

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MÚSICA COMPARTIDA
REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA CAMERÍSTICA

Discurso del académico electo
EXCMO. SR. D. JUAN CARLOS GARVAYO MEDINA

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 26 de enero de 2025

y contestación del
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO



MADRID
MMXXV

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MÚSICA COMPARTIDA

REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA CAMERÍSTICA

Discurso del académico electo
EXCMO. SR. D. JUAN CARLOS GARVAYO MEDINA

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 26 de enero de 2025

y contestación del
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO



MADRID
MMXXV

CON LA COLABORACIÓN DE:



PUERTAGRANADA
EDICIONES

www.puertagranada.es

ISBN: 978-84-129622-2-2

DEPÓSITO LEGAL M-28096-2024

MÚSICA COMPARTIDA

REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA CAMERÍSTICA

Discurso del

EXCMO. SR. D. JUAN CARLOS GARVAYO MEDINA

Quiero repartir una de mis ignorancias a los demás: quiero publicar una volvedora indecisión de mi pensamiento, a ver si algún otro dubitador me ayuda a dudarla y si su media luz compartida se vuelve luz.

JORGE LUIS BORGES

Excelentísimas señoras académicas, excelentísimos señores académicos, señoras y señores:

La vida traza sus caminos y más nos vale recorrerlos con gratitud y asombro.

«La vida: una música que crea esculturas que, por seguir siendo música, se desarrollan, culminan, cambian, decaen, cesan»¹. En su afán de permanecer música, la música de mi vida ha creado una nueva escultura que hoy culmina con mi ingreso en esta Academia. Dice un proverbio atribuido a Lao-Tse que la gratitud es la memoria del Corazón², ese órgano mítico que antes de los estragos del empirismo era sede de las certezas espirituales. El mío rebosa hoy henchido por quienes me habéis considerado digno de una institución que representa los más altos logros de la música española. Para alguien que ha dedicado más de 30 años de carrera a su estudio y divulgación, no cabe mayor honor.

Como «de gente bien nacida es agradecer los beneficios que reciben»³, no quiero pasar por alto mi especial reconocimiento a los académicos que tuvieron a bien proponer mi candidatura: José Ramón Encinar, figura imprescindible del panorama musical europeo en su doble faceta de director y compositor, con quien he tenido el placer de colaborar como intérprete en numerosas y felices ocasiones; la reconocida fotógrafa Isabel Muñoz, cuyo imponente trabajo admiro sin restricciones, y José Luis Turina, sin lugar a dudas, uno de los compositores españoles más importantes de nuestro tiempo, de cuya obra me considero afortunado intérprete.

La medalla que hoy recibo perteneció desde 1998 al gran pianista, docente y compositor Manuel Carra. Malagueño de nacimiento –al igual que la «sección» artística de mi propia familia representada por mi tío abuelo el pintor, escultor y grabador Manuel Garvayo López (1911-1983)– Carra personifica para mí el modelo ideal de músico e intelectual comprometido con las cuestiones artísticas de su tiempo. Aunque no me beneficié de su magisterio

¹ CIRLOT, Juan Eduardo: «Del no mundo», en *Obra poética*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 323.

² Escrito con mayúscula para diferenciarlo del órgano muscular.

³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1995, p. 295.

directo, su figura ha ejercido en mí una especial fascinación desde el día en que, siendo yo casi un niño, lo escuché interpretando sonatas de Beethoven y Brahms junto al violonchelista Pedro Corostola. Su manera de tocar, inspirada, elegante y serena, emanaba de una meditada concepción musical y de una sólida capacidad analítica. En 1994 descubrí sus webernianas, *Cuatro piezas breves* para piano, y no dudé en interpretarlas en varios de mis recitales junto a la *Sonata op. 3* de Luis de Pablo, dedicada al propio Carra. No en vano, su pertenencia al grupo Nueva Música lo convirtió en uno de los pianistas de cabecera de la denominada generación del 51. Carra desarrolló una importante actividad en el Aula de Música del Ateneo de Madrid fundada por Fernando Ruiz Coca, en 1958, como sede oficiosa de la vanguardia musical española de posguerra. Como presidente de la Sección de Música de la *docta casa* e investigador de su esplendoroso pasado musical, constato a menudo la aparición del pianista malagueño en nuestro archivo: desde su participación en el estreno madrileño⁴ del *Pierrot lunaire op. 21* de Arnold Schönberg, hasta la primera audición de *Formantes*⁵ para dos pianos de Cristóbal Halffter; una obra de gran exigencia técnica que, curiosamente, mi colega Alberto Rosado y yo grabamos por primera vez en disco en 2008 en dos de sus posibles versiones⁶. Con Manuel Carra comparto, asimismo, mi condición de catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde su legendaria cátedra de piano en este centro, y junto al también académico y catedrático Joaquín Soriano, formó a una pléyade de estupendos pianistas –probablemente los mejores de mi generación en España– que mantienen viva la pujanza de su legado artístico y humano.

Hace ya 25 años que mi trío, el Trío Arbós, debutó en este templo en el que hoy nos encontramos. Para un conjunto de cámara recién formado, los primeros conciertos profesionales en una andadura que se anhela longeva tienen

⁴ 17 de mayo de 1959, Ateneo de Madrid. Concierto organizado por Juventudes Musicales. Orquesta de Cámara de Madrid dirigida por Odón Alonso y Margarita Soller como cantante-recitadora. El programa incluía también los estrenos de *Concertino* de Luis de Pablo y *Elegía* de Cristóbal Halffter.

⁵ El estreno público de *Formantes, móvil para dos pianos op. 26* (1961) tuvo lugar en el Aula de Música del Ateneo de Madrid el 17 de mayo de 1962, a cargo de Manuel Carra y María Manuela Caro.

⁶ HALFFTER, Cristóbal: *Música para piano [s]* [CD], Verso, Madrid, 2008.

una relevancia muy significativa; cada actuación supone una oportunidad única de reafirmar una personalidad que, aunque todavía balbuceante, nace cargada de ilusión, energía y buenas intenciones. Por esta razón, tras el paso de los años y varios centenares de conciertos a las espaldas, el recuerdo persiste vívido en el alma.

En aquella ocasión, el contenido del programa era en sí una declaración de intenciones: el *Trio op. 120* de Gabriel Fauré, una obra maestra de música pura y despojada, apenas presente en las salas de concierto; el *Trio en fa sostenido* de Gerardo Gombau, aquel «hermano mayor con carácter retroactivo» en palabras de Luis de Pablo, cuya excelente obra clama por abandonar el olvido y, cómo no, las *Trois pièces dan le genre espagnol op. 1* de Enrique Fernández Arbós, insigne miembro de esta corporación, bajo cuyo nombre decidimos constituirnos tres años antes como conjunto de cámara. Amor apasionado por la música de cámara, curiosidad musical insaciable y férrea militancia en la defensa de nuestro legado musical eran ya una marca ética en el diseño de nuestros programas.

Les aseguro que con solo pensar en esta combinación de obras, las emociones que rodearon aquel concierto afloran de inmediato. La conciencia del peso histórico de la Real Academia de Bellas Artes en la historia de la música española, la presencia de reverenciados académicos en la sala y la retransmisión en vivo por Radio Clásica nos producían una dulce excitación nerviosa que se mezclaba con la impaciencia que el músico de raza experimenta antes de volcarse en el escenario. Mis colegas mitigaban su ardor apurando por enésima vez los pasajes más comprometidos con el hambre táctil que los instrumentistas de cuerda experimentan justo antes de salir a escena. Yo, desprovisto de piano hasta el momento decisivo, intentaba sosegar mi mente concentrando mi atención en pequeños detalles que encontraba al azar en los espléndidos cuadros de las salas colindantes.

Desde aquel lejano concierto de 1999, mi relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido continuada y fructífera. No solo como intérprete en numerosos conciertos como solista o como miembro de distintos conjuntos de cámara, sino también como colaborador de ilustres académicos miembros de la Sección de Música como Antón García Abril, Luis de Pablo,

Cristóbal Halffter, Tomás Marco, José Luis García del Busto y José María Sánchez-Verdú, que han ejercido de mentores, maestros y, sobre todo, de amigos, enriqueciendo mi vida con conocimiento y belleza. Mi recuerdo emocionado en este día es también para Alberto Corazón, de cuyo dominio de la ciencia de la vida tanto aprendí. Alberto solía decir que las dos cosas más importantes que puede hacer un ser humano en la vida son viajar y escuchar música. En lo que a mí respecta, todavía me quedan muchos reinos por visitar y muchas músicas que escuchar.

La verdadera característica que nos diferencia de la especie animal es la capacidad de conformar nuestra propia naturaleza humana mediante la interrelación con otros miembros de nuestra especie. Solo a través de la incesante construcción de ese inmenso tapiz en el que se entrecruzan los innumerables hilos que simbolizan los senderos de nuestro devenir compartido, encontramos un propósito aceptable. Solo mediante la urdimbre con trama que genera el telar de «lo otro» llegamos a ser lo que somos; o mejor, a ser lo que estamos en proceso de ser. Esta larga e incesante red de encuentros a lo largo de nuestra vida moldea nuestra personalidad, armoniza o discorda nuestras aspiraciones, ilusiones, deseos o fracasos. La singularidad de cada ser humano se sitúa más en el uso que ha sido capaz de hacer de aquello que ha recibido de la comunidad, en su sentido histórico y cultural más amplio, que en aquello que ha recibido de la naturaleza.

Permítanme entonces relatarles brevemente unos de esos encuentros acontecido, venturosamente, en mi propia existencia:

En 2014, el aclamado compositor Mauricio Sotelo recibió un encargo del Concurso Internacional de Piano Ferruccio Busoni con el propósito de rendir homenaje al legendario pianista Alfred Brendel, cuarto premio en la primera edición de este concurso en 1949. Sotelo y Brendel ya habían entablado una relación intelectual y de amistad durante el período en el que ambos coincidieron como residentes en el *Wissenschaftskolleg* de Berlín. La obra *Ancora un segreto*, para piano solo, se estrenó en 2014 en Bolzano, sede del concurso y del festival, y yo fui el encargado de interpretarla. El concierto incluía una conferencia

dictada por el propio Brendel sobre la *Sonata en si menor* de Liszt, seguida de su ejecución por Louis Lortie, ganador de este prestigioso concurso en 1984. Este mismo formato se exportó a otras ciudades y se llevó al disco en 2016 con la inclusión de la primera grabación de la sonata que el pianista austríaco realizó con 27 años de edad⁷.

Tras la celebración de uno de esos conciertos en la ciudad italiana de Arezzo, se organizó un encuentro entre el maestro y los estudiantes del conservatorio. En este acto, que tuvo lugar a la mañana siguiente, uno de los alumnos le formuló la siguiente pregunta: «¿Cuáles son los requisitos para llegar a ser un gran solista?». La respuesta fue clara y concisa: «En primer lugar, disfrutar de buena salud para hacer frente a las extenuantes giras; además, poseer una memoria fiable, pero, sobre todo, tocar mucha música de cámara y acompañar a buenos cantantes». Las dos primeras premisas fueron recibidas como perfectamente razonables; sin embargo, las dos siguientes, a pesar de encontrarnos en un ámbito compuesto casi exclusivamente por pianistas, causaron cierto asombro.

En el mundo de la interpretación instrumental, y en especial en el mundo del piano, es frecuente encontrarnos con un extraño concepto de estructuración jerárquica de la profesión en el cual el intérprete solista ocupa el escalafón superior, en detrimento de otras prácticas instrumentales como la de cámara o la colaborativa. Quizás los estudiantes presentes esperaban otro tipo de respuesta más acorde al imaginario colectivo de sus centros educativos, pero el razonamiento de Brendel sobre la importancia de la práctica camerística para la formación de sólidos criterios interpretativos es contundente:

Considero altamente improbable que un gran compositor disponga de dos concepciones rítmicas básicamente distintas: una para tocar solo y otra para tocar en conjunto [...] Hay solistas que piensan que pueden, o incluso que necesitan, demostrar todas las licencias imaginables cuando no tienen a otros instrumentistas alrededor que se interpongan en su espontaneidad. Yo personalmente preferiría hacerlo al revés y escuchar, antes de tocar una sonata de

⁷ LISZT, Franz y SOTELO, Mauricio: Ancora un segreto [CD], IBS, Granada, 2016.

Beethoven, una buena interpretación de un cuarteto de Beethoven, sobre todo en lo concerniente al respeto por la partitura. Cuatro músicos que tienen que tocar juntos se enfrentan a las mismas indicaciones, si utilizan una buena edición, escritas por el propio compositor⁸.

En efecto, la primera condición para tocar en conjunto es precisamente compartir una misma concepción rítmica de la obra a interpretar. Lo que en principio parece una obviedad, en la práctica no lo es tanto. Ciertas tradiciones pedagógicas instaladas en los conservatorios de rancio perfume pseudorromántico que exaltan la inspiración impulsiva, han creado legiones de músicos incapaces de mantener un pulso natural, exacto y estable que invite a un flujo musical inteligible. Es importante comprender que exactitud rítmica no es lo mismo que rigidez rítmica. La exactitud rítmica es un punto de partida necesario para emprender cualquier tipo de viaje musical mínimamente articulado; pero su palpito, al igual que el de un corazón latiente, se puede ver sutilmente modificado en la suma total de parámetros que conforman la alquimia musical. Hasta ahora no he encontrado mejor definición práctica de esta idea que la denominada en el mundo de la música flamenca como «compás», un concepto que incluye en sí mismo precisión rítmica, agógica perfecta, irrefrenable impulso musical y, sobre todo, el único tempo posible para que la mezcla de todo lo anterior fluya y resplandezca. No hay más que escuchar una bulería jerezana interpretada por maestros de este estilo para entenderlo de una tacada. Aprovecho esta apreciación para introducir un inciso: el maestro Sabicas coincidía plenamente con Brendel cuando decía que para tocar bien la guitarra hacían falta 20 años tocando para el cante y otros 20 tocando para el baile. «No tener compás», no poseer esa apreciada cualidad es, sin duda, una de las mayores carencias que un músico puede sufrir.

⁸ BRENDDEL, Alfred: *The Lady from Arezzo*, Faber, Londres, 2019, p. 102. «It seems to me highly unlikely that a great composer would sport two basically different rhythmic conceptions, one for solo and one for ensemble playing [...] There are soloists who think that they may, or even need to, demonstrate all the liberties imaginable when there are no other players around who would get in the way of their spontaneity. I personally would much rather go the other way and listen, before playing a Beethoven sonata, to a good performance of a Beethoven quartet, not least with regards to respecting the score. Four musicians who have to play together are facing the same markings that, if they use a good edition, have been written down by the composer himself» [traducción propia].

Una manera eficaz de cultivar un criterio rítmico estable y refinado es la de enfrentarse al ritmo ajeno en la práctica musical de conjunto. Tampoco hay mejor modo de sentar los fundamentos en un joven conjunto de cámara. Sobreponerse a la conmoción inicial que supone la constatación de nuestra defectuosa capacidad rítmica y, una vez resuelto este escollo, ser capaz de alcanzar consensos en torno a un pulso adecuado que integre de manera proporcional las distintas figuras rítmicas en el aliento global de cada frase, es uno de los hitos más valiosos en la formación de un músico. Con suerte, también diluirá en parte las aristas del ego caprichoso que entorpecen una visión lúcida de las intenciones genuinas del compositor.

Cabría preguntarse si –al hilo de la respuesta de Brendel– es también necesario conocer y frecuentar el repertorio solista para llegar a ser un buen músico de cámara. La respuesta es, evidentemente, positiva. Desde un punto de vista exclusivamente técnico, el repertorio camerístico exige a menudo un alto grado de destreza del instrumento y un amplio dominio de sus posibilidades tímbricas y dinámicas. Solo así podemos atender con éxito la infinita gama de recursos musicales que la combinatoria camerística requiere a nivel expresivo. Resulta inconcebible, por ejemplo, aspirar desde el piano a una interpretación decente del trío *Archiduque* de Beethoven sin visitar con asiduidad una buena parte de sus sonatas y conciertos; o tocar con estilo y soltura las enormes dificultades del trío de Ravel desconociendo sus aportaciones magistrales a la literatura para piano solo. A pesar de la evidencia, la creencia que ensalza la supremacía del repertorio solista en detrimento del de cámara persiste en los conservatorios y en las salas de concierto. Si en el pasado algunos de los más grandes pianistas como Fischer, Cortot, Serkin, Zecchi o Arthur Rubinstein cultivaban regularmente la música de cámara con admirables resultados, hoy día la especialización estilística y la compartimentación del conocimiento fomentan cubículos en los que muchos intérpretes giran enfermizamente sobre sus propias obsesiones musicales, en ocasiones desencajadas de su contexto más amplio y veraz y, por tanto, disparatadas.

El hecho musical es único y multiforme a la vez; abarcarlo en toda su plenitud es una bella utopía que resulta aún más inalcanzable cuanto más fraccionada es nuestra aproximación hacia este hecho. Una vez más, en

estos tiempos de hiperindividualismo disfrazado de globalidad a través de fantasmagóricos mundos virtuales, la apertura hacia *lo otro*, el conocimiento compartido, la vida compartida, pueden mostrarnos la vía hacia una comprensión más auténtica –y por lo tanto mejor– del fenómeno artístico. El diálogo con los grandes intérpretes del pasado es sano y conveniente: liberados de la pesada losa de dogmas heredados, mercadotecnia y especialización que hoy aplastan el pensamiento crítico y autónomo, algunos de ellos llegaron a conclusiones estéticas insuperables. Al fin y al cabo, como dice Ramón Andrés, «la música es la más sorprendente esencia común a quienes tienen la propiedad de escuchar el pasado como un ahora, esto es, de convertirlo todo en presente»⁹.

La interpretación musical es, por encima de todo, de naturaleza práctica. Este hecho no excluye en absoluto el esfuerzo intelectual que sustenta el impulso emocional, motor que aviva la ejecución de una obra; pero solo durante el transcurso de esa praxis el intérprete encuentra respuestas (que por provisionales no dejan de ser verdaderas) a las incontables preguntas que se le plantean. En otras palabras, la música clásica¹⁰ occidental solo existe en la revisión perpetua que el intérprete efectúa del imaginario musical planteado por el compositor a través de un documento plagado de símbolos encriptados, llamado comúnmente partitura. Es el compositor, director de orquesta, ensayista y pedagogo René Leibowitz quien por primera vez relaciona conceptos de psicología fenomenológica planteados por Jean-Paul Sartre¹¹ con el mundo de la interpretación musical. En su valiosa colección de ensayos titulados *Le compositeur et son double*¹², Leibowitz, manteniendo la terminología sartriana, establece un proceso en el que define la obra musical como un imaginario solo factible de ser realizado por la conciencia imaginante del intérprete. La obra solo revela su veracidad y su sentido último en el acto mediante el cual se convierte en objeto intencional de esa conciencia imaginante. En última instancia, la revelación del sentido de la obra, revela simultáneamente al propio intérprete.

⁹ ANDRÉS, Ramón: *El mundo en el oído*, Acanalado, Barcelona, 2008, p. 24.

¹⁰ Utilizo la denominación de «música clásica», comúnmente aceptada, con objeto de expresar un consenso provisional, a pesar de su evidente falta de idoneidad.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul: *L'imaginaire*, Gallimard, París, 1986.

¹² LEIBOWITZ, René: *Le compositeur et son double*, Gallimard, París, 1986.

Este proceso, que en mi descripción sintetizada parece más bien un acto mágico, conlleva una serie de apreciaciones que conectan el trabajo profesional del intérprete con la praxis antes mencionada. Habría que puntualizar que el intérprete no puede (ni debe) imaginar cualquier cosa que se le antoje. La partitura que maneja está, por un lado, dotada de un sentido único y verdadero que emana del acto creador del compositor; pero, por otro, contiene información relativa a los diversos parámetros musicales (alturas, duraciones, intensidades; y estructuras melódicas, armónicas y formales) necesarios para activar el resorte de su conciencia imaginante. Es decir, es la propia obra musical la que crea su interpretación a medida que el intérprete completa su acto recreador. Regresemos a Brendel, ejemplo sumo de intérprete reflexivo y honesto, para reformularlo con exquisita ternura: «Algunos intérpretes opinan que la música adquiere vida cuando se la hace sonar. No, vive ya en gran parte en la partitura, pero duerme. El intérprete tiene el privilegio de hacerla despertar, o, para decirlo más cariñosamente, darle vida con un beso»¹³.

La práctica de la música de cámara adquiere una especial relevancia si el privilegio al que Brendel hace referencia se convierte en celebración compartida. Tocar con otros músicos motivados por la búsqueda común de verdades interpretativas nos instruye sobre la naturaleza de nuestro instrumento, nos desvela recovecos invisibles de la partitura, refina la percepción de microestructuras y grandes arcos formales, descubre sonoridades inéditas, expande nuestro conocimiento del repertorio y por tanto de la historia, del estilo y, en definitiva, de la cultura; afianza nuestra capacidad profesional, nos expone al mundo de las emociones compartidas, nos inclina al consenso racional y a la aceptación de la diferencia en pos de la unidad, nos aleja del ensimismamiento narcisista y de la parodia mercantil, nos aleja del extremismo en cualquiera de sus formas, nos hace mejores ciudadanos; nos hace mejores personas.

Mi primera epifanía como camerista fue bastante peculiar. Siendo todavía un niño, rogué a mi profesora que me asignara la *Toccata* para piano de Francis Poulenc. Yo la había descubierto en una grabación de Horowitz y su carácter vertiginoso me seducía enormemente. Además, las atrevidas quintas

¹³ BRENDEL, Alfred: *De la A a la Z de un pianista*, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 66.

paralelas del inicio me parecían el colmo de la osadía e inflamaban el lado más rebelde de mi naturaleza musical. Permítanme abrir aquí un paréntesis para recordar al Excmo. Sr. D. Pedro Fontanilla Miñambres (1863-1931), académico numerario de esta Academia y autor, junto al también académico Valentín de Arín (1854-1912), de *Estudios de armonía: lecciones teórico prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. Conocido como «el arín y fontanilla», fue mi libro de texto obligado durante los cuatro cursos de armonía del conservatorio. Entre sus enseñanzas figuraba la prohibición absoluta de escribir quintas paralelas; admonición que entonces los alumnos obedecíamos con temor reverencial y que hoy, por mor del destino, se torna simpática anécdota, ya que recibo la misma medalla de la que él fue titular.

Pues bien, ese mismo verano participé en un curso en el que se impartían distintas disciplinas instrumentales. Mientras me hallaba encerrado en la cabina de estudio repitiendo despiadadamente un pasaje complicado de esa *Toccata*, llamaron a la puerta. Pensé que sería algún otro alumno reclamando la cabina; pero al abrir, comprobé que se trataba del profesor holandés de traveso barroco. Esbozando una mirada casi compasiva y una amable sonrisa, me dijo: *Please, don't forget to breathe!*¹⁴

Podríamos decir que aquella experiencia no fue música de cámara en sentido estricto. Sin embargo, pese a no compartir la misma habitación, él tocaba conmigo y yo, sin saberlo, tocaba con él. Su propuesta, afín a la propia naturaleza de su instrumento, contenía información que yo nunca antes había considerado. Al incorporarla, la música que yo me empeñaba en estrangular, cobraba vida y adquiría sentido.

Creo sinceramente que aquella suerte de iluminación despertó en mí una pasión vocacional por la música de cámara basada, no tanto en el repertorio –ya que en mi caso estaba casi enteramente por descubrir–, sino en un palpito intuitivo que me orientaba hacia la colaboración musical como cauce para descubrir los misterios de la interpretación. Recuerdo con cariño uno de mis primeros intentos en el noble arte camerístico. Enamorado del *Quinteto K 452* para piano y vientos de Mozart, conseguí convencer a algunos compañeros del conservatorio para que se unieran a la empresa de tocarlo en público. Aunque

¹⁴ «Por favor, ¡no te olvides de respirar!» [traducción propia].

me fue imposible encontrar a un alumno que se ocupara de la parte de trompa, nada me detuvo: eran tantas mis ganas que... ¡lo reemplacé por un saxofón tenor!

Desde entonces, mi actividad musical siempre ha girado en torno a la música de cámara, género en el que, en palabras del maestro Arbós, «la iniciativa propia pierde su exuberancia, atemperada por la disciplina del conjunto, y el estilo se dignifica en razón de la elevación y superioridad de las ideas»¹⁵. Sin embargo, no es fácil aproximarse a los ideales enunciados por Arbós. El decurso de un camerista puede oscilar entre un encuentro desenfadado, sin más pretensiones, y una dedicación casi exclusiva en el seno de un conjunto estable. Tratándose de grupos humanos de diverso temperamento y distinto grado de preparación, talento y compromiso, la inmersión en la música de cámara requiere dotes camaleónicas de adaptación al medio. Es aconsejable aspirar a un equilibrio entre nuestra capacidad de cesión y nuestra integridad artística. Ya que la casuística de situaciones depende de la inagotable combinación puntual de seres humanos que se reúnen para hacer música, intentaré clasificarla en tipologías que pueden aparecer en estado puro o híbrido:

1. Indiferencia: Músicos que, quizás cansados a causa de mortecinas sesiones orquestales o clases interminables, acuden al ensayo en sus días libres o en horarios forzados. El silencio es la norma. La preparación de la obra por parte de la mayoría de los músicos es deficiente; apenas han estudiado su parte o la leen a primera vista y desconocen datos relevantes de la partitura general. Si alguno de los músicos realiza algún comentario de interés, la reacción del resto es apática ya que, si se crea debate, el ensayo puede alargarse más de la cuenta. El objetivo es tocar de principio a fin y maquillar los escollos técnicos en el menor tiempo posible. Si alguna vez vibraron con su oficio, lo han olvidado; quizás incluso detesten la música sin saberlo.

2. Entusiasmo desmedido: Hay músicos que estudian a conciencia su parte individual, pero desconocen la arquitectura de la obra en su conjunto. Creen que cada nota que tocan merece ser escuchada por encima de cualquier otro sonido circundante. Los diversos planos y texturas se desvirtúan y el equilibrio se quiebra.

¹⁵ FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la música*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 21 de diciembre de 1924, RABASE, Madrid, 1924, p. 94.

3. Imposición jerárquica: Circunstancia muy habitual en dúos. En este caso, un supuesto solista encumbrado dicta el discurso musical. Tal es el desprecio hacia su entorno que ni siquiera se digna en explicar lo que hace. Simplemente toca y el resto sigue sus designios egocéntricos. El gran pianista británico Gerald Moore narra cómo el violinista Josef Szigeti se situaba justo delante de él en el escenario para que el público no pudiera verlo. Una vez terminada la obra, lo autorizaba a saludar con un desdeñoso movimiento de cabeza¹⁶.

4. Desigualdad: Si el nivel de los instrumentistas es disparaje, las posibilidades de éxito son muy limitadas. Un músico de cámara genuino se sentirá incómodo si, tras una actuación, recibe múltiples elogios en detrimento de sus colegas. Su deseo no es brillar él mismo, sino hacer brillar al conjunto con su aportación. Un desequilibrio perceptible por el público es una pésima noticia.

5. Convidado de piedra: Puede ocurrir en colaboraciones con conjuntos estables de larga trayectoria, particularmente cuartetos de cuerda. El papel del músico invitado se reduce en estos casos al de incómodo espectador de un ecosistema impenetrable en el que actúan dinámicas de trabajo y relaciones personales enrarecidas. Si en algún momento se obtiene la venia del conjunto para emitir una opinión personal, es recomendable que esta no contradiga en exceso lo ya pactado entre ellos.

6. Utopía ensamblaria: En la práctica camerística es muy importante administrar bien el tiempo. Para ello es necesario distinguir entre lo que es sustancial para la música y lo que no lo es. Hay que descubrir el protocolo natural de ensayo adecuado para cada grupo de personas e incluso para cada obra. Es muy sano discutir, pero también tomar decisiones artísticas contundentes sin miedo a quebrantar el consenso. En la interpretación musical todo es reversible y a veces es mejor experimentar con una dosis de riesgo que incorporar una solución de compromiso que en el fondo no convence a nadie.

7. Engranaje perfecto: Digamos que es el reverso de todas las situaciones negativas enumeradas anteriormente. Los distintos instrumentos del conjunto se fusionan en un hiperinstrumento que contiene la singularidad de cada uno de

¹⁶ MOORE, Gerald: *I am too loud?*, Hamish Hamilton, London, 1968, p. 188.

ellos y a la vez proyecta nuevas posibilidades sonoras. Las aportaciones particulares contribuyen a crear volúmenes equilibrados que articulan una arquitectura sólida pero flexible. La música fluye libre de inflamaciones o desmembramientos y el estilo brota con elegancia, huyendo de las insufribles modas que consisten en actualizar o arcaizar su sustancia. La perfección bien puede darse en un encuentro fortuito con músicos desconocidos (en el arte vivimos siempre con esa bendita posibilidad de milagro), pero es más probable que ocurra en grupos asentados con objetivos comunes pactados y un adecuado rodaje. Aun en este caso, los ajustes, las revisiones, los procesos de reflexión individual y colectiva deben ser constantes. La rutina, la dejadez –como en la vida misma– llevan a la desidia, a la incomunicación y, finalmente, a la disolución del proyecto más importante que cualquier intérprete apasionado por la música de cámara puede desear: la fundación de un conjunto estable y duradero.

Si, como dice Leibowitz¹⁷, el intérprete es el doble del compositor –su *analogon* o su sustituto durante el transcurso de la interpretación–, lo es gracias al honrado compromiso que adquiere con su obra y al empleo de sus mejores virtudes. Las funciones de cada uno son distintas, pero su parentesco artístico es de primer grado. Al igual que en las relaciones familiares cercanas, el cuestionamiento puede beneficiar el afianzamiento de sus respectivas atribuciones, pero en última instancia, ambos se necesitan y buscan una relación simbiótica; una relación –por qué no decirlo– de amor incondicional entre seres que dedican sus vidas al insólito mundo de la creación artística.

Conocemos a los compositores del pasado a través de un concienzudo estudio de su obra y de su contexto. Cualquier dato, por ínfimo que sea, puede aportar luz a una tarea de cuyo éxito somos enteramente responsables en el fugaz momento de la ejecución. En este sentido, existen dos actividades muy aconsejables para cualquier intérprete: la primera es estudiar composición y componer; la segunda, tocar música de su tiempo y –a ser posible– trabajar con el compositor. No hay nada como la necesidad (o el deber) de plasmar música con sentido crítico en un papel pautado para entender las decisiones y los procesos mentales detrás de la información que nos brinda la partitura. Igualmente valioso

¹⁷ LEIBOWITZ, René: *Le compositeur et son double*, Gallimard, París, 1986.

desde un punto de vista intelectual y emocional es el conocimiento adicional que obtenemos de la colaboración cercana con el propio creador. La pregunta es única y contundente: ¿cómo debo tocar esta obra? Ambas actividades despejan el camino hacia la autenticidad de nuestra respuesta.

Nunca he sentido la necesidad de justificar mi dedicación como intérprete a la música de nuestro tiempo y, menos aún, la de encasillar su práctica en una supuesta especialización. La curiosidad por el hecho artístico en su globalidad y, en particular, por el arte de nuestro tiempo, debería ser consustancial a cualquier artista. Sin embargo, en el ámbito específico de la interpretación musical, vivimos desde hace más de dos siglos un aberrante desfase –de verdadera falta de comunicación, podríamos decir– entre compositores e intérpretes. Sería incompatible con este discurso analizar las diversas razones históricas, sociológicas y estéticas que han provocado esa fractura, pero sí podemos afirmar que la música de cámara, tema principal de nuestra disertación, representa un reducto de resistencia a esta anómala situación. La vasta cantidad de repertorio que se maneja en un conjunto de cámara permite la probabilidad estadística de un mayor acercamiento al canon contemporáneo establecido para nuestra formación. Asimismo, nos permite involucrarnos en uno de los procesos más hermosos y constructivos que un intérprete puede disfrutar; esto es, convertirse en el estímulo original que genera la obra, participar activamente en el proceso de creación y construir, mano a mano con el compositor, un concepto interpretativo que represente fielmente su imaginario sonoro.

A pesar de los años de experiencia, tiendo todavía a vivir con expectación y curiosidad las sesiones de trabajo con los compositores, tanto si se trata de un estreno como si no. No hay nada más reconfortante para un intérprete que legitimar la validez de su propuesta inicial o iluminar lugares que todavía permanecen oscuros en la partitura. El catálogo de actitudes y acercamientos de cada autor es amplísimo y muy disfrutable en su diversidad. Recuerdo especialmente el *laissez faire* de Hans Werner Henze, la extenuante implicación de Pascal Dusapin, el perfeccionismo analítico de George Benjamin, la intensidad metafórica de Toshio Hosokawa, el carisma casi mágico de Salvatore Sciarrino, la meticulosidad analítica de Helmut Lachenmann, o la lucidez expresiva de Brian

Ferneyhough. Entre la generación de maestros españoles, la prodigiosa mente de Luis de Pablo, el arrebatador lirismo de Antón García Abril, la rotundidad dramática de Cristóbal Halffter, la elocuente musicalidad de Joan Guinjoan, o la estimulante singularidad de Tomás Marco han contribuido no solo a mi comprensión de sus obras, sino también al enriquecimiento de mi visión global de la música.

Muy fecunda es también la forja de una alianza continuada en el tiempo que permita ahondar en el pensamiento musical de los creadores a través de nuevas obras inspiradas (o alentadas) por los propios intérpretes. A título individual, y también desde el Trío Arbós, damos fe de la bondad de esta fórmula, compartida con ilustres colegas como Jesús Torres, José Luis Turina, María de Alvear, Mauricio Sotelo, José María Sánchez-Verdú, Alfredo Aracil, César Camarero, Gabriel Erkoreka, José Manuel López y tantos otros; nuestro sincero agradecimiento por tanta excelente música compartida. Personalmente, no conozco mayor satisfacción profesional que la de haber contribuido a la creación de un nuevo repertorio cuya calidad es también ahora defendida por otros intérpretes.

Para aquellos músicos que sienten el deseo o la curiosidad de abarcar el hecho musical en su mayor amplitud posible, la música de cámara les ofrece un repertorio casi ilimitado. Su práctica es una ventana abierta a un panorama fascinante cuya vista engloba la mejor producción de los grandes compositores, infinidad de tesoros musicales casi desconocidos, la realidad musical de nuestro tiempo, y la esperanza de nuevas y maravillosas músicas futuras.

Conforme avanzo en el tramo final de este discurso, me gustaría añadir algunas reflexiones en torno a la música de cámara española, tan históricamente ligada a esta Academia. Más allá de los salones privados de la aristocracia y la alta burguesía española, la visibilidad de la música de cámara en las salas de concierto a cargo de profesionales se afianzó en nuestro país a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Para ello fue determinante que, en 1863, el violinista Jesús de Monasterio y el pianista Juan María Guelbenzu –dos relevantes músicos que diez años más tarde formarían parte de la primera Sección de Música de esta

Real Academia–, constituyeran en Madrid la Sociedad de Cuartetos, creando así la primera temporada estable de música de cámara en España. La apabullante presencia de repertorio del ámbito germánico (clasicismo vienés o romanticismo temprano alemán) apunta a la idea, entonces muy extendida, de que la música de cámara –o *di camera* [sic]¹⁸, según la denominación de la época– era un género asociado a cualidades exclusivas del genio alemán. La exaltación por parte de críticos y musicógrafos españoles del XIX del modelo germánico, como ejemplo absoluto de música pura en contraposición a la música impura de origen meridional, entronca con las premisas de los krausistas y neokantianos españoles de la Institución Libre de Enseñanza convencidos de que los altos valores morales y espirituales de la música alemana constituían una herramienta perfecta para la culturización y redención de la sociedad española. Fruto de este marco ideológico es la escasa presencia de música española en los 31 años de existencia de la Sociedad de Cuartetos. La siguiente anotación del propio Monasterio en un programa dedicado enteramente a obras de compositores españoles en el que se estrena el *Trío en mi mayor* de Tomás Bretón es muy reveladora: «La concurrencia fue menor que en ninguna de las otras Sesiones. La circunstancia de no ejecutarse más que obras de autores españoles ahuyentó a una buena parte del público ¡¡¡qué patriotismo tan desconsolador!!!»¹⁹. A pesar de este clima tan desfavorable para la producción musical autóctona, surgieron algunas obras notables. Sin ánimo de ser exhaustivo, citaré unos cuantos ejemplos a los que estoy estrechamente ligado como investigador, una faceta que en mi caso contribuye a iluminar mi necesidad de contextualizar y comprender las obras que interpreto.

En su empeño por establecerse en Madrid como compositor de mérito, Enrique Granados nos dejó un excelente trío con piano²⁰ (1895), que desde su primera publicación en 1976 hasta la primera edición crítica que yo mismo realicé en 2021 ha sido interpretado y grabado con innumerables erratas y alteraciones de su texto original. Su querido amigo, el fabuloso pianista Joaquín

¹⁸ La expresión correcta en italiano es *de camera*.

¹⁹ El concierto tuvo lugar el 11 de enero de 1889 en el Salón Romero. El legajo de la propia Sociedad de Cuartetos se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo el nombre: *Estados de cuentas anuales de la Sociedad de Cuartetos 1863-1893*, con la signatura B.T. 16/C.a 5.a (1-31).

Malats, también produjo otro trío²¹ de honda inspiración e impecable factura que tuvo que esperar la friolera de ciento veintitrés años para su publicación definitiva. No hubo tanta suerte con el escurridizo *Trío en fa mayor* de Isaac Albéniz que, aunque figura en el catálogo de obras de Albéniz en la biografía que Antonio Guerra y Alarcón le dedica en 1886, jamás ha sido localizado. Es posible que nunca existiera, pero confieso aún guardar la esperanza de encontrarlo.

D. Conrado del Campo fue un destacado cuartetista y portador de la medalla nº 18 de esta Academia. Afortunadamente, ya está en camino la recuperación total de sus cuartetos de cuerda, el corpus más importante dedicado a este género en el siglo XX español; pero aún queda pendiente, entre otras labores, la revisión de la obra camerística de Joaquín Turina. A pesar de la extrema pulcritud de sus manuscritos originales, todavía circulan ediciones defectuosas de importantes obras como el *Quinteto op. 1* (1907) o *Círculo op. 91* (1936). El estreno de este trío tuvo lugar en 1942 en el Ateneo de Madrid por la Agrupación Nacional de Música de Cámara, un proyecto ideado por el polifacético chelista Juan Antonio Ruiz Casaux, heroico factótum de la música de cámara en la España de posguerra, tal como atestigua el profesor Federico Sopena en contestación a su discurso de ingreso en esta Academia: «En los días azarosos, difíciles, de esfuerzo incomprendido y solitario de la Comisaría General de Música, la Agrupación Nacional, con sus ciclos, con su continua misión en todos los círculos y ambientes, es el gran consuelo»²².

La recuperación del juvenil *Trío en fa* (1904) de Joaquín Turina, representa para mí una de las más gratas recompensas recibidas a cambio de mis desvelos. En 1999, el recientemente desaparecido musicólogo, amigo, profesor y académico Antonio Gallego organizó, junto a la familia Turina, una audición privada en

²⁰ GRANADOS, Enrique: *Trío op. 50 en do mayor*, edición crítica de Juan Carlos Garvayo, Sacratif, Madrid, 2021.

²¹ MALATS, Enrique: *Trío en si bemol*, edición crítica de Juan Carlos Garvayo, Sacratif, Madrid, 2022.

²² RUIZ CASAUX, Juan Antonio: *La música en la corte de don Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 22 de noviembre de 1959, RABASF, Madrid, 1959, p. 43.

la Fundación Juan March para discutir su posible recuperación pública. Desde entonces, la obra se ha interpretado y grabado en numerosas ocasiones. No menos feliz fue el descubrimiento y la primera grabación de la *Seconda sonata concertata a quattro* (1938) de Julián Bautista, un cuarteto con piano compuesto en circunstancias especialmente difíciles que le sirvió de salvoconducto a su exilio argentino²³ y que Óscar Esplá –otro pasado titular de esta medalla nº 18– calificó de obra maestra.²⁴ Esta obra es el segundo intento de Bautista para esta formación tras la destrucción de su primer cuarteto en los bombardeos de Madrid y precede a otro cuarteto²⁵ escrito en 1939 sobre cuyo rastro mantengo mi lupa de detective.

Un músico anónimo alemán escribió en 1810 que «aquellos que se hayan unido por voluntad propia durante todo un invierno para tocar cuartetos, seguirán siendo amigos de por vida»²⁶. La práctica de la música de cámara es en definitiva una prueba de una de nuestras capacidades más nobles: la de sumar desinteresadamente individualidades en pos de un objetivo común de búsqueda de verdad y belleza: «“Beauty is truth, truth beauty”, –that is all / Ye know on earth, and all ye need to know», escribió Keats²⁷. «“Lo bello es cierto y cierto lo bello” – Nada más / se sabe en este mundo, y no más se precisa», tradujo Cortázar²⁸.

Agradecido por vuestra paciente escucha, he guardado para el final esta cita de Enrique Fernández Arbós que considero la más hermosa declaración de amor a la música de cámara que conozco:

²³ La obra ganó un concurso internacional convocado por el *Quatuor belge à clavier* en Bruselas. En el jurado figuraban compositores de la talla de Arthur Honegger, Alfredo Casella, Arthur Bliss y Jacques Ibert. Gracias a las gestiones del consulado belga, Bautista pudo salir del campo francés de refugiados en el que se encontraba.

²⁴ ESPLÁ, Óscar: «Sobre la música española», en Iglesias, Antonio (ed.): *Escritos de Óscar Esplá*, Alpuerto, Madrid, 1978, p. 153.

²⁵ Se trata de *Sonate à quatre d'après G. B. Pergolese*, escrita también para el *Quatuor Belge à clavier*.

²⁶ «Über Quartettmusik», en *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12/33, Leipzig, 16 de mayo, 1810, p. 514.

²⁷ KEATS, John: *Poems by John Keats*, Chiswick Press, Londres, 1897, p. 236.

²⁸ CORTÁZAR, Julio F.: «La urna griega en la poesía de John Keats», en *Revista de Estudios Clásicos*, nº 2, Mendoza, 1945, p. 88.

Desde la infancia poco o ningún goce he experimentado tan grato a mi espíritu como el que siempre me ha proporcionado la música de cámara, ya fuera interpretándola o gustándola como auditor. Hasta la denominación, tan bien hallada, corresponde a mis preferencias y temperamento y he disfrutado, si cabe, mil veces más durante los ensayos para nuestros conciertos que el concierto mismo. ¿Qué placer más puro puede darse que la velada íntima, con limitado grupo de buenos amigos adeptos al arte en una de sus formas, quizás la más elevada por ser la que con más recato, refinamiento y buen gusto nos muestra sus bellezas? La habitación recogida y confortable –a veces el estudio de un pintor– paz en el ambiente, ausencia absoluta de toda idea de éxito personal, comercio o cabotaje, sólo el contacto puro con el arte en una de las funciones más emotivas: la del sentimiento unido a la belleza perfecta de la forma²⁹.

²⁹ FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Memorias de Arbós*, notas y documentación gráfica de José Luis Temes, Alpuerto, Madrid, p. 254.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Excelentísimas señoras académicas, excelentísimos señores académicos, señoras y señores:

Acabamos de escuchar el discurso de ingreso en esta Real Academia de San Fernando de un músico –Juan Carlos Garvayo– que viene a cubrir la vacante dejada, por fallecimiento, por otro músico –Manuel Carra–, es decir, el pianista Garvayo sucede al pianista Carra. Pero mi primera intención hoy es la de dejar constancia de que quien hoy ingresa en esta casa es bastante más que un pianista (como, por cierto, también lo era Manuel Carra, tal como ha glosado el nuevo académico en su amplia referencia a su antecesor). Por ejemplo, Juan Carlos Garvayo es también poeta cuya inspiración, de vuelo alto, se ha vertido en dos bellos poemarios publicados hasta ahora: *33 Sueños* (2015) y *Si deseamos el mar* (2023).

Juan Carlos Garvayo posee demostrada sensibilidad hacia todas las artes: como me contó en una entrevista radiofónica que Radio Clásica emitió hace ocho años, su primera inclinación artística no fue hacia la música, sino hacia la pintura. Me comentaba en aquella entrevista que no había antecedentes músicos en su familia, aunque sí toreros y pintores. Afortunadamente, heredó más de estos últimos y mostró desde niño tanta naturalidad y destreza en el dibujo y la pintura que, siendo apenas adolescente, su madre trató de matricularle en la Escuela de Artes y Oficios de Motril, donde le vetaron el acceso por ser menor de 16 años. Su decepción fue tan grande que, como revancha, decidió centrarse en la música y, con similar facilidad, pasó un tiempo dedicado a la flauta..., instrumento que pronto se le quedó pequeño. Apoyado por la familia, finalmente pudo hacerse con un piano, instrumento con el que entabló, desde que se conocieron, una relación pasional, más que amorosa, que felizmente se mantiene hasta hoy. Y no detectamos visos de que pueda enfriarse.

A su carrera propiamente pianística me referiré brevemente después, porque ahora estaba aportando elementos para la consideración de Juan Carlos Garvayo como artista cuyo perfil rebasa ampliamente el de nada más (y nada menos) que un pianista. Por ejemplo, ha ejercido la dirección, cuando las circunstancias le han llevado a ello o han sido favorables a su natural curiosidad e inquietud: así, el maestro Garvayo dirigió los estrenos de *Lindaraja*, arreglo

de Luis de Pablo de la pieza para dos pianos de Claude Debussy, así como los estrenos de tres obras músico-teatrales de otros tantos grandes compositores contemporáneos españoles: José Manuel López (*La noche y la palabra*), César Camarero (*Horizonte cuadrado*) y Jorge Fernández Guerra (*Angelus novus*).

Garvayo también es compositor: por ejemplo, es autor de música para dos películas mudas: la magistral *Aldea maldita* (1930), de Florián Rey, y *A midsummer night's dream* (1909), de Charles Kent y J. Stuart Blackton, la primera versión cinematográfica que se llevó a cabo de la comedia de Shakespeare. Finalmente, como amante y estudioso que es del flamenco, Garvayo ha llevado a cabo brillantes composiciones y arreglos que le han conducido a crear o a adaptar para instrumentos de concierto (y a interpretarlas –a solo o como miembro del Trío Arbós–) páginas para cantaor y piano y para cantaor y trío, con o sin percusión añadida.

Otra faceta de la plural personalidad de Juan Carlos Garvayo es la de organizador de actividades musicales, faceta que lleva a cabo principalmente como impulsor y director del Festival Música Sur de Motril –su ciudad natal–, así como programando el ciclo de conciertos «Residencias» en el Museo Reina Sofía y presidiendo, desde 2023, la sección de música del Ateneo de Madrid.

Finalmente, es notable la dedicación de nuestro nuevo académico a la docencia, ejercida en clases magistrales impartidas en Oporto, Cleveland, Shangai, Nueva York, Frankfurt, etc.; en cursos especiales en la State University of New York en Binghamton, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid o en el Conservatorio Superior de Salamanca... y enseñando, con carácter estable, como catedrático de Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Cabe añadir aquí que, entre los títulos obtenidos por nuestro músico, figura el de Doctor en Educación por la Universidad Autónoma de Madrid (2020).

Centrémonos ya en el Garvayo pianista. Tras sus primeros estudios en el Conservatorio Victoria Eugenia de Granada, donde tuvo como profesora a Gloria Emparán, conoció en un curso en España al maestro argentino Américo Caramuta y, deseoso de seguir perfeccionándose con él –y, sobre todo, deseoso de

salir, de poner tierra por medio, de conocer y formar parte de otros ambientes— le siguió a Estados Unidos consiguiendo para ello varias becas. Allí, en la Rutgers University y en la State University of New York, el joven Juan Carlos Garvayo trabajó también con los maestros Walter Ponce y Diane Richardson, y obtuvo los títulos de *Bachelor of Arts in Music* y de *Master of Music*.

A partir de los primeros años noventa, comenzó una carrera concertística internacional que le ha llevado por más de treinta países de Europa, las Américas y Asia con tan abundantes actuaciones que no voy a enumerar aquí, ni siquiera de forma resumida, para no incurrir en aburridas —por prolijas— listas de lugares, festivales e instituciones. Simplemente quiero referirme a dos de esos hitos de su carrera individual como pianista, porque estoy seguro de que han sido especialmente relevantes para él y porque, además, tienen sendos puntos de contacto con esta casa: me refiero, por un lado, a su interpretación en diversos foros y a la grabación en DVD de la obra *Siempre todavía*, ambicioso y amplio trabajo, cocreado por el compositor Alfredo Aracil y el ya desaparecido colega académico Alberto Corazón, presentado por sus autores como «ópera sin voces» y cuya partitura, para piano solo —de más de una hora de duración— se conjuga con diseños gráficos y con textos escritos por nuestro recordado compañero. Garvayo trabajó arduamente en aquel proyecto, con resultado exquisito. Y, por otro, quería referirme a su encuentro y a su relación musical y amistosa con el maestro Alfred Brendel, leyenda viva del pianismo europeo y mundial, relación que culminó con aquel relevante estreno de la obra *Ancora un segreto* que Mauricio Sotelo compuso en homenaje a Brendel y que estrenó Garvayo en Bolzano, en sesión que incluía una conferencia del propio Brendel sobre la *Sonata en si menor* de Liszt y la interpretación de esta obra por parte del pianista Louis Lortie. Juan Carlos Garvayo se ha referido a aquella sesión, que se dio en diversas ciudades de Europa —Madrid entre ellas— y que se editó en un CD en el que se incluyó también la grabación histórica de la *Sonata* de Liszt en la deslumbrante versión que Brendel llevó a cabo en los años cincuenta del pasado siglo. Pero, al referirse a todo esto, Juan Carlos Garvayo ha omitido lo que yo añado ahora, y es que la presentación de este CD en España se hizo en la Sala Guitarte de esta Real Academia, en una tarde de 2016 inolvidable para mí, en la que, como secretario general, hice de anfitrión del acto, recibí al

maestro Alfred Brendel y lo presenté, así como a Mauricio Sotelo y a Juan Carlos Garvayo, quienes desarrollaron un interesantísimo intercambio de vivencias y opiniones. Recuerdo vivamente, cómo no, la visita a la primera planta del Museo y a otros espacios de la Academia –como este salón de actos– por la que se había interesado personalmente el maestro Brendel, visita que guie junto con Javier Blas antes de proceder a la mencionada presentación del disco.

Por fin, he de referirme a la trascendental faceta de Juan Carlos Garvayo como camerista, básicamente desarrollada desde 1996 con el Trío Arbós, del que es fundador y motor. Contundentemente claro ha quedado, desde el arranque mismo de su discurso, hasta qué punto la interpretación camerística ha constituido y constituye una principalísima parte de su vario quehacer musical. Formado por el propio Juan Carlos Garvayo como pianista y el violonchelista José Miguel Gómez, miembros desde el origen y, en los últimos años, con Ferdinando Trematore al violín, el Trío Arbós está desarrollando una carrera concertística de hondo calado, interpretando un repertorio amplísimo, que cronológicamente va desde el clasicismo hasta nuestros días y en el cual, como ha resaltado en su discurso, la mayor dedicación está dirigida al repertorio español –el clásico conocido más notables recuperaciones– y a la música contemporánea, campo este en el que el Trío Arbós está procurando algo esencial, como es una considerable ampliación del repertorio existente para trío, porque su propia presencia en el ambiente anima a muchos creadores a componer para esta formación de cámara obras a las que se unen tantas otras nacidas por encargo o por sugerencia directa del Trío Arbós. No procede aquí repetir los ilustrísimos nombres de compositores, españoles y foráneos, que ha mencionado Juan Carlos Garvayo en su discurso, con los que han trabajado él y su trío para tratar de profundizar en la mejor manera de sacar a la luz, de sonorizar las ideas que estos creadores habían llevado a los pentagramas en partituras que iban a estrenar o que, simplemente, habían programado en sus conciertos.

En cuanto a la mencionada labor investigadora y musicológica sobre el repertorio camerístico español, Juan Carlos Garvayo y el Trío Arbós la están llevando a cabo con rigor y generosidad, y ha supuesto poner a disposición de estudiosos e intérpretes composiciones rescatadas del olvido, como el juvenil

Trío en fa de Joaquín Turina (que el autor no incluyó en su catálogo y que se ha revelado como una obra más que apreciable) y tantas otras que han sido revisadas por Garvayo y finalmente publicadas por el Trío Arbós en ediciones de libre uso, originales de Enrique Granados, Joaquín Malats, Julián Bautista, Gerardo Gombau, Evaristo Fernández Blanco, Elena Romero o Ángel Martín Pompey. En definitiva, una vez más subrayo que el repertorio de música española para trío de piano, violín y violonchelo que tenemos ahora es bastante más rico que el que existía antes de que Juan Carlos Garvayo fundara su grupo de cámara.

En su discurso, el nuevo académico, más que alardear de méritos curriculares, se ha centrado en darnos auténticas claves del trabajo de un *camerista*, de un músico de cámara. Entre ellas, claro, la exigencia de precisión rítmica para que los varios miembros del grupo, siguiendo un mismo pulso, un mismo latido, interpreten la música no como suma de equis instrumentos, sino como un solo instrumento plural. Es un rigor métrico que, como ha expresado en frase feliz, no apunta hacia el mecanicismo –concepto del que la música tiene que huir–, puesto que «exactitud rítmica no es lo mismo que rigidez rítmica». Y me ha gustado mucho que haya recurrido al campo del flamenco, que él conoce muy bien, para tratar de explicar estos sutiles y resbaladizos conceptos: «Hasta ahora no he encontrado mejor definición práctica de esta idea que la denominada en el mundo de la música flamenca como *compás*, un concepto que incluye en sí mismo precisión rítmica, agógica perfecta, irrefrenable impulso musical y, sobre todo, el único tempo posible para que la mezcla de todo lo anterior fluya y resplandezca».

El *compás*... ¡nada menos! Inevitablemente, esto me ha traído al recuerdo una vivencia personal que vendría a corroborar con un ejemplo valioso lo expuesto por Garvayo. Mi relación con el flamenco y el *cante jondo* es la de mero aficionado, pero, por circunstancias que no vienen al caso, tuve cierto trato amistoso con el gran cantaor José Menese. Cuando una noche le felicité a la salida de un recital, como haciendo un aparte, me preguntó: «Tocayo, ¿crees que tengo compás?». En otra ocasión, unos años después, vino a los estudios de RNE para grabar un *martinete*, cante esencial que, como es bien sabido, se interpreta a voz sola, sin el concurso de la guitarra. Cuando lo acompañé a que

se instalara en el estudio y me dispuse a subir a la cabina acristalada para seguir junto a los técnicos de sonido la interpretación, me retuvo –«No, quédate»–, y me pidió que le diera un SI, cosa que hice desde el piano. A continuación, sentado en la banqueta me dispuse a escuchar, pero enseguida me hizo un gesto imperativo para que me acercara y, cuando llegué a su lado, me cogió del brazo con su mano, me apretó un poco, hizo el gesto de «allá voy» a los técnicos y comenzó a cantar. No es lugar ni momento para describir mi privilegiada vivencia táctil de un martinete, pero sí quería contarles que, al acabar, me dijo simplemente: «¿A que tengo compás?»... Quién me iba a decir a mí que, 42 años después (puedo precisar, pues he consultado la fecha de la grabación radiofónica) Juan Carlos Garvayo, en su discurso de ingreso a una Academia de la que yo ya formaría parte, me iba a aclarar el sentido profundo de aquella preocupación (¿obsesión?) del gran Pepe Menese.

Otro momento del discurso del nuevo académico que he celebrado especialmente, por certero e incisivo, es la descripción que nos ha dado de distintas tipologías de intérpretes cuando se acercan a la música de cámara. Además de parecerme certera e incisiva, la leí en su momento y la he escuchado ahora con sonrisa, pues, como cualquier profesional del ámbito musical puede haber hecho, he jugado a poner nombre y apellido posibles a buena parte de los tipos descritos por Garvayo.

Nuestros colegas académicos miembros de la Sección de Música en calidad de intérpretes –el violinista Agustín León Ara y el pianista Joaquín Soriano–, así como el recordado Manuel Carra, cuya vacante hoy se cubre, todos han hecho música de cámara, por supuesto, pero su actividad principal ha sido como solistas. No es el caso de Juan Carlos Garvayo, que desarrolla actividad como solista, por supuesto, pero que en mayor medida es intérprete de música de cámara, con lo cual este perfil de *camerista* viene a enriquecer el espectro de nuestra Sección.

Por su intensa acción en pro de la música española actual y del pasado reciente, Juan Carlos Garvayo –como miembro del Trío Arbós– se hizo acreedor al Premio Nacional de Música, recibido por su trío en 2013. Aunque sean de otra dimensión, estoy seguro de que al interesado le enorgullecen otras distinciones

recibidas que le acreditan como profeta en su tierra: así, la Medalla de Oro de la Ciudad de Motril (recibida en 2016) o su nombramiento en 2018 como Hijo predilecto de la provincia de Granada.

Excmo. Sr. D. Juan Carlos Garvayo Medina, maestro Garvayo, querido amigo Juan Carlos: entre tus predecesores como portadores de la Medalla 18 de esta Real Academia figuran Felipe Pedrell, Conrado del Campo, Óscar Esplá, Andrés Segovia, Narciso Yepes, Manuel Carra... No te hemos puesto el listón precisamente bajito, pero estoy seguro de que también eres buen saltador. Bienvenido a esta casa.

ACADÉMICOS TITULARES
DE LA MEDALLA N.º 18

Excmo. Sr.
D. PONCIANO PONZANO Y GASCÓN
Del 1 de enero de 1857 al 15 de septiembre de 1877

Excmo. Sr.
D. MARIANO VÁZQUEZ GÓMEZ
Del 15 de marzo de 1878 al 17 de junio de 1894

Excmo. Sr.
D. FELIPE PEDRELL SABATÉ
Del 10 de marzo de 1895 al 25 de enero de 1909

Excmo. Sr.
D. PEDRO FONTANILLA MIÑAMBRES
Del 11 de mayo de 1913 al 23 de julio de 1931

Excmo. Sr.
D. CONRADO DEL CAMPO Y ZABALETA
Del 25 de junio de 1932 al 17 de marzo de 1953

Excmo. Sr.
D. ÓSCAR ESPLÁ TRIAY
Del 4 de mayo de 1955 al 6 de enero de 1976

Excmo. Sr.
D. ANDRÉS SEGOVIA TORRES
Del 8 de enero de 1978 al 2 de junio de 1987

Excmo. Sr.
D. NARCISO GARCÍA YEPES
Del 30 de abril de 1989 al 3 de mayo de 1997

Excmo. Sr.
D. MANUEL CARRA FERNÁNDEZ
Del 13 de diciembre de 1998 al 25 de enero de 2024

Excmo. Sr.
D. JUAN CARLOS GARVAYO MEDINA
Desde el 26 de enero de 2025

(para Juan Carlos Getuero en su ingreso en la RABASF)

CHACONA SOBRE EL NOMBRE DE ARBÓS

Jose M. Sánchez-Verdú
2004-25

II [A R B Ó S]

$\text{♩} = 52$

Cabezas se dirigen hacia la puerta para recoger al nuevo escalónico

ecol. $\text{♩} = 65$ *poco rit.*

PROGRAMA MUSICAL

ENTRADA

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ (1968)

Chacona sobre el nombre de Arbós

(para Juan Carlos Garvayo en su ingreso en la RABASF)

Estreno absoluto

FINAL

CHARLES-MARIE WIDOR (1844-1937)

Symphonie n° 8, op. 42: Finale

Órgano

SILVIA MÁRQUEZ CHULILLA

Este discurso,

MÚSICA COMPARTIDA

REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA CAMERÍSTICA,

del académico electo

EXCMO. SR. D. JUAN CARLOS GARVAYO MEDINA

pronunciado en el Acto de su Recepción Pública en la

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

y su contestación por parte del académico

EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

se acabó de imprimir el día 13 de enero de 2025,

año del 150 aniversario del nacimiento

de ANTONIO MACHADO y MAURICE RAVEL

