

AFTER THE DANCE

lbs
CLASSICAL

FRÉDÉRIC **CHOPIN**
COMPLETE **MAZURKAS**

JOSU DE SOLAUN



a Maria Floarea Pop

AFTER THE DANCE

CHOPIN COMPLETE MAZURKAS

Josu de Solaun

Hay aventuras y destinos musicales que lo eligen a uno antes de que uno los elija de una manera vulgarmente intencionada. No se trata, por tanto, aquí, de una decisión estratégica, ni de un cálculo de carrera. Se trata de una necesidad que se revela muy lentamente con el tiempo, como quien descubre, años después de haber cruzado una puerta por primera vez, que nunca volvió a salir del todo de aquel sitio.

Grabar el ciclo completo de *mazurkas* de **Chopin** ha sido, para mí, algo así, una forma de habitar una habitación que se hace más vasta cuanto más tiempo se pasa en ella. Estas notas intentan dar cuenta de esa habitación, de su silencio y de su eco.

Conocidos y allegados me preguntaron varias veces, siempre con pudorosa cortesía, por qué dedicar años de una vida a una música tan aparentemente pequeña. La pregunta siempre llevaba consigo una extrañeza que no se atrevía a nombrarse del todo. Parecía insinuar una desproporción entre la brevedad de estas piezas y el tiempo de un existir. Como si la perseverancia necesitase

justificación frente a la acumulación, como si un artista debiera justificar la fidelidad, como si volver siempre al mismo río fuese señal de pobreza y no de profundidad. El mar repite sus olas desde antes de la memoria humana y nadie lo acusa de falta de imaginación. Sin embargo, vivimos en una época que admira la conquista y desconfía del regreso. La repetición se confunde con estancamiento, la fidelidad se sospecha de obsesión. Y así, se mide la música con criterios de mercancía o de monumento, olvidando que casi todo lo verdaderamente humano consiste en volver. Volvemos a una casa, a una voz que reconocemos, a una calle que olvidamos y recordamos, a una fotografía que se desgasta, a una oración aprendida en la infancia, a una melodía que creíamos perdida. La repetición no siempre es pobreza, a veces es profundidad. Las *mazurkas* no son un territorio que se habita una sola vez, son una habitación a la que se regresa después de haber recorrido mundo y cada regreso encuentra la habitación cambiada, porque quien regresa ha cambiado.

En este sentido, en el ámbito de la poética musical, hay géneros que nacen para las grandes plazas de la historia y géneros que

nacen para acompañar una vida. Es decir, existen músicas que parecen concebidas para una suerte de monumental grandeza y otras cuya vocación se asemeja más a la de ciertas cartas nunca enviadas, a los márgenes llenos de anotaciones de un libro amado, a las páginas de esos diarios que uno escribe sin sospechar que algún día serán leídos por otros. Las **mazurkas** pertenecen, sin duda, a esta segunda familia. Su territorio no es el monumento ni el tratado. Se parecen más al pan cotidiano que a la ceremonia. Y, como ocurre con el pan, resulta posible vivir años enteros rodeado de ellas, las **mazurkas**, sin llegar a comprender por qué y de qué manera sostienen toda una existencia.

Durante mucho tiempo se ha repetido que las **mazurkas** de **Chopin** constituyen un taller poético-musical de formas breves, un archivo de ritmos populares sublimados, una especie de gabinete privado donde **Chopin** probaba aventuras armónicas que luego desarrollarían otros. Hay algo de verdad en esas observaciones, pero hay también algo profundamente insuficiente. Quien describiese, por ejemplo, una conversación entre dos enamorados en términos de fonética articuladora y frecuencia de las

vocales estaría diciendo cosas ciertas. Pero claro, nadie se atrevería a afirmar que por ello hubiera comprendido el amor. Quien, por tanto, trate a las **mazurkas** como meras miniaturas menores frente a las sonatas, o como meros esbozos formales, o como postales nacionales de una elegancia que sirve para no tomarlas en serio, está en realidad aplicando una lógica de mercado a una lógica de vida. Siempre se las ha considerado por muchos como miniaturas menores frente a las grandes y largas obras del canon austro-germano. Se ha insinuado tantas veces que carecen de la amplitud arquitectónica de los grandes ciclos musicales. La condescendencia aquí posee modales exquisitos, es decir, se las halaga con ternura para evitar la confrontación real, se les concede una gracia refinada y una melancolía elegante, como quien regala un cumplido para mantener la distancia.

En este sentido, existe en nuestros extraños tiempos, una superstición muy moderna que identifica la importancia con el tamaño. Una catedral sería superior a una habitación porque contiene más piedra, un río sería más noble que una fuente porque arrastra mayor cantidad de agua, etc. Pero curiosamente, nadie aplicaría semejante criterio al dolor,

por ejemplo. Una sola frase pronunciada por alguien que amamos puede cambiar una vida entera, una tarde cualquiera basta para dividir una biografía en dos regiones irreconciliables, hay heridas diminutas que pesan más que una montaña y recuerdos que caben en una fotografía desgastada pero continúan respirando cuando ya han desaparecido las grandes declaraciones.

La desconfianza hacia las formas breves nace muchas veces de una incapacidad para habitar el tiempo humano. Quien solo reconoce grandeza en la expansión, en la dilatación y el motivismo secuencial del canon austro-germano, termina confundiendo duración con profundidad. Porque la existencia humana desmiente diariamente esa ilusión. Los instantes decisivos casi nunca anuncian su llegada, llegan disfrazados de trivialidad. Un gesto de cansancio nos detiene, una mano que se retira cambia el aire de la habitación, un silencio ligeramente más largo de lo habitual abre un abismo, un rostro que de repente envejece ante nuestros ojos nos enseña que la vida no tiene sentido del espectáculo y que la muerte tampoco. Y sin embargo se sigue exigiendo a la música una arquitectura de fachada visible desde la

calle y una estructura que se deje fotografiar desde fuera sin revelar lo que ocurre dentro. Se compara, de nuevo, siempre, el ciclo de **mazurkas** con los grandes ciclos musicales, buscando en ellos una superioridad que jamás estas **mazurkas** pretendieron tener. Se les niega la grandeza por no haber construido catedrales de sonido. Pero su grandeza es de otra naturaleza, es la grandeza de la habitación habitada, de la mesa donde se come a diario, de la carta que se guarda sin enviar.

En este sentido, las **mazurkas** de **Chopin** son una suerte de libro de horas. Quizá el más extenso y misterioso que jamás haya escrito un músico. Ninguna otra obra acompaña durante tantos años la metamorfosis interior de un mismo hombre con semejante fidelidad. Son páginas fechadas por una respiración, fragmentos de una biografía que se va descubriendo mientras se vive. Así, el diario auténtico no registra una identidad ya hecha, asiste a su transformación. Hay algo de esos grandes diaristas, aquellos que escribieron sin sospechar que serían leídos, que acabaron comprendiendo que escribir consistía menos en describirse que en sorprenderse. **Chopin** no compuso estas piezas para exhibirlas en las grandes

series de conciertos de abono. Las compuso porque no podía no hacerlo, porque el ritmo polaco le atravesaba el cuerpo como un pulso que no pedía permiso, la memoria de una danza ya desaparecida reclamando una presencia que el movimiento ya no podía dar.

En cierto sentido, la danza que les da origen ya había comenzado a desaparecer cuando **Chopin** las escribía. Tal vez por eso esta música pertenece al territorio de aquello que permanece cuando el movimiento ya ha cesado. El cuerpo recuerda lo que los pies han olvidado. El corazón, por su parte, atesora compases que la razón no alcanza a comprender. De igual manera, después de una despedida, el abrazo continúa existiendo durante unos segundos en los brazos vacíos. Algo semejante ocurre aquí, con este libro de horas chopiniano.

Escuchadas en conjunto, estas piezas producen una impresión extraña. No ofrecen la sensación de una construcción diseñada de antemano. Más bien evocan una larga conversación interrumpida durante décadas por viajes, enfermedades, amores, pérdidas y reconciliaciones parciales con uno mismo. A veces regresan ciertas inflexiones como

vuelven las expresiones de un rostro familiar. Algunos ritmos reaparecen como esos lugares de la infancia cuya topografía permanece intacta mientras nosotros envejecemos. Incluso los silencios poseen memoria.

Por mi parte, he convivido con esta música durante gran parte de mi vida. He llevado estas **mazurkas** conmigo por tantos sitios, de país en país, de piano a piano, de paseo a paseo. Han sonado en habitaciones de hotel, en aviones y en ciudades cuya lengua apenas comprendía, en momentos de alegría y en temporadas de desaliento. Algunas llegaron conmigo a Nueva York cuando apenas era un muchacho. Otras me acompañaron durante años de incertidumbre, cuando la distancia y la soledad, junto a ciertas pérdidas, obligaban a aprender de nuevo las cosas más elementales. Y por eso, nunca tuve la impresión de estudiarlas. Sentí que convivía con ellas, del mismo modo en que uno convive con ciertos seres queridos y solo se comprende su importancia cuando imaginamos la vida sin ellos.

En este sentido, con los años he acabado sospechando que cada persona posee un pequeño número de obras que le eligen,

obras que terminan formando parte de la estructura íntima de la respiración. Son raramente las más monumentales o las más admiradas y tampoco las más difíciles. Algo en ellas encuentra una región de nosotros mismos que quizá permanecía esperando desde mucho antes de conocerlas. Se establece entonces una relación extraña, semejante a la de ciertos paisajes. El viajero cree haber llegado a un lugar desconocido y, sin embargo, experimenta la impresión desconcertante de regresar.

En mi caso, estas piezas siempre estuvieron vinculadas a algo anterior a la música misma, a una forma de nostalgia que no pertenece únicamente a la memoria, a una manera de habitar el tiempo, a la sensación, tan humana y tan difícil de explicar, de que aquello que desaparece continúa acompañándonos. Mi madre preparaba ciertos platos cuya sola evocación sigue teniendo temperatura. Mi padre pronunciaba determinadas palabras con una inflexión que todavía puedo escuchar. Hay amigos ausentes cuya risa sigue apareciendo inesperadamente. Los muertos poseen una delicadeza admirable, nunca irrumpen, llegan como llegan estas páginas, llegan a través de un ritmo ligeramente

desplazado, mediante una modulación apenas perceptible y mediante una tristeza que se mezcla con la gratitud hasta producir una paz extraña.

He desconfiado siempre de las interpretaciones (o como yo prefiero llamarlas, rapsodias) que pretenden situar al intérprete (rapsoda) por encima de aquello que toca. Pero también, y mucho, de las que lo convierten en un funcionario obediente. La relación con una obra se parece mucho más a una amistad o una relación con una persona que ama románticamente que al mando militar. Existen días de entendimiento y días de incompreensión, hay momentos en los que la música parece entregarse con una naturalidad conmovedora y otros en los que permanece distante, como si exigiera paciencia y humildad.

La fidelidad artística es algo distinto de imponer una personalidad sobre las notas o de desaparecer detrás de ellas. Consiste en aceptar una mezcla nunca pura, en permitir que dos historias terminen contaminándose hasta que resulta imposible determinar dónde acaba una y empieza la otra. Así, las **mazurkas** de **Chopin** conocen demasiado

bien la fragilidad humana como para tolerar una pulcritud excesiva. En ellas el tiempo se curva y respira, vacila como quien duda antes de dar un paso. Las acentuaciones parecen recordar que el cuerpo humano jamás ha sido una máquina de medir. Incluso la alegría conserva algo vulnerable. Hasta las páginas más luminosas llevan consigo una especie de sombra benévola, como esos rostros que sonríen con los ojos llenos de memoria. En este sentido, la exactitud puede convertirse en una forma refinada de ausencia. Hay interpretaciones (rapsodias) irreprochables que producen una sensación semejante a la de ciertos salones lujosamente amueblados donde nadie ha vivido jamás, todo está en orden y nada respira. La música posee una relación complicada con la limpieza absoluta, el exceso de desinfección termina eliminando aquello que se pretendía proteger.

En ese sentido, mientras grababa este ciclo pensé con frecuencia en algo que me ha acompañado desde hace años. El sonido desaparece, toda nota muere, todo concierto se extingue. Incluso las grabaciones son apenas sombras de un acontecimiento que ya no existe. Y, sin embargo, seguimos haciendo música.

Hay algo maravillosamente absurdo en ello. Dedicamos la vida a aquello que se desvanece, trabajamos con una materia cuya naturaleza consiste en desaparecer. Quizá por eso la música se encuentra tan cerca del amor y tan lejos de la ingeniería. Los puentes aspiran a durar, los abrazos saben que no pueden hacerlo y precisamente por eso se vuelven inolvidables. He querido que esta grabación conserve algo de ese estado que sobreviene cuando una música termina y todavía no nos hemos movido, ese instante suspendido en que las manos descansan sobre las rodillas y el silencio sigue vibrando en el cuerpo. Algo ha sucedido, no sabemos exactamente qué, tampoco importa demasiado. Las experiencias más hondas rara vez vienen acompañadas de explicaciones.

Ahora, a medida que envejezco un poco, comprendo cada vez menos la obsesión contemporánea por la novedad. Ciertas personas parecen cambiar constantemente de lenguaje por miedo a parecerse a sí mismas. Hay en ello una especie de pánico disfrazado de valentía. **Chopin** nunca sufrió esa ansiedad. Pasó la vida entera regresando a un puñado de ritmos campesinos y desde ellos construyó uno de los universos más

misteriosos de la historia, como esos árboles que permanecen en el mismo lugar y cuya inmovilidad aparente esconde una secreta conversación con las estaciones, fue transformándose sin necesidad de traicionarse.

Quizá por eso estas páginas chopinianas me siguen pareciendo contemporáneas. No porque anticipen nada. Las profecías suelen envejecer mal. Permanecen vivas porque hablan de aquello que ninguna época consigue abolir. Una mano que tiembla nos recuerda nuestra fragilidad, la pérdida llega muchas veces sin ruido, la ternura se avergüenza de sí misma, la esperanza se alimenta a veces de cansancio, el deseo de ser amado sobrevive a todas las teorías, la dificultad de despedirse no se resuelve con buenos consejos. Insisto, la fragilidad, la pérdida, la ternura, la vergüenza, la esperanza, el cansancio, el deseo de ser amado, la dificultad de despedirse. Todo eso continúa respirando en nosotros con una obstinación admirable. Las modas cambian, las ideologías se desgastan, los instrumentos con los que intentamos distraernos de nosotros mismos van quedando obsoletos. Pero el corazón humano posee, en ese sentido, menos

imaginación de la que creemos, y por fortuna.

Sospecho que **Chopin** sabía, por tanto, algo esencial acerca del hombre. Comprendía que vivimos después de la infancia, después de ciertos amores, después de ilusiones que ya no pueden sostenerse, después de muertes que dividen la biografía en dos partes irreconciliables. Incluso los vivos nos pasamos gran parte de la existencia sobreviviéndonos ligeramente. Tal vez por eso estas *mazurkas* siguen hablándonos con una intimidad que desarma. No celebran la danza, sino que custodian su recuerdo.

La edad modifica el oído. También modifica las heridas y, las heridas poseen una inteligencia que ningún conservatorio enseña. Algunas piezas que a los veinte años me parecían luminosas terminaron revelando regiones de una tristeza desconocida y, otras que consideraba melancólicas acabaron enseñándome una forma extraña de gratitud. La música no espera pacientemente en el museo como un objeto que se posee, sino que se rehace cada vez que un cuerpo la toca y nos transforma mientras la escuchamos.

El título del disco, *After the Dance*, no

señala el baile, sino que señala el eco, lo vivido cuando ha dejado de ser presente y todavía se niega a convertirse en pasado, ese instante singular en que una habitación conserva el calor de una presencia ausente. Los objetos siguen ocupando su lugar habitual y, sin embargo, todo ha cambiado. Hay silencios que contienen más historia que muchos acontecimientos ruidosos. La memoria humana posee una extraña cortesía, olvida con facilidad lo que sucedió, retiene en cambio lo que sigue sucediendo.

En ese sentido, insisto, **Chopin** pertenece a nuestra época con una intensidad que muchos contemporáneos envidiarían, porque la contemporaneidad no depende del calendario, depende de la capacidad de seguir afectando el corazón y el pensamiento de los vivos. Hay compositores que parecen describir el mundo, mientras que **Chopin** escucha cómo tiembla una conciencia. La diferencia es considerable y, es la diferencia entre la arquitectura que se fotografía desde fuera y la habitación que se habita desde dentro.

Entonces, after the dance, después de la danza, algo permanece. Quizá toda una vida consista precisamente en aprender a

escuchar eso que permanece y nadie puede asegurar que la tarea termine alguna vez. El ciclo completo de *mazurkas* evita, así, toda conclusión. Prefiere la presencia que se niega a convertirse en objeto. Cada pieza es una fecha en un diario que no busca ser comprendido del todo, cada regreso a estas páginas descubre una capa que la anterior lectura no alcanzó a ver. La música no resuelve el misterio de la existencia, sino que lo hace audible. Y en esa audibilidad, en esa vibración que continúa cuando las manos ya han dejado las teclas, reside todo lo que puede esperarse de una verdad que no se cierra.

Y entonces, cuando empiezan, la danza ha terminado, la habitación recupera lentamente el silencio y, en ese silencio, si escuchamos con atención, todavía late algo que no tiene nombre. Y acaso sea precisamente ahí, en ese resto que persiste cuando la fiesta ha terminado y la habitación recupera lentamente el silencio, donde una vida comienza a revelar aquello que nunca había sabido decir...

JOSU DE SOLAUN



Josu De Solaun es pianista, compositor y escritor español. Su actividad artística transita de manera natural entre la interpretación, la composición, la improvisación, la dirección de orquesta y la música de cámara. Lejos de entenderlas como disciplinas separadas, las concibe como distintas manifestaciones de una misma búsqueda musical, fundada en la convicción de que interpretar no consiste en reproducir un texto musical, sino en hacer comparecer una obra de manera única en el tiempo vivido. La voz humana, el canto, la memoria y el melos constituyen el núcleo de esa visión y configuran por igual su labor como intérprete, compositor, pedagogo y ensayista.

En el *Fuldaer Zeitung*, Nikolaus Frey describió su manera de tocar como poseedora de «un sentido poético del sonido, una audaz visión artística y un brillante virtuosismo, siempre y completamente al servicio de las obras que interpreta». En *BBC Music Magazine*, Jessica Duchén escribió que «De Solaun deja que la expresión guíe en todo momento su interpretación, por intensa que sea la exigencia virtuosística», destacando el carácter cantabile de su sonido y la intimidad de su fraseo. El jurado de los *International*

Classical Music Awards (ICMA), que le concedió el premio en la categoría de Música de Cámara en 2021 y el de Solista Instrumental en 2023, afirmó que «Josu de Solaun es uno de los descubrimientos más impresionantes de la última década. No sólo posee una técnica extraordinaria; su imaginación interpretativa parece no conocer límites. Libre de todo dogmatismo estético, crea universos de una naturaleza profundamente solitaria».

Continúa siendo el único pianista español que ha obtenido tanto el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano José Iturbi (2006) como el Primer Premio del Concurso Internacional George Enescu (2014), incorporándose así a una tradición que incluye nombres como Elisabeth Leonskaja y Radu Lupu. En 2019 fue distinguido por el Presidente de Rumanía con la Orden al Mérito Cultural, en reconocimiento a su contribución a la cultura musical rumana y, muy especialmente, a la difusión internacional de la obra de George Enescu, cuya integral para piano solo ha grabado para el sello Naxos.

Nacido en Valencia, recibió los fundamentos de su formación musical del compositor

Salvador Chuliá (1944–2025), a quien considera la figura decisiva de su educación artística. Paralelamente a sus estudios de armonía, contrapunto, fuga y composición con Chuliá, estudió piano con María Teresa Naranjo y Ana Guijarro, y dirección de orquesta con Bruno Aprea y Enrique García Asensio. Posteriormente se estableció en Nueva York, ciudad en la que residió durante dos décadas mientras completaba sus estudios en la Manhattan School of Music con Nina Svetlanova y Horacio Gutiérrez en piano, Giampaolo Bracali en composición, Robert Isaacs y David Gilbert en dirección de orquesta, y música de cámara con Robert Mann, David Soyer e Isidore Cohen. Esa formación excepcionalmente amplia dio lugar a una identidad artística en la que interpretar, componer, improvisar, dirigir y enseñar no constituyen carreras paralelas, sino distintas expresiones de una misma vocación musical.

Ha actuado como solista con orquesta en algunas de las principales salas de Europa y América, junto a formaciones como la Orquesta del Teatro Mariinsky, la Orquesta Nacional de España, la Filarmónica George Enescu, la Orquesta del Teatro La Fenice de Venecia, la Orquesta Sinfónica de la Radio

de Praga o la Orquesta Sinfónica Nacional de México, colaborando con directores como Giancarlo Guerrero, JoAnn Falletta, Laurence Equilbey, Jean-Claude Casadesus, Constantine Orbelian y Paul Daniel.

El recital y la música de cámara ocupan un lugar igualmente central en su trayectoria artística. Sus programas ponen con frecuencia en diálogo obras maestras del repertorio con partituras poco habituales, especialmente procedentes de España, Rumanía, Europa Central y Oriental y el continente americano, permitiendo que músicas separadas por la geografía o la historia se iluminen mutuamente. La improvisación constituye asimismo una parte esencial de su actividad, no como un apéndice de la interpretación, sino como una de sus formas más directas y exigentes.

Sus composiciones nacen de las mismas preocupaciones que inspiran su actividad interpretativa: el canto, la memoria, la transformación, la respiración y la experiencia viva del tiempo musical. Su catálogo comprende obras orquestales, camerísticas y para instrumento solo, entre ellas el Concertino Breve para piano y orquesta de cuerda, el Cuarteto de

Cuerda n.º 1 (Tombeau), los Nocturnos elegíacos para piano, Cartografías del Exilio (Cantos de Transfiguración) para flauta y piano, el Tríptico Metropolitano para violín solo y los Veintiún Tientos para piano. Entre sus proyectos más recientes figuran la Primera Sonata para violonchelo, Vox Neti, y Albá norteña para trompeta y piano. Como director de orquesta actúa tanto desde el teclado como al frente de programas sinfónicos, mientras que su colaboración con la compañía asturiana Patria Chica ha extendido su trabajo hacia producciones interdisciplinarias en las que convergen música, teatro e improvisación.

Su discografía abarca un amplio repertorio, desde Haydn, Liszt, Brahms, Schumann y Richard Strauss hasta Enescu, Bernstein, Prokófiev, Rajmáninov y Chopin. Incluye la integral de la obra para piano de George Enescu para Naxos, la integral de las Sonatas de Haydn galardonada con el ICMA al Mejor Solista en 2023, celebradas grabaciones de música de cámara para Audite e IBS Classical, varios álbumes de recitales íntegramente improvisados y After the Dance, la grabación de la integral de las Mazurcas de Chopin publicada por IBS Classical en 2026.

En las últimas temporadas ha desarrollado una intensa actividad concertística en Europa y América. Entre sus actuaciones más destacadas figuran el Segundo Concierto para piano de Bartók con la Orquesta de Valencia bajo la dirección de Gergely Madaras, el Concierto en Sol de Ravel con la Filarmónica de Iași, Nocturnos andaluces de Lorenzo Palomo con la Filarmónica de Arad dirigida por Vicente Chuliá, recitales en la Fundación Juan March, el Palau de la Música de València y el Festival Málaga Clásica, un recital íntegramente improvisado con dramatización en directo en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo y un recital de Año Nuevo en la Elbphilharmonie de Hamburgo dedicado íntegramente a la música española, combinando obras de Albéniz, Granados, Falla, Mompou y Turina con composiciones propias.

La temporada 2026/2027 comprende recitales en el Festival Busoni de Bolzano; la presentación de *After the Dance* – Chopin: Integral de las Mazurkas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; una residencia artística en la Miami International Piano Festival Academy, celebrada en el Centro Cultural Gustav Mahler de Dobbiaco; el estreno

de Soliloquio del Farero en el Ateneo de Madrid dentro del ciclo del CNDM dedicado a la Generación del 27; interpretaciones del Segundo Concierto para piano de Prokófiev, el Concierto para piano de Britten, el Concierto en Fa de Gershwin y el Segundo Concierto de Bartók con diversas orquestas de España y Rumanía; así como colaboraciones camerísticas con Anita Hartig, Joan Enric Lluna, el Cuarteto Gerhard, Julian Kainrath, Conor Nelson y Adolfo Gutiérrez Arenas, incluyendo los estrenos de *Vox Neti* y *Cartografías del Exilio*.

Paralelamente a su actividad concertística, De Solaun ha desarrollado una producción ensayística cada vez más relevante, dedicada a la música, la filosofía y la estética. Sus escritos exploran la corporeidad, la memoria, la temporalidad y la naturaleza de la comparecencia musical, situando la antigua idea de melos en el centro de una filosofía de la interpretación según la cual la música no existe como un objeto destinado a ser reproducido, sino como un acontecimiento humano singular. Su libro de poemas *Las Grietas*, con prólogo de Álvaro Valverde, fue publicado en 2021.



AFTER THE DANCE

CHOPIN COMPLETE MAZURKAS

There are musical adventures and destinies that choose us long before we choose them in any deliberately calculated way. What is at stake here, therefore, is neither a strategic decision nor a career calculation. It is a necessity that reveals itself very slowly over time, like someone who discovers, years after having first crossed a doorway, that they never entirely left that place.

Recording the complete cycle of **Chopin's mazurkas** has been, for me, something of that kind, a way of inhabiting a room that grows ever more spacious the longer one remains within it. These notes attempt to give an account of that room, of its silence and of its echo.

Friends and acquaintances have often asked me, always with courteous delicacy, why one would devote years of a life to music that appears so small. The question always carried within it a perplexity that did not quite dare to name itself. It seemed to imply a disproportion between the brevity of these pieces and the span of a human existence. As though perseverance required justification in the face of accumulation, as though an artist

had to justify fidelity, as though returning again and again to the same river were a sign of poverty rather than depth. The sea has repeated its waves since before human memory, and no one accuses it of lacking imagination. Yet we live in an age that admires conquest and mistrusts return. Repetition is confused with stagnation, fidelity with obsession. And thus music is measured by the standards of merchandise or monument, forgetting that almost everything genuinely human consists in returning. We return to a house, to a familiar voice, to a street we both forget and remember, to a photograph worn by time, to a prayer learned in childhood, to a melody we thought lost. Repetition is not always poverty. Sometimes it is depth. The **mazurkas** are not a territory inhabited only once. They are a room to which one returns after having travelled the world, and each return finds the room altered, because the one who returns has changed.

In this sense, within the realm of musical poetics, there are genres born for the great public squares of history and genres born to accompany a life. There are works that seem destined for a kind of monumental grandeur and others whose vocation resembles certain letters never sent, the

margins filled with annotations in a beloved book, the pages of those diaries one writes without suspecting that they might one day be read by others. The *mazurkas* belong unmistakably to this second family. Their domain is neither monument nor treatise. They resemble daily bread more than ceremony. And, as with bread, it is possible to live surrounded by them for years without ever fully understanding why and in what way they sustain an entire existence.

For a long time it has been repeated that **Chopin's *mazurkas*** constitute a poetic and musical workshop of brief forms, an archive of sublimated folk rhythms, a kind of private cabinet where **Chopin** experimented with harmonic adventures later developed by others. There is truth in such observations, but also something profoundly insufficient. Someone describing a conversation between two lovers in terms of articulatory phonetics and vowel frequencies would certainly be saying things that are true. Yet no one would dare claim that, by doing so, they had understood love.

Anyone who treats the *mazurkas* merely as minor miniatures in comparison with the sonatas, or as formal sketches, or as national

postcards whose elegance allows us not to take them seriously, is in fact applying the logic of the marketplace to the logic of life. They have so often been regarded as lesser miniatures beside the grand and expansive works of the Austro-German canon. It has been suggested time and again that they lack the architectural breadth of the great musical cycles. Condescension here possesses exquisite manners. They are praised tenderly in order to avoid real confrontation, granted refined grace and elegant melancholy, much as one offers a compliment in order to maintain a certain distance.

There exists, in our curious age, a thoroughly modern superstition that identifies importance with size. A cathedral would be superior to a room because it contains more stone. A river would be nobler than a spring because it carries a greater quantity of water. Yet no one would apply such criteria to suffering. A single sentence uttered by someone we love can alter an entire life. An ordinary afternoon can divide a biography into two irreconcilable regions. There are tiny wounds heavier than mountains and memories contained within a worn photograph that continue to breathe long after great declarations have vanished.

Distrust of brief forms often springs from an inability to inhabit human time. Those who recognize greatness only in expansion, in prolongation and sequential motivic development as cultivated by the Austro-German canon, ultimately confuse duration with depth. Human existence itself refutes that illusion every day. Decisive moments rarely announce their arrival. They come disguised as triviality. A gesture of weariness stops us. A hand withdrawing changes the air of a room. A silence slightly longer than usual opens an abyss. A face suddenly ageing before our eyes teaches us that life has no sense of spectacle, and neither does death. Yet music is still expected to provide a façade visible from the street, an architecture that may be photographed from the outside without revealing what happens within. Once again, the cycle of *mazurkas* is measured against the great musical cycles in search of a superiority these pieces never sought. Grandeur is denied to them because they did not erect cathedrals of sound. Yet their greatness belongs to another order. It is the greatness of the inhabited room, of the table around which one eats every day, of the letter carefully preserved and never sent.

In this sense, **Chopin's** *mazurkas* are a

kind of book of hours. Perhaps the most extensive and mysterious ever written by a musician. No other work accompanies with such fidelity the inner metamorphosis of a single man over so many years. These are pages dated by a breath, fragments of a biography discovering itself while it is being lived. A genuine diary does not record an identity already completed. It witnesses its transformation. There is something here of those great diarists who wrote without suspecting they would ever be read, and who eventually understood that writing consisted less in describing oneself than in being surprised by oneself.

Chopin did not compose these pieces for the great subscription concert series. He wrote them because he could not do otherwise, because the Polish rhythm coursed through his body like a pulse that sought no permission, because the memory of a vanished dance demanded a presence that movement itself could no longer provide.

In a certain sense, the dance from which they originated had already begun to disappear by the time **Chopin** wrote them. Perhaps that is why this music belongs to the realm of what remains after movement

has ceased. The body remembers what the feet have forgotten. The heart preserves measures the intellect cannot comprehend. In much the same way, after a farewell, the embrace continues to exist for a few seconds within empty arms. Something similar occurs here, within this Chopinian book of hours.

Taken together, these pieces create a curious impression. They do not convey the sense of a structure designed in advance. Rather, they evoke a long conversation interrupted over decades by journeys, illnesses, loves, losses and partial reconciliations with oneself. Certain inflections return as familiar expressions return upon a beloved face. Certain rhythms reappear like childhood places whose geography remains intact while we ourselves grow old. Even the silences possess memory.

For my part, I have lived with this music for much of my life. I have carried these *mazurkas* with me across countless places, from country to country, from piano to piano, from walk to walk. They have sounded in hotel rooms, on aeroplanes and in cities whose languages I scarcely understood, in moments of joy and during

seasons of discouragement. Some arrived with me in New York when I was scarcely more than a boy. Others accompanied me through years of uncertainty, when distance and solitude, together with certain losses, required that I relearn the most elementary things. And for that reason, I never had the impression that I was studying them. I felt I was living alongside them, much as one lives alongside certain beloved beings, whose importance becomes truly apparent only when one imagines life without them.

Over the years I have come to suspect that each person possesses a small number of works that choose them, works that eventually become part of the intimate structure of one's breathing. They are rarely the most monumental or the most admired, and not necessarily the most difficult. Something within them finds a region of ourselves that may have been waiting long before we encountered them. A strange relationship is then established, resembling that of certain landscapes. The traveller believes he has arrived somewhere unknown and yet experiences the unsettling sensation of returning.

In my own case, these pieces have always

been linked to something preceding music itself, to a form of nostalgia that belongs not merely to memory, but to a way of inhabiting time, to that deeply human and difficult-to-explain feeling that what has disappeared somehow continues to accompany us. My mother prepared certain dishes whose mere recollection still possesses warmth. My father pronounced certain words with an inflection I can still hear. There are absent friends whose laughter appears unexpectedly. The dead possess an admirable delicacy. They never intrude. They arrive as these pages arrive, through a slightly displaced rhythm, through an almost imperceptible modulation, through a sadness mingled with gratitude until it gives rise to a strange peace.

I have always distrusted those interpretations, or, as I prefer to call them, rhapsodies, that seek to place the performer above what he plays. But I distrust just as deeply those that turn him into an obedient functionary. One's relationship with a work resembles friendship, or the bond with someone one loves romantically, far more than it resembles military command. There are days of understanding and days of incomprehension. There are moments

when the music seems to surrender itself with moving naturalness and others when it remains distant, as though demanding patience and humility.

Artistic fidelity is something other than imposing one's personality upon the notes or disappearing behind them. It consists in accepting a mixture that is never pure, in allowing two histories to contaminate one another until it becomes impossible to determine where one ends and the other begins. **Chopin's mazurkas** know human fragility too well to tolerate excessive cleanliness. In them, time bends and breathes. It hesitates, like someone uncertain before taking a step. Their accents seem to remind us that the human body has never been a measuring machine. Even joy retains something vulnerable. Even the brightest pages carry within them a kind of benevolent shadow, like faces that smile with eyes filled with memory.

Precision itself may become a refined form of absence. There are interpretations, or rhapsodies, that are beyond reproach and yet evoke certain luxurious rooms in which no one has ever lived. Everything is perfectly arranged, and nothing breathes. Music has

a complicated relationship with absolute cleanliness. Too much disinfection eventually destroys precisely what it sought to protect.

While recording this cycle, I often thought about something that has accompanied me for years. Sound disappears. Every note dies. Every concert comes to an end. Even recordings are merely shadows of an event that no longer exists. And yet we continue making music. There is something wonderfully absurd about it. We devote our lives to that which vanishes. We work with a material whose very nature consists in disappearing. Perhaps that is why music stands so close to love and so far from engineering. Bridges aspire to endure. Embraces know they cannot, and it is precisely for that reason that they become unforgettable.

I wanted this recording to preserve something of that state that arrives when the music has ended and we have not yet moved, that suspended instant in which the hands rest upon the knees and silence still vibrates within the body. Something has happened. We do not know exactly what, nor does it matter very much. The deepest experiences rarely arrive accompanied by explanations.

Now, as I grow a little older, I understand less and less the contemporary obsession with novelty. Some people seem compelled constantly to change their language out of fear of resembling themselves. There is in this a kind of panic disguised as courage. **Chopin** never suffered from such anxiety. He spent his entire life returning to a handful of peasant rhythms and from them fashioned one of the most mysterious universes in history. Like trees that remain rooted in the same place while secretly conversing with the seasons, he transformed himself without betraying himself.

Perhaps this is why these pages still strike me as contemporary. Not because they anticipated anything. Prophecies age badly. They remain alive because they speak of what no age succeeds in abolishing. A trembling hand reminds us of our fragility. Loss often arrives without noise. Tenderness is ashamed of itself. Hope sometimes feeds upon weariness. The desire to be loved survives every theory. The difficulty of saying farewell is not resolved by good advice. Fragility, loss, tenderness, shame, hope, weariness, the desire to be loved, the difficulty of parting. All these continue to breathe within us with

admirable stubbornness. Fashions change, ideologies wear out, and the instruments with which we attempt to distract ourselves from ourselves become obsolete. But the human heart possesses less imagination than we suppose, and fortunately so.

I suspect that **Chopin** understood something essential about humanity. He understood that we live after childhood, after certain loves, after illusions that can no longer sustain themselves, after deaths that divide a biography into two irreconcilable parts. Even among the living, we spend much of our existence surviving ourselves by a small margin. Perhaps that is why these *mazurkas* continue to speak to us with such disarming intimacy. They do not celebrate the dance. They safeguard its memory.

Age changes the ear. It changes wounds as well, and wounds possess an intelligence that no conservatory teaches. Pieces that seemed luminous to me at twenty eventually revealed regions of sorrow I had never known. Others that I once considered melancholy taught me a strange form of gratitude. Music does not wait patiently in a museum like an object one possesses. It remakes itself every time a body touches it

and transforms us as we listen.

The title of this recording, *After the Dance*, does not point toward the dance itself but toward its echo, toward what has been lived once it has ceased to be present and still refuses to become past. It points toward that singular instant in which a room retains the warmth of an absent presence. Objects remain in their accustomed places, and yet everything has changed. There are silences containing more history than many noisy events. Human memory possesses a curious courtesy. It easily forgets what happened, but preserves what continues to happen.

In that sense, **Chopin** belongs to our age with an intensity many contemporaries might envy, because contemporaneity does not depend upon the calendar. It depends upon the capacity to continue affecting the hearts and minds of the living. Some composers seem to describe the world, whereas **Chopin** listens to the trembling of a consciousness. The difference is considerable. It is the difference between architecture viewed from the outside and a room inhabited from within.

Then, after the dance, something remains. Perhaps an entire life consists precisely in

learning to listen to what remains, and no one can say with certainty that the task is ever completed. The complete cycle of *mazurkas* thus avoids every conclusion. It prefers a presence that refuses to become an object. Each piece is a date in a diary that does not seek to be fully understood. Every return to these pages reveals a layer that previous encounters failed to perceive. Music does not resolve the mystery of existence. It renders it audible. And within that audibility, within that vibration that persists after the hands have left the keyboard, lies everything one may hope for from a truth that does not close itself.

And then, when they begin, the dance has already ended. The room slowly recovers its silence and, within that silence, if we listen carefully, something nameless still beats. And perhaps it is precisely there, in that remnant that persists when the celebration is over and the room gradually returns to silence, that a life begins to reveal what it had never known how to say.

JOSU DE SOLAUN



Josu De Solaun is a Spanish pianist, composer, and writer. His artistic life moves naturally between performance, composition, improvisation, conducting, and chamber music. Rather than regarding these as separate disciplines, he understands them as different manifestations of a single musical quest, grounded in the conviction that interpretation does not consist in reproducing a musical text, but in bringing a work into singular presence within lived time. The human voice, song, memory, and *melos* lie at the heart of this vision and shape his work equally as performer, composer, teacher, and essayist.

Writing in the *Fuldaer Zeitung*, Nikolaus Frey described his playing as possessing “a poetic sense of sound, a bold artistic vision, and brilliant virtuosity, always and entirely at the service of the works he performs.” In *BBC Music Magazine*, Jessica Duchon wrote that “De Solaun lets expression guide his playing at every moment, however intense the virtuoso demands,” highlighting the cantabile quality of his sound and the intimacy of his phrasing. The jury of the International Classical Music Awards (ICMA), which honored him in the Chamber Music category in 2021 and as Instrumental

Soloist in 2023, stated: “Josu de Solaun is one of the most impressive discoveries of the last decade. He possesses not only an extraordinary technique; his interpretive imagination seems to know no bounds. Free from all aesthetic dogmatism, he creates worlds of a profoundly solitary nature.”

He remains the only Spanish pianist to have won both First Prize at the José Iturbi International Piano Competition (2006) and First Prize at the George Enescu International Competition (2014), thereby joining a tradition that includes names such as Elisabeth Leonskaja and Radu Lupu. In 2019, the President of Romania awarded him the Order of Cultural Merit in recognition of his contribution to Romanian musical culture and, in particular, to the international dissemination of the music of George Enescu, whose complete works for solo piano he has recorded for Naxos.

Born in Valencia, he received the foundations of his musical education from the composer Salvador Chuliá (1944–2025), whom he regards as the decisive figure in his artistic formation. Alongside his studies of harmony, counterpoint, fugue, and composition with Chuliá, he studied

piano with María Teresa Naranjo and Ana Guijarro, and conducting with Bruno Aprea and Enrique García Asensio. He later settled in New York, where he lived for two decades while completing his studies at the Manhattan School of Music with Nina Svetlanova and Horacio Gutiérrez in piano, Giampaolo Bracali in composition, Robert Isaacs and David Gilbert in conducting, and Robert Mann, David Soyer, and Isidore Cohen in chamber music. This exceptionally broad education gave rise to an artistic identity in which performing, composing, improvising, conducting, and teaching are not parallel careers, but different expressions of a single musical vocation.

He has appeared as orchestral soloist in some of the leading concert halls of Europe and the Americas, with ensembles including the Mariinsky Theatre Orchestra, the Spanish National Orchestra, the George Enescu Philharmonic, the Orchestra of Teatro La Fenice in Venice, the Prague Radio Symphony Orchestra, and the National Symphony Orchestra of Mexico, collaborating with conductors including Giancarlo Guerrero, JoAnn Falletta, Laurence Equilbey, Jean-Claude Casadesus, Constantine Orbelian, and Paul Daniel.

Recital and chamber music occupy an equally central place in his artistic life. His programs frequently bring masterpieces of the repertoire into dialogue with rarely heard works, particularly from Spain, Romania, Central and Eastern Europe, and the Americas, allowing music separated by geography or history to illuminate one another. Improvisation is likewise an essential part of his work, not as an adjunct to interpretation, but as one of its most direct and demanding forms.

His compositions arise from the same concerns that animate his work as a performer: song, memory, transformation, breath, and the lived experience of musical time. His catalogue includes orchestral, chamber, and solo works such as the *Concertino Breve* for piano and string orchestra, String Quartet No. 1 (*Tombeau*), the *Elegiac Nocturnes* for piano, *Cartografías del Exilio* (*Cantos de Transfiguración*) for flute and piano, *Tríptico Metropolitano* for solo violin, and the *Twenty-One Tientos* for piano. His most recent projects include Cello Sonata No. 1, *Vox Neti*, and *Albá norteña* for trumpet and piano. As a conductor, he works both from the keyboard and at the helm of symphonic programs, while his

collaboration with the Asturian theatre company Patria Chica has extended his work into interdisciplinary productions bringing together music, theatre, and improvisation.

His discography spans a wide repertoire, from Haydn, Liszt, Brahms, Schumann, and Richard Strauss to Enescu, Bernstein, Prokofiev, Rachmaninoff, and Chopin. It includes the complete piano works of George Enescu for Naxos; the complete Haydn sonatas, awarded the 2023 ICMA for Best Instrumental Soloist; acclaimed chamber-music recordings for Audite and IBS Classical; several albums of entirely improvised recitals; and *After the Dance*, his recording of the complete Chopin Mazurkas, released by IBS Classical in 2026.

In recent seasons, he has maintained an intensive concert schedule throughout Europe and the Americas. Highlights include Bartók's Second Piano Concerto with the Orchestra of Valencia under Gergely Madaras; Ravel's Piano Concerto in G major with the Iași Philharmonic; Lorenzo Palomo's *Nocturnos andaluces* with the Arad Philharmonic under Vicente Chuliá; recitals at the Fundación Juan March, the Palau de la Música de València, and the Málaga Clásica

Festival; an entirely improvised recital with live dramatization at the Auditorio Príncipe Felipe in Oviedo; and a New Year's recital at Hamburg's Elbphilharmonie devoted entirely to Spanish music, combining works by Albéniz, Granados, Falla, Mompou, and Turina with his own compositions.

The 2026/27 season includes recitals at the Busoni Festival in Bolzano; the presentation of *After the Dance - Chopin: Complete Mazurkas* at Madrid's Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; an artistic residency at the Miami International Piano Festival Academy, held at the Gustav Mahler Cultural Center in Dobbiaco; the premiere of *Soliloquio del Farero* at the Ateneo de Madrid as part of the CNDM series devoted to the Generation of '27; performances of Prokofiev's Second Piano Concerto, Britten's Piano Concerto, Gershwin's Concerto in F, and Bartók's Second Piano Concerto with orchestras in Spain and Romania; and chamber-music collaborations with Anita Hartig, Joan Enric Lluna, the Gerhard Quartet, Julian Kainrath, Conor Nelson, and Adolfo Gutiérrez Arenas, including the premieres of *Vox Netiand Cartografías del Exilio*.

Alongside his concert career, De Solaun has developed an increasingly substantial body of essays on music, philosophy, and aesthetics. His writings explore embodiment, memory, temporality, and the nature of musical presence, placing the ancient idea of *melos* at the center of a philosophy of interpretation according to which music does not exist as an object to be reproduced, but as a singular human event. His poetry collection *Las Grietas*, with a foreword by Álvaro Valverde, was published in 2021.

Recording venue: 28-30th August 2024

Auditorio Manuel De Falla (Granada)

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Cover photo: Nicoleta Lupo

Liner notes: Josu de Solaun

Special thanks: HINVES Pianos

Piano: Steinway D

IBS Producer: Gloria Medina

NºCat: IBS102026 | DL GR 1148-2026

© 2026 Copyright: IBS Artist

Veleta, 20

18140 · La Zubia (Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

AFTER THE DANCE

FRÉDÉRIC **CHOPIN** COMPLETE MAZURKAS

lbs
CLASSICAL

JOSU DE SOLAUN

CD 1

Four Mazurkas Op.6

1. No.1 in F-Sharp Minor	3:02
2. No.2 in C-Sharp Minor. Sotto voce	2:35
3. No.3 in E Major. Vivace	1:52
4. No.4 in E-Flat Minor. Presto ma non troppo	0:53

Five Mazurkas Op.7

5. No.1 in B-Flat Major. Vivace	2:17
6. No.2 in A Minor. Vivo, ma non troppo	3:06
7. No.3 in F Minor	2:05
8. No.4 in A-Flat Major. Presto	1:12
9. No.5 in C Major. Vivo	0:52

Four Mazurkas Op.17

10. No.1 in B-Flat Major. Vivo e risoluto	2:29
11. No.2 in E Minor. Lento, ma non troppo	1:56
12. No.3 in A-Flat Major. Legato assai	4:29
13. No.4 in A Minor. Lento, ma non troppo	5:07

Four Mazurkas Op.24

14. No.1 in G Minor. Lento	2:45
15. No.2 in C Major. Allegro non troppo	2:11
16. No.3 in A-Flat Major. Moderato	1:51
17. No.4 in B-Flat Minor. Moderato	4:20

Four Mazurkas Op.30

18. No.1 in C Minor. Allegro non tanto	1:50
19. No.2 in B Minor. Allegretto	1:21
20. No.3 in D-Flat Major. Allegro non troppo	2:40
21. No.4 in C-Sharp Minor. Allegretto	3:44

Four Mazurkas Op.33

22. No.1 in G-Sharp Minor. Mesto	2:02
23. No.2 in D Major. Vivace	2:32
24. No.3 in C Major. Semplice	2:00
25. No.4 in B minor. Mesto	4:53

Four Mazurkas Op.41

26. No.1 in C-Sharp Minor. Maestoso	3:17
27. No.2 in E Minor. Andantino	2:35
28. No.3 in B Major. Animato	1:13
29. No.4 in A-Flat Major. Allegretto	2:11

CD 2

Three Mazurkas Op 50

1. No.1 in G Major. Vivace	2:19
2. No.2 in A-Flat Major. Allegretto	3:01
3. No.3 in C-Sharp Minor. Moderato	5:11

Three Mazurkas Op 56

4. No.1 in B Major. Allegro non tanto	4:36
5. No.2 in C Major. Vivace	1:46
6. No.3 in C Minor. Moderato	5:31

Three Mazurkas Op 59

7. No.1 in A Minor. Moderato	3:23
8. No.2 in A-Flat Major. Allegretto	2:51
9. No.3 in F-Sharp Minor. Vivace	3:38

Three Mazurkas Op 63

10. No.1 in B Major. Vivace	2:17
11. No.2 in F Minor. Lento	1:46
12. No.3 in C-Sharp Minor. Allegretto	2:07

Four Mazurkas Op.67

13. No.1 in G Major. Vivace	1:21
14. No.2 in G Minor. Cantabile	1:45
15. No.3 in C Major. Allegretto	1:28
16. No.4 in A Minor. Moderato animato	3:04

Four Mazurkas Op.68

17. No.1 in C Major. Vivace	1:40
18. No.2 in A Minor. Lento	2:27
19. No.3 in F Major. Allegro ma non troppo	2:11
20. No.4 in F Minor. Andantino	1:44

Posthumous Mazurkas:

21. Mazurka in G Major, B16 No.1	1:27
22. Mazurka in B-Flat Major, B16 No.2	1:27
23. Mazurka in D Major, B31	1:23
24. Mazurka in B-Flat Major, B73 "Wołowska". Allegretto	1:24
25. Mazurka in C Major, B82. Vivace	2:56
26. Mazurka in A-Flat Major, B85 "Szymanowska". Poco mosso	1:43
27. Mazurka in A Minor, KK Ib/5 "Emile Gaillard". Allegretto	2:50
28. Mazurka in A Minor, KK Ib/4 "A Notre Temps". Allegretto	3:10

Appendix:

29. Mazurka in D Major, B71 (revised version of B31)	1:34
30. Allegretto in F-Sharp Major WN 36	5:13

(disputed authenticity, reconstructed by Jan Ekier)

CD1 time 73:37

CD2 time 77:31