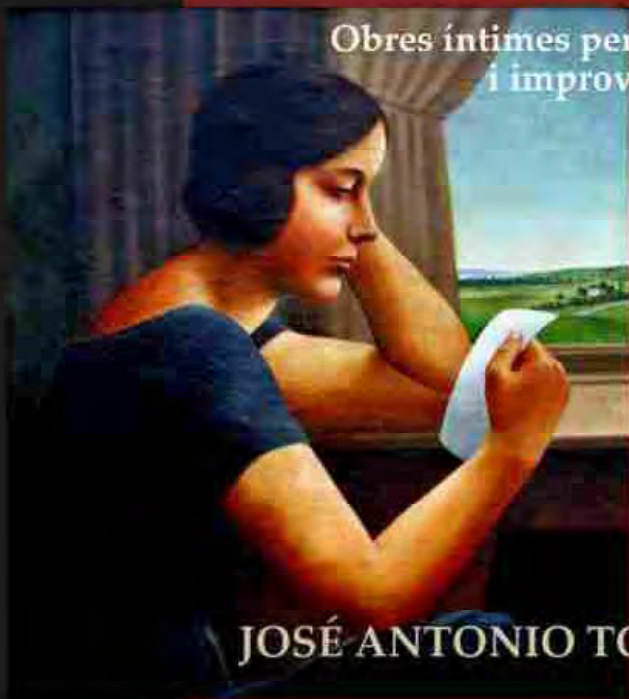


la mà de guido

SOLEDATS TRÀGIQUES

Obres íntimes per a piano
i improvisacions



JOSÉ ANTONIO TOLOSA

Autonomia creativa a la societat de la còpia

Quan el filòsof francès Jean Paul Sartre va ser guardonat amb el premi Nobel de Literatura el 1964 després d'haver esdevingut una figura de culte, va decidir rebutjar el guardó per considerar-lo “el reclam d’un sistema cultural que intentava monopolitzar el coneixement”. Per a Sartre, els lligams entre l’home i la cultura s’han de desenvolupar sense interacció institucional, i per això havia de rebutjar tota distinció acadèmica. La seva ferma intenció de mantenir l’autonomia intel·lectual que creia fonamental en un escriptor el va portar a ser l’única figura a la història juntament amb Boris Pasternak a rebutjar el premi Nobel.

Gairebé seixanta anys després, el concepte d’autonomia intel·lectual que va valdre a Sartre una admiració històrica s’ha anat diluint en allò que el filòsof sud-coreà ByungChul Han ha definit com a hiperculturalitat: l’excés de contingut cultural genera en el subjecte contemporani un estat d’empatx i anestèsia en què l’individu perd la capacitat de discernir entre allò que li interessa i allò que no, quedant indefens i incapaç d’identificar-se amb el contingut

que consumeix. La incapacitat per desenvolupar un criteri davant les expressions artístiques (accentuada, si és possible, per la ruptura del pacte amb el públic per part de les avantguardes) ha convertit les institucions i les acadèmies en fars que guien el judici públic. En assajos com *La societat de la transparència*, Han exposa com la saturació cultural i ens anestesia davant de l’art, que en conseqüència es converteix en carn de l’imperatiu econòmic. En aquest context, el mercat i l’acadèmia són dos pols oposats que actuen, en el fons, de la mateixa manera: generant criteris unificadors que expulsen allò que és diferent. Com diu Han, “les coses es fan transparents quan es desposseeixen de la seva singularitat. La societat de la transparència és un infern de la mateixa manera”.

Assenyalar la decadència del mercat de la música clàssica és un lloc comú: l’obstinació als repertoris canònics a les programacions de concerts i l’estret embut de tradicions interpretatives que constreñeix els pianistes “fabricats en sèrie” és avui dia un *meme*. Aquest fenomen, en part cristal·litzat al voltant del naixement de la cultura de l’enregistrament, va generar al mercat discogràfic una exigència inabastable: de la mateixa manera que un lector percep una

manca d'ortografia com una xacra, l'oïda del públic actual no admet una nota falsa en un disc, i a penes la tolera ja al concert en directe. L'exigència auditiva pressiona intèrprets i estudis per abandonar, sovint conscientment, aquells procediments i productes més imbuïts d'inspiració darrere d'un “producte perfecte”, encara que més impersonal.

Per aquests motius, són inusuals en el context de la música clàssica els concerts amb interludis improvisats, les composicions pròpies dels intèrprets o els registres de sessions al complet, com a concerts en viu presos a l'estudi: són expressions artístiques inherentment “imperfectes”, i per tant inversions delicades. No obstant això, aquest disc constitueix un exemple de tot això: gravat en una sola presa sense talls, embasta en un continu composicions pròpies amb introduccions i enllaços creats en el moment, un format perfecte per al compositor i pianista valencià que es dona a conèixer, José Antonio Tolosa. Com explica el mateix artista, aquest disc és el fruit d'una etapa de màxima necessitat de recolliment intern, context que queda reflectit tant a l'elecció de repertori, el més íntim del seu catàleg, com a la naturalesa de les improvisacions *ex tempore*, escarides i amb poc material. Així, aquesta pulsio

íntima converteix la inusual estructura d'aquest disc en una obligació expressiva per al pianista que ens ofereix aquí el seu retrat: contra tot mercat, la seva música no podria ser altrament.

Un fals anacronisme

L'autor i intèrpret de les obres d'aquest disc, amic molt estimat, requereix una introducció tan personal i sensible com el material que ens ocupa. Pianista de formació clàssica, compositor autodidacta i director d'orquestra ocasional, José Antonio Tolosa és una d'aquelles figures del panorama musical emergent que es distingeixen pel talent innat. Més enllà que qui signa aquestes línies estigui d'acord o no amb l'ocupació excessiva de termes com “talent”, “geni” o “inspiració”, en el cas de Tolosa aquestes prenen sentit: ens trobem davant d'un músic per necessitat. La seva carrera com a pianista i compositor, molt malgrat els seus mestres, va desentonar des dels primers passos amb l'entorn acadèmic. Tant el seu estil creatiu i interpretatiu com el seu caràcter personal, sensible i emocionalment turmentat, han estat sovint etiquetats per companys i professors com a “anacrònic”. Aquest aparent prototip de creador temperamental de finals del segle XIX xoca, però, amb una línia de pensament personal plenament

vigent. Lluny de “l’esplèndid aïllament” en què van viure creadors com Frederic Mompou, Tolosa se sent inevitablement lligat al seu temps, però no per això obligat a combregar amb uns preceptes estètics d’aparent actualitat. La seva música, segons les seves paraules, es fonamenta en profundes vivències emocionals i en conceptes filosòfics de tall existencialista, que troben a l’idioma tonal i al piano un vehicle natural. “Sovint la meua música és titllada de retrògrada, però jo no la puc veure més connectada amb el present. No es tracta de música romàntica o de sentiments idealitzats: jo la concebo com a música nihilista. Per mi, el pensament genera emoció i l’emoció genera pensament, però les Soledats contenen unes emocions totalment desesperançadores, perquè no tenen sentit.”

L’estil personal de José Antonio Tolosa es caracteritza, a simple escolta, per una escriptura sòlida d’arrels chopinians, lisztianes, brahmsianes, en un concepte formal i un context emocional que ens recorda molts dels miniaturistes més destacats de la història del piano, des d’Edvard Grieg a Frederic Mompou. Per Tolosa, és important proposar conceptes originals des d’una base tradicional ben assumida i fugir de rupturismes i avantguardes

autoreferencials. Tot i que no rebutja les influències que sobre la seva música puguin tindre la multiplicitat de llenguatges d’avantguarda dels darrers cent anys, el compositor valencià defensa la necessitat que estos se supediten a les necessitats expressives. La innovació en el llenguatge per se, comenta, no n’és el principal objectiu: la composició obeeix a una necessitat expressiva íntima, i l’idioma tonal és la seva llengua materna. Sota aquest prisma, l’escolta d’un autor actual amb un so després d’avantguardes aporta una comprensió nova de la seva obra, tan vinculada al Romanticisme com al context social actual.

L’angoixa de l’ésser

L’obra central d’aquest enregistrament és la suite per a piano només *Soledades trágicas* (2020), un conjunt de dotze peces breus dividides en tres quaderns. Aquesta col·lecció té un caràcter melancòlic marcat, allunyat de l’apassionament o de l’ostentació melòdica d’altres obres del seu autor. De fet, a primera escolta l’obra té una inèrcia monòtona: totes les peces són independents entre si, sense material o elaboració que connecti les peces; tanmateix, el discurs greu i derrotista les connecta emocionalment, creant un “continuu desesperançador”, en paraules del pianista.

El títol prové d'una cita de *La naúsea* de Sartre, que va inspirar la concepció de la suite. No es tracta, però, d'una obra programàtica, sinó d'una obra basada en el pòsit emocional que la seva lectura va deixar al compositor. La suite, si bé manté una escriptura tradicional i senzilla, no pretén ser un exercici estilístic romàntic ni retrotreure'ns a un passat, sinó més aviat recrear una sensació de buit. “És una obra filosòfica, o filosofia en sons, com m'agrada anomenar-ho”, comenta l'autor sobre el rerefons de la col·lecció. La influència conceptual és subtil però present, atesa la naturalesa literària de què prové, de l'existencialisme de Martin Heidegger i el mateix Sartre.

Tot i això, en ser consultat, l'autor és molt més ambigu: “que l'obra s'inspire en les meves impressions sobre *La naúsea* no vol dir que tracti de convertir el pensament de Sartre en música. Jo tinc el meu propi pensament arran del seu, i aquest té moltes altres influències; sobretot, la meua font d'inspiració és la meua pròpia experiència interna”. El to amb què s'expressa aquesta sèrie de miniatures, una gèlida veu que oscil·la entre el pes i la depressió, es fa difícil de suportar si es tracta d'escoltar la suite completa d'inici a fi. Si bé és cert que l'autor

busca citar l'estil de Frédéric Chopin a les dues últimes peces, com a homenatge, la interpretació no és de tall chopinià: es percep, per exemple, una llibertat al *rubato* que es manté indiferent a les convencions estilístiques chopinianes, amb massives variacions de *tempi* que converteixen una cosa tan bàsica com el ritme de vals en un element cada vegada menys reconeixible, reduint-lo fins a apagar-se.

Viure al record

Un panorama ben diferent trobem als *Impromptus-nocturns 1 i 2* intercalats a la sessió d'enregistrament, obres d'una calidesa expressiva espontània. “En aquest cas sí que es tracta d'obres declaradament neoromàntiques”, reconeix Tolosa. A diferència de les *Soledats*, aquestes obres troben la seva arrel en experiències emocionals i afectives més antigues, que han trobat al pas del temps un almar que les conserva amb una dolçor igualment íntima, però desposseïda de *pesadum*. En aquest cas, el pensament del compositor ressona amb alguns dels moments més lúcids de *La naúsea*, en què la contemplació de la bellesa indueix una il·luminació efímera que dota de sentit l'existència. No obstant això, el caràcter nocturn i dolçament malenconiós d'aquests dos fragments

entronca amb un pensament musical menys conegut: els críptics escrits de Frederic Mompou. Per al miniaturista català, davant la impressió d'un succés, el sentiment succeeix posteriorment en el temps i en representa un record. La impressió és viscuda en el moment del succés, forma part del present; no obstant això, per a Mompou el sentiment participa del passat, del pas del temps. El sentiment es converteix en una visió amb un component de tristesa perquè fa prendre consciència del temps i la seva fugacitat.

L'escolta d'aquestes dues primerenques evoca aquest rerefons del sentiment com a record d'una impressió, macerada en la malenconia del temps. La primera, a La major, és de textura pràcticament constant al llarg de tota la peça, amb la mà dreta cantant una bella i ornamentada melodia a la mà dreta alhora que l'esquerra executa un acompanyament polirítmic respecte a la dreta. Aquesta textura de *rubato* escrit, tan clàssica de la literatura chopiniana i scriabiniana, funciona aquí com a préstec i com a homenatge a parts iguals, mirada al passat que cobra encara més sentit sota la lectura del pensament de Mompou. En canvi, el segon fragment, en la meua major, és una mica més desenvolupat i complex: després d'una breu introducció *in media*

res, el material temàtic és presentat essencialment en una textura de melodia acompanyada, però posteriorment es desenvolupa tonalment i contrapuntísticament dins de l'estabilitat inicial. Després d'una breu reexposició, el material migra al registre agut per restablir un final plàcid que evoca l'inici. En aquest cas, el caràcter retratat és inequívocament brahmsià: la dolçor pausada del cant principal, que transita el registre intermedi del piano, pren forma en un entramat rítmic solemne i fluid, i es desenvolupa amb una utilització del material senzill i orgànic. I qui sinó Johannes Brahms, nostàlgic per excel·lència, per tancar aquest díptic d'inspiració neoromàntica: pocs com ell van saber retratar en música el color distintiu que tenen els records.

Daniel Falces Pulla

Autonomía creativa en la sociedad de la copia

Cuando el filósofo francés Jean Paul Sartre fue galardonado con el premio Nobel de Literatura en 1964 tras haberse convertido en una figura de culto, decidió rechazar el galardón por considerarlo “el reclamo de un sistema cultural que intentaba monopolizar el conocimiento”. Para Sartre, los lazos entre el hombre y la cultura deben desarrollarse sin interacción institucional, y por ello debía rechazar toda distinción académica. Su firme intención de mantener la autonomía intelectual que creía fundamental en un escritor lo llevó a ser la única figura en la historia junto a Boris Pasternak en rechazar el premio Nobel.

Casi sesenta años después, el concepto de autonomía intelectual que le valió a Sartre una admiración histórica se ha ido diluyendo en lo que el filósofo surcoreano ByungChul Han ha definido como hiperculturalidad: el exceso de contenido cultural genera en el sujeto contemporáneo un estado de empacho y anestesia en el que el individuo pierde la capacidad de discernir entre lo que le interesa y lo que no, quedando indefenso e incapaz de identificarse con el contenido que consume. La incapacidad para desarrollar

un criterio frente las expresiones artísticas (acentuada, si cabe, por la ruptura del pacto con el público por parte de las vanguardias) ha convertido a las instituciones y las academias en faros que guían el juicio público. En ensayos como *La sociedad de la transparencia*, Han expone cómo la saturación cultural y nos anestesia ante el arte, que en consecuencia se convierte en carne del imperativo económico. En este contexto, el mercado y la academia son dos polos opuestos que actúan, en el fondo, del mismo modo: generando criterios unificadores que expulsan lo distinto. Como dice Han, “las cosas se hacen transparentes cuando se despojan de su singularidad. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual”.

Señalar la decadencia del mercado de la música clásica es un lugar común: la obstinación en los repertorios canónicos en las programaciones de conciertos y el estrecho embudo de tradiciones interpretativas que constriñe a los pianistas “fabricados en serie” es hoy en día un meme. Este fenómeno, en parte cristalizado en torno al nacimiento de la cultura de la grabación, generó en el mercado discográfico una exigencia inalcanzable: del mismo modo que un lector percibe una falta de ortografía como una lacra, el oído del público actual

no admite una nota falsa en un disco, y apenas la tolera ya en el concierto en directo. La exigencia auditiva presiona a intérpretes y estudios para abandonar, a menudo conscientemente, aquellos procedimientos y productos más imbuidos de inspiración en pos de un “producto perfecto”, aunque más impersonal.

Por estos motivos, son inusuales en el contexto de la música clásica los conciertos con interludios improvisados, las composiciones propias de los intérpretes o los registros de sesiones al completo, a modo de conciertos en vivo tomados en el estudio: son expresiones artísticas inherentemente “imperfectas”, y por tanto inversiones delicadas. Sin embargo, este disco constituye un ejemplo de todo lo anterior: grabado en una sola toma sin cortes, hilvana en un continuo composiciones propias con introducciones y enlaces creados en el momento, un formato perfecto para el compositor y pianista valenciano que viene a darse a conocer, José Antonio Tolosa. Como explica el propio artista, este disco es el fruto de una etapa de máxima necesidad de recogimiento interno, contexto que queda reflejado tanto en la elección de repertorio, el más íntimo de su catálogo, como en la naturaleza de las improvisaciones ex

tempore, escuetas y con poco material. Así, esta pulsión íntima convierte la inusual estructura de este disco en una obligación expresiva para el pianista que nos ofrece aquí su retrato: contra todo mercado, su música no podría ser de otra manera.

Un falso anacronismo

El autor e intérprete de las obras de este disco, amigo muy querido, requiere una introducción tan personal y sensible como el material que nos ocupa. Pianista de formación clásica, compositor autodidacta y director de orquesta ocasional, José Antonio Tolosa es una de esas figuras del panorama musical emergente que se distinguen por su talento innato. Más allá de que quien firma estas líneas esté de acuerdo o no con el excesivo empleo de términos como “talento”, “genio” o “inspiración”, en el caso de Tolosa estas cobran sentido: nos encontramos ante un músico por necesidad. Su carrera como pianista y compositor, muy a pesar de sus maestros, desentonó desde sus primeros pasos con el entorno académico. Tanto su estilo creativo e interpretativo como su carácter personal, sensible y emocionalmente atormentado, han sido a menudo etiquetados por compañeros y profesores como “anacrónico”. Este aparente prototipo de

creador temperamental de finales del siglo XIX choca, sin embargo, con una línea de pensamiento personal plenamente vigente. Lejos del “espléndido aislamiento” en el que vivieron creadores como Frederic Mompou, Tolosa se siente inevitablemente ligado a su tiempo, pero no por ello obligado a comulgar con unos preceptos estéticos de aparente actualidad. Su música, según sus palabras, se fundamenta en profundas vivencias emocionales y en conceptos filosóficos de corte existencialista, que encuentran en el idioma tonal y en el piano un vehículo natural. “A menudo mi música es tachada de retrógrada, pero yo no la puedo ver más conectada con el presente. No se trata de música romántica o de sentimientos idealizados: yo la concibo como música nihilista. Para mí, el pensamiento genera emoción y la emoción genera pensamiento. Sin embargo, las Soledades contienen unas emociones totalmente desesperanzadoras, porque carecen de sentido.”

El estilo personal de José Antonio Tolosa se caracteriza, a simple escucha, por una escritura sólida de raíces chopinianas, lisztianas, brahmsianas, en un concepto formal y un contexto emocional que nos recuerda a muchos de los más destacados miniaturistas de la historia del piano, desde Edvard Grieg a Frederic Mompou. Para

Tolosa, es importante proponer conceptos originales desde una base tradicional bien asumida y huir de rupturismos y vanguardias autorreferenciales. Aunque no rechaza las influencias que sobre su música puedan tener la multiplicidad de lenguajes de vanguardia de los últimos cien años, el compositor valenciano defiende la necesidad de que éstos se supediten a las necesidades expresivas. La innovación en el lenguaje per se, comenta, no es su principal objetivo: la composición obedece a una necesidad expresiva íntima, y el idioma tonal es su lengua materna. Bajo este prisma, la escucha de un autor actual con un sonido desprendido de vanguardias aporta una nueva comprensión de su obra, tan vinculada al Romanticismo como al contexto social actual.

La angustia del ser

La obra central de esta grabación es la suite para piano solo Soledades trágicas (2020), un conjunto de doce piezas breves divididas en tres cuadernos. Esta colección posee un marcado carácter melancólico, alejado del apasionamiento o de la ostentación melódica de otras obras de su autor. De hecho, a primera escucha la obra tiene una inercia monótona: todas las piezas son independientes entre sí, sin material o elaboración que conecte las piezas; sin

embargo, el discurso grave y derrotista las conecta emocionalmente, creando un “continuo desesperanzador”, en palabras del pianista. El título proviene de una cita de La náusea de Sartre, que inspiró la concepción de la suite. No se trata, sin embargo, de una obra programática, sino de una obra basada en el poso emocional que su lectura dejó en el compositor. La suite, si bien mantiene una escritura tradicional y sencilla, no pretende ser un ejercicio estilístico romántico ni retrotraernos a un pasado, sino más bien recrear una sensación de vacío. “Es una obra filosófica, o filosofía en sonidos, como me gusta llamarlo”, comenta el autor sobre el trasfondo de la colección. La influencia conceptual es sutil pero presente, dada la naturaleza literaria de la que proviene, del anteriormente citado existencialismo de Martin Heidegger y el propio Sartre.

Sin embargo, al ser consultado, el autor es mucho más ambiguo: “que la obra se inspire en mis impresiones sobre La náusea no significa que trate de convertir el pensamiento de Sartre en música. Yo tengo mi propio pensamiento a raíz del suyo, y este tiene muchas otras influencias; sobre todo, mi fuente de inspiración es mi propia experiencia interna”. El tono con el que se expresa esta serie de miniaturas, una gélida

voz que oscila entre la pesadumbre y la depresión, se hace difícil de soportar si uno trata de escuchar la suite completa de inicio a fin. Si bien es cierto que el autor busca citar el estilo de Frédéric Chopin en las dos últimas piezas, a modo de homenaje, la interpretación no es de corte chopiniano: se percibe, por ejemplo, una libertad en el rubato que se mantiene indiferente a las convenciones estilísticas chopinianas, con masivas variaciones de tempi que convierten algo tan básico como el ritmo de vals en un elemento cada vez menos reconocible, reduciéndolo hasta apagarse.

Vivir en el recuerdo

Un panorama bien distinto encontramos en los Impromptus-nocturnos 1 y 2 intercalados en la sesión de grabación, obras de una calidez expresiva espontánea. “En este caso sí se trata de obras declaradamente neorrománticas”, reconoce Tolosa. A diferencia de las Soledades, estas obras encuentran su raíz en experiencias emocionales y afectivas más antiguas, que han encontrado en el paso del tiempo un almíbar que las conserva con una dulzura igualmente íntima, pero despojada de pesadumbre. En este caso, el pensamiento del compositor resuena con algunos de los momentos más lúcidos de La náusea, en los

que la contemplación de la belleza induce una iluminación efímera que dota de sentido a la existencia. Sin embargo, el carácter nocturnal y dulcemente melancólico de estos dos fragmentos entronca con un pensamiento musical menos conocido: los crípticos escritos de Frederic Mompou. Para el miniaturista catalán, frente a la impresión de un suceso, el sentimiento sucede con posterioridad en el tiempo y representa un recuerdo de esta. La impresión es vivida en el momento del suceso, forma parte del presente; sin embargo, para Mompou el sentimiento participa del pasado, del paso del tiempo. El sentimiento se convierte en una visión con un componente de tristeza, porque hace tomar conciencia del tiempo y su fugacidad.

La escucha de estas dos piezas tempranas evoca este trasfondo del sentimiento como recuerdo de una impresión, macerada en la melancolía del tiempo. La primera de ellas, en *La mayor*, es de textura prácticamente constante a lo largo de toda la pieza, con la mano derecha cantando una bella y ornamentada melodía en la mano derecha al tiempo que la izquierda ejecuta un acompañamiento polirrítmico respecto a la derecha. Esta textura de rubato escrito, tan clásica de la literatura chopiniana y scriabiniana, funciona aquí como préstamo

y como homenaje a partes iguales, mirada al pasado que cobra aún más sentido bajo la lectura del pensamiento de Mompou. En cambio, el segundo fragmento, en *mi mayor*, es algo más desarrollado y complejo: tras una breve introducción *in media res*, el material temático es presentado esencialmente en una textura de melodía acompañada, pero posteriormente se desarrolla tonal y contrapuntísticamente dentro de la estabilidad inicial. Tras una breve reexposición, el material migra al registro agudo para restablecer un final apacible que evoca el inicio. En este caso, el carácter retratado es inequívocamente brahmsiano: la dulzura pausada del canto principal, que transita el registro intermedio del piano, toma forma en un entramado rítmico solemne y fluido, y se desarrolla con un empleo del material sencillo y orgánico. Y quién sino Johannes Brahms, nostálgico por excelencia, para cerrar este díptico de inspiración neorromántica: pocos como él supieron retratar en música el color distintivo que tienen los recuerdos.

Daniel Falces Pulla



JOSÉ ANTONIO TOLOSA

1	Introduction: live improvisation	1:42
	Tragical loneliness. First book, Op. 3	
2	Lento	2:46
3	Andante lamentoso	3:04
4	Andantino	2:23
5	Largo	3:03
6	Intermezzo I: live improvisation	1:01
7	Impromptu. Nocturne No. 1, Op. 1	6:51
	Tragical loneliness. Second book, Op. 7	
8	Andantino	4:04
9	Largo	3:20
10	Molto lento	2:32
11	Mesto	2:31
12	Intermezzo II: live improvisation	1:10
13	Impromptu. Nocturne No. 2, Op. 15	5:49
	Tragical loneliness. Third book, Op. 12	
14	Andante	7:00
15	Andante malinconico	2:53
16	Tempo di mazureca un poco alla Chopin	3:30
17	Tempo di vals un poco alla Chopin	4:55

José Antonio Tolosa, piano



Revisión y edición de 2022 a Estudio Filarmón.
Revisa de su montaje: Alberto Díaz

Portada: Georg Schimpf (1894-1936), *Martha*

Dis. LMG 2176
©(P) 2022 La Ma de Guide
(www.lamadeguido.com)



LMG 2176

Durada
55:24

DDD

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL
©(P) 2022 LA MA DE GUIDO

Made in Spain. All rights reserved.

