

Premio «Jaén»

Nuevos caminos del arte y de la ciencia

Marta Cureses



Josué Bonnín de Góngora

(Madrid, 1970)



Josué Bonnín de Góngora (Madrid, 1970)

*Mis obras no son más que fragmentos
de una gran confesión*
(Goethe)

El orden del arte ni es único ni inmutable. Distinguimos con frecuencia estilos y estéticas que conducen a epígrafes no siempre coincidentes con aquellas señas que los propios artistas reconocen en sí mismos, en su obra. Vanguardistas, esencialistas, postmodernos o clásicos; clásicos de su tiempo, como los define Omar Calabrese. El que fuera amigo y colega de Umberto Eco en la Universidad de Bolonia, y con quien compartió numerosas reflexiones en torno a temas estéticos y semiológicos, está seguro de que “todo clasicismo es una nueva forma de orden, que la antigua relee eventualmente para hacer de ella un componente idealizado de la cultura contemporánea. Por esto, todo clasicismo puede estar constituido, tanto por figuras que pertenecen al pasado de modo directo como por figuras que aparentemente no tienen ninguna relación con este. Permanece idéntica sólo la morfología interna y la estructura de los juicios de valor ordenada por coherencia de los términos de categoría positivos y negativos”,¹ y conviene, además, hacer una distinción entre los términos clásico y tradicional, puesto que el primero de ellos no implica necesariamente un retorno al pasado, ni conlleva necesariamente una dosis de nostalgia.

¹ Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2012, p. 198.

Estas breves reflexiones vienen al caso de la posición que adopta Josué Bonnín de Góngora frente a la composición, que es una postura fundamentalmente filosófica y que difícilmente puede adscribirse a una estética determinada. Su música – como él mismo – se mueve en una línea de pensamiento que transita por caminos en los que raramente se cruza con otros compositores. Es, en todo caso, una línea estable y consolidada en el tiempo, que convive en medio de otras muchas.

Su formación musical transcurre por cauces poco habituales en los compositores de su generación. Recibe de su padre una primera instrucción musical, circunstancia que contribuye a incrementar el sentido autodidacta de su aprendizaje, intensificando una dedicación que le lleva a componer sus primeras obras siendo un niño de corta edad. No conserva todas las páginas creadas en los años de infancia – a las que no ha concedido importancia excesiva – si bien de ellas nos llega un primer *Vals en Do menor* compuesto a los ocho años. Habiendo elegido el piano como medio de expresión, ofrece sus primeros conciertos asimismo a edad muy temprana. De hecho, su *première* como pianista lo es también como compositor en un concierto ofrecido en el Auditorio del Centro Cultural San Juan Bautista de Madrid en enero de 1992.

La circunstancia extraordinaria del catálogo de Bonnín de Góngora – cuya obra pianística es especialmente abundante, habida cuenta de su condición de intérprete – es en verdad singular, un caso muy poco frecuente en un compositor actual: la mayoría de las obras están fechadas en los originales, sin que exista ninguna catalogación completa que sirva como referencia, lo que revela una preocupación centrada exclusivamente en la creación y una presencia consustancial del tiempo que no está determinada por un momento cronológico preciso. El autor de *Las afinidades electivas* – que tantas páginas ha prestado a la música de Bonnín de Góngora – no señala en su obra ni una sola fecha – solamente estaciones del año y las fiestas navideñas. Buena muestra de lo que Eugenio Trías describió en Goethe como “una diacronía replegada en la absoluta sincronización. Página única que resume todas las páginas”,² pues eso es en su conjunto el legado musical de Bonnín de Góngora. No obstante, y con ayuda del compositor, hemos tratado de organizar aquí sus obras para ofrecer una perspectiva más o menos completa del tránsito de su escritura por formas y técnicas, pues estéticamente parece claro que su estilo es tan personal como firme e inalterable. La música de Bonnín de Góngora parece surgir como lógica continuidad del pianismo decimonónico, una lógica no exenta de dificultad, habida cuenta de que sus presupuestos se asientan sobre constantes metáforas de complicada elaboración.

A lo largo de su vida ha ido escribiendo, de manera ininterrumpida, pequeños movimientos que han surgido como piezas independientes y a la vez vinculados a otras obras de mayor alcance, cumpliendo un papel funcional como materiales musicales integrados en obras de desarrollo más complejo: “Los pe-

² Eugenio Trías, *Conocer Goethe y su obra*. Dopesa. Barcelona, 1980, p. 43.

queños movimientos – relata el compositor – han sido escritos a lo largo de toda la vida de las obras mayores; son restos *inservibles* para un desarrollo temático de mayor envergadura”.³ Esta dedicación constante a la escritura musical, y su actividad como concertista, han propiciado que su obra esté recogida en grabaciones de editoras como ECR (Eroica Classical Recordings, Los Ángeles EEUU) y que sus partituras hayan sido editadas en AOSM (Art of Sound Music, New Jersey, EEUU). Miembro de la Delian Society, Josué Bonnín de Góngora ha trabajado incansablemente con poetas diversos, labor que ha dado fruto en ediciones como *Sonora antología de Sol y Edades*,⁴ *Ars Sacra*,⁵ o *Transgótico fulgor*,⁶ *El susurro del ave fénix* y *La sonata del lirio*⁷ con Alessandro Spoladore y la colección de lieder compuesta sobre poemas de Luis Alberto de Cuenca – “Nocturno” de *La caja de plata* (1985), “Muerta, ‘la noche blanca’, La resucitada y Esmeralda la zíngara” (ECR). Con la poeta Raquel Lanseros ha editado *Las pequeñas espinas son pequeñas* presentada en la Sala Manuel de Falla del Palacio de Longoria con Julio Llamazares, Jesús Munárriz y el propio Bonnín de Góngora al piano, acompañando el recitado de poemas. Su obra más ambiciosa en este género, hasta la fecha, es la musicalización de *Poeta en Nueva York*, un trabajo que ha ocupado buena parte de su tiempo entre los años 2013 y 2017. La introducción a su libro más reciente, *Simbología masónica de Poeta en Nueva York de Lorca*,⁸ permite hacerse una idea del perfil de un artista “intenso e incisivo”, como lo define allí el escritor y amigo Ilia Galán.

Como conferenciante ha ofrecido numerosas disertaciones acompañadas de recitales poéticos e interpretación de obras propias: con Rafael Taibo ha interpretado *Becqueriana* en múltiples ocasiones;⁹ en el Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid ofreció el recital-conferencia “Filosofía e inspiración poética y musical. Los diferentes estados del alma”¹⁰ o en Acquasparta un recital-concierto, acompañando la poesía de Ilia Galán.¹¹ Otra faceta poco conocida de su producción es su actividad como compositor para música de escena. *El pianista* es una obra de Artur Alf – pseudónimo bajo el que se encuentra “un escritor español afincado en Estados Unidos” – con música de Bonnín de Góngora y estrenada bajo la dirección de Alberto Magallares. Se narra en ella la vida de Luis Lucena, compositor-pianista que debuta con gran éxito en el Metropolitan de Nueva York el mismo día que cumple 35 años y es entrevistado por la periodista Luisa Braun, pianista frustrada. A partir de este encuentro se contempla la historia de los personajes principales – el pianista, su padre y su madre, su novia – como prototipos de una sociedad que afronta problemas e incomprensiones derivadas de su nece-

³ Josué Bonnín de Góngora; correspondencia personal citada con autorización del autor.

⁴ Editorial Calambur. Madrid, 2009. Josué Bonnín de Góngora, piano. Ernesto Gil e Ilia Galán, recitado.

⁵ Editorial Libros del aire. Madrid, 2011; Eroica Classical Recordings. EEUU, 2013; Morlacchi Editore. Italia, 2014. Josué Bonnín de Góngora, piano. Rafael Taibo, voz.

⁶ Con poemas de Ilia Galán. *XXV Años de poesía*. Sapere Aude, 2017.

⁷ Editorial Sapere Aude, 2015 y 2017 respectivamente. Es, asimismo traductor de este libro, *El susurro de la fenice*, de Alessandro Spoladore, cuya presentación oficial tuvo lugar el 7 de noviembre de 2015 en el Centro Internacional Teresiano Sanjuanista de Ávila, una obra poética de carácter místico, recitada en la grabación que acompaña al libro por Rafael Taibo.

⁸ Josué Bonnín de Góngora, *Simbología masónica de Poeta en Nueva York de Lorca*. Editorial Masónica. Oviedo, 2018.

⁹ Un recital ofrecido en diferentes salas de concierto en Madrid durante los años 2002, 2003, 2004 y 2005.

¹⁰ Acto celebrado en Madrid, el 26 de julio de 2012.

¹¹ Concierto y recital poético en la Casa de la Cultura “Mateo di Acquasparta”, el 11 de agosto de 2016.

¹² Estrenada en el Teatro Lagrada de Madrid, el 12 de octubre de 2006 por la Compañía Viva el Espectáculo en la interpretación de Santi Gil, Kika García, Vanessa Conde, Ángel Lozano y Diana Moreno en los papeles protagonistas. Véase crítica en <http://www.artezblai.com/artezblai/pianista>.

¹³ Galardonada por el Ayuntamiento de Madrid, la obra fue estrenada por el compositor en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid el 24 de abril de 1993, en el ciclo organizado por la Unión Musical Española.

¹⁴ Estrenada por el propio compositor en el Ciclo Jueves Musicales celebrado en el Centro Cultural Moncloa de Madrid, el 21 de octubre de 1999.

sidad de realización.¹² Josué Bonnín de Góngora irrumpe así en la escena como Nicanor Parra en su *Cancionero sin nombre*: “Déjeme pasar, señora / que voy a comerme un ángel”, pues como Parra en sus inicios el compositor está hipnotizado por la música y el ritmo de García Lorca.

Las primeras piezas de su producción musical son tres vals para piano: *Vals en Do mayor* (1977), del que no conserva la partitura, el antes citado *Vals en Do menor* (1978) y *Vals del recuerdo en Do# menor* (1985). La forma sonata ocupa un lugar preferente en su catálogo de obras. Su primera *Sonata para piano* está fechada en 1988. Le siguen *Sonata para piano n° 2* (1989), *Sonata para piano n° 3* (1990), *Sonata para piano n° 4 en re* (1992),¹³ *Sonata para piano n° 5* y *Sonata para piano n° 6* (ambas de 1993). Años después concebirá su gran *Sonata para dos pianos* (2010), y en medio de ellas una delicada *Evocación* (1999) para piano.¹⁴ La persistencia en la forma de estas sonatas no impide la diversidad del contenido narrativo en cada una de ellas, así como la variedad y precisión en la disposición de los materiales sonoros. En este sentido, es la precisión una característica propia del lenguaje expresivo del compositor, como se constatará en los *Cuentos del Retiro*, donde la presencia del ascendente del autor de las *Soledades* se hace evidente pese al carácter lírico de unas piezas, cuya construcción es rigurosa y en las que destaca la minuciosidad exigible para su ejecución.

Lo que Bonnín de Góngora concibe como *Poesías para piano* revela de nuevo el carácter inusualmente romántico de su obra. Los rasgos decimonónicos sin prejuicios se encuentran sin duda en tres series de estas *Poesías*: la primera serie, que comprende desde el n° 1 al n° 7 (1988-1992); la segunda, del n° 9 al n° 12 (1993-1994) y la tercera, que contiene del n° 13 al n° 24 (1994-2007). En estas poesías se infiere un espíritu de reminiscencias románticas, o quizá clásicas, si así puede llamárselas, o bien como Machado en su “Retrato” haya que preguntarse: “¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada”. *Poesías para piano* son un conjunto de veinticuatro piezas que siguen un modelo casi decimonónico, con un estilo de melodía acompañada a la que se concede una forma de carácter libre a partir de su esencia eminentemente lírica.

Poesía n.º 4

Allegro moderato

Josué Bonnin de Góngora

Piano



poco a poco cresc.

Poesía n.º 4 [1-14]

Poesía n.º 6

La mariposa y la flor

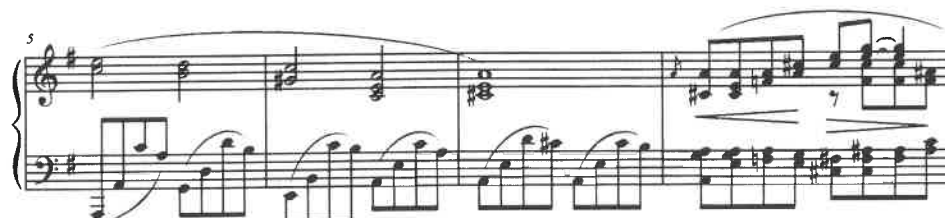
Josué Bonnin de Góngora

Semplice

Piano



amoroso



Poesía n.º 6. *La mariposa y la flor* [1-8]

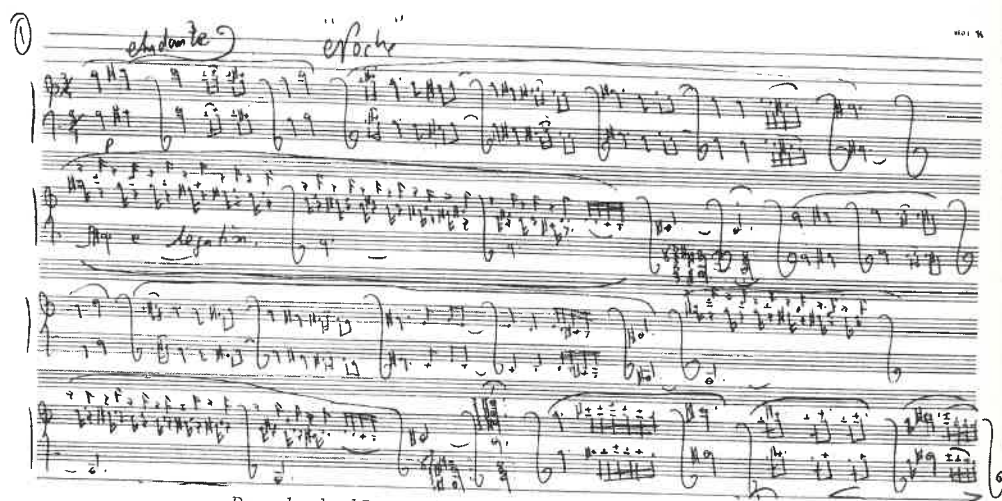
¹⁵ La obra está estructurada en cuatro movimientos: Llegada y estancia – Noche – Intermezzo – Despedida. Su estreno tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 20 de septiembre de 1996 por Zoraida Grijalba (piano) y Ramón González Ayllón (violoncello).

¹⁶ Estrenada con motivo de las celebraciones de la Comunidad de Madrid del 2 de mayo de 1995, un concierto que se repitió días después, el 3 de mayo, en el Palacio Isabel de Farnesio de Aranjuez. Obra dedicada a Tomás Bonnín Torres. Obra galardonada con el Premio Academia Culturas Vivas.

¹⁷ Josué Bonnín de Góngora; correspondencia personal citada con autorización del autor.

¹⁸ Estrenado por el compositor en el Centro Cultural de la Villa en Madrid el 20 de septiembre de 1996.

Este elogio de la estética romántica está presente asimismo en su página para piano, violoncello y guitarra titulado *Poema al Parque de María Luisa* (1994), la versión para piano solo de esta misma obra, que lleva por título *Parques y jardines de España*, y en la variación sobre esta, *Recordando al Parque de María Luisa* para violoncello y piano (1995).¹⁵ La versión para piano, violoncello y guitarra fue escrita a petición de quienes serían sus intérpretes en el estreno, Marina Nukowskaya (piano), Juan Pérez de Albéniz (violoncello) y José Miguel de la Fuente (guitarra).¹⁶



Recordando al Parque de María Luisa. Manuscrito de "Noche"

La primera mitad de la década de los años noventa está también dedicada a la composición de un *Concierto en Do menor para piano, coro y orquesta* (1990-1994), "escrito en forma diagramática; una notación no musical, sintética pero unívocamente determinada",¹⁷ así como a un *Scherzo en do menor*¹⁸ y a *Los cuentos del Retiro*, una colección de veinticuatro composiciones para piano solo a las que debe sumarse la fantasía en tres movimientos *El bosque de los ausentes*, concebida con el mismo espíritu – cuentos en soledad, como apunta su autor – aunque distinta forma. No se trata de evocaciones iconográficas – salvo en el caso de "Entre los sauces" y "Reflejos en el estanque" – sino de un paisaje sonoro de ambiente profundamente expresivo. Las referencias a las *Soledades* de Góngora parecen, en todo caso, evidentes, incidiendo en la precisión que Robert Jammes señala para la obra cumbre del estilo gongorino y que se observa en los *Cuentos* en los que se ve la misma "abundancia de detalles poco perceptibles a primera lectura, pero extraordinariamente precisos y minuciosamente concertados que hacen pensar – si

nos limitamos a este aspecto – en un trabajo de relojería.¹⁹ Si a ello añadimos la anotación que el propio compositor hace sobre ellos, la relación se muestra aún más evidente, pues los *Cuentos del Retiro* “tratan más de una inspiración metafísica que puramente pictórica: son escenas que en realidad deberían llamarse *Cuentos de la soledad*, que es en verdad el *leit motiv* de toda la colección”.²⁰

Su escritura se extiende, como se ha mencionado antes, durante un largo periodo de tiempo que comprende los años entre 1991 y 2005, y su numeración se establece en función aproximada de su orden cronológico: *Cuento del retiro* n° 1 “La cueva de los enamorados” y n° 2 “Amor perdido” están compuestos en 1991; *Cuento del retiro* n° 3 “Entre los sauces”, n° 4 “Reflejos en el estanque”, n° 5 y n° 6 “El vagabundo y la vida” son del año 1994; *Cuento del Retiro* n° 7 y n° 8 “Nostalgia” corresponden al año 1994; *Cuento del Retiro* n° 9 “Quince años” es de 1995; los cuentos n° 10 al n° 24 están compuestos entre los años 1995 y 2000.²¹ A ellos hay que añadir un nuevo cuento n° 25 – no incluido en la compilación inicial de los mismos – que lleva por título “El bosque de los ausentes” y fue escrito en el año 2005.

Cuento del Retiro n.º 1

Andante cantabile

Josué Bonnín de Góngora

Piano

p dolce

Cuento del Retiro n° 1 “La cueva de los enamorados” [1-6]

¹⁹ Robert Jammes, prólogo a la edición de *Soleidades*. Clásicos Castalia. Edhasa. Barcelona, 2016, p. 42.

²⁰ Texto de la correspondencia personal con el compositor; citada con su autorización.

²¹ *Cuento del Retiro* n° 1 fue estrenado el 4 de enero de 1992; *Cuento del Retiro* n° 2 el 24 de octubre de 1992; *Cuento del Retiro* n° 3 el 26 de octubre de 1992; *Cuento del Retiro* n° 6 el 26 de octubre de 1991. Todos los estrenos tuvieron lugar en el Centro Cultural San Juan Evangelista de Madrid y fueron interpretados por el propio compositor. *Cuento del Retiro* n° 9 fue estrenado el 2 de marzo de 1996; *Cuento del Retiro* n° 15 fue estrenado el 20 de septiembre de 1996, ambos en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, interpretados asimismo por el autor.

Cuento del Retiro n.º 2

Josué Bonnín de Góngora

Lento, ma non troppo

Piano

a tempo

Cuento del Retiro n.º 2 "Amor perdido" [1-9]

"El vagabundo y la vida" que inspira el *Cuento del Retiro* n.º 6 muestra la predilección por las conexiones entre personajes del pasado clásico y la cultura popular que el compositor, como el propio Goethe, crean a semejanza de criaturas inmortales que superan los límites de su tiempo. En este sentido, igual que en la comparación de las *Soledades* y *Las firmezas*, queda claro que Góngora, como aquí el compositor, "no es únicamente el poeta en busca de sonoridades de imágenes, de metáforas o de palabras vírgenes; es también un autor muy preocupado por la arquitectura de una obra, por la cohesión de todos los elementos, por el funcionamiento exacto y preciso de una intriga o de un relato: la *dispositio* es tan minuciosamente elaborada como la *elocutio*",²² que en la música de Bonnín de Góngora quedan perfectamente definidas. Dicho de otro modo, al pensar en el peregrino de las *Soledades*, en el vagabundo en los *Cuentos del Retiro*, detrás de la profusión de evidente lirismo existe un andamiaje narrativo consistente. Este paradigma del vagabundo-enamorado errante, que se ve a sí mismo como el personaje poético, permeabiliza algunos episodios biográficos del compositor que van conformando una autobiografía sonora, existencial, llena de vivencias de gran carga emotiva. Ahora bien, los detalles del vagabundo-compositor, su semblanza, solamente se ven claros en el transcurrir de la obra, pues sus rasgos

²² Robert Jammes, *op. cit.* p. 42.

están, como los del peregrino de las *Soledades*, “desparramados a lo largo del poema y repartidos de tal manera que no se puede entender claramente su alcance a primera lectura”²³, y sólo la observación detenida es la que permite detectar las correspondencias topográficas entre ambos. Se traza así un viaje simbólico, un recorrido enigmático a través de episodios, biográficos o no, que Josué Bonnín narra en forma de experiencias elaboradas musicalmente para ofrecerlas como paisaje vital.

²³ *Ibid.* p. 50.

Cuento del Retiro n.º 6: El vagabundo y la vida

Josué Bonnín de Góngora

Introduzione: lento e maestoso

Piano

ff

profundo

Allegro appassionato

fp *p* *ff*

Cuento del Retiro n.º 6. "El vagabundo y la vida" [1-11]

Respecto a su música de cámara, es preciso mencionar al menos sus dos cuartetos de cuerda, en los que se encuentra un contenido cifrado a partir del dominio formal de este género cuya austeridad monotímbrica no deja lugar a lecturas veladas. Un ejercicio de tiempo y memoria que el compositor desarrolla con ímpetu expansivo desde los contornos clásicos hacia el lirismo.

Cuarteto n.º 2

a Domingo Tomás

Josué Bonnín de Góngora

Allegro con brio

Solo Violin 1

Solo Violin 2

Solo Viola

Solo Cello

S.Vln. 1

S.Vln. 2

S.Vla.

S.Vlc.

Cuarteto nº 2 [1-10]

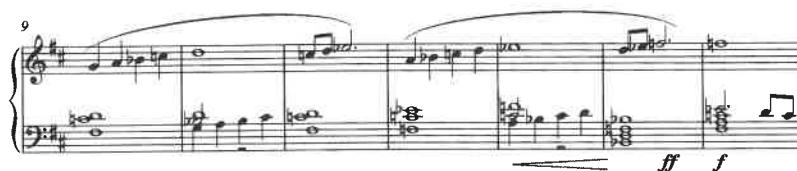
²⁴ La partitura original para órgano está dedicada a las Hermanas Carmelitanas de Loeches. La versión de esta obra para violín y órgano está dedicada a Ruth Luengo.

En la música instrumental destacan asimismo sus *Miniaturas pianísticas* – entre ellas *Pequeño movimiento* 1, 2 y 3, *Preludio al otoño*, *Doncella alada*, *La muchacha dorada*, *Instante musical para Arayka* o *Piacevole*, entre otras – y piezas independientes de carácter breve como *La lámpara maravillosa* para órgano, de la que ha realizado asimismo una versión para violín y órgano.²⁴

La lámpara maravillosa.

Lento, ma non troppo.

Josué Bonnín De Góngora.



La lámpara maravillosa [1-23]. Original para órgano

La lámpara Maravillosa.

A mi querida Ruth Luengo.

Lento, ma non troppo.

Josué Bonnín De Góngora.



La lámpara maravillosa [1-14]. Versión para violín y órgano

En el género vocal diferencia el autor dos categorías distintas: canción y lied, entendiendo la primera de ellas como un concepto cercano a una melodía vocal con acompañamiento instrumental – en sentido amplio – y la segunda como una estructura unitaria de voz y piano *concebida de forma sinfónica*. *Triste nel cuore*, una obra para piano y tenor compuesta en 2015, y una de las más interpretadas de su catálogo, se encontraría en la primera de estas categorías. Inspirada en el texto de Alessandro Spoladore, la obra está dedicada “Alla perugina sconosciuta”, Bonnín de Góngora realiza con posterioridad, en 2016, una versión de la misma para tenor y orquesta.

Triste nel Cuore

Alla perugina sconosciuta

Música: Josué Bonnín De Góngora.

Letra: Alessandro Spoladore.

Moderato

f *Poco Rit.* *p* *Lento il arpeggiato* *A Tempo*

8 *Tris te nel...* *mf* *Dolce* *pp Delicatiss.* *Poco Rit.* *A Tempo*

Triste nel Cuore [1-13]

Los *Lieder* están compuestos principalmente entre los años 2011 y 2014. Destacan entre los más significativos algunos por la importancia de los destinatarios, *Nähe des Geliebten* (a Miranda Taibo, con texto de Goethe), *Pie Jesu* (a la

soprano Gema Scabal), *Ave María*, *Mignon* (texto de Goethe), *Wonne der Wehmut* (texto de Goethe), *Rima XXVIII* ("Los suspiros son aire y van al aire..." de G. A. Bécquer), *Armonía del mundo* (con texto de Ilia Galán), *Ganymed* (Goethe), *Soñamos amanecer* ("a Miranda Taibo, cuando todo era posible"), *Adelaida* (a Beatriz R. D., con texto de F. Von Mathison), *Sheintod* (a Marta González, sobre un texto de Goethe), *La ausencia* (a Miranda Taibo, con texto de Ilia Galán), *April* (a Elena Esteban Muñoz, sobre un texto Goethe), *Rastlose liebe* (con texto de Goethe), *El águila que voló* (a su hermana Marisol), *A Mar* (dedicada a Mar Espinar, sobre un texto de Bécquer "¿Qué es poesía, dices..."), entre otros muchos imposibles de reflejar aquí en su relación completa. Especialmente sensibles son los sonidos de *Mignon*, que en el libro tercero de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* canta la dulce canción "Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?" y que en la escritura de Bonnín de Góngora revela una caligrafía sencilla, muy disciplinada. Sin embargo, no se debe correr el riesgo de buscar rasgos de autobiografismo literal en los textos que Bonnín de Góngora elige para sus composiciones, pues como el propio Goethe refiere en sus *Conversaciones con Eckermann*, "no hay ningún rasgo que no fuera vivido, pero ninguno que se parezca a la forma en que fue vivido".²⁵

²⁵ Juan Pedro Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Calpe. Madrid, 1920. Citado de J. M. López de Abiada, *Goethe*. Ediciones Júcar. Madrid, 1985, p. 70.

Mignon

A mi querida sobrina Desirée

Música: Josué Bonnín de Góngora.

Letra: J. Wolfgang von Goethe.

Lento e mesto.

Tenor

Piano

8

Wonne der Wehmut

Goethe

Josué Bonnin de Góngora

Molto adagio

Tenor

Trock-net nicht, trock-net nicht,
f

Piano

ff *p molto espressivo*

Trä - - nen der E-wi-gen Lie - be!

dolce

Wonne der Wehmut [1-12]

Nähe des Geliebten

Goethe

Josué Bonnin de Góngora

a Miranda
Lento, ma non troppo

Tenor

Ich den-ke Dein
p

Piano

mf

Nähe des Geliebten [1-10]

De estos *lieder* ha compuesto dos cuya concepción encaja en el género de música sacra, si bien son de distinto cariz: *Ave María* y *Pie Jesu*. Sobre el *Ave María* explica su autor que en su versión para soprano y piano es en realidad una reducción de la partitura para soprano y orquesta que forma parte de la ópera *Después del caos* – cuya composición se encuentra en curso – y su carácter es más bien reivindicativo por el contexto escénico que piadoso, mientras que *Pie Jesu* es deliberadamente una creación de esencia rotundamente piadosa. Y, junto a estos *lieder*, hay que mencionar en el género religioso la *Misa Brevis en Do menor*, una obra de notable complejidad técnica y de la que se ha interpretado en numerosas ocasiones su majestuoso Kyrie.

AVE MARÍA

Dedicado a mi querido amigo Enrique de Ybarra e Ybarra

Lento Josué Bonnín De Góngora

Soprano

Piano

Dolce

p

5

A ve Ma

Dolce

p

Ave María [1-8]

Pie Jesu

Moderato

A la gran soprano Gema Scabal.

Josué Bonnín de Góngora

Soprano

Piano

p

12

Poco Rit. *mf* *p* *Teneramente* *p*

A Tempo

Pie Jesu [1-22]

Kyrie

Lento (♩=60)

*A las víctimas de Amatrice
del 24 de agosto de 2016.
In Memoriam.*

Música: Josué Bonnín De Góngora.

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

p *f*

Ky - ri e e - lei - son, Chris - te e - lei - son Ky - ri - e elei -

Misa Brevis en Do menor. Kyrie [1-13]

Finalmente, el *lied* titulado *Armonía del mundo* destaca entre los de este mismo género, en palabras de su autor, “por su particular concepción en tres movimientos y su contenido lírico y simbólico”.²⁶

Armonía del mundo

A Rafael Taibo y M^a Teresa Gómez Limón

Música: Josué Bonnín de Gongora
Letra: Ilia Galán

Moderato

Soprano

Piano

p

La - go de po-e - sí - a

o - a - sis de be - lle - za en-tre la pro - sa

Armonía del mundo [1-13]

¿Quiénes son los poetas que cantan estos versos? Tal parece que, como los personajes gongorinos, acaban siendo todos el mismo, como señala Robert Jammes: “Nótese el parentesco del héroe herido del romance y del viajero enfermo del soneto con el peregrino consumido por sus penas amorosas, y la similitud que implica esta coincidencia en la visión del paisaje, contemplado en los tres casos por una mirada dolorida y melancólica”.²⁷ Consumar la síntesis de las artes es una forma de originalidad que ya no es nueva. Pero existe una forma de originalidad que hoy resulta casi extraña, porque parece retrotraerse a épocas estéticamente caducas. Harold Bloom recurre a la definición de Walter Pater para explicar que el romanticismo es “la suma de la belleza y la extrañeza”, si bien con esa formulación dio señas de identidad a los románticos y, al tiempo, a toda la escritura canónica.²⁸

²⁶ Correspondencia personal con el compositor; texto citado con su autorización.

²⁷ Robert Jammes, *op. cit.* p. 69.

²⁸ Véase Harold Bloom, *El canon occidental*. Anagrama. Barcelona, 1995.

²⁹ Habría que revisar toda la teoría de Fowler, expuesta principalmente en *Tipos de literatura* (1982).

Es complicado evaluar la estética en la que se mueve y desenvuelve la obra de Bonnín de Góngora, inserta en un contexto que, en términos generales, resulta ajeno a sus presupuestos. Si nos moviésemos en el ámbito literario podríamos fijarnos en una iluminadora teoría que Bloom sugiere: la teoría acerca de la formación del canon enunciada por Alistair Fowler, quien, al referirse a las jerarquías de géneros y cánones de literatura advierte que “los cambios en el gusto literario a menudo pueden atribuirse a una revaluación de los géneros que las obras canónicas presentan”,²⁹ y a partir de aquí Bloom establece que en cada época hay una serie de géneros considerados más canónicos que otros. Esto podría hacerse extensible a los estilos, a las técnicas compositivas y, en definitiva, a todas las formas de atención hacia la obra musical, en la manera que propone Frank Kermode.

Resulta imprescindible mencionar entre las creaciones más trascendentes de Josué Bonnín de Góngora *Poeta en Nueva York. Teoría y paráfrasis de su construcción musical*, un proyecto de larga gestación traducido en un libro al que han querido contribuir como prologuistas sus amigos Luis Alberto de Cuenca, Ilia Galán, Raquel Lanseros, Zulema de la Cruz y Alessandro Spoladore. La elección de esta obra singular de la poesía española, de un poemario que – dice García-Posada – es junto con *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre y *Un río, un amor* de Luis Cernuda, uno de los grandes libros que consolidan el verso libre en la poesía española, parece explicarse en su propio discurso, ya que sobre el doble plano que describe Belamich³⁰ – el ontológico y el social, el metafísico y el histórico – se han proyectado una serie de temas, entre los que podemos compendiar algunos como afines al pensamiento de Bonnín de Góngora: los de la soledad y la muerte; el del principio de identidad; la vida de los muertos; la soledad amorosa y el tema del amor universal; y, muy especialmente, la infancia perdida. Los versos con los que Lorca preludia la primera parte de este libro mayor de poesía, encajan con el espíritu del compositor:

Yo solo y errante evocaba mi infancia... Yo solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square.

La forma poética ha servido de molde para la música – salvo alguna licencia indicada por el propio compositor – y podría decirse que surge de la propia musicalidad del poemario, que se inicia, en la edición utilizada³¹ por Josué Bonnín de Góngora, con *Vuelta de paseo* y continúa con *1910 (Intermedio)*, donde los recuerdos de infancia tropiezan contra un entorno de soledad, un *universo sin significado* que se prolongan en *Tu infancia en Mentón*. Aquí, el dolor por el amor

³⁰ André Belamich, *Lorca*. Gallimard. París, 1962.

³¹ De las diversas ediciones de *Poeta en Nueva York*, aquí se sigue el texto recogido por Miguel García-Posada, que a su vez refleja la publicada por Editorial Séneca en 1940, de la que solamente se ha eliminado el prólogo de José Bergamín – su primer editor español –, el poema de Antonio Machado “El crimen fue en Granada” y los cuatro dibujos de Federico García Lorca que incluía aquella edición.

perdido, el sentimiento de abandono, el principio de identidad mutable incita al sentido cíclico con el que la música arroja de principio a fin las estrofas. *Fábula y rueda de los tres amigos* – Enrique, Emilio, Lorenzo – donde el mar, un mar que recuerda los nombres de todos sus ahogados, y el número tres que el compositor adopta en su simbolismo más esencial.³²

1910 (Intermedio)

Lento nostálgico, ma non troppo.



Intermedio (1910) [1-10]

Lento e Mesto



Tu infancia en Menton [1-7]

En *Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)*, de nuevo un canto a la infancia perdida – Yo tenía un hijo [...] Yo tenía una niña –, la muerte sin esperanza: “Y yo, que soy de un país donde, como dice el gran poeta Unamuno, ‘sube por la noche la tierra al cielo’, sentía como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos”.³³ La forma musical se une a la sugerida en el título y

³² “Si atacan a uno, los dos harán fuerte. La cuerda de tres hilos no es fácil de romper”. (*Eclesiastés*, 4: 12).

³³ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Editorial Lumen. Barcelona, 1976; p. 30.

da paso a *Danza de la muerte*, el frío de Wall Street: “Llega el oro en ríos de todas partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio se siente como allí la ausencia del espíritu”.³⁴

³⁴ *Ibid.* p. 28.

Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)

Lento

pp
de todos los muertos.

mf
He golpeado los ataúdes ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!

Balada de la Gran Guerra [1-11]

Manuscrito de la Danza de la muerte

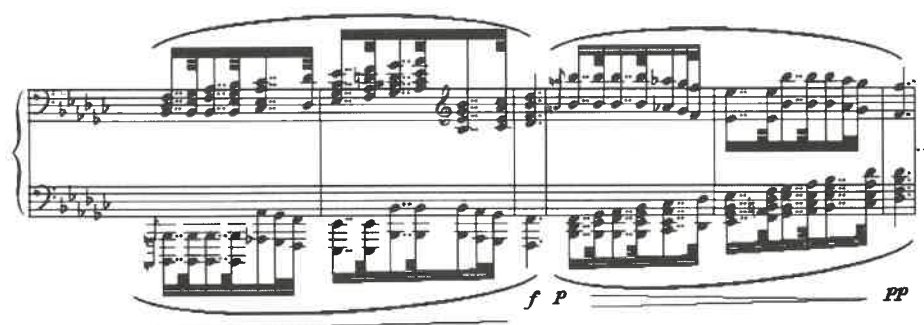
El calor del mes de agosto empuja al poeta hacia el campo – “Una niña Mary que come miel de arce y un niño Stanton que toca un arpa judía me acompañan y me enseñan con paciencia la lista de los presidentes de Norteamérica”³⁵ – para regresar a la ciudad y después huir de ella a ritmo de vals: *Pequeño vals vienés*. El entorno en el que se inserta este vals es casi un anacronismo, de un tiempo que

³⁵ *Ibid.* p. 49.

ya ha expirado propicio al amor teñido de deseos – “Hay una muerte para piano / que pinta de azul a los muchachos” – para de nuevo partir: “¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez”.³⁶ El poeta llega a La Habana.

El simbolismo densísimo que señala García-Posada para *Poeta en Nueva York* descubre esa línea en la que tradición y modernidad corren paralelas, como sucede en la música de Bonnín de Góngora. Si de Luis de Góngora recibe Lorca la *gran lección de la metáfora compleja*, de manos de Juan Sebastian Bach – “Hubo un momento de mi vida que podía escribir de memoria *El clave bien temperado*”³⁷ – llega el trazado armónico que viene después a revestir cada una de estas piezas, una vez pasado el filtro de los compositores del *Sturm und Drang*.

Se une al simbolismo latente otra circunstancia que hace aún más extraordinaria la poesía lorquiana, y es “el hecho histórico de que la poesía, a partir del romanticismo, al proclamar la absoluta autonomía de la palabra poética, rompe con las coordenadas racionalistas de la poesía clásica y descubre, o redescubre, la ambigüedad del lenguaje poético. Esta es la gran lección del simbolismo – Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé – que Lorca aprende a fondo; pero jamás olvidará cuánta potencialidad encierra la poesía barroca, con Góngora a la cabeza”.³⁸ En ocasiones, como el poeta, el compositor renuncia a *toda la dulce geometría aprendida* y la adjetivación, a veces contradictoria, halla su correspondencia en recursos ornamentales inesperados, como en el *Anochecer de Coney Island*.



Son los muertos los faisanes...

Anochecer de Coney Island

En la composición de estas piezas la postura del compositor se aproxima – en la medida de lo posible – a la actitud que el poeta granadino manifiesta hacia la historia precedente en el género. Porque la música de Bonnín de Góngora, como

³⁶ *Ibid.* p. 96.

³⁷ De la correspondencia personal con el compositor. Citada con su autorización.

³⁸ Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Akal. Madrid, 1981, p. 326.

³⁹ Miguel García-Posada, *F. García Lorca. Poesía*, 2. Akal, Madrid, 1982, p. 81. En esa tradición está, en primer término, Góngora; y, por supuesto, Francisco de Quevedo en las metáforas y alegorías; también el espíritu de San Juan de la Cruz.

los poemas de Nueva York “no nacen de espaldas a la tradición; si la ruptura total nunca es posible en literatura, menos aún en Lorca – dice García-Posada –, en quien los perfiles más seguros de esa tradición se muestran con nitidez”.³⁹ Por otra parte, la música de Bonnín de Góngora encaja en esta concepción cósmica del amor que estalla en los poemas de Federico, y que en ambos se combina con una postura forzada a hacer frente a todas las pruebas hostiles que la vida arroja a su paso.

Este episodio vital en la carrera compositiva de Josué Bonnín de Góngora se reviste de los mismos colores que José Bergamín adjudica a *Poeta en Nueva York*, cuando lo describe como *raro paréntesis de sombra*. Raro en tanto se trata de un proyecto de dimensiones inéditas, hasta ahora, en el catálogo de Josué Bonnín; penumbra no absoluta, y sí hueco de reflexión profunda pues, aunque en todas las piezas que componen este conjunto inmenso la expresividad sonora es directa, se percibe un espacio de meditación que delimita lectura y escritura musical como lugares contiguos pero autónomos.

La *suite* es otro de los esquemas formales que encajan perfectamente con el planteamiento compositivo de Josué Bonnín de Góngora, que ha dedicado a este género la *Suite Formentor* (2015), *Suite Venanti* (2017) y su última creación, que hasta la fecha es la más trascendente de su producción pianística – a juicio del propio compositor – y que lleva por título *Suite Benalmádena* (2016-2018). *Suite Formentor*, en sus seis tiempos Alba – Luz – Vals – A una rosa de Formentor – Preludio al silencio – Un adiós a Formentor es una pieza de notable significado en el catálogo de Bonnín de Góngora. La obra está dedicada a su padre

ALBA

A mi padre

Josué Bonnín de Góngora

Molto Rit. A tempo

Alba [1-6]

8

LUZ

Allegro, ma non troppo

75

p

Semplice

86

Luz [75-96]

12

VALS

Moderato

240

p

Semplice

249

Vals [240-257]

Preludio al silencio

Lento

Preludio al silencio [330-338]

A una Rosa de Formentor

Molto moderato

A una rosa de Formentor [347-356]

Un adiós a Formentor

17

Lento e mesto

Un adiós a Formentor [384-390]

Finalmente hay que mencionar el *Ballet de los Reyes Magos*, una obra compuesta en el año 1997. En su versión para piano consta de dieciséis piezas: “Marcha (Introducción)”, “Ilusión”, “Vals de la carta”, “Vals del niño pobre”, “Intermezzo”, “Diálogo infantil”, “Niño en brazos de su madre”, “Niño durmiéndose”, “Danza de la carta”, “Vals”, “Los duendes”, “Marcha de los regalos I”, “Marcha de los regalos II”, “Preludio del niño pobre”, “Vals del abeto” y “Rebelión de los juguetes”. De ellas, “Los duendes” y “Rebelión de los juguetes” añaden una pincelada inocente, a modo de travesura musical. La obra fue estrenada por el Ballet Infantil en Madrid dirigido y coreografiado por Luis Ruffo.⁴⁰

⁴⁰ La representación, organizada por la Asociación Cultural DYAPEL, tuvo lugar en el Teatro Federico García Lorca de Getafe (Madrid), y contó con la participación de los bailarines invitados Eva Fernández y Roberto Zarzosa, que actuaron junto a los integrantes del Ballet Infantil en Madrid.



Ballet de los Reyes Magos. Manuscrito de "Los duendes"

Fantasia Jiennense es la obra compuesta por Josué Bonnín de Góngora con destino al Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén". Los temas propuestos para la obra obligada del Premio Jaén en su 59ª convocatoria de 2017, remitidos por Pedro Jiménez Cavallé al compositor fueron cuatro. De ellos, tres pertenecen al género del melenchón – *Dile que no voy*, *Donde mi morena duerme* y *A, ya, ya* – y el cuarto – *Rin, rin, qué batiburrillo* – al del villancico. Los tres primeros correspondientes a la edición en curso, y el cuarto fue un tema sobrante de la edición de 2014. Sobre ellos Bonnín de Góngora trabaja en una estructura tripartita, tres movimientos en los que empleará como base las músicas originales del *Cancionero Popular de Jaén* sugeridas por el jurado del concurso: I. *Scherzo: Presto enérgico*; II. *Intermezzo*; III. *Tema con variaciones, Coda y Finale*. Es importante señalar que se trata de la única partitura de las surgidas a partir de propuestas procedentes del folklore de Jaén en la que se han conservado los temas y expresividad de cada melodía original, lo que no deja de ser una circunstancia excepcional en la historia del Premio.

Donde mi morena duerme pertenece al género del melenchón. La primera estrofa es una copla de versos octosílabos, rimando en asonante los versos pares y rima libre los impares.

Cuatro patas tiene un galgo, Manuel,
y cuatro tiene la liebre, Manuel,
y cuatro tiene la cama, Manuel,
donde mi morena duerme, Manuel.

$\text{♩} = 112$

Cua - tro pa - tas tie - ne/un gal - go, Ma - nuel,

5 y cua - tro tie - ne la lie - bre, Ma - nuel,

9 y cua - tro tie - ne la ca - ma, Ma - nuel,

Donde mi morena duerme [1-12]

La segunda estrofa la forman cuatro versos pentasílabos de rima consonante los impares y libre en los pares, teniendo en cuenta que para el análisis métrico, como explica Galey Manjón, no se toma en consideración la repetición del nombre "Manuel" al final de cada verso "por considerar que rompe la estructura real de las estrofas. Esta palabra solo sirve para llamar la atención; su efecto es el de una epifora (figura retórica que consiste en repetir una misma palabra o palabras al final de un verso)".⁴¹ Ambas estrofas están equilibradas en cuanto a número de compases en el original, escrito en la tonalidad de *do* menor.

*Hay que quererla, Manuel,
hay que adorarla, Manuel,
hay que quererla, Manuel,
con ilusión, Manuel.*

13 don - de mi mo - re - na duer - me, Ma - nuel. Hay que que -

17 rer - la, Ma - nuel, hay que/a - do - rar - la, Ma - nuel, hay que que -

21 rer - la, Ma - nuel, con i - lu - sión, Ma - nuel.

Donde mi morena duerme [13-24]

⁴¹ María Isabel Galey Manjón, *El Cancionero Popular de Jaén de Lola Torres. Estudio musicológico*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2011; volumen 3, p.1047.

Sobre este motivo, respetando tema y tonalidad está construido el *Scherzo: Presto enérgico* inicial, que presenta similitudes con los tiempos análogos contenidos en las sonatas para piano compuestas por Bonnín de Góngora, pues algunas de sus expresiones, como lo son algunos vocablos de Góngora, sin ser nuevas han llegado a convertirse en algo así como su firma, o como en el autor de las *Soledades*, en el emblema lingüístico de su poesía sonora.

Fantasia Jiennense

A Zulema De La Cruz

Josué Bonnín De Góngora

Scherzo: Presto enérgico (♩ ≈ 120)

Fantasia Jiennense. Scherzo: Presto Enérgico [1-18]

En la sección central de este primer movimiento – que es el de mayor duración de los tres – se encuentra un Trío de *tempo* más pausado que ejerce de contrapunto dinámico en contraste con el *Presto* inicial a la vez que los une, pues nada queda a la resolución azarosa. Quizá en estos gestos de cohesión interna entre las secciones es donde mejor se observa la unidad estructural que da fuerza a la forma.

265 **Trío** (♩ ≈ 50) *Molto legato*

ff *pp*

272

espress.

278

Fantasia Jiennense. Scherzo [265-283]

⁴² Josué Bonnín de Góngora. Notas de presentación a la edición de la partitura de *Fantasia Jiennense*. Diputación Provincial de Jaén. Jaén, 2016.

Como reflejo del rigor formal con el que está construido este primer tiempo se plantea la recapitulación sobre la melodía inicial, seguida de un *stretto* emanado directamente del tema original. Ambos elementos – dice su autor – “dotan de estructura orgánica y circular a este primer tiempo de la Fantasia, lo que prácticamente le hace ser autónomo”.⁴²

Stretto (♩=130)

518

subito ff

527

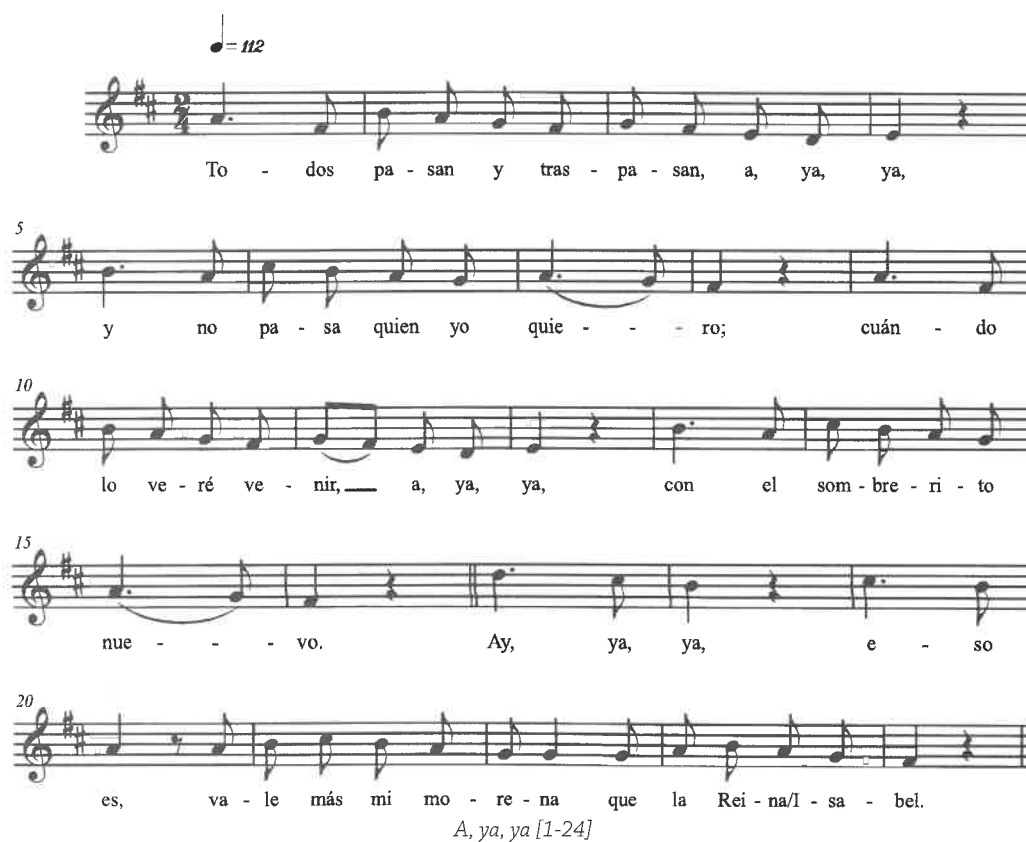
Fantasia Jiennense. Scherzo [518-536]

Para el *Intermezzo* toma el compositor como referencia la segunda de las melodías originales, el melenchón titulado *A, ya, ya* cuya primera estrofa es una copla de versos octosílabos con rima asonante en los pares y libres los impares. La segunda estrofa es una soleá de versos heptasílabos, con rima asonante entre primero y tercero, y libre el segundo.

Todos pasan y traspasan, (a, ya, ya)
y no pasa quien yo quiero;
cuándo lo veré venir, (a, ya, ya)
con el sombrerito nuevo.

A ya, ya, eso es,
vale más mi morena
que la Reina Isabel.

199) A, YA, YA



To - dos pa - san y tras - pa - san, a, ya, ya,

5 y no pa - sa quien yo quie - - ro; cuán - do

10 lo ve - ré ve - nir, a, ya, ya, con el som - bre - ri - to

15 nue - - - vo. Ay, ya, ya, e - so

20 es, va - le más mi mo - re - na que la Rei - na/I - sa - bel.

A, ya, ya [1-24]

Sobre esta melodía original Bonnín de Góngora dibuja en *tempo Larghetto* lo que define como expresión de máximo lirismo: “Después de la *violencia* casi paroxística del primer movimiento, nos introduce este *Intermezzo* en una página de dulce lirismo. Construido casi nota por nota sobre el tema dado, pero en la tonalidad de *re* bemol mayor, contrasta la delicada línea lírica de este movimiento con el *do* menor que abre la *Fantasia*. Como una ensoñación, va creciendo en una especie de arco iris tonal hasta desembocar en un delicado *crescendo* en Sol bemol mayor. La reexposición del tema en la octava superior a su exposición certifica manifiestamente la atmósfera de este pequeño *poema musical*”.⁴³

⁴³ *Ibid.*

Intermezzo

Larghetto (♩=50)
560 *dolce*

p *Poco Rit. e aspiratamente* *A tempo* *espress.* *p*

Fantasia Jiennense. Intermezzo [560-570]

El tercer movimiento presenta la forma de tema con variaciones, tomando como referencia la melodía popular del melenchón titulado *Dile que no voy*, cuyo texto está constituido por una primera estrofa en forma de copla de versos octosílabos, de rima asonante en los versos pares y libre en los versos impares. La segunda y tercera estrofas son una variante de la copla, con cuatro versos pares heptasílabos de rima asonante e impares hexasílabos de rima consonante.

Manojitos alfileres
me parecen tus pestañas,
cada vez que me miras
me las clavas en el alma.

Dile que no voy,
que no voy, que no vaya;
dile que no voy
a la fuente a por agua.

Dile que no voy,
Que no voy, que no fui;
dile que no voy
a la fuente por ti.

197) DILE QUE NO VOY

$\bullet = 108$

Ma-no - ji - tos de/al-fi - le - res me pa - re - cen tus pes - ta - ñas, que ca -

5 da vez que me mi - ras me las cla - vas en el al - ma. Di-le que no

9 voy, que no voy, que no va-ya; di-le que no voy a la fuen-te/a por a - gua. Di-le que no

13 voy, que no voy, que no fui; di-le que no voy a la fuen - te/a por ti.

Dile que no voy [1-16]

Cada una de las cinco variaciones tiene un carácter diferente, si bien en todas ellas se establece una relación directa con la tonalidad original en la que está compuesta la melodía que sirve de referencia, bien en sus relativos mayor o menor, bien de forma lejana aunque reconocible. La primera de las variaciones es definida por su autor como “de corte amable y de relativa fácil ejecución”⁴⁴, va

⁴⁴ *Ibid.*

creciendo en complejidad en el transcurso de su desarrollo, hasta alcanzar una complejidad técnica muy notable al final de la misma. Desde un punto de vista ornamental destaca el largo trino [622-631] que confiere a esta variación un cierto carácter conclusivo y una evidente naturaleza virtuosística.

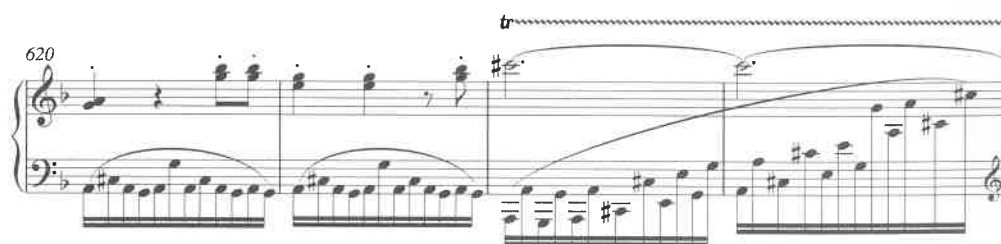
Var I

Allegro, ma non troppo (♩=80)

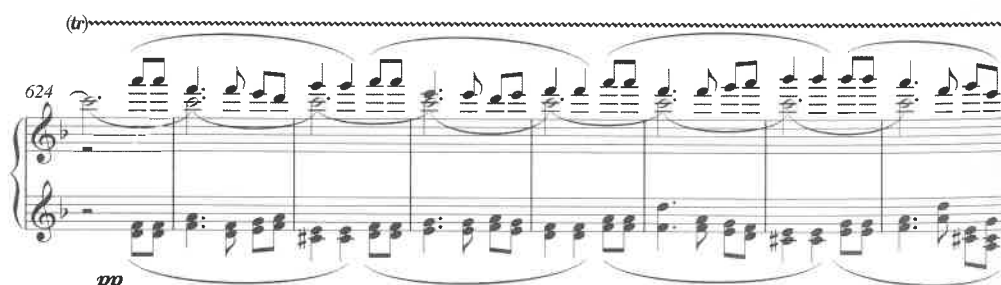
Dolce e semplice



Fantasia Jiennense. Variación I [586-593]



Fantasia Jiennense. Variación I [620-623]



Fantasia Jiennense. Variación I [624-631]

La segunda variación, escrita en la tonalidad de Fa menor, actúa como puente hacia la tercera, que a su vez es – a juicio del compositor – el fragmento más ligero de la *Fantasia*, y plantea una paráfrasis del tema original, prolongando su eco hasta extinguirse en los agudos del instrumento.

Var II

Molto espressivo (♩=30)

Fantasia Jiennense. Variación II [640-649]

Var III

Allegro (♩=90)

Leggiero e scherzando

Fantasia Jiennense. Variación III [676-680]

La cuarta variación resulta de una gran delicadeza y presenta un tratamiento armónico un tanto diferente al resto de las variaciones. Se sugiere un centro tonal de manera meramente referencial, sin resolver abiertamente las funciones armónicas propias, como sí sucede en las variaciones primera, segunda, tercera y quinta.

Con grazia e poco Rit.

Var IV
Con passione (♩=90)

705

pp

ff

712

sfz

ff

Fantasia Jiennense. Variación IV [705-719]

La quinta y última variación trata de establecer un ciclo armónico que enlaza con el inicio – finaliza en Mi bemol mayor, se iniciaba en Do menor – para así cerrar de alguna manera el sentido unitario de una obra en apariencia tan fragmentaria.

Molto Rit

Coll'a voce

Allegro
(♩=95)

Var V
Scherzando

762

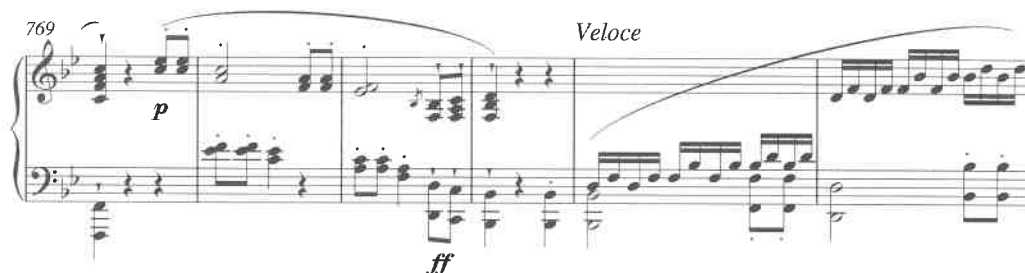
p

pp

ppp

ff

Fantasia Jiennense. Variación V [762-768]



Fantasia Jiennense. Variación V [769-774]

En la *Variación V* está incluido el tema del villancico *Rin, rin, qué batiburrillo*,⁴⁵ lo que permite al compositor establecer un tono más distendido en el desarrollo melódico, propio de la popularidad del tema aludido.

⁴⁵ La primera estrofa del texto es una copla de versos octosílabos con rima asonante en los pares y libre en los versos impares. La segunda estrofa es un pareado de arte menor integrado por dos versos octosílabos..

ALLEGRO. (♩ = 144)

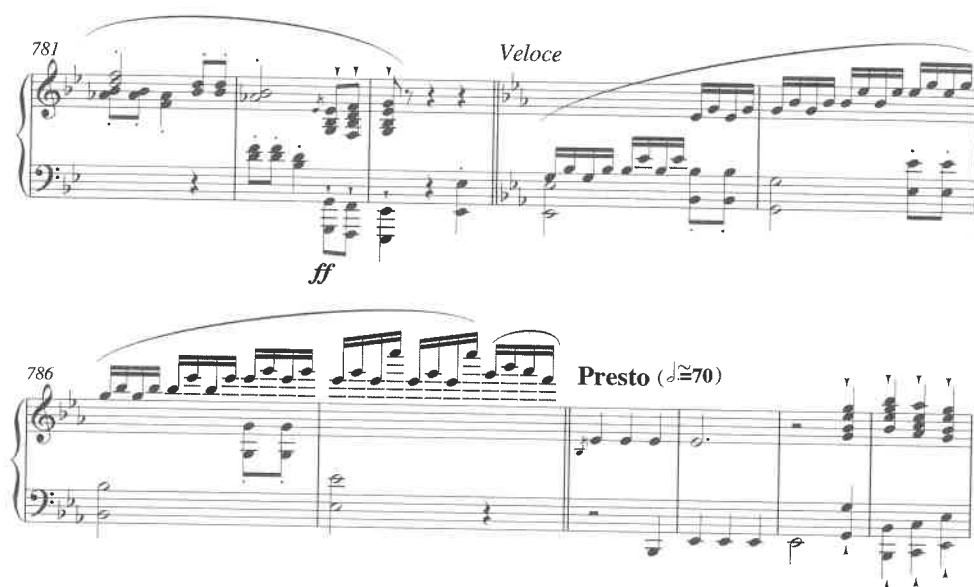
Ha - cia Be - lén va/u - na bu - rra, rin, rin. car - ga - da de

cho - co - la - te. _____ Lle - va su cho - co - la - te - ra, rin,

rin, su mo - li - ni - llo/y su/a - na - fe. Rin, rin, qué ba-ti-bu - rri - llo, rin.

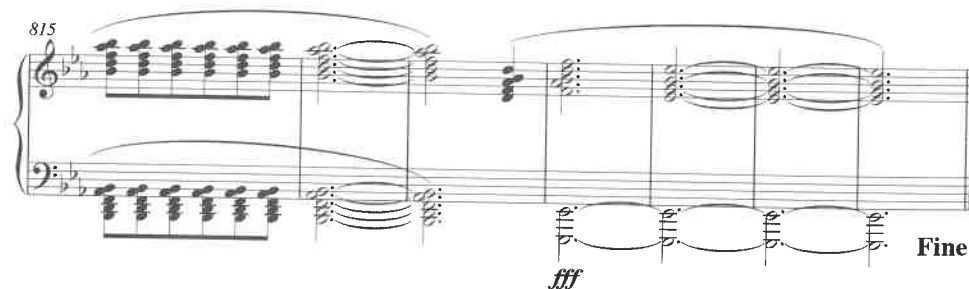
rin, qué ba-ti-bu - rri - llo, su'a - na - fe/y su pu - che - ri - llo. _____

Rin, rin, qué batiburrillo [1-26]



Fantasía Jiennense. Variación V [781-791]

El final es, sin embargo, de una solemnidad intensa y brillante desde el punto de vista interpretativo, una circunstancia que no ha dejado de estar presente en toda la obra y que no sorprende, dada la condición de pianista de su autor. *Fantasía Jiennense* está dedicada a la compositora y amiga Zulema de la Cruz.



Fantasía Jiennense. Variación V [815-821]

El concurso, organizado por la Diputación Provincial de Jaén, a través del Área de Cultura, se celebró entre 20 al 28 de abril de 2017 en el Salón de Actos del Conservatorio de Música. Las pruebas fueron las tres tradicionales: dos eliminatorias y una final. De los sesenta y cuatro concursantes inscritos, procedentes de dieciocho países, concurrieron treinta y nueve participantes.

Presidido por Albert Attenelle, el jurado en esta 59ª edición del Concurso Internacional "Premio Jaén" estuvo integrado por los vocales Dag Achatz, Susumu Aoyagi, Pilar Bilbao, Jean-François Heisser, Benedicte Palko y Rafael Quero, actuando como secretario Pedro Jiménez Cavallé, Catedrático de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Jaén y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses.

Resultaron finalistas Leon Bernsdorf (Alemania), Dmitry Mayboroda (Rusia) y Chun Wang (China). Obtuvo el primer premio el pianista chino Chun Wang, tercer intérprete de esta procedencia geográfica en alcanzar este premio. El segundo premio fue para el pianista ruso Dmitry Mayboroda, el tercer premio y Premio "Rosa Sabater" fueron para el pianista alemán Leon Bernsdorf; el Premio "Música Contemporánea" le fue concedido a la pianista rumana Aurelia Visovan.



2017 - Aurelia Visovan.

Josué Bonnín de Góngora
(Madrid, 1970)



FANTASÍA JIENNENSE

Obra obligada. Año 2017

1

Josué Bonnín De Góngora

Scherzo: Presto energico ($\text{♩} = 120$)

The image displays the first 36 measures of a musical score for a Scherzo, marked 'Presto energico' with a tempo of 120 beats per minute. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 10, 19, 28, and 36 are indicated at the start of their respective systems. Dynamic markings are placed below the notes: *ff* (fortissimo) at measures 1, 19, and 36; *mf* (mezzo-forte) at measures 10, 19, 28, and 36; *f* (forte) at measures 10, 19, 28, and 36; and *p* (piano) at measure 28. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, indicating a lively and energetic character.

45

Measures 45-52. The piece is in B-flat major (two flats). Measures 45-48 feature a piano introduction with alternating *mf* and *f* dynamics. Measures 49-52 show a more active texture with a *p* dynamic in the bass line.

53

Measures 53-61. The piano continues with a *pp* dynamic in the bass line, while the right hand features a melodic line with *ff* dynamics in the final measures.

62

Measures 62-70. The piano features a dense, sustained texture in the right hand with *ff* dynamics, and a more active bass line.

71

Measures 71-79. The piano continues with a *ff* dynamic in the right hand, maintaining a dense texture.

80

Measures 80-87. The piano features a *p* dynamic in the bass line, with a more active right hand.

89

ff *p* *ff* *p*

98

ff

107

ff *pp*

116

p

125

p

134

f *p*

143

f *mf*

152

p *mf*

160

p *p*

168

f *pp*

Un poco marcato il basso

176

f *ff*

185

pp *Un poco marcato il basso*

193

f *ff* *p*

202

ff

211

f

220

ff

piu tranquillo

228

mf *p*

237

mf

246

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

256

f *mf* *f* *4*

265 **Trío** ($\text{♩} \approx 50$) *Molto legato*

ff *pp*

272

espress.

278

284

290

296

f

302

308

314

p

Poco Rit.

A Tempo e meno mosso

321

p

328

333

338

343

Poco Rit. e teneramente

348

A Tempo

Poco a poco cresc. e accel

353



357



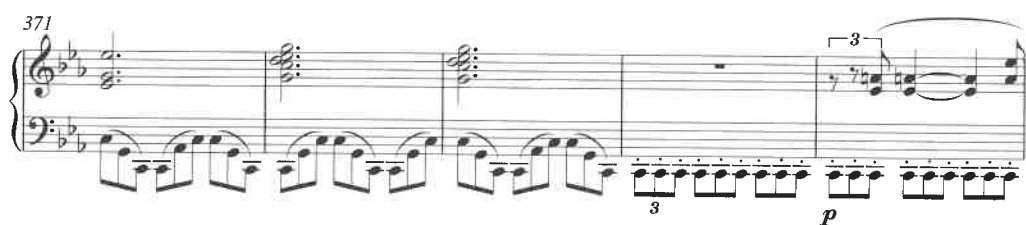
361



366



371



376

f

380

Poco accel. **Primo Tempo** (♩=120)

ff *p*

388

p *p*

398

Poco a poco Molto cresc.

ff *sfz* *fff* *ff*

407

ff *sfz* *fff* *ff*

416

425

434

445

454

464

f

473

piu tranquillo

ff

481

mf *p*

490

mf

499

f *mf* *f* *mf* *f*

509 *Molto Rit*

ff *subito pp*

518 *Stretto* (♩=130)

subito ff

527

ff

537 *Con dolore*

ff

547

pp

This musical system covers measures 547 to 552. It is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, with a crescendo leading to a *pp* (pianissimo) dynamic in measures 551 and 552. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A large slur encompasses the entire system.

553

ff

This musical system covers measures 553 to 558. It continues in the same key and style. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *ff* (fortissimo) dynamic is indicated in measure 553. A large slur encompasses the entire system.

Intermezzo

16

Larghetto (♩=50) *dolce*

560 *p* *Poco Rit. e aspiratamente* *A tempo* *p*

566 *espress.* *p*

571 *Poco a poco cresc. ma non troppo*

576 *Molto Rit. e delicatiss.* *A tempo e con espressione* *pp*

582

586 *Poco a poco dim. e Rit. al fine* *pp*

Var I

Allegro, ma non troppo (♩=80)

Dolce e semplice

586

p

590

5

594

Poco piu vivo

598

Teneramente
8va

pp

602

8va

loco

606

609

612

616

620

f

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music, each starting with a measure number. The first system (606-608) features a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand, including a quintuplet marked '5'. The second system (609-611) continues the right-hand melody, with the left hand playing sustained chords. The third system (612-615) shows the right hand playing chords and the left hand with a continuous sixteenth-note pattern. The fourth system (616-619) features a more complex right-hand melody with some accidentals, while the left hand maintains the sixteenth-note pattern. The fifth system (620-622) begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a trill marked 'tr' in the right hand. The score concludes with a double bar line.

(tr)

624

pp

632

p

Poco a poco Rit. al Fine

636

pp

Var II

Molto espressivo (♩ ≈ 30)

640

p *f* *f* *ff*

650 *Teneramente*

p *pp* *p*

656 *mf* *mf*

661 *Poco Rit.* *A Tempo*

p *f*

668 *Con dolore*

f *ff* *pp*

Var III

Allegro (♩=90)

Leggiero e scherzando

676 *p* 3 9 *8^{va} loco* 3 3 3 *8^{va} loco* *8^{va} loco*

679 *8^{va} loco* *8^{va} loco* *8^{va} loco* *p*

681 *8^{va} loco* *8^{va} loco* *8^{va} loco* *b*

683 *8^{va} loco* *8^{va} loco* *8^{va} loco* 3

The musical score for Var III is presented in four systems, each spanning two measures. The notation is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 676-677) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note patterns, including triplets and an 8va loco passage. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 678-679) continues the 8va loco pattern in the right hand, with a piano (*p*) dynamic marking at the end. The third system (measures 680-681) shows the 8va loco pattern continuing, with a flat (b) marking in the bass line. The fourth system (measures 682-683) concludes with a triplet in the right hand. The score is marked with various articulation marks, including slurs and hairpins.

686

mf *pp* *mf* *pp*

691

mf *pp*

Molto Rit. *A Tempo*

p

695

8^{va} loco

697

8^{va} loco *8^{va} loco* *8^{va} loco*

p

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 686 to 697. The score is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 686-690) features a complex texture with triplets and dynamic markings of *mf* and *pp*. The second system (measures 691-694) includes a tempo change from *Molto Rit.* to *A Tempo* and a dynamic marking of *p*. The third system (measures 695-696) features a rapid eighth-note passage in the right hand marked *8^{va} loco*. The fourth system (measures 697-698) continues the rapid eighth-note passage in the right hand, also marked *8^{va} loco*, with a dynamic marking of *p* in the bass line.

699

701

Con grazia e poco Rit.

Var IV

Con passione (♩=90)

705

712

720 *Sotto voce*

sf *pp*

726

732 *Coll'a voce e poco a poco molto cresc*

Coll'a voce e poco a poco molto cresc

738 *Molto Rit. A tempo e con passione*

fff *sf*

745

sfz

752 *Sotto voce*

pp

757

762 *Molto Rit* *Coll'a voce*

pp *ppp* *ff*

Allegro
(♩=95)

Var V

Scherzando

p

769 *p* *Veloce* *ff*

775 *p* *tr* *ff*

781 *Veloce* *ff*

786 *Presto* ($\text{♩} \approx 70$)

792

792

799

799

f

805

805

f

811

811

ff

815

fff Fine

This musical score is for piano, spanning measures 815 to 818. The key signature is B-flat major (two flats). The notation is written on a grand staff with a treble and bass clef. Measures 815 and 816 feature dense, rapid sixteenth-note chords in both hands, with a slur over the first four measures. Measures 817 and 818 consist of sustained, block-like chords in both hands, also slurred together. The piece concludes with the word 'Fine' at the end of measure 818. A fortissimo (*fff*) dynamic marking is placed below the first measure of the final chord in measure 818.