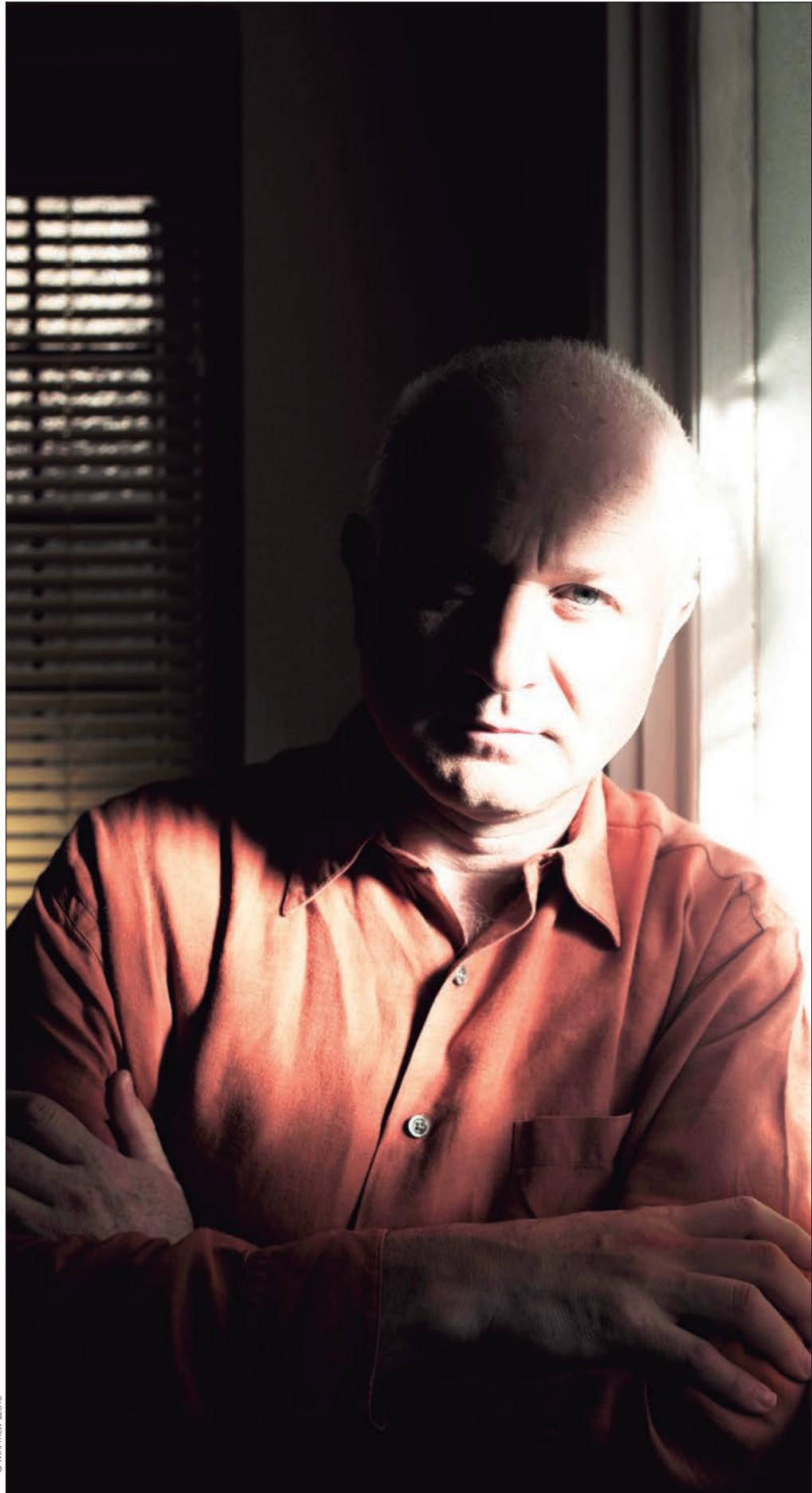


Sir George Benjamin

Alquimista musical

por Lorena Jiménez

Con seis años le llevaron a Cregañadientes a ver *Fantasia*, la película de Disney que une grandes obras de la música clásica y dibujos animados. La música le pareció tan extraordinaria, que al salir del cine se acercó a una tienda de discos en busca de las piezas musicales que acababa de escuchar. A partir de ese momento, tiró sus discos de música pop y se convirtió en un fanático de la música clásica, que escuchaba ávidamente discos de Beethoven y Berlioz, sus dos primeros amores musicales; con siete años, comenzó a tocar el piano y a llenar cuadernos con sus composiciones. Exigió que le llevaran a varios conciertos a la semana, porque lo que más le gustaba era ver orquestas en vivo: “la variedad de instrumentos, la energía y seguir el drama a través del sonido”. Con dieciséis años viajaba mensualmente a París para estudiar composición con Olivier Messiaen y piano con su mujer, Yvonne Loriod. A los veinte, se convirtió en el compositor vivo más joven en estrenar una obra en los BBC Proms. Compositor precoz, virtuoso pianista, director de orquesta y pedagogo, los múltiples roles que conforman la vida musical de George Benjamin le han convertido en uno de los músicos más talentosos de su generación. Durante algún tiempo, incluso consideró una carrera profesional como concertista de piano. Como director de orquesta su amplio repertorio va de Mozart y Schumann hasta Knussen, Murail o Abrahamsen, y ha dirigido numerosos estrenos mundiales, incluidas conocidas obras de Rihm, Chin, Grisey y Ligeti. Aunque siempre soñó con escribir ópera y ya en la escuela de secundaria en Westminster, escribió música incidental para obras de teatro y adaptó otras obras musicales, la ópera de cámara *Into the Little Hill* (2006) fue su primera composición operística; le siguieron dos óperas más que figuran en cualquier lista de las mejores óperas del siglo XXI, *Written on Skin* (2012) y, seis años después, *Lessons in Love and Violence*, inspirada en las vidas del rey británico Eduardo II, su amante Gaveston y su mujer Isabel. Una ópera que desde finales de este mes al 10 de mayo podemos disfrutar en el Teatro Real de Madrid.



Lessons in Love and Violence es su tercera ópera con Martin Crimp. ¿Ha encontrado en el dramaturgo británico su complemento creativo... su particular Da Ponte...?

Sin Martin Crimp, yo nunca habría escrito para la escena lírica. Su trabajo ha tenido un efecto transformador en mi vida como compositor y le estoy inmensamente agradecido... No solo por sus extraordinarios regalos como escritor, sino también por su amistad.

¿Cómo surge ese primer encuentro?

Enseñé composición en el King's College London durante casi dos décadas. Laurence Dreyfus, destacado musicólogo y excepcional intérprete de viola da gamba, fue colega mío allí y, un día, hace dieciséis años, mencionó a un autor y amigo suyo por quien tenía una enorme admiración: Martin Crimp. Durante casi un cuarto de siglo, conocí a innumerables dramaturgos, autores y directores, con la esperanza de encontrar a un colaborador operístico, pero no conseguí nada positivo de todos esos encuentros. De hecho, recién cumplidos los cuarenta, con toda tristeza, ya casi había renunciado a cualquier esperanza de escribir ópera. Sin embargo, Dreyfus estaba entusiasmado por presentarnos a Martin y a mí y organizó nuestro primer encuentro de la manera más sutil... Antes del encuentro, yo me leí casi todas las obras de teatro publicadas de Martin y estaba maravillado. Y cuando finalmente comimos juntos, desde los primeros minutos sentí que por fin había encontrado a alguien con cuya colaboración podría funcionar.

Hábleme de ese proceso de colaboración creativa, ¿eligen juntos los temas de la ópera? ¿Trabajan de forma aislada o intercambian ideas durante las diferentes fases del proyecto?

Cuando inicialmente nos embarcamos en un nuevo proyecto, Martin y yo consideramos muchas posibilidades... De hecho, a veces, algunos intentos serios se basan en historias que lamentablemente no van a ninguna parte, antes de que finalmente nos decidamos por un tema definitivo... Nos reunimos y hablamos incesantemente durante esa primera fase, pero llega un punto en el que es el momento de Martin para trabajar solo... Y entonces, pasan muchos meses sin apenas contacto entre nosotros. Y luego, de repente, llega a mi buzón un gran sobre en papel de estraza con el texto completo... Ese es siempre un momento muy emocionante para mí; es cuando llega mi turno para trabajar, a veces durante años y de forma aislada...

¿Ha tenido que pedirle alguna vez que añada o quite algún texto por cuestiones musicales?

Odio tener que pedir eso a Martin, ya que cada frase, cada palabra... a veces, hasta cada coma es fruto de una profunda reflexión... Ningún detalle en su trabajo, por muy pequeño que sea, es nunca superficial o casual. Pero sí, es verdad que hay ocasiones en las que la música requiere un poco más de texto o, a la inversa, y me siento obligado a pedirle la eliminación de la línea impar por razones de impulso musical o de ritmo dramático. En ese sentido, como en todo lo demás, él es muy tolerante y comprensivo.

¿Cómo surge la idea de componer la ópera *Lessons in Love and Violence*?

La fuerza motriz para el encargo de esta obra fue la Royal Opera House en Londres, así que decidimos elegir un tema inglés. Martin buscó por todas partes, y finalmente nos decidimos por este extraordinario e inquietante relato histórico del siglo XIV.

¿Cuáles son, en su opinión, los elementos claves en esta ópera?

¿Elementos claves? ¿Un mensaje? Incluso si hubiera uno, probablemente no revelaría nuestra intención. No creo que sea tarea de los artistas dictar al público o propagar una



“La fuerza motriz para el encargo de *Lessons in Love and Violence* fue la Royal Opera House, así que decidimos elegir un tema inglés; nos decidimos por este extraordinario e inquietante relato histórico del siglo XIV”, afirma el compositor y director de orquesta.

ideología desde el escenario. Al fin y al cabo, este es un oscuro relato de amor, pasión, poder y venganza, con uno o dos enredos especiales, que al menos para mí, lo hacen irresistible como tema.

¿Qué tipo de escritura para la voz requiere *Lessons in Love and Violence*?

Las palabras que Martin escribe para nuestras colaboraciones están concebidas para cantar y no para hablar. De ahí que haya frases cortas, muy pocas palabras multisilábicas, una delicada elección de las vocales para ayudar a la dicción cuando se canta... Todo lo que un compositor de ópera desearía apasionadamente... Y todavía, cada línea alberga exigencias y retos enormes para mí como compositor, para captar el significado, la intención y la emoción exacta detrás de cada declaración de los protagonistas. Ambos tratamos de dar a cada una de nuestras óperas un carácter y un tono específicos. Aunque el lirismo vocal no está en absoluto ausente, las fluctuaciones de la narrativa son nuestra prioridad esencial... De alguna manera, lo veo como un *sung drama* más que como una ópera convencional. En *Lessons*, hay muchos más ensembles vocales, a veces, de una densidad considerable, que en cualquiera de nuestros trabajos previos...

Tenía en mente unos cantantes concretos cuando compuso *Written on Skin*... ¿Hizo lo mismo con *Lessons*?

Sí, totalmente; la mayoría del reparto que la interpretará en Madrid estaba en mi mente y en mi oído cuando escribí la partitura. Todos ellos son fantásticos cantantes y actores; es difícil para mí expresar el nivel de mi gratitud, no solo por su talento, sino también por la intensa dedicación que han demostrado para dar vida a esta obra.

“Martin y yo consideramos muchas posibilidades para una ópera; a veces, algunos intentos serios se basan en historias que lamentablemente no van a ninguna parte, antes de que finalmente nos decidamos por un tema definitivo”



© JAVIER DEL REAL / TEATRO REAL

El compositor y director regresa al Teatro Real para la ópera *Lessons in Love and Violence*, "un oscuro relato de amor, pasión, poder y venganza".

¿Las características específicas de la voz de esos cantantes que ya tiene en mente forman parte del proceso creativo de la partitura?

Sí, sin duda... Sus dones idiosincrásicos y características vocales son una importante fuente de inspiración mientras estoy componiendo. Mi intención es que los roles puedan encajar como un guante en sus voces, aunque también es todo un placer presenciar la interpretación de otros fantásticos cantantes en las producciones tras el estreno.

¿Es importante que también exista un entendimiento y una confianza artística con otros colegas como, por ejemplo, Katie Mitchell? ¿Qué es lo que más le gusta de trabajar con ella?

Katie es una directora teatral extraordinaria, y tanto Martin como yo estamos encantados con las maravillosas producciones que ella y la diseñadora Vicki Mortimer han hecho para nuestras óperas. Hay muchas cualidades que admiro en su trabajo... A pesar de la gran complejidad de su arte teatral, cada instante es un modelo de transparencia, y al mismo tiempo hay un enorme grado de emoción e imaginación en juego. Su enfoque del tiempo es también excepcional. Otra cosa que es excepcional y admirable, es que ella sirve a la obra, con total humildad y devoción, en lugar de usarla como una herramienta de expresión personal.

¿Le sorprendió la gran acogida de *Written on Skin*, desde su estreno en el Festival de Aix-en-Provence en julio de 2012?

Me sorprendió inmensamente... Todavía puedo recordar aquella primera noche, la respuesta del público, y lo asombrado que me quedé...

Desde niño siempre soñó con escribir ópera, ¿por qué tardó tanto tiempo en decidirse? ¿Escribir una ópera es el mayor desafío para un compositor?

En muchos aspectos, sí. En primer lugar, uno necesita importantes recursos tanto a nivel de imaginación como de técnica para componer una obra que dura toda una tarde... No creo que hubiera sido factible para mí hace 25 años. Lo primordial

es no aburrir al público, y con una obra de tal magnitud, ese es un reto importante. Luego, junto a la variedad del estado de ánimo y la imaginación que requiere el desarrollo de un drama, está el deseo de mantener un significativo grado de unidad a lo largo de la estructura, lo que también supone una tarea enorme para el compositor. Probablemente, por encima de todo, esté la escritura vocal y su importantísima intersección con el *continuum* instrumental; en mi opinión, esto ha sido un problema en la escena lírica desde la hegemonía del serialismo, y me llevó años desarrollar un *idiom* que encajara con mis deseos musicales.

¿Qué compositores eran sus favoritos y quiénes han ejercido una mayor influencia en usted?

Trato de mantener un alto grado de independencia mientras escribo y mantenerme alejado de influencias. Sin embargo, puedo nombrar algunas de las óperas que más me han conmovido, y que, por tanto, he examinado con el equivalente musical de un microscopio: *La Damnation de Faust*, *Tristan*, *Boris*, *Pelléas*, *Elektra*, *Wozzeck*, *L'Enfant et les Sortilèges*, *Katya Kabanova*, *Billy Budd*, *St Francois*...

¿Tiene algún sitio preferido a la hora de escribir, un espacio determinado que le ayude a concentrarse? ¿Compone con lápiz y papel, en el piano o en el ordenador?

Solo hay un sitio donde escribo música: en casa, en mi estudio. Con lápiz, papel y una amplia selección de bolígrafos de colores y *crayons*. Casi nunca uso un ordenador, pero sí empleo mi desafinado piano vertical, aunque no en gran medida.

¿El inicio de una nueva obra es la tarea más difícil para un compositor?

Ese es un momento duro... O quizás debería decir... ¡esos son meses duros! Creo que muchos aspectos de la composición son extremadamente difíciles y las primeras páginas de una gran partitura, en las que está esencialmente implícito todo el mundo de una pieza, son las más difíciles...

Por cierto, ¿le gustaría componer más música de cámara en un futuro?

Sí, sin duda. De hecho, me da casi vergüenza que mi catálogo no contenga más música de cámara. De todas formas, no puedo cambiar el hecho de que mis dos grandes amores han sido siempre la orquesta y la ópera.

Ahora que menciona su catálogo de obras editadas por Faber Music, ¿cuándo comenzó su colaboración con la prestigiosa editorial británica? ¿Suele involucrarse en el proceso de edición de las partituras?

Mi primer contacto con Faber Music fue en 1977, así que eso significa que llevamos casi 45 años de colaboración... Casi tres cuartos de mi vida. Son una empresa admirable que promueve a sus compositores con dedicación y devoción. No puedo describir con palabras cuánto valoro las ediciones hermosamente impresas que hacen de mis obras y, por suerte, uno de mis hobbies preferidos es *proof-reading*.

Volviendo la vista atrás; una figura importante en su trayectoria fue Peter Gellhorn, con quien estudió piano y composición, el primero en descubrir su talento y quien le llevó a París para presentarle a Messiaen, ¿cómo recuerda ese primer encuentro?

En primer lugar, me gustaría rendir un homenaje a Peter Gellhorn, que fue un profesor maravilloso. Vino a Gran Bretaña desde Berlín a mediados de los años 30, y pertenecía a esa generación de refugiados del nazismo que enriqueció profundamente la vida artística de mi país. Fue un gran músico total, en el que la tradición austro-germánica estaba profundamente arraigada, pero también estaba abierto a una amplia diversidad de culturas musicales. Además, era un apasionado entusiasta de la música contemporánea y tuvo contactos

cercanos con muchos de los compositores más destacados de su época. En abril de 1976, Gellhorn me llevó a París para reunirme con Messiaen y su mujer Yvonne Loriod; ese día fue quizás el día central de mi existencia, y está estampado en mi memoria como si fuera ayer... Todo lo que puedo decir es que Messiaen fue increíblemente amable y acogedor, y que su sencillez y gentileza me emocionaron profundamente en ese primer encuentro. Inmediatamente me invitó a que me convirtiera en su estudiante, y empecé a asistir a sus clases en el Conservatorio ese mismo otoño.

En un ensayo escrito para el centenario de Olivier Messiaen en 2008, habla de las horas que pasó con él analizando *Pelléas et Mélisande* de Debussy... ¿Debussy, Ravel, Messiaen... han influido, de alguna manera, en la música de George Benjamin?

Siempre amé a Debussy y Ravel, desde que los descubrí por primera vez con diez años; ambos compositores han estado siempre muy cercanos a mi corazón. El análisis de Messiaen de su música era extraordinariamente delicado y convincente. Cuando tocaba y explicaba un solo acorde al piano, la clase entera parecía resplandecer. Durante mis dos años en su clase, Messiaen también hablaba mucho de su propia música, a menudo con excepcional detalle; escuchar a un compositor de esa talla explicar su pensamiento y técnica era completamente fascinante... Aunque nunca quise imitar su trabajo, habría sido imposible para alguien de dieciséis años no quedar impresionado...

En París también conoció a Pierre Boulez y por encargo del IRCAM, compuso *Antara* para ensemble de cámara y electrónica, pieza para la que utilizó ordenadores gigantes. ¿Por qué abandonó la electrónica en sus próximas obras?

Porque mi pasión es la voz humana y los *live instruments*. Las sonoridades digitales y el trabajo con ordenadores generan, innegablemente, un impacto enorme, tanto en la escucha como en el pensamiento... De hecho, la evolución de mi obra habría sido completamente diferente si no hubiera tenido esa experiencia. Tengo que decir, que el encuentro y, más tarde la amistad, con el gran Pierre Boulez fue algo de un enorme valor para mí. Sin embargo, es la *performance* de música en vivo, con todos sus riesgos y potenciales imperfecciones, la que realmente me inspira.



Barbara Hannigan como Isabel, durante las funciones en la Royal Opera House de *Lessons in Love and Violence*.

Durante la temporada 2018/2019, fue compositor en residencia de los Berliner Philharmoniker. ¿Qué tal la experiencia de dirigir sus propias obras con una orquesta con una gran tradición como la de los Berliner?

¡Una magnífica e impresionante tradición! La última vez que los escuché tocando la *Novena* de Beethoven hace dieciocho meses, la experiencia fue realmente apabullante. Pero, también han tocado una gran cantidad de música nueva y al más alto nivel... No era mi primera colaboración con ellos, pero, por supuesto, fue un gran honor para mí tener esa residencia en Berlín, una ciudad donde probablemente ahora voy a trabajar más como director que en cualquier otro sitio.

¿Su experiencia como director le influye a la hora de componer? ¿Al dirigir partituras de otros compositores descubre también nuevas estructuras musicales, otros instrumentos...?

La verdad es que he aprendido una gran cantidad de cosas interpretando música de otras personas, tanto de maestros del pasado como de contemporáneos. El análisis es una parte esencial del director para dominar cualquier nueva partitura; así que ha sido una gran ventaja. Pero luego, el reto de dar forma a la música con los brazos y oídos de uno mismo puede estar lleno de sorpresas y descubrimientos...

Sobre *Lessons* y George Benjamin (I)

por Joan Matabosch *

Benjamin irrumpió primero en la escena del teatro musical a la edad relativamente madura de 46 años con el estreno en 2006 de su ópera de cámara *Into the Little Hill* en el Festival de otoño de París. Como *Written on the Skin* y su última ópera *Lessons in Love and Violence*, está escrita sobre un texto del dramaturgo Martin Crimp. Fue el escritor quien abrió la puerta que finalmente permitió que floreciera Benjamin, el compositor de ópera. Benjamin asegura que "no puedo ahora imaginarme trabajar con nadie más". *Lessons* es, hasta la fecha, la última colaboración entre ambos y en este sentido quizás pueda hablarse de trilogía, pero a nadie cabe ninguna duda de que *Lessons* no culmina nada, sino que es un paso más en una colaboración que está muy lejos de haberse agotado.

* Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

Todos esperamos que haya unas cuantas óperas más de George Benjamin y Martin Crimp.

Por otra parte, respecto a la puesta en escena de Katie Mitchell, tanto ella como Vicky Mortimer han encontrado una manera de expresar de manera sutil la sensación de que los hechos van siendo aprendidos (digeridos, asumidos por los personajes). Se les ocurrió la idea de la rotación, como si la escenografía estuviera girando en cada escena, como si estuviéramos viendo todo desde un ángulo diferente cada vez. Y los propios personajes comienzan a ver las cosas de otro ángulo a medida que aprenden más y más sobre ellos mismos y sobre el mundo que ellos mismos han creado para ellos. Una de las cosas perturbadoras de la obra es que los niños presencian las crueldades y torturas que los adultos se infligen entre ellos. Sin embargo, es seguro que ésta no es la única puesta en escena posible de la ópera de Benjamin y Crimp. Seguro que en el futuro veremos dramaturgias fascinantes que ni los propios autores intuyeron en su momento que fueran posibles.



“Katie Mitchell sirve a la obra con total humildad y devoción, en lugar de usarla como una herramienta de expresión personal”, indica Benjamin sobre la directora de escena.

Por ejemplo, nunca habría escrito para una gran cantidad de fantásticos instrumentos como el banjo, la mandolina, *bass flute*, *cimbalom*, *basset horn*, *contrabass trombone*, *contrabass clarinet*..., si no los hubiera encontrado primero en ensayos para otra música.

Cuando dirige una composición propia, ¿el enfoque es diferente a cómo sonaba en su cabeza cuando estaba escribiéndola en su estudio?

Esa tendría que ser la actitud ideal, es decir, verlas como si fueran obras de otro y tener la frescura del enfoque que procede del descubrimiento. Pero, ¡jay!... eso es difícil de lograr, porque conozco muy bien el sonido de mis partituras después de haberlas estado dando forma, a menudo durante años, dentro de mi cabeza... La distancia entre la mesa y la tarima es

grande... En el caso de la primera, existe como a cámara lenta virtual, aislamiento y soledad durante meses sin interrupción, mientras que la última implica una actividad totalmente social que supone una extenuante actividad física y colaboración en fracción de segundos. También me alegra mucho escuchar mis obras bien interpretadas por otros, como, por ejemplo, en la maravillosa interpretación de *Lessons in Love and Violence* que hizo Josep Pons en Barcelona la pasada semana... (ver crítica en la página 42 -nota del editor-) y también me encanta, ocasionalmente, hacer música yo mismo. Sin embargo, hoy en día, reparto mis apariciones con batuta solo para unos pocos eventos cada año... Siento la obligación de permanecer en casa para escribir nuevas obras...

Ha sido profesor de composición en King's College London. ¿Qué es lo más importante que tiene que aprender un joven compositor?

Independientemente del estilo o el carácter, los jóvenes compositores normalmente necesitan desarrollar muchas cualidades divergentes: una precisa escucha interna, habilidad en notación, intuición estructural, contundencia armónica, capacidad para el análisis musical, dominio de la escritura instrumental, conocimiento de historia, gusto por la curiosidad y la aventura, y fe en el futuro de la música... muchas cosas... Como profesor, puedo proporcionar solo un poco y, en cualquier caso, no puedo mejorar lo que no esté ya allí en su potencial. Aun así, todavía espero ser de alguna utilidad para el joven compositor que muestra señales de talento e imaginación, y es una tarea que, sobre todo, supone un gran placer para mí.

Gracias por su tiempo, disfrute de su estancia en Madrid durante las representaciones de *Lessons in Love and Violence*.

www.teatreal.es/es/espectaculo/lessons-love-and-violence

Sobre *Lessons* y George Benjamin (II)

por Joan Matabosch

George Benjamin estuvo interesado en la ópera desde siempre, pero no se decidió a dar el paso de escribir una ópera hasta que encontró a Martin Crimp, a quien enseguida reconoció como el colaborador ideal. Dice Benjamin que leyó sus textos teatrales y los encontró fascinantes, intrigantes, fuertes. Le gustaba el lenguaje, el sentido de la forma y su dureza. Cuando lo conoció, admiró su integridad. En su obra hay un nivel de ironía y de complejidad psicológica.

“Nuestras obras no son sobre anécdotas que se refieran directamente a problemas o referencias actuales sino que buscan una mayor perspectiva sobre los problemas a los que nos referimos. Queremos dejar un espacio para la interpretación. Como en las novelas de William Golding, lo más fuerte siempre es cuando no se refiere explícitamente a cosas del presente, sino que mira hacia atrás a mundos imaginarios del pasado, sea un viaje por mar a Australia en el siglo XIX, el hombre de Neandertal o la construcción de la catedral de Salisbury. La imaginación de Golding se enciende ante un tiempo distante y un mundo imaginario. Lo comparto”, dice Benjamin.

El texto de Marlowe es estupendo, pero “nosotros hemos querido cambiar la narrativa y la perspectiva -añade-. El nuestro no es un drama isabelino”. Reconoce Benjamin que los textos de Martin tienen lo que él necesita para componer música. “En primer lugar, el lenguaje no es normal, y

por lo tanto invita a la música -explica el propio Benjamin-. En segundo lugar, hay una gran tensión en cada momento dado y no se sabe lo que va a suceder, pese a que hay una visión arquitectónica de toda la forma, de la simetría entre personajes, temas y ritmos. Todo está relacionado con otra cosa y está equilibrado. Estás tratando simultáneamente con un objeto caliente que está lleno de espontaneidad y drama inmediato y también con un objeto que está construido como un cristal”.

Martin Crimp explica que lo que más le impresionó de *Edward II* de Christopher Marlowe es que su tema nuclear es un hombre que muere de y por amor. Es un personaje extraordinario. Es lo contrario de los habituales roles de género: normalmente es una mujer la que muere por amor, pero en este caso es un hombre. La música tiene un elemento emotivo que permite rápidamente que el tiempo quede en suspenso, y al mismo tiempo proseguir la narración. Esto no funciona en el teatro hablado. En *Lessons in Love and Violence* hay un ejemplo muy claro, que explica el propio Benjamin: “en la escena 3 contiene en escena un *entertainment* cantado, que los personajes están observando y comentando, y al mismo tiempo estos personajes están desarrollando una escena entre ellos. Esto solo es posible cuando dispones de la música, y no podría plantearse si la obra no fuera cantada. Es algo muy excitante y que abre posibilidades, y también es un reto para el compositor”.