

Aproximación tipomorfológica a la obra *Tientos del Véspero* de Alfredo del Mónaco

Typomorphological approach to the work *Tientos del Vespero* by Alfredo del Mónaco

Daniel Alberto Álvarez Acero

Universidad el Bosque – Colombia

danieldyens@hotmail.com

ORCID: 0009-0001-3717-6152

Recibido: 4 - septiembre – 2024

Aprobado: 22 - octubre – 2024

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.7.2024.pp6-29>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumen

Con la aparición de la música concreta se desarrolló un método de análisis de la percepción de las estructuras sonoras denominado *Tipomorfología*, el cual consiste en proveer diversos criterios para la clasificación de diferentes parámetros del sonido por su *forma* y *tipo*. Dicha metodología tuvo importantes repercusiones en algunos compositores y teóricos que ampliaron su perspectiva; tal es el caso de Lasse Thoren quien a través de la *sonología aural* reformula y expande algunos conceptos de la tipomorfología schaefferiana para ofrecer un enfoque analítico de la música *tal como es oída*, cuya perspectiva se centra diversas formas de escucha y de comprensión aplicadas a cualquier tipo de estilo musical. Este enfoque motiva a realizar el análisis tipomorfológico de la obra *Tientos del véspero* del compositor venezolano Alfredo del Mónaco, quien fuera pionero de la música contemporánea de su país, y en cuyo trabajo se puede vislumbrar algunos criterios tipomorfológicos. En ese sentido, el

presente artículo introducirá algunas de las nociones básicas de la tipomorfología a través del trabajo de Thoresen, presentará una semblanza del compositor venezolano referido y expondrá el análisis tipomorfológico de una de sus obras más importantes para guitarra sola.

Palabras clave: Tipomorfología, Alfredo del Mónaco, sonología aural, guitarra.

Abstract

With the appearance of concrete music, a method for analyzing the perception of sound structures called Typomorphology was developed. This consists of providing various criteria for the classification of different sound parameters by their form and type. This methodology had important repercussions on some composers and theorists who broadened their perspective; such is the case of Lasse Thoren who, through *aural sonology*, reformulated and expanded some concepts of Schaefferian typomorphology to offer an analytical approach of *music-as-heard*, whose perspective focuses on various forms of listening and understanding applied to any type of musical style. This approach motivates the typomorphological analysis of the work *Tientos del véspero* by the Venezuelan composer Alfredo del Mónaco, who was a pioneer of contemporary music in his country, and in whose work some typomorphological criteria can be glimpsed. In this sense, this article will introduce some of the basic notions of typomorphology through Thoresen's work, will present a profile of the Venezuelan composer referred to and will present the typomorphological analysis of one of his most important works for solo guitar.

Key words: Typomorphology, Alfredo del Mónaco, aural sonology, guitar.

Introducción a la tipomorfología

El concepto de música concreta fue acuñado por el compositor francés Pierre Schaeffer, y es a partir del año 1966, cuando se publica el *Tratado de objetos musicales* que ocurrió toda una revolución no solo desde el componer la música sino en el escuchar el sonido desde una dimensión integral, que va desde el análisis de la percepción (concepción fenomenológica) hasta la capacidad de abstraer los valores musicales de un sonido cotidiano (se habla entonces

de la *escucha reducida*, el *objeto sonoro* y el tránsito al *objeto musical*)¹. Tal como lo comenta François Delalande (citado en Eiriz, 2012) “en el comienzo de la música concreta Schaeffer se encontró con colecciones de ruidos grabados, con los cuales quería hacer música y confrontado a un problema de clasificación y de descripción, entonces buscó palabras que le permitieran analizar todos los sonidos”. Surge entonces la necesidad de establecer categorías para la organización de todo el material sonoro.

El concepto *Tipomorfología*, ha sido explicado por Chion (1983: 113) de la siguiente manera:

*la phase initiale du programme de la recherche musicale, qui regroupe, como complémentaires, les deux opérations de la typologie et de la morphologie: celles-ci constituent en effet une étape d'exploration, d'inventaire et de description du sonore [...] la typo-morphologie est-elle un inventaire descriptif préalable au musical.*²

Este enfoque ha sido ampliamente tratado por Schaeffer en textos de enorme relevancia como el *Traité des objets Musicaux*, y el *Solfège de l'objet sonore*, sin embargo, otros autores han expandido y reformulado el sentido de la tipomorfología como Dennis Smalley con su teoría sobre la *Espectromorfología*, o Lasse Thoresen con el concepto dual de *Aural sonology* /*Emergent musical forms*. En resumen, todos los autores referidos (y otros no mencionados) establecieron categorías para identificar y describir al sonido no solo desde sus valores musicales, sino desde sus estructuras.

Es justamente el compositor noruego Lasse Thoresen quien ha reformulado de una forma novedosa el trabajo de Schaeffer. Con el apoyo de la Norwegian Academy of Music, desarrolló el proyecto denominado *Aural sonology* cuyo objetivo es desarrollar un método

¹ El *objeto sonoro* es uno de los mayores hallazgos de Schaeffer. Para comprenderlo en detalle se requiere de una fundamentación fenomenológica. En términos prácticos, es un fenómeno sonoro que se revela por acción de una escucha enfocada en la apreciación del sonido por sus cualidades intrínsecas, y no por sus causas y su sentido (*escucha reducida*). Cuando a dicho objeto sonoro se le resignifica desde una valoración musical, entonces se lo reconoce como *objeto musical*.

² Traducción: “la fase inicial del programa de investigación musical², que reagrupa como complementarias, las dos operaciones de la tipología y la morfología: estas constituyen en efecto, una etapa de exploración, de inventario y de descripción sonora [...] la tipomorfología es un inventario descriptivo previo a lo musical” (Chion, 1983).

de análisis centrado en los aspectos estructurales del sonido aplicado a cualquier tipo de música. Terminológicamente, el concepto *sonología* es definido como “la ciencia de las cualidades conceptuales del sonido” y pretende eliminar la brecha entre los objetos sonoros y sus organizaciones musicales (Thoresen, 2015). Adicionalmente ha propuesto herramientas de notación para varias categorías de la tipomorfología schaefferiana.

Para efectos del análisis presentado en este artículo, se usarán algunos de los criterios tipomorfológicos tomados del trabajo de Thoresen, sin embargo, hay que mencionar que dichas categorías son solo una pequeña muestra del basto trabajo de Schaeffer³. Una ilustración resumida de dicho programa de investigación sonora se puede apreciar en el “cuadro de recapitulación del solfeo de los objetos musicales” (imagen 1), cuya matriz presenta un repertorio extenso de tópicos de análisis para la descripción y calificación de las estructuras sonoras de acuerdo con varias dimensiones del sonido. Esta estructura de coordenadas debe ser entendida dentro de cinco fases de clasificación conocidas como *tipología, morfología, análisis, síntesis y tipomorfología*.

Hay que aclarar que, aunque en un sentido estricto la tipomorfología es un estado que integra todas las fases previas, se ha vuelto muy común hablar de ella para referirse a cualquier clasificación de alguna de las cinco fases mencionadas⁴.

³ La información está tomada de su artículo Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology. Sin embargo, para consultar en profundidad su proyecto, puede ser consultada su web <https://www.auralsonology.com/> y su libro Emergent Musical Forms Aural Explorations.

⁴ De hecho, en textos como el de Thoresen, se habla de una adaptación de la tipomorfología schaefferiana a aspectos específicos de la tipología y morfología.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9
	Cualificación (2-3) Evaluación (4-9) de los CRITERIOS de percepción musical	TIPOS Referencia tipomorfológica	CLASES Morfología musical	GÉNEROS Caracterología musical	ALTURA SITIO TESISITURA	ESPECIES (sitio y calibre de las dimensiones del campo musical)	INTENSIDAD	DURACIÓN de las variaciones de energía		
						CALIBRE SEPARACIÓN	SITIO PESO	CALIBRE RELIEVE	IMPACTO	MÓDULO
1	MASA	TÓNICO Tipo N COMPLEJO X VARIABLE Y CUALQUIERA W,K,T	1. SONIDO PURO. 2. TÓNICO. 3. GRUPO TÓNICO. 4. ESTRIBADO. 5. GRUPO NODAL. 6. NUDO. 7. FRANJA	TEXTURAS Características de masa	REGISTROS supergrave grave mezzo grave diapason mezzo agudo agudo muy agudo superagudo	ABONCO INTERVALO COLOR COLORACION	1 ppp 2 pp 3 p 4 mf 5 f 6 ff 7 fff	PERFIL de la textura de masa		(umbral de reconocimiento de las masas para los sonidos breves)
2	DINÁMICA	homógeno H nulo: iterativo Z débil: trama N,X,T impulso: N,X' cíclico: Zk reiterado: E acumulado: A	Asimorfosis: CHORDS V RESONAN Perfiles: cresc. < decrec. > delta <> fuerza <> mordente A. Asimorfosis: plano	ATAQUES (timbre dinámica) 1. abrupto 2. duro 3. blando 4. plano 5. dulce 6. apuro 7. nulo			PESO DE UNA MASA PERFILADA en función de su módulo 1 ppp 2 pp 3 p 4 mf 5 f 6 ff 7 fff	MÓDULO DEL PERFIL. débil medio fuerte	lento mod vivo 1 2 3 4 5 6 7 8 9	SONIDOS BREVES SONIDOS MEDIOS SONIDOS LARGOS
3	TIMBRE ARMÓNICO	bien: TIMBRE GLOBAL bien: masas de timbre de los secundarios M1 M2 M3	segunda a las masas NULO 1-7 TÓNICO 2 COMPLEJO 6 CONTINUO 3-4 ESTRIBADO 4-5	CARÁCTER DEL CUERPO SONORO huevo-lleño redondo-puntado metálico-mate etc.	COLOR OSCURO CLARO	AMPLITUD estrecho amplio 1 2 3 4	RIQUEZA timbre pobre timbre rico	(densidad?) (volumen?) 1 2 3 4	variación: de amplitud, de color, de riqueza num. 1 a 9	(umbral de reconocimiento de los timbres para los sonidos breves)
4	PERFIL MELODICO	Recordado N, X P, T Modulac. G, P	(Notas Y únicamente) podatus torculus clivis porrectus	Carácter del perfil, pizz, melódico, arrastre, etc.	sitio del perfil ver masa	separación melód. débil medio fuerte	Ligadura del perfil melódico al perfil dinámico	lento mod vivo 1 2 3 4 5 6 7 8 9	Parcial ver col.3 o total	comienzo cuerpo caída
5	PERFIL DE MASA	Evolución tipológica: Fluctuación N/X o X/N Evolución Y/W o W/Y Modulación G/W o W/G	(Espesor únicamente) dilatado < delta <> adelgazado > cónico	Evolución característ. en masa en timbre armónico	o amplitud y timbre tónico	separación de interv. o de espesor débil medio fuerte	Ligadura del perfil de masa al perfil dinámico	lento mod vivo 1 2 3 4 5 6 7 8 9	Parcial ver col.3 o total	comienzo cuerpo caída
6	GRANO	Puro o mixto de resonancia tratamiento iteración	tem. brusco Homog. mate Limpido liso grande neto fino	armónico compacto-armónico compacto-discontinuo discontinuo-armónico	APRECIADO EN MASA O TIMBRE color del grano espesor del grano	Peso relativo GRANO-MASA LIGADOS	Textura dinámica del grano débil media fuerte	variación de grano amplitud/velocidad num. 1 a 9	apretado ajustado suelto 1 2 3 4 5 6 7 8 9	
7	MARCHA	Puro o mixto mecánico vivo natural	orden fluct. desord. 1 2 3 4 5 6 7 8 9	regular vibrato cíclico progresivo irregular caída rígida, amortiguada incidente		separación en altura de la marcha débil media fuerte	Peso relativo marcha/dinámica débil media fuerte	Relieve dinámico de la marcha débil media fuerte	variación de marcha amplitud/velocidad num. 1 a 9	apretado ajustado suelto 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Imagen 1. Cuadro-recapitulación del solfeo de los objetos musicales. Pierre Schaeffer⁵.

Explicación de las categorías reformuladas por Thoresen

Dentro del análisis de *Tientos del véspere*, se asumirán algunos criterios de las cinco fases schaefferianas, pero reformulados por Thoresen. Dichos criterios son:

- Espectro sonoro (equivalente en el cuadro a la coordenada masa/tipo).
- Articulación de la energía (coordenada dinámica/tipo).
- Duración (coordenada dinámica/módulo).
- Pulso (coordenada marcha/clase).

⁵ Imagen re-elaborada y editada para este artículo, copiada del Tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer.

- Ataques y finales (coordenada dinámica/género).

Espectro sonoro / articulación de la energía

Dos conceptos fundamentales para entender la estructura de un sonido son por una parte, el espectro del sonido (*sound spectrum*), entendido como la manera en que se constituye su *masa*, y la articulación de la energía (*energy articulation*) asumida como el desarrollo o el transcurrir a través del tiempo de dicha masa de acuerdo con diferentes modos de articulación (Thoresen, 2007). La siguiente matriz ejemplifica una representación mínima de la tipomorfología schaefferiana en estos dos componentes (ver imagen 2).

Como se puede apreciar, el eje Y correspondiente a *sound spectrum* incluye los ítems *pitch*, *complex* y *variable*, mientras que el eje X correspondiente a *energy articulation* agrupa las categorías *Impulse*, *Sustain*, *iterated*, *vacillating* y *accumulated*.

El término *pitch* hace referencia al denominado sonido tónico, aquel que puede ser fácilmente reconocible en su altura fundamental. El término *complex* alude al llamado sonido complejo y a diferencia del anterior, en el sonido en cuestión no sería posible identificar una altura con claridad.

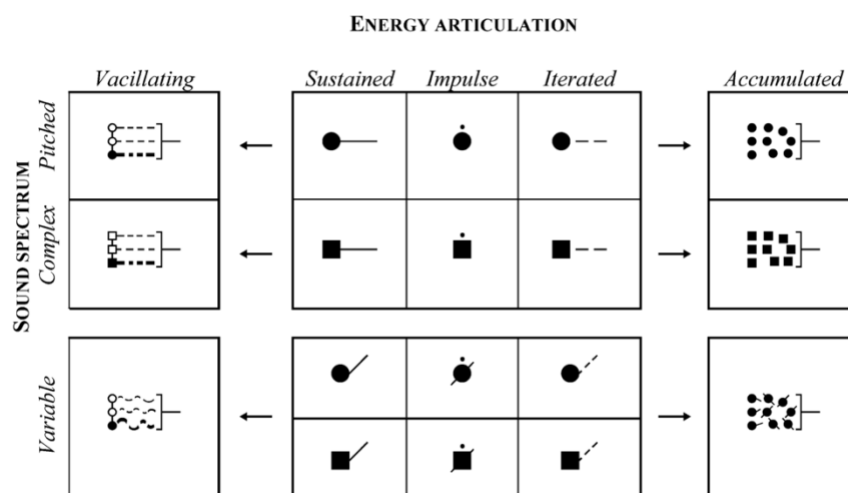


Imagen 2. Representación tipológica mínima. Lasse Thoresen⁶

Impulse tiene que ver con un sonido de duración muy corta. *Sustain* es aquel que una vez iniciado se percibe su continuidad mantenida por un tiempo conveniente⁷. *Iterated* es un sonido *impulse* repetido en el tiempo (como un trémolo instrumental) para dar una sensación de continuidad. La categoría *accumulated* es un estado de complejidad del sonido iterado; se refiere a aquellas iteraciones que se conglomeran para dar una textura algo caótica. *Vacillating* por su parte es la manera en que un sonido sostenido puede llegar a variar o a irregularizar su continuidad.

Thoresen sostiene que esta base tipomorfológica mínima puede ser expandida debido a que existen varios sonidos cuyas características no encajan del todo en la matriz anterior. En ese sentido, se plantea una clasificación ampliada con nuevas categorías (ver imagen 3).

Hay dos cosas importantes que complementan el *sound spectrum*: aparece la categoría *dystonic* que corresponde a sonidos que se ubican en un estado intermedio entre el *pitch* y el *complex*, es decir, aquellos a los cuales es posible identificarles ciertas frecuencias, pero no en su totalidad (ej: sonido de un gong). Adicionalmente, el espectro sonoro es dividido en dos grandes conceptos: *stable* y *variable*. El primero de ellos se refiere a que sin importar el tipo de masa, el sonido siempre permanece en ese estado, mientras que en *variable* la masa modula de un estado a otro, o su conformación es mixta.

⁶ Imagen tomada del artículo *Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology*.

⁷ Dentro de una consideración schafferiana, un *objeto conveniente*, es aquel que puede ser más apto para ser entendido como un *objeto musical* (Chion, 1983). Si bien se establecen unos criterios objetivos para definirlo, la conveniencia recae en la propia intención personal de asumir cualquier sonido como musical. Trasladado dicho concepto al tiempo, se comprende lo conveniente cuando la persona logra establecer un lapso en el cual pueda percibir con claridad las tres fases básicas del sonido, inicio, mantenimiento y final.

	<i>Vacillating</i>		<i>Stratified</i>		<i>Sustained</i>		<i>Impulse</i>	<i>Iterated</i>	<i>Composite</i>			<i>Accumulated</i>	
STABLE													
<i>Pitched</i>													
<i>Dystonic</i>													
<i>Complex (unpitched)</i>													
VARIABLE													
<i>Pitched</i>													
<i>Dystonic</i>													
<i>Complex (unpitched)</i>													

Imagen 3. Representación tipológica expandida⁸.

Por parte de *energy articulation*, son agregadas dos categorías: *stratified*, que en esencia se refiere a un sonido sostenido con jerarquías internas (ej: un acorde) y *composite*, que corresponde a sonidos iterados con ornamentaciones también breves que lo complementan como unidad.

Otras categorías⁹

Thoresen reformula otras clasificaciones ligadas a las categorías de duración, de pulso, de inicio y de final.

Las categorías de duración son criterios sobre la velocidad de desarrollo de un sonido. Aparecen tipificados el *Gesture time*, definido como aquella duración en la que se escucha claramente en el tiempo un ataque junto con su desarrollo y su decaimiento. *Ambient time*, correspondiente a una duración muy larga y lenta en la que la percepción de su inicio y final se escapa de la comprensión habitual (por ejemplo, el sonido del mar, del viento, etc). *Flutter*

⁸ Imagen tomada del artículo *Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology*.

⁹ En su artículo, Thoresen expone varias categorías, entre ellas las correspondientes a los denominados casos especiales (en la teoría schaefferiana, son aquellos sonidos con exceso de originalidad). Otros criterios abordados son el ancho espectral, perfil dinámico, la fluctuación y la granularidad, sin embargo, para efectos de este análisis, ninguno de estos casos será considerado.

time es un sonido que transcurre con extremada rapidez, y *Ripple time* es una categoría intermedia entre el *gesture* y el *flutter*.

Las categorías de pulso son entendidas como la regularidad o irregularidad en el cambio de algún aspecto del sonido. *Regular pulse* es la tendencia periódica de un cambio. Se puede ver en ella proporciones, multiplicidades o patrones de repetición. Por oposición, en *irregular pulse* se plantean cambios impredecibles. Un estado intermedio es *oblique pulse*, que evidencia cambios de “irregularidades predecibles” (por ejemplo, un sonido que tenga cambios simultáneos regulares en diferentes aspectos, pero que en su conjunto se perciban como irregulares, o, cambios en proporciones “polirrítmicas” del estilo 4:3, 5:7, etc).

Las categorías de inicio y final se definen como clases de inicios y de terminaciones de un sonido: *Brusque onset* es un ataque fuerte, cuyo espectro se percibe como diferente al espectro de su sostenimiento. *Sharp onset* también es un ataque fuerte, pero el espectro de su ataque se percibe como similar o igual al de su desarrollo. *Marked onset* es considerado como un ataque típico de un instrumento de viento o de cuerda, sin una acentuación notoria. *Without onset* se refiere a un ataque imperceptible¹⁰.

Las categorías de final son similares a las de inicio: *Abrupt ending* es un final fuerte, notorio y con espectro diferente al sonido previamente expuesto. *Sharp ending* también posee un final fuerte y notorio pero su espectro es similar o igual al cuerpo del sonido que finaliza. *Mark ending* corresponde a cualquier final de un sonido interrumpido sin violencia. *Soft ending* es el típico final *diminuendo*. *Resonating ending* corresponde a un final de extinción de resonancia.

A continuación se presenta un cuadro de resumen de las categorías que serán utilizadas para el análisis tipomorfológico de la obra *Tientos del Véspero* del compositor Alfredo del Mónaco:

¹⁰ Thoresen también menciona las categorías de ataque *swelled*, *flat* y *gradual*, pero estas no son explicadas en este artículo dado que en el análisis que se expondrá, no son utilizadas.

Sound spectrum ¹¹	Energy Articulation	Duration (time)	Pulse	Onset	Ending
<i>Pitch</i>	<i>Impulse</i>	<i>Gesture</i>	<i>Regular</i>	<i>Brusque</i>	<i>Abrupt</i>
<i>Dystonic</i>	<i>Sustain</i>	<i>Ambient</i>	<i>Irregular</i>	<i>Sharp</i>	<i>Sharp</i>
<i>Complex</i>	<i>Iterated</i>	<i>Flutter</i>	<i>Oblique</i>	<i>Mark</i>	<i>Mark</i>
	<i>Composite</i>	<i>Ripple</i>		<i>Without</i>	<i>Soft</i>
	<i>Stratified</i>				<i>Resonating</i>
	<i>Accumulated</i>				
	<i>Vacillating</i>				

Tabla 1. Categorías de análisis tipomorfológico

Semblanza del compositor

Alfredo del Mónaco (1938-2015) fue un compositor venezolano, pionero de la música contemporánea de su país. Obtuvo su título de doctorado en Artes Musicales de la Universidad de Columbia en 1974, y trabajó durante algunos años en el prestigioso instituto de música electrónica *Columbia-Princeton Electronic Music Center*¹². Fue co-fundador de la sección venezolana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S.I.M.C) y entre las múltiples distinciones a lo largo de su trayectoria, recibió en el año 2002 el premio Tomás Luis de Victoria.

Su producción puede ser clasificada en tres periodos artísticos: el primero entre los años 1962 al 1968 caracterizado por obras instrumentales con rasgos neoclásicos, y obras electrónicas experimentales¹³. El segundo entre el 1970 al 1978 cuya producción electrónica es mucho mayor que la del periodo anterior y sus obras acústicas revelan intereses por el desarrollo del timbre. Finalmente, el tercer periodo, a partir del año 1978, en donde del Mónaco decide alejarse de la realización electrónica, volcando todo su esfuerzo en el desarrollo de la sonoridad instrumental partiendo de consideraciones electroacústicas, sumado también a un interés por lo lírico y cantáble.

¹¹ Las tres categorías en modalidades *stable* o *variable*.

¹² En esta época tuvo contacto directo con compositores como Penderecki, Lutoslawsky, Pierre Schaeffer, Mario Davidovsky, Vladimir Ussachevsky, Milton Babbitt, entre otros.

¹³ De aquí surge la obra *Estudio electrónico I*, primera obra electrónica en la historia de la música venezolana.

Su obra para guitarra

La obra para guitarra de Alfredo del Mónaco no es muy extensa, pero sí ejemplifica con claridad sus intereses por la búsqueda de la sonoridad a través criterios electroacústicos. Todas las obras para este instrumento datan de su tercer periodo:

- *Tientos de la noche imaginada* (1991) para guitarra y orquesta.
- *Tientos del véspero* (1991) para guitarra solista.
- *Visiones del caminante* (1995) para dos guitarras.
- *Aforismos* (1998) para flauta y guitarra.

La obra *Tientos del Véspero* (1991), fue escrita por encargo del guitarrista Rubén Riera, y surge como una síntesis para guitarra solista de la obra *Tientos de la noche imaginada* (1991) para guitarra y orquesta; de hecho, la versión solista es casi igual a la parte de guitarra de la obra orquestal, con unas leves diferencias de estructura y digitación; en otras palabras, es una *quasi* extracción de la parte de guitarra, llevada a una dimensión solista. En ellas dos, se percibe con claridad el lenguaje sincrético del desarrollo tímbrico y lírico, propio del tercer periodo del compositor.

Visiones del Caminante (1995), fue escrita cinco años después y recapitula los mismos recursos técnicos, tímbricos y gestuales de las obras anteriores (repite literalmente algunos de ellos). Escrita en seis movimientos, amplía todos esos recursos al ser escrita para dos guitarras, formato que le permite no sólo un mayor desarrollo del timbre, sino también interacción y dialogo entre dichos elementos. Un factor distintivo al de las otras obras es la interpretación fuera del escenario, y la puesta de luces dentro de un discurso, cuya decisión de ejecución la toma el intérprete; para el sexto movimiento, el compositor consigna las siguientes instrucciones (del Mónaco, 1995: 13):

Se inicia la pieza VI ejecutando el tema (A) en la forma indicada.

Una vez concluido y sin interrupción, los ejecutantes se levantan y se alejan lentamente, o separadamente hacia ambos lados del escenario, mientras las luces se apagan gradualmente. La guitarra (1) continuará ejecutando el tema (A), y la guitarra (2) escogerá el orden para ejecutar los temas (B) y

(C). Puede también ejecutar el tema (A), en cuyo caso la guitarra (1) procederá como ya se ha indicado para la guitarra (2)¹⁴”.

En la siguiente hoja de la partitura, el compositor indica: “Ya alejados del centro del escenario se escuchará, en la oscuridad el tema (D) ejecutado por ambas guitarras”¹⁵. Estas indicaciones son quizás, elementos atípicos en sus obras para guitarra, sin embargo, no van en contra de su lenguaje ni su exploración sonora.

Finalmente, la obra *Aforismo* (1998), para flauta bajo y guitarra es una composición escrita por encargo del dueto conformado por Rubén Riera (guitarra) y Luis Julio Toro (flauta). La obra menciona algunos de los recursos empleados en las obras anteriores, pero está muchísimo más presente el elemento lírico y cantáble.

Otro de los rasgos comunes a las cuatro obras, es el uso de cucharas de metal y diapasones para que el ejecutante, según indicaciones específicas, articule de modos de ataque y logre expandir la tímbrica en la guitarra.

Se elige abordar el análisis de *Tientos del véspero* porque a consideración de quien elabora este artículo, la obra integra todos los elementos de carácter tipomorfológico presentes en las demás obras para guitarra.

Análisis tipomorfológico de *tientos del véspero* para guitarra

El propósito de este análisis es extraer algunos fragmentos de la obra que, a juicio de quien escribe este artículo, presentan un interés tipomorfológico, por ende, las consideraciones analíticas ligadas a la macro-estructura de la obra, desarrollo melódico ligado a lo lírico y el análisis de manejo de las alturas no serán tenidas en cuenta¹⁶. Para una mejor comprensión

¹⁴ Tomado de la partitura *Visiones del caminante*, hoja n°13, movimiento VI, <https://colegiocompositores-la.org/1995/12/31/visiones-del-caminante-1995/>

¹⁵ Tomado de la partitura *Visiones del caminante*, hoja n°14, movimiento VI, <https://colegiocompositores-la.org/1995/12/31/visiones-del-caminante-1995/>

¹⁶ Para una mejor comprensión del análisis se recomienda por una parte consultar el glosario de efectos en la partitura, y por otra, revisar material audiovisual de la interpretación de la obra.

del análisis, se presentan las primeras cuatro páginas de la obra con las numeraciones de los nueve fragmentos seleccionados (imágenes 4 y 5)¹⁷.

Algunas abreviaciones serán empleadas para evitar la repetición terminológica literal:

Energy articulación: EA.

Sound spectrum: SS.

Adicionalmente , salvo excepciones, todos los fragmentos analizados serán considerados dentro de la categoría *gesture time*: según su definición, *gesture time* corresponde a todos aquellos sonidos con una percepción clara de un inicio, desarrollo y final; esta definición coincide con los nueve fragmentos seleccionados, por esta razón no se mencionará este aspecto, a menos que haya una excepción.

Fragmento 1:

El acorde de inicio de la obra corresponde a uno de los gestos más comunes de la guitarra: el arpeggio ascendente. En principio, dicho componente no tendría una relación con algún sonido de proveniencia electroacústica, sin embargo, su producción sonora si puede ser analizada tipomorfológicamente. En cuanto a su EA, se define como *stratified*, debido a su prolongación clara y perceptible a través del tiempo, y la configuración de acorde hace que

¹⁷ Se toman las imágenes del portal <https://colegiocompositores-la.org/1991/12/31/tientos-del-vespero-1991/>

Imagen 5. Hojas #3 y #4 de la obra *Tientos del véspero*

se pueda jerarquizar de acuerdo a criterios interválicos; su SS corresponde a un *pitch/stable* ya que su estructura de alturas es perceptible y no varía en el tiempo.

No hay un pulso definido pues su masa no cambia. Su inicio se tipifica como *mark onset* pues el gesto de arpegio en *fff* es notorio pero con un componente sonoro ligado al desarrollo del sonido, mientras que su final es *mark ending* pues es evidente que el acorde es detenido por la aparición del siguiente gesto.

Fragmento 2:

Este sonido es similar al fragmento 1, aunque el componente agregado antes del acorde puede cambiar el análisis de toda la estructura vista en conjunto. En este caso se trata de un efecto seco, producido al tocar rápidamente las cuerdas ubicadas en la zona detrás del inicio del diapasón (del Mónaco la indica como “hueso de clavijero”) con la uña del dedo índice, a manera de arpegio muy veloz. Al considerar tanto dicho componente sonoro como el acorde subsiguiente como un todo se puede analizar de dos maneras posibles:

Opción 1	Opción 2
EA: Stratified	EA: impulse
SS: Pitch/stable	SS: dystonic/stable
Duration: Gesture time	Duration: Flutter time
Pulse: no posee	Pulse: no posee
Onset: Brusque	Onset: sharp
Ending: mark	Ending: Abrupt

Tabla 2. Dos opciones analíticas del fragmento 2.

En la opción 1 se considera el sonido rápido del hueso del clavijero como el inicio del acorde que le sigue. En ese sentido las características de EA, SS, Duración, pulso y final, son iguales a las del fragmento 1. Solamente varía en su ataque pues dicho componente además de ser fuerte, es totalmente diferente a la del acorde, lo cual lo hace más notoria.

En la opción 2, el sonido rápido del hueso del clavijero se asume como el sonido central, con un final abrupto (que corresponde al acorde). En ese sentido, muchas de sus categorías cambian: la EA y la duración, debido a su brevedad ahora se tipifican como *impulse* y *flutter time*. En la masa del sonido, más allá de su registro agudo, no se perciben con claridad las alturas que la componen, por ende se clasifica como *dystonic*. En cuanto a su ataque, dada la dinámica que se necesita para realizar esta acción, se le considera como *sharp onset*, y como se mencionó anteriormente, su final es *abrupt ending* debido a que el componente sonoro es totalmente diferente al sonido que lo precede.

Quizás el aspecto mas debatible frente a estas categorizaciones es la del pulso. Aunque en este caso es claro un solo cambio (el del sonido del hueso al sonido del acorde), no es posible establecer una regularidad de cambios o una imprevisibilidad de los mismos; es decir, no hay suficiente información sonora para poder establecer patrones o repeticiones propios de la regularidad, ni tampoco para establecer comportamientos de cambio irregulares. Llegado el caso se podría pensar que dada la figuración de redonda, se denotaría un comportamiento que tiende a la regularidad por estabilidad de la duración de su masa, pero en principio, el argumento sobre la insuficiencia de información en el cambio es lo que mejor se evidencia.

Fragmento 3:

Esta seguidilla rápida de armónicos resalta ante todo por su contorno y su timbre. Su EA es *iterated* dado que es un gesto formado por la secuencia veloz de armónicos de duración muy corta. Su SS se puede enmarcar como *pitch* dado que desde la misma escritura se establecen alturas definida para cada armónico. El pulso claramente es *regular* si se asumen los cambios como los momentos de ascendencia y descendencia que definen el contorno dentro del gesto (puntos visagra). Tanto el ataque como el final corresponden a la categoría *mark* ya que no tienen ninguna consideración especial en dichos momentos.

Fragmento 4:

De modo similar al fragmento 2, este gesto puede ser visto de tres formas: Como glissando de uña siendo cuerpo del sonido y el armónico su final (opción 1), como glissando siendo el

inicio y el armónico el cuerpo del sonido (opción 2), o como tanto glissando como armónico como un todo (opción 3).

Opción 1	Opción 2	Opción 3
EA: Sustain	EA: Sustain	EA: vacillating
SS: Complex/variable	SS: Pitch/stable	SS: Dystonic/variable
Duration: flutter time	Duration: Gesture time	Duration: Gesture time
Pulse: no posee	Pulse: no posee	Pulse: no posee
Onset: without	Onset: Brusque	Onset: without
Ending: Abrupt	Ending: Resonating	Ending: Resonating

Tabla 3. Tres opciones analíticas del fragmento 4.

En la opción 1, lo más llamativo es que el arrastre de la uña tiene un SS catalogado como *complex*, sin embargo, si es posible percibir una variabilidad en el contorno por acción del glissando (una suerte de ascendencia); debido a que el glissando se ejecuta con rapidez su inicio no es percibido, mientras que su final (el armónico) contrasta radicalmente con su SS.

La opción 2 conceptualmente posee la estructura retrógrada de la opción 1. Es indudable que el armónico visto como cuerpo del sonido posee un mantenimiento y final claro, además de ser un sonido tónico y estable. El único factor impredecible en este caso es su inicio, que como bien se dijo, corresponde al gliss de uña, definido como una ataque *brusque* puesto que su SS no corresponde al del sonido armónico.

La opción 3 es quizás la menos obvia de las dos anteriores. Al considerar los dos componentes como un solo sonido, la transición entre un sonido complejo a un sonido tónico lo convierten en un sonido *dystonic/variable*, y debido a su irregularidad en su continuidad, se encasilla dentro de la categoría *vacillating*. Otra apreciación importante es que se considera el ataque de la opción 1 con el final de la opción 2.

Fragmento 5:

En este caso, se ejemplifica una disminución rítmica progresiva. Claramente su EA es *iterated* debido a su figuración y articulaciones, y su SS corresponde a *pitch/stable*. Lo mas

distintivo en este fragmento es su pulso, pues hay dos hechos remarcables que lo sitúan dentro del *regular pulse*: el primero es que se percibe un cambio claro en la disminución rítmica claro marcado por la pulsación misma de cada tiempo de negra. El segundo tiene que ver con el patrón de disminución, pues se pasa de dos corcheas a cuatro semicorcheas, y luego a seisillo de semicorcheas, es decir, se evidencia la tendencia de disminuir en números pares 2,4,6. Ambas consideraciones permiten imaginar una hipotética continuidad dada por la lógica en los comportamientos descritos¹⁸. En cuanto a su ataque, se considera *Mark onset* debido a la articulación portato en su primera figura, y su final es *mark ending* debido a que se interrumpe deliberadamente sin una notoriedad expresa.

Fragmento 6:

Sin duda, es uno de los fragmentos con mayor riqueza estructural dentro de toda la obra. Aunque la longitud de esta selección es considerable y posee varios componentes, dada la direccionalidad gestual (fraseo) se asumirá como un todo. En ese sentido, tanto el inicio como su mantenimiento y final son en sí mismo componentes que poseen una estructura de mayor complejidad que los anteriores casos (ver imagen 6).

Analizando su EA, el sonido tiende a ser *iterated* debido a la constante de repeticiones efectuadas por el trémolo sobre la tapa de la guitarra y posteriormente por el rasgueo hasta el final del gesto. Sobre su SS, se puede clasificar como *dystonic/variable* porque hay una conjunción de elementos *pitch* y *complex* que, o se superponen (en pleno sostenimiento del sonido se combinan los golpes en la caja de la guitarra con los golpes sobre las últimas tres cuerdas), o transitan de un estado al otro (en su integridad, el inicio es *pitch*, el sostenimiento *complex* y el final *dystonic*).

¹⁸ Hay sonidos que de acuerdo con la regularidad de cambio en su estructura interna pudieran ser hipotéticamente continuados para expandir su propio desarrollo. En este caso es lógico deducir que el gesto del fragmento 5 puede seguir cambiando de figuración en cada pulso de negra. A su vez, pudiéramos inferir que la subdivisión por pares se haría mucho más constante y se prolongaría a 8, 10 y 12 fusas respectivamente.



Imagen 6. Segmentación del fragmento 6.

En cuanto a su pulso, se le evalúa como *irregular* dado que no se percibe un comportamiento estable en los cambios:



Imagen 7. Momentos de cambio para la categoría *pulse* en el fragmento 6.

El inicio de este gesto puede ser considerado como *Sharp onset* puesto que contrasta gestualmente con lo subsiguiente. Este inicio tiene la particularidad que es en sí mismo un componente estructural que posee su propia EA, SS, velocidad y ataque y final:

EA	SS	Tiempo	Pulse	Ataque	Final
Sustain	Pitch	Gesture time/ripple time	Regular	Mark onset	Sharp ending

Tabla 4. Resumen analítico del inicio del fragmento 6.

Lo más llamativo en este caso es el tiempo. Dentro de su propia estructura, *gesture time* es la descripción idónea porque claramente se percibe la trayectoria del glissando, sin embargo, dicha duración se reduce en relación con su inclusión en el gesto completo, por ende, puede ser catalogada como *ripple time*.

Fragmento 7:

Al igual que el fragmento anterior, este componente posee una gran complejidad estructural. Desde una descripción general, este gesto de longitud considerable, se desarrolla bajo una intención melódica que gradualmente se va transformando en un rol de entera percusión. Esta circunstancia permite inferir que posee un *SS variable* al transitar del *pitch* al *dystonic* y finalmente al *complex*. En relación con su EA, es posible que se esté en presencia de un *composite*, pues hay varios momentos que funcionan como elementos ornamentados de otros que se desarrollan iteradamente.

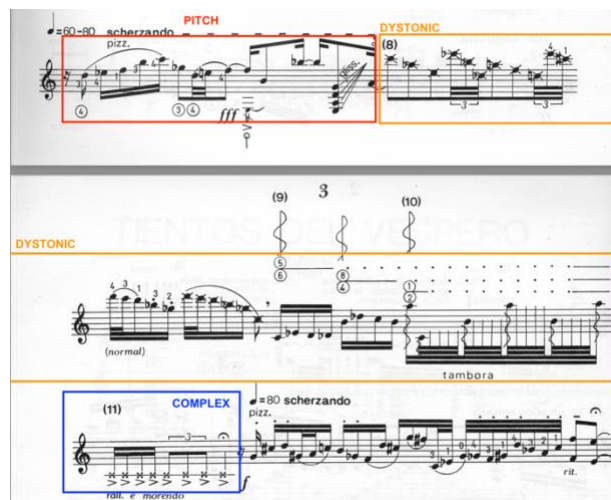


Imagen 8. Cambios graduales en la masa del fragmento 7.

Con relación a su pulso, se puede deducir una irregularidad en los cambios. Tal como se observa en la imagen xx, los cambios de timbre están determinados por los modos de ejecución (se indica con las flechas dichos cambios). En todo el fragmento se transita del sonido natural, pasando por la técnica de “tocar detrás de la nota pisada”, el efecto de entrecruce de cuerdas y la tambora, hasta llegar a la percusión sobre la tapa. Dichos cambios no se presentan dentro de una proporción sino que son cambiados en momentos quizás, “un tanto más arbitrarios”. En cuanto a sus inicio y final, en ambos casos el comportamiento es el mismo: *mark onset* y *mark ending*.

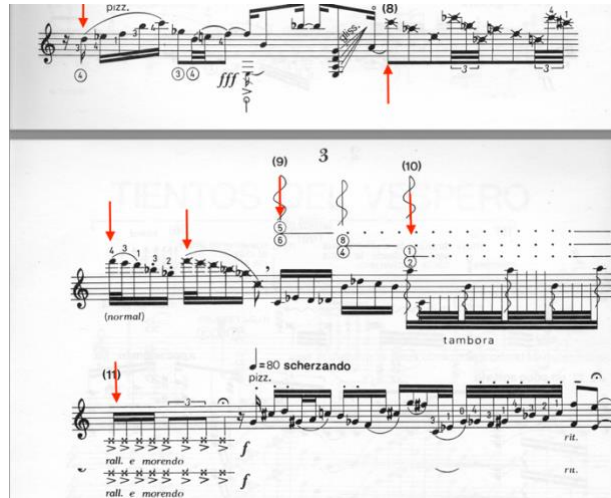


Imagen 9. Momentos de cambio para la categoría *pulse* del fragmento 7.

Fragmento 8:

En este gesto, se pide tocar un rasgueo continuo mientras se posa un diapasón sobre las cuerdas. El sonido resultante posee una EA *iterated* justamente por la manera como se comporta un rasgueo, y *dystonic stable* debido al sonido metálico logrado con el diapasón. Su pulso es *oblique* debido a que los cambios en el registro de dicho gesto se marcan no solamente en los tiempos de negra, sino en el tresillo de proporción 3:2. Tanto su inicio como su final son *mark*.

Fragmento 9:

La ejecución de este fragmento es similar al anterior pues se necesita nuevamente el diapasón. En este caso un rasgueo continuo es ejecutado mientras de manera *quiasí* improvisada, se cambia su registro al deslizar diapasón por todo el brazo de la guitarra (se sugiere un contorno desde la partitura). En ese sentido, la única diferencia estructural con relación al fragmento 8 es el pulso, pues el cambio en el registro queda supeditado a la interpretación (desde luego, según la manera como quien interprete esta parte, puede considerarse dentro de cualquiera de las tres categorías).

Reflexiones finales

El análisis tipomorfológico ofrece un vasto repertorio de categorías para comprender el sonido desde múltiples dimensiones, sin embargo, su aplicación revela que aunque todas ellas presentan una objetividad teórica, el enfoque o la atención puesta en algún elemento en relación con otro puede variar y cambiar por completo su comprensión. Ante sonidos de composición básica, estable, y vistos de manera aislada, sus dimensiones estructurales son comprensibles sin incurrir en malas interpretaciones, pero en la medida en que ellos se articulen con otros, su función hará que las opciones de interpretación analítica aumenten y surjan versiones ambivalentes. En definitiva, un sonido puede ser considerado al mismo tiempo como una estructura *per se*, o como parte de una estructura superior¹⁹.

Otra consideración tiene que ver con el cómo ha sido utilizada la tipomorfología en general. El planteamiento schaefferiano persigue la idea de proveer categorías teóricas para la comprensión de la percepción de las estructuras sonoras que se revelan por medio del *objeto sonoro*, a través de la *escucha reducida*. Sin embargo fue el mismo Schaeffer quien consideró que el paso siguiente a toda su investigación debería ser la realización de un estudio sobre las “organizaciones musicales” haciendo referencia a la necesidad de pensar sobre las “combinaciones que dan sentido a la unión de los objetos”. Es aquí donde se empiezan a proponer algunos interrogantes sobre cuál es la dirección a abordar después de la realización del tratado. Se pregunta Schaeffer (1988): “¿cuál es la situación experimental de las obras actuales? ¿cuál puede ser el nuevo objeto de investigación? El balance de las cuatro escuchas ¿también se aplica a las organizaciones musicales?”.

Quizas, una de las bases que Schaeffer cimentó dentro de esa nueva perspectiva fue la segunda etapa del solfeo catalogada en dos fases: *análisis* y *síntesis*, pues una vez hallado el objeto sonoro, viene su correspondiente evaluación dentro del campo perceptivo y su determinación dentro de un ámbito musical determinado²⁰. Por esta razón se plantea una hipótesis para el lector en cuanto a que el proyecto de Lasse Thoresen materializa ese con

¹⁹ Schaeffer habla de la pareja objeto/estructura. En dicha relación surgen jerarquías o niveles de observación en un objeto. A continuación, se expone una explicación técnica dada por Eiriz (2016) que puede ilustrar esta idea: “*en otras palabras, cuando nos centramos en un determinado nivel de análisis, hay por lo menos, como trasfondo, otros dos niveles. Uno sub-ordenado y otro supra-ordenado*”.

²⁰ Recordar que la primera etapa estructurada en dos fases son Tipología y Morfología.

las organizaciones musicales debido a su enfoque holístico frente al estudio de las estructuras y construcción de las formas.

Finalmente, los fragmentos elegidos en *Tientos del véspero* claramente ofrecen maneras de experimentar el análisis tipomorfológico, sin embargo, cabe la pregunta: ¿puede ser la tipomorfología un método para la composición musical? No existe hasta el momento una certeza de que del Mónaco haya aplicado de manera consciente la tipomorfología en sus obras, pero es indiscutible que sus intenciones de plasmar las sonoridades de la música electrónica en esta pieza, hacen que se piense en esta hipótesis. Si bien la tipomorfología en la mayoría de los casos tiene una aplicación analítica, dichos criterios pudieran llegar a ser considerados como parte de un diseño compositivo. Dennis Smalley (2007:1) desde la espectromorfología tiene una opinión particular sobre este tema, que puede ser trasladada a cualquier tipomorfología existente:

Although spectromorphology is not a compositional theory, it can influence compositional methods since once the composer becomes conscious of concepts and words to diagnose and describe, then compositional thinking can be influenced. [...] In the confusing, wide-open sound-world, composers need criteria for selecting sound materials and understanding structural relationship.²¹

Las opiniones de Delalande o Smalley permiten inferir que todo el trabajo de *categoría y definición* expuesto en alguna tipomorfología particular moldea el pensamiento creativo desde un plan previo a lo compositivo (ideas preconcebidas de forma y estructura de un sonido). Este es quizás el estado en el que se sitúa el trabajo de del Mónaco.

Respecto al repertorio contemporáneo para guitarra, no es usual escuchar obras en donde se acerque al intérprete a las sonoridades de la música electroacústica en un formato enteramente instrumental. Como se dijo en este escrito, la obra para guitarra de Alfredo del Mónaco, aunque no es extensa, sí es muy significativa en términos de los desarrollos de una

²¹ Traducción: “aunque ésta no es una teoría de la composición, puede influir en los métodos de composición, ya que una vez el compositor se vuelve consciente de los conceptos y las palabras para diagnosticar y describir, entonces el pensamiento compositivo puede verse influenciado. [...] en el confuso y abierto mundo sonoro los compositores necesitan criterios para seleccionar materiales sonoros y comprender las relaciones estructurales”(Smalley, 1997: 1).

sonoridad electroacústica, no muy escuchada dentro de la tradición guitarrística. Si bien el desarrollo del repertorio para guitarra es relativamente reciente, es justamente aquella tradición la que se ha forjado desde líneas estéticas ligadas a nacionalismos, músicas clásico-románticas, y dentro de una contemporaneidad mayoritariamente vinculada a las obras de Leo Brouwer, y otros compositores con estilos si bien modernos, no muy arriesgados en la experimentación sonora en el instrumento. En ese sentido el aporte de del Mónaco es de especial relevancia.

Bibliografía

- EIRIZ, Claudio. *En busca de lo audible*. Buenos Aires: UGERMAN EDITOR. 2016. ISBN 978-987-9468-52-4.
- EIRIZ, Claudio. *Una guía comentada acerca de la Tipología y Morfología de Pierre Schaeffer*. En Creación y producción en Diseño y Comunicación, cuaderno 39. 2012.
- SMALLEY, Denis. Spectromorpllogy: Explaining Sound-Shapes. En: Organised Sound 2(2): 107-126. 1997.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Música. 1988. ISBN: 84-206-8540-2.
- THORESEN, Lasse. Emergent Musical Forms Aural Explorations. Ontario: University of Western Ontario. 2015. ISSN: 0703-3052.
- THORESEN, Lasse. Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation on Pierre Schaeffer's Typomorphology. 2007. En: Organised sound 12(2): 129-141.

Webs de consulta

Colegio de compositores latinoamericanos de música de arte:

<https://colegiocompositores-la.org/alfredo-del-Mónaco/> última visita 30/08/2024.

Alfredo del Mónaco (Premio Nacional de Cultura , mención Música 1999). Canal: Registro Nacional Voz de los creadores

<https://www.youtube.com/watch?v=uXx3vxBjSjQ>

Aural Sonolgy Emergent Musical Forms

<https://www.auralsonology.com/>