

**Camilo Irizo.- Es usted el actual Director Académico del Conservatorio del Liceo. Una enorme responsabilidad y a la vez una inmejorable oportunidad para trazar líneas maestras que mejoren cada vez más la educación musical en nuestro país.**

**Benet Casablanca.-** Durante toda mi vida he mantenido una intensa actividad pedagógica, tanto en escuelas de música y conservatorios de todo el país como más tarde en la universidad y también colaborando con iniciativas tan estimulantes como los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares y Manuel de Falla de Granada, y de forma muy estrecha con la JONDE y con la JONC, donde ejercí la dirección pedagógica. La dirección académica del Liceo supone sin duda alguna el mayor de los retos asumidos y en ello estamos, después de un profundo proceso de renovación de uno de los centros más antiguos de nuestro país, y cuando nos disponemos a inaugurar el nuevo edificio (cinco plantas, auditorio de 400 plazas, estudio de grabación, salas de ensayo de coro y de orquesta, biblioteca, etc.), como corresponde a un centro de largo recorrido, con las luces y sombras de toda institución centenaria pero que quiere ponerse decididamente en primera línea de las exigencias que plantea el siglo XXI. La verdad es que el compromiso pedagógico y la voluntad de contribuir ni que sea con un grano de arena a la definitiva normalización de las enseñanzas musicales superiores, a pesar de que mi vocación primera –y no me duelen prendas en reconocerlo- ha sido en todo momento la creación y pese a esta especie de doble vida a la que dicha actividad parece condenar, se me plantean casi como una responsabilidad ineludible. Tenemos obligación de hacer lo que esté en nuestras manos para que las generaciones jóvenes dispongan de mejores herramientas que las que tuvimos nosotros para garantizar su formación. Nunca haremos bastante por ellos. Y en ello estamos, aunque no le oculto cierto escepticismo al comprobar cómo los años van pasando y a pesar de los enormes avances logrados, queda tanto todavía por hacer, sobre todo si pensamos en los países más desarrollados de nuestro entorno de los que tanto podemos aún aprender. El talento y las condiciones existen pero no siempre las estructuras, el marco legislativo y la formación de los propios docentes están a la altura de los retos del futuro.

**C. I.- No obstante, la composición musical en su vertiente educativa parece no estar en su mejor momento, ya que usted mismo reclamó, entre otras cosas, su “salida” de los Conservatorios y la vuelta a la práctica con compositores en activo.**

**B. C.-** No recuerdo si la expresión fue esta. En todo caso era la música –en todas sus facetas- la que tenía que entrar en los conservatorios, que permanecían en gran

medida –y salvo contadas y muy encomiables excepciones- al margen de la vida artística y musical. Cuando no era así, el estudiante estaba obligado a explorar otras vías, lo que suponía básicamente el trabajo con profesionales independientes y sobre todo su salida al extranjero. Siempre he visto con preocupación la denominada formación autodidacta, que actuaba muchas veces como paliativo y que podía tener sus virtudes. Pero creo que eso que llamamos formación no se improvisa sino que demanda estructuras perfectamente solventes y consolidadas con el tiempo, en renovación constante, y que permitan alcanzar los objetivos marcados. Hoy eso ha cambiado notablemente, y aunque todavía estamos lejos de una situación ideal, hay mucha más cercanía y compromiso con la vida musical real.

**C. I.- Qué consejos ofrece a los jóvenes talentos que aspiran a que sus obras sean interpretadas en circuitos profesionales.**

**B. C.-** Ante todo que se formen, en el más amplio sentido de la palabra, que adquieran conciencia –es quizá mi empeño mayor como profesor- de que son el último eslabón de un legado vivo y extraordinariamente rico, constituido por las obras de los grandes maestros de todos los tiempos, incluyendo los del pasado inmediato y del presente. Conocer el gran legado de la tradición: Es éste un término que no me da miedo utilizar al entender por tradición algo vivo, en transformación constante, que se alimenta del pasado -que no podemos ignorar- para proyectarse decididamente hacia el futuro. La época en que se hablaba de hacer *tabula rasa* está felizmente superada. Ésta sí es un vestigio del pasado. Por otra parte, la cronología es una categoría problemática cuando de arte hablamos: ¿cuántas obras, de épocas incluso remotas, no suenan hoy día mucho más vivas y actuales que otras escritas el mes pasado?

El oficio del músico es harto difícil y obligado –como sabe todo intérprete- y el compositor ha de aprender sus requerimientos básicos -y en este punto los ejecutantes en activo tienen mucho que enseñarnos- para desarrollarlos después de forma acorde con su personalidad y siguiendo los dictados de su imaginación creativa. Los intérpretes descubren al instante el grado de profesionalidad del compositor, si las dificultades planteadas por la obra están o no justificadas. Si es así cabe esperar que pongan todo su empeño en hacerle debida justicia. De todos modos, y dicho esto, me importa subrayar que lo importante es, a fin de cuentas, la poesía, y de ésta no podemos hablar, ni se la puede convocar a voluntad. Los medios –justo es decirlo por haberse olvidado tantas veces- no son más que esto, 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. Lo afirmó con ingenio Milhaud: La técnica es lo de menos ya que puede incluso aprenderse!

Y dejo para el final la que quizá sea la condición más difícil de alcanzar, sobretodo cuando se es joven y con ganas de comerse el mundo: la independencia

personal. Ser capaces de huir de clanes, consignas y dictados. 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 –léase encargos, proyección inmediata, ayudas institucionales y todo tipo de prebendas, etc.- pero es la condición *sine qua non* para encontrarse con uno mismo, para afianzar su propia voz.

**C. I.- Supongo que uno de los caballos de batalla es lograr el trasvase más fiel posible desde la idea original a la partitura.**

**B. C.-** Exacto, y a ser posible, del modo más sencillo y claro posible, evitando la seducción de lo visual, la fascinación por la apariencia de la notación, que no constituye un valor por sí misma (aunque soy el primero en reconocer su belleza) sino que debe obedecer con diligencia a la idea poética. La cuestión estriba en imaginar primero en la mente la música que oímos –éste el punto clave y el más difícil- y buscar después la mejor forma de apresarla -proceso en el que siempre se pierde algo- para pasar a escribirla después. Las palabras de Stravinsky en relación al proceso de gestación de la “La Sacre” son paradigmáticas a este respecto (por cierto, sobre el mismo teclado que tocó también Scriabin en una visita a nuestro autor, lo que ilumina notablemente nuestro conocimiento de la obra). ¿Quién no ha advertido alguna vez, al escuchar atentamente una obra con la partitura abierta, que con frecuencia los pasajes que suscitaban la mayor emoción eran aquellos de apariencia más sencilla y modesta?

Se trata de un problema similar al que se observa en determinadas partituras, en las que parece prevalecer una especie de *horror vacui*, lo que significa desconocer el extraordinario efecto que en ocasiones se puede generar con un mínimo de elementos sabiamente dispuestos. El caso de Ravel es ejemplar a este respecto. Lo que no es óbice para reconocer lo importante que resulta, para el compositor, ir definiendo con el tiempo y a medida que avanza su obra, sus propios recursos y prácticas notacionales, que sin duda jugarán un papel relevante en la definición de su lenguaje personal.

Y otro aspecto no menos importante: No escribir nunca algo que no puedas oír primero en tu cabeza, que escape a tu propio sentido de la audición interna; y ello afecta a todos los parámetros de la composición, de la armonía al timbre, de la polifonía y la textura a la instrumentación.

**C. I.- ¿Ha podido notar si en algún determinado estilo la música es menos “expresiva”?**

**B. C.-** Estos son términos que se prestan a todo tipo de malentendidos (recuerde la famosa afirmación de Stravinsky que algunos todavía parecen no comprender). Para mí forma y emoción –Bach, pero también Ligeti- son dos caras

inextricablemente unidas de la misma moneda. Otra cosa es, y eso sí que es verdad, que durante años pareció imponerse una idea hegemónica según la cual la música describía un desarrollo lineal análogo al del progreso científico y técnico. Idea deudora de un historicismo intransigente denunciado –entre otros- por el eximio musicólogo Carl Dahlhaus, y que parece hoy día felizmente superada, pero que ha tenido un elevado coste en comunicación, contribuyendo a hacer más grande el hiato entre compositor y público. Concepción cuyos efectos colaterales pagamos hoy todavía, pero que no justifica tampoco la regresión post-moderna, el todo vale, los valores débiles, el relativismo del gusto, dando bandazos y postulando una especie de retorno a una Arcadia ideal, al margen del curso histórico, como si el pasado no hubiese existido. Por lo contrario creo que no se puede escribir ignorando los últimos desarrollos del lenguaje musical, que ha dejado –incluso en sus momentos más áridos y ensimismados- un enorme poso de posibilidades que no podemos menospreciar. Pero su uso debe ser fruto de la libertad de cada cual, no se puede imponer ningún procedimiento, ninguna técnica, eso corresponde al ámbito de decisión privado de cada compositor, que determinará en cada momento, y con ello volvemos a lo anterior, lo que juzgue necesario y pertinente. Debemos rebelarnos contra el pensamiento único, por reduccionistas y coercitivos, también en el terreno estético.

**C. I.- Cuando se habla de proceso de maduración, siempre se dice que la música ha tendido hacia una vertiente más expresiva. ¿Es un tópico como otros tantos?, ¿En qué sentido es así?**

**B. C.-** Me inclino a pensar que ello obedece en cada caso al carácter, sensibilidad y talento del propio compositor. Me atrevo a decir que es una cuestión privada sin mayor interés. Si aceptamos que forma y emoción constituyen dos términos de un binomio, entonces veremos cómo la relación varía y se escora hacia uno u otro lado de un autor a otro, pero también de una obra concreta a otra. Ello introduce una cuestión ésta sí ciertamente interesante a la que Schönberg dio cumplida respuesta en su célebre ensayo “El corazón y el cerebro en la música”, y cuyo eco atraviesa toda la historia de la música como un tema recurrente. Creo que hay poco que añadir. Su uso como arma arrojada frente a la incomprensión –en un primer momento- de lo nuevo que sólo más tarde aprendemos a aceptar como un desarrollo o consecuencia lógica de lo que antecede, adquiere vigor en los momentos más emocionantes de la evolución del lenguaje musical, sus “saltos” aparentes, llámense Escuela de Notre-Dame, Machaut, Ockeghem, Monteverdi, Bach, Haydn, Beethoven, Wagner, Debussy, Escuela de Viena, el mismo Stravinsky, Janacek, Lutoslawsky, Boulez, Berio o Ligeti. A aquellos que crean que la música de hoy –la mejor, por lo menos- adolece de cerebralismo, o creen ver en ella un síntoma de deshumanización, idea fomentada por algunos de nuestros intelectuales más ínclitos, convendría recordarles hitos tan extraordinarios como los

organums de Pérotin (con este prodigio visionario que es “Sederunt principes”), los motetes isorrítmicos y las sutilezas del “ars subtilior”, la polifonía flamenca, piezas como el motete a 40 partes reales “Spem in Alium” de Tallis, algo que no llegaría a sobrepasar ni el mismo Ligeti en su obra cumbre, el “Requiem”, las fugas de Bach, los últimos cuartetos de Beethoven, Wozzeck de Berg, Die Soldaten de Zimmermann, “Steele” de Kurtág, y tantas otras páginas que constituyen referentes de primer orden del desarrollo espiritual del hombre. Y ya no digamos de tradiciones distintas a la occidental (los gamelang, polifonías de las Islas Salomon, la música árabe, Guinea, etc.). Páginas toda ellas que ponen de relieve la capacidad constructiva del intelecto pero que suscitan al mismo tiempo una enorme emoción.

**C. I.- Cada vez con mayor presencia, se nota la necesidad de establecer una relación más “natural” con el público. Esto supone un examen de conciencia bastante profundo de lo que ha sido la música durante los años precedentes.**

**B. C.-** Sin duda, y aquí la pelota está en nuestro tejado a pesar de que algunos, todavía, no lo quieran ver. Tiene relación con lo que hablábamos anteriormente. En ocasiones me he referido a ello aludiendo a la caída del muro de Berlín, que asociamos al final de la guerra fría y a la recuperación de la libertad frente al dirigismo y sectarismo de tantos y distintos mandarines. Recuerde el inteligente dictamen de Barthes: la moda es justamente aquello que pasa de moda. ¿Cuántos compositores otrora omnipresentes en los circuitos así llamados de la música contemporánea han desaparecido casi por completo de la vida musical, fuera de ciertos reductos voluntariosos que se empeñan en alimentar artificialmente su vigencia? El tiempo es ciertamente implacable y las cosas terminan por ponerse en su sitio. Y no es algo que dependa esencialmente del propio compositor. Como decía Matisse, el artista sólo debe preocuparse de una cosa: trabajar, trabajar y trabajar, sin que esto suponga tampoco ninguna garantía de nada, y si la fortuna le sonríe surgirá una obra con valor. Creo que Baricco ha resumido bien la situación creada en los años que siguieron a la segunda guerra mundial, que vinculamos genéricamente con la escuela de Darmstadt, y que a menudo derivaron en una alarmante endogamia, aunque caiga después en argumentos falaciosos que terminan por desautorizar su diagnóstico, facilitando munición fácil a los críticos más cerrados y recalcitrantes. A la par que la vertiente propiamente estética, estas cuestiones tienen también consecuencias de índole sociológica que apuntan a aspectos centrales de las políticas culturales. Propondría un ejercicio interesante: ¿cuántas obras, fruto de encargos, no han vuelto a interpretarse nunca más después de su estreno? Esto es algo que nuestros gestores culturales deberían tener bien presente.

En un plano personal –y por adscripción generacional- he tenido que enfrentarme a una situación nada fácil, equidistante en alguna medida tanto de la experimentación a ultranza y el autismo de determinadas vanguardias, que ha



pagado un fuerte precio en comprensión social y han generado poderosos anticuerpos –pagando justos por pecadores- reluctantes a la música de nuestro tiempo, como de los retornos ingenuos, cuya eventual beligerancia recuerda a veces la reacción del converso, que también la hay, como si fuera posible negar los avances y técnicos de los últimos lustros! No sé si llamarle algo así como una tercera vía. Prefiero el pragmatismo de algunos músicos británicos, por emplear una feliz expresión de mi admirado colega George Benjamin, con quien me une una larga relación personal. Músicos todos ellos –Knussen, Harvey, el mismo Benjamin- de excelente oficio y definidores de un universo creativo muy idiosincrático e intransferible. Algo parecido podría afirmarse de otras escuelas, con los finlandeses a la cabeza. Y sin que ello implique concesión alguna ni aflojamiento de la exigencia consigo mismo. Al mismo tiempo la edad te permite ser más tolerante respecto a otras vías distintas a la propia, sin que ello llegue a afectar la voluntad de estilo propio.

**C. I.-¿Cómo ha vivido usted este proceso que nos ha llevado al estado de cosas actual?**

**B. C.-** Como una auténtica liberación. Por fin las cosas vuelven a estar en el punto de donde no tenían nunca que haber salido: Se trata sólo (sólo!) de hacer la mejor música posible, con pasión, honestidad, ambición y vocación de interpelar y dialogar con nuestros conciudadanos. Como una pequeña provocación he afirmado alguna vez que durante ciertos años –pienso en los últimos setenta y primeros ochenta, que marcan el punto de inflexión, con cierto retraso en nuestro país- estábamos demasiado preocupados por la estética cuando en realidad debíamos estarlo en aprender y desarrollar el oficio, viniendo –repito- de una tradición tan rica como la que nos precedía.

También es verdad que en ocasiones pienso que a lo mejor nos hemos apresurado en nuestras apreciaciones. Me preocupan ciertas actitudes dogmáticas y talentos que me recuerdan el sectarismo y los postulados *soi-dissant* radicales de tiempos pasados, cuya impostura diseccionaran ya en su momento autores como Rognoni. Rafael Argullol firmó hace poco tiempo un artículo certero sobre Duchamp, refiriéndose a la sacralización del famoso urinario, algo que habría divertido al propio artífice de la *boutade*, que en aquel momento sí tuvo su sentido, y que bien podría ser aplicado a Cage, cuya influencia –a pesar de la inanidad de su legado específicamente musical- no ha dejado todavía de operar en determinados círculos. Paralelamente, me cuesta entender el predicamento del que disfrutaban determinadas corrientes, no por la música en sí misma sino por lo que aquél tiene de excluyente. El caso de Lachenmann, como antes sucediera, sucesivamente, con el serialismo integral, Nono, los minimalismos, la aleatoriedad, la electroacústica o la “nueva simplicidad”, es emblemático. Su importancia e interés son obviamente innegables, pero no sé si lo es tanto el alcance de su influencia que se produce –y ésta es la

lástima cuando habíamos aprendido a apreciar las virtudes del pluralismo- en detrimento absoluto de otras vías no menos sugerentes e imaginativas, representativas en igual medida pero por caminos distintos de las concepciones más avanzadas del tiempo en que vivimos, de una complejidad sin parangón en otros períodos de la historia. Tener los oídos despiertos implica no autolimitar el espectro de nuestras sensaciones e intereses.

Creo que uno no escribe para los críticos, ni tampoco para los organizadores de festivales y promotores ni para satisfacer el esnobismo de algunos generadores de opinión, menos aún para el resto de compositores –a los que respeto y con muchos de los cuales mantengo excelentes relaciones-, sí lo hago pensando muy destacadamente en los intérpretes, cuya colaboración, interés y compromiso, de producirse, considero uno de los mayores goces de la profesión, cómplices necesarios que desempeñan la función crucial de trasladar la obra al público, y por supuesto en éste último (y confío que no se me malinterprete), como destinatario final de todos nuestros esfuerzos, eso que genéricamente denominamos –es un término ambiguo, lo admito- el público melómano, receptivo y deseoso de ampliar sus experiencias musicales.

### **C. I.- ¿Y en un plano más técnico?**

**B. C.-** Me gustaría pensar que mi producción reciente se beneficia de esta libertad, duramente conseguida, del abandono de viejos prejuicios. Sin negar sus raíces va en busca de una mayor claridad, tanto formal como expresiva, pero también en el plano armónico, más luminoso y perfilando un nuevo vocabulario, más dúctil y contrastado, sin abandonar el juego motivico, la viveza rítmica, que puede derivar en una notable complejidad, y el desarrollo de texturas altamente diferenciadas, donde el tratamiento instrumental, que no rehúye eventualmente el virtuosismo, adquiere una nueva dimensión. Poder trabajar con grupos tan formidables como The London Sinfonietta, Notabu Ensemble de Düsseldorf, cuartetos como los Arditti o los Leipziger, la tristemente desaparecida Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, orquestas como la BBC Symphony de Londres, y muchas de nuestro país, que han alcanzado unos niveles impensables hace unos años, para algunos, ha constituido en este sentido un verdadero privilegio y un elemento central en mi evolución personal. En el terreno formal se produce una doble y casi contrapuesta tendencia: por un lado hacia formas discursivas cada vez más concisas, bien perfiladas y altamente contrastadas –por ejemplo en la serie de “Epigramas” para distintas formaciones instrumentales, del piano solo a la gran orquesta, o los recientes “Haikus”, para trio y para piano-, por el otro hacia organismos de proporciones más amplias, tanto en duración como en calado, en este último caso, fundamentalmente, en el campo orquestal. Añadamos a ello la voluntad expresiva –para emplear los términos de mi querido amigo el poeta Antoni Marí-, la vocación, no por modesta menos sentida, de conmover e inquietar a mis contemporáneos. Pero prefiero que

sean los demás los que valoren tales asuntos, con toda seguridad tienen mejor perspectiva y objetividad para ello.

**C. I.- Además de compositor es usted filósofo. Supongo que no comparte en absoluto la idea de una música exenta de “palabrería superflua” como complemento a ésta.**

**B. C.-** La música no constituye solamente una experiencia sensorial y emotiva, aunque sean éstas finalmente las cualidades que nos afectan habitualmente con más fuerza y de un modo más determinante. Pero la música posee ciertamente simultáneamente una dimensión cognoscitiva, es una forma de conocimiento, aunque opere en un plano asemántico y venga marcada por una esencial ambigüedad, como señala con inquietud Steiner. La música, afirma Adorno, trata de aquello que escapa a la esfera del significado. Ahí reside su grandeza pero también sus límites. Ahora bien, no olvidemos que la música, al fin y al cabo, se hace con sonidos: se trata de combinar las notas de un modo adecuado (como decía Canetti: “Se trata de elegir bien lo que no se hará”). Esto es algo, también, que ha sido muchas veces olvidado, subyugados por las inmensas posibilidades, casi infinitas, que parecían abrirse al compositor. No porque *podamos* hacer algo, *debemos* hacerlo, sea bueno o pertinente hacerlo, ésta sería la máxima o imperativo categórico. Sólo acotando el sistema –“los límites de la tierra fértil”, con Klee (y Boulez), el lenguaje- éste deviene significativo, y por tanto puede aspirar a convertirse en un verdadero medio de comunicación, en la medida en que emisor y receptor comparten determinados referentes comunes, eso sí permanentemente modificados y renovados, definiendo así la dinámica abierta y en progreso permanente que asociamos a la obra de arte y a la propia búsqueda artística, que por definición renuncia previamente a imponerse límite alguno.

Frente a ello, todos recordamos una época en que parecía más importante la presentación, los comentarios que acompañaban a una obra –a menudo de una prolijidad e incontinencia verbal proverbiales- que la obra misma, que su propia realidad sonora como entidad autónoma y autosuficiente. Al final sólo queda la obra, y es ella la que debe defenderse sola! Especialmente preocupante me parece, del mismo modo y en todas sus formas, el fetichismo tecnológico. Y no me refiero a aquellos casos en que éste constituía un mero pretexto legitimador. Las posibilidades y recursos aportados por la informática musical, por el tratamiento del sonido en tiempo real marcan un antes y un después en el modo de acercamiento a la composición musical. Otra cosa bien distinta, en mi opinión, es que sólo debemos utilizar algo –se me disculpará la perogrullada- si sentimos una necesidad personal y justificada para hacerlo.

**C. I.- La música ¿realmente está valorada por los pensadores en general?**



**B. C.-** Depende de cual sea el marco geográfico al que queramos referimos. En todas las épocas y latitudes la música ha jugado un importante papel, reconocido por filósofos, científicos y hombres de acción, siendo a menudo invocada por otras disciplinas artísticas como referente y modelo a seguir. Si centramos la atención en nuestro país creo que la situación no es demasiado halagüeña. La música artística sigue estando más cerca del boato y de la liturgia social que no de su valor en tanto que vía de conocimiento, que nos permite ampliar nuestras sensaciones, interiorizando nuestras emociones y abriendo una rendija al misterio. Se trata de una cuestión histórica y cultural, sobre la que no podemos extendernos aquí, y que explicaría el desfase con otras culturas –europeas, no sólo alemanas- las cuales nos aventajan también en este terreno. En definitiva es mucha la ignorancia, como lo es también –lógicamente- el atrevimiento con que muchos intelectuales tratan el tema. También es verdad que existen muy estimables excepciones. El caso de mi buen amigo Eugenio Trías, filósofo muy respetado y melómano empedernido de vastas afecciones, es proverbial al respecto, y todos los músicos se lo debemos agradecer.

**C. I.- Aunque parece ser la idea de unos iluminados, ya Carl Maria von Weber hablaba de la esencia de la música de alguna manera alejada de los oídos de la masa.**

**B. C.-** Siempre ha habido y habrá expresiones y géneros musicales más exigentes que otros con el oyente. El propio Weber, al que usted mienta, sugirió algunas variantes para el cuarteto “Disonancias” de Mozart, con el fin de suavizar algunas de sus asperezas y asimilar algunas de sus disonancias menos acomodaticias. Del mismo modo, Weber fue más, de tantos, que a pesar de la rendida admiración hacia Beethoven, no llegó a comprender sus últimos cuartetos de cuerda, que hoy muchos consideramos quizá las páginas más grandes de toda la música. No deberíamos hacer demagogia con ello. También se da el caso inverso de compositores cuya estimación no debería verse menoscabada por el efecto inmediato de su música sobre los oyentes, como es el caso de Chopin. No tengo miedo de decir que considero bastante vigente la idea de Kandinsky representada por un triángulo invertido. Nos compete a todos hacer que cada vez más gente pueda alcanzar la parte superior. La educación está para ello. El carácter quizá utópico pero al fin necesario de tal posición está muy bien ilustrado por la trayectoria personal de un artista de fuste como es el ruso Roslavetz, quien consideraba –antes de caer en el ostracismo- que el proletario terminaría por comprender las obras más avanzadas si se le procuraba la preparación necesaria para ello. Pero no nos engañemos, del mismo modo que todo el mundo reconoce la necesidad del esfuerzo si se quiere entender y gozar obras maestras como la “Recherche” de Proust, el cine de Murnau, los Sonetos de Shakespeare, o las últimas telas de Rotkho, para poner algunos ejemplos bien diversos, el acercamiento y disfrute de

piezas como los cuartetos mencionados de Beethoven, “Pélleas et Mélisande” de Debussy, el “Segundo Cuarteto” de Ligeti o “At first Light” de Benjamin requieren también una inversión, un proceso, aunque –si hacemos caso al sabio Goethe- el empeño que en ello pongamos nos será retornado con creces para ganancia propia.

**C. I.- El cuarteto de cuerdas se consideró el cenit de la música absoluta, como síntesis de la música orquestal a finales del siglo XIX. ¿Existe algún proceso análogo en nuestro tiempo?**

**B. C.-** Hoy disponemos de una variedad de recursos como quizá nunca antes a lo largo de la historia de la música. Déjeme ser en este punto un poco goloso. Creo que hay un tiempo para cada cosa y cada pieza nace exigiendo una determinada formación o plantilla instrumental y/o vocal. Particularmente le diría que mi instrumento preferido quizá sea la gran orquesta sinfónica, aquél donde me encuentro más como en casa, a pesar de que demande un trabajo ciertamente ímprobo. Me maravilla cada día más su enorme potencial técnico y expresivo, que heredamos de los logros portentosos de Ravel, de Stravinsky y otros maestros. También me atrae sobremanera el piano al que he regresado recientemente con cierta intensidad y que ha dado como fruto reciente el CD monográfico en NAXOS, a cargo de estos dos pianistas excelentes que son Jordi Masó y Miquel Villalba, y que prosigue con varios “Haikus”, posteriores al disco. Ello vale también para los distintos géneros, de la música para solistas a la ópera –con un proyecto ambicioso en gran formato que está tomando forma justo en estos días- pasando por todo tipo de ensembles y formaciones vocales e instrumentales. Aunque debo reconocer también que mi ideal –quizá por que mi pensamiento musical se inclina preferentemente hacia lo abstracto- sigue siendo el cuarteto de cuerda, formación terriblemente difícil, que rehuye lo accesorio y exige una gran madurez, y a la que he dedicado varias piezas, la última de ellas, en la que estoy trabajando desde hace meses, mi “Cuarteto de cuerdas núm. 3”, que estoy escribiendo para los Arditti, y que está vinculado a un proyecto discográfico que me hace mucha ilusión y que incluirá toda mi producción para este medio.

**C. I.- Un deseo musical.**

**B. C.-** Tratar de escribir la mejor música posible. Ser capaz de escribir la música que oigo en mi cabeza, o quizá debiera mejor decir, ser capaz de apresar la música que busco con ahínco, y lograr después transcribirla. Me seduce el intento de dar vida al instante, hacer vívida su presencia y hacerlo perdurable (Balthus, Nabokov, etc.). Éste último apuntaba algo en sus memorias que me parece particularmente relevante, y que acude a mi mente cada vez con mayor urgencia, al considerar aspectos relativos a la textura, a las inflexiones y control de la armonía (aspecto éste que ocupa una posición central en mis preocupaciones), al propio cálculo

global de la forma, etc., cuando afirmaba que lo más grande residía en el detalle, buscando eso sí, y en todo momento, el debido equilibrio con el todo, concebido como algo orgánico. En esta tarea profundizan piezas orquestales como "The Dark Backward of Time", inspirada en un intrigante verso de "La Tempestad" de Shakespeare, "Alter Klang", Impromptu para orquesta a partir de Klee, o la que estoy escribiendo en estos momentos, "Darkness visible", que viene a ser un nocturno, igualmente para orquesta.

Se produce quizá la paradoja de que conforme mi música alcanza una mayor difusión, el catálogo se amplía, salen nuevos discos y aumentan las reposiciones de obras que a veces tienen ya sus buenos años de vida, crece igualmente mi percepción de que lo decisivo está todavía por llegar, y en ello me afano. En esta profesión se aprende cada día y ello nos permite seguir avanzando. En este sentido, y como he manifestado en ocasiones, es la constante reposición de ciertas obras – con "Siete Escenas de Hamlet", la serie de "Epigramas", la música orquestal y los Trios, a la cabeza- lo que me depare tal vez la mayor de las satisfacciones. Sin duda un estreno genera una emoción muy especial pero son las reposiciones las que permiten a cada obra vivir su propia vida, con independencia de las circunstancias concretas de su nacimiento y a menudo del autor. Es apasionante observar cómo una obra concreta afronta el paso del tiempo, como va cambiando ella misma a medida que cambiamos nosotros y cambia su efecto sobre los demás.

\* \* \*

#### BENET CASABLANCAS: NOTA DE PRENSA (otoño 2008)

La BBC Symphony Orchestra estrena en Inglaterra las "Siete Escenas de Hamlet". Los "New Epigrams" seleccionados en los "ISCM World Music Days 2008" de Vilnius.

Estreno en Holanda, Suecia y Bélgica de "Alter Klang. Impromptu para orquesta" (2007, encargo de la ONE) y nuevo CD monográfico con la música para piano en NAXOS (2008)

\* LA BBC SYMPHONY ORCHESTRA ESTRENA EN INGLATERRA LAS "SIETE ESCENAS DE HAMLET"

La BBC Symphony Orchestra presenta en Londres las "Siete Escenas de Hamlet" (Temporada 2008-2009, Londres, Barbican, 24 octubre 2008). La presente obra cuenta entre las más difundidas de su autor, superando ya -en sus formatos camerístico y orquestal- las 24 reposiciones, dentro y fuera de España, la última de ellas en el Musikverein de Viena en abril de este mismo año (próximamente la obra será llevada al disco por la ORCAM, dirigida por José Ramón Encinar, para el sello Stradivarius). El concierto, que será dirigido por Josep Pons, incluye también obras de Falla, Turina y Ravel, y será retransmitido en directo (7 pm) por la BBC 3.

<http://www.barbican.org.uk/music/event-detail.asp?ID=7343>

\* "NEW EPIGRAMS" SELECCIONADOS EN LOS "ISCM World Music Days 2008" de VILNIUS

Los "New Epigrams" para orquesta de cámara han sido incluidos en la programación del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea "ISCM World Music Days 2008", que se celebra este año en Vilnius (Lituania). La obra, que constituye la única presencia española en la presente edición del Festival, será interpretada el próximo 27 de octubre en el Town Hall de la capital de Lituania por el Ensemble Cantus de Croacia. El jurado internacional, encargado de hacer la Selección entre las más de 350 partituras presentadas por las distintas secciones nacionales de la SIMC, estaba integrado por personalidades de la talla de Peter Eötvös, Jonathan Harvey, Luca Francesconi, Onute Narbutaite y Helena Tulve. Esta obra se ha interpretado ya anteriormente en Londres (CD: The London Sinfonietta Perspective), Estrasburgo (Festival Musica), Amsterdam (Holland Festival), Düsseldorf (Bienal "Ohren Musik aus Europa"), San Petersburgo (State L'Hermitage Orchestra), La Tour-de-Trême (Orchestre de Chambre de Lausanne), Oberlin (Ohio, USA), Viena ("Portrait Benet Casablanca", Musikverein) así como en distintas ciudades españolas (Barcelona, Madrid, Alicante, Sabadell, Valencia, Festival "Ensems 2008", etc.).

<http://www.wmd2008.org/lt/info/47>

En palabras de Jonathan Harvey: "Casablanca compone con una claridad polifónica guiada por principios clásicos infrecuente en nuestros días. La vitalidad y la fuerza de su obra son bien conocidas -los bruscos cambios de dirección dentro de un intervalo muy corto confieren a los movimientos rápidos una euforia y una exuberancia extraordinarias. Sin embargo, los movimientos lentos son más suaves y más velados; la radiante luz española es nocturna y se escucha más mezcla que brillante estridencia. Aquí la polifonía se vuelve jerárquica. Es decir, algunas capas se convierten en protagonistas, y otras son de adorno, decorativas. La textura es

compleja más que multi-polifónica. La atmósfera y el ambiente son sutiles y evocadores más que claros según la tradición clásica; los armónicos aparecen, creando tonos no temperados. Uno sucumbe libremente a los paisajes de la imaginación, quizás con el canto de los pájaros. Aún aquí la forma de las frases, de las secciones, de los movimientos, sigue siendo clara, capta la atención; pero no se da completamente, sabemos que contiene más bajo la superficie." (*Sibila*, Sevilla, 2004)

\* ESTRENO EN HOLANDA, BELGICA Y SUECIA DE "ALTER KLANG" (2009)

"Alter Klang", Impromptu para orquesta, obra-encargo de la Orquesta Nacional de España, cuyo estrenotuvo lugar en Madrid en febrero de 2007, bajo la dirección de Josep Pons, siendo poco después repuesta por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, con dir. de Gisele Ben-Dor (Auditorio Alfredo Krauss de Las Palmas, noviembre 2007), tiene previstos sus estrenos inminentes en Holanda, Suecia y Bélgica, en interpretación a cargo de las orquestas NJO of the Netherlands (tournee de seis conciertos incluyendo Rotterdam, Utrecht, Antwerpen, Apeldoorn, Enschede, etc.; enero 2009), Malmö Symfoni Orkester (abril 2009) y Orchestre National de Belgique (Bruselas, junio 2009).

\* PUBLICACION DE LA MUSICA PARA PIANO EN NAXOS

La obra pianística de Benet Casablanca ha sido publicada en NAXOS, en versiones de Jordi Masó y Miquel Villalba (NAXOS "Spanish Classics" 8.570757)

<http://www.prestoclassical.co.uk/r/Naxos/8570757>

\* \* \*

La música de Benet Casablanca goza de una creciente proyección nacional e internacional. Si son recientes la celebración de sendos conciertos monográficos en el Auditorio Nacional de Madrid (Ciclo "Música de Hoy 2008", Trio Kandinsky, Salvador Salvador; 6 marzo 2008) y en el Musikverein de Viena ("Portrait Benet Casablanca", II Festival "Spanien Modern", Orquesta de Cámara Barcelona 216, Carlos Hipólito, dir. Manuel Valdivieso; 9 abril 2008) y diversos conciertos en Estambul (Trio Arbós), San Salvador (XI Festival Internacional de Música Contemporània), Barcelona (Festival "Nous Sons"), Las Palmas de Gran Canaria (Parainfo de la Universidad), y Valencia (Festival "Ensems 2008" de Valencia, Grup Instrumental de Valencia, dir. Joan Cerveró; Trio Kandinsky), le esperan a



Casablanças durante los próximos meses importantes compromisos nacionales e internacionales, entre los que destaca el estreno en Londres de las "Siete Escenas de Hamlet" (BBC Symphony Orchestra, dir: Josep Pons; Barbicane, 24 octubre 2008), además de otros conciertos en Caracas (Festival A Tempo, julio 2008), Bogotá (septiembre 2008), Vilnius (Lituania; Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea "ISCM World Music Days 2008"), Segovia (XIV Jornadas de Música Contemporánea de Segovia; noviembre 2008), y el estreno mundial de la pieza para coro mixto y piano, "Jo tem la nit" (Encargo del Cor de Cambra del Palau; diciembre 2008). Entre los próximos proyectos cabe mencionar el estreno de "Alter Klang", Impromptu para orquesta, obra-encargo de la Orquesta Nacional de España (Madrid, 2007) en Holanda, Suecia y Bélgica, por las orquestas NJO of the Netherlands (tournee de seis conciertos: Rotterdam, Utrecht, Antwerpen, Apeldoorn, Enschede, etc.; enero 2009), Malmö Symfoni Orkester (abril 2009) y Orchestre National de Belgique (Bruselas, junio 2009), así como nuevos encargos (provenientes de nuestro país, de Holanda, EUA y Japón) y estrenos absolutos - entre ellos el de su tercer cuarteto para Arditti Quartet- en Utrecht, Tokio, Nagoya y la celebración de un "Composer's Portrait" monográfico en New York (2010).

Paralelamente, y en el terreno discográfico, el sello NAXOS ha publicado el CD monográfico "Benet Casablanças: Piano Music", que incluye las obras "Dos Apuntes", Dos Piezas para piano", "Preludio y Fuga", "Tres Piezas para piano", "Full d'Àlbum-Variación sobre un tema de F. Schubert", "Come un recitativo", "Scherzo", "Tres Aforismos", "Tríptico infantil", "Tres Bagatelas", "Siete Epigramas", "Tombeau" y "Tre Divertimenti", para piano a cuatro manos (Jordi Masó y Miquel Villalba, piano; NAXOS 8.570757, "Spanish Classics"), y para finales de año está prevista la publicación de otro CD con las "Cinc Cançons i Danses de Frederic Mompou" (orquestración de Benet Casablanças), por la Filharmonia de Galicia, dir: A. Ros-Marbà (WARNER, diciembre 2008). Entre los nuevos proyectos discográficos en curso de edición o producción cabe destacar tres nuevos monográficos: "Benet Casablanças: Orchestral Works" ("The Dark Backward of Time", "Tres Epigramas", "Postludio", "Poema d'amor" (texto: M. Martí i Pol), "Intrada sobre el nom de DALI"), Orquesta Simfònica de Barcelona I Nacional de Catalunya, Ofèlia Sala, dir: Salvador Mas (prev. NAXOS, 2009), "Benet Casablanças: "Siete Escenas de Hamlet" y otras obras para conjunto de cámara" ("In modo di Passacaglia", "Epigramas", "Petita Música Nocturna", "New Epigrams"), Barcelona 216, Paul Jutsum, dir: Manuel Valdivieso (prev. HARMONIA MUNDI, 2009) y "Benet Casablanças: "Siete Escenas de Hamlet", "Alter Klang" y "Retablo sobre textos de Paul Klee", Orquesta de la Comunidad de Madrid, C. Hipólito, dir: J. R. Encinar (prev. STRADIVARIUS, 2010)

<http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=29>  
construction]

[in

[http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Quiero/inquietar/emocionar/musica/hacer/condiciones/elpepiespcat/20080409elpcat\\_25/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Quiero/inquietar/emocionar/musica/hacer/condiciones/elpepiespcat/20080409elpcat_25/Tes)  
<http://phonoarchive.org/grove/Entries/S48175.htm>  
<http://www.trito.es/cdetails.php?id=56>