonoro, la preocupación por una forma viva y por lo tanto única para cada experiencia musical.
> Estos aspectos sustanciales, comunes a estilos diversos en el curso de los últimos 70 años, están presentes en lo mejor de nuestra música, independientemente de divergencias de superficie, ¿y por qué no? con rasgos propios. Bastará simplemente prestar atención y reconocer las diferencias.[4]

---

2 Publicaciones del laboratorio de la WDR, dirigidas por Herbert Eimert.

3 Kröpfl, Francisco. 1984. *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Córdoba. 27 al 31 de agosto de 1984, p. 63.

4 Ibídem, p. 64.

Su interés por la música electrónica lo lleva a experimentar con osciladores de audio sinusoidales, corte de cintas magnetofónicas, y a la realización de breves sonomontajes. Pero recién en 1958 encuentra la posibilidad de acceder a un equipamiento acorde a sus necesidades -osciladores, filtros y analizadores de espectro- en el laboratorio de acústica de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

Por 1957, Rodolfo Alonso se desempeñaba en la Secretaría de Extensión de la UBA, y ofrece a Kröpfl la posibilidad de crear un centro de producción de música electrónica, que a la vez prestara algún tipo de servicio a otras dependencias de la Universidad. Luego de recorrer sin éxito los claustros de la Facultad de Ingeniería, las autoridades del Rectorado y de la Facultad de Arquitectura le dan la oportunidad de contar con el laboratorio de mediciones acústicas de esa unidad académica. Al año siguiente, y en presencia del entonces Rector de la UBA, se funda el Estudio de Fonología Musical, primer laboratorio institucional de Latinoamérica.

Su interés por el control exhaustivo de los parámetros del sonido, y la necesidad de contar con un equipamiento acorde a sus necesidades expresivas, lo lleva a vincularse con Fausto Maranca, con quien desarrolla nuevos dispositivos para ese laboratorio. Entre ellos, un sistema formado por foto-resistores y tiras de cartón de diecinueve centímetros de ancho, que servían para generar cinco envolventes dinámicas simultáneas en osciladores de audio, en sincronismo con los grabadores a cinta. Posteriormente, con la colaboración de Jorge Agrest y Jorge Menyhart crean para el Estudio el primer sintetizador controlado por tensión de la región.[5]

En ese laboratorio Kröpfl produce *Ejercicio de texturas* y *Ejercicio con impulsos*, ambos en 1959, *Música para tres percusionistas y sonidos electrónicos* (1963) y *Diálogos I* (1964-5). Para la realización de esta última, parte de impulsos filtrados que luego ingresa en una cámara de reverberación de 10 segundos; al unir una copia de la grabación retrogradada con la original, genera husos que sirven de materiales para la pieza, utilizando de este modo una técnica similar a la empleada por Stockhausen en la composición del *Studie II* (1954). Posteriormente en el Estudio crea *Diálogos II* (1964); *Diálogos III*, *Mutación I*, la música para el audiovisual *En el reino helado de Flash Gordon* de 1968, y finalmente *Música para sintetizador* (1970).

Durante el mismo año de fundación del Estudio de Fonología, Alberto Ginastera inicia tratativas con la Fundación Rockefeller con el propósito de crear un centro de formación musical de vanguardia. Tres años más tarde, inaugura el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), como Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella.

---

5 Kröpfl, Francisco. 1997. "Electronic Music: From Analog Control to Computers". *Computer Music Journal*. Vol. 21 Nro.1, pp. 26-28.

Ya en 1966, Kröpfl propone a Fernando von Reichenbach para la tarea de rediseño del laboratorio de música electrónica de esa institución. Al año siguiente, Francisco Kröpfl asume la dirección del laboratorio, y Fernando von Reichenbach la Jefatura Técnica del Instituto.

Tras el penoso cierre del CLAEM a comienzos de los setenta, y gracias a un acuerdo con la Municipalidad de Buenos Aires, se crea el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). Allí Kröpfl compone *Tónicas y giros* (1973).

A principios de la década de 1980, algunos miembros del Estudio de Fonología y del CLAEM confluyen en el recientemente creado Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) del actual Centro Cultural Recoleta. El LIPM fue lugar de realización de un centenar de obras electroacústicas y mixtas. Bajo la dirección de Francisco Kröpfl se desarrolló, entre 1990 y 1995, un importante proyecto de intercambio con las universidades de California en San Diego y Stanford -financiado por la Fundación Rockefeller- que fomentó un notable avance de la música por computadoras en nuestro país.[6]

En este laboratorio Kröpfl compuso *Mutación II* (1985, su primera obra realizada con técnicas digitales), *Metrópolis Buenos Aires* (1989), *Cronique* (1990), *Relato* (1991) basada en *El espejo y la máscara*, de Jorge Luis Borges, *Lorca, tres poemas* (1991), *Percussion Music* (1992), *Música interactiva* (1992), *Música para percusión II* (1992), *Relato* -en dos versiones- (1992-3), *El pájaro (in memoriam)* (1995), *Vientos* (1996), *Al Sur* (1997) y *El regreso* (2000). Estas tres últimas, conforman una trilogía referida a la cultura mapuche. Si bien cada una de estas piezas presenta características bien diferenciadas, comparten el mismo material: una pieza ritual, grabada por Flora Yunguerman. En ellas, las vocales forman acordes, dispuestos coralmente, y las consonantes contribuyen a la elaboración de timbres percusivos, empleados en la construcción de polirritmias. La referencialidad es destacada por ciertas transformaciones, como la versión susurrada de la canción original que, dilatada en el tiempo, representa un sentimiento ancestral de angustia,[7] o el empleo de vocales transformadas como evocación del viento.

Entre las obras realizadas en el LIPM y finalizadas en otros laboratorios cuenta con *Orillas* (1988) -basada en un texto de Rodolfo Alonso, grabado por Lucía Maranca- en coproducción con el Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, y *Cuenca, presagio de pájaros* (1988), en coproducción con el Conservatorio de Cuenca, España.

---

6 Este proyecto de intercambio -del cual formé parte en 1992- produjo la creación de diversas obras, y la visita a nuestro país de Roger Reynolds, John Chowning, Richard Moore y Chris Chafe, entre otros. Sirvió, además, para la adquisición de las entonces revolucionarias computadoras NeXT, que ejecutaban compiladores acústicos y lenguajes de composición y síntesis sonora, realizados en el CRCA de San Diego y en el CCRMA de Stanford.

7 Schüler, Nico. 2003. "Música Electroacústica 1988-2000 by Francisco Kröpfl". *Computer Music Journal*. Vol. 27, Nro. 3, p. 102.

Kröpfl dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza del análisis y la composición musical. Para sus clases de composición solía proponer a sus alumnos la realización de ejercicios de creación a partir de un repertorio dado de eventos o acciones breves, utilizado como reemplazo de los motivos de la música tradicional. Se trata de un método compositivo que parte de materiales y acciones básicas predefinidas, que al ser combinadas determinan estructuras de mayor o menor grado de complejidad. La alternancia de esas estructuras establece la forma definitiva de la pieza.

Los materiales así planteados se dividen en tres grupos: unidades de altura, unidades de tiempo y ornamentos. Las unidades de altura pueden ser puntuales (una nota sola, o un acorde) o globales (una banda cromática o *cluster*). Las unidades de tiempo, por otra parte, también pueden ser puntuales (uno o más valores de cierta duración) o globales (*acciacatura* suelta o independiente, y *acciacatura* dependiente, o sea unida al principio o al final de una nota larga o de un evento cualquiera). Por último, el grupo de los ornamentos está comprendido por dobles y triples articulaciones, mordentes, trinos, trémolos, arpegios y bandas desplegadas (*clusters* arpegiados).

La combinación de todos estos elementos va conformando estructuras, caracterizadas por el tipo de comportamiento de esos materiales en el espacio sonoro. La disposición de los eventos en el registro y en el tiempo podría, por ejemplo, ser melódica y muy ornamentada, o tal vez acórdica, o basada en enmascaramientos y resonancias, etc.

La escritura de estos ejercicios se realizaba en notación proporcional,[8] lo cual agiliza la transcripción de las ideas al papel y genera a la vez, cierta variabilidad en la interpretación al volver más flexible el tiempo musical.

A fin de probar su método de enseñanza escribe la obra para piano *Música ´66*.[9] En esta pieza el tratamiento de la altura no es organizado serialmente sino a partir de conjuntos de grados cromáticos (grupos de notas tomadas de la escala de doce sonidos), vinculados por una interválica común -distancias entre esos sonidos. Como es sabido, se trata de un procedimiento muy utilizado en la música no tonal, particularmente en el período denominado "atonalismo libre", desarrollado por Arnold Schönberg y sus discípulos a principios del siglo XX.

8 En la notación proporcional la duración de cada evento no se establece a través de una figura -negra, corchea, etc.- sino en proporción con la longitud del segmento que ocupa en la partitura.

9 La partitura fue publicada por Ricordi Americana S.A.E.C. en 1990.

Estos conjuntos, agrupados de a dos, de a tres, de a cuatro, hasta llegar al total cromático, fueron estudiados y sistematizados por Allen Forte[10] y conforman actualmente una herramienta eficaz de análisis de la altura, de aplicación en la música no tonal.

Kröpfl, al igual que los compositores de la Segunda Escuela de Viena, da preferencia a las agrupaciones de tres grados cromáticos, y denomina a esos conjuntos "micromodos". El nombre dado resulta pertinente pues, mediante el uso reiterado de alguno de ellos se establece un "color" o timbre global particular y reconocible, dado por los intervalos que lo conforman. Algo similar a lo que ocurre al utilizar escalas diferentes en la música tonal-modal, donde la distribución de tonos y semitonos, sumada a factores de recurrencia, determina un carácter y una sonoridad distintiva.

A modo de ejemplo, el micromodo "menor tres" (3-3, según Forte) está formado por tres grados cuyos intervalos son segunda menor, tercera menor y tercera mayor. Los conjuntos integrados por las notas *mi*, *fa* y *la bemol*, o las notas *fa*, *re* y *sol bemol* cumplen con esa condición.

La selección arbitraria de tres grados distintos del total cromático siempre forma parte de alguno de los doce micromodos posibles, caracterizados por los intervalos del conjunto elegido. Además, cada combinación es reductible -por transposición, inversión o permutación de sus elementos- a una forma básica en ámbito estrecho que comienza con la nota *do*, y a la que Forte denomina "forma prima" (*do*, *do#* y *mi*, por ejemplo, es la forma prima del menor tres). El nombre de los primeros 9 micromodos proviene de la clasificación del intervalo de segunda que caracteriza a las notas iniciales de la forma prima. La tabla del ejemplo 1 ilustra los doce casos.

Micromodo	Según Forte	Forma prima
Menor 1	3-1	do - do# - re
Menor 2	3-2	do - do# - re#
Menor 3	3-3	do - do# - mi
Menor 4	3-4	do - do# - fa
Menor 5	3-5	do - do# - fa#
Mayor 1	3-6	do - re - mi
Mayor 2	3-7	do - re - fa
Mayor 3	3-8	do - re - fa#

10 Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press.

Mayor 4	3-9	do - re - sol
Acorde disminuido	3-10	do - mib - solb
Acorde menor-mayor	3-11	do - mib - sol
Acorde aumentado	3-12	do - mi - sol#

Ejemplo 1. Micromodos

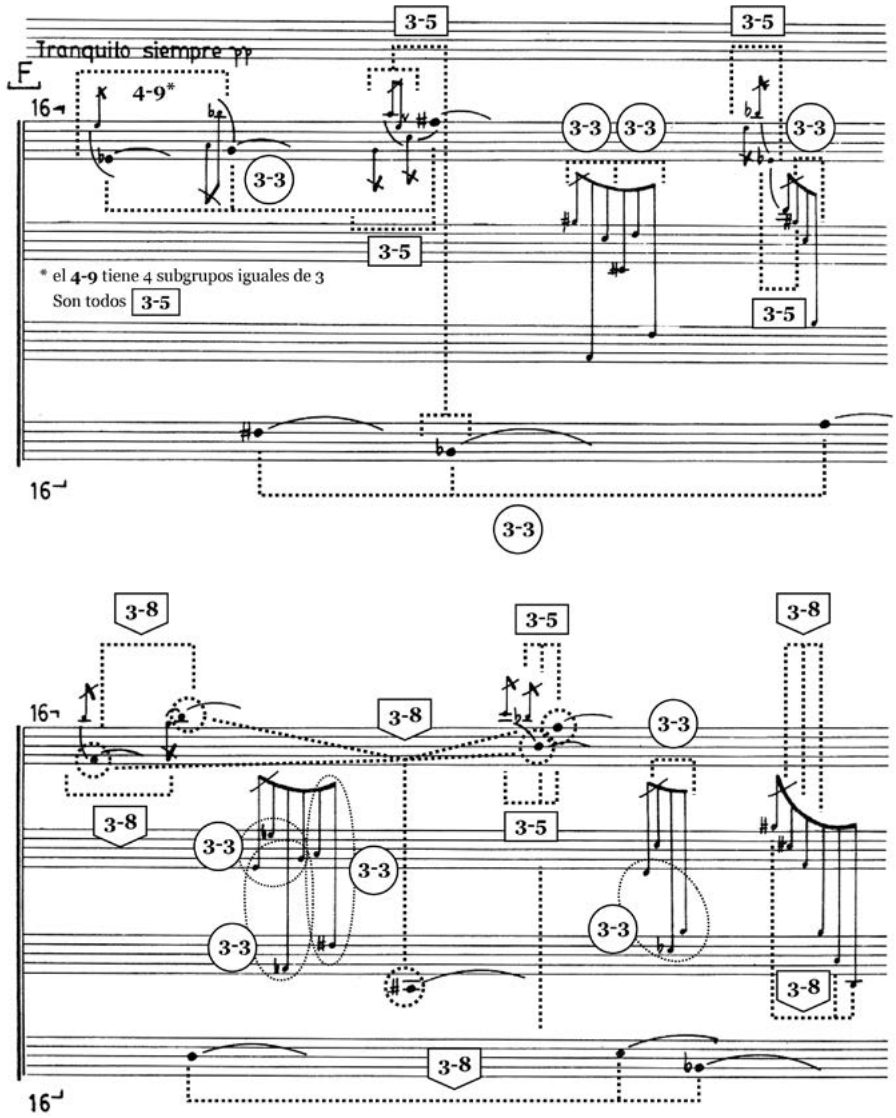
El ejemplo 2 muestra un fragmento de la estructura *F* de *Música ´66*, que oficia de sector lento intermedio, desde la percepción de la forma. Se observan allí alturas puntuales resonantes, por un lado, y *acciacaturas* dependientes e independientes por el otro.

Las alturas resonantes se vinculan por registro. En el primer sistema se observa un grupo de tres notas en el agudo (*mib*, *sol* y *fa#*) y otro en el grave (*fa#*, *sib* y *la*), y ambos presentan una estructura 3-3.

Los adornos y giros rápidos, por otra parte, cambian de estructura según su ubicación. En el registro medio las notas forman conjuntos 3-3, mientras que en el agudo se presentan grupos 3-5.

Se observa, además, que las primeras cuatro notas del primer sistema integran un conjunto 4-9. Éste tiene la particularidad de contener cuatro subconjuntos iguales de tres notas, del tipo 3-5.

En el segundo sistema las notas resonantes presentan una simetría en el agudo -junto al *do#* grave- mientras que los bajos se agrupan por registro. En los dos casos se presenta un cambio de color interválico, pues el compositor recurre al conjunto 3-8. Las notas rápidas, por otra parte, se organizan en torno a grupos 3-3, 3-5 y 3-8.



Ejemplo 2. Fragmento de *Música ´66*, de Francisco Kröpfl

En obras posteriores, si bien nunca abandona la organización de la altura en términos de micromodos, emplea combinaciones de hexacordios que, al considerarlos de a pares, dan por resultado el total cromático o un número menor de grados distintos. Elegido un hexacordio, la construcción del siguiente depende del nivel de variedad cromática que desee obtener en el pasaje a diseñar, lo cual está regulado, obviamente, por la cantidad de sonidos en común entre ambos.

Los principios de combinación hexacordal provienen de la música dodecafónica. Al emplear esta técnica, la utilización cíclica de la serie garantiza la distribución de los doce grados de la escala cromática con igual frecuencia, al menos en un fragmento musical monódico. Sin embargo, al combinar dos o más modos de la serie en una textura contrapuntística se plantean problemas de distribución, debido a que en la mayoría de los casos se generan repeticiones de grados, que llevan a la formación de ejes de recurrencia no deseados. Schönberg, el creador de la técnica dodecafónica, advierte esta dificultad y halla un principio de solución a este problema compositivo:

> De la serie básica se derivan automáticamente tres series adicionales: 1) la inversión; 2) la retrogradación; 3) la inversión retrógrada […] Posteriormente, en especial en obras de mayor amplitud, cambié mi idea original cuando fue necesario, con el fin de observar las siguientes condiciones: la inversión de las primeras seis notas a una quinta inferior, el antecedente, no produciría la repetición de ninguna de ellas, sino que introduciría las otras seis notas de la escala cromática que hasta el momento no se habían incluido. De este modo, el consecuente de la serie básica -sonidos 7 al 12- comprende las notas de esta inversión, pero en distinto orden, claro está.[11]

En una composición a dos voces, por ejemplo, la solución consiste en hallar un operador de transformación de la serie (por transposición, inversión y/o retrogradación) que, aplicado sobre el primer hexacordio, genere las mismas notas contenidas en el segundo. De este modo, al superponer la serie original con la transformada, se obtiene el total cromático dos veces consecutivas, con una distribución uniforme de todos los grados. Por mera observación se desprende que la transformación más obvia que produce estos resultados es la superposición de una serie con su retrogradación.

Las implicancias teóricas del descubrimiento de Schönberg aparecen posteriormente en los escritos de Milton Babbitt,[12] quien da el nombre de combinatoriedad[13] al procedimiento, y lo emplea en sus composiciones.[14]

Kröpfl clasifica a las formas primas de los hexacordios de acuerdo a los intervalos entre sus notas consecutivas, designándolas con una letra mayúscula,

---

11 Schönberg, Arnold. 1963. *El estilo y la idea*. Editorial Taurus, p. 142.

12 Babbitt, Milton. 1961. "Set Structure as a Compositional Determinant". *Journal of Music Theory*, Vol. 5, Nro. 2. Duke University Press, pp. 72–94, entre otros escritos.

13 Para ampliar información sobre combinatoriedad y matrices combinatorias ver Cetta, Pablo y Oscar Pablo Di Liscia 2009. *Elementos de Contrapunto Atonal*. Buenos Aires. EDUCA.

14 En *Three Compositions for Piano* 1947, por ejemplo, que puede ser considerada como la primera experiencia del serialismo integral, escrita incluso antes que *Modos de valores e intensidades* de Messiaen.

según la distancia entre la primera y la última nota de cada una de ellas. De este modo, distingue seis tipos -determinados por el intervalo que las contiene- que parten de la cuarta justa y llegan a la séptima menor.

El primer tipo (*A*) consta de un único hexacordio formado por las primeras seis notas de la escala cromática. El contenido interválico lineal está dado por el vector 11111, es decir, las notas en orden sucesivo se encuentran a distancia de semitono, y la distancia entre las notas extremas es de cuarta justa.

El segundo tipo (*B*) también posee un único hexacordio cuyo vector es 11112, lo cual indica, comparándolo con el anterior, que la última nota se encuentra a distancia de tono, y que su ámbito es de cuarta aumentada.

El tercer tipo (*C*) posee tres variantes comprendidas en una quinta justa; el cuarto tipo (*D*) tiene siete; el quinto tipo (*E*) consta de nueve hexacordios y el último (*F*) tiene uno solo, en un ámbito de séptima menor.

En la tabla siguiente se observa en detalle la clasificación anterior (ver ejemplo 3). La primera columna corresponde al ámbito, la segunda al tipo de hexacordio, la tercera a la denominación y la cuarta al contenido interválico entre notas consecutivas. Luego del hexacordio, se creyó conveniente agregar el nombre del conjunto en la denominación de Allen Forte y la totalidad de los operadores que producen la combinatoriedad en cada caso.[15] El ordenamiento que el compositor realiza, a diferencia de otras catalogaciones existentes, sigue un criterio modal.

Ámbito	**Tipo**	**Denominación**	**Int. mel.**	**PCS**	**Operadores de combinatoriedad**
4J	A (1)	A1	11111	6-1	T6 - T11I
4+	B (1)	B1	11112	6-2	T11I
5J	C (3)	C1	11122	6-9	T11I
		C1´	21112	6-8	T6 - T1I
		C2	11131	6-5	T11I
6m	D (7)	D1	11222	6-22	T11I
		D2	22112	6-21	T11I
		D3	11213	6-15	T11I
		D4	12113	6-14	T6

15 Su tabla no contiene al hexacordio 6-27, que también es combinatorio, e incluye al 6-15 y 6-16 que sólo producen combinatoriedad parcial.

		D5	12311	6-18	T11I
		D6	21131	6-16	T3I
		D7	11411	6-7	T3 - T9 - T5I - T11I
6M	E (9)	E1	12222	6-34	T11I
		E2	21222	6-33	T1I
		E3	22122	6-32	T6 - T3I
		E4	12231	6-31	T7I
		E5	21321	6-30	T5I - T11I
		E6	13122	6-31	Se halla en E4
		E7	11241	6-16	Combinatoriedad parcial
		E8	12114	6-15	Combinatoriedad parcial
		E9	13131	6-20	T2 - T6 - T10 - T3I - T7I - T11I
7m	F (1)	F1	22222	6-35	T1 - T3 - T5 - T7 - T9 - T11 - T3I - T5I - T7I - T9I - T11I

Ejemplo 3. Hexacordios y combinatoriedad según Kröpfl

A partir de la práctica y la enseñanza del análisis, Kröpfl no sólo centra su atención en la organización de la altura, sino también en el estudio del ritmo, factor decisivo en la articulación del discurso musical. En este sentido, considera necesario desarrollar estrategias que permitan comprender el rol que ejercen las acentuaciones en las estructuras musicales, particularmente en ciertas obras del repertorio contemporáneo, donde la funcionalidad dada por la altura es relativa. Dado que los criterios de análisis más difundidos de la época se concentraban principalmente en la métrica -adjudicándole un rol central de distribución acentual- no resultaban útiles en tipos de música carentes de una pulsación definida.

Su estudio parte de la percepción de las jerarquías dadas por los acentos tónicos (producidos por la interválica), los acentos agógicos (referidos a las duraciones), las repeticiones de eventos, el timbre y la densidad cronométrica, entre otros factores, y tiene como objetivo el desarrollo de una metodología más adecuada, que sirva tanto para el análisis como para la composición.[16]

16 Kröpfl, Francisco y María del Carmen Aguilar. 1989. *Propuesta para una metodología de análisis rítmico.* Buenos Aires. Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

Basándose en la psicología de la Gestalt, considera que la particularidad de un determinado ritmo está dada por la convergencia o divergencia que produce la simultaneidad de factores acentuales, como la métrica, la agógica o la dinámica, que lo tornan inequívoco o ambiguo en su carácter.

A fin de clasificar la diversidad de situaciones que se presentan, determina un repertorio básico de unidades acentuales –patrones de eventos fuertes y débiles asociados- a los que denomina "prototipos acentuales", que resultan de utilidad en la descripción de situaciones rítmicas complejas.

Paralelamente, analiza las funciones resolutivas y suspensivas asociadas a los patrones rítmicos, y establece dos campos de percepción diferenciados, uno ligado a la pulsación (uniforme), y el otro al denominado ritmo libre (no uniforme) aun cuando éste se encuentre organizado sobre una base pulsada.

Un empleo sistemático de la metodología rítmica se observa en sus *Improvisaciones* para flauta sola (1983).[17]

En relación a su trabajo con el timbre, si bien desde un principio sus búsquedas se orientaron hacia la organización integral de la materia musical, es decir, al control conjunto de los parámetros sonoros y musicales, nunca consideró satisfactoria la posibilidad de tratar los timbres instrumentales a través de técnicas seriales.

Luego de un período de experimentación acústica y de observación de lo que ocurría en París, pero sobre todo en Colonia y en Milán -donde se encontraban Stockhausen, Berio y Maderna- se sintió atraído por las posibilidades que brindaban los medios electroacústicos, aplicados ya sea a la síntesis o al tratamiento electrónico del sonido.

En sus primeros intentos de organizar sonidos de origen acústico, a mediados de los años cincuenta, se enfrenta con la reacción que ejercen los materiales referenciales ante determinadas propuestas de organización. Tal referencialidad no se limita simplemente al reconocimiento de la fuente que los produce, sino también a la gestualidad característica en la que se desenvuelven. Según el mismo compositor expresa, "el sello de su origen constituía una barrera. Percibía una suerte de conflicto entre la naturaleza misma del material y mi intención de imponerle una estructura".[18] Por comparación, los timbres instrumentales le resultaban dóciles, en tanto se adaptaban perfectamente a sus planes formales.

A partir de ello, plantea una situación contraria, es decir, la imposición de estructuras referenciales a materiales abstractos. En *Diálogos II* (1964) experimenta el uso de sonidos puros a intervalos de tercera, formando acordes menores y de

17 Un análisis rítmico de la segunda de estas piezas puede verse en Kröpfl, Francisco. 1991. "Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*. Nro.1, pp. 77-80.

18 Kröpfl, Francisco. 1995. "Expériences et réflexions sur la musique électroacoustique". *Esthétique et Musique Electroacoustique*. Actes I. Académie Bourges. Editions Mnemosyne.

quinta aumentada, propios de la música tonal. Para su sorpresa, la fusión de las componentes sinusoidales en un sonido complejo, y el modo en que los vincula, destruyen cualquier connotación con la armonía tradicional. La materia deja de ser trasladada por la altura, y la altura pasa a formar parte de la materia. El sonido abandona su rol de portador de estructuras rítmico-melódicas, y adquiere una función estructural propia.

Sólo restaba probar la hipótesis de la funcionalidad del timbre, a partir de generar tensiones y relajaciones que pudieran ser utilizadas cadencialmente. Para ello recurre a la clasificación de los objetos sonoros planteada por Pierre Schaeffer,[19] intentando comprobar que una envolvente dinámica en ascenso genera tensión cuando es suspendida bruscamente, o que el pasaje de un sonido rugoso a otro, cuya cualidad de superficie es lisa, produce distensión. Condicionado por la impronta serialista, el compositor esboza una "escala" de tensiones a emplear en la organización de una obra.

Por último, en referencia al timbre, se plantea la posibilidad de extraer de un único sonido la forma íntegra de una composición. Esta idea, ciertamente bien orientada, es la que sintetiza todas las búsquedas del serialismo integral en un hallazgo: el espectro mismo del sonido como generador de gran parte de la obra, como ocurre posteriormente en la corriente espectralista.

Luego de los primeros años, del sentir exclusivamente en la música electrónica la posibilidad de controlar la materia sin que importe demasiado su riqueza, Kröpfl retoma el uso de materiales acústicos diversos, atendiendo especialmente a los modos de percepción que imponen. La referencialidad como forma de narración aparece en *Metrópolis Buenos Aires* (1989),[20] un paisaje sonoro de la ciudad que en parte se nutre del tango. Por otra parte, el uso de textos recitados –generando un espacio intermedio entre poesía y música- se consuma en *Orillas* (1988), obra con la que obtuvo el premio *Magistère* en el Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges.

Las asimetrías propias de la música contemporánea, la ausencia de repetición, los discursos elípticos, entre otros factores, determinan condiciones de percepción complejas de la forma y del tiempo. Según Kröpfl, a esta complejidad se suma la necesidad de una nueva modalidad perceptiva, indispensable en la audición de la música electroacústica, a la cual denomina "microatención".[21] Este rasgo de la percepción se centra en la evolución interna del objeto sonoro, a través de un "barrido microscópico" que resulta decisivo en la determinación de la unidad formal -algo similar a la "escucha reducida" propuesta por Pierre Schaeffer para su

19 Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris. Seuil.

20 Obra electroacústica registrada en el doble CD *Riverrun: Voicings / Soundscapes*. WER 63072.

21 Kröpfl, Francisco. 2007. "Organizando el tiempo: reflexiones sobre forma y percepción en música". *Actas del Congreso Forma y Simetría*. Sociedad Central de Arquitectos, pp. 296-299.

música concreta. Las dimensiones mismas del sonido resultan determinantes en la organización del "fluir semántico" de la obra, en cuyo interior la materia sonora se erige como una verdadera "encarnación del tiempo". Se desprende de estos pensamientos una analogía no sólo con las ideas del creador de la música concreta, sino también con las de Karlheinz Stockhausen, en particular con la definición que expresa que la música es la experimentación del tiempo a través de los sonidos.[22]

La tercera es la vencida se basa en el cuento popular italiano *El niño en la bolsa*, recopilado por Italo Calvino.[23] La idea y la música fueron creadas por Kröpfl, y la realización de los textos estuvo a cargo del escritor y semiólogo Oscar Steimberg,[24] quien también contribuyó en el desarrollo del esquema formal.

Este "divertimento escénico", o "parodia seria" del género operístico mismo, según lo definen compositor y letrista,[25] fue estrenado en el marco del Primer Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, el 4 de septiembre de 2011, en la Sala Carlos Guastavino del Centro Nacional de la Música. La interpretación de las voces estuvo a cargo de Flora Yungerman en el rol de *La Strega Bistrega*, Johanna Pisani en el rol del niño *Pierino Pierone* y Julieta Furzman como la hija de la bruja, *Margherita Margeritone*. La dirección musical la realizó Jorge Rotter, la dirección escénica Raúl Marego, la escenografía y el vestuario Alejandra Espector, las imágenes fílmicas Diego Tedesco, la iluminación Betina Robles, las caracterizaciones Patricia Trolli y la preparación de las cantantes estuvo a cargo de Lucía Maranca. El conjunto

---

22 Stockhausen, Karlheinz. 1955. "Struktur und Erlebniszeit". *Die Reihe*. Nro. 2, pp. 69-79.

23 Calvino, Italo. 1956. *Fiabe italiane. I milenni*. Giulio Einaudi Editore. Este texto -publicado por primera vez en la colección *I millenni*, ideada por Cesare Pavese para la mencionada editorial- incluye 200 fábulas de distintas regiones de Italia, recopiladas por su autor.

24 Entre las obras literarias de Oscar Steimberg se incluyen, en libro, Cuerpo sin armazón, Buenos Aires, Editores Dos, 1970, 2ª edición Adriana Hidalgo, 2000; Majestad, etc., Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980, 2ª Edición El Suri Porfiado, 2007; Gardel y la Zarina, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995, ed. franc. en curso Paris, L'Harmattan, 2015; Figuración de Gabino Betinotti, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, versión musical Pablo Di Liscia y Brian Chambouleyron Premio Música de Tango del Fondo Nacional de las Artes 2010 y poema final reeditado en 200 años de poesía argentina, Alfaguara, en antología publicada para el Bicentenario de la República, 2010; El pretexto del sueño, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, trad. parcial al italiano en R. Campra-F.R.Amaya, Il genere dei sogni, Bergamo, Bergamo University Press, 2005; Posible Patria y otros versos, Buenos Aires, El Suri Porfiado, 2007; La tercera es la vencida, escenificación de cuento popular con música de Francisco Kröpfl en el Ciclo Nacional de Ópera Contemporánea, Centro Nacional de la Música, 2011. En 2013 se representó Figuración de Gabino Betinotti con música de Pablo Di Liscia y voz de Brian Chambouleyron en el Centro Nacional de la Música. Y por su actividad como docente e investigador Steimberg es profesor emérito de la UBA, presidió la Asociación Argentina de Semiótica, fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y dirige el Posgrado en Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte. Tienen amplia circulación nacional e internacional sus trabajos sobre géneros y estilos en los medios de comunicación.

25 Steimberg señala que la expresión "parodia seria" puede ser tomada para el caso en el sentido que le da Gérard Genette en *Palimpsestos* (ed. cast. Madrid, Taurus, 1989): una parodia no satírica, que juega con los procedimientos de la obra o el género de referencia.

instrumental estuvo conformado por Patricia Da Dalt en flauta, Mariano Rey en clarinete, Sergio Polizzi en violín, Carlos Nozzi en violonchelo, Fernando Chiappero en trompa y Lucas Urdampilleta en piano.

En las notas del programa escribe Kröpfl respecto a su obra:

> En los años 70 nos interesamos, Oscar Steimberg y yo, en ciertas estructuras recurrentes en los cuentos populares. La persistencia en estos del número 3 me interesó particularmente. Leyendo los cuentos populares italianos recopilados por Italo Calvino, me gustó especialmente uno: *El niño en la bolsa* y pensé que podría ser un buen argumento para una obra de teatro musical. Con Oscar nos dispusimos a desarrollar el libreto, pero por una razón u otra fracasamos en varios intentos a lo largo de 4 décadas. Al recibir, el año pasado, el encargo de la Dirección Nacional de Artes para componer una ópera de cámara, le comenté a Oscar que esta era la oportunidad para la concreción del proyecto.

La obra se divide en tres grandes secciones y, a su vez, cada una de ellas en partes. Según explica Kröpfl, el tres también se hace presente en el número de cantantes que intervienen, en los modos de emisión de la voz,[26] y en la estructura dramática, planteada como una presentación de los personajes, un desarrollo -con formato de film mudo- y un final feliz. A ello se puede agregar, como un detalle más, que la conformación del orgánico está dada por tres instrumentos de viento y tres de cuerda.

La primera sección consta de dos partes. En la primera, los personajes se dan a conocer a través de tres canciones - *Canción de la bruja*, *Canción del niño* y *Canción de la hija*, mientras que en la segunda parte, denominada *Cuento*, ocurren los tres episodios de seducción de la bruja con el niño, al pie del peral.

En la segunda sección se narran, mediante imágenes musicalizadas, las caminatas de la bruja con la bolsa al hombro, las escapadas del niño y la llegada definitiva de la bruja a su casa al anochecer.

La tercera y última sección consta de tres partes. La primera es un coral a tres voces, dobladas por flauta, clarinete y violonchelo, en la cual los personajes reflexionan acerca de su destino. La segunda relata la muerte de la bruja y de su hija, y en la tercera parte Pierino festeja su triunfo.

La obra se inicia con un breve sector homofónico, denominado *Fanfarria*, en el que participan los tres instrumentos de viento y el violonchelo. La mayoría de los acordes, de cuatro sonidos, se caracterizan por la inclusión de tríadas mayores o menores que sugieren la sonoridad característica de ese género, utilizado antiguamente con fines ceremoniales para la presentación de personajes de importancia.

---

26 Los modos corresponden a la voz cantada, a la voz hablada y al *sprechgesang*, técnica vocal utilizada por Arnold Schönberg en sus *Gurrelieder* (1901-11) y en *Pierrot Lunaire* (1912), en la cual la emisión se halla en un lugar intermedio entre la voz hablada y la voz cantada.

Luego de una breve pausa, da comienzo la *Introducción*, cuya notación recuerda los corales escritos en contrapunto riguroso en primera especie sobre un cantus firmus. Se trata de 13 acordes dispuestos de tal modo que el orden de aparición de los últimos seis surge de la retrogradación de los seis primeros, es decir, en espejo. Las voces extremas se desplazan por movimiento contrario, mientras que la voz superior –en flauta- despliega un ascenso y descenso cromáticos. El coral alterna básicamente dos tipos de acordes: uno de cuatro sonidos que contiene a la tríada mayor-menor y a la tríada aumentada, y otro en el cual la clase interválica de segunda mayor se torna característica. Esta estructura sirve de acompañamiento a los relatos del narrador, y se repite cíclicamente mientras transcurre la parte hablada. Quien narra es el propio autor del texto, Oscar Steimberg, diciendo:

> Bueno, aquí ocurrirá un intento de puesta en escena de un cuento popular italiano. Es algo que con Francisco intentamos hacer desde hace unos treinta y cinco años. Y no pudimos. Varias veces pensamos que Francisco, como músico, tenía dificultades con la palabra; y que yo, como escritor, también tenía dificultades con la palabra.
> En el principio había, tal vez, una cosa de época: ¡nos gustaba la música de los cuentos populares! Francisco decía por ejemplo (siempre empezaba Francisco) que eso de que todo pase tres veces, tenga tres momentos, hacía que todo pudiera guardarse, pudiera contarse… pudiera ritmarse.
> Tres hijos del rey tienen que encontrar tres caminos para escapar de un hechizo, un pastorcillo tiene tres ovejas que tiene que cambiar por tres perros mágicos, otro tiene tres liebres que pierde, pero que vuelven porque encuentra tres bolsas mágicas… O en cualquier momento aparecen tres soldados, o por la ventana se ven tres campesinos… Se sabe: tres momentos hacen el relato… Pero qué infinitas las cosas que en los cuentos populares vienen de a tres. Y lo peor, se sabe, es que nunca parece que tengan una lógica. Pierino Pierone, el personaje de "El niño en la bolsa", es un chico que falta a la escuela, se hace la rata para divertirse en un huerto, para treparse a los árboles…[27]

Luego de breves inserciones, continúa:

> Pero en el cuento verán que tres veces logra escaparse de la bruja, a pesar de que él es chico y mal alumno mientras que ella es bruja y astuta y sabe argumentar. ¡Tres veces se escapa! ¡Y lo mal que le va también a la hija de la bruja, una brujita que quiere ser moderna, educada, que encima trata de obedecer y portarse bien!
> La bruja madre es sabia, argumenta. Pero tres veces Pierino logra escaparse de la bruja, a pesar de que él es chico y mal alumno y que ella es bruja y rica y astuta y sabe argumentar. La bruja le dice, por ejemplo, que se acuerde de lo que le enseñaron en la escuela y sea atento con las señoras, y baje de un árbol a darle una pera. Y él muchas veces empieza aceptando la argumentación, pero…[28]

27 Libreto original.

28 Ibídem

Después de una nueva interrupción de la vieja friulana, continúa:

Y él, que después de todo es un chico que se está educando para ser un hombre amable, baja, y ella se lo lleva, pero él se escapa. Se escapa pero vuelve al árbol, y ella se le aparece otra vez disfrazada diciendo, por ejemplo: ¡oh, qué niño simpático! Y él la reconoce, pero la bruja vuelve a argumentar: y él baja otra vez porque ella le recuerda que en la escuela le enseñaron que hay que ser amable con los turistas. Y él es un escolar… Pero Pierino, en el camino, se escapa otra vez. Y vuelven a encontrarse (es la tercera, y él siempre vuelve al árbol), y él de nuevo la reconoce, pero ella, ¿con qué argumento lo convence para que baje? Bien: le recuerda que es un personaje de cuento popular… ¿Y qué, se va a salir del cuento? ¿Cómo no va a irse con la bruja, si está en un cuento popular? Y él (¡es un alumno!) baja nomás, porque aprendió que es así, que así pasa entre los personajes niños y los personajes brujas. Pero al final va a ganar él. ¡Porque –es-un-cuento-popular!

Yo no sé, a nosotros se nos ocurrió que en ese cuento estaba todo. Y queríamos echar a andar ese cuento, ¡pero que fuera ahora…! Bah, que fuera en los ahoras que fueron apareciendo en los últimos treinta y cinco años. Porque en todas las artes (vivas, muertas…), en todos los medios, te siguen contando los cuentos populares. Pero, claro, ahora hay que hablar de cómo están hechos, cada vez. ¿No es así? En el cine, en la televisión, en las pantallas electrónicas, no se puede contar nada sin hablar de cómo se rehizo ese relato, de cómo variaron los personajes y de cómo se miran a sí mismos… Y así uno conversa… Puede acercarse, por ejemplo, a algún fragmento de lectura psicoanalítica. Qué problemas tendría la bruja para dejarlo ganar… Y por tres veces, a ese bocadito silvestre… ¡Y también lo miramos como poesía bucólica! Pensando que con esas cosas de la naturaleza, hay que dejarse encantar por la naturaleza, no hay que buscar razones narrativas… Pero hay un problema, ¡y qué problema…! Pasa que en el cuento popular no hay psicoanálisis, y está la sinrazón de los géneros narrativos populares, pero no hay géneros poéticos (ni el bucólico, que es fácil de convocar…). Porque los cuentos populares son lo que queda en la memoria popular… Y la memoria popular es desprolija, arrastra de todo, como… ¿Cómo el sueño? Ahí pensamos una tercera posibilidad: ir acercándose a lo que los cuentos populares tienen de sueño. El sueño. Los cuentos populares son como sueños. Hasta Freud tuvo que reconocer que los sueños tenían finalmente un ombligo que los conectaba quien sabe con qué, quien sabe con qué, quien sabe con qué….[29]

El narrador cumple un doble rol en la obra, pues según Calvino expresa:

El relato vale por lo que sobre él teje una y otra vez el que lo cuenta, por ese nuevo elemento que se le adhiere al pasar de boca en boca. Quise ser, también yo, un eslabón de la anónima e infinita cadena por la cual se transmiten los cuentos populares, eslabones que no son jamás puros instrumentos, transmisores pasivos, sino auténticos "autores". [30]

29 Ibídem.

30 Calvino, Italo. 2004. *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid. Siruela, p. 40.

Al finalizar la locución, irrumpe un sector contrapuntístico de nueve compases que prepara la entrada del personaje de la bruja. La tercera *do#-mi* en trompa, al final de la Introducción, recuerda el comienzo del coral y sirve de guía al canto que dará inicio seguidamente.

El *Canto de la Bruja,*[31] es un *allegretto*, pero con cierta melancolía, según lo describe el compositor.

La Bruja
Yo no te voy a querer,
yo no sé qué es la ternura,
Yo no soy una mujer,
te está siguiendo una bruja.
Tengo unos años de más,
tengo una loca estatura,
Quiero doblarme a gozar,
quiero reírme a tu altura,
Quiero bailar a tu son,
quiero quebrar mi cintura
Quiero pedirte perdón,
para tapar mi locura.
Un alma baila al compás
de la pena que la estruja:
Un alma ya no da más,
se está muriendo una bruja.

Y yo que pensé que nada se me resiste…

Niño
¡A mí
nada se me resiste!

La Bruja
Y yo creyendo que nada se me resiste…

Niño
¡Ja, ja,
a mí
nada se me resiste!

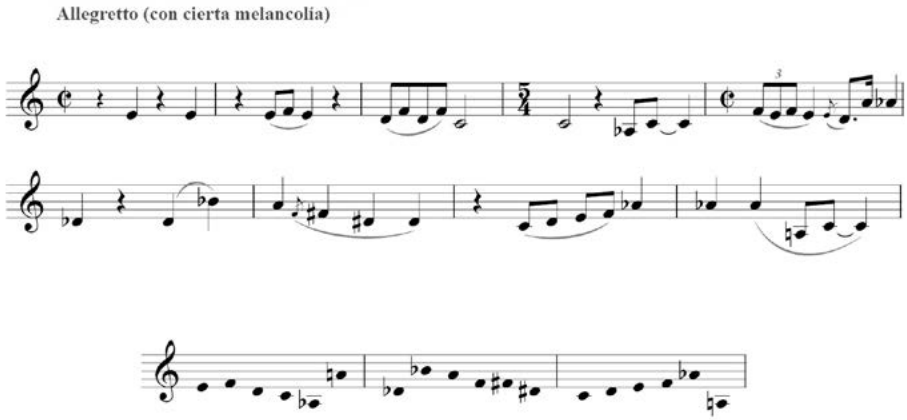
La Bruja
Y yo creyendo…

31 El texto del Canto de La Bruja forma parte de Figuración de Gabino Betinotti, de Oscar Steimberg, publicado en 1999 por Editorial Sudamericana. Este libro, cuyo título se construye a partir de los nombres de los payadores Gabino Ezeiza y José Betinotti, es también el origen de un CD que incluye glosas y canciones de Steimberg, con música de Pablo Di Liscia. El "Tango de la Bruja", compuesto en 2006, fue más tarde grabado e incorporado a ese disco, editado por BAU Records en 2009. Según comentarios de Di Liscia, se trata de una "milonga tangueada" en la que el ritmo bailable y la pendulación constante entre modo mayor y menor intentan reflejar la ironía y la bipolaridad del personaje que enuncia la letra.

Niño
¡Es que cuando hablás no te hago caso![32]

Las alturas de la voz se organizan sobre un hexacordio (*do, re, mi, fa, sol#, la*, al comienzo del canto), que se repite permutado (con sus notas cambiadas de orden), y transpuesto de modo tal que en cada aparición mantiene dos sonidos en común con el hexacordio anterior. Según vimos antes, se trata de un tipo de procedimiento utilizado por el autor, que le permite regular la variedad cromática como parámetro de la composición. El conjunto empleado en este sector es el 6-31 (en la denominación de Forte, y E6 en la de Kröpfl), dispuesto de forma sistemática en la parte vocal.

El acompañamiento instrumental, trabajado de forma contrapuntística, si bien es libre se construye principal y estadísticamente en torno del conjunto 3-3 (o *menor 3*) y a intervalos armónicos de cuartas justas y aumentadas. Los hexacordios en sucesión y los conjuntos de tres elementos con igual interválica, procedimientos de organización de la altura preferidos por Kröpfl, aparecen en simultaneidad.



Ejemplo 4. Comienzo de la *Canción de la bruja* (cc. 1 a 9 de la voz) y esquema de hexacordios.

La atención sobre el tratamiento particularmente metódico de la altura a lo largo de toda la obra indica el lugar donde se concentra el interés principal del compositor, sobre todo considerando que la notación es tradicional, lo cual se refleja en el manejo del tiempo y del timbre.

A excepción del uso del *sprechgesang* en la voz, Kröpfl no aplica ninguna técnica extendida en los modos de producción sonora. Mediante la alternancia entre la textura armónica y la contrapuntística, el ritmo en función de la acentuación de la palabra, la repetición de alturas y el uso de pedales figurados, el discurso se

32 Libreto original.

construye al servicio del texto y de la historia. La altura y la palabra, conforman los ejes estructurales de esta construcción.

El hexacordio 6-31 se mantiene en la voz de la bruja hasta el compás 60. En el momento en que el texto alude a la locura, se genera cierto cambio tímbrico a partir de la altura, centrándose ahora en el hexacordio 6-Z44, cuya forma prima está dada por las notas *do*, *do#*, *re, fa*, *fa#* y *la*.

La *Canción del niño* se inicia con un motivo que, al igual que en la canción anterior, se estructura en torno a un hexacordio 6-31. El texto que canta es el siguiente:

Niño
Yo tomo la leche en casa
y después voy a la escuela.
Mi mamá me da la leche en casa
y la maestra me enseña en la escuela.
Y yo a veces no quiero tomar la leche en casa
ni aprender en la escuela.
Entonces me voy
al peral de la estación.
No voy
a la escuela,
tomo la leche
en casa.
Aprendo en la escuela y como peras en la estación
¿Está mal? ¿Está mal? ¡Está bien! Está mal. ¿Está bien?
¿Está mal? ¡Está bien! ¡Pero a veces!

La bruja
Y yo creyendo que nada se me resiste…

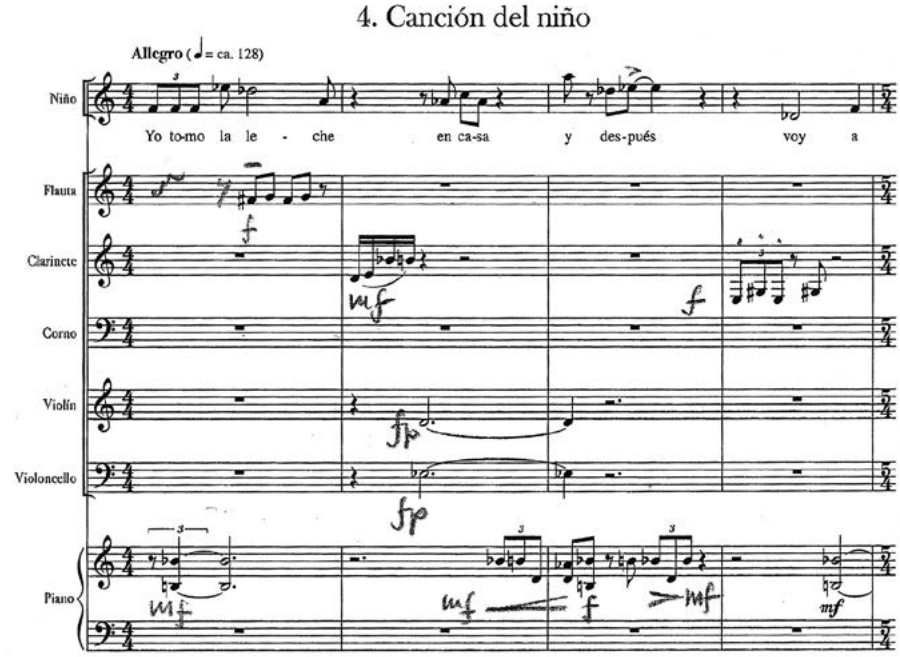
Niño
Cuando hablás no te hago caso.
Cuando hablás…, cuando hablás…, no te hago…, no te hago… caso,
¡no te hago caso!
Bruja y trepar, bruja y caer, bruja y caer.[33]

En el acompañamiento los giros responden al mismo conjunto, pero se establecen en torno a cuatro o cinco alturas, que forman subconjuntos del 6-31. De ese modo, las partes instrumentales se fragmentan en 4-7, 4-Z15, 5-21, 5-26, 5-Z18, etc. Según se observa, el tratamiento de la altura es constante y responde fielmente a la organización a partir de hexacordios y sus subconjuntos.

En el ejemplo 5 se observa el motivo inicial en la voz, seguido de un 4-24 (subconjunto del 6-31). Las cuatro primeras notas del canto también forman un 4-24 debido, obviamente, a la simetría del fragmento melódico, que tiene a la tercera *la bemol-do* como eje. El piano y la flauta en el primer compás forman un

33 Ibídem.

4-7, y la séptima mayor del piano se vuelve recurrente, según aparece replicada en violín y violonchelo, y luego nuevamente en piano. Todos los conjuntos de 4 elementos señalados son subconjuntos del 6-31 de la voz.



Ejemplo 5. Comienzo de la *Canción del niño*.

En el compás 73 comienza un interludio instrumental de veinte compases en el cual el violín despliega un giro basado una vez más en el 6-31, que es imitado por el clarinete, el violonchelo y más tarde por la flauta, con disminuciones y aumentaciones rítmicas. Luego de la repetición de ese ciclo, el contrapunto se establece en la superposición de terceras en esos cuatro instrumentos, formando *ostinati*, con bajos a cargo de la trompa. La desaparición del piano es compensada luego de la segunda aparición de la voz, con un solo de 8 compases que cierra el movimiento.

Tanto el aria de la bruja como la del niño, se inician con tres notas repetidas, mientras que la *Canción de la hija* comienza con una bordadura, pero en tresillo de blancas. En esta última, otra vez más el 6-31 se hace presente a través de múltiples transposiciones e inversiones. Su texto es el que sigue:

Hija
Desde chica los oí. Yo nunca supe qué hacer.
Yo soy otra hija de bruja, nunca los pude entender.
Mi madre sabe vivir, yo estudio para saber.
Yo sé que ella es una bruja, que él es un psicopatón.

Yo acá soy la problemática, la que aprende la lección.
Soy como una cuenta cuentos. Yo nunca llego a la acción.[34]

En *Cuento*, según mencionamos antes, comienza la segunda parte de la primera sección de la obra. Aquí se narran los tres episodios de seducción de la bruja con el niñito, tratando de convencerlo para que baje del peral:

Bruja
Pierino Pierone dame una pera con tu blanca manina
que de solo verla, te soy sincera, se me hace la boca agüita.

Niño
¿Te crees que no sé que sos la bruja?

Bruja
¡No! Pierino, soy una viajera. Vine en el tren esta mañana.

Niño
Bueno, ¡tomá! *(la pera cae en una bosta de vaca)*

Bruja
¿Ves? ¡Pierino! ¿Pierino? ¿Qué te enseñaron en la escuela?
¿Cómo hay que tratar a las señoras?

En la segunda oportunidad:

Bruja
Y se me escapó, y me va a reconocer *(se pone una peluca)*.
Pierino Pierone ¡Dame una pera!

Niño
¡Bruja, sos!

Bruja
¡No! ¡Vine en el tren! ¡Soy una turista!
1Y el señorito sigue tirando la pera al suelo!
¡Y ahora justo pasa un caballo!
¡Pierino! No te enseñaron cómo se atiende a las turistas
(Pierino dubitativo baja y la bruja lo embolsa, luego escapa)

Niño
Ya van a ver lo que le puede pasar a las turistas.

Bruja
Pierino dame una pera con tu blanca manina *(él sonríe burlón y la mira)*.
¡Pierino! A bajar, así lo dice el cuento. ¡Y es un cuento popular! ¡Baja!

Niño
Ya vas a ver bruja, pasa cualquier cosa en un cuento popular.[35]

34 Ibídem.

35 Ibídem.

El *Cuento* finaliza con el mismo fragmento homofónico que inicia la *Introducción* a la primera sección, repetido más o menos tres veces, dando lugar a la imagen que se proyecta: un diálogo entre el compositor y el autor del texto.

La *Introducción* a la segunda sección es idéntica en alturas y ritmos a lo que sigue luego del fragmento homofónico de la primera. Sin embargo, en esta nueva aparición, la instrumentación del pasaje original se halla reducida solamente al piano.

Finalizada la nueva *Introducción*, tiene lugar la *Película muda*. Al principio, los acordes en piano -subconjuntos del 6-31- son duplicados en los demás instrumentos. A partir de ello comienza un desarrollo contrapuntístico en el cual el uso del trémolo se erige como motivo característico.

El *Coral*, de textura homofónica, está escrito a 3 partes reales con duplicación de las voces en flauta clarinete y cello. Su texto es el siguiente:

Todos
Camino, camino, camino,
que pasan el chico, la bruja. Escuchar.
Camino, camino, camino, camino, camino. Escuchar.
El árbol, el árbol, la pera, esperar.
Te quiero, te quiero, te sigo, te sigo, te como, te como, esperar.

Bruja
Te voy a encontrar.

Todos
Me pierdo, me pierdo, me agarran, me agarran.

Niño
Me voy a escapar.
Todos
No entiendo, no entiendo, no entiendo, no entiendo.

Hija
¿Me van a explicar? ¿Me van a explicar?
Me pierdo, me pierdo, yo quiero saber
para despegar.

Niño
¡Yo me puedo despegar!

Bruja e Hija
¡No podés, sos un nenito!

Niño
¡Yo sabré cómo zafar!

Bruja e Hija
¡No sabrás, no está en los libros!

Bruja
¡Yo sí sé, yo soy el mal!

Hija
¡Si sos un corazoncito!

Todos
Es siempre la misma vieja.
Es siempre el mismo nenito.
Es siempre la misma angustia.
Cuéntanos otro cuentito.

Bruja
Concédeme la realidad.[36]

Las voces se mueven por grado conjunto, y la armonía alterna al inicio entre los conjuntos 3-4 (dispuesto como un acorde mayor con séptima mayor, y sin quinta) y 3-3 (dispuesto como un acorde de séptima mayor y quinta aumentada, sin tercera). Posteriormente aparecen acordes 3-7, 3-9 (por superposición de quintas) y 3-5 (por superposición de cuarta justa y aumentada). Hay un uso referencial de la armonía tradicional, que se hace notable cuando se entona la palabra "escuchar", por ejemplo, armonizada con un acorde disminuido, en notas largas, y repetido tres veces.

El *Coral* finaliza con una coda instrumental. La superposición de *ostinati* por terceras recuerda la *Canción del niño*, y prepara sin solución de continuidad la parte instrumental de *Muerte de Bruja e hija*, cuyo texto se transcribe a continuación:

Hija
Poné la cabeza para que te la corte, porque con tu cabeza no entrás.

Niño
¿Cómo? ¡Mostráme!
(Hija pone la cabeza y el niño se la corta. Trepa encima de una repisa. Llega la bruja)

Bruja
Hija ¡¿Quién te ha hecho esto?!

Niño
Yo

Bruja
¿Cómo subiste ahí?

Niño
Hice la pila de ollas
y subí.
(La bruja trata de subir y cae)[37]

36 Ibídem.

37 Ibídem.

Si bien el comportamiento armónico es similar al del número anterior, aquí se produce una transformación gradual de la escritura, hacia una textura más contrapuntística, y un rol solístico del violín, instrumento que luego desaparece por completo en este movimiento.

Por último, en *Coda: Canción del niño* la melodía de la voz se despliega, una vez más sobre el 6-31.

El texto de la canción es el siguiente:

Niño
En casa la leche, en la escuela a estudiar.
Qué bien, qué mal, qué bien, qué mal.
Y afuera la bruja si vas al peral.
Qué bien, qué mal, qué bien, qué mal.
Aquí está Pierino, salió a caminar.
Y sale bien, y sale mal.
En casa la leche, en la escuela a estudiar.
Qué bien, qué mal, qué bien, qué mal.
Y un poco más lejos trepar al peral.
Y viene la bruja y te quiere llevar.
Te agarra, te lleva y te va a devorar.
Qué mal, qué mal.
Pero el cuento sigue y le puedo ganar.
Qué bien, qué mal.
La bruja es pesada, no puede trepar.
¿Qué bien? ¿Qué mal?
La hija no sabe.
Qué bien. ¡Qué mal!
Me voy al peral, al peral, al peral…[38]

Finaliza con la primera mitad del coral de la *Introducción*, es decir sin la retrogradación que aplicaba en la versión original, pasando directamente al motivo de cuatro notas repetidas sobre *sol#* de ese mismo sector, seguido de una cadencia final.

En *La tercera es la vencida* el número tres cobra entonces una especial significación, no sólo por la cantidad de intentos de llevar adelante este divertimento escénico, sino porque pone de manifiesto la estructura tripartita del cuento y de la obra, los personajes que la habitan, los procedimientos organizativos que la sostienen.

El carácter expresionista de la música concuerda con la abstracción propia de los cuentos populares. El esquema del relato se emparenta con el nivel de síntesis que en las estructuras musicales el compositor plantea. Y el relato

38 Ibídem.

se amolda perfectamente al lenguaje musical del compositor, pues como es sabido, es privilegio del cuento popular el adaptarse a la interpretación de una determinada época.

Este ha sido, sin duda alguna, un afortunado encuentro entre dos grandes. La feliz unión de un texto inteligentemente narrado, y una música hábilmente escrita, que resumen la inmensa y extraordinaria trayectoria de sus autores.

Bibliografía:

Babbitt, Milton. 1961. "Set Structure as a Compositional Determinant". *Journal of Music Theory*. Vol. 5, Nro. 2. Duke University Press, pp. 72–94.

Calvino, Italo. 1956. *Fiabe italiane. I millenni*. Giulio Einaudi Editore.

_____ 2004. *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas.* Madrid. Siruela.

Cetta, Pablo y Oscar Pablo Di Liscia. 2009. *Elementos de Contrapunto Atonal*. Buenos Aires. EDUCA.

Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. Yale University Press.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.

Kröpfl, Francisco. 1984. *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Córdoba, 27 al 31 de agosto de 1984, pp. 63-65.

_____ 1991. "Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*. Nro.1, pp. 77-80.

_____ 1995. "Expériences et réflexions sur la musique électroacoustique". *Esthétique et Musique Electroacoustique*. Actes I. Académie Bourges. Editions Mnemosyne.

_____ 1997. "Electronic Music: From Analog Control to Computers". *Computer Music Journal*. Vol. 21, Nro.1, pp. 26-28.

_____ 2007. "Organizando el tiempo: reflexiones sobre forma y percepción en música". *Actas del Congreso Forma y Simetría*. Sociedad Central de Arquitectos, pp. 296-299.

Kröpfl, Francisco y María del Carmen Aguilar. 1989. *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires. Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris. Seuil.

Schönberg, Arnold. 1963. *El estilo y la idea*. Madrid. Editorial Taurus.

Schüler, Nico. 2003. "Música Electroacústica 1988-2000 by Francisco Kröpfl". *Computer Music Journal*. Vol. 27, Nro. 3, pp. 101-102.

Stockhausen, Karlheinz. 1955. "Struktur und Erlebniszeit". *Die Reihe*. Nro.2, pp. 69-79.

Francisco Kröpfl

Nació en 1931 en Timisoara, Rumania, y un año más tarde emigró a la Argentina. Fue alumno de Juan Carlos Paz. En la década de 1950 fue uno de los pioneros de los medios electroacústicos en Latinoamérica. Con la colaboración técnica de Fausto Maranca, fundó en 1958 el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires, el primer estudio institucional de música electrónica de la región. Fue luego director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella entre 1967 y 1971, y más tarde Jefe del Departamento de Música Contemporánea del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, entre 1972 y 1976. Desde 1982 hasta 2006 fue Jefe del Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, el que alberga al Laboratorio de Investigación y Producción Musical. En 1989 obtuvo el premio Magistère en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (Francia). Entre sus obras electroacústicas pioneras se destacan *Ejercicio de texturas* y *Ejercicio con impulsos*, *Música para tres percusionistas y sonidos electrónicos*, *Diálogos I, II y III* (todas para cinta), música para el audiovisual *En el Reino Helado de Flash Gordon* y *Música para sintetizador*. En el campo instrumental creó *Música 1958*, *Música 1966*, *Adagio in memoriam*, *Improvisaciones para flauta*, *A dúo* y *Trío 02*, entre otras. De 1988 a 1997 fue profesor titular de Morfología musical de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

Oscar Steimberg

Nació en 1936 en Buenos Aires, Argentina. Semiólogo y escritor argentino. La Universidad de Buenos Aires (UBA) lo nombró profesor emérito y es director del posgrado de Crítica de Artes en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Fue presidente de la Asociación Argentina de Semiótica y vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Integra la Comisión de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Es miembro de honor de la Asociación Mexicana de Semiótica Visual. Es director de Posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte. Forma parte de la Comisión Asesora de Ciencias Sociales de la CONEAU. Forma parte de la Comisión Evaluadora en Filología y Lingüística del CONICET. Formó parte de la Comisión de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario.

Entre sus libros se cuentan *Cuerpo sin armazón, Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"; La recepción del género; Estilo de época y comunicación mediática;* en colaboración con Oscar Traversa; *Semiótica de los medios masivos, Gardel y la zarina; Figuración de Gabino Betinotti; El pretexto del sueño; Posible patria y otros versos; El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder,* compilación con Oscar Traversa y Marita Soto, *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición y Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico.*