

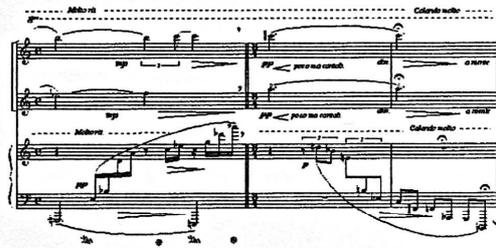
CONFLICTO Y CELEBRACIÓN DEL SONIDO MUSICAL

En la obra de Benet Casablanca los *Cinc interludis* [Cinco interludios] para cuarteto de cuerda ocupan un lugar sin duda especial. Aunque podrían tener formalmente la consideración de obra de «final de carrera» (fueron compuestos en 1983, durante el período en que Casablanca completaba su formación con Friedrich Cerha en Viena), sería absurdo tratar como tal una obra tan obviamente madura, sin duda una de las más importantes escritas por compositores de nuestro país en el siempre comprometido y exigente género del cuarteto. La herencia de la Escuela de Viena es en ella reivindicada ya desde el gesto musical más básico, como si la minuciosa concentración de las *Bagatelas* de Webern estallara en el delirio expresionista de la *Suite lírica* de Berg. En el *Ejemplo 1* pueden verse los primeros compases y las versiones de la serie dodecafónica básica usadas para su construcción. La serie remite directamente a modelos webernianos: de forma idéntica a como sucede en la Sinfonía Op.21 del compositor vienés, la primera mitad (o primer hexacordo) del grupo de doce notas es repetida en la segunda (o segundo hexacordo) en inversión retrogradada. Pero, a pesar de que la lección de las ya citadas *Bagatelas* u otras obras de Webern (quizás el Trío Op.20) está siempre presente, el lirismo y la constante intensidad de la expresión señalan a otras referencias, a las que ya se ha aludido, para dar como resultado una personal y fecunda síntesis de las influencias de la Escuela de Viena. A lo largo de los *Cinc interludis* una textura dotada de una inagotable riqueza de detalles articula el discurso lleno de tensión, siempre a punto de precipitarse en la catástrofe, pero que también se detiene con frecuencia en sonoridades estáticas, la delicada instrumentación de las cuales transfigura sus disonancias en extraña calma. El contraste entre estos dos tipos de escritura presentados desde el primer momento (formando una contraposición primordial de polifonía y homofonía, de movimiento y reposo) es la idea que unifica toda la composición y que, por la forma de variación perpetua en que se desarrolla, da sentido al epígrafe «*quasi variazioni*» que acompaña al título de la obra). La proliferación de figuras mínimas (preferentemente de tres notas) hasta la saturación del espacio sonoro define el elaborado trabajo motivico de muchos de los procesos, iluminados por el sofisticado contrapunto. Pero el inquietante recorrido que éste establece es truncado en los ya señalados momentos de inmovilidad, siempre ofuscados por presentimientos de «tiempos amargos» (como dice la cita de Hölderlin que encabeza la partitura).



En los *Cinc interludis* el discurso musical se presenta deliberadamente como fragmento: su material no puede aparecer bajo la ilusión de que es posible una totalidad plenamente integrada. Pero, a pesar de ser una obra escrita solamente un año más tarde, el *Moviment per a Trio* [Movimiento para Trío] (aún compartiendo su lenguaje muchos rasgos con la obra para cuarteto, en su calidad común de música de cámara según el más alto sentido del término) el expresionismo se hace aquí

compatible con una cierta conciliación con el lenguaje tradicional. Las dimensiones de la pieza, comparables con las de un gran movimiento del repertorio clásico o romántico, la propia sonoridad del *Trío con piano* (género casi olvidado por las vanguardias del Siglo XX y que se asocia por tanto de forma inevitable con la música del pasado) hacen que la concisión extrema de los *Interludis* sea sustituida por una elaboración más expansiva, desarrollada en procesos a más largo plazo. Después del nervioso principio, la reflexiva cantilena del violín y del violonchelo abre una parte inicial expositiva seguida de una gran sección de desarrollo. Después del punto culminante, el retorno al lenguaje *cantabile* del inicio cierra la pieza. La dulzura, casi tonal, de la conclusión anticipa (por la forma en que contrasta con las otras partes de la obra) la que ha sido una preocupación fundamental para el compositor en obras posteriores: la búsqueda de recursos capaces de generar la diferenciación armónica a la que los lenguajes de vanguardia de las décadas anteriores habían virtualmente renunciado. Véase el *Ejemplo 2*, correspondiente a los dos últimos compases de la obra: el violonchelo y el violín se dirigen respectivamente a las notas la y do sostenido y la forma en que llegan a ellas, y su duración, les dan un carácter de resolución, acentuado por el hecho de que forman una consonancia, reminiscente de un acorde perfecto mayor. El contenido de la parte de piano puede incluso reforzar este significado: en el primero de los dos compases la formación resultante podría considerarse algo así como una dominante de La Mayor (obsérvese la nota Mi en el registro más grave) y en los dos últimos compases la sensación de reposo conclusivo de las cuerdas (acrecentada por la condición de armónicos naturales de sus notas) es tan grande que las disonancias aportadas por el piano no la contradicen, sino que actúan como elementos añadidos de color, en una forma que no sería extraña en el contexto de algunos lenguajes postrománticos.



Las tres obras para piano aquí incluidas ilustran de manera elocuente la evolución que se ha producido en el lenguaje y la técnica de Casablanca a lo largo de 25 años. Las *Dues peces* [Dos piezas] de 1978 forman un díptico en el que la introspección de la primera, *Adagio*, se opone a la enérgica y arisca contundencia de la segunda, *Vivo*. Ésta parece una respuesta al lenguaje de los compositores de Darmstadt, adoptando su polifonía de acontecimientos sonoros para llevar a una violencia que apenas se detiene en los límites entre la música y la acción pura.

En comparación, el lenguaje de las *Tres peces* [Tres piezas] de 1986 es mucho más contenido. Su rigurosa escritura temática y el equilibrado discurso sonoro no excluye explosiones de fuerte carga emocional (especialmente en la pieza central), pero éstas tienen siempre el contrapeso de un continuado discurso polifónico que, puede decirse, las justifica. La influencia de la música para piano de Schönberg, la cual ha sido siempre admirada y estudiada en profundidad por Benet Casablanca, se hace presente en el trasfondo, pero su técnica compositiva asume sus modelos para ofrecer como resultado una obra intensamente personal. El *Ejemplo 3* corresponde a los compases 30-31 de la tercera pieza y es