

BENET CASABLANCAS

Chamber Music

“Quizá sea una ilusión vana, pero mi mayor aspiración sería la de conmover, establecer algún tipo de diálogo con mis conciudadanos, recabar su respuesta, inquietarlos tal vez”. Esta declaración de intenciones por parte del propio compositor, ¿no supone la mejor introducción posible a la escucha de sus obras? Porque si hay algo que destaca en la música de Casablanca es, sin duda, esa “voluntad expresiva” a la que alude con sus palabras y que procede de una auténtica necesidad interior. Por ello, nunca en su producción hay lugar para concesiones con el fin de lograr el favor del público. Jamás asoma la tentación de dejarse subyugar por clichés compositivos al uso, fruto de una tradición mal entendida o adscritos a una moda tan urgente como volátil. Pero, sobre todo, su deseo de comunicación se ve afianzado por el dominio de los medios a su alcance. En su corpus compositivo, el conocimiento exhaustivo de la música de antaño convive de forma natural -¿acaso cabe otro modo?- con la producción de las grandes figuras del siglo XX. Así, su admiración por Ockeghem, por Haydn, por Wagner, se traslada también a Debussy y a Ravel, a la Segunda Escuela de Viena -Berg, especialmente-, a Stravinsky y, de ahí, prosigue hasta alcanzar a Boulez, a Berio, a Ligeti. Y, cómo no, en plena madurez creativa, el creciente interés por la sensualidad del sonido lo acerca también a algunos de sus compañeros de generación: George Benjamin, Magnus Lindberg, Oliver Knussen.

Existe otro factor para comprender la reacción entusiasta que despierta la música de este inquieto compositor catalán. Y es que, más allá del rigor y del excelente *savoir faire* propios de un sólido oficio, aflora también un elemento mágico, inefable, del que parece surgir toda inspiración. A esa característica, a la poesía, al *duende* si se quiere, se ha referido más de una vez por ser la esencia de toda obra de arte, puesto que “los medios -justo es decirlo por haberse olvidado tantas veces- no son más que eso, medios, instrumentos que no agotan su significación en sí mismos sino que deben ponerse al servicio de la idea creativa, con el fin de alcanzar un objetivo que se encuentra siempre más allá de los mismos”. Y es en el análisis de esos medios cuando Casablanca sigue, de nuevo, los pasos de algunos de esos “maestros antiguos” a los que tanto admira, mientras compagina su labor creativa con la actividad docente. El mayor elogio que le corresponde como profesor es que logra iluminar apasionadamente esa geografía aún inhóspita que cada discípulo debe conquistar con perseverancia y, al mismo tiempo, es capaz también de sembrar dudas para favorecer la visión crítica -imprescindible ante cualquier producto artístico. Sólo así se intuye la cercanía a la verdad poética.

Pero si hay una condición -más allá de su enorme generosidad y de su extenso bagaje- que sobresale en Benet Casablanca es su firme convencimiento por conservar la independencia. Lo ha expresado en más de una ocasión: “el camino que hay que recorrer es un camino solitario que nadie más que uno mismo debe emprender, eso sí, con los oídos -y los ojos- bien abiertos. Para ello uno debe estar dispuesto a pagar un precio muy alto, pero es la condición *sine qua non* para encontrarse con uno mismo, para afianzar su propia voz “. Es esa voz, precisamente, la que se alza en cada una de sus composiciones y forja un estilo personal que no rehúye el esplendor de las músicas pretéritas ni es ajeno, tampoco, a las propuestas fundamentales de nuestros días. Se mantiene en la encrucijada y -tal como señala Rafael Argullol, autor del libreto sobre el que Casablanca está componiendo la que ha de ser su primera ópera- responde al espíritu de su tiempo con una música enigmática, con una “música del claroscuro” que penetra en nuestro corazón y nos conmueve profundamente.

***Siete escenas de Hamlet* (1989)**

Encargada al alimón por la *Orquestra de Cambra del Teatre Lliure* y por su director titular, Josep Pons, esta composición constituye –tanto en su versión sinfónica como en el formato original que aquí se presenta- la obra que mayor difusión ha obtenido de las que integran el catálogo del autor. El mundo de ultratumba, las pasiones desbordadas o la vorágine de los festejos cortesanos son algunas de las imágenes que contribuyen a conformar este mosaico cercano a la música escénica.

Pero, ¿por qué Shakespeare? Porque, para Casablanca, el poeta anglosajón es quién mejor transmite ese poder de conmoción: enfrenta al espectador con los misterios de la naturaleza humana. Y es “esa inquietante atmósfera, esa fuerza dramática” que aparece en *Hamlet* la que el compositor ha deseado evocar con su música. Efectivamente, ya el comienzo de la primera escena adopta un tono fantasmagórico y augura malos presagios gracias a esa gélida celesta y a los temblores metálicos de las cuerdas. La tensión estalla acto seguido y muestra la violencia que subyace en el castillo de Elsinor. Con el célebre monólogo del protagonista, la meditación del personaje se traslada a una partitura de trama contrapuntística regida por complejos principios canónicos. El cuarto movimiento sumerge al espectador en un lirismo que refleja con ternura los sentimientos de Ophelia, cuyo único error acaso haya consistido en enamorarse de Hamlet. El espectáculo que organiza un grupo de cómicos en la corte danesa conforma la quinta escena gracias a un *scherzo* -cimentado en el ritmo recurrente de una *giga*- que alude, ya desde el principio, a la *Suite* op. 29 de Schönberg para, ulteriormente, dar cabida a la cita textual de una antigua danza isabelina conservada en Cambridge. En seguida, no obstante, el grotesco vaivén del baile se transforma en un peligroso juego con la recreación del asesinato del rey. De ahí, Casablanca nos conduce a la escena del cementerio y la voz del recitador (se trata de un melodrama) se ve acompañada por una sonoridad irreal -*glissandi* de armónicos en las cuerdas- ante la calavera de Yorick, el bufón, así como por la dulzura y la desesperación que despierta el cuerpo inerte de la joven Ophelia. Pero es en el desenlace dónde se alcanza el verdadero clímax de la tragedia merced a un sempiterno ritmo frenético ante el cual parece inútil rebelarse: la resignación llega con las misteriosas reminiscencias del prólogo sobre las que aparece -suspendida, íntima y, a la vez, lejana- la queja del cuarteto de cuerda, cuando “el resto es silencio”.

***Epigrams* (1990)**

Con esta obra, caracterizada por la brevedad y el ingenio, Casablanca inicia su incursión en el universo concentrado, rico en contrastes y sutilezas tímbricas, de la composición epigramática, a la que regresará con los *New Epigrams* (1997) para orquesta de cámara, con los *Tres Epigramas* (2001) sinfónicos y, a manera de corolario, con el conjunto de piezas para piano reunidas bajo el título de *Set Epigramas* (2000-2003). La crítica ha destacado en todas ellas “su capacidad para equilibrar rigor constructivo y fortaleza expresiva, en un marco discursivo en el que coexisten lenguaje armónico progresivamente luminoso, espíritu rítmico, creciente diferenciación rítmica y virtuosismo instrumental”.¹

¹ “his concern for balancing constructional rigour and expressive strength, dramatic character and whimsical register, in the framework of a discourse in which coexist a progressively luminous harmonic language, rhythmic spirit, a growing timbral differentiation and instrumental virtuosism.”

La música asume tal grado de condensación que los múltiples itinerarios que sugiere se transforman apenas han sido esbozados, provocando un fértil torbellino de sensaciones, referencias y sorpresas –destacan en especial los finales, verdaderas apostillas a la elaboración precedente. Se advierten ya algunos procedimientos que, más allá de su adscripción estilística con la Viena de Wittgenstein tan cara al autor, prefiguran un lenguaje propio: líneas melódicas que exploran todo el registro del instrumento e insisten en determinadas notas de forma recurrente, tendencia a la máxima variedad y al virtuosismo en la articulación del discurso individual, emergencia de episodios con figuraciones repetitivas a modo de breves mecanismos con carácter de *perpetuum mobile*... La estructura tripartita, asimismo, evoca una voluntad clasicista: mantiene una disposición tradicional, con un tiempo lento en el centro, flanqueado por sendos movimientos de gran vivacidad.

***Petita Música Nocturna* (1992)**

Esta obra de singular dispositivo instrumental responde, también, a la voluntad de máxima concisión en el plano formal, al progresivo interés por las relaciones armónicas de largo alcance y a la utilización de recursos tímbricos infrecuentes en el autor –sonidos multifónicos en las maderas, percusión con baquetas en el arpa, ejecución directa sobre las cuerdas en el interior del piano, etc. El diálogo que vertebran flauta y clarinete, ya desde el inicio de la composición, se ve arropado de manera paulatina por todos los instrumentos y, con frecuencia, desemboca en texturas polirrítmicas recurrentes, capaces de suspender fugazmente el transcurso del tiempo con sus *ostinati* -una suerte de cinta de Moebius. Son, dichos pasajes, el punto de partida de momentos de actividad febril, ricos en independencia de líneas, que estallan con fulgor antes de disolverse, de nuevo, en el silencio nocturno del que parecían proceder -atmósfera nocturna que alcanzará su máxima expresión en su obra sinfónica *The Darkness Visible*.

Tanto la delicada agitación del clarinete en el registro grave como las irrupciones contenidas del piano o el comedido uso de la percusión –capaz de colorear discretamente los momentos de calma como de subrayar los vértices de mayor tensión-, contribuyen a sumergir al oyente en un clima misterioso, casi onírico, en esta expresiva obra dedica a la hija del compositor, Virginia, nacida pocos meses antes de su estreno.

***In modo di Passacaglia* (1993/96)**

El placer ante lo previsible y el afán por sorprender constituyen ese difícil equilibrio que, a lo largo de la historia de la música, ha originado formas cuyos parámetros básicos se regían por la repetición y el cambio. *Ciaccona, ground, passacaglia*... nombres, todos ellos, para designar a conjuntos de variaciones elaborados sobre la obstinada recurrencia de un bajo, de un enlace armónico. Casablanca ya se había acercado con anterioridad, aunque de forma un tanto fugaz, a dicho procedimiento –la segunda parte de la anterior *Petita Música Nocturna* indica de manera explícita *Quasi Passacaglia*- y regresaría de nuevo a él en sendas obras solistas para violín y violoncelo. En esta composición para un quinteto infrecuente (flauta, *corno di bassetto*, arpa, piano y contrabajo) se desarrolla un ciclo de cuarenta variaciones a partir de una omnipresente sucesión melódica de doce notas, que fluctúa entre agitación virtuosística de los instrumentos y la calma de pasajes *sottovoce* tan sugerentes como refinados, apuntando a nuevos colores armónicos que afloran en obras más recientes.

***New Epigrams* (1997)**

Siguiendo la estela de los *Epigramas* para siete instrumentos, esta composición, escrita entre febrero y mayo de 1997, resulta mucho más ambiciosa, tanto por el mayor número de efectivos como por los destinatarios de la obra –una London Sinfonietta encargada de dejar constancia, asimismo, del primer testimonio discográfico de la pieza. Ciertamente, todo lo dicho con anterioridad sobre el carácter epigramático de la música regresa de nuevo, si cabe, con mayor concisión y destreza y un elevado virtuosismo instrumental. En palabras de Jonathan Harvey: “Casablanca escribe con una claridad polifónica clásica infrecuente hoy en día. El epigrama plantea una idea brevemente y de forma ingeniosa. Insinúa más de lo que dice; mantiene un cierto misterio que no revela. Ésta es la música de alguien que va al grano: debe ser concisa. Un músico que habla a colegas inteligentes y cultos –“viejos europeos”. La vitalidad y energía de su trabajo es sobradamente conocida – los sorprendentes cambios de dirección en un concentrado espacio temporal proporcionan una gran exuberancia en los movimientos rápidos. Los tiempos lentos, a su vez, son más delicados, más velados; la resplandeciente luz hispánica es ahora nocturna y se aleja del estruendo. La textura se vuelve compleja más que multipolifónica. Uno parece acceder, tal vez, a paisajes imaginarios llenos de cantos de pájaros.”²

Tras un primer instante de gran vehemencia en que los metales revelan su protagonismo, sigue un segundo movimiento tranquilo en lo agógico, pero a la vez sumamente inquietante. Acaso contribuyan a ello los *sforzandi* iniciales que articulan las notas sostenidas en las cuerdas –una sonoridad irreal que parece sugerir impulsos eléctricos de antiguos aparatos analógicos-, o tal vez sea consecuencia de un tejido contrapuntístico en que las voces, con gran libertad, despiertan hasta alcanzar insistentemente determinadas alturas; o aún, gracias a un tratamiento instrumental que favorece a menudo un trasfondo de sonoridades enrarecidas no exentas de lirismo ni de capacidad para sugerir un mundo infantil ya lejano. La obra concluye con una música de carácter lúdico, un *scherzo* en el que estallan acentos repentinos y las texturas se transforman constantemente con una sorprendente naturalidad –algo en lo que el autor es un verdadero maestro- y oscilan entre el *ensemble* completo y las intervenciones solistas.

Josep Maria Guix

² “Casablanca writes with a similarly guided classic polyphonic clarity that is uncommon these days. The epigram states an idea briefly, punchily, with wit even. It leaves something to be desired, some mystery to do with unpacking its meaning. This is the music of someone who does not wish to labour points: they should be made concisely and then be done with. A musician talking to intelligent, cultured fellows - ‘old’ Europeans. The vitality and energy of his work is well-known - sudden switches of direction within a very short span give a superbly exhilarating and exuberant quality in the fast movements. The slow movements, though, are softer and more veiled; the bright Spanish light is nocturnal and one hears more blend than brilliant blare. Texture is complex rather than multi-polyphonic. One willingly acquiesces in landscapes of the imagination, with birdsong, perhaps.”