

HAYDN

PIANO SONATAS

JOSU DE SOLAUN



MIXIS: SONATAS DE HAYDN

Josu de Solaun

Antes de empezar con cualquier otro tema y sobre todo para pasar a cosas un poco más interesantes, me dirigiré sin tapujos al proverbial elefante en la habitación. Sí: ese que aparece de repente cuando uno decide tocar, utilizando el “piano moderno”, cualquier “repertorio” escrito antes del siglo XIX. Es decir, contestaré a la pregunta canónica que seguro se me hará, tácita o explícitamente, tarde o temprano. Una perteneciente, por cierto, al mismo género de preguntas del tipo *¿Tu música, es tonal?* (insertar bostezo). Para ponernos ya desde el principio Haydnianamente cómicos, llamémosla la pregunta *ubicante* o *ubicadora* (“ubiquemos” al “intérprete”). La pregunta *musicotilla*, o al menos, *morboasa*. *Morboasode*, o al menos, *musicológicamente amarillista*, *sacadora de músculo de erudición*. La pregunta *reductora*, *objetivadora*, *abstractizante*. La “pregunta sin canto”, se podría llamar. Y es la siguiente (insertar redoble de tambor):

¿Josu, es esto un disco grabado con criterios historicistas - o lo que hoy se da en llamar “ejecución históricamente informada”?

Contesto, adelantando la conclusión en las premisas, procediendo por tanto de modo, digamos, jocosamente dogmático: la respuesta es un **NO** rotundo.

Pero entonces,

¿Josu, es esto un disco grabado CONTRA criterios historicistas - o CONTRA lo que hoy se da en llamar “ejecución históricamente informada”?

La respuesta vuelve a ser un **NO**.

Sencillamente, porque no es este un disco dialéctico, contra alguien, sino devocional, votivo: un himno, o mejor, una carta de amor sonora al gran Haydn, a lo que representa para mí en la música y en la vida, y a lo que representa el mezclarme con él, en él, en sus partituras, con ellas. De ahí una de las razones del título del disco, *mixis*, mezcla. Al fin y al cabo, las partituras de Haydn son, en palabras de Benet Casablanca, la más sublime muestra de la mixtura en las artes, de un verdadero “mestizaje cultural” hecho música. En ellas, hay, literalmente, “de todo”.

No es, por tanto, la pretensión de este disco el erigirse como una determinada “versión”, ni una “lectura” - lo que hoy llaman una “cover”. Eso supondría además ser susceptible de ser comparado con otros

“discos-de Sonatas-de-Haydn” para llenar las tardes de cierto tipo de “coleccionistas de agudos”. Y no, porque además, cada supuesta “versión”, “hipóstasis”, es en realidad una nueva obra de arte en sí misma, sea meritoria o no - esa es otra cuestión. Por tanto, este disco no pretende ser y no es un “análogo sonoro isomorfo” de las partituras de Haydn de las mencionadas sonatas. Definitivamente no.

No es tampoco este disco el “último grito” en Haydn, ni algo que abra “nuevos caminos interpretativos”, ni algo que pretenda descubrir el Mediterráneo musical, ni presentar un “Haydn” purificado de “incrustaciones” ideológicas, “prejuicios estilísticos”, o del tan temido hoy “fantasma” de la “subjetividad”: un Haydn pétreo, objetivo, granítico, científico. No. Tampoco un Haydn históricamente “auténtico” - hubo un tiempo en que la etiqueta de auténtico vendía discos igual que la etiqueta de ecológico vende tomates hoy. Ni tampoco he pretendido “finalmente revelar” el “significado último” de eso que llaman “estilo vienés”, un rótulo de una equivocidad mareante - además, intentar preservar un “estilo” es una actividad tan resbaladiza como atrapar el agua con las manos.

En esencia, no se basa este disco en una visión ramplonamente literalista, positivista y/o histórica del papel de la notación, sin perjuicio de no tener absolutamente nada en contra del noble oficio del historiador o del filólogo ecdótico. Ni tampoco se basa en una posición que acepte un papel subordinado para el llamado “intérprete” frente a la “obra” y a la “intención compositiva”, o que acepte que la “obra” existe como un ideal abstracto que haya que “defender”. No. Además, simple y llanamente, yo no soy un historiador, ni un filólogo, ni un musicólogo. Esto que vaya por delante. Para mí, la música del pasado pertenece al presente, ante todo, como Música, no como una fuente documental.

Por todo esto creo que en sus redes taxonómicas muchos lo llamarán, al disco, quizás “romántico”, o quizás, “posmoderno”, quién sabe. Hoy en día, llamar romántico a un músico es prácticamente un insulto, una palabra sucia. Sin embargo, en lo que a mí respecta, bienvenida sea.

Acabado este preámbulo galeato o sutil *captatio benevolentiae*, contaré que en 1992, ofrecí, a la edad de diez años,

mi primer recital público en el precioso monasterio de *Santa María del Puig*, fundado nada menos que en 1240 cerca de Valencia y donde mis padres se habían casado en 1980. Era difícil saber entonces que tan sólo siete años después marcharía a vivir y estudiar a Nueva York y que Haydn me acompañaría en aquel difícil viaje como una frágil pero permanente conexión con mi infancia... Y es que en ese recital de 1992, la partitura principal de la velada era una Sonata de Haydn, una de las que incluyo en este disco: la **Sonata en Re Mayor Hob. XVI/14**, tan llena de ternura y de serena luminosidad bucólico-pastoril: un idilio interior de sencilla pero sublime grandeza. Y así empezó el hilo rojo que es Haydn en mi vida, una especie de *locus amoenus* (PLESANT PLACE) donde tantas veces hallé y sigo hallando consuelo, consolación y cobijo. En mi infancia, todo el mundo amaba a Mozart y Beethoven. Haydn, era el patito feo. Yo siempre me sentí un patito feo y quizás también por eso, lo amara desde el principio...

Y así, Haydn se convirtió pronto en uno de mis compositores favoritos de partituras - no digo de música, pues texto y música no son lo mismo. El primer disco compacto que tuve entre mis manos, a los ocho años, fue un

regalo del filósofo español Guillermo Quintás [traductor al español de mucho Descartes] y de su mujer Margarita, grandes amigos de la familia: nada menos que un disco de Sonatas de Haydn grabado por Alfred Brendel en Londres en 1979, pero que Philips Classics remasterizó y volvió a lanzar al mercado, esta vez en CD, en 1990. Incluía dos sonatas, la Hob. XVI/49 y la **Hob. XVI/20**, que también incluyo en este disco. Todavía recuerdo la magia velada de las primeras notas de esa sonata en do menor: una confesión trágica, tan llena de emocionalidad y elocuencia; tan distinta, aparentemente, del Haydn que tocaría después en ese mi primer recital dos años después, pero a la vez claramente perteneciente al mismo temperamento abierto que me di cuenta pronto albergaba un abanico casi infinito de registros emotivos.

Yo había empezado clases de piano a los 7 años, en 1989, más o menos, y Haydn estaba ahí siempre, desde el principio, como una presencia oracular y protectora. Mi primera sonata, mi primer disco compacto, mis primeras memorias musicales... Después recuerdo estudiar, mucho más tarde, la **Sonata en Do Mayor Hob. XVI/50**, que también incluyo, aquí: una partitura de una ingeniosa y virtuosa comicidad - aventurera, perspicaz,

transgresora - con mi maestro Horacio Gutiérrez, quien conseguía sacar del piano, en esa partitura, recuerdo ahora, unos sonidos ligeros tal brisa en los puentes.

De la Sonata en **Do menor Hob. XVI/20**, recuerdo una anécdota preciosa: tocándosela al gran pianista norteamericano Albert Lotto, éste me contó que esta partitura era una de las preferidas de su profesor, el gran pianista polaco Artur Balsam (1906 - 1994), quien no podía dejar de emocionarse y repetir cantando sin parar el intervalo melódico de tercera menor - *fa, la bemol* - que Haydn escribe en sus primeras notas y que luego Brahms retomará, como claro homenaje al maestro vienés y buscando ese mismo afecto específico de nostalgia y ruego, en algunas de sus canciones a la par que en el tiempo lento de su segundo concierto para piano y orquesta. Cada vez que Balsam llegaba al *La bemol*, me contaba Lotto, se le llenaban los ojos de lágrimas diciendo: "*Oh, Haydn, you understand...*"

Y es que Haydn nos entiende. Y nos entiende porque sus partituras son pura mezcla. Pura *mixis*, como lo somos todos nosotros. Digo pura en tono irónico, ya que no hay nada puro en tal amalgama

de "trozos de vida". En la antigua Grecia se definía como *mixis* a una de las partes por medio de la cual el compositor aprendía a combinar los sonidos y a distribuir los géneros y los modos. Aristides Quintiliano, de hecho, distinguía tres pasos a la hora de componer: la *Lepsis*, que se refería a la elección del rango de notas, la *Mixis*, ya mencionada y por último la *Chresis*, que se refería a la ornamentación de la melodía.

Haydn prima, ante todo y sobre todas las cosas, lo que Bajtín daría en llamar *heteroglossia*. Es decir, la mezcla y coexistencia de distintas variedades dentro de un único "código lingüístico" - en nuestro caso, de un único "código musical". La coexistencia y el conflicto entre diferentes tipos de discurso y registro musical, aparentemente incomensurables, cuyos codos se tocan: por ejemplo, lo "rústico" (zafio, vulgar, basto, grosero) y lo "urbano" (agudo, gracioso, ingenioso, ligero); lo "simple" y lo "sofisticado"; lo "sublime" o "elevado" frente a lo "ridículo"; la "risa" y el "lamento"; lo "lúdico" y lo "serio"; lo "arrebatao" frente a lo "sereno"; lo "claro" frente a lo "oscuro" (*chiaroscuro*); lo "transgresor" y lo "obediente"; la "norma" y la "excepción"; "el principio" que parece "un final" y viceversa; lo "continuo"

y lo “discontinuo” o interrumpido - al fin y al cabo, Haydn, como Schumann lo sería después, es el gran maestro de la digresión, de la *parábasis*. Una *heteroglossia*, por tanto, llena de elisiones, prolongaciones, encabalgamientos, trucos métricos, silencios repentinos, parodias del virtuosismo, elipsis, engaños tonales...

Esta ingeniosa y audaz yuxtaposición entre discursos diferentes, al final trae siempre consigo una contradicción y un resultante conflicto con los sistemas de creencias imperantes, un ataque a las certezas absolutas. Una especie de apelación a la prudencia ontológica; una transgresión: el humor como disidencia - una disidencia transgresora y catártica a la vez. El humor como libertad, como crítica a la razón. En España, algo sabemos, fraternalmente, de todo esto: desde “*El Crítico*” de Gracián, el “*Teatro Crítico*” de Feijoo, hasta nuestra propia tradición “picaresca”.

Y es que Haydn apela continuamente en sus partituras al *homo ludens* que hay en todos nosotros, intentando suscitar siempre una sonrisa cómplice. Él mismo es el gran *Magister Ludi*, el “*trickster*” por excelencia. En la mitología y el estudio del folclore y la religión, un *trickster*

(término en inglés que se puede traducir aproximadamente como “embaucador” o “bromista”), a veces llamado *pícaro divino*, es un personaje en una historia que muestra un gran grado de intelecto y astucia o conocimientos secretos y los utiliza para hacer tretas, engaños o bromas y así desobedecer las reglas y normas y desafiar la conducta convencional.

Es una figura presente en diversas mitologías, así como en el carnaval eclesiástico de la Europa medieval. Y es que las partituras de Haydn son exuberantemente carnalescas en este profundo sentido del término.

De la **Sonata en La Bemol Mayor Hob. XVI/46**, recuerdo mis clases con Nina Svetlanova, una alumna de Neuhaus y con Golda Tatz, en Nueva York. Canta, Josu! Ambas me pedían. La **Sonata en Fa mayor, Hob. XVI/23**, que tanto me descubrió mi amado Vladimir Horowitz, donde conviven la expresión casi simultánea de lo lúdico y de lo grave, de lo elevado y de lo popular, de lo urbano y de lo rústico, me ha acompañado durante dos décadas. Y la **Sonata en Mi Mayor, Hob. XVI/31**, con ese final rústico e hilarante, abrió mis recitales en muchas tardes lluviosas.

El pasado mes de marzo del 2021, en plena tercera ola pandémica y una semana antes del recital en León que dió lugar a **Pandemicity** -mi último disco- grabé estas seis sonatas de Haydn en el auditorio Ciudad de Granada. Bueno, mejor dicho, utilicé unas reliquias históricas, partituras escritas por Haydn e intenté llevar a cabo una anamórfosis, una transmutación del grafos al fonos....

Semanas después mi madre y yo ingresamos por COVID en un hospital. Nunca la volví a ver... Quizás ahora esté con Haydn, y nos sonría.

Josu de Solaun

AGRADECIMIENTOS

Dedicado al Herr Doktor Guillermo Fuerteventura, con amistad, afecto, admiración, devoción inextinguible y agradecimiento por empujarme a tener el valor de hacer este disco. "Por favor, adelante, pase usted primero ..."

Cadencias y ornamentación: Josu De Solaun (en su mayoría), Paul Badura-Skoda y Robert Levin

Agradecimientos a Luis Clemente por el maravilloso piano Shigeru-Kawai

Agradecimientos a Paco y Gloria, por aguantarme, apoyarme y quererme.

En memoria de mi madre Francisca Victoria Soto Causera (1949 - 2021), quien falleció repentinamente semanas después de grabar este disco, a causa de la COVID-19, y cuya muerte nunca jamás podré asimilar... Espero que donde esté quizá sonría junto a Haydn.

Josu de Solaun

CANTO A LA POESÍA: EL ENIGMA INFINITO

Vicente Chuliá Ramiro

Finitud e infinitud; unidad y diversidad; continuidad y discontinuidad; desesperación y esperanza; temporalidad y eternidad; conexión y desconexión; relación e independencia; muerte y resurrección; sufrimiento y consuelo; humano y divino...

Podríamos seguir en esta inagotable serie de pares aparentemente contrarios que, en realidad, están unidos indisolublemente por un tercer componente que ofrece la posibilidad de conjugarlos. ¿Dónde residiría este tercer componente común a todos los contrarios, con tal poder de conjunción milagrosa que nos permitiría ver en la muerte la vida o en la desesperación la esperanza?

¿Podría ser en la Teología? Dificilmente. Teologías hay muchas y el *logos* de Dios nos obliga a una nueva dicotomía: lo apofático, que se cierra a la experiencia personal sin ánimo de una explicación más que la negativa; y lo catafático, que constituye dogmas racionales que de alguna manera flotan a partir del sueño axiomático de agarrar lo inabarcable.

¿Podría ser, entonces, en la Filosofía? Problemáticamente. Filosofías hay muchas y viven de la confrontación. Tratan de marcar

la realidad en un mapa que se ordena desde conceptos a ideas –materialismo–, o desde ideas no materiales hasta conceptos mundanos –idealismo–. Pero con ello, sin embargo, y aún desde ontologías pluralistas –no mundanistas o groseras–, el límite nos lo ofrece la propia dialéctica de base, a saber: aclarar frente al otro, clasificar para distinguir, separar para juntar..., o en el mejor de los casos, estudiar la disociación de lo inseparable (necesario para el gran arte de filosofar). Esta disociación se parece, más bien, al desollar del taxidermista o al extirpar órganos en un cadáver del forense.

No, este tercer componente proviene de otro lado que ha convivido entre la Teología, la prosa de la vida y la Filosofía: la Poesía.

Pero la Poesía no reducida al poema de palabras, ya que *poien* es «crear» o «hacer»; *poïema*, «lo creado» o «lo hecho»; y *poesía*, el «decir» de lo hecho. Aclaremos que cuando aquí apelamos al «decir» no estamos reduciendo la cuestión a lo expresivo del lenguaje (aunque también nos parecería grosero excluirlo). Expresivo proviene de «exprimir» y, en este sentido, todo lo que subyace a lo poético tiene en sus partes lo que «exprime» nuestras vivencias; pero al igual que el jugo de una naranja no se confunde con el acto de exprimirla,

lo poético, aun incluyendo una fuerte dimensión expresiva, no puede definirse por lo expresivo.

Lo poético acaso podríamos definirlo por aquello que, conteniendo las presencias subjetivas y objetivas que conforman la obra (estas presencias incluyen fuertes conexiones alotéticas –*allos*: otra cosa-con todas las partes de nuestro mundo-entorno), supone al mismo tiempo una Unidad complexionada que excluye toda crítica, toda opinión, toda disección, toda comparación y toda analogía.

Por lo tanto, en el mundo del arte existen dos momentos conjugados y mezclados, a saber: como primer momento, lo alotético, que contiene signos, sonidos, cuerpos, colores, acciones, técnicas, ciencias, vivencias, fines, deseos, voluntades, sufrimientos, necesidades, conocimientos, política, historia, etc., diluidos todos ellos en una mezcla admirable y extraña, difícil de explicar (las explicaciones siempre tienden a reducir); y como segundo momento, el poético, donde la obra como Unidad que acaba siendo representada (esto, como veremos, es el resultado del segundo momento), contiene infinitas alegorías que nos llevan a un mundo que, sin desconectarse de la vida, tiene sus

propias enigmáticas leyes de ensamblaje a través de las cuales se involucran los contenidos significados con las expresiones significantes.

Estos fenómenos, que han acompañado siempre al hombre desde que éste existe y es consciente de lo infinito, podemos afirmar que son lo específico del arte. Pero más nos interesa penetrar aquí en la poética musical desde estos postulados expuestos, y para ello, debemos recalcar que es siempre un material estético lo que une lo alotético y lo poético en un todo que, aun sonando a paradoja, no tiene límites, ya que la propia poética desdibuja las fronteras de dicho material. Así, este material que intercala lo alotético y lo poético en la infinita idea de Música, es otra idea infinita: la *melos*; lo común a toda poética musical y que desborda las particularidades históricas. Tal vez, el gran Heinrich Schenker pretendió llegar a establecer las leyes del *melos* a través del análisis de los tres niveles y del cierre tonal, si bien el problema reside en que estos análisis, aun en el mejor de los casos que el propio Schenker practicó, se mueven en el ámbito de una alegoría basada en el organismo viviente del sonido, codificado como alegoría de las leyes de la conducción de las voces por medio de ideas ontogenético-musicales –una mezcla entre

Derecho y Biología-; pero esto pertenece al lugar entre el *melos* y la poética del propio Schenker que, sin embargo, en manos de otros, más que transformar, se convierte en una fórmula cerrada resultado de una impostura.

¿Podríamos, pues, decir algo positivo acerca del *melos*? Rotundamente no desde un estadio filosófico, ya que esta idea es lo que nos traba a la poética y, por tanto, queda siempre (afortunadamente) impregnada de nosotros mismos. Ahora bien, sí podemos hablar de manera filosófica (y de hecho hemos dedicado una Tesis Doctoral a ello) del «espacio melológico como materia estética», teniendo en cuenta que, cuando cada una de sus figuras se impregnan de la forma de mirar de cada artista y receptor (que en el fondo es el principal artista), éste deja de ser un espacio para constituir el propio *melos* que conforma la poética musical.

Dicho todo esto, queridos oyentes, lo que ustedes lean aquí acerca de **Joseph Haydn** o de **Josu De Solaun** estará impregnado de quien suscribe y del amor que les profeso, y sin ello, mi propia forma de pensar me impediría hablar sobre cuestiones artístico-musicales a día de hoy.

¡Haydn!... sólo escribirlo me llena de recuerdos. Mi infancia repleta de música

está envuelta de **Haydn**, mezclado con la poética de mi padre, de mis hermanos o del gran Maurice André. ¿Qué puede decirse de una música así? Hablar de los enigmas es imposible, y esta imposibilidad proviene del plano poético situado entre lo que podríamos denominar el plano sinectivo y actualista de las inconmensurabilidades vivenciales de los seres humanos y el plano representacional o sustancial de las obras codificadas en símbolos y signos.

El plano sinectivo se refiere a la conexión con cosas diferentes, es decir, las conexiones alotéticas con cosas tan heterogéneas, múltiples e inconmensurables que se configuran en obras resultantes de materias estéticas determinadas (*melos*, pigmentos sobre superficies, infraestructuras tecnológicas...), donde obtenemos una sustantividad artística que reside en dicha representación sustancial. Ahora bien, esta sustantividad que está liberada de todo *finis operis*, está hecha a través de normas y ejercicios constituidos por medio de *finis operantis* concretos que pueden reducirse a habilidades determinadas que, al no servir para nada concreto, sólo podrían entenderse como algo mágico, fetichista o con fines sobrevenidos de esferas culturales o sociológicas.

En cambio, nuestras profundas convicciones van en otra dirección, basada en el plano intermedio que intercala el plano sinectivo con el plano representacional, a saber, el plano del «mirar poético». Este «mirar» es algo trascendental que consigue unir aparentes contrarios o, al menos, si no unirlos, trabarlos en una complejión que desde un cierre fenoménico nos transmita una apertura infinita y constante.

Si algo podemos decir (que podemos) de esta trascendentalidad de la poética, es lo que denominaremos «*symploké* de gestualidades alegóricas».

La palabra «gesto» está relacionada con *gestare*, es decir, «gestar», referido a «traer algo». Y ¿qué es la materia poética que trae una representación sustantiva artística de una obra formalizada en una materia estética determinada por categorías históricas? La respuesta la encontramos en el gran libro de Jean D'Udine, **El Arte y el Gesto**:

«Lo que sintetiza directamente toda la personalidad del artista; una química estética que si fuera posible (o dicho de otro modo: si la belleza fuese un fenómeno objetivo susceptible de análisis) podría definir el arte de cada poeta (en este caso, musical) por una fórmula única, puramente cualitativa, independiente de toda

morfología, y, lo mismo la encontraríamos en la primera melodía escapada de su pluma adolescente y formada en los moldes de un antecesor, como en las más hermosas páginas de su madurez».

Esta «identidad sintética» del poeta y su propio cierre (esto nos recuerda, análogamente, a la gran obra maestra **Teoría del Cierre Categorical** de Gustavo Bueno, donde el filósofo español nos hace ver la trascendentalidad de la ciencia a partir de la inconmensurabilidad de las verdades científicas: de la Química respecto de las Matemáticas, o de la Termodinámica respecto de la Geometría, entre muchas otras) debe acoplarse a otras «identidades sintéticas», a saber, la de otros poetas que la «interpretan», pero también a la visión poética de los que la oyen y la conforman respecto a sus inconmensurabilidades sinectivas. Esto forma una cadena tan enigmática y sublime que sólo el hecho de pensar en ella hace que salten mis lágrimas y se remuevan mis emociones.

¿Qué puede aportarles a ustedes, poetas-receptores que oigan este disco, oír a **Joseph Haydn** y a **Josu de Solaun**? Pues el hecho de mezclar sus propias vidas con esta mezcla de dos identidades artístico-musicales: la fuerza intensiva, «orquestalidad pianística»,

literaria conexión de elementos melológicos y escrutación de lo que no suena del poeta **De Solaun**; con la magnitud dramático-juvenil combinada con la sabiduría de despliegue orgánico-cósmico del inigualable poeta **Haydn**.

Sólo falta un elemento indispensable: ustedes, poetas que lo escuchen y lo totalicen. Para ello, en efecto, deberán tener esta condición de poetas y vibrar en sus sinexiones vitales. A ustedes, queridos oyentes, les dedico, por tanto, estas eternas palabras del libro ya mencionado de D'Udine:

«Ve por tu camino, hermano mío, sin escuchar a quienes no conocen el incomparable secreto que buscas. Ama el espíritu que alumbra nuestra ruta terrestre. Ama el saber, que semejante a la brújula guía al viajero por el bosque. Pero la antorcha y la brújula no son el bosque, y es precisamente el encanto del bosque el que debe penetrarte, exaltarte, divinizarte. Tus propios sentidos y tu propio corazón son quienes te lo harán comprender. ¡Mira!, los pájaros cantan; las ramas se balancean desde la aurora hasta el ocaso, bañadas por los rayos plateados de la mañana, los de oro del mediodía y los purpúreos de la tarde; en los zarzales se ocultan reptiles; alas de fuego rasgan la

penumbra. ¡Escucha! Las hojas murmuran lánguidamente bajo la caricia de la brisa, las aves callan, todos los alientos de la noche se unen bajo el ramaje. ¡Escucha cómo gime la tempestad, cómo ruge el trueno lejano, y cómo las aves nocturnas lanzan gritos tan temerosos como sus tristes plumajes! Respira todos estos perfumes: el olor de las resinas, las embriagadoras oleadas de los cálidos mirtos, el delicioso aroma de los lirios y de los jazmines abiertos, y los relentes de las hojas secas, y los miasmas de las marismas. Acaricia el terciopelo del musgo, la finura de las hojas nuevas, el tronco rugoso de los pinos. ¡Pínchate con las espinas de las rosas! ¡Encuentra en el claro del bosque a la doncella desfallecida que resume todos los aromas, todas las armonías, todos los matices del mundo! ¡Vive, ama, sufre, espera, muévete, caza, ataca, grita, canta, acaricia!... ¡Cultiva, perfecciona, elabora todos tus ritmos! ¡Y así te verás vivir! [...] Al volverte más humano hazte mejor humano, a la vez más fuerte y más bueno, más sencillo y más comprensivo de cuanto te rodea. Y tu arte, fundado así en mayor energía, en más amor e indulgencia, será vigoroso, piadoso y bueno. Tal es el secreto de los maestros. ¡Vibrar, vibrar siempre!»

¡Vibren, vibren ustedes con **Haydn** y con **De Solaun**!

Vicente Chuliá Ramiro

MIXIS: HAYDN SONATAS Josu de Solaun

Before addressing any other subject, and especially in order to move on to more interesting topics, I will unabashedly address the proverbial elephant in the room, the one that suddenly appears when one decides to play any kind of “repertoire” written before the 19th century with a “modern piano”. Namely, I will answer the canonical question which I am sure tacitly or explicitly, sooner or later, will be asked to me. A question, incidentally, of the following sort: *Is your music tonal?* (insert yawn here). In the spirit of Haydn-esque jocularly, we may call this the *placement* question, “the one which places”, locates the “interpreter” on certain coordinates. It is the *musicogossipy* question - and a slightly *morbid* one. It is the *musicologically sensationalist* question, the *question-that-always-ends-up-overstretching-the-academic-muscle*. It is the *abridging, objectifying and abstracting* question. One might call it, poetically, the “question without song”. And it is the following (insert drum roll here):

Josu, is this a CD recorded with historicist criteria - that is, is it what we

nowadays call a “historically informed performance”?

I will answer this question anticipating the conclusion in my very premises, thus proceeding in a - let us say - wittily dogmatic fashion: the answer is a resounding **NO**.

So then,

Josu, is this a CD recorded AGAINST historicist criteria - or AGAINST what is nowadays called a “historically informed performance”?

Again, the answer is **NO**.

Why? Simply, because this is not a *dialectical* CD. That is, it is not conceived *against* someone. Instead, it is devotional, votive, a hymn of sorts, or better, a sonorous love letter to the great Haydn, to what he represents for me in music and in life, and to what it means to intertwine myself with him, to blend with him and with his scores. This is one of the reasons for giving the title *Mixis* to the CD, *mixis* meaning mix, mixture, blend. After all, Haydn’s scores are, in the words of Benet Casablancas, the most sublime example of syncretism in the arts, of a true “cultural miscegenation” turned music. In them, you can literally find “everything”.

Therefore, this CD is not a certain reading of a Haydn score, a version of it - what today would be called a "cover". And it is not because that would make it susceptible to being compared with other "Haydn-Sonata-CDs", these comparisons being the futile pastime of certain "treble collector" music lovers for whom recordings are a kind of fetish. And it is not this, particularly also because each so-called "cover", "hypostasis", is in reality a new work of art in itself - whether it is a worthy or not, that is another issue. Hence, the CD is not intended to be and is certainly not a kind of "isomorphic sound analogue" of Haydn's piano sonata scores. Definitely not.

Nor is this disc the "last word" in Haydn scholarship or performance, or something that breaks "new interpretative ground", or something pretending to discover the musical Mediterranean, or to present a "Haydn" purified of ideological "crusts", "accretions", "stylistic prejudices", or of the much-feared "ghost" of "subjectivity". And so a solid, objective, granite-like and scientific Haydn it is not. Nor is it a historically "authentic" Haydn. There was indeed a time when the label "authentic" sold records just as the label "organic" sells tomatoes today. Nor have I ridiculously

claimed to "finally reveal" the "ultimate meaning" of what is usually called the "Viennese style", a label of dizzying equivocalty. What's more, trying to preserve a "style" is as slippery an activity as catching water with one's hands.

In essence, this CD is not based on a crassly literalist, positivist and/or historical view of the role of musical notation - and yet I certainly have absolutely nothing against the noble profession of the historian or of the ecdotic philologist. Nor is this CD based on a position that accepts a subordinate role for the so-called "interpreter" vis-à-vis the "work" and its "compositional intention", or which accepts that the "work" exists as an abstract ideal to be "defended". Obviously not. Moreover, I am neither a historian, nor a philologist, nor a musicologist. That goes without saying. For me, in essence, the music of the past belongs first and foremost to the present, as Music, not as a documentary source.

For all I have said, I think that in their respective taxonomic networks, perhaps many will call this album "romantic", or perhaps "post-modern", who knows. Nowadays, to call a musician "romantic" is practically an insult, a dirty word. However,

as far as I am concerned, I will always welcome it.

After this preamble or subtle *captatio benevolentiae*, I will tell you that in 1992, at the age of ten, I gave my first public recital in the beautiful monastery of Santa Maria del Puig, founded no less than in 1240 near Valencia and where my parents had married in 1980. I could not have imagined that only seven years later I would go to live and study in New York and that Haydn would accompany me on that difficult journey as a fragile but permanent connection to my childhood... And in that 1992 recital, the main score of the evening was a Haydn Sonata, one of the ones I include on this CD: the **Sonata in D Major Hob. XVI/14**, which is so full of tenderness and of a serene bucolic-pastoral luminosity. It is an inner idyll of simple but sublime grandeur. And so began the red thread that represents Haydn in my life, a kind of *locus amoenus* (a pleasant place) where I have so often found, and continue to find, solace, consolation and shelter. In my childhood, everyone loved Mozart and Beethoven. Haydn was the ugly duckling. I always felt I was an ugly duckling and maybe that is also why I loved him so much from the beginning...

Haydn soon became one of my favourite composers of scores - I don't say of music, since text and music are not one and the same thing. The first CD I held in my hands, at the age of eight, was a gift from the Spanish philosopher Guillermo Quintás [translator into Spanish of much Descartes] and his wife Margarita, great friends of my family: nothing less than a disc of Haydn Sonatas recorded by Alfred Brendel in London in 1979, but which Philips Classics remastered and re-released, this time in C format, in 1990. It included two sonatas, Hob. XVI/49 and **Hob. XVI/20**, which I also include on this CD. I still remember the veiled magic of the first notes of that sonata in C minor: a tragic confession, so full of emotionality and eloquence; so different, apparently, from the Haydn I would later play in that first recital two years later, but at the same time clearly belonging to the same open temperament that I soon realised harboured an almost infinite range of emotional registers.

I had started piano lessons at the age of 7, roughly in 1989, and Haydn was always there, from the beginning, like an oracular and protective presence. My first sonata, my first compact disc, my first musical memories... Then I remember, much later,

studying the **Sonata in C Major Hob. XVI/50**, which I also include here, with my teacher Horacio Gutiérrez. It is a score of witty and virtuosic comedy: adventurous, perspicacious, and transgressive. My teacher managed, I now remember, to bring out of the piano in that score such light sounds, like the breeze on bridges.

Of the Sonata in **C minor Hob. XVI/20**, I remember a precious anecdote. When I played it for the great American pianist Albert Lotto, he told me that this score was one of the favourites of his teacher, the great Polish pianist Artur Balsam (1906-1994), who could not stop himself from being deeply moved by and singing endlessly the melodic interval of the minor third - *F, A flat* - which Haydn wrote at the beginning of the piece and which Brahms later took up in some of his songs and in his second piano concerto, as a clear homage to the Viennese master and in search of that same specific affection of nostalgia and supplication. Every time Balsam reached the A flat, Lotto told me, he would get teary-eyed and say: "*Oh, Haydn, you understand...*".

And it is true that Haydn understands us. And he understands us because his scores are pure mixture. Pure *mixis*, as we all are.

I say pure in an ironic tone, since there is nothing pure about such an amalgam of "pieces of life". In ancient Greece, *mixis* was defined as one of the parts by which the composer learned to combine sounds and to distribute genres and modes. Aristides Quintilianus, in fact, would distinguish three steps in composing: *Lepsis*, which referred to the choice of the range of notes; *Mixis*, already mentioned; and finally the *Chresis*, which referred to the ornamentation of the melody.

Haydn gives priority, first and foremost, to what Bakhtin would call *heteroglossia*. That is to say, to the mixture and coexistence of different varieties within a single "linguistic code" - in our case, a single "musical code". The co-existence and conflict between different types of musical discourses and registers, apparently incommensurable but touching elbows at the same time. For instance, the "rustic" (rude, vulgar, coarse, rough) and the "urban" (sharp, funny, witty, light); the "simple" and the "sophisticated"; the "sublime" or "lofty" versus the "ridiculous"; the "laughter" and the "lament"; the "playful" and the "serious"; the "rapturous" versus the "serene"; the "clear" versus the "dark" (*chiaroscuro*); the "transgressive" and the

“obedient”; the “rule” and the “exception”; “the beginning” that seems like “an end” and vice versa; the “continuous” and the “discontinuous” or interrupted - in this last case, after all, Haydn, like Schumann later, is the great master of digression, of interruption, of *parabasis*. His scores are a *heteroglossia* that is full of elisions, prolongations, enjambments, metrical tricks, sudden silences, parodies of virtuosity, ellipses and tonal deceptions...

This ingenious and audacious juxtaposition between different discourses in the end always brings a contradiction and a resulting conflict with prevailing belief systems, an attack on absolute certainties. It is a kind of appeal to ontological prudence. It is a transgression: humour as dissidence, a dissidence that is both transgressive and cathartic. It is humour as freedom, as a critique of reason. In Spain, we fraternally know something of all this: from Gracián's “*El Criticón*”, Feijoo's “*Teatro Crítico*”, to our own “picaresque” tradition.

In his scores Haydn thus continually appeals to the *homo ludens* in all of us, always trying to elicit an accomplice's smile. He himself is the great *Magister Ludi* (master of the game), the *trickster*

par excellence. In mythology and the study of folklore and religion, a *trickster*, sometimes called a *godly rogue*, a *divine fool*, is a character in a story who shows a great degree of intellect and cunning or secret knowledge and uses it to play tricks, deceptions or pranks to flout rules and norms and defy conventional behaviour. He is a figure present in various mythologies, as well as in the ecclesiastical carnival of medieval Europe. In this sense, Haydn's scores are exuberantly carnivalesque in the profound sense of the term.

Of the **Sonata in A Flat Major Hob. XVI/46**, I remember my lessons with Nina Svetlanova, a pupil of Neuhaus, and with Golda Tatz, in New York. Sing, Josu! They both asked me.

In the **Sonata in F major, Hob. XVI/23**, revealed to me by my beloved Vladimir Horowitz, lives the almost simultaneous expression of the playful and the serious, the lofty and the popular, the urban and the rustic coexist. It has accompanied me for two decades.

And the **Sonata in E major, Hob. XVI/31**, with that rustic and hilarious ending, opened my recitals on many a rainy afternoon.

Last March 2021, in the middle of the third pandemic wave and a week before the recital in León that gave rise to **Pandemicity** - my latest album - I recorded these six Haydn sonatas in the *City of Granada Auditorium*. Actually, to say it better: I used some historical relics, that is, scores written by Haydn, and I tried to perform a kind of anamorphosis, a transmutation, from *graphos* (the written) to *phanos* (the sonorous)....

Weeks later my mother and I were admitted to hospital for COVID. I never saw her again... Perhaps she is now with Haydn, and is smiling at us.

Josu de Solaun

ACKNOWLEDGEMENTS

Dedicated to Herr Doktor Guillermo Fuerteventura, with friendship, affection, admiration, unquenchable devotion and gratitude for pushing me to record this CD. "Please, go ahead, you first..."

Cadences and ornamentation: mostly Josu De Solaun, Paul Badura-Skoda and Robert Levin.

Many thanks to Luis Clemente for the wonderful Shigeru-Kawai piano; to Paco and Gloria, for putting up with me, supporting and caring me.

In memory of my mother Francisca Victoria Soto Causera (1949 - 2021), who suddenly passed away weeks after recording this CD, due to COVID-19, and whose death I will never manage to assimilate... I hope that wherever she is, she may be smiling next to Haydn.

Josu de Solaun

A HYMN TO POETRY: THE ENDLESS ENIGMA

Vicente Chuliá Ramiro

Finitude and infinitude; unity and diversity; continuity and discontinuity; despair and hope; temporality and eternity; connection and disconnection; relationship and independence; death and resurrection; suffering and consolation; human and divine....

We may go on in this infinite series of seemingly contrary pairs that, in truth, are intimately united by a third component associating them. Where would this third component reside? It is common to all opposites and has such power of miraculous union that it would enable us to see life in death or hope in despair.

Could it be found in theology? Barely not. There are many theologies and God's *logos* forces us into another dichotomy: the apophatic, which is closed to personal experience and has no intention of explaining other than the negative; and the cataphatic, which constitutes rational dogmas somehow floating from the axiomatic dream of grasping the ungraspable.

Hence, could it be found in philosophy? Not without difficulty. There are many

philosophies and they all clash. They try to mark reality on a map that is ordered from concepts to ideas (materialism), or from non-material ideas to worldly concepts (idealism). Nevertheless, and even from pluralist, not ordinary or coarse ontologies, the limit is offered by basic dialectics, namely: to clarify before the other, to classify in order to distinguish, to separate in order to join..., or in the best of cases, to study the dissociation of the inseparable (necessary for the great art of philosophising). This dissociation is rather like the taxidermist's skinning or the forensic doctor's removal of organs from a corpse.

So none of the above. This third component, instead, comes from another domain that has coexisted between Theology, the prose of life and Philosophy. It is Poetry.

Poetry, however, not reduced to the literary, since *poien* means "to create" or "to make"; *poiema*, means "the created" or "the made"; and *poetry* is the "saying" of what is made. And let us make it clear that when we refer to "saying" we do not mean language expressiveness (though we would also find it churlish to omit it). Expressive comes from "to squeeze" and, in this sense, everything underlying the poetic has in its parts what is "squeezed" by our experiences; but just as

the juice of an orange is not to be confused with the act of squeezing it, the poetic, even if it includes a strong expressive dimension, cannot be defined by the expressive.

The poetic could perhaps be defined as that which, while containing the subjective and objective presences making up the work of art, at the same time implies a complexed Unity that excludes all criticism, all opinion, all dissection, all comparison and all analogy. These presences include strong allotheoretical connections (*allos*: something else) with all parts of our world-environment.

Hence, in the art world there are two combined and mixed stages. The first one is the allotheoretical state, which contains signs, sounds, bodies, colours, actions, techniques, sciences, experiences, aims, desires, wills, sufferings, needs, knowledge, politics, history, etc., all diluted in an admirable and strange mixture. It is difficult to explain because explanations always tend to be reductive. The second stage is the poetic, where the work as a Unity ends up being represented (this is the result), containing infinite allegories taking us to a world that, without disconnecting from life, has its own enigmatic laws of assemblage through which the signified contents are intertwined with the signifying expressions.

We can state that these phenomena, which have always accompanied man as long as he has existed and has been aware of the infinite, are specific to art. Nonetheless, we are here more interested in penetrating into musical poetics from these postulates, and to do so, we must highlight that it is always an aesthetic material that which unites the allotheoretical and the poetic into a whole. Although it may sound paradoxical, this whole has no limits, since poetics itself blurs the borders of the material. Accordingly, this material that interweaves the allotheoretical and the poetic in the infinite idea of Music, is another infinite idea: the idea of *melos*, which is common to all musical poetics and overflows historical particularities. Perhaps, the great Heinrich Schenker tried to establish the laws of *melos* through the analysis of his three levels and the idea of tonal closure. Hitherto, the problem lies in the fact that these analyses, even in the best of the cases that Schenker himself practised, move in the field of an allegory based on the living organism of sound, codified as an allegory of the voice-leading laws by means of ontogenetic-musical ideas, a mixture between Law and Biology. This is found somewhere between *melos* and Schenker's own poetics, which, however, in the hands of

others, rather than transforming, becomes a closed formula resulting in an imposture.

Therefore, could we say something materially positive about *melos*? Absolutely not from a philosophical point of view, since this idea is what locks us into poetics and, consequently, it always and fortunately remains permeated with ourselves. Yet, we can speak philosophically (and in fact I have dedicated a Doctoral Thesis to it) of the “*melological space as aesthetic matter*”, nevertheless taking into account that, when each of its figures is impregnated with the thoughts of every artist and receiver (the receiver who is, in the end, the main artist), this space ceases to be a space and thus becomes the very *melos* making up musical poetics.

Having said all this, dear listeners, what you read here about **Joseph Haydn** or **Josu De Solaun** will be impregnated by the undersigned and the love I have for them, and without it, my own way of thinking would prevent me from speaking about artistic-musical matters today.

Simply writing the name of **Haydn** fills me with memories. My music-filled childhood is full of **Haydn**, mixed with the poetics of my father, my brothers and the great

Maurice André. What can be said about such music? To speak of enigmas is impossible, and this impossibility comes from a poetic plane situated between what we could call the synectical and reality-related plane of human beings' experiential incommensurabilities (the allothetic) and the representational or substantial plane of works encoded in symbols and signs (poetics).

The synectical plane refers to the connection with different things, i.e., the allothetic connections with such heterogeneous, multiple and incommensurable things that are configured in works resulting from certain aesthetic matters (*melos*, pigments on surfaces, technological infrastructures...), where we obtain a kind of artistic substantivity that resides in this representation of substance. However, this substantivity, which is freed from any *finis operis*, is made through norms and exercises constituted by means of concrete *finis operantis* that can be reduced to specific skills. Not serving any concrete purpose, these skills could only be understood as something magical, fetishistic or with purposes coming from cultural or sociological spheres.

Instead, our deep convictions here go in

another direction, based on this other intermediate plane that interweaves the synectical plane with the representational plane, namely the plane of the “poetic gaze”. This “gaze” is something transcendent which manages to join apparent opposites or, at least, if not unite them, to lock them together in a complexión that transmits us an infinite and constant openness.

If we can say something and, obviously we can, about this transcendence of poetics, we will call it “*symploké* of allegorical gestures”.

The word “gesture” is related to *gestare*, that is, “to gestate”, referring to “to bring something forth”. And what is the poetic matter that brings a substantive artistic representation of a work formalised in an aesthetic matter determined by historical categories? We can find the answer in Jean D’Udine’s great book, **Art and Gesture**:

“What directly synthesises the whole personality of an artist is an aesthetic alchemy which, if it were possible (or in other words, if beauty were an objective phenomenon susceptible of analysis) could define the art of each poet (in this case, musical) by a unique formula, a purely qualitative one, independent of all morphology, and we would find it as much

in his first melodies written when he is a teenager and formed in the moulds of a predecessor, as in the most beautiful pages of his maturity”.

This “synthetic identity” of the poet and his own closure (it reminds us of Gustavo Bueno’s great masterpiece **Theory of a Categorical Closure**, where the Spanish philosopher makes us see the transcendence of science on the basis of the incommensurability of scientific truths: Chemistry with respect to Mathematics, or Thermodynamics with respect to Geometry, among many others) must be coupled to other “synthetic identities”, namely that of other poets who “interpret” it, but also to the poetic vision of those who hear it and shape it with respect to its synectical incommensurabilities. This forms such an enigmatic and sublime a chain that just thinking about it brings tears to my eyes and stirs my emotions.

What can listening to **Joseph Haydn** and **Josu de Solau**n bring to you, poet-receptors listening to this CD? Well, the fact of blending your own lives with this mixture of two artistic-musical identities: the intensive force, “pianistic orchestrality”, literary connection of melological elements and scrutiny of what does not sound of the

poet **De Solaun**, with the dramatic-juvenile magnitude combined with the organic-cosmic unfolding wisdom of **Haydn**, the incomparable poet.

Only one essential element is missing: you, the poets who listen to it and bring it to life. In order to do so, you must have this condition of poets and vibrate in its vital connections. To you, dear listeners, I therefore dedicate these timeless words from D'Udine's aforementioned book:

“Go your way, my brother, without listening to those who do not know the incomparable secret you seek. Love the spirit that lights our earthly path. Love the knowledge, which, like the compass, guides the traveller through the forest. But the torch and the compass are not the forest, and it is precisely the enchantment of the forest that must penetrate you, exalt you, divinise you. Your own senses and your own heart will make you understand it. Look, the birds are singing; the branches are swaying from dawn to dusk, bathed in the silver rays of morning, the golden rays of noon and the purple rays of evening; reptiles are hiding in the brambles; wings of fire are tearing the gloom. Listen! The leaves are murmuring languidly under the caress of the breeze, the birds are silent, all the breaths of the night

are uniting under the boughs; listen how the tempest is moaning, how the distant thunder is roaring, and how the night birds are uttering cries as fearful as their sad plumage! Breathe in all these perfumes: the scent of the resins, the intoxicating waves of the warm myrtles, the delicious scent of the lilies and the open jasmines, and the glints of the dry leaves, and the miasmas of the marshes. Caress the velvet of the moss, the fineness of the new leaves, the rough trunk of the pines, the thorns of the roses! Find in the clearing of the forest the faint maiden who sums up all the scents, all the harmonies, all the shades of the world! Live, love, suffer, hope, move, hunt, attack, scream, sing, caress... Cultivate, perfect, elaborate all your rhythms, and thus you will see yourself live! [...] By becoming more human, you will become a better human, a stronger and restored one, simpler and more sympathetic with what is around you. And your art, thus founded on more energy, on more love and indulgence, will be vigorous, pious and good. Such is the secret of the masters; vibrate, always vibrate!”

Vibrate, vibrate with **Haydn** and **De Solaun**!

Vicente Chuliá Ramiro

FRANZ JOSEPH

HAYDN

PIANO SONATAS

JOSU DE SOLAUN

lbs
CLASSICAL

CD 1

Piano Sonata in D Major, No.16, Hob. XVI/14

- | | |
|------------------------|------|
| 1. I. Allegro moderato | 7:42 |
| 2. II. Menuet | 4:12 |
| 3. III. Finale: Presto | 3:50 |

Piano Sonata in E Major, No.46, Hob. XVI/31

- | | |
|------------------------|------|
| 4. I. Moderato | 5:58 |
| 5. II. Allegretto | 2:42 |
| 6. III. Finale: Presto | 2:02 |

Piano Sonata in F Major, No.38, Hob. XVI/23

- | | |
|------------------------|------|
| 7. I. Allegro moderato | 6:29 |
| 8. II. Adagio | 7:12 |
| 9. III. Finale: Presto | 3:34 |

Piano Sonata in C Major, No.60, Hob. XVI/50

- | | |
|------------------------|-------|
| 10. I. Allegro | 10:45 |
| 11. II. Adagio | 5:14 |
| 12. III. Allegro molto | 2:22 |
- Time 62:24

Booklet in Spanish & English

Recording venue: March 9-11th 2021 - Auditorio Manuel De Falla (Granada)

Music Producer: Paco Moya · Sound engineer: Cheluis Salmerón

Piano: Shigeru Kawai SK-EX · Photographer: Fernando Frade

Liner notes: Vicente Chuliá Ramiro & Josu de Solaun · Translation: Barbara Cordova

Special thanks: Clemente Pianos · Auditorio Manuel De Falla · IBS Producer: Gloria Medina

CD 2

**Piano Sonata in A flat Major
No.31, Hob. XVI/46**

- | | |
|------------------------|-------|
| 1. I. Allegro moderato | 11:54 |
| 2. II. Adagio | 13:09 |
| 3. III. Finale: Presto | 3:43 |

**Piano Sonata in C minor
No.33, Hob. XVI/20**

- | | |
|-------------------------|-------|
| 4. I. Moderato | 10:36 |
| 5. II. Andante con moto | 9:03 |
| 6. III. Finale: Allegro | 6:05 |

Time 54:43


SHIGERU KAWAI

www.clementepianos.com

N°Cat: IBS52022

DL GR 640-2022

© 2022 Copyright: IBS Artist

DDD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO