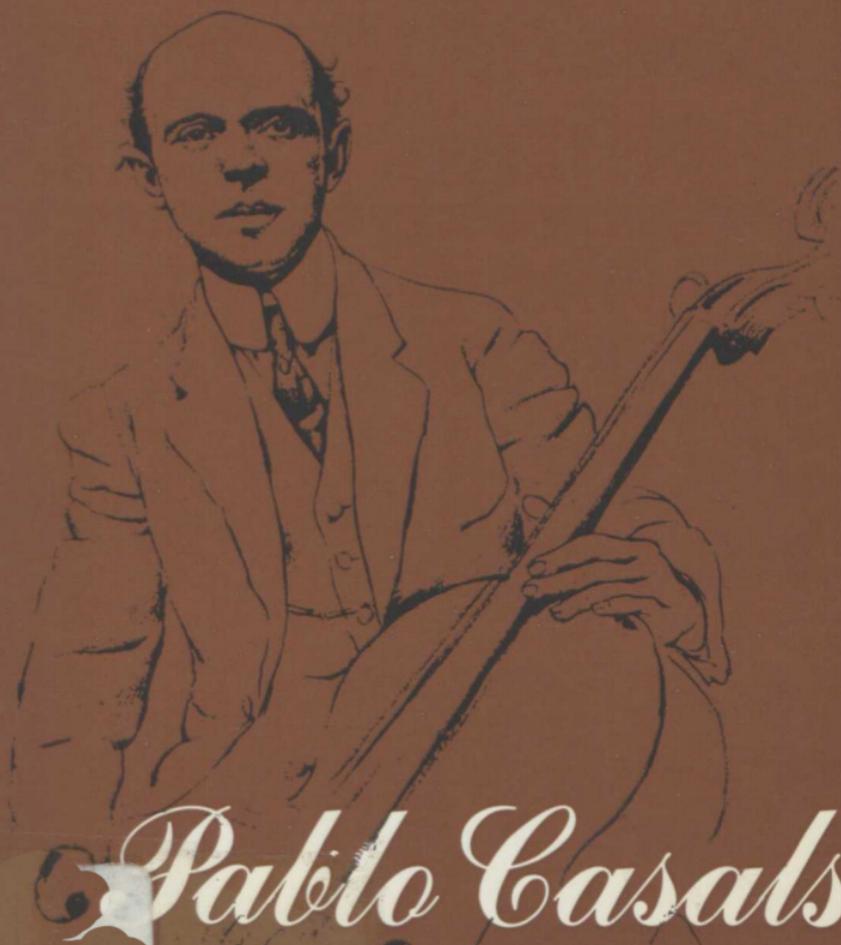


Federico Sopena Ibáñez



# *Pablo Casals*

homenaje  
en el  
centenario  
de su  
nacimiento







PABLO CASALS

Homenaje en el  
centenario de su nacimiento



Federico Sopeña Ibáñez

# PABLO CASALS

HOMENAJE EN EL CENTENARIO  
DE SU NACIMIENTO

COMISION NACIONAL ESPAÑOLA  
DE COOPERACION CON LA  
UNESCO



I

PERSPECTIVA



Pocas, muy pocas veces, el intérprete cuenta como valor decisivo en la historia de la música y, sin embargo, desde el siglo romántico, su popularidad, el cerco de entusiasmo y de aclamación, le han dado un nimbo superior al del compositor. Conviene no olvidar que la dualidad compositor-intérprete cobra precisión e importancia precisamente en el siglo romántico y aún en éste, en el mundo instrumental, la unión de compositor-intérprete se da en Chopin, en Liszt, en Schumann, en el mismo Brahms sin que olvidemos tampoco el caso de Wagner como director de orquesta. Ahora bien: el intérprete como tal se destaca y tanto que ya lo normal es la separación. Casals fue, sí, ya lo examinaremos, compositor y compositor ambicioso, pero, indudablemente, lo esencial en él es el intérprete.

Ahora bien: singularísimo intérprete. El disco permitirá recordar bien su estilo, pero la singularidad va más allá de la misma música. Casals es una figura que ha influido hondamente en la cultura de nuestro tiempo. Podrá no estarse de acuerdo con determinadas y concretísimas posturas políticas —que deben intentar ser comprendidas— pero por encima de ellas está la predicación de una postura «humanista» que, dada la generosa longitud de su vida, casi centenaria, prolonga hasta nuestros días esa línea que en tiempos de guerras nacionales e imperialistas saltó por encima de la frontera: basta con nombrar a Romain Rolland para entendernos.

Los grandes homenajes a Pablo Casals (no le llamo Pau a la catalana: su hermano Enrique, que vive, nos dice que él siempre se firmaba Pablo, salvo en Cataluña, y su hermano aprobó que en la convocatoria del homenaje se le llamara así) han ido casi seguidos porque adquieren ya carácter de pleamar con motivo de los noventa años. No faltó en aquella ocasión el homenaje en España, pero el actual, con motivo del centenario, ha podido unir ya lo popular y lo oficial. Es justísimo el carácter de panegírico con motivo del centenario, pero es no menos necesario trabar ese panegírico en «constantes» de doctrina con su inevitable aportación crítica. Tenemos, afortunadamente, copiosos testimonios del mismo Casals porque su vida, su arte, su doctrina han tenido una rotunda publicidad soportada a veces, pocas, estimulada, muchas, al servicio de lo que Casals veía como imperativo.

Sin dejar al lado, eso no sería posible, la realidad y la propaganda de ese humanismo, conviene precaverse contra el peligro de no poner en primerísimo plano lo que el arte de Casals ha supuesto en el orden de la interpretación, en la línea constante de un magisterio que ha superado con mucho el ámbito del violoncello: la palabra «maestro», tan usada entre nosotros, se aplica a Casals de manera deslumbradoramente exacta.



Pablo Casals

II

LA NIÑEZ DE UN CATALAN  
MUSICO



Cuando Casals nace, España entera, Cataluña de manera especial, se recupera de las heridas de cuarenta años de guerras civiles, pronunciamientos y continuos desórdenes: no es vano un gran testigo creador, Benito Pérez Galdós, aplica el término de «restauración», no sólo al orden político, sino también al familiar y al social. A pesar de los desórdenes anteriores, Cataluña conocía ya un real progreso en el orden industrial y estaba iniciando el gran período de su llamado «Renacimiento». Desde un punto de vista sociopolítico podríamos señalar hasta tres perspectivas en Cataluña. Una, claro está, Barcelona, en pleno período de «ensanche», imitando urbanísticamente a París, con una fuerte inmigración interna, tanto del Sur como de Aragón, ciudad ya enfrentada a Madrid e intentando soltar las amarras de los partidos madrileños de turno. Otra, la Cataluña campesina, con mucha herencia carlista, muy conservadora, conservadurismo acentuado en las pequeñas ciudades que como Vich, Solsona y Seo de Urgel no eran grandes ciudades, pero sí cabezas de diócesis. La tercera Cataluña, muy poderosa, era la Cataluña fabril, de pueblos creciendo hacia la gran ciudad. Cruzando las tres nos encontramos con un tipo de artesano, menos rico que el campesino, pero con cierta cultura. Un matiz musical completa el cuadro: una muy buena y tradicional industria organera hace que, casi sin excepción, cada pueblo cuente con su órgano de parroquia.

Políticamente, mientras se sueltan esas amarras a las que he aludido, están muy vivas dos herencias: el carlismo y el federalismo. Nótese de antemano que el federalismo disminuirá rapidísimamente de fuerza. Era un movimiento romántico abierto a vagas reivindicaciones sociales muy centradas en un matiz de educación popular. Lo romántico «regional» irá después por caminos muy aburguesados; lo social se hará republicano sin más o anarquista. Es curioso y muy útil para nuestro estudio recordar un aspecto sociomusical del federalismo. Anselmo Calvé, al fundar sus famosos coros, no iba guiado por un criterio exclusivamente musical, sino que integraba lo musical en el afán de librar a los obreros de los dos grandes vicios de su ocio, denunciados también desde el otro extremo, desde las famosas predicaciones del Padre Claret, hoy San Antonio María Claret: la taberna y el juego. Los coros obreros de Calvé ejercieron una enorme influencia tanto en el artesanado de Barcelona, como en el artesa-



nado de los pueblos. Esos coros Clavé fueron, musicalmente, el arranque de una gran pasión por la música coral, acrecentada cuando antes de la revolución de 1868, viajan a Madrid y obtienen un éxito extraordinario. Estos coros cantaban, sí, canciones, más o menos revolucionarias, pero no menos tenían polifonía religiosa en su repertorio. Pues bien: Anselmo Clavé era republicano federal y llegó a ser, poco antes de su muerte, gobernador civil en Cataluña y presidente de la Diputación de Barcelona. Por muy republicanos federales que fueran respetaban la tradición navideña y toda España se inunda de muy graciosas coplas republicanas a las que se refiere el mismo Galdós. Merece recordar alguna de ellas:

*Camina la Virgen pura  
con San José liberal:  
para el Santo Nacimiento  
República federal.  
En la mitad del camino  
iba San José cansado.  
Fue a llamar a una posada  
y le salió un moderado.  
A otra posada llamó  
ya fatigado de andar  
y le dijo el posadero:  
Entra Pepe Federal.  
Vinieron los pastorcitos  
a besarle pies y manos  
Jesucristo muy contento  
porque eran republicanos.*

En el bando opuesto, en el carlista, se había fomentado muchísimo, a instancias del Padre Claret, el canto religioso popular. No es de extrañar, pues,

que, también con motivo de la Navidad soltaran sus coplas en el curioso estribillo sainetero de «Me gustan todas, todas en general»:

*¡Viva Jesús Nazareno,  
juez de nuestra Religión!  
¡Viva Jesús Nazareno  
y don Carlos de Borbón!*



III

BARCELONA: EL NUEVO  
VIOLONCELLO



Lo anterior puede parecer excesivo para encuadrar la biografía de Casals que nace el 29 de diciembre de 1876. Es, sin embargo, el prólogo necesario. Vendrell es un pueblecito de Tarragona, pueblo de cultivo y de pequeño comercio. ¿El prólogo anterior no parece preparado para lo siguiente?: El padre de Casals era excelente artesano, organista de la parroquia... y republicano federal. Como músico, crea su pequeña coral, da alguna lección de piano y compone. Como en tantas familias pobres, la fecundidad va unida a la tragedia de la muerte de los hijos niños: es raro que Casals no recuerde el caso parecido de la familia Bach. El padre, sin duda, era religioso a su manera, religiosidad centrada —recuérdese lo anterior— en la fiesta navideña. La madre, en cambio, es una excepción. Lo normal en la familia española de entonces, incluso en la obrera, era la religiosidad firme, sin problemas, de la madre: la de Casals, portorriqueña de origen, es una excepción, pero con matices sobre los que luego hemos de volver.

Pablo empieza a ser músico, manejando la música al lado del alfabeto: canta en el coro de la parroquia, teclea en el piano y en el órgano y, sobre todo —premonición de «El pesebre», su obra más ambiciosa de compositor— participa en la fiesta de Navidad y en torno a la «misa del gallo». Musicalmente, antes de entrar en el descubrimiento y revelación del violoncello, el mismo Casals reconoce la

enorme importancia que tuvo para él manejar bien pronto, jugando con toda seriedad del juego infantil, el piano, más aún el órgano. El padre debió ser un excelente profesor inculcando eso que sólo se gana en la niñez: «el oído absoluto». Y, sin embargo, el padre no quería un hijo músico, sino un hijo artesano, carpintero,

A los siete años, Casals tocaba un pequeño violín; a los nueve podía alcanzar al pedalier del órgano y, por lo tanto, substituir ¡y con cuanto gozo! al padre en las funciones de la parroquia. Escucha algo parecido a un violoncello cuando una orquesta aparece en las fiestas de Vendrell, pero cuando oye un violoncello de verdad, en un trío con piano, su vocación está decidida, vocación que sólo podía encontrar su cauce en el conservatorio de Barcelona. Una vez más, la valiente austeridad de la madre es decisiva, mientras el padre duda. Comienza la gran aventura y Pablo, con once años, va a vivir en casa de unos parientes en el suburbio de Barcelona.

Cuando Casals llega a Barcelona, el proceso del gran «renacimiento» cultural de Cataluña se mostraba muy tímidamente en lo que respecta a la música: Albéniz y Granados han tenido su correspondiente desengaño y a Pedrell, al gran Pedrell, le llaman desde Madrid. El llamado conservatorio del Liceo, fundado paralelamente al de Madrid, vive pendiente del italianismo, aunque comienza, sí, lo que después será fundamental para la cultura catalana, Gaudí incluido: el wagnerismo. Lo que luego será el conservatorio más «pedagógico» de España, la Escuela municipal, todavía no ha cuajado en reforma verdadera. Allí se inscribe Casals con Josep García, excelente profesor de violoncello a quien había oído en el concierto de Vendrell que determinó su vocación.

Casals, que progresa de manera admirable, necesita de un «ganapán»: es el café. Aquí debemos detenernos un poco. En esa época (Galdós lo cuenta precisamente en *Fortunata y Jacinta*), no hay café sin música, aunque sea sólo de piano destartalado. No es necesario insistir en lo que el café, las largas horas del café, han significado en el aspecto socio-cultural: es una forma peculiar de «extensión» que afecta a todo, desde la política hasta los movimientos literarios. La música, cumplió allí una misión de «fondo» parecida a la de la música de cine, hoy. Un paso más allá en el camino de la «extensión» es la música de café, que transmite, a través de «arreglos» las músicas teatrales más en boga, especialmente las del género chico: no es hipérbole, sino hecho y hasta si se quiere «hecho de cultura» que obras como *La Gran Vía* se extiendan por toda Europa y basta recordar para justificar lo de «cultura» la carta de Nietzsche escribiendo la apología de Chueca. Un paso musical decisivo se da cuando la buena calidad de los «músicos de café» exige café «especial»: esto explica el que tocar no fuera denigrante, sino primer escalafón en la carrera de

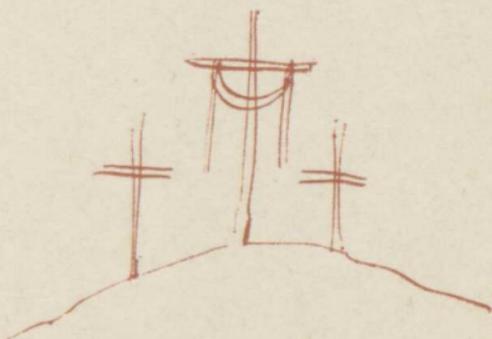


concertista. Esto, exactamente, es lo que ocurre con nuestro músico: del café populachero pasa bien pronto al café «especial».

La primera razón para titular así este capítulo es la siguiente: Casals, alumno, crea ya una nueva técnica, con escándalo de sus compañeros y respeto asombrado de sus profesores. La nueva técnica consiste, en primer lugar, en la decisiva soltura del brazo derecho, fundamental para el gran fraseo. Casals se encuentra con que le enseñan poniendo un libro en el sobaco para impedir que el brazo se separe del cuerpo: disparate máximo. Luego, la mecánica de horas y horas para conseguir la máxima flexibilidad en la mano izquierda. El gran trabajador que siempre será Casals está ya ahí.

Se produce en esa adolescencia ilusionada y martirizada lo decesivo para toda la vida, para todo el triunfo y para todo el magisterio de Casals: el encuentro —casual, no: destino— con las «suites» para violoncello sólo de Juan Sebastián Bach. Compuestas en 1720, en Köthen, se terminan cuando el taller de Stradivarius fija la forma definitiva del violoncello (la última «suite» está compuesta para una gran viola que Bach se inventa: la viola «pomposa»). Si las obras para violín sólo pueden estar olvidadas o sufrir, ¡por mano de Schumann!, el ser arregladas con acompañamiento de piano, el olvido para las de violoncello era total. El destino las lleva al Casals adolescente: imaginamos primero la curiosidad, luego el pasmo, e incluso el pavor, porque esa música estaba fuera absolutamente de la ruta normal, pues aunque el contrapunto sea menor que en las de violín, el hecho de hacer polifónico un instrumento vivido de manera radical como melódico está ahí. Casals solito, febril, comienza una etapa que va a durar largos años para montar esas obras. No se

trata sólo del montaje técnico: la gran hazaña de esta impresionante adolescencia consiste en que esa técnica viene determinada por un alto mensaje espiritual. No digamos que Bach fuera un desconocido, pero sí que solo se conocía una parte de su obra y para el estudiante músico de entonces, el de piano, Bach, o era la tremenda fatiga de las «fugas», o eran los virtuosísticos arreglos, primero de Tausig y luego de Busoní. Habrá que esperar muchos años a que en España, concretamente en Barcelona, se estrene la *Pasión según San Mateo*. Por eso, el adolescente Casals no sólo se autodidacta técnicamente, sino que también lo es en el espíritu.





IV

LA ULTIMA ETAPA DE  
ALUMNO



Al café «importante» acude un trío a escucharle, un trío del que es pianista nada menos y nada más que Isaac Albéniz. Albéniz, que había hecho una azarosísima carrera de «niño prodigio», le ofrece llevárselo a Londres: es el primero en descubrir, y esto le honra, la extraordinaria personalidad de Casals. Le promete el apoyo del conde Morphy y le deja una carta de presentación: interviene la madre y todo queda aplazado. La razón honda de este aplazamiento estaba quizás en la intuición de que su hijo estaba pasando por la típica crisis de adolescencia que Casals explicará un poco más tarde. La madre no iba a misa, pero Casals pasa horas y horas en el templo: no encuentra allí su paz porque no tuvo con quien trabajarla. Se junta la inevitable crisis vocacional empujada por el escepticismo del padre: lo que luego se verá como imperioso y feliz destino, aparece ahora sometido al azar. Es muy bello y muy importante que esta crisis, típica del egocentrismo de la adolescencia, se abra de manera angustiosa y avasalladora hacia el sufrimiento de los demás, bien patente a sus ojos en la Barcelona industrial, tema ese que incluso aparecía con frecuencia no sólo en la novela —no olvidemos folletones como *María, o la hija del jornalero*— sino también en los cuadros «naturalistas» muy de moda entonces contra los cuadros de «historia». No se apunta Casals al socialismo ni al anarquismo y todo queda en una gran interrogación, tan repleta de sufrimientos y de escrí-

pulos —no se olvide lo que era el ambiente en las madrugadas de los cafés— que le ponen, depresivamente, al borde del suicidio. Sufrimos al oír contar ésto a Casals y se comprende que este sufrimiento ha sido decisivo para lo que será después, según dirá Bruno Walter, la «concepción sacerdotal del artista». Por ahí se encauza la crisis, cauce que comienza con la gran decisión: Madrid como primer paso, pues todavía para los músicos catalanes, triunfar en Madrid era primer capítulo de escalafón, mucho más contando con la recomendación de Morphy.

El Madrid de 1894, el Madrid de la Restauración, era poca cosa musicalmente, pero tenía sus «cosas». Casals va de Morphy al conservatorio: no a la clase de violoncello, claro está, sino a la de música de cámara de Jesús de monasterio, clase en la que obtiene el premio que debe enorgullecer a Madrid. Dos son las influencias fundamentales que dejarán honda huella en el ya joven violoncelista. Primero, claro, el cariño por la música de cámara: sabrá, con razón, que el cultivo de la música de cámara —«música de salón» se llamaba la asignatura en el conservatorio de entonces— era absolutamente necesario para todo músico. Después, Monasterio, hombre de profunda religiosidad, tenía una altísima concepción humana y social del artista. Nunca olvidará Casa's las dos lecciones.

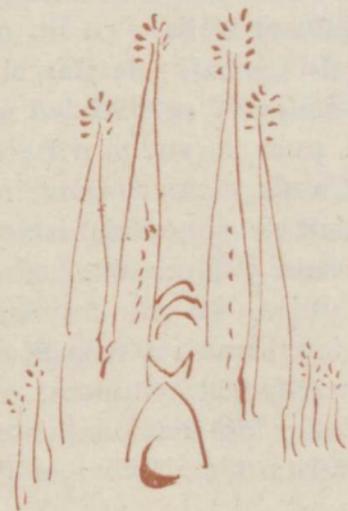
En el Madrid musical de ese tiempo estaba el conde Morphy, palaciego con categoría de secretario, músico y musicólogo, «rara avis» en el mundo de la aristocracia. Morphy era el puente hacia la gran figura: la Reina Regente. María Cristina, educada musicalmente en Viena, tocaba muy bien su piano y, aun asistiendo a la ópera italiana, tenía especial cariño por la música de cámara. Además, en una

época que no tenía organizado el sistema de lo que hoy llamamos «protección escolar», dispensaba ayudas económicas de las que ya se habían beneficiado Albéniz y Arbós. Entre la Reina, Morphy y Monasterio, se marcó a Casals todo un programa de trabajo, con audiciones en Palacio, con estudio de historia de la música, pero no menos con el ordenado conocimiento de los museos y asistencia a las conferencias. En cuatro líneas hemos de recordar que Felipe Pedrell, viviendo ya en Madrid, elegido académico de Bellas Artes, pronuncia, a petición de Menéndez Pelayo, sus famosas conferencias en el Ateneo de Madrid. Ahora bien: lo mejor de la «poca cosa» que era Madrid musicalmente estaba en la posibilidad de ayuda económica para salir, y como Monasterio había estudiado en el conservatorio de Bruselas y allí habían estado y triunfado Albéniz y Arbós, allí tenía que ir, no sin aprensión, Casals.

La inflexibilidad, con apariencia y tentación de orgullo, vuelve a producirse: Casals repudia al profesor, pierde la pensión y no logra hacerse un camino en París. El año de París es de pobreza lindando con la miseria y con la desesperanza, teniendo como ganapán el trabajo en un music-hall, peor trabajo que el de los cafés de Barcelona, porque en éstos había lucimiento, cordialidad y buen repertorio. Se impone, pues, la vuelta a Barcelona. Un año largo, con un Casals ya joven contribuirá a enraizar de manera indeleble su catalanismo. Conviene señalar que Albéniz y Granados, catalanes, estaban absolutamente lejos, no ya del separatismo, sino incluso del regionalismo en su aspecto político. Felipe Pedrell, en Madrid entonces, catalán hasta la médula, predicador del nacionalismo musical, tampoco fue separatista. Casals vive en Barcelona cuan-

do ciertas doctrinas y, sobre todo, un ambiente general, fomentan un catalanismo intenso que recoge, incluso, herencias religiosas: Casals será ya, por ejemplo, familiar de los monjes benedictinos de la abadía de Montserrat; un obispo, Torrás y Bagés, contribuirá a desviar hacia el catalanismo cierta parte de la corriente carlista, todavía muy viva. Musicalmente, aparte del culto de la sardana, la Escuela municipal de música, está ya en plena reforma. En una palabra: es la Barcelona wagneriana, la de Gaudí, que influye en la gran burguesía, pero no menos en la pequeña y en la pequeñísima.

Casals ha podido creer que allí se quedaría y se emplea a fondo: enseña en la Escuela municipal y en el Liceo, da clases particulares, funda un cuarteto. Pero no, no se queda: un viaje a Madrid, un concierto en el Palacio Real de Lisboa, un gran éxito en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, conciertos con eco de gran triunfo, le llevan a un París que no será el de la miseria. Ahora bien: el amor por Cataluña, la ciudad de Barcelona como centro de la vida quedan ya en ese subsuelo del alma que por nada ni por nadie puede ser removido.



V

EL EXITO MUNDIAL



Va a terminar el siglo: una singular y gran artista norteamericana, Emma Nevada, saca de Barcelona a Casals para llevárselo a Londres, donde tiene inmediatamente un gran éxito con el concierto de Saint-Saens. La anciana Reina Victoria de Inglaterra le recibe y le oye en Osborne House: tengo un testimonio directo de ese concierto a través de los recuerdos de adolescencia de su nieta, la que sería a los pocos años Reina de España, Doña Victoria Eugenia. Son ya tres Cortés las que admiran a Casals, y eso, en aquellos tiempos, tenía verdadera importancia: siempre hay el peligro de que la vanidad gane su batalla con el intérprete. Casals venció esa tentación, no fue nunca un snob, pero tampoco padeció del mal contrario: estaba a gusto en el concierto palaciego, muy cortés, no envarado, pero con cierto aire de «igual a igual».

Ahora bien: en esa época y ya a punto de entrar el nuevo siglo, se ha constituido el gran público, y antes, en octubre del último año del siglo, Casals triunfa de manera esplendorosa con el concierto de Lalo. En el París de los españoles, donde triunfan Albéniz, Granados, Sarasate, Viñes, Casals alcanza inmediatamente la cabeza del escalafón. Nada más comenzar el siglo, el triunfador de París inicia lo que será la cumbre del éxito y de la posible riqueza: las excursiones de conciertos por Norteamérica, primero en compañía de artistas ya consagrados, como Bauer; después, bien pronto, como radi-

calmente protagonista. Para el artista europeo, la excursión, siempre muy larga, era la cálida experiencia del encuentro con un público entusiasta, pintoresco, pero muy dueño de sí mismo, muy a la imagen de su presidente Theodor Roosevelt. Había en estas excursiones sus matices típicos, algunos irritantes, debido a la capacidad y engañifas de los empresarios, otros a una cierta psicología de nueva riqueza: Casals, buen narrador de anécdotas, cuenta como, prematuramente calvo, le quisieron obligar a ponerse bisoñé, proposición que rechazó coléricamente.

Pone bien pronto a la cabeza del repertorio la más bella obra del repertorio romántico: el concierto para violoncello y orquesta de Dvorak. Claro que la gran hazaña del Casals intérprete fue el éxito pasmoso con Juan Sebastián Bach, no sólo a través de las «suites», redescubiertas por él, sino también a través de muy hermosos arreglos. Se saldría de los límites y de la prevista extensión de este trabajo el contar con detalle cada excursión, concierto por concierto: señalemos, sí, que coincide en el Metropolitan de Nueva York con Gustav Mahler. En el mundo de los virtuosos, Casals ha sido realmente un caso único: tuvo, por ejemplo, la misma popularidad de un Rubinstein, pero con un matiz singularísimo de respeto. Rachmaninoff solía aparecer con un extraño traje casi monacal: a Casals le bastaba la calva y el gesto. Luego he de volver sobre un testimonio de Bruno Walter, pero justo es señalar aquí la especial, intensa admiración de los directores de orquesta. Hasta su retirada por razones políticas, Casals ha mantenido sin descenso alguna esa primacía manifestada también en lo económico y luego en el mercado del disco. Ni que decir tiene que en España, especialmente en el triángulo Ma-

drid-Barcelona-Bilbao, Casals heredó y magnificó la herencia de los éxitos esplendorosos de Sarasate. Gran alegría para la Reina Madre, Doña María Cristina, al ver como en la punta del arco, Casals había hecho engastar la piedra preciosa que ella le regalara sacándola de un aderezo de brillantes.





VI

EL ESTILO



Es el momento de analizar lo más exactamente posible las características del estilo de Pablo Casals. Yo creo que Casals, antes de la era del disco, ha sido el primer intérprete que ha buscado realizar lo imposible: la infalibilidad. Para ello, y hasta el fin de su vida, Casals ha sido un trabajador infatigable, constante, viviendo este trabajo con psicología de rito. Cuenta Bruno Walter en sus *Memorias*, como tocando con Casals, el Casals más que cincuentón, en Londres, el concierto de Haydn, le hizo ir por equivocación una hora antes del ensayo. Casals no se enfadó; se metió en su camerino para trabajar. Era por la mañana. Después de almorzar, Bruno Walter pasó por la sala para recoger la correspondencia: pudo oír como Casals seguía trabajando.

Ahora bien: ese trabajo encarnizado, esa creación de una nueva técnica no tenía el virtuosismo como fin en sí mismo, sino como soporte abierto a la inspiración. Casals quería que su temperamento, el mensaje que debía transmitir, no encontrase obstáculo y debería ser, en el momento del concierto, instrumento garante de la plena libertad en la interpretación. Casals fue, esencialmente, un artista romántico, poniendo la expresividad por encima de todo y tanto que crea en torno una singular literatura que ve al violoncello como el instrumento romántico por antonomasia. Yo suelo presentar una especial clasificación de los instrumentos según su mayor o menor adaptación al cuerpo humano. Des-

pués de la voz humana, al hablar del violín hemos de pensar en la identificación y algo parecido ocurre con la guitarra. Casals, ya desde adolescente, ha dado la máxima flexibilidad a la técnica del violoncello de manera que la adaptación al cuerpo humano aparezca como «abrazo». Fotografías, dibujos sobre todo, han reflejado fielmente esa gran victoria.

Yo tuve la suerte de escuchar a Casals antes de la guerra civil. Ya de salida creaba un ambiente especial, ese concierto como «acontecimiento del espíritu» que buscara Gustav Mahler. Se le veía recogido al máximo: precisamente por la plena garantía del trabajo anterior, aquella obra, la que fuese, parecía ser «creada» en aquel momento y resuelta por entero en «melodía». Todo el esfuerzo, todo el sacrificio de los días sin descanso, iba dirigido a descubrir, a presentar y a comunicar ese «melos» como fuente de cada obra. Basta recordar la forma como interpretaba las cadencias, modificándolas, variándolas, haciéndolas muy suyas para que, incluso con ella, siguiera la tensión el recogimiento, el mundo de los ojos cerrados, Haydn y Borcherini no eran con él, músicos de la galantería, sino músicos abiertos ya a la expresión romántica.

Es indudable que la clave para acercarse a ese estilo está en su interpretación de Bach. Ya hemos hecho referencia a ello pero ahora es necesario detenerse porque cuando se dice de Casals que es el primer intérprete de su época, la primacía no se limita al ámbito del violoncello. Cuando Casals habla de su crisis de adolescencia, tan honda y tremenda que le pone al borde del suicidio, parece indicar que Bach fue uno de los cauces para salvar la crisis. Es indudable que el punto de partida de su interpretación de Bach es «espiritual». Salvo en los «arre-

glos», la música de las «suites» y de las «sonatas» de Bach es música de estructura profana: yo creo que la grandeza del Casals intérprete consiste en encontrar un tipo nuevo de música que yo, apoyándome en él, acostumbro a llamar «música profana grave», algo que ya avanzara Salazar cuando bautizaba las danzas de las «suites» como «danzas en bronce mayor». Quiere decir lo anterior que Casals, artista romántico desde lo más hondo, da un paso adelante en el sentido de que Bach le sirve para «concretar» el mensaje de misterio, sobre una creencia en Dios y viendo no como dogmas, en los que no cree, sino como símbolos de esa creencia, la música del músico más cercano a esa «grave concepción» de la vida que incluye la muerte como paso y como esperanza.

Ahora bien: el magisterio de Casals lo ha sido para todos. El piano de los intérpretes de Bach es distinto después de Casals; la misma guitarra genial de Andrés Segovia, centrada también en Bach, no está al margen de esa influencia. El «tirón» que da Casals es decisivo y es como un capítulo último del romanticismo: encontrar el «melos» y en no pocos casos la estricta melodía a la inspiración contrapuntística. Se trata, creo yo, de la más brillante demostración de lo que puede ser el intérprete como «creador». A mí no me cabe duda de que Casals ha desvelado intenciones no sospechadas por el mismo Bach: la genialidad latente en una «artesanía» como la descrita tan bellamente por Hesse en su *Juego de abalorios*, se hace expresión personalísima a través de Casals, el primer intérprete, sin duda alguna, que ha centrado su técnica su repertorio y su éxito en Bach.

La elección que motiva esa técnica trae consigo limitaciones. La verdad es que Casals sólo de reojo

ha mirado al impresionismo, no ha querido de verdad a Debussy y su vuelta de espaldas es total ante el atonalismo y sus consecuencias. Cierto. No olvidemos, sin embargo, la estimación actual por las músicas que antes del año catorce, previniendo de alguna manera la catástrofe de la primera guerra mundial, se alejaban del impresionismo viéndolo como «evasión» y buscaban la prolongación del romanticismo a través de una verdadera presentación de «misterios». Eso parece resumirse hoy en el nombre, en la obra de Mahler, inseparable del paso posterior de la escuela vienesa. Ahí no encontraremos a Casals, pero sí le encontramos a través de otro nombre: el de Scriabin. Casals no ha ahorrado elogios al «transcendentalismo» de Scriabin, lo cual es enormemente significativo, si pensamos que esa música, en el piano o en la orquesta, no entraba en el repertorio de violoncello, ni daba tampoco la posibilidad de arreglos. «Bach-Scriabin»: ¿no es significativa esta unión para que veamos en Casals un inmenso esfuerzo técnico para abrir los horizontes de un mensaje muy cercano a lo religioso? Sólo con la respuesta afirmativa se explica lo que fue en sus manos el segundo tiempo del concierto de Dvorak.



VII

EL FRENO DEL VIRTUOSISMO



Uno de los aspectos más interesantes en la personalidad y en el estilo de Casals es el de lo que yo llamo «corrección y freno del éxito multitudinario». Con el redescubrimiento de Bach a la cabeza, dominado plenamente todo el repertorio y con muy buenos «arreglos» para el tumultuoso jolgorio de las propinas, la vida artística del solista estaba ya hecha... y la fortuna personal asegurada. El magisterio de Casals aparece aquí de manera tan impresionante como ejemplar a través de la constante dedicación a la música de cámara, música de «virtuosismo interior», de rigurosa disciplina, de «creación en compañía» en el sentido que daba Goethe a la expresión.

Casals proclamó siempre su deuda para Don Jesús de Monasterio, el creador de una gran escuela de cuerda en el conservatorio de Madrid, escuela que ha seguido hasta casi nuestros días. La primacía de lo musical en esa escuela es inseparable del cariño y el tesón que puso en el cultivo de la música de cámara. De esto fue siempre discípulo Casals. Téngase en cuenta que esta música es forzosamente minoritaria, que exige horas y horas de trabajo en común y que, desde un punto de vista económico, está muy por debajo del gran «cachet», aunque sólo sea por razón de reparto. No se olvide tampoco, es importantísimo, que en la música de cámara el violoncello no es que sea secundario, disparate sería decirlo, pero sí puede aparecer con menos relieve

que el violín en el cuarteto y que el piano en el trío, forma ésta la preferida por Casals.

En la historia de la música instrumental en nuestro siglo, el trío Cortot, Thibaud, Casals —nótese el orden obligado en la presentación— fue un permanente acontecimiento. El testimonio de los dos primeros es concluyente: fue Casals el alma de este trabajo, el gran «trapero del tiempo» para encontrar el adecuado y largo para los ensayos, el gran vigilante del estilo. Este capítulo fue también fundamental para la misma técnica del violoncello: da gloria oírle «transcender» el contrabajo cuando se trata de Haydn y ascender al lirismo del violín en Schubert. Y cuando ocurre, como pasa en Mendelssohn, que el violoncello da al principio la gran señal entonces se palpa como sería el magisterio de Casals en los ensayos. Mucho antes del microsurco, los discos de este trío, gracias al nombre de Casals, fueron permanentemente «best-seller». Ahora mismo, pasados al microsurco, a pesar de las inevitables deficiencias técnicas, siguen teniéndose y oyéndose como verdaderas joyas para el aficionado y como indispensable materias de trabajo para el músico. Es verdad que directores de orquesta, como Bruno Walter hacían de vez en cuando sonatas con violín o trabajaban el piano de los «lieder»: una excepción. El ejemplo de Casals influyó hondísimamente y grandes «divos», como Heifetz y el «divísimo» Rubinstein, se vieron obligados a buscar hueco para la música de cámara. No es este el momento para hablar de Prades y de Puerto Rico, pero es indudable que Casals pudo ser maestro de todos, de pianistas, como Richter, por ejemplo, a través del conocimiento exhaustivo de la música de cámara.

Si he empleado al comienzo de este capítulo la

palabra «corrección», es debido a lo siguiente: la característica musical de la «sociedad de consumo», bajo el imperio despótico de las agencias, se cifra en la espectacularidad del divismo. Casals, tocando siempre como solista en «olor de muchedumbre», intuyó un peligro y acudió a corregirlo, sacrificando tiempo y dinero, a través de la música de cámara, buscando también en ella la unión de infalibilidad y de temperamento. La huella, como digo, fue enorme, desde el público hasta las mismas cátedras del conservatorio.

Una segunda «corrección» ante el peligro del divismo, pudo venir del esfuerzo por incorporar a través de «encargos» y de estrenos una parcela importante de la música contemporánea. No ha sido así con Casals, hay que decirlo claramente, al revés de lo que puede presentar como realidad y como intento la guitarra de Andrés Segovia.

Casals se empeña en presentarnos el nombre de Moor, pero eso no es lo importante, pues lo de verdad significativo y no convincente, sino es por lo que luego veremos al hablar de su «humanismo», están en el repudio, ya señalado, hacia lo más central de la música del siglo xx. Es una postura parecida a la de Bruno Walter, pero éste tenía como apoyo nada menos que a la música de Mahler, profecía de lo nuevo, pero con medios «antiguos». De ser Casals pianista, su misión era clara y hasta paralela a la de Bruno Walter: acercar todo lo posible la música de Scriabin. No ha podido ser y fue una lástima. Veremos también luego como su postura de compositor, sus preferencias, su obra preferida —*El pesebre*— le ponen, no a distancia, sino en el polo opuesto a esos centros de nuestro siglo. Un año antes que el de Casals, se ha celebrado el

centenario de un intérprete catalán, Ricardo Viñes, que prácticamente estrenó toda la obra pianista del impresionismo. ¿Le pidió Casals a Falla una gran obra para violoncello? La respuesta podrá estar en el epistolario inédito, pero me la imagino negativa.



VIII

EL HUMANISMO DE CASALS



Con la mayor delicadeza, pero con auténtico deseo de exactitud, quiero explicar la singularidad de la postura política de Casals. Aislarla, en lo que a España se refiere, como anécdota, sería pecado contra la probidad. El único camino serio es mostrar cómo, incluidas las indudables exageraciones, se integra en una visión humanista muy típica de ciertos grandes artistas de esa época, a lo que ya he hecho alusión al referirme a la gran crisis que Casals sufriera en la adolescencia. La música, con Bach a la cabeza, que entonces fue refugio, cumple ahora un papel constituyente porque Casals no se conforma con el éxito multitudinario sino que cree en una especial misión portadora de un mensaje visto como «mensaje de salvación».

El punto de partida es religioso. Casals, como Mahler, reacciona contra lo que yo he llamado «religiosidad mundana», típica de la «época de seguridad» que en nosotros es la época de la Restauración. Un buen resumen de esa situación nos lo da Baring, novelista inglés converso, muy buen conocedor de la música y muy admirado por Casals. «De pronto se le ocurrió pensar que la religión en la cual había sido educado no era otra cosa que un código social y político, un ideal de buenas costumbres y nada más. Sus padres no eran verdaderamente espíritus religiosos. Entonces, ¿por qué atormentarse? Pelly tenía razón. Había confesado sinceramente que no era cristiano: aquello resolvía la cuestión. Pues

bien: ¡él tampoco lo era! Tal descubrimiento hizo que experimentara una sensación de alivio: le pareció que recobraba la perdida paz del espíritu. El asunto estaba solucionado; ya no había porque pensar más en ello».

En Casals, como en Mahler, hay, a pesar de lo anterior, una primacía del «misterio» como tal, primacía que en músicos de la misma generación, como Bruno Walter, les llevará a la teosofía. Esta primacía la proclaman a través de casi «visiones»: Casals afirma que tocando Bach un día determinado sintió que su padre se moría en España y pudo verificar la coincidencia. Se trata, en el fondo, de que, frente a una sociedad desacralizada, el artista aparece como un auténtico «oficiante» de misterios. Por eso, Bruno Walter, al referirse a Casals puede hablar de su talante «sacerdotal».

Lo anterior tiene el peligro de quedarse románticamente en las nubes: de ellas baja Casals para sentirse, como Mahler, como Rilke, acongojado, primero por el misterio del sufrimiento humano en general y luego, concretamente, por el problema obrero. En medio se mete algo que le impide ser marxista: un verdadero culto por la libertad humana. Entonces, aunque sea adelantar acontecimientos, el Casals director de orquesta en Barcelona coincidía, no ya con Mahler, sino con Schönberg, Berg y Wobern en la institución permanente de los «conciertos para obreros».

Se eleva el tema cuando integramos en ese humanismo de Casals su actitud ante el problema catalán. Hasta que la guerra civil lo exarceba todo, Casals es, como buena parte de la burguesía catalana, «nacionalista», pero no «separatista»: es más que anécdota su cariño por la familia real española, Alfonso XIII incluido. No debemos olvidar que Ca-

sals ha vivido de lleno el nacionalismo de fin de siglo y el proclamado por Wilson como base de la paz después de la primera guerra mundial. Menos debemos olvidar que esa corriente nacionalista ha tenido en la música un predilecto medio de expresión. No es sólo, por ejemplo, el que la independencia de Polonia escoja como símbolos a Chopin en el pasado y a Paderewski en el entonces presente político, sino, mucho más al fondo, el que la misma técnica de la composición se haga depender de la singularidad del canto popular. En esto, Casals es hasta ingenuo porque si bien una breve melodía popular como *El canto de los pájaros*, tiene su base en la misma brevedad, el largo oratorio *El pesebre* es un intento de engrandecer al máximo esa misma canción popular: el hecho de que sea «oratorio navideño» confirma esa visión religiosa del mensaje de la música. El fondo de la animadversión de Casals por la escuela vienesa, por su nacimiento desde el atonalismo, está en que esa concepción en su arranque y en su influencia aparece como disolvente del nacionalismo y lo mismo ocurre en el Strawinski maduro. Ahora bien, ese nacionalismo ingenuo de Casals no le priva de una auténtica valoración porque la música que junto a la de Bach, representa, a la vez, misterio y llamada hacia Dios a través de la libertad y de la fraternidad, es el último tiempo de la «novena sinfonía» de Beethoven.

En esta línea de nacionalismo es curioso que la estancia más larga de Casals en Barcelona y su más constante servicio haya coincidido con la etapa de la Dictadura del general Primo de Rivera. No puede extrañar, en principio, porque esa época, con la censura casi solo limitada a lo político, fue una etapa brillantísima en el orden intelectual: *Revista de occidente*, *Generación del 27*, etc. Musicalmente

es época que gira en torno al Falla maduro del *Retablo* y del «concierto». Sólo se endurece esa política ante Cataluña, queriendo ahogar, no ya el nacionalismo, sino toda actitud «regionalista» atacando a lo más sensible: a la lengua, al idioma. En esos años, Casals intentó poner remedio a un grave fallo de la música en Barcelona, que si mantiene cotas muy altas en panoramas como el operístico o el de la musicología, es notablemente inferior al de Madrid en el sinfónico. Casals sacrifica muchísimo tiempo y muchísimo dinero en el trabajo con «su» orquesta. No nos engañemos, sin embargo: Casals, músico de pies a cabeza, conocedor de la técnica instrumental más allá de los límites del violoncello, no tenía la intuición, ni el gesto, ni el «gancho» hacia el público del gran director de orquesta. Había un bien y un mal en sus largos y a menudo exasperantes ensayos, según le oí contar a Eduardo Toldrá, gran artista y gran director. El bien estaba en que gracias a la generosidad económica de Casals se ponía poco límite al número de ensayos y la espléndida musicalidad del director era enseñanza para todos y cada uno de los instrumentistas. Añadamos a esto el que el nombre de Casals era un atractivo para los grandes solistas, a lo que se une la altísima cotización internacional del Orfeo Catalá: el famoso Palau brilla para las multitudes con motivo del primer centenario de la muerte de Beethoven, y brilla de manera especial con el estreno del «concierto» de Falla, que, precisamente en esta época, comienza la música para *Atlántida*, de mosén Jacinto Verdaguer. El mal, aunque sea excesivo calificarlo así, estaba en la desproporción ante la intención y los medios: le faltaba a Casals un paso decisivo hacia la «comunicación» desde el ensayo al concierto. Lo que el gran público quería, y es lógico,

era oír, cuanto más mejor, al Casals violoncelista: en uno de sus conciertos, al que asistía Alfonso XIII, el homenaje a Casals se convirtió en exaltación catalanista, lo cual no fue óbice para que luego, y muy a gusto, tocara en Palacio, pero aprovechando la ocasión, según él, para poner las peras al cuarto a la política catalana de la Dictadura.

La República, con la concesión del Estatuto a Cataluña, hace de Casals ferviente republicano. No debe olvidarse que el protagonista de esa concesión, Manuel Azaña, era un muy sensible gustador de la música. Como en esos años llega al máximo esplendor la gloria internacional, la indiscutible primacía de Casals, los homenajes de Barcelona y de Madrid son especialmente clamorosos. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombra académico de honor, recibe luego un multitudinario y apoteósico homenaje donde brilla el músico y el humanista: no se olvida en su discurso ante el jefe del Estado de nombrar a la Reina María Cristina, llamándola su «segunda madre».

Luego, la guerra civil lo revuelve todo. Ahora bien: siendo justos con Casals no hemos de olvidar que su adscripción constante, sacrificada y entusiasta a la causa republicana, debe verse en el contexto de la situación mundial. Casals, humanista liberal, o, si se quiere, «socialista humanista», era adversario de la Rusia Soviética, pero veía como amenaza más próxima el nazismo de Hitler, donde no falló el capítulo musical de la persecución y del exilio que afectan a músicos tan amigos de Casals como Bruno Walter. Casals, cuya protesta contra los horrores de la guerra en España fue constante, que hizo todo lo que pudo por evitar esos horrores en Cataluña, comienza su labor heroica de «humanista en acción» preocupándose con celo impresionante

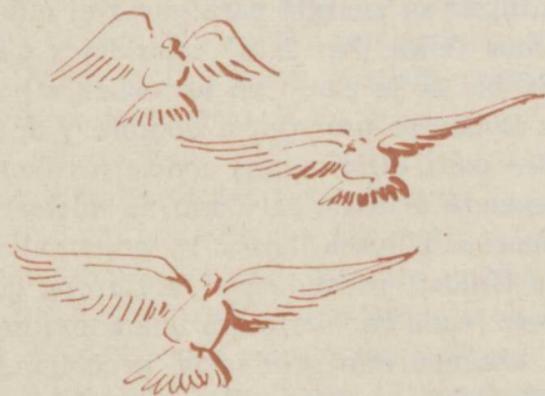
por la triste situación de los españoles en el exilio: su heroísmo se centra en torno a aquella masa espantosa, recluida, más bien como enjaulada, en los campos de concentración.

De aquí en adelante, el capítulo más impresionante de ese heroísmo humanista. Casals permanece en el Pirineo Francés durante toda la guerra: pudo irse a Estados Unidos y vivir un exilio atemperado por el éxito y la enorme ganancia. Se quedó, cerca de su Cataluña y esa permanencia llegó a ser verdadero peligro en la segunda mitad de la guerra, mucho más después de negarse resueltamente a tocar. No hay la menor hipérbole al escoger la palabra heroísmo. Heroísmo que sigue en la paz y después de un pequeño paréntesis nutrido de aclamaciones y de homenajes. En los años de la guerra fría, Casals hace la suya, contra los unos y contra los otros, defendiendo su liberalismo «social». Podrá no estarse de acuerdo con la actitud, pero justo es reconocer su nobleza y el sacrificio que lleva entañada. Se puede recordarla precisamente cuando las heridas comienzan a restañarse: con la directa colaboración de las entidades catalanas que tanto quiso, el Palau a la cabeza, España conmemora oficialmente el centenario de su nacimiento y en la exposición de motivos del decreto se exalta ese humanismo y se recuerda, como él tanto quiso, que «Pau» se traduce por «Pablo» y por «paz». Es verdad que ya celebramos con bastante publicidad su llegada a los noventa años, que antes se había interpretado *El pesebre*, y que, como veremos luego, el festival y los cursos de Prades sirvieron de vasos comunicantes. El hecho del heroísmo, sin embargo, queda al terminar la guerra: Casals, con salud de hierro, era todo lo contrario a un anciano y él podía pensar, muy justamente, que aún podría ser

más amplio su arco y más hondo su fraseo después de tanto sufrimiento: algo de esto debió decirle a Don Juan de Borbón en la famosa visita. No debemos tampoco olvidar el aspecto económico. Liberal «antiguo», pone en lo ONU la misma confianza que pusiera, desde su Suiza tan querida (¡qué hermoso es el testimonio sobre Casals del pintor Paul Klee, que era violinista «de oficio» en la Orquesta Sinfónica de Berna!) en la Sociedad de Naciones. Actúa para la ONU y su presencia y su música tienen algo de rito.

En 1958 firma con Albert Schweitzer un famoso manifiesto contra la bomba atómica. Musical y humanamente: ¡significativo el encuentro entre estos dos grandes «religiosos» de Bach! Es curioso la cercanía con las palabras de Chaplin al terminar *The great dictator*: «Espero que los Estados Unidos y Rusia sabrán colocar los intereses vitales de la humanidad delante de sus diferencias políticas. Es increíble que hombres civilizados se encarnicen creando armas cada vez más destructoras más bien que en utilizar su energía para hacer el mundo más bello y más feliz». No debió estar lejos Casals del premio Nobel de la paz. Con los ochenta bien cumplidos se le ocurre usar de su nombre y de su obra *El pesebre* para dirigir unos conciertos benéficos y de propaganda a favor del desarme nuclear. Desde el «Memorial House» hasta la gran sala de las Naciones Unidas, pasando por la Europa del Oeste y por Israel, cada concierto era una como proclamación del «humanismo solidario», proclamado así y allí: «La música, ese maravilloso lenguaje universal, debería ser un motivo de comunión entre los hombres; una vez más, yo exhorto a mis amigos los músicos del mundo entero para que pongan su arte al servicio de la humanidad, para crear entre los

hombres lazos de fraternidad. Que cada uno de nosotros contribuya a ello en la medida de sus posibilidades hasta el día en que ese ideal sea alcanzado en toda su gloria». Músicos más jóvenes que Casals pero herederos hasta cierto punto de su humanismo, responden conmovedoramente: con nombrar a Yehudi Menuhin basta. Llega a la cima cuando Jhon Kennedy, el 13 de noviembre de 1961, a poco de ser elegido presidente de Estados Unidos, abre los salones de la Casa Blanca para un concierto homenaje cuyo disco, que recógió en directo música y aplausos, lleva la fotografía de un Casals en reverencia y, al mismo tiempo, justamente orgulloso. En los años de disolución de la guerra fría, en los años de Juan XXIII, de Kennedy, Casals aparece como el gran patriarca activo y recién casado.



IX

LA CADENCIA PERFECTA:  
EL MAESTRO



El nombre de Prades se ha hecho ya mito a través de la presencia y del trabajo de Casals: lo que puede ser, después de la guerra, recuerdo y monumento, se hace vida a partir de 1950. Era imposible que Casals no diera conciertos, pero era ya también imposible darlos «normales». Al cumplirse el segundo centenario de la muerte de Bach, Casals, convoca y organiza el festival de Prades. Convoca y organiza: es como una especie de segunda juventud porque en ese festival y dando clases a la portorriqueña Marta comienza el conmovedor idilio de un anciano que, cuarenta años antes, había pasado muy rápidamente del matrimonio al divorcio. Idilio que termina en matrimonio, idilio que jamás fue ridículo, pues Casals, que se casa después de una grave crisis cardíaca, gravísima en un ochen-tón, no decae en su vitalidad, en su piano matinal, en sus horas de violoncello, en las clases, en los ensayos. Casals, que se apoya en Martita, gusta ver eso como aureolado de misterio «dulce»: Martita es, como su madre, portorriqueña y ha nacido en la misma casa. No es raro el matrimonio del gran artista anciano con discípula jovencísima, que da apoyo, seguridad en torno, pero que recibe en cambio, la gloria que expresa una pasión como renacida: esto es lo de Casals, pero con una acusadísima personalidad al hacerlo público.

El festival Bach de Prades fue un acontecimiento trascendental, porque los conciertos lograron ser

«distintos» desde el principio. Para la religiosa visión «sacerdotal» de Casals, ¿podía quererse algo mejor que el silencio del templo, la prohibición de los aplausos y hasta la casi exigencia de «tiempo para meditar»?; ¡ah, pero Casals es siempre el artista para quien el aplauso es como una bendición de la comunidad! Por eso, Casals no se enfada, todo lo contrario, cuando dos obispos presentes (a los obispos y a los curas que acuden les saluda a lo eclesiástico, con el beso de paz), el de Perpignan y el de Saint-Fleur, inician los irrefrenables aplausos.

En esas semanas de Prades, Casals es, fundamentalmente, el profesor: de no serlo, como él dice, el idilio hubiera sido imposible. Ahora bien: lo que de verdad impresiona es que sea maestro de los maestros. Figuras como Szigetti, Stern, Schneider, Horrowsi están allí como verdaderos discípulos y para la «obra en compañía». El más grande violoncellista de nuestro tiempo, Rostropovich, ha dicho cosas muy hermosas sobre el magisterio de Casals.

Escojo el nombre de Serkin, pianista, para indicar la universalidad del magisterio: más tarde aparecerá Richter. El centro es Bach, claro, pero el magisterio se extiende hacia el clasicismo vienés y hacia el romanticismo. Añadamos a esto que la substancia del estilo sigue siendo magisterio casi vivo a través de los discos. Casals se dio cuenta bien pronto de la enorme importancia del disco. Ya de los viejos tiempos de las sesenta y ocho revoluciones, tenemos el espléndido testimonio del trío con Cortot y Thibaud. En Prades se juntó el interés artístico y el comercial. De esta manera, poseemos hoy un auténtico tesoro para que el Casals de Prades no sea historia.

Lo de Prades, permaneciendo, se amplía con la boda, porque Casals va a residir permanentemente

en Puerto Rico, paraíso para exiliados españoles si se acepta la contradicción: para el músico, como para el poeta Juan Ramón, lengua, clima, ambiente universitario, prosperidad en torno, les hacen muy plácida la vida. Casals ha trabajado hasta el final de su vida y trabajado en los dos frentes para el inseparable de la música y del pacifismo. Todavía, como en el caso de Menéndez Pidal, tuvimos fundada esperanza de tenerle aquí para el centenario.

Ya he hecho alusión a como España está celebrando su centenario. S. M. el Rey asistió en el Palau, el día 31 de enero, a la constitución del patronato del centenario, patronato al que pertenecen Enrique Casals, violinista, hermano más pequeño, vivísimo a pesar de su cercanía a los noventa años; está también el abad de Montserrat, del monasterio tan querido, está Juan Antonio Maragall, hijo del poeta y están esas Juventudes musicales cuyos dirigentes, siendo niños, hicieron la «peregrinación» a Prades.

Se han sucedido en diez años, la conmemoración de los noventa, la muerte y el centenario. De esta manera, los testimonios de homenaje y de estudio requerirían un libro para su crónica. Vendrell es también lugar de peregrinación. El 24 de abril, el pueblo entero estuvo en el templo y en la calle porque fue peregrino. Rostropovitch, el primer violoncellista de nuestro tiempo: si su homenaje a Casals consistió en dos conciertos en las «suites» de Bach en Madrid y en Barcelona, lo de Vendrell fue apoteósico, porque el arista ruso profesa también un humanismo en «olor de muchedumbre». Se va a ampliar el museo de Vendrell, se convoca un gran concurso internacional que premiará un concierto para violoncello y orquesta. Luego, en el otoño, la solemne reposición de *El pesebre* en Madrid y Bar-

celona. Esperamos ahora, junto a la reedición, a precios populares, de sus discos, el que se publique el más interesante de los testimonios: el epistolario.

En la lista de los grandes «pacifistas», como Romain Rolland, Stephan Zweig, Reiner Maria Rilke, Casals tiene su puesto de honor: esa postura tiene un inmenso valor de actualidad. Lo singular de Casals estriba no solo en ser músico, sino en haber llegado al máximo del divismo aprovechándolo para sus «mensajes». Por eso, el magisterio de la última etapa ha sido tan fructífero, pues junto a los mayores tuvieron plenamente sitio los jóvenes. Queda de ese magisterio dos grandes programas de lucha contra la «sociedad de consumo». Primer programa: instalación definitiva de Bach como cumbre de todo repertorio y como exigencia de rectitud frente al divismo. Segundo programa: aprovechar la enorme difusión de la música, especialmente entre la juventud, para, luchando contra la constante de la «evasión», oírla y vivirla como un auténtico «compromiso». Hace cuatro años, uno de los músicos más querido de la juventud tumultuosa, Ravi-Shankar, nombraba a Casals como maestro de humanismo. En resumen: pocas conmemoraciones centenarias de músicos habrán sido como esta de Casals, auténtico «hecho de cultura».



Pablo Casals

© Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia  
Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia  
Imprime: Artes Gráficas IMNASA - Menorca, 47 - Madrid-9  
I.S.B.N. 84-369-0159-2  
Depósito Legal M. 10.567-1977  
Impreso en España - Printed in Spain





