

pedagó

Hasta 1996, Emilio Molina se paseó en solitario por España propugnando una forma olvidada de enseñar Música. Parecía revolucionaria por innovadora, pero en realidad era revolucionaria por dieciochesca. Hablo de la Improvisación, que él defendía como motor de habilidades, como enriquecimiento de la visión musical. Y lo aplicaba a casi todos los campos didácticos: instrumento, lenguaje, armonía, composición, ... Algunos profesores de la época de Prim le miraban con el monóculo altivo del escepticismo. Como respuesta, él les obsequiaba improvisando en barroco, en clásico vienes, en romántico y en debussyniano sobre temas de tres notas que el público le sugería. Es decir, llegaba a improvisar un fugato leipzigiano sobre Fa sostenido-Do-La bemol, y cosas así.

A partir del 96, un grupo de profesores jóvenes se le unió, agrupados en el llamado *Instituto de Educación Musical Emilio Molina*. Eran José Ramón García, Lola Fernández, Pilar Arifo, Ana López, Pedro Cañada, Antonia Roncero, Ignacio Cabello, Daniel Roca, César Belda, Lola Navarro y Daniel Flores. Desde entonces, se organizaron para recorrer diversas ciudades de España y México y extender la nueva "religión": la Improvisación como base de todo lo demás, como adquisición del lenguaje, como pre-gramática de la Música.

En palabras de César Belda, "esta nueva Metodología, la Improvisación, pretende devolver a la música la integridad que perdió con el proceso de especialización que comenzó hace siglos". Parece razonable: Bach improvisaba, Mozart improvisaba, Beethoven se medía en duelos de improvisación con Hummel, Liszt con Thalberg, se dice que las improvisaciones de Franck en Santa Clotilde eran incluso superiores a algunas composiciones suyas. Los solistas, hasta Beethoven, improvisaban las cadencias. ¿Cuántos quedan de esos? Recuérdese que las cadencias de Kreisler, Starker o

Brendel están muy escritas, y nunca las improvisan. La era del *planning* todopoderoso parece haber acabado con aquella vitalidad. Queda por ahí Gulda, o Corea, o los historicistas. Queda por aquí Emilio Molina y su Instituto.

En efecto, la creatividad parece que ha sido la hermana pobre de la enseñanza musical: "Los grandes sistemas pedagógicos, entre los que destacan Kodaly y Orff, han valorado muy especialmente la misión educadora del desarrollo de la creatividad", sigue diciéndonos Belda, "no solo es lógico que el músico sepa expresarse en su instrumento sino que no tiene ningún sentido lo contrario, es decir, que no sepa tocar más que aquello que está escrito en una partitura".

Cuando iba por ahí Molina intentando convencer a algunos rancios catedrati-

No conozco ningún lenguaje que se diga aprendido si no se sabe hablarlo.

cos de la importancia de la Improvisación, desde que el niño se inicia, le miraban como a un marciano, o como al mago Gandalf, pero ahora cada vez menos: "Los que se oponen a las innovaciones lo hacen por conservadurismo, se les desmontan los esquemas. Veo incluso impotencia por parte de algunos ante una nueva manera de enseñar", me decía Lola Fernández en el nº0 de APEM. Así nos iba en los Conservatorios, cuando venían saxofonistas que habían tocado en charangas, o ex-alumnos de la Escuela Creativa, y sabían más música práctica que todos los demás.

Charlo con Emilio Molina sobre todo ello. No olvido que tras su apariencia sencilla, de señor de Murcia, está el Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Profesor de Improvisación de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, el titulado Superior en ocho cosas, sin contar su licenciatura Superior

en Filosofía y Letras, y sus Premios Superiores Ciudad de Granada, Manuel Valcárcel, Luis Coleman, José Miguel Ruiz Morales y Manuel Palau o sea, todo parece Superior en él, incluso sus maestros C. Benaola, T. Marco, L. de Pablo, C. Halfter, E. Jordá, P. Juseau, Quatrocchi, León Ara y S. Celebidache, aunque para mí se ha colado algún Inferior en esa lista curricular. Huelga enumerar sus múltiples publicaciones y sus estrenos como compositor, y sus grabaciones. En la conversación, su habla es muy veloz porque su mente es muy veloz también.

LAB- ¿Es tan importante la Improvisación para la formación musical?

EM- La Improvisación no es importante para la formación musical, tan sólo es imprescindible. Improvisar es hablar. No conozco ningún lenguaje que se diga aprendido si no se sabe hablarlo. El modo en que nosotros entendemos la improvisación implica un control del lenguaje, sea cantado o tocado; por tanto nos conduce directamente a la búsqueda del interior de la música.

LAB- ¿Estamos preparados los profesores españoles para enseñar música mediante la Improvisación?

EM- En más de un 80 % no; y no es responsabilidad total de los profesores; es sencillamente una realidad. Los profesores han sido formados para transmitir muchos conocimientos referentes a la lectura e interpretación, a la técnica y a la consecución de un sonido, pero no para dar información sobre el contenido interno de la partitura ni para extraer conclusiones del funcionamiento del lenguaje mediante el análisis.

LAB- ¿Y qué caminos hay aparte de vuestro Instituto?

EM- Hay otros caminos. El interés personal, el análisis, la preocupación por la armonía y la composición, el conocimiento de las formas musicales y la lectura de libros al respecto pueden a-

gíacas

yudar mucho. Si estas otras vías fallan siempre queda abierta la posibilidad de acudir a alguno de nuestros cursos en donde se muestra un método de trabajo ordenado y sistemático.

LAB- Bueno, y en las demás materias, ¿qué nos falta para salir definitivamente de aquellas tinieblas tolkienianas de la época de Prim? Me refiero a la sombra de Arín y Fontanilla, a los códigos penales de Zamacois y a los mil libros de Solfeo ultramontano que siguen circulando por ahí.

EM- La primera condición es conocer en qué fallan esos libros, saber qué les falta o sobra. A mi modo de ver, el mayor error de todos ellos consiste en haber olvidado y desterrado la potenciación de la creatividad. Aprender música se ha convertido, gracias a estos libros, en leer semicorcheas muy rápidas, conocer las claves y los compases más complejos y cumplir a rajatabla las correctas conducciones de voces a partir de un bajo del que no conocemos por qué está ahí. Son libros en los que todo está escrito.

LAB- Me sorprendió que en uno de tus cursos, en Salamanca, llegaste a conseguir que una violonchelista, mi amiga Amparo, inventara su propio estudio para piano, basado en escalas sobre esquemas armónicos. ¿Esto es así de posible, o es que se trataba de una violonche-lista?

EM- No recuerdo bien a tu amiga. Sin duda será lista además de tocar el violonché pero en mi opinión, cualquier alumno normalmente dotado haría lo propio. Lo difícil

está en encontrar al profesor que supiera guiarle. Uno de los puntos más importantes y novedosos de nuestra forma de trabajar consiste en "guiar al alumno para que invente las obras que queremos

proponerle estudiar". Este modo de acceder al estudio es muy novedoso y la dificultad es sobre todo para el profesor, cuya misión se amplía más allá del universo de la técnica.

LAB- Tú abogas, y yo también, por que la enseñanza de la Armonía deje de comenzarse por los dichosos enlaces de voces, y se base más en la sucesión de acordes: acompañar canciones populares, componer melodías sobre estructuras... Esto para mí fue la pre-Armonía que aprendí en casa, y que me facilitó mucho las demás cuestiones de la Armonía conservatorial. ¿Pero crees que todos los profesores de Armonía del país están de acuerdo en que su primera clase no sea "Los posibles pecados en la perfecta conducción moral de las voces"?

EM- Me conformaría con que lo pensaren el 25 %, sin embargo dentro de unos años espero que lo piensen todos. Me comprometo a morir en el empeño. Los profesores de armonía tienen un perfil que podríamos llamar intelectual. Representan la parte del conocimiento profunda. Son el último reducto donde hay que buscar las respuestas a los intringulis más sofisticados. Ellos han encontrado los porqués del lenguaje. Pero ... (siempre hay un pero) se han alejado de la práctica tanto como los instrumentistas se apartan de la teoría. Da la impresión de que son dos compartimentos estancos y sin la más



minima conexión. Aquí aprendo a mover los dedos y los brazos adecuadamente para conseguir elasticidad, velocidad, control de mis músculos, ... Allí me explican que esta nota puede bajar o subir pero sólo si cumple tales condiciones y que en el caso de que decida bajar, luego, teniendo en consideración que aquella otra nota no tiene más remedio que subir, entonces repercutirá irremisiblemente en el mantenimiento de la posterior, y claro, las demás, ... bla, bla, bla ... y todo ello sin poner las manos en el instrumento, por-

LAB- ¿Y nuestros virtuosos? ¿Tenemos demasiados toca-teclas o rascatripas maravillosos que ignoran cuestiones musicales básicas? En este sentido, creo que tu trabajo en la Escuela Reina Sofía tiende a paliar esta carencia...

EM- La Escuela Reina Sofía intenta dar una formación completa a los que tienen el talento natural de tocar las notas. Yo participo en esa tarea. Mi clase se llama "Piano - Improvi-



deben incluirse ejercicios que evalúen su conocimiento del lenguaje, tanto en su aspecto teórico como práctico.

LAB- Hay otro fenómeno exclusivo del siglo XX: antes, todos los compositores eran un poco intérpretes (No me saques a Berlioz y a Wagner, que son únicos y no hay más), hoy día, los "grandes" compositores españoles no son grandes músicos por naturaleza. Algunos no tocan una sola tecla, y ni siquiera tienen buen oído. Y la mayoría no sabe componer una Fuga barroca. ¿Es una consecuencia de Schönberg y su abolición de la tonalidad? ¿No pasa nada, no son necesarias esas "antiguas" virtudes en los compositores?

EM- Tus afirmaciones sobre la formación de los compositores actuales son responsabilidad tuya. No se trata de tirar los trastos contra unos u otros. ¿Quién tiene la culpa? ¿quienes saben esto o lo otro? ¿qué es lo que deberían saber?. Es cierto que la composición actual puede ser ejercida incluso sin oído y sin formación histórica anterior. El tiempo se encargará de cribar y matizar estos hechos. Sabemos que, con la ayuda inestimable de la técnica y los ordenadores, cualquier persona, incluso sin formación musical ni teórica ni práctica, puede ejercer de compositor. Yo, sin embargo, estoy chapado a

queremos proponerle estudiar

que puede perjudicar seriamente la salud.

LAB- Tus conciertos de Improvisación en estilos históricos es, creo yo, algo único en España (Hay buenos improvisadores en jazz y muchos en ska y otros estilos guarindongos). ¿Cómo diablos conduces la música? ¿Tienes memorizados esquemas? ¿Tiras p' delante y ya está? ¿O es que tienes tan interiorizado el espíritu de cada época?

EM- Es la magia de la comprensión y la utilización de la mente. Sabes el chiste ese que dice que va un español a Inglaterra y exclama: ¡mira qué niño tan inteligente, sólo tiene cinco años y ya sabe hablar inglés! A mí me llama la atención (y me preocupa) que los músicos no sepan hablar música, es decir no sepan improvisar. Yo intento practicar el idioma que más me gusta: la música. Hace unos días unas profesora de Conservatorio me decía: "He leído unas estadísticas que dicen que el 80 % de los músicos, de los que se dedican a la música, no saben música." La estadística en cuestión se refería a todas esas personas que están en grupos o cantan o bailan o sencillamente toman una guitarra en las manos y con unos rudimentos consiguen acompañar o inventar una canción. Yo le respondí: "No sé qué entiende esa estadística por saber música; seguramente lo identifica con saber leer una partitura. O sea que piensa que los que no saben leer una partitura no son músicos y los otros sí. Yo, por el contrario, creo que los que disfrutan con la música, con su creación y con su vivencia son verdaderos músicos aunque no conozcan el funcionamiento de las corcheas, mientras que los que saben leer el compás de 3/16 puede que no sepan más que eso y realmente son bastante menos músicos que los otros".

sación". Trabajo con los pianistas y a veces también con algún otro instrumentista que se interesa. En clase analizamos las obras que preparan en su repertorio. De ese análisis se extraen consecuencias que van a parar directamente al piano para completar el conocimiento y comprensión de las obras que necesitan trabajar como instrumentistas. De ese modo colaboro directamente en la lectura, memorización y conocimiento interno de sus obras de concierto.

LAB- Claro, porque me acuerdo que me contaba Carra que una de las pruebas para su plaza de Catedrático de Piano era realizar una composición a cuatro voces sobre un Bajo. ¿Podría introducirse esto de nuevo en los programas de oposiciones a instrumento? ¿Habrá ventajas o desventajas en ello? Hasta el siglo XX, casi todos los intérpretes eran un poco compositores...

Todo intérprete está naturalmente obligado a ser un poco compositor y viceversa

EM- Todo intérprete está naturalmente obligado a ser un poco compositor y viceversa. La especialización actual acarea problemas tanto a unos como a otros. La historia de la música, si la vemos desde el punto de vista de las relaciones entre compositor e intérprete, son un reflejo de una separación lenta pero inexorable entre ellos. La composición y la interpretación siempre han funcionado (hasta nuestro siglo) como dos oficios indisolubles. No se podía ser lo uno sin ser lo otro. Vivimos en un mundo de grandes especialistas, lo que sin duda está inducido por el virtuosismo instrumental imperante. Pienso que en todas las oposiciones o pruebas para cualquier músico

la antigua en ese sentido y prefiero equivocarme pensando que la formación tradicional e histórica es necesaria.

LAB- Es que, claro, hay gente que dice que, bueno, que Henri Rousseau o Marc Chagall tampoco sabían copiar del natural y son un grandes pintores, que es perfectamente posible que un músico no sepa hacer un Coral tipo Bach y sea un gran compositor. ¿Realmente estamos en condiciones de dar una patada a eso que llaman tradición, eso que cuando uno nombra creen que eres de las Juventudes Carlistas?

EM- La tradición está por definición tras la evolución y el futuro. No hay tiempo material para conocer a fondo todo lo anterior

La composición actual puede ser ejercida incluso sin oído y sin formación histórica anterior

si se quiere llegar más lejos, pero tampoco es posible avanzar sin asumirlo. El punto medio, siempre tan escudizado, se encuentra en algún lugar de las aulas de composición. Los vaivenes pendulares, incluso los más extremos, sirven para equilibrar las posturas. Las patadas a la tradición se enfrentan a los atrevimientos propios de la ignorancia. Si tengo que tomar posición, ya he dicho antes que prefiero equivocarme con la tradición moderada.

LAB- Un ejercicio que le propusiste a Claudio M. Mehner: tocar el Primer Preludio del Clave Bien Temperado en cualquier tonalidad, de memoria. ¿Qué lugar ocupa la memoria en tu pedagogía?

EM- Yo no le propuse tocar el Preludio de memoria, sino su estructura armónica, que es bastante diferente. No se trataba de memorizar las notas sino su contenido sintáctico, lo que es bastante más complicado. Claudio M. Mehner, que es un pianista y un músico de los más destacados de la joven generación actual, no dudó ni un instante en seguir mis indicaciones porque su nivel de comprensión va parejo a su nivel técnico. En lo referente a la memoria te diré que sin su desarrollo hay posibilidad de escuchar ni de hablar. Pero la memoria, como la lectura, se apoya en la comprensión. Me explico. Si quieres recordar un texto ruso, sin conocer su significado, seguramente fracasará o tendrás que dedicarle muchas horas. Ese mismo texto en tu idioma no te dará mayores problemas. La respuesta es sencilla. La comprensión de la síntesis estructural de una partitura te permite memorizarla fácilmente. La memorización de sus notas como sonidos aislados y sin conocer su sentido es extremadamente difícil. Además, sin memoria es imposible ser coherente porque se pierde el hilo del discurso.

LAB- Cuando se publicó tu primer volumen de improvisación, en una revista de música

un crítico cuestionó que la improvisación pudiera comenzarse así, desplegando arpeggios p'acá p'allá. Esa crítica ¿se basaba en una lectura superficial de tu método, o es

cierto que lo mejor sea empezar a manejar el arpeggio y notas reales sobre estructuras acórdicas? En suma: ¿la improvisación es enseñable, o es sólo perfeccionable en alguien que ya la haya adquirido como un lenguaje materno? ¿cuál es tu experiencia?

EM- Durante algunos años permanecí solitario el I Vol. de mi Tratado de improvisación que tenía como misión poner las bases presentando unos ejercicios preparatorios para cualquier pianista. En la introducción se especificaba que la continuación vendría en su debido tiempo. Aquel crítico en cuestión, quien también disfrutaba con la improvisación y a quien después tuve el gusto de saludar amablemente, centró su lectura en lo que allí veía pensando que era todo y juzgó que no era suficiente. La historia no tiene mayor relevancia. En principio del acercamiento a la improvisación depende directamente del momento en que se inicie. Si, como es lógico, el contacto con el lenguaje tuviera lugar desde que un niño se acerca a la música su práctica se adaptaría al nivel de sus conocimientos. Sigo pensando que el mayor problema con la Improvisación reside precisamente en que no se entiende en qué consiste. Lo volveré a decir. Improvisar es hablar y para hablar hay que controlar el vocabulario y la sintaxis de un idioma. Esto lo puede y lo debe hacer cualquiera que desee saber música, porque saber música significa saber hablar música. La improvisación no es un añadido a la formación del intérprete, sino la base de la que depende su formación. Por supuesto que la Improvisación, vista así, no es un arte decorativo que da más o menos brillo al músico que la practica. Es una necesidad de principio. La pregunta no es ¿sabes improvisar? sino ¿sabes hablar música?

LAB- También recuerdo una cortés diatriba que tuvimos en Salamanca, sobre si era útil considerar a sonidos monódicos gra-

dos armónicos. Tú casi decías que no, que un sonido sin acorde no era grado de nada. Yo, con el apoyo de Boulez y Charles Rosen, decía que sí, que el gregoriano es monódico y en él unas notas tienen más peso que otras, más capacidad de estructura, y por tanto son grados armónicos. ¿Has llegado ya a la verdad absoluta, que yo detentaba y detento, y a la aisthesis verdadera?

EM- No he llegado, ya la tenía antes y la sigo manteniendo. Ahora has mencionado el gregoriano o sea los modos. Naturalmente yo hablo del sistema tonal y tú estás aplicando conceptos de otros sistemas para atacarme. En música tonal la nota es el equivalente a una letra. Su contenido es nulo hasta que no se asocia con otras notas para formar un mínimo elemento comprensible. Llamarle grado a una nota es sobrevalorarla. No aspira a tanto. Un grado es un acorde y la sensación de descanso (tónica) o de movimiento (dominante) la proporciona un acorde no una nota.

LAB- Bueno, bueno, yo creo que estamos llegando a decir obviedades: claro que un sonido solo en el vacío no representa nada, ni grado ni nada. Yo me refiero a una serie de sonidos monódicos interrelacionados. Aunque no estén armonizados, sus propias relaciones horizontales describen jerarquía, y por tanto armonía. Pero esta discusión es un poco bizantina... Bueno: tus próximos proyectos y abordajes del panorama pedagógico español. Me han dicho que vais a colaborar con Julio Iglesias, al ver al Grupo Ibérico de Violonchelos acompañar a Mónica Naranjo, hah, hah, hah.

EM- Nuestros proyectos son seguir luchando para que todos los alumnos de este planeta, (de momento tengo esta limitación) conozcan y disfruten de las ventajas de nuestro Sistema y si no quedan conformes con los resultados les devolvemos su dinero. Si para esto es necesario asociarse con Julio Iglesias o con el Morenito de Huelva, lo haremos.

LUIS ÁNGEL DE BENITO

Improvisar es hablar y para hablar hay que controlar el vocabulario y la sintaxis de un idioma