



<https://www.youtube.com/watch?v=VCp619pl5JM>

Nota final

El usar el unísono como factor común a todos estos sistemas armónicos me parece una herramienta potentísima con la que encontrar factores comunes entre prácticas muy diversas, que llegan a unir en cierta medida a autores completamente dispares de los siglos XX y XXI. No se piense, sin embargo que el unísono, o ninguna de sus consideraciones es una panacea universal. Como toda técnica armónica, hay que trabajarla.

Nuevos usos del unísono en los siglos XX y XXI

Enrique Blanco

Los textos de Potsdam 1747



Siglos XX y XXI

4

de mixturas tipo pájaro con la del unísono confuso, consiguiendo así una línea duplicada en que número de voces, intervállica y coordinación rítmica serán flexibles y variables en función de las necesidades del momento.

El último ejemplo de hoy con nuestro pobre raga, será con esta técnica.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=1636s>

Alguno de los más claros y eficaces ejemplos de uso de la técnica se encuentran en la obra de Luis de Pablo *Las Orillas*. Una escucha atenta de los primeros minutos debería dejarlo muy claro.



https://www.youtube.com/watch?v=eN_e4Fl6SDE

Líneas de densidad variable

Una vez más debo decir que estos temas merecerían, uno por uno, artículos cada uno de, por lo menos, extensión equivalente al actual. Dado que no parece adecuado convertir un humilde blog en una sala de conferencias, me conformaré con anunciar el último paso: las líneas de densidad variable.

Las definiremos brevemente como una combinación de la dimensión vertical del unísono y la horizontal. En otros términos: mezclaremos la idea

Densidad variable

Musical score for 'Densidad variable'. The score is written for four staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 144. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third and fourth staves have a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplets (marked with '3').

Los textos de Potsdam 1747 es una colección de recopilaciones de artículos, muchos de ellos publicados originalmente en mi antiguo blog, Potsdam 1747, y otros con otras procedencias, que he decidido maquetar y distribuir porque considero que quizá pueden ser de utilidad para aficionados a la música, estudiantes y profesores.

Sobre todo en los materiales más antiguos se observa cierto tono vindicativo (han llegado a decirme que me faltaba adjuntar una hoja de firmas). No lo he suavizado. El Enrique de aquellos años tenía buenas razones para usarlo. Quizá sigue teniéndolas.

Cada artículo se ha hecho para una circunstancia distinta. Cuando esta aparece en el texto no he querido suprimirla.

Cada texto se proporciona en dos formatos: uno pensado para su lectura en pantalla y el otro para ser impreso en papel tamaño A4 y posteriormente doblado y grapado en cuadernillo. En los casos en que sea posible añadiré también formato ePub.

Sobre este material

Este cursillo lo impartí en 1999. Intentaba que los cursos fueran temáticos, que tuvieran un hilo conductor sobre el que encajar los diversos contenidos. En este caso, elegí comenzar cada sesión con ejemplos contruidos a partir de una simplificación del raga hindú *Chotā khayāl* (una versión más completa del mismo se puede encontrar en la página 100 del volumen 9, Iacobus-Kerman, del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, reimpresión de 1990). En este caso os adjunto los ejemplos sobre nuevas consideraciones del unísono en el siglo XX (y ya, en estas fechas, en el XXI). Sobre el mismo raga construí ejemplos sobre acentuación que a lo mejor os subo otro día.

En muchos, quizá la mayoría de los cursillos, suceden anécdotas simpáticas: la de esta ocasión fue que un muchacho, de esos que no pueden ni tolerar la música del siglo XX salió diciendo: *no me gusta lo que dice, pero me gusta cómo lo dice*.

Muy particulares gracias a Ana Robles, que es la que me sugirió la inclusión de códigos QR para la escucha de los ejemplos. Este texto hubiera sido menos útil sin ella.

Sobre los ejemplos musicales

A lado de cada ejemplo musical figura una URL (dirección web) y un código QR. Si estáis leyendo una de las versiones en pantalla, pulsar sobre la URL os conducirá a ella y podréis escuchar el ejemplo. Si lo estáis leyendo en papel, escanear con el móvil o tablet el código QR cumplirá la misma función.

Naturalmente, en los casos en que el ejemplo no es mío no me puedo hacer responsable de si los autores retiran el vídeo de YouTube, o prohíben su acceso. O de si han pasado demasiados años y en ese futuro la tecnología ha cambiado significativamente.

pp

4



The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff with a melodic line, and two bass clef staves with harmonic accompaniment. The second and third systems each have two staves, both with bass clefs, continuing the harmonic accompaniment. The score is marked with a piano (*pp*) dynamic and a measure number of 4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Lutoslawski realiza con unísonos confusos un maravilloso acompañamiento a la voz en la primera sección de *La Belle-de-Nuit*, primer movimiento de *Chantefleurs et Chantefables*. De hecho, ese tipo de acompañamiento se va a convertir en recurrente para casi todos los movimientos impares de la obra.



<https://www.youtube.com/watch?v=bO5oxnUvoiE>

Incluso una técnica tan básica como la nota pedal, sometida a la técnica del unísono confuso, presta al *Motettu de Tristura* de las *Folk Songs* de Berio una atmósfera tenebrosa apropiadísima a la expresión del texto.

Unísonos confusos

Però todo lo que hemos visto hasta ahora trata el unísono duplicándolo, engrosándolo pero siguiendo de forma fiel su ritmo. La heterofonía es una práctica muy común en músicas no occidentales. Consiste en producir simultáneamente varias versiones de la misma línea melódica, lo que puede y debe dar lugar a diferencias rítmicas. Estaríamos creando un unísono confuso. Si con las mixturas lo que hacemos es añadir superficie a una línea, podríamos decir que con técnicas heterofónicas añadimos volumen.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=1494s>



The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a tempo marking of ♩ = 39. It features a melodic line with various dynamics including *pp* and *f*. The middle and bottom staves are in bass clef with a 6/8 time signature and a tempo marking of ♩ = 39. They feature a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *m*. The music is written in a key with one sharp (F#).

Nuevas consideraciones del unísono en los siglos XX y XXI

Preliminares

Algunas de las técnicas armónicas de nuestros tiempos pasan por la simple reconsideración de los elementos más simples. Tomemos en este caso, el unísono. Algo tan sencillo, tan aparentemente irrelevante, sometido a un nuevo examen se revela como una de las grandes bazas armónicas, polifónicas y contrapuntísticas de nuestra era.

Mixturas armónicas

El teorema de Fourier, enormemente resumido, viene a decir que el timbre es consecuencia de la intensidad relativa de los diversos armónicos de un sonido: es decir, que de forma natural podemos percibir superposiciones de sonidos en forma de timbre. Pero comenzar aludiendo

a la física suele ser causa de sospecha: uno piensa que, perdido entre un marasmo de ecuaciones se puede argumentar cualquier cosa. Recurramos pues, más bien, a uno de nuestros instrumentos más venerados: el órgano.

Entre las diversas posibilidades de cambiar el timbre en el órgano se cuenta la de usar registros. Una misma tecla sonará en su octava con un registro de ocho pies, a la octava baja con un registro de dieciséis pies, en octava alta con un registro de cuatro pies. Es posible combinar estos registros, técnica a la que los



Viñeta de Yoko Tsuno: El órgano del diablo Roger Leloup

organistas denominan *mixtura*. Así, por ejemplo, combinando los tres registros anteriores, al tocar una tecla sonaría en tres octavas distintas. Pero los registros del órgano son de mayor riqueza que sólo lo que acabo de nombrar. Tenemos, por ejemplo, registros de *diecisetena*, *docena*... Lo que quiere decir que usando la diecisetena sonaría una nota dos octavas y una tercera mayor por encima de la tecla que pulsamos, o, usando la docena, una octava y una quinta por encima de la misma. Se dice que la combinación de estos registros, llamada *sesquiáltera*, era una de las mixturas favoritas de Bach. Si tenéis ocasión de tocar un órgano, aunque sea sintetizado, dad una nota grave y quedaos escuchándola: Si el timbre es más o menos equivalente a lo que se llama *órgano pleno*, enseguida escucharéis que *quintea*, o sea de que se oye claramente la quinta por encima, y, frecuentemente, también la tercera. Pero no nos interesan ahora tales temas históricos, sino llegar a la conclusión de que según lo dicho, es práctica musical extendida y venerable la superposición de sonidos no con finalidades armónicas, sino tímbricas. De lo que se puede llegar a la conclusión de que usando un desplazamiento paralelo de acordes podemos no sólo reforzar una melodía sino añadirle una interesante componente tímbrica. Comencemos por intentar demostrar todo esto: aquí tenéis una melodía hindú denominada *Chotā khayāl*.

Nota del Enrique del futuro: intento contar todo esto más o menos como lo hubiera contado en aquellos años y me he autorespetado lo que hice con los materiales. Hoy por hoy, teniendo en cuenta lo mucho, muchísimo, que usé esta melodía, hubiera hecho cada ejemplo más breve. Para vosotros puede ser tan sencillo como dejar sonar unos segundos del ejemplo y cortar cuando os parezca oportuno. Muy otro era el caso cuando impartí el curso. ¿Alguno de vosotros recuerda llevar los ejemplos en una cinta de cassette?



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=106s>

presentación de todos estos conceptos, en cada uno con la ayuda de dos y hasta tres obras. Eso explica la brevedad de los siguientes ejemplos y que apenas roce por encima alguna de mis mixturas favoritas. Si hay interés pueden ser materia de un próximo artículo.

Nota de un Enrique aún más futuro: Y sin embargo, para no llegar a caer en el extremo de Terry Pratchett en su libro "The carpet people", en que afirma que "tiene dos autores y los dos son la misma persona" (lo revisé veintium años despuésdehaberlo escrito y ya no se identificaba con el Terry jovencito), no revisaré ahora los ejemplos ni los mejoraré. Tiempo habrá para ello si alguna vez me decido a escribir sobre armonía.

Aquí está un fragmento del raga sometido a ese tratamiento.

Resonancias

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 72. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex melodic line with many accidentals. The middle staff is also in treble clef and starts with a pianissimo (*pp*) dynamic, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is in bass clef and starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, featuring a simple bass line. The piece concludes with a double bar line.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=1347s>



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=1239s>

Eso explica muchas obras de Debussy, como por ejemplo la espléndida *Voiles*.



<https://www.youtube.com/watch?v=VrVyQhUM5C4>

Resonancias de ataque

Siendo comunes todas las técnicas que comento, es fácil encontrar material al respecto. Usaremos nuestro raga en otra técnica menos comentada: usar resonancias de ataque (algo así como añadir pequeñas puntuaciones armónicas en algunos acordes) sobre una armonía en mixtura de encuadre.

Nota del Enrique del futuro: En aquellos tiempos no me atrevía, en los cursos, a hacer ejemplos complejos: intervendría más que la mera técnica, tendría que **realmente** componer, lo que me parecía que equivalía a emitir una opinión, en lugar de exponer los hechos objetivos y dejar que cada cuál eligiera su lenguaje. Me han hecho falta años para aprender que la objetividad también es una opinión. Tenía además la necesidad de terminar en una sola sesión la

Chotã khayāl

♩ = 144

7

13

19

24

28

El modo

Aunque no es estrictamente necesario entender la construcción modal del *Chotā khayāl* para entender los conceptos verticales del resto de este texto, no está de más hacer las cosas bien y no ignorar un material que resulta bastante interesante.

En mi opinión, a falta de conocer datos sobre los criterios con que se transcribió la melodía, nos hallamos frente al segundo modo de la escala pentáfona anhemidiatónica, con un do natural como nota inflexiva. Se da algún detalle más en el vídeo.

Modo

Flauta



Segundo modo de la llamada escala pentáfona anhemidiatónica

Nota inflexiva



<https://youtu.be/Cllhcvy9J0?t=241>

Contrapunto de mixturas

Es también evidente que podemos combinar mixturas: por ejemplo podríamos hacer un contrapunto en que cada una de las partes esté en armonías de mixtura.

Contrapunto



Mixtura tipo pájaro

Respecto a las mixturas, llamémoslas básicas sólo quedaría por analizar la llamada mixtura pájaro, que viene a equivaler a una mixtura de encuadre en que nos damos además libertad para ampliar o reducir el número de sonidos de cada agregado. Quede para futura explicación de mayor amplitud porque es necesario haber entendido y trabajado bien cada una de las anteriores para poder usarla como se debe: es la más sutil, delicada y potente de las formas de mixtura.

Pájaro

♩ = 96



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=1153s>

Mixturas reales

Vamos ahora a someterla a una mixtura bastante parecida a la anteriormente aludida sesquiáltera. Escuchad con atención, veréis como sobre todo las notas rápidas se escuchan mucho más como timbre que como acordes. Y en una escucha casual, una en lo que no estuvierais advertidos de lo que iba a pasar, probablemente no hubierais detectado los acordes en ningún caso, sino una duplicación, una línea melódica, “engrosada”.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=497s>

Sesquiáltera

♩ = 144

Doble octava más tercera mayor

Octava más quinta

Octava

Original



Mixtura de encuadre

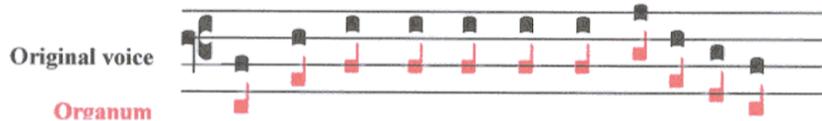
No he respetado el modo a la hora de añadir notas.



Lo que acabáis de escuchar es una mixtura en que, contando desde el bajo, los intervalos han sido octava, octava más quinta justa (docena) y doble octava más tercera mayor (diecisetena). A este tipo de mixturas que duplican con interválica exacta y recurrente cada nota de la línea melódica las llamamos *mixturas reales*.

Nota del Enrique del futuro: queridos amigos, es inútil pensar que no he leído el libro de Diether de la Motte. No ignoro que él cataloga las mixturas en reales, tonales, atonales, modulantes, de slendro, de encuadre y polifonía de mixturas. Tengo buenas y consistentes razones para estar en desacuerdo con su clasificación. si alguien está interesado en ellas, se pueden discutir.

Las mixturas reales son quizá las técnicas más antiguas, pero también las más recientes, usadas en polifonía: desde los más antiguos organæ medievales



Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us.
You of the father are the everlasting son (from the Te Deum)

Organum paralelo: ¡la desesperación de un profesor de armonía convencional!



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=943s>

El ejemplo inevitable cuando se han presentado estos tres tipos de mixtura es *La Catedral sumergida*, de Debussy. Aunque hay otros muchos, y quizá más claros, pretendo aquí una presentación de urgencia de los procedimientos, no hacer listas exhaustivas. Además, cualquier excusa para escuchar esta obra es bienvenida.



<https://www.youtube.com/watch?v=NsdIkUSjXv8>

Intervalo real: Coincide con el clásico concepto de intervalo (por ejemplo: de do a sol el intervalo real es de quinta).

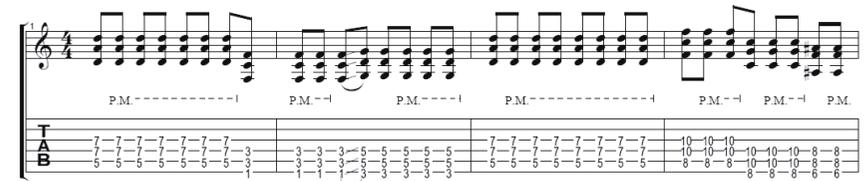
En *La Colombe*, de Messiaen, tenéis una deliciosa mixtura tonal en su comienzo, disfrutadla.



<https://www.youtube.com/watch?v=cV-e59MaVII>

Mixturas de encuadre

En esta sencilla presentación de conceptos no nos da tiempo a tratar con profundidad cada tema. Si lo hubiéramos hecho, notaríamos como ciertos modos con irregularidades en el tamaño relativo de la interválica que emplean (por ejemplo: el modo del *Chotā khayāl*), producen mixturas tonales en que los agregados resultan tremendamente distintos unos de otros. Es una premisa lógica que un hecho observado no precisa demostración. Por lo tanto, si el hecho de usar un sistema casi mecánico como la mixtura tonal da como resultado una duplicación con agregados muy diversos, queda claro que dicha duplicación con agregados diversos es posible y buena. Llamaremos *mixtura de encuadre* a este procedimiento, que definimos como duplicar la línea melódica en acordes, en líneas generales, sin atenernos de manera prefijada a una interválica concreta. Dado que cada acorde tiene, potencialmente, una interválica diferente, la sutileza de la armonización/orquestación puede ser de tremendo refinamiento. Nuestro raga, sometido a este tipo de tratamiento.



Musical score for guitar in 4/4 time, showing a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes performance instructions like "P.M." and "P.M.-1" and a tablature below.

hasta los power chords de los rockeros más heavies.

Veamos otro ejemplo de mixtura real para compararlas diferencias de sonoridad.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9j0&t=700s>

El segundo movimiento del *Concierto para orquesta* de Bartók, el juego de las parejas, contiene una hermosa colección de ejemplos de mixturas reales.



<https://www.youtube.com/watch?v=DLhGuXPZ--Y>

Mixtura tonal

Puede resultar bastante lógico, bastante natural no intentar seguir una interválica exacta, sino la que nos de el modo, tono o escala de referencia. A esto lo denominamos *mixtura tonal*. El nombre está ampliamente difundido, así que nada vamos a hacer por cambiarlo, pero es más que conveniente y necesario no dejarse cegar por el mismo: ninguna mixtura está obligada a atenerse a la tonalidad, ni, contrariamente, es incompatible con ella. Observemos nuestro raga sometido a una mixtura tonal.

Segunda y cuarta escalares

He necesitado "inventar" un la bemol y un re inflexivos.

Flauta



Fl.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=800s>

Es interesante que os deis cuenta de que la elección de la interválica con la que hacemos las mixturas cambia completamente el carácter de la melodía. es un procedimiento hasta cierto punto afín a la orquestación. Para verificarlo, aquí tenéis nuestro raga sometido a otra mixtura tonal

Tercera, quinta y séptima escalares

He necesitado "inventar" un fa, un si bemol y un mi bemol inflexivos.

Flauta



Fl.



<https://www.youtube.com/watch?v=Cllhlcvy9J0&t=903s>

Nota del Enrique del futuro: *hay quien piensa que la existencia de determinadas técnicas en la música popular las hace más válidas que su exclusiva presencia en la llamada "música culta". Para los que así opinan, les recuerdo la técnica jazzística de los block-chords, bastante equivalente a esta mixtura, mezclada con la siguiente.*

No ahondamos más en estos dos tipos de mixtura. Para hacerlo, necesitaríamos los conceptos de

Intervalo escalar: Intervalo que se obtiene contando de una nota a la siguiente, pero ignorando las notas que no están presentes en la escala (por ejemplo: en la escala do-re-mi-sol-la, de do a sol tenemos una cuarta escalar; en do-re bemol-mi bemol-mi-fa sostenido-sol, de do a sol tenemos una sexta escalar, y así sucesivamente). La utilidad de este concepto se revela cuando estamos analizando un comportamiento armónico en que los acordes son tomados contando intervalos con respecto a un modo.

y