

## RESUMEN

*La obra del compositor Alfredo del Mónaco ha sido ampliamente reconocida a nivel nacional e internacional. Su extenso catálogo reúne variadas tendencias de la vanguardia de finales del siglo XX, a las que recurre para desarrollar un lenguaje propio, mediante la utilización de los recursos compositivos existentes, que le permiten explorar con habilidad el campo de la música electroacústica, electrónica, fonética, conceptual, entre otras. Esta secuencia y conjugación de elementos, se encuentra presente en su obra Tupac-Amarú para orquesta, la cual, es la síntesis de todas sus obras de cámara. Fue compuesta en año 1977 por encargo del Primer Festival de Música Contemporánea de Maracaibo, Venezuela. En ella, el compositor rinde homenaje a la actitud valiente del último inca en defensa de su pueblo.*

*Palabras clave: Alfredo del Mónaco, música electroacústica, elemento tímbrico.*

## ABSTRACT

*Alfredo del Monaco's output has been widely recognized nationally and internationally. His ample catalog reunite different tendencies of the avant garde of the late twentieth century, which he used to develop his own language, employing existing compositional resources, that allow him to explore fluently the field ability of electroacoustic music, electronic, fonetics, conceptual, among others. This sequence and combination of elements are present in his work for orchestra Tupac Amaru, which is the synthesis of all his chamber works. It was composed in 1977 commissioned by the First Festival of Contemporary Music in Maracaibo, Venezuela. In it, the composer paid tribute to the brave attitude of the last Inca in defense of his people.*

*Key words: Alfredo del Monaco, electroacoustic music, timbre element.*

Acercamiento al pensamiento compositivo de Alfredo Del Mónaco a través de su obra  
Tupac-Amarú  
Pp. 52 a 64

## ACERCAMIENTO AL PENSAMIENTO COMPOSICIONAL DE ALFREDO DEL MÓNACO A TRAVÉS DE SU OBRA TUPAC-AMARÚ

Susana Riascos Aguirre\*  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Venezuela

### INTRODUCCIÓN

En líneas generales, la creación musical de Alfredo Del Mónaco, está caracterizada por un trabajo constante de exploración de nuevas técnicas compositivas para descubrir otras posibilidades sonoras y tímbricas mediante la utilización de las herramientas que tiene a su disposición.

Las palabras de Rojas<sup>1</sup>, “hemos agrupado las obras del compositor en tres períodos de creación, tomando en cuenta las características estilísticas de las mismas y el contexto en el cual fueron creadas”, arrojan luz sobre la manera en que Del Mónaco ha trabajado su obra creativa a través de los años, de esta manera se percibe: neoclasicismo en sus ‘años de formación’ con creciente incursión a nuevas tendencias de exploración en la composición; música electrónica y electroacústica, obras mixtas que emplean instrumentos tradicionales, sonidos electrónicos y exploración de nuevas sonoridades en los instrumentos tradicionales en su ‘segundo periodo creativo’ y una nueva propuesta creativa basada en composiciones constructivistas, música fonética, música conceptual y conjugación de la exploración tímbrica con el nuevo lirismo en su ‘tercer periodo’.

En los tiempos en que Del Mónaco cursaba sus estudios de Doctorado,

---

\* Correo electrónico susanariascos@gmail.com. Artículo recibido el 12-10-2012 y aprobado por el Comité Editorial el 13-11-2012.

1 Rojas, Yoli (2006). “Acercamiento a la obra de Alfredo del Mónaco a través del estudio de “Tientos de la Noche Imaginada”. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Trabajo de Grado inédito, p. 4.

abordó la música electrónica, junto a la música fonética, que puede encontrarse en algunas de sus composiciones de esos años. En estas, básicamente se obtenía el material sonoro mediante la transformación de la voz humana como sonido complejo, asimismo, la música cibernética que se trabajó con los primeros programas del *Computer Music*, y también lo que algunos denominaron ‘música-testimonio’, es decir, los sonidos del ambiente, con poca transformación, los cuales se re-descubren hoy con el término ‘paisaje sonoro’, igualmente los géneros mixtos, entendidos como los sonidos electrónicos e instrumentos en vivo, tal y como lo afirma el compositor en su siguiente declaración:

[...] Creo tuvimos la suerte de pertenecer, tal vez, a mediados de los 60s, a la primera generación de compositores que pudo trabajar con el sonido electrónico articulado, controlado a gusto, gracias al generador de envolventes creado en esos años. Esto permitió interpretar, ejecutar a voluntad estos sonidos, que en tiempos anteriores eran masas amorfas que no guardaban relación alguna con el sonido instrumental. Había gran disparidad en la combinación de ambos medios. De este modo se produjo el verdadero género mixto, en propiedad, a la vez que nos permitió un estudio más cabal del timbre.<sup>2</sup>

Como consecuencia de su intensa exploración del elemento tímbrico, Del Mónaco difiere de la definición de Schoenberg<sup>3</sup> “...No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre timbre y altura tal como suele exponerse”<sup>4</sup>, pues el timbre no es solo una dimensión de la altura, ya que el ataque, la duración y el volumen son igualmente importantes, aún más si se tiene en cuenta, que un mismo sonido atacado de modo diverso produce timbres muy distintos. Esto a su vez, lo llevó a largos estudios sobre el unísono y su desfase con ataques y duraciones diversas, aplicados en ambos campos, instrumental y electrónico, a fin de acercarlos. Así, para romper aquella brecha que los separaba, intentó el timbre electrónico como nueva instrumentación, orquestando a partir del ataque y su resonancia, ya fuera considerando al eco como elongaciones naturales del ataque, escritas para instrumentos distintos, o el eco, presentado, a su vez, mediante articulaciones opuestas. Así sucesivamente, se van ejecutando los procedimientos que irán marcando los cambios para sus llamadas ‘fases sonoras’.

---

2 Ríascos, Susana (2011). Entrevista personal al compositor Alfredo del Mónaco. Noviembre 15.

3 Devoto, Martín (2010). “Microtonos en el Violonchelo: Algunas soluciones posibles al problema de su Interpretación”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N. 24

4 Schönberg, A., Citado por Devoto, Martín (2010), p.64 : “No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre timbre y altura tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medio en una dirección”.

Toda esta secuencia y conjugación de elementos, se encuentra presente en *Tupac-Amarú* para orquesta, la cual, se sitúa al final de su 'segundo periodo compositivo' y es considerada la "...síntesis conceptual reinterpretativa del compositor".<sup>5</sup> "En esta obra de creación libre, Del Mónaco, retoma recursos de sus composiciones anteriores. Según él mismo lo expresó, era el fin de una etapa creativa "... ya no quería ir más allá, y por eso *Tupac Amarú* es la síntesis de todas mis obras de cámara". (Del Mónaco, entrevista op. Cit.) Del Mónaco asevera, que la ruptura de estéticas anteriores, no implica necesariamente descartar todas sus propuestas, pues las tendencias tecnológicas y estéticas del presente, no son mejores que las del pasado, sino una consecuencia directa de las experiencias vividas. Esto, es característico en *Tupac Amarú*, pues en esta singular e interesante obra, se muestra la posibilidad de "...hacer 'fusión' al aplicar al instrumento técnicas del campo electroacústico, y viceversa, aplicando al sonido electrónico la 'articulación', que es propia del sonido interpretado".<sup>6</sup> Esta 'fusión' aportó al compositor, técnicas de trabajo que fueron definitivas en su producción musical al aplicar nuevos criterios de orquestación diferentes a los de la orquestación tradicional y que se conjugan en esta obra, la cual puede escucharse como una obra electrónica, siendo en realidad completamente instrumental.

*Tupac-Amarú*, consta de seis partes cortas tocadas sin interrupción, en las que alternan los instrumentos 'a solo' con las secciones de la orquesta. También la conjunción de instrumentos en 'unísonos', desde los cuales parten y retornan siguiendo criterios aplicados por el autor en música electroacústica.

Paralelamente a la exploración de nuevas sonoridades, aparece también la idea de la duración, el contraste y la proporción de las tendencias compositivas tradicionales, a las que se suma la utilización de técnicas electrónicas aplicadas a instrumentos de orquesta. El 'timbre estructural' es la característica principal de esta obra, pero teniendo en cuenta que de él, se desprenden otros elementos que son clave para entender esta composición.

#### EL TIMBRE COMO ESTRUCTURA DE LA OBRA

El descubrimiento constante de nuevos recursos para la utilización del timbre, puede decirse que es lo que más apasiona en esta obra; así aparecen procesos y sonoridades adquiridos en la música electrónica, que se trasladan al campo de los instrumentos acústicos, buscando que ellos imiten sus sonoridades y características, destacando los cambios envolventes con sus variaciones y modulaciones por amplitud.

---

5 Zitella, Iclí (2002). "Alfredo Del Mónaco: coexistencia de todos los puntos de vista". *Universalia*, [Revista en línea], 16. Disponible en: [http://universalia.usb.ve/antiores/universalia16/del\\_monaco.html](http://universalia.usb.ve/antiores/universalia16/del_monaco.html), Fecha de último acceso: 10-06-2010, último acceso: 10-06-2010.

6 Riascos, S., Entrevista, noviembre 15 de 2011:S/N

## ATAQUE

Para Del Mónaco es muy importante considerar el ataque como elemento principal para romper la distancia entre los sonidos instrumentales y los electrónicos.. Según estas premisas, el compositor concluye que cuando se estudia tradicionalmente el timbre, no se toma en cuenta el ataque y por lo tanto hay una falsa concepción de su utilización, así lo afirma en la siguiente entrevista:

... gran parte de las concepciones que se tienen del instrumento, como timbre, es un error más, inclusive los tratados de física incurren en un error por una gran verdad... te dicen todos los tratados, incluso de orquestación que el timbre es la cualidad que nos permite diferenciar un instrumento de otro... Eso es una verdad y una gran mentira, un violín pizzicato suena tan distinto al mismo violín tocado en arco y no son dos instrumentos diferentes... uno de los determinantes más grandes del timbre, no es el cambio de instrumento, es el ataque... cualquier violinista te hace cientos de ataques y el sonido sale diferentísimo... ¿Por qué suenan distintos? Porque cuando es pizzicato tú vas a excitar los armónicos que están en el papel, pero que no existen en realidad, porque el momento de ataque es tan corto que solamente excitas muy pocos armónicos y el ataque vertical hace que muera el sonido, con arco vas excitando todo el espectro muchísimo más y los expones más, y así el timbre es distinto.<sup>7</sup>

Para crear este timbre electrónico, Del Mónaco busca orquestar a partir del ataque y su resonancia, utilizando elementos como el eco, los unísonos y las fases.

---

7 Rojas *Op. cit* p.25

1.- **El Eco:** Presentado como elongaciones escritas de un instrumento a otro con ataques opuestos.

FLAUTA MARIO MARTINEZ

(A)

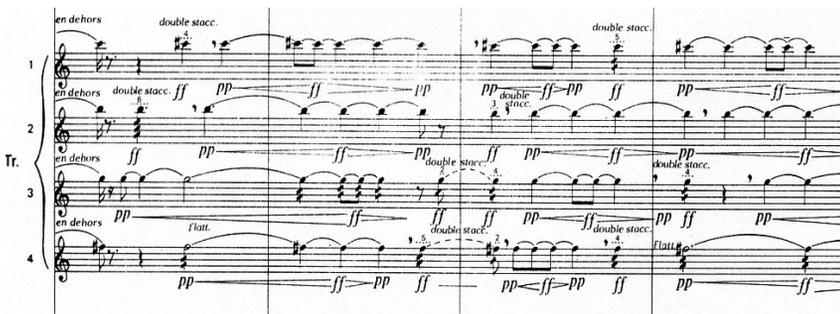
Imagen 1 - Compás 13 al 15.

2.- **Unísonos:** Del Mónaco, emplea el estudio de los unísonos, pero siempre teniendo en cuenta que están subordinados al ataque, por lo que podrían presentarse cortos, largos, con ataques opuestos como en el ejemplo anterior y también cuando el unísono se va apartando ligeramente produciendo nuevos sonidos combinados, por ejemplo:

Imagen 2 – Compás 151 Vn.I y II.3.

3.- **Fases:** Para alterar la dimensión del timbre y su duración, "...utilizo las fases, alternado las dinámicas y los reguladores".<sup>8</sup>

### Fases Individuales en las trompetas



The image shows a musical score for four trumpets, labeled Tr. 1, 2, 3, and 4. Each part is written on a five-line staff. The music consists of rhythmic patterns with various dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *stacc.* (staccato). Some measures include the instruction "double stacc." and "en dehors". The score is divided into measures by vertical bar lines.

Imagen 3 - Compás 121 al 124

### Fases Iguales en las cuerdas



The image shows a musical score for string instruments, including Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written on five-line staves. It features rhythmic patterns with dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *stacc.* (staccato). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 4 - Compás 121 al124

### SEGMENTOS ESTRUCTURALES PARA BUSCAR UN IDEAL GEOMÉTRICO

Puede decirse acertadamente que el timbre solo no lo es todo en esta obra. Se aprecia además una estructura, que Del Mónaco logra a través de los 'segmentos estructurales', así une la exploración del timbre para evocar la música electrónica, con una visión de las propuestas tradicionales compositivas, de las que se retoma la idea de la estructuración y proporción en tiempo real.

Mediante estos 'segmentos estructurales', busca además, rescatar la idea

8 Ríascos, Susana (2011). Entrevista personal al compositor Alfredo del Mónaco. Noviembre

geométrica del clasicismo, en la que se muestra una preocupación por el equilibrio de las proporciones internas en la composición, la cuales están allí presentes aunque no sean percibidas por la persona que escucha, así lo afirma Zitella hablando del compositor en cuestión:

[...] Para él es muy importante el control de la duración total. Pero esas proporciones no son percibidas exteriormente, sino que funcionan a nivel de la estructura interna. Coincide con el poeta italiano Giuseppe Ungaretti, quien aseguraba que el don de los verdaderos artistas consiste en disimular la fuerza geométrica de sus obras, como la gracia de la vida que está precisamente en esconder el esqueleto.<sup>9</sup>

Del Mónaco, afirma que siguiendo esta idea estructural, presenta en *Tupac-Amarú*, "... 6 secciones que son tocadas sin interrupción"<sup>10</sup> a saber:

TUPAC-AMARÚ			
SECCIÓN	PÁGINA	COMPÁS	DURACIÓN
I	1, 2	1 al 23	90"
II	3 y 4	35 al 51	90"
III	5	52 al 68	100"
		69 - 92	90"
IV	8 al 11	93 - 133	60"
		93 - 108	
		109 - 120	45 a 48"
		121 - 133	60"
V	12 - 14	134 - 171	60"
		134 - 147	
		148 - 157	30-40"
		158 - 171	60"
VI	14 - 15	172 al FINE	90"

Imagen 5 – Secciones. *Tupac-Amarú*

Así, *Tupac-Amarú*, presenta segmentos de duraciones, muy flexibles, estructurados por segundos. Estos llamados segmentos, ya habían sido implementados por Del Mónaco en sus obras electroacústicas y son reutilizados después en esta obra instrumental, permitiendo mantener la relación espacio-

---

9 Zitella *Op. cit.*  
10 Riascos *Op. cit.*

tiempo en la composición, lo que le da un sentido de estructura y proporción. Los segmentos pueden ser estáticos o dinámicos, lo más importante es que están situados en un espacio. Mayormente, utilizó fragmentos de fracciones del minuto, 15, 20 ó 30 segundos, donde la variedad de ellos, similar al minuto o minuto y medio, permiten evidenciar el espacio y la proporción. Estos segmentos sin embargo, no se sienten como divisorios, a menos que estén marcando una sección nueva en la obra. En ese caso la superposición de ellos mantiene la continuidad.

#### 4.- El color estructural

El Color de los sonidos es parte de la estructura de la obra, esto se debe, a que Del Mónaco parte de utilizar un elemento estático y otro móvil.

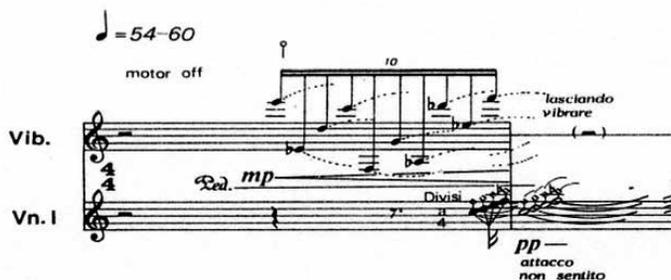


Imagen 6 – Compás 1 y 2

Estos elementos, se desarrollan sobre segmentos continuos, como si fueran parcelas del tiempo-duración, perfectamente subdivididas como sub-múltiplos del minuto en donde ocurre cada evento sonoro.

[...] Son como parcelas del Tiempo - Duración, pueden superponerse o yuxtaponerse o continuarse en la Sección siguiente conjugándose con los segmentos siguientes...También pueden concluir (en su sumatoria) con la Sección respectiva. Todo ello, empleado en mis obras electroacústicas, es continuado en mis obras instrumentales.<sup>11</sup>

11 Ríascos *Id.*

- a. **Cluster estático:** cambia de Timbre por las diversas duraciones de Fases entre los instrumentos.

35

Picc.  
Fl.  
Ob.  
C. In.  
Cl.  
Fag.  
C. Fag.

ff pp ff pp pp ff pp

Detailed description: This musical score shows measures 35 to 37 for a woodwind ensemble. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (C. In.), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C. Fag.). The music features static clusters of notes, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The clusters are sustained across measures, with some changes in timbre due to the different durations of the notes in each instrument's part.

Imagen 7 – Compás 35 al 37

- b. **Trinos de Clusters:** Magistralmente, aparecen tratados los trinos de clusters como si fueran dos bandas sonoras que se alternan.

9

♩ = 50

Fl.  
Ob.  
Cl. B<sup>b</sup>  
Cor. F

pp mf pp pp mf pp

pp mf pp

ppp

Detailed description: This musical score shows measures 9 and 10 for a woodwind ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), and Cor Anglais (Cor. F). The music features trino clusters of notes, with dynamics ranging from pianissimo (pp) to mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp). The clusters are sustained across measures, with some changes in timbre due to the different durations of the notes in each instrument's part.

Imagen 8 – Compás 9 y 10

- c. **Clusters Gliss:** Los clusters deslizantes, a manera de *glissandi*, que recuerdan los cambios progresivos de velocidad que se usaban en la cinta magnética (*tape-speeds*).

Imagen 9 – Compás 36

- d. **Multifónicos, vibratos lentos, 1/4 de tono:** Estos, contribuyen a utilizar el timbre electrónico con sus modulaciones de intensidad para un nuevo recurso de orquesta.

Imagen 10 – 1/4 de tono Compás 81 y 82

#### IDENTIDAD LATINOAMERICANA

El último, pero no menos importante punto a analizar en cuando a esta obra, es su afiliación con la Identidad Latinoamericana. En líneas generales, podría decirse, que el solo nombre de esta obra, *Tupac-Amarú* y el hecho de su composición como un homenaje al valor del último Inca, le confiere en sí, un rasgo de identidad cultural latinoamericana. Usualmente, la obra de Del Mónaco no ha estado muy asociada a esta Identidad, especialmente, porque al ser pionero de los movimientos de vanguardia y uno de los primeros compositores en romper con los dogmatismos nacionalistas que imperaban en Venezuela, ha sido catalogado como ajeno a esta identidad, sin embargo, Del Mónaco expresa:

... no es bueno preocuparse por las tendencias nacionalistas porque el inconsciente se nutre en la infancia de lo que tiene, y posteriormente proyecta aquel material del cual se nutrió involuntariamente. Eso está en el habla, en las comidas, en las costumbres igual debe estar en el lenguaje musical que expresa, así que yo no me preocupé por eso. Ahora cuando se busca lo nacional a ultranzas es porque no lo eres, es montarse un disfraz.<sup>12</sup>

Así, Del Mónaco afirma que la presencia de los elementos latinoamericanos, están presentes aún en su propio inconsciente, revelando a la hora de componer una carga de valores éticos, costumbres y tradiciones que reflejan en parte la herencia cultural de su niñez. Por ello, esforzarse por reflejar y proclamar la Identidad Latinoamericana no tiene ningún sentido, pues está intrínsecamente asociado a su composición.

#### CONCLUSIÓN

Alfredo Del Mónaco, se ha caracterizado por su exploración de nuevas ideas compositivas. Su recorrido a través del análisis profundo, -no formal ni auditivo- de Debussy, continuando en la línea de Busoni, Varesse, Cowell, la música electrónica y las formas abiertas; marcaron su rumbo hacia técnicas y estéticas de avanzada, donde la forma, los esquemas rítmicos y giros melódicos, las relaciones de altura de los sonidos y los timbres instrumentales, se apartan por completo de los esquemas tradicionales para mantener sus propias expresiones y balances, como corresponde a las estéticas del sonido liberado.

De esta manera, y como síntesis de sus obras de cámara, presenta su creación *Tupac-Amarú*, en la que busca con los instrumentos de la orquesta, evocar los sonidos de la música electrónica, para ello, utiliza los elementos empleados en el pasado, buscado desarrollar al máximo las posibilidades tímbricas de los instrumentos acústicos, por la utilización de los unísonos, *clusters*, en los que se simulan las 'bandas sonoras' de música electroacústica y en general elementos que recoge de sus composiciones anteriores.

---

12 Rojas *Op. cit* p.24

BIBLIOGRAFÍA

Devoto, Martín (2010). "Microtonos en el Violonchelo: Algunas soluciones posibles al problema de su Interpretación", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n° 24

Nóbrega, Olivia (2004). "Alfredo Del Mónaco, un compositor de vanguardia". Caracas: Universidad Central de Venezuela. Trabajo de Grado inédito.

Ríascos, Susana (2011). Entrevista personal al compositor Alfredo Del Mónaco. Noviembre 15.

Rojas, Yoli (2006). "Acercamiento a la obra de Alfredo Del Mónaco a través del estudio de "Tientos de la Noche Imaginada". Caracas: Universidad Simón Bolívar. Trabajo de Grado inédito.

Sagredo, Humberto (1998). "Dos obras de Alfredo Del Mónaco", *Revista Musical de Venezuela*, Vol. V.

Zitella, Icli (2002). "Alfredo Del Mónaco: coexistencia de todos los puntos de vista", *Universalía*, [Revista en línea], N.16.