

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. JAVIER HERREROS DÍAZ

LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA
Y SU MAGISTERIO.
“HERENCIAS Y EXPERIENCIAS”

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

EN PRIMER LUGAR, deseo expresar mi mayor agradecimiento a esta Real Academia por mi designación, hecho que me honra en extremo, y de manera muy especial a los señores Académicos, Don José García Román, Don José Carlos Palomares del Moral y Don Francisco González Pastor por la confianza que en su día depositaron en mi candidatura. Confianza que, por qué no decirlo, me conmueve en lo más hondo de mi ser.

El recuerdo de mi querida maestra Doña Pepita Bustamante Garés, Académica de esta Institución, ha sido un motivo más para que la aceptación de tan alto honor esté imbuida de una especial emoción. El profundo respeto y la gran admiración que ella sentía hacia todos los artistas, especialmente a los que había acogido esta Real Corporación, fue un sentimiento que dejó en herencia a todos sus alumnos más cercanos. Durante más de cincuenta años dedicados a la formación de pianistas, su elevado ideal artístico y

compromiso con la proyección del mismo ha quedado felizmente esculpido en su ejemplar magisterio. La conciencia de poseer este gran legado y la dicha de ser testigo privilegiado de su vida, dedicada al piano y su enseñanza, han sido para mí una fuente de inspiración para escribir el discurso de ingreso en esta Academia. Por ello, el hablar de *La interpretación pianística y su magisterio* va unido para mí, de forma inseparable, al recuerdo de mi maestra, gran mujer y excelente pianista, nacida en Granada en el año 1906, y cuya semblanza sirve de obligada introducción a mi discurso.

Conocí a Doña Pepita en el invierno de 1966. Por aquel entonces yo acababa de cumplir ocho años y estaba recién llegado de mi ciudad natal, Tetuán, donde había comenzado mis estudios musicales en el Conservatorio Hispano-Marroquí, Centro de Música y Danza, residuo cultural de la luminosa época del Protectorado español en el Norte del Magreb. De entre las imágenes que de aquel tiempo perviven en mi memoria, destaca con fuerza mi primera visita a la calle San José Baja nº 33. De la mano de mi padre entré por primera vez en aquella casa que, impregnada de música y rebosante de arte, sería el centro de mi vida musical durante diez años. Al pasar a la salita donde se encontraba el piano, me llamó la atención que todo en su interior guardaba una estrecha relación con lo que allí acontecía. Los cuadros, los marcos, las fotos, e incluso el mobiliario, conservaban un cierto aire romántico que parecía trasladar a un tiempo anterior. Sobre el piano descansaba una colección de bustos de ilustres compositores que, en silencio, parecían observar y escuchar todo lo que ocurría. La máscara mortuoria del genio de Bonn, que presidía desde arriba y sobre el marco de la puerta, proporcionaba una extraña solemnidad a la estancia.

Podría afirmar que desde la primera clase quedé totalmente hechizado por la personalidad de mi maestra. Con las manos sobre el teclado, como

si de una caja mágica se tratara, me transportaba a un mundo irreal y por aquel entonces para mí absolutamente desconocido, donde la emotividad, la pasión y un sinnúmero de sentimientos emergían. Ella acostumbraba a interpretar prácticamente la totalidad de las obras del repertorio que poseía cada alumno, mostrando una capacidad técnica e inspiración que rayaba con lo sobrenatural. Por aquel tiempo el mundo discográfico no estaba tan desarrollado como en la actualidad y a menudo una interpretación en directo era, con mucho, la única referencia que podía tener un estudiante de piano.

Doña Pepita era en éste, y en otros muchos más sentidos, una persona de enorme generosidad. Al terminar cualquiera de sus lecturas al piano, observaba detenidamente, y sin ningún disimulo, qué reacción había suscitado en el alumno. Su mirada, penetrante y sabia, percibía al instante hasta qué grado su regalo había sido comprendido, captando al momento la naturaleza artística del oyente, algo para ella fundamental, pues determinaba en gran parte hasta qué punto su esfuerzo y entrega iban a tener un resultado futuro provechoso. Ante mis ojos, en tantas ocasiones vidriosos por la emoción, después de haberle escuchado interpretar algunas de las páginas más bellas de Schumann, Chopin o Beethoven, se descubría su sonrisa de satisfacción. La sonrisa del trabajo bien hecho, la tranquilidad de la conquista ya realizada. Y entonces, ella me preguntaba:

- ¿Verdad que esta música es maravillosa?...

Cada clase era un acontecimiento irrepetible y esperado con anhelo, pues yo sabía con seguridad que, si lograba que ella se sentara al piano, mi gozo estaba asegurado. Durante los primeros años de enseñanza en los que también trabajé con ella la lectura musical y el solfeo entonado, aguardaba impacientemente el momento de la lección cantada, pues el acompañamiento era obligado y era aquí donde su genial capacidad de invención y

recreación se manifestaba con absoluta libertad, contagiándome sin piedad, e invitándome a cantar aquellas páginas del *Progreso Musical* como el más enardecido tenor atacaría un *aria* de Rossini. Al mismo tiempo, dictados melódicos, armónicos y rítmicos, amén de los principios de la armonía, y una Historia que comprendía desde la biografía de los compositores estudiados hasta sus propias experiencias más directas: vivencias e impresiones en las visitas a Manuel de Falla en el Carmen de la Antequeruela, o a Joaquín Turina en su residencia madrileña.

Las reuniones estivales en casa de Ángel Barrios, los años de docencia junto a Valentín Ruiz-Aznar y, por supuesto, las clases recibidas en Madrid de los eminentes pianistas y pedagogos Pilar Fernández de la Mora y José Cubiles incrementaron sobremanera el bagaje de mi profesora, conformando la cimentación de una escuela que trascendía la mera práctica pianística y que Doña Pepita fue volcando en sus alumnos, a lo largo de toda una vida entregada al magisterio musical, siempre con profunda abnegación y extraordinario amor.

Es lamentable que no nos quede ningún registro fonográfico de alguna de sus interpretaciones, pero sí podemos contar con el testimonio en prensa de numerosas críticas musicales de conciertos y distintas actuaciones. En todas ellas se la presenta como una pianista de excepcional sensibilidad, temperamento avasallador, claridad diáfana y extraordinaria precisión técnica, todo unido por una capacidad de comunicación, que hacía que ninguna persona del auditorio escapara a su emotivo discurso musical, marcado siempre por una especial sinceridad. Personalmente, puedo dar fe, pues a lo largo de los años que estuve a su lado, disfruté de sus admirables lecturas de las sonatas de Weber y Beethoven; los preludios, las fugas, las invenciones y el *Concierto Italiano* de Bach; las suites de Haendel; las *Novelettes*, la *Arabesca* y el

Carnaval de Schumann; las páginas de Chopin (nocturnos, impromptus, mazurcas y polonesas); los *Nocturnos* y las *Rapsodias* de Liszt; las *Danzas españolas* y *Goyescas* de Granados; las *Piezas españolas*, las *Noches en los jardines de España* y el *Amor Brujo* de Manuel de Falla; las *Danzas fantásticas* de Turina; los Preludios de Rachmaninoff, y un sinfín más de repertorio que incluía, por supuesto, amén de lo citado, un buen número de estudios de virtuosismo que iban desde los más puramente mecánicos de Czerny y Clementi, hasta las creaciones más bellas de Scriabin en este género, pasando obligadamente por los estudios de concierto de Liszt y los ineludibles y necesarios de Chopin. Un catálogo considerable de obras, para las cuales ella se preparaba física y técnicamente, a través de incontables ejercicios en el piano: escalas, arpeggios, octavas, notas dobles, tenidas y repetidas, posición fija, práctica de extensión y flexión: todo un compendio de acciones que ella denominaba "mecanismo", que estaban encaminadas a encontrar la disposición ideal del pianista ante las dificultades que debía superar al enfrentarse a la partitura. ¡Cuántas horas de estudio y dedicación! ¡Cuánta consagración a la música a través del instrumento!

Cuando ingresó Doña Pepita en esta Real Academia, en el año 1985, habló sobre su experiencia como profesora, titulado su disertación *Mi última lección*. Fue un maravilloso testamento artístico en el cual quedó reflejado su íntima y profunda implicación con la enseñanza del piano y la música. Son muchos los recuerdos que hoy nos quedan de ella: la entrañable y hermosa obra para piano *In tempo elegíaco (In Memoriam)*, de Juan Alfonso García, destacado académico de esta Institución, dedicada a nuestra insigne profesora; el aula en la que impartió docencia en el Real Conservatorio "Victoria Eugenia", y que actualmente lleva su nombre, así como la calle que en su honor le dedicó el Excmo. Ayuntamiento de nuestra

ciudad y que, rodeada de otras también dedicadas a ilustres músicos como nuestro venerado Don Valentín Ruiz-Aznar o la admirada pianista Rosa Sabater, se encuentra a escasos metros del Conservatorio Profesional “Ángel Barrios”. Todas estas menciones, junto con un buen número de reseñas, entrevistas y noticias periodísticas, nos invitan a evocar su figura. Aunque indudablemente, y con gran diferencia, el mayor legado de Doña Pepita han sido sus enseñanzas, transmitidas oralmente a varias generaciones de estudiantes de música y que perviven, me atrevería a afirmar, en todos ellos. Lecciones que trascendían el piano, se convertían en reuniones musicales y entremezclaban, también, momentos vitales importantes. Este emotivo recuerdo de mi maestra me ha servido de atrio para iniciar el discurso que me he propuesto escribir, dedicado al piano y su magisterio.

El título de mi discurso hace referencia a dos pilares fundamentales de la música y el piano, en los que pretendo centrarme: el intérprete y el maestro, que a su vez se identifican con las dos facetas principales a las que siempre he intentado dedicarme profesionalmente, y subrayo el verbo intentar porque no es cometido fácil conciliar la función docente en el Conservatorio con la actividad profesional como concertista. El título del discurso también pretende reflejar los dos ámbitos que nos enseña el propio instrumento, pues se convierte en ocasiones en intérprete, y también en maestro del sacrificio, la abnegación y las limitaciones que poseemos.

El intérprete da vida a una música que de otro modo seguiría muerta. Sabemos que la música, aún cuando no está escrita, es la manifestación artística más inherente al ser humano. El canto, el ritmo e incluso la armonía, forman parte esencial de nuestro interior más recóndito y son una forma natural de expresión. Sobre el principio del ritmo, hasta los pueblos más primitivos del planeta han creado música que han transmitido de generación

a generación. No ocurre así con la música escrita, la música culta, en la que los creadores trasladan al papel toda su inspiración musical y genio creador a través de signos y trazos, que requieren de un intérprete para su traducción y posterior proyección sonora. Tal como afirma la reputada pedagoga Monique Deschaussés en su tratado sobre interpretación, “El Compositor parte de la vida para llegar a los signos, mientras que el Intérprete, debe partir de los signos para llegar a la vida.” Entre estos dos caminos que aparentemente son iguales, salvo que están situados en sentido inverso, existe una notable diferencia, ya que en el primero, será la ciencia y el dominio pleno de la grafía musical lo que garantice el hecho de que el compositor traduzca al papel toda su creación, todo su mundo interior. En el segundo caso, el del intérprete, podemos afirmar, sin ningún género de duda, que una lectura correcta de la partitura con las consiguientes adecuaciones de tempos, dinámicas, fraseos, articulaciones y demás, no basta para comprender el íntimo y profundo universo del creador. “En la partitura todo está escrito, menos lo esencial”, dice Gustav Malher.

La inspiración y la fantasía no son susceptibles de ser transcritas al cien por cien, necesitan por parte del intérprete una enorme intuición, una disposición especial para adivinar la intención, una capacidad de mimetismo sensorial con el autor, una comprensión y captación integral de su lenguaje. Son condiciones indispensables para cualquier instrumentista que pretenda ser mensajero de la imaginación y portador del cosmos sonoro engendrado en cada obra. Además, este hecho nos conduce a la conclusión de que cada interpretación realizada goza de una absoluta exclusividad; contiene, amén de la creación del compositor, la perspectiva del intérprete, condicionada por su propio temperamento, personalidad e incluso, por qué no, estado de ánimo. En la historia de la interpretación pianística, han sido numerosos

los casos en los que la relación directa entre intérprete y compositor ha dado como resultado una recepción más plena, por parte del público, de la obra escuchada; es curioso, por citar un ejemplo, que el pianista Vladimir Horowitz, uno de los mitos del piano del siglo XX, se atreviera a indicar a su admirado y querido amigo Sergei Rachmaninoff qué sobraba o faltaba, desde su perspectiva, en algunas de sus creaciones, en más de una ocasión, investigando, arreglando y versionando pasajes enteros, siempre con el beneplácito del autor, que lejos de incomodarse por las sugerencias, mostraba satisfacción por el fruto obtenido de la exploración. Este vínculo entre creadores debe existir siempre, a pesar de la ausencia de contemporaneidad, a través de un minucioso trabajo de investigación, del conocimiento integral de la obra, del estudio del entorno histórico, social, familiar y afectivo; de la lectura de correspondencia, si existiere, y de otras muchas fuentes. De esa manera podemos aproximarnos mucho mejor al pensar y sentir de grandes músicos de épocas pasadas, accediendo a la posibilidad de una comprensión poética de sus obras, a una lectura que trascienda los signos, a una apropiación de los íntimos sentimientos que nos han confiado: dolor, alegría, resignación, esperanza, desesperación...

No obstante, es sorprendente cómo en más de una ocasión contemplamos y escuchamos a niños muy pequeños tocar obras con una increíble madurez y absoluta comprensión, recreando músicas sobre las cuales tenemos la certeza que, debido a su corta edad, aún no han podido realizar ninguna labor de indagación. Solo, de la manera más simple y sencilla, sienten y hacen sentir, disfrutan y hacen disfrutar.

¿Cómo comprenderlo?, ¿genética, intuición, fantasía, o tal vez imitación? Son preguntas que nos conducen a la eterna cuestión sobre si el análisis, el estudio de la obra y el acercamiento al compositor son absolutamente

necesarios para conectar de una manera más precisa y verdadera con lo que la música quería decir. Este planteamiento en la actualidad tiene una respuesta sencilla: debido a las facilidades de las que disponemos hoy para obtener información tanto auditiva como textual, poseemos unas raíces, casi inconscientes, fruto de lo aprendido, que nos hacen comprender mejor la esencia y grafía de cada compositor. Pero imaginemos por un momento cómo se vivía el acercamiento a una partitura en el siglo pasado, sin ir más lejos. La predisposición del intérprete hacia la obra debía de ser más cauta; su estudio, aislado y con menos referentes, tendía a un mayor número de hipótesis previas a la recreación de la obra. Aún así, y tras tener en cuenta las maneras de aproximarse a una música dependiendo de diferentes temporalidades, una cosa queda clara: este laborioso trabajo de investigación del que hablamos es complementario pero no imprescindible, ya que en mi opinión, el músico dotado de sensibilidad artística, se encuentra en una inevitable y trascendente simbiosis con el autor y con lo que éste quiere expresar. No solo lo entiende, sino que se siente identificado con él. Podríamos cuestionarnos, aún así, si esa “sensibilidad artística” es únicamente innata o tiene una importante proporción de herencia cultural que todos recibimos en nuestra formación e intentamos enseñar a nuestros alumnos.

También la inspirada traducción de una lectura en términos pianísticos incide de manera activa en un rápido progreso técnico-instrumental. La clara intención musical invita a descubrir pronto cuál es el movimiento más adecuado, cuáles son los apoyos, la digitación o los gestos que van a favorecer una fluidez y naturalidad en la interpretación. En el teclado, las manos de un pianista establecen una clara y precisa coreografía en función de las líneas musicales trazadas en la partitura. Con la necesaria implicación del pedal, recurso de connotaciones mágicas y que más de un artista no ha

dudado en definir, de forma muy acertada, como “el alma del piano”, los apoyos y movimientos se generan en función de una determinada búsqueda sonora, y ayudan a convertir el instrumento en el medio privilegiado para expresar el pensamiento musical del artista. Esto no es, en sí, más que una pequeña síntesis de lo que conforma, de manera esencial, la técnica instrumental del piano.

El intérprete, además, tiene una gran responsabilidad al presentarse ante el público. El concierto es un acto de honestidad –con lo que implica de búsqueda de la verdad, de sinceridad con uno mismo–, con el compositor y con el auditorio; un intento de que cada interpretación suponga una reflexión, una relectura, al fin y al cabo, una creación única en el espacio y en el tiempo, que es lo que da sentido a la música en directo. Hoy en día, con los medios de reproducción y comunicación, tenemos a nuestra disposición cualquier obra, por rara y lejana que nos pueda parecer. Nuestra función, entonces, no puede ser la de los pianistas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX: dar a conocer un repertorio; pero sí puede consistir en ampliar los límites del repertorio estandarizado que se admite en las salas de conciertos y lograr en las obras “más conocidas” una perspectiva acorde a nuestra visión interpretativa. El atractivo mayor para el público que asiste a un concierto consiste, unas veces, en descubrir alguna nueva obra hasta entonces desconocida, y otras muchas, en redescubrir creaciones musicales que, a pesar de formar parte de su cultura musical y de estar suficientemente asimiladas, aparecen sutilmente matizadas y enriquecidas por las nuevas aportaciones de cada intérprete.

La enseñanza del piano parece tan “etérea”, como la música, porque se realiza a través de la oralidad, que nos lleva a los orígenes. En realidad, la voz es el medio de comunicación más íntimo que poseemos. El discurso

que utilizamos durante una clase de piano adquiere el valor de un acto simbólico, pleno de significado, que proyecta nuestra interioridad. Transforma la oralidad en un medio de comunicación privilegiado y establece una relación única entre los interlocutores.

Toda comunicación oral en el transcurso de una clase de piano establece un acto de autoridad irreplicable, una función de aproximación, llamada y provocación del alumno. Además, la oralidad no se reduce a la acción propia de la voz, pues implica todo lo que en nosotros se dirige al otro, ya sea un gesto mudo o una mirada. En las lecciones que he recibido y en las que impartí, los movimientos y expresiones de manos y cuerpo, así como determinados semblantes en el rostro, pueden decir tanto o más que la palabra. Algunos de estos gestos simplemente la repiten y completan, pero otros, con mayor precisión, vienen a disipar cualquier ambigüedad. Incluso puedo afirmar que, en más de una clase, actitudes y expresiones me han proporcionado, y proporcionan a mis alumnos, una información no dicha. Perduran en mi memoria muchos detalles gestuales que han llenado el espacio de estas clases de piano, y subsisten de modo más intenso que las palabras. Este discurso gestual, no puede ser anotado ni transmitido fríamente en las páginas de un libro. Necesita del contacto humano, de la experiencia directa para comprenderlo y, posteriormente, poder imitarlo hasta llegar a su asimilación; es así, como no sólo hacemos nuestras las palabras de los maestros que nos guían, sino que también transmitimos sus gestos, que previamente hemos adaptado a nuestra propia experiencia.

Siempre he defendido la idea de que en el aprendizaje del piano, y en el de la música en general, la capacidad de imitación juega un papel esencial, al menos en una gran parte de la fase de desarrollo del pianista. Mientras que en el resto de las Bellas Artes, las referencias son visibles, palpables

y habitan entre nosotros, en la música, y concretamente en el piano, necesitamos la asistencia del maestro, no solo como transmisor de la idea musical, sino también como poseedor del conjunto de herramientas con las cuales el alumno puede hacer frente y vencer las numerosas dificultades técnicas expuestas en el texto. En este sentido, el poder de imitación va en relación directa con el rápido progreso hacia una profunda comprensión de las posibilidades sonoras del instrumento, con el pronto desarrollo de una completa técnica y, en definitiva, con la obtención de una sólida formación sobre la cual crecer permanentemente, haciendo florecer y madurar la propia personalidad, con la conciencia de saber que jamás es suficiente, y que el camino de la perfección siempre es interminable. Esta conciencia ha de proporcionar al músico unas de las virtudes más necesarias: la humildad, don que curiosamente se encuentra arraigado con frecuencia entre las grandes figuras de la música y el arte, y que pienso sea, quizás, junto con la paciencia y la perseverancia, la cualidad que mejor ayude al intérprete a enfrentarse al acto de ofrenda para el cual vive y se prepara: el concierto.

La transmisión oral en la enseñanza del piano, tal como he manifestado, establece un vínculo muy especial entre maestro y alumno. Los puntos de unión sobre los que esta particular relación se apoya, van desde la revelación del misterio musical, hasta una asimilación de la música y el arte a través del temperamento artístico del maestro, pasando por el duro adiestramiento mecánico de incontables horas de trabajo en el piano. Estos peculiares parámetros, si se encuentran unidos a los más puros sentimientos de sinceridad y filantropía, dejan una huella imborrable, una marca indeleble que origina y crea escuela.

Hablar sobre escuelas pianísticas y sus influencias daría, sin duda, para llenar páginas suficientes con las que completar varios libros. Pero no es

mi intención aburrirles con un tedioso listado de características, principios o métodos; todos conducen al mismo sitio y persiguen el mismo fin. Pero sí tengo la obligación moral de subrayar que ha existido y existe una relevante escuela pianística española y concretamente andaluza. El siglo XIX, que podríamos denominar *Siglo del Piano*, contó con un notable conjunto de intérpretes andaluces: la gaditana Dolores Espadero, quien en 1810 se trasladó a Cuba y fue madre del pianista y compositor Nicolás Ruíz Espadero, adjetivado como el “Chopin de Cuba”. También de Cádiz es José Miró (1815), quien publicó en 1856 un *Método de Piano*, y fue considerado como el introductor en España de la técnica pianística de Thalberg.

Entre las concertistas andaluzas de la segunda mitad del siglo XIX destacan la cordobesa Rafaela Serrano Rodríguez (1862) y Pilar Fernández de la Mora que, nacida en Sevilla en 1867, y formada en Cádiz, Madrid, París y Bruselas, realizó durante cuarenta años toda su labor pedagógica en el Real Conservatorio de Madrid, haciendo el papel de transmisora de la gran tradición pianística del siglo XIX. Compañera de cátedra de José Trago, maestro entre otros de Joaquín Turina, Manuel de Falla, Enrique Granados o Julia Parody, Fernández de la Mora tuvo discípulos tan sobresalientes como José Cubiles, Lucas Moreno, José Iturbi y Pepita Bustamante, quien en Granada difundió las enseñanzas de esta escuela pianística. Algunos trabajos didácticos de Fernández de la Mora sobre técnica pianística, como el famoso opúsculo *Una hora de mecanismo* y el *Estudio en Fa menor* de Chopin transcrito a notas dobles, se han integrado en mi formación como pianista, y aún pasado el tiempo, no dejo de verles su utilidad.

Es obvio, después de lo expuesto, deducir que no se puede crear una escuela si ésta no está basada no solo en una acertada metodología, sino

también en una relación alumno-profesor, en la que admiración y devoción fluyan de manera continua y en ambos sentidos, sin intermitencias y sin fin. Quizás por ello, siempre me hizo gracia la aseveración del gran pedagogo y pianista Heinrich Neuhaus, icono de la escuela rusa de piano, en la que manifestaba lo siguiente: "No hay peor combinación, que la de un buen alumno con un mal profesor y viceversa: la de un buen profesor con un mal alumno".

En la actualidad, el acelerado ritmo de vida, la velocidad de las comunicaciones y el acceso a la información han multiplicado nuestras posibilidades de elección. Esta circunstancia no siempre tiene consecuencias positivas. En el caso de los alumnos de piano, me sorprende observar cómo a menudo sus currículos se convierten en un listado de nombres de profesores en los que parece no destacar ninguno. No sólo se ha perdido la fe o la convicción en lo que se puede aprender de un maestro, sino que no se ha percibido el peligro del eclecticismo y la desconfianza, de tantas consecuencias nefastas en la interpretación actual. Hoy día es fácil observar en nuestros centros la falta de escuela, de base técnica, de "mecanismo", que era el término que utilizaban los grandes pianistas del siglo pasado. La impaciencia y recelo hacia los distintos métodos, expuestos a una crítica desinformada y no basada en la propia experiencia, hace que éstos sean rechazados o escogidos por los alumnos con cierta ligereza, sin tener en cuenta que el principio de cualquiera de ellos es la total entrega y sumisión, con innumerables horas de estudio y absoluta dedicación.

A esta falta de "esencia pianística" actual creo que han contribuido también los sucesivos planes de estudios a los que se ha visto sometida la música. Si se denominan "Enseñanzas artísticas", es porque su naturaleza es distinta a las "Enseñanzas de Régimen General". Por tanto, la

intención de adaptar las enseñanzas musicales (básicas, profesionales y de grado superior) a las etapas de la enseñanza general (primaria, secundaria y universidad) pienso que ha supuesto un menoscabo a la especificidad de la música y su magisterio. Parece que existiera una incomprensible incompatibilidad para los alumnos muy dotados, entre el inicio de una pronta carrera artística y la terminación de sus estudios académicos para la obtención de la titulación correspondiente. La mayoría de jóvenes promesas se encuentran atados al ineludible proceso de cursos, con asignaturas, muchas de ellas innecesarias, y acumulación de créditos, y al cruel sistema, que les impide dedicar a su instrumento las horas necesarias con el fin de consolidar su carrera. La posibilidad de presentarse a exámenes libres, antiguamente ofrecida, ha sido rechazada por buscar un total y absoluto paralelismo con la enseñanza universitaria. Quizá sea por ello, que no nos resulte frecuente encontrar muchos participantes españoles en los distintos concursos internacionales destinados a jóvenes artistas de alto nivel. Los pocos que encontramos han optado por una formación en una escuela de alto rendimiento y en muchas ocasiones han tenido que sacrificar sus estudios en el conservatorio por suponer éstos un obstáculo en su carrera. En general, vivimos una desorientación del alumnado, perdido entre tantas asignaturas, sin tiempo real que dedicar al estudio del instrumento y sin una visión clara de su vocación. Hemos convertido la música en una carrera más, y los resultados de esta homologación son el descenso del nivel pianístico, la ausencia de carreras concertísticas y una preocupante homogeneización del alumnado. Sin caer en elitismos, debemos recuperar la especial naturaleza de las enseñanzas musicales, como se hace en otros países europeos, para avanzar verdaderamente en nuestra tarea docente: una de las mayores responsabilidades que tenemos.

No quisiera concluir sin dar las gracias a todos y cada uno de los artistas que han sido compañeros de viaje en mi andar por la música, a aquellos que colmaron mis ansias de saber ayudándome a completar mi formación: los insignes pianistas y maestros Ricardo Requejo y Joaquín Soriano; a todos los magníficos intérpretes con los que he tenido la oportunidad y el placer de hacer música de cámara, actividad a la que he dedicado la mayor parte de mi tiempo y que ha desarrollado en mí, entre otras cualidades, la capacidad de análisis que proporciona el estudio reflexivo en conjunto y la humildad de reconocerse como una voz más, unas veces destacada, otras tantas sirviendo de apoyo y sostén, y en muchas ocasiones muda, en total silencio; a mis alumnos, por haberme permitido sembrar en su corazón la semilla de la inquietud por la música, la búsqueda constante de la belleza y la entrega sin reservas al Arte; y muy especialmente a mi mujer y a mis hijos, con los que tengo la dicha de compartir los sonidos, las armonías y melodías de la vida, base indispensable para el más alto y espiritual cultivo de los sentimientos.

No hace mucho tiempo, escuchaba junto a mi hija el último movimiento de la *Sexta sinfonía* de Tchaikowsky, una de las últimas páginas del autor. Al terminar la audición, y aún con un nudo en la garganta y el corazón encogido por tal baño de dolor y emoción, me hizo una reflexión que llamó poderosamente mi atención, y que me permito citar a modo de conclusión: “La música nos hace sentir menos solos con respecto a la humanidad. Tú te has emocionado al igual que yo. ¿Qué parte de tu alma, de tus entrañas, que se asemeja tanto a la mía, ha sido tocada por esta música? ¿Nos es esto acaso un vínculo de unión fraternal?”.

Nos empeñamos en ser muy diferentes, en sentir diferente; cuando sin embargo existen unos “algunos” intrínsecos a nosotros que, lejos de cualquier

diferencia, nos son dados en vida y nos tocan en lo más íntimo a todos por igual. El arte, y más poderosamente la música, es el medio por el cual se produce el milagro de este abrazo espiritual entre los hombres.

Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

BUSTAMANTE, Josefina, *Mi última lección*. Discurso pronunciado por la Ilma. Sra. Dña. Josefina Bustamante Garés en su recepción académica y contestación del Exmo. Sr. D. Juan Alfonso García. Granada, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 1985.

CUENCA, Francisco, *Galería de Músicos Andaluces*. La Habana, Cultura, 1927.

DESCHAUSSEÉS, Monique, *El intérprete y la música*. Madrid, Rialp, 2002.

NEUHAUS, Heinrich, *El arte del piano*. Madrid, Real Musical, 1987.

RATTALINO, Piero, *Vladimir Horowitz*. Barcelona, Nortedur editorial, 2009.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991.