

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Publications and Research

CUNY Graduate Center

2022

Anys d'aprenentatge: Solfeig, teoria, harmonia i contrapunt (¿i si tot hagués estat un malson racista?)

Antoni Pizà
CUNY Graduate Center

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/871

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu

ANYS D'APRENTATGE: SOLFEIG, TEORIA, HARMONIA I CONTRAPUNT (¿I SI TOT HAGUÉS ESTAT UN MALSON RACISTA?)

Antoni Pizà

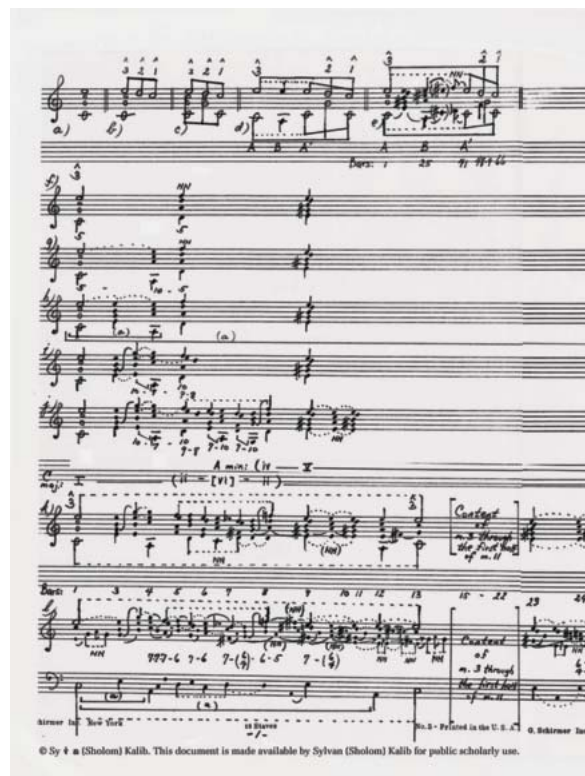
L'autor proposa una doble reflexió, fonamentada en la seva experiència personal, i es pregunta sobre la conveniència d'eliminar els estudis de solfeig i de teoria. En aquest darrer cas, fent-se ressò del qüestionament de la figura de Heinrich Schenke, el qual, a través dels seus deixebles, va establir el model més important de teoria musical dins el món acadèmic dels Estats Units.

Quan en els anys setanta jo començava a aprendre música, se solia donar molta importància al solfeig. Era un sistema antinatural i possiblement antipedagògic perquè la lectura cantada de notes solia precedir l'experiència de la música. És a dir, en certa manera és com si els infants abans de parlar, aprenguessin a llegir.

La meua primera professora de música, amb totes les bones intencions del món, ja a la primera o segona classe em va mostrar un paper pautat amb taques ben rodones i negres que ascendien i descendien sobre el pentagrama. Davall de cada nota jo havia d'escriure: do, re, mi, fa, etc. Vaig repetir aquest exercici moltes vegades fins que vaig poder identificar les notes i el seu nom. Setmanes després, vam passar a una segona fase: ella tocava amb un sol dit les notes al piano i jo les cantava entonades correctament: do, re, mi... Ja en una tercera fase —jo ja havia après a cantar amb l'entonació i el nom de la nota correcta— els exercicis es van anar complicant per arribar a poder cantar a primera vista potencialment qualsevol notació musical.

L'aprenentatge de l'instrument, en aquell temps i en el meu àmbit, arribava posteriorment, quan ja sabia llegir i entonar. Crec que aquesta experiència meua no és única entre els alumnes de música (o «deixebles» com se solia dir pretensiosament). Repeteixo: vaig aprendre a «llegir» abans que «parlar»; una incongruència, realment, però bastant comuna en aquella època. Naturalment, hi havia el mètode Suzuki que es basava en el sistema contrari: l'infant crea un so amb el seu instrument i llavors de forma natural se li ensenya com escriure i llegir aquest so (el solfeig). El Suzuki, però, era molt poc comú.

A la major part d'Espanya, s'utilitzaven els mètodes de la vetusta Sociedad Didáctico-Musical, editorial que encara existeix. Els llibres eren, com si diguéssim, fotocòpies grapades, en blanc i negre i poques il·lustracions. Fa poc vaig tenir a les mans un llibre publicat a la Cuba comunis-



ta i em va recordar aquelles edicions espanyoles de l'època més espartana del franquisme i dècades abans. Però si la producció editorial de la Sociedad Didáctico-Musical era misèrrima, el contingut era pitjor (si bé, sempre els haurem d'estar agraïts a aquests llibres, perquè durant anys van ser els únics que existien).

Per exemple en el seu *Tratado de armonía* (circa 1940) es pot llegir aquesta tirallonga amb un únic punt i a part:

Estudiando en el capítulo anterior el modo mayor, y determinando el carácter, importancia y matiz expresivo propio de cada grado y su acorde correspondiente conforme a la naturaleza de la *Tonalidad*, podemos aplicar al modo menor principios análogos y fundamentos semejantes para la formación de acordes de tres sonidos sobre los diferentes grados de su escala natural y de los otros tres que en lógica y racional correspondencia con lo acaecido en el modo mayor, se determina por las modificaciones o matices expresivos introducidos en los grados sexto y séptimo de ellas, o lo que

BRAMMS: INTERMEZZO, OP. 119, No. 3

Ulline-graph Analysis
by
Sylvan Kalib

Anàlisi shenkeriana de l'Intermezzo, núm. 3, op. 119 de Brahms de Sylvan Kalib.

es lo mismo, en los grados segundo y tercero de su segundo tetracordo, sin que padezca por ello el carácter propio del *Modo*, afirmado y sostenido por la tercera menor del primer tetracordo.

Obviaré que un dels autors del text, Bartolomé Pérez Casas, va orquestrar (i, per tant, és coautor davant les societats de drets) l'himne nacional d'Espanya. I que es tracta d'un llibre pedagògic per a joves estudiants amb un incongruent estil hermètic, de tons obscurantistes. A mi m'agradava l'assignatura de religió, és veritat, i aquell to de predicador exaltat m'era familiar. Retira't Proust i altres cultivadors de la frase llarga o del monòleg interior joyceà, que Don Bartolomé Pérez Casas pot amb tots, si d'estil es tracta. El contingut és una altra cosa: quaranta anys després d'haver estudiat aquell llibret i després d'haver comparat els tractats d'harmonia de molts altres autors, el paràgraf unioracional encara té insondables secrets semàntics per a mi.

La Sociedad Didáctico-Musical editava —o més ben dit reeditava,

perquè tots aquests llibres s'havien redactat en el segle XIX— *El solfeo de los solfeos* (versió d'un famós i vuitcentista *Solfège des solfèges*), *El progreso musical* i molts altres llibres (que encara, curiosament, es venen sense cap actualització i es poden comprar a la seva web), però aviat els va sortir molta competència. Els catalans, per una part, tenien els mètodes de Joaquín Zamacois, eminent compositor, pedagog i gestor de mil i un projectes, i no van adaptar-se mai a les normes de Madrid i la dita Sociedad Didáctico-Musical. Els valencians també aviat van voler tenir els seus propis mètodes i Salvador Seguí, un erudit i músic de certa volada, va publicar, en els anys vuitanta, un útil llibret. El *Tratado de armonía* de Schoenberg, d'altra part, es va publicar a finals dels anys setanta en traducció castellana del compositor Ramón Barce. Jo el vaig comprar; en vaig entendre la meitat o menys, però la part que em va quedar clara era que l'estudi de l'harmonia no havia de ser necessàriament revulsiu. El que va matar el solfeig, la teoria musical i l'harmonia de la

Sociedad Didáctico-Musical, però, va ser que a poc a poc es van introduir noves formes de pedagogia musical que, sense eliminar completament el solfeig, l'integraven després d'haver tingut algun tipus d'experiència musical.

Tanmateix, l'aprenentatge del solfeig en el meu temps (els anys setanta) era atroç. Un objectiu molt important del solfeig avançat era arribar a dominar totes les «claus» (o formes distintes de notació musical) a més de la de sol, que és la més normal. Jo, com qualsevol al·lot impacient per aprendre «música» i no just la seva notació, ho vaig passar malament intentant dominar les claus, perquè suposava aprendre tres o quatre llengües estrangeres (o notacions musicals) al mateix temps. El gran problema, no obstant, és que jo no hi veia cap utilitat a les claus i això em desmotivava. Una clau suposadament permet escriure una certa notació musical d'una altra manera, a fi que totes les notes, les que són molt agudes i les que són molt greus, quedin dins el pentagrama. L'esforç, però, no s'ho pagava, pensava jo.

Anys després em vaig alegrar de comprovar que molta gent, siguin estudiants, músics professionals o simples melòmans, pensen el mateix. De fet, hi ha hagut molts d'intents d'eliminar les claus del solfeig. Un dels més remarcables és el de Francisco Frontera de Valldemosa, mallorquí, íntim de Rossini i mestre i confident dels monarques borbònics. Frontera va publicar un tractat en el segle XIX denominat idòniament *Equinotación* en què proposava eliminar les claus, cosa que no va aconseguir. Immediatament després de la primera edició (París, 1837), emperò, un professor del Conservatori de París el va acusar de plagi i va haver d'anar a judici que es va resoldre més o menys amigablement. Aquest plet va generar una gran polèmica a la premsa de l'època que es va denominar la *Querelle des clés*. Qui ho hagués dit mai que el solfeig pogués despertar tant d'interès! En tot cas, una cosa queda clara: des de la seva invenció en el segle XVIII, el solfeig no ha fet més que crear problemes.

Vint anys i busques després de tot això, vaig ser admès a una universitat nord-americana per fer un doctorat en musicologia (a Espanya, l'especialitat encara no existia). La facultat, vaig pensar, tenia molts i bons professors que m'ajudarien a formar-me i a escriure la tesi. El departament de Música, però, estava molt enfocat (si bé, no únicament) en l'especialitat de «teoria i anàlisi» musical. A principis dels anys noranta aquesta especialització a Europa era poc comuna. Els conservatoris del vell continent ensenyaven teoria i anàlisi com a part de la formació de tot músic, però no era una concentració. Als Estats Units, fins i tot es podia fer un doctorat en «teoria i anàlisi». I el que era més important, moltes universitats i conservatoris nord-americans convocaben places docents per a aquesta especialitat. Els doctors en teoria i anàlisi, efectivament, trobaven feina perquè podien ensenyar moltes assignatures (solfeig, harmonia, contrapunt, composició).

Donada la meua mala experiència amb el solfeig i la teoria vaig tenir dubtes de si havia aterrat a un programa de doctorat indicat per a mi. En tot cas, vaig decidir seguir el camí que m'havia marcat i aprofitar l'oportunitat per formar-me en aquelles matèries que pràcticament desconeixia. Als EUA vaig entendre que es podien estudiar totes aquestes coses del solfeig bàsic al contrapunt més envitricollat amb pedagogia encoratjadora i positiva, molt lluny de l'experiència espanyola amb la Sociedad Didáctico-Musical. I alguns llibres de text em van semblar magnífics si bé just al principi com *Harmony and Voice Leading* (1978) de Carl Schachter i Edward Aldwell. Tanmateix, a pesar dels meus esforços, aviat vaig començar a sospitar que l'ensenyament de la teoria en els EUA en alguns casos era un món tancat i dogmàtic. Ja no era el món caspós i capellanesc de la Sociedad Didáctico-Musical; era una altra cosa que encara no podia identificar, però es relacionava amb les ortodòxies, els dogmes, la xerrameca teòrica que sovint intenta explicar una expressió artística, si bé no fa més que complicar-la.

En la història del desenvolupament de les universitats nord-americanes se sol donar molta rellevància a un relat que és, essencialment, verídic, a pesar que admeti molts matisos. Després de la Segona Guerra Mundial, es diu, molts intel·lectuals, científics i artistes europeus van emigrar als EUA i van fundar o ajudar a completar un sistema de recerca i docència de comprovada excel·lència. Schoenberg i Hindemith, entre moltíssims d'altres, van acabar fent-hi classes. Vet aquí, també, el cas de Heinrich Schenker (1868-1935) qui, en canvi, no va anar mai als EUA i de fet sentia un menyspreu total per les Amèriques. De fet, Schenker desdenyava obertament qualsevol forma d'expressió cultural que no fos d'origen germànic i era obertament racista a pesar de ser jueu i malgrat que la seva dona acabés morint a Terezín. Tanmateix, durant la dècada dels anys trenta i quaranta alguns «deixebles»

seus van arribar als EUA, van situar-se a llocs de cert prestigi i van començar a estendre les seves teories establint el model més important de teoria musical dins el món acadèmic nord-americà. La disciplina que van crear es denomina *anàlisi schenkeriana*. Els detalls d'aquesta metodologia analítica superen l'ambició d'aquest escrit, però valgui dir que Schenker va esdevenir als Estats Units el prototipus de teòric i la seva metodologia el model de teoria musical.

Schenker escrivia en alemany i quan els seus escrits van començar a ser publicats en anglès es van haver de retocar (censurar). Els primers traductors i divulgadors es van distanciar així com van poder de la seva ideologia i van eliminar més o menys les parts racistes (no totes), elitistes, eurocentristes, antidemocràtiques i proautoritàries i, com deia abans, tot un irreprimible menyspreu per tot el que no fos la cultura germànica. Val a dir que ell era de Galitzia i part del seu nacionalisme germànic es podria explicar com una reacció a la seva marginalitat cultural de la mateixa manera que Stalin era de Geòrgia i Napoleó de Còrsega. A pesar de la seva ideologia nefasta, els pedagogs *emigrés*, absolutament conscients del filonazisme de Schenker, van aconseguir crear una distància entre l'home i la seva obra. Si bé l'home era imperfecte, alguns van arribar a dir, les seves teories oferien sòlides perspectives per analitzar la música de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms i poca cosa més. Schenker proposava una teoria universal de la música, però just analitzava catorze compositors; i tots naturalment eren europeus, de sexe masculí i d'un període musical relativament curt (els segles XVIII i XIX). Lògicament, Schenker no va considerar mai la música del segle XX o la música popular.

Els defensors de l'anàlisi schenkeriana asseveren que moltes universitats van adoptar aquesta metodologia perquè és una eina molt útil per entendre la música (encara que just sigui la de catorze compositors). Sigui com sigui no s'explica per què en el món de la música pràctica —inter-

prets i creadors—, la seva influència ha estat pràcticament nul·la. Schenker, clarament, és un fenomen acadèmic. Per això, a vegades s'ha justificat l'arrelament del pensament de Schenker en els EUA perquè —als anys quaranta, almenys— tenia tota l'aparença d'una ciència de debò. La metodologia, per exemple, tenia un vocabulari propi amb molts de termes en alemany que solen ser paraules compostes i polisil·làbiques que aportaven *gravitas* a la xerrameca.

També utilitzava un sistema de representació gràfic propi amb uns esquemes elegants, a vegades delirants, però sempre visualment de gran impacte. Tot aquest *apparatus* permetia aparentment quantificar (pseudo?) científicament els resultats dels teòrics musicals i així poder-los comparar amb els dels químics o dels economistes. Els degans, en conseqüència, podien decidir l'assignació d'un departament o la creació d'una nova càtedra perquè podien en aparença demostrar la «recerca» que s'havia fet, publicat, citat, l'assistència a congressos i altres paràmetres d'avaluació de resultats acadèmics.

Els schenkerians i la seva metodologia s'adaptaven perfectament al sistema universitari. Més que ser útils a la música servien els interessos de la burocràcia de la universitat.

Personalment, descobrir en els anys noranta l'anàlisi schenkeriana va ser una decepció perquè suposava als meus ulls un retorn a l'obscurantisme de la Sociedad Didáctico-Musical. Per a mi era una ciència innecessària (i, clarament, molts musicòlegs estan en desacord amb el meu raonament). A més que Schenker no va considerar mai més que una dotzena de compositors i va elevar les seves poques observacions a conclusions universals, la metodologia no cobreix el ritme o el timbre d'una obra musical. Vaig observar, per exemple, que com que els schenkerians analitzen just la partitura i no el conjunt de la música, una fuga de Bach tocada en un piano modern, un sintetitzador o un clavecí en l'anàlisi schenkeriana és la mateixa composició. Fins i tot si Schenker no haguera estat racista, vaig concloure, la seva teoria seria supèrflua.

I, tanmateix, es va imposar en la majoria d'universitats nord-americanes. En els darrers vint anys, però, Schenker ha perdut influència i nou models teòrics l'han substituït en part. Fa cosa de dos anys, emperò, el professor de teoria i anàlisi Philip Ewell va desplegar una contundent crítica al voltant de la inseparabilitat de la teoria i l'home que la va generar. Com que Schenker és la base dels estudis de teoria, harmonia i contrapunt als EUA, no just és Schenker el racista, argumenta Ewell, sinó que n'és tota la teoria en la forma com s'estudia ara. El que passa per ser una ciència objectiva en realitat és el reflex dels prejudicis d'una època, una cultura i la seva gent. Quan als conservatoris i universitats s'estudia teoria, hauria de quedar clar que s'estudia la teoria d'una dotzena de compositors europeus de fa dos-cents anys. De la crítica d'Ewell també es desprèn que una gran part dels esforços teòrics estan enfocats a demostrar a través de l'anàlisi que certes composicions són «obres mestres» i els seus creadors «genis». Aquesta argumentació se sol basar a provar la «complexitat» de l'obra a través de l'anàlisi. I la complexitat s'identifica amb la «superioritat» no just de l'obra, sinó del seu creador i de la cultura que la va generar. Ergo, la teoria musical és racista, perquè demostra la superioritat d'uns sobre altres.

Vistes així les coses, ens podríem demanar si caldria eliminar els estudis de teoria. Bé, fa cinc anys Harvard University va eliminar l'obligatorietat de la teoria (els cursos es mantenen pels qui s'hi vulguin especialitzar) i és d'esperar que moltes altres universitats prendran el seu exemple. I no cal dir-ho, jo, secretament, em sento reivindicat. Ara veig que la meua inicial tírria al solfeig, teoria, harmonia i contrapunt durant els meus anys d'aprenentatge estava justificada. ■



Heinrich Schenker (1868-1935). Fotografia: © Special Collections & University Archives, University of California, Riverside

Antoni Pizà (Felanitx, 1962) és director de la *Foundation for Iberian Music at Graduate Center de la City University of New York (CUNY)*