

ENTREVISTA

Reflexiones en torno a la enseñanza de la armonía en la formación actual de músicos

Entrevista a Miguel Ángel Roig-Francolí



Nos encontramos con Miguel Ángel Roig-Francolí, destacado compositor, teórico de la música, pedagogo y musicólogo español/estadounidense. Respecto a sus publicaciones y líneas de investigación, destacamos *Harmony in Context* (McGraw-Hill, 2020), publicada en su 3ª reedición, *Understanding Post-Tonal Music* (Routledge, 2021) en su 2ª edición, y una importante colección de artículos de investigación dedicados al análisis de la obra de algunos teóricos y compositores españoles del siglo XVI, tales como Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria, entre otros. Obtuvo su Maestría en Música en Composición en 1985 en la Universidad de Indiana, donde estudió con el compositor chileno Juan Orrego-Salas. Posteriormente obtuvo el título de *Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación* del Real Conservatorio de Madrid (1988). En 1990, se doctoró en la Universidad de Indiana con su tesis *Compositional Theory and Practice in Mid-Sixteenth-Century Instrumental Music*. Su texto *Harmony in Context* se ha estado difundiendo en Chile en el último tiempo con un buen impacto en la academia. En la actualidad se desempeña como Profesor de Teoría y Composición Musical del College-Conservatory of Music de la Universidad de Cincinnati (Ohio, EE. UU.).

“Una palabra esencial en la enseñanza de la teoría es relevancia. Si no podemos enseñar a nuestros estudiantes qué relevancia tiene lo que les enseñamos, estamos un poco perdidos”.

En una entrevista realizada a Walter Piston en la década del 60, él manifestaba que las reglas teóricas que debían aprender los estudiantes, más que propender a un resultado estético, se constituían como una suerte de entrenamiento muscular para que el músico consiguiera ser más solvente y estar mejor preparado para enfrentar cualquier desafío musical. En tu experiencia y considerando lo dicho por Piston, ¿cuál es tu opinión respecto del lugar que ocupa la teoría en la formación de los músicos profesionales actualmente?

La cita de Piston me parece muy acertada. Es importante señalar que desde los 60 hasta ahora la pedagogía y los conceptos teóricos han cambiado muchísimo, y respecto de la pregunta, cuál es el lugar que ocupa la teoría en la formación de los músicos profesionales actualmente, diría que depende de la finalidad de la enseñanza de la teoría. Lo que dice Piston lo vería más apropiado para compositores, es decir, para un compositor la teoría es parte del oficio, de la técnica o lo de "ejercitar la musculatura", del conocimiento de los lenguajes musicales tanto tonales como post tonales con vistas a aplicarlo a escribir música. Entonces, es un poco cuestión de oficio y técnica. Para los intérpretes lo veo un poco distinto, porque diría que hace falta menos énfasis en el oficio para los intérpretes, y la mayoría de nuestros estudiantes son intérpretes, entonces yo haría más énfasis en un conocimiento de los lenguajes de cara a una mejor comprensión y a un desarrollo del oído armónico y formal, tanto tonal como post tonal y a desarrollar su capacidad de análisis.

Una palabra esencial en la enseñanza de la teoría es relevancia. Si no podemos enseñar a nuestros estudiantes qué relevancia tiene lo que les enseñamos, estamos un poco perdidos. Entonces, sí es importante y relevante para un compositor conocer cómo escribir

una fuga en el estilo de Juan Sebastián Bach o un motete en el estilo de Palestrina o Victoria, porque la técnica que adquieres con eso es esencial y enorme; entonces esa sería la relevancia. Pero para un intérprete la relevancia es la capacidad de ser mejores oyentes y sobre todo intérpretes, o sea entender y comprender la música. Yo siempre les digo que para mí sería inconcebible que un actor recitase a Shakespeare en una representación teatral sin entender nada de lo que recita. En cambio, cuántos músicos hay que se sientan al piano sin entender nada de lo que están tocando, es que realmente es un poco absurdo pensarlo así y les digo que hay que entender lo que hacemos, y al entenderlo podemos transmitirlo un poco mejor y ese es el papel de la teoría para un intérprete.

Aquí hay una cuestión muy importante, ya he señalado la diferencia entre la pedagogía de Piston y la nuestra, sin embargo, ahora mismo estamos cuestionando muchas cosas. ¿Es necesario tanto énfasis en la armonía a cuatro voces sobre todo para intérpretes? La gran mayoría de ellos no va a escribir música y no necesitan ese oficio, entonces ¿por qué necesitamos tantas horas para realizar bajos cifrados a cuatro voces? Esta es una materia que nos estamos cuestionando y la otra es, por supuesto, la renovación del repertorio. En gran parte, el repertorio que hemos considerado y ciertamente el que consideraba Piston, proviene mayoritariamente del mundo germano, el repertorio de alrededor de unos 150 años, entre Bach y Brahms o Mahler. Entonces esta es otra cuestión, hay que renovar el repertorio y cómo podemos renovarlo, de muchas maneras: más diversidad nacional, el mundo musical clásico no se limita en absoluto a Alemania y Austria; más diversidad racial, la música clásica no es solo blanca y europea; más diversidad de género, de género masculino y femenino porque la música no solo ha sido escrita por hombres; más diversidad étnica y geográfica, como el

mundo latino, que ha sido muy olvidado y dejado de lado cuando se habla del repertorio, y por latino me refiero al latinoamericano, pero también latino en general: los españoles, franceses e italianos han estado un poco detrás del mundo germano en el repertorio que se estudia analíticamente. Toda esta diversidad en el repertorio es necesaria considerarla para relevar lo que hacemos como formadores.

Para mí estudiar la forma sin armonía o la armonía sin forma es como estudiar las partes del cuerpo como si estuviesen totalmente separadas unas de las otras, pero en la realidad no lo están.

Miguel, déjame compartir algo de nuestra experiencia de cómo hemos tratado de abordar la armonía en los cursos de intérpretes. Una de las cosas que algunos profesores hemos enseñado en una etapa inicial es la figuración armónica, con la intención de llevarlos rápidamente a su propio lenguaje instrumental (instrumentos melódicos no armónicos), y salir rápidamente de la armonía coral a cuatro voces y poder desplegarla y observarla horizontalmente. Creo que esto ha contribuido a encontrar una solución al respecto; sin embargo, pareciera no ser suficiente.

¿Por figuración te refieres a la textura pianística, arpeggios, lo melódico en vez del bloque?

Exacto.

Ese es el primer paso desde luego, salir de la textura a cuatro voces coral. Pero incluso se

puede cuestionar en general el papel o énfasis en la escritura de la armonía en el trabajo con los intérpretes. Sabemos que hay que escribir algo porque, si no se escribe, realmente es difícil aprender. El problema es que la mayoría de nuestros cursos o asignaturas están muy basados en la escritura, casi exclusivamente.

Sabemos que posees una importante producción musical como compositor, ¿de qué manera ha influido la composición como práctica en la producción de textos teóricos y en tu desempeño como docente?

De muchas maneras. La composición me ha dado una visión práctica y profundamente musical de la teoría y de los procesos musicales: es decir, viéndolo desde el punto de vista del compositor la teoría no es "teórica", es realmente algo que te enseña cómo funciona la música y los procesos musicales. Entonces, me ha ayudado a comprender la teoría al servicio de la música y no al revés como puede verlo mucha gente que no tiene ese aspecto práctico y sí enseña teoría. Nota, por ejemplo, el título de mi libro de análisis y teoría post tonales, *Understanding Post-Tonal Music* ("Comprender la música post tonal"). El énfasis del libro está en la música y en la comprensión, y la teoría es el medio para ese fin, y no un fin en sí.

Antes de empezar mis estudios de composición estudié arquitectura, lo cual me ha ayudado e influido mucho, y sigo pensando muy arquitectónicamente. El pensamiento arquitectónico es un pensamiento muy próximo al de un compositor: es decir, construimos una música pensando en la forma, la estructura, y en los pilares que van a aguantar esa estructura. Luego pasamos a la superficie, que puede tener más o menos ornamentación, o más o menos disminución ornamental, etcétera, pero es un poco la concepción de estructura y superficie, o aspectos generales

y particulares, lo que crea esta afinidad con la música. Esta visión me ha ayudado mucho en toda mi carrera.

Harmony in Context es un texto de estudio de la armonía que integra saberes relacionados con el aprendizaje de la lectura musical, su interpretación y ejecución; además del estudio de la armonía propiamente tal, se incluye un capítulo breve sobre las especies del contrapunto, otros sobre la forma musical y una mirada a prácticas armónicas posteriores a la “práctica común”. Cada capítulo, además, considera una variedad de ejercicios respectivos a los contenidos observados. ¿Cómo ha sido tu experiencia en la enseñanza de la armonía integrando forma musical, contrapunto y ritmo, entre otros aspectos?

Puedo hablar de mi experiencia como autor del libro y como profesor que lo ha utilizado en su práctica docente. En mi experiencia considero que esa integración de la que hablas es muy necesaria, y particularmente, para la verdadera aplicación de la teoría y comprensión de la música. La armonía es una rama de la teoría, pero la armonía sirve para construir frases y esas frases sirven para construir períodos y los períodos para construir secciones y desarrollos a través de la armonía; y después de las secciones, se construyen movimientos y así estamos hablando de forma. Para mí estudiar la forma sin armonía o la armonía sin forma es como estudiar las partes del cuerpo como si estuviesen totalmente separadas unas de las otras, pero en la realidad no lo están. Además, la armonía que tradicionalmente se estudiaba como algo muy vertical, es decir, bloques de acordes, para mí es también horizontal. La armonía es direccional, la armonía en la música tonal tiene una dirección y esa dirección está generada por líneas y las líneas se mueven según el contrapunto. Por lo tanto, enseñar la armonía sin nociones de

contrapunto también es quedarse un poco cojo, porque falta algo ahí. Y esto lo vemos cuando hablábamos de los corales, de escribir a cuatro voces. Los corales son un ejemplo ideal de cómo la armonía funciona vertical y horizontalmente al mismo tiempo, porque los corales son melodías independientes, cada una de ellas perfectamente válidas y bellas que se mueven, no solo según la armonía, sino por el contrapunto. Entonces ese es otro elemento de integración.

La armonía para mí no es un ejercicio, no es un crucigrama o un sudoku, es parte de un proceso musical y el proceso musical para comprenderlo requiere de análisis, por lo que aquí vemos otro elemento de integración. El análisis tiene que ser parte de cuando se estudia forma y armonía, pues al mismo tiempo miramos cómo funciona eso en un proceso musical en la música misma. Finalmente, todo aquello tiene lugar en un contexto rítmico y métrico, y ahí está la otra integración, estudiar armonía y forma con los conceptos rítmicos y métricos que mueven ese elemento en el tiempo. Creo que lo que he dicho hasta aquí es una defensa o argumentación bastante fuerte a favor de la integración.

¿Qué has podido observar fuera de Estados Unidos o qué pasa en España en ese mismo sentido? ¿Existe esa integración de todos esos aspectos en la enseñanza musical especializada?

No estoy seguro de lo que pasa afuera, es muy grande el afuera, hay una diversidad de países y prácticas. En general puedo decir de dónde venimos en el mundo de la teoría. Podemos observar dos visiones bastante distintas. Por un lado, y estoy hablando históricamente, está el modelo germano que se inició a mediados del siglo XIX en Europa, modelo que se inició en el conservatorio de Leipzig, que está basado precisamente

en más integración, clases de teoría con el apoyo de texto específicos, algo parecido a lo que ocurre en los Estados Unidos y que ciertamente surgió en Leipzig. El modelo germano tuvo una extensión en el modelo anglosajón, entonces si miras el modelo germano-anglosajón en Estados Unidos, hay un énfasis en los libros de teoría donde se incluyen diversos contenidos y que están más integrados.

Simultáneamente y, en segundo lugar, tenemos lo que ocurría en el Conservatorio de París, que sería el modelo francés. Lo que surgió allí es bastante distinto, precisamente más enfocado en el solfeo, mucho énfasis en realizaciones a cuatro voces de bajos cifrados y en armonizaciones de melodías, en ejercicios de armonía separados de los otros aspectos antes mencionados. Después de la armonía, se estudiaba el contrapunto como algo también separado, así que la separación viene más bien de París. En los países latinos, estoy pensando en España, Italia y Francia, adoptaron ese modelo y supongo que ese modelo se trasladó a Latinoamérica a través de España (o Portugal en el caso de Brasil), y esto ha sido un poco lo que ha sentado las bases de lo que hemos hecho durante décadas en el mundo anglosajón y en el mundo latino. Claro, eso ya se está diluyendo mucho más rápido porque el mundo latino tiene acceso a todos los libros de textos americanos, como ha ocurrido con mis libros, y creo que esas delimitaciones se van disolviendo.

Podríamos afirmar que es el modelo francés el que se instaló en Chile y en este lado del continente en el siglo XIX. Por lo que la integración no ha sido una práctica

recurrente. ¿Qué ha ocurrido en España al respecto?

De hecho mi libro ha despertado muy poco o ningún interés en España, porque el sistema educativo en España es distinto, y después hay otra cuestión muy grave en países históricamente centralizados como España, donde hay un Ministerio de Educación y Cultura, y supongo que pasa lo mismo en la mayoría de los países latinoamericanos, que dicta los planes de estudio, al menos a nivel bastante general, a veces bastante detallado, y si mi libro no se acopla a los planes de estudios dictados por el ministerio, como sería el caso, no tiene utilidad ni aplicabilidad en los conservatorios españoles, porque tienen que hacer lo que les mandan los programas. El énfasis está efectivamente puesto en la separación, y claro, todo esto es problemático.

Hemos observado en alguno de los textos publicados en EE.UU., desde al menos unos 50 años, un enfoque pedagógico diferente donde se integran los distintos aspectos de la música, ¿cuál es tu apreciación al respecto?

Ha habido siempre un péndulo en la pedagogía y lo sigue habiendo, que ha ido entre la separación y la integración. En los años 60 y 70, que fueron los años de la gran experimentación y de los movimientos contraculturales y antisistema, los hippies, entre otros, hubo mucha experimentación en Estados Unidos en la dirección hacia un enfoque más "socialista" o populista de la teoría y la composición, de acercarlas más a la gente, a los estudiantes y ahí vino un movimiento de gran integración. En ese contexto surgió un movimiento que se llamó *Comprehensive Musicianship*, que fue un movimiento apoyado por varias fundaciones que daban dinero a los conservatorios y a los compositores para que fueran a las escuelas primarias y secundarias a enseñar

música y composición, pero de una forma totalmente integrada.

En los ochenta ocurrió lo contrario y ahí tenemos una serie de libros que están enfocados exclusivamente en la armonía, el libro *Tonal Harmony* de Kostka y Payne, el libro de Aldwell y Schachter, todos ellos están muy enfocados en la armonía en lo particular. A partir de los 90 y entrando ya en los años 2000 y los últimos 20 años, el péndulo ha ido hacia el otro lado, y los libros que se han producido como el de Gauldin, que fue el primero de esa hornada, el mío en 2003 fue el segundo y después el de Laitz y el de Marvin y Clendinning, son todos muy parecidos en su pedagogía y comparten dos cosas en común. Una, hay integración, y dos, son lineales en su interpretación de la armonía. Utilizo el término lineal mejor que schenkeriano, porque no es exactamente lo mismo. Con lineal simplemente quiero decir que la armonía se mueve como líneas en el tiempo horizontalmente con una dirección, entonces ahí hay que introducir el elemento horizontal además del vertical y todos esos libros mencionados de los últimos 20 años tienen esa inclinación. Por supuesto ya todos esos libros están un poco pasados de moda porque llevamos 20 años fuera y los ciclos siguen y ahora va a haber otra hornada seguramente, que va a surgir del gran revisionismo que hay ahora de la pedagogía.

Los estudiantes de formación académica (docta) hoy en día declaran discretamente que sus prácticas musicales incluyen a otras como el jazz o la música popular. ¿De qué manera podemos responder efectivamente a la integración de músicas que tradicionalmente no han estado incorporadas a la formación académica? ¿Cómo se vive esta

situación en EE. UU., en instituciones universitarias?

Este es un tema totalmente candente hoy en día. Estamos en un momento de gran cambio, muchísimo. Lo que pasa es que entramos un poco en el ámbito de la especulación, ya que el momento sólo ha empezado, y, en los últimos dos años, incluso en el último año, ha habido una gran discusión y polémica sobre todas estas cuestiones y que implicará un cambio. ¿Cuál va a ser exactamente ese cambio? No creo que nadie lo sepa todavía.

Claramente, en los próximos años una nueva generación va a decidir y delimitar un nuevo enfoque. A mi modo de ver, estamos hablando de dos cosas; por un lado, el cambio de repertorio y por otro, el cambio en la pedagogía. Lo primero es la revisión de los repertorios. El cambio en el repertorio implica considerar al jazz, al pop, al teatro musical, la música de cine, el rock, etcétera, y toda esta música es tonal, con excepción del free jazz o el jazz atonal y a veces la música de cine. No cabe ninguna duda de que toda esa música es mucho más relevante para nuestros estudiantes que Haydn o Mozart. Escuchan esos repertorios y en general no escuchan a los clásicos en Spotify mientras están en el gimnasio o donde sea. Esa es la primera cuestión y no se puede ignorar ese repertorio de música tonal. Al incorporarlos, también estamos señalando la importancia de los estudios teóricos incluyendo ese repertorio.

Luego está el problema de la globalización, esto es muy complejo y se habla mucho de ello. Por un lado, nuestra herencia musical es de origen europeo. La enseñanza, la pedagogía y la música son eurocéntricas. Estábamos hablando antes de los conservatorios de Leipzig o de París, que son nuestra herencia blanca o europea. Ahora mismo se habla

mucho de supremacía racista, y la supremacía racista blanca y cultural, y ahí entramos en el problema del colonialismo y sobre todo hablando de Latinoamérica. Nos guste o no, toda esta cuestión de la supremacía blanca cultural llega con el colonialismo. Ahora, en América, sea América del Norte o del Sur, se está cuestionando mucho estos modelos eurocéntricos.

¿Cómo se puede escapar de esto? Bueno, de nuevo te digo que estamos en una polémica muy viva ahora mismo, porque además están las músicas tradicionales no europeas, que tradicionalmente han estudiado los etnomusicólogos, pero ahora los musicólogos nos están diciendo que debemos tener más en cuenta el resto del mundo, entonces, ¿que hay en el mundo además de la música occidental? Bueno, está la música clásica de la India con el sistema de ragas y talas; la música clásica de Indonesia con los gamelanes; la música judía y la música del mundo árabe y persa; la música tradicional de China y la japonesa. La tradición China ha sufrido mucho por las revoluciones culturales, pero todavía está ahí, y la japonesa está bastante viva. Las músicas africanas, las músicas andinas, etcétera. Todo esto son tradiciones y no todas tienen una teoría musical, como la música andina o la música africana. Pero la música india sí tiene una teoría musical, como también la música de Indonesia y la japonesa. Entonces, hay una tendencia a estudiar todas esas otras teorías musicales, y aunque las músicas andinas o africanas no tengan una teoría musical escrita, sí tienen sus sistemas, y se pueden estudiar desde sus prácticas. Todo esto es un mundo que se está abriendo. La pregunta es cómo se puede integrar esto en el estudio de las teorías musicales y los repertorios de nuestras asignaturas y clases, y ¿quién lo va a hacer? ¿quién tiene conocimiento de la teoría música occidental y además de la muy compleja teoría de la música clásica india, por ejemplo?

Ha habido siempre un péndulo en la pedagogía y lo sigue habiendo, el péndulo ha ido entre la separación y la integración.

Incluso más cerca, ¿quién está preparado para incluir el jazz y su teoría en la práctica docente?

Es curioso, la teoría y la armonía del jazz son tonales, se pueden estudiar desde el punto de vista tonal, pero son muy complejas, no son el mismo lenguaje ni la gramática es exactamente la misma que de la música clásica. Sobre todo pensando en que sus acordes son mucho más complejos y extensos que las triadas o los acordes de séptima; hay mucho más ahí.

Esto supone un perfil docente muy complejo.

Muy complejo o muy superficial, me temo que vamos más en el camino de muy superficial que de muy complejo. Primero, no hay tiempo ni posibilidades en una clase de desarrollar todo esto con ninguna profundidad, y segundo, nadie va a aprender todos estos sistemas. Muy poca gente puede comprender y aprender estos sistemas en profundidad, y además los estudiantes tampoco van a estar tan interesados en todos esos sistemas en profundidad. Entonces lo que me temo es que vamos a ir a un mundo de picoteo, vamos de "tapas" y tomemos un poco de cada cosa en lugar de entrar en profundidad con una buena cena. El picoteo en la enseñanza es un poco dudoso y sobre todo en el mundo profesional.

Una cosa que se está empezando a plantear es que los conservatorios de las universidades

de música tengan diversas opciones o caminos entre los que los estudiantes puedan escoger. Una sería la opción clásica, otra opción sería la música popular, basada en la inclusión y en estudio más profundo del jazz, del pop o del teatro musical; y una tercera opción podría incluir las teorías y músicas del mundo y supongo que ninguna de esas opciones excluiría a las otras en un 100%, pero el énfasis sería en el tema principal de cada una de las opciones. Creo que eso es una buena posibilidad, pero de nuevo plantea problemas prácticos muy difíciles de solucionar, y es quiénes van a enseñar todo esto. En mi departamento tenemos un cuerpo de profesores que estamos centrados en

la música de tradición europea, todos ocupadísimo, y no podemos ocuparnos de las tres opciones diferentes planteadas, además de que no las conocemos. Entonces aquí está el problema, número de profesores y formación de esos profesores. Concluyendo te comparto lo que me enseñó mi maestro de composición en España, Miguel Ángel Coria: no hay problema que no tenga una solución. Ahora mismo nos estamos enfrentando al problema y va a ser muy interesante en una nueva conversación dentro de diez años ver cómo hemos solucionado este problema. Este es un momento de gran cambio, estamos en pleno proceso y habrá que ver hacia dónde vamos.

Revista Átemus