



→ Recibido 26/09/2016  
✓ Aceptado 18/11/2016

# Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta

Pau Casals (1876-1973),  
a self-educated virtuoso

IGOR SAENZ ABARZUZA  
Doctorando en Musicología

Universidad Pública de Navarra

## Resumen

El artículo repasa dos aspectos de la vida de Pau Casals: su etapa de estudiante y su labor docente. Sin estudiar en ninguno de los Conservatorios más importantes de Europa, Casals fue capaz de desarrollar tanto su propia técnica instrumental como su propio estilo musical hasta cierto punto de manera autodidacta. Su actitud vital de constante aprendizaje hizo que se influenciara de los músicos e intelectuales con los que coincidió a lo largo de su vida, sin perder su estilo personal que confrontaba con la práctica habitual de su época.

## Palabras clave

Pau Casals · Violoncello · Educación musical · Docencia

## Abstract

*This paper reviews mainly two aspects of the life of Pau Casals: his student years and his educational work. Casals didn't attend any of the main Conservatories of Europe, but he was able to develop his own instrumental technique and style by himself. Thanks to his perseverance, he was influenced by musicians and intellectuals that he met throughout his life, without losing his personal style confronted with the standard practice of his time.*

## Keywords

Pau Casals · Cello · Musical education · Teaching

## Introducción

Pau Casals (1876-1973) vivió entre dos siglos donde el mundo cambió por completo. Su lucha constante en defensa de la paz, la justicia y la libertad, así como su servicio en favor de la causa catalana principalmente durante sus últimos años, elevó su fama a la de icono de la libertad y los derechos humanos, obteniendo en 1971 la Medalla de la Paz otorgada por las Naciones Unidas como su mayor condecoración. A esto se suma el reconocimiento general de la comunidad musical como el mejor intérprete de violoncello de su generación, y uno de los más influyentes pedagogos del siglo XX. La música fue la principal herramienta con la que desarrolló su notable activismo social. Auguste Mangeot en la publicación "Le Monde Musical" de París, escribió: "Es evidente que, de todos los intérpretes, Casals es el único del mundo al que no se le discute" (Corredor, 1967, p.35).

En definitiva, Casals es reconocido como una de las figuras más importantes en la historia de la interpretación del siglo XX, logrando el reconocimiento en vida por una triple faceta musical como violoncellista, compositor y director de orquesta.

El siglo XX supone un salto cualitativo en el papel del violoncello como instrumento solista: "(...) después de siglos de hegemonía alemana y francesa en su evolución, el violonchelista que lideró esa revolución y el responsable de la mayor parte de los cambios no procedía de ninguna de las grandes tradiciones, sino que fue un músico hasta cierto punto autodidacta y sin un claro predecesor, el español Pau Casals" (Kaufman, 2015, p.69). Aunque tuvo grandes maestros, ninguno de ellos pertenecía a ninguna de las grandes escuelas europeas ni a ninguna las aulas más importantes de los conservatorios de referencia, a excepción de Jesús de Monasterio.

Casals irrumpió en el panorama musical como heredero de la escuela romántica, cuando emergió el intérprete musical como figura de prestigio y con autoridad sobre la obra musical. Casals, a diferencia del intérprete-compositor que prevaleció como ideal de músico en el romanticismo, se hizo popular no por su faceta de compositor, sino por interpretar y dirigir obras no contemporáneas a él, especialmente de composi-

## Sobre su estilo interpretativo

tores barrocos, clásicos y románticos. No descuidó en su carrera la interpretación de repertorio contemporáneo ni la composición, pero la popularidad y el reconocimiento de la comunidad musical la obtuvo especialmente por la interpretación y dirección de las obras clásicas del repertorio musical estandarizadas entre otros gracias a él. Como dice Marcel Dupré, "en realidad (...) el violonchelo empieza a partir de él" (Baldock, 1994, p.68).

Era tal el volumen de actividad que tuvo en la plenitud de su carrera, que llegó a dar más de 250 conciertos al año (Alavedra, 1969, p.25). No había precedentes de un "virtuoso ambulante" (Baldock, 1994, p.66), ya que para los grandes intérpretes del violoncello, la carrera de solista no suponía más que un complemento a su actividad como músicos pertenecientes a una corte, miembros de una orquesta, la dirección musical, la composición o la docencia, entre otras.

Casals tocaba de tal manera que daba la sensación de que no había otra manera de interpretar: "(...) canalizaba esa sensación como nadie, de forma tan tremenda que se dice que "echó a perder" las piezas para toda una generación de chelistas, que no eran capaces de apartarse de su estilo de ejecución" (Siblin, 2011, p.210). Como dice Ernest Ansermet, "sobre Casals violoncellista ya no hay nada que decir: todos los violoncellistas de nuestra época han recibido su influencia; es decir, Casals se ha convertido en una "norma", y esto dispensa de otros comentarios (...) ha prodigado a la generación contemporánea de violoncellistas enseñanzas inestimables e imperecederas sobre todas las posibilidades de su instrumento" (Corredor 1975, p.14).

Su hermano Enric Casals le atribuye a Oistrakh, Cortot "y tantos otros artistas" las siguientes palabras: "es el maestro de todos, los que nos decimos discípulos sin haberlo sido, y los que no lo dicen pero que han estado aprendiendo en sus grabaciones" (1979, p.231). George Enescu, violinista coetáneo a Casals, manifestó: "para todos nosotros, intérpretes, Casals sigue siendo el Maestro" (Corredor, 1967,

p.124). Según Fürwangler, "quien no haya oído a Pablo Casals no sabe cómo puede sonar un instrumento de cuerda" (Alavedra, 1969, p.66).

Uno de los elementos revolucionarios más trascendentes en el estilo de Casals fue el uso del rubato como elemento expresivo: tenía un sentido de la proporcionalidad en el tiempo y en el espacio magistral que lo diferenciaba del resto de los músicos en su época dorada como intérprete. Por la dificultad de transmitir con palabras el uso que defendía del rubato y a pesar de ser un tema que le interesaba mucho y muy recurrente en sus clases, Casals raramente lo explicaba mediante palabras: le resultaba más rápido y menos costoso tocar o cantar la frase musical en cuestión (Blum, 2000, p.95).

## La educación musical de Casals

En cuanto a las referencias a la educación musical que recibió Casals, las citadas biografías recogen los recuerdos que quiso proporcionar a sus biógrafos. El padre de Pau, Carles Casals, era músico profesional en El Vendrell dedicado a la docencia, composición e interpretación del órgano y el piano. También fue el primero en darle las primeras lecciones de violoncello, una vez que Casals optó por este instrumento (Vives, 1966, p.63). Fue el primer maestro de Pau: "gracias a mi padre, aprendí a combinar los sonidos al mismo tiempo que a expresarme con palabras". Para los 5 años, cantaba en la Escolanía de El Vendrell. Sus primeros instrumentos fueron el piano y el violín, y en cuanto pudo llegar a los pedales, el órgano. Su padre le enseñó también solfeo y composición, colaborando ambos en algunas composiciones antes de la marcha de Pau a Barcelona (Alavedra, 1975, p.33). Siblin (2011, pp.28-29) señala la posibilidad de que su padre le diera clases también de viola y de violoncello. Él fue quien le inculcó la vocación musical y quien le dio una enseñanza "(...) excelente desde todos los puntos de vista" (Corredor 1975, p.20). Como menciona Tellez, "por la información de que disponemos, estudiar música en la España finisecular del XIX y comienzos del XX debía de ser un acto próximo a la heroicidad" (2015, p.83)

La primera vez que Casals vio un violoncello fue en 1888 a los 11 años de edad, cuando un trío del que formaba parte el violoncellista José García fue a dar un concierto a El Vendrell. Previamente, ya había sentido curiosidad por el violoncello, cuando visitó el pueblo un grupo de clowns llamado "Los Tres Bemoles", donde uno de ellos tocaba un instrumento que imitaba al violoncello. Al ver el violoncello por primera vez, Casals tomó la decisión de que quería ser violoncellista (Alavedra, 1975, pp. 16-17).

A partir de ver la necesidad de que Pau necesitaba un profesor de violoncello, su madre Pilar Defilló, fue quien apostó por formar a su hijo y planeó la salida de El Vendrell rumbo a Barcelona. Pilar acompañó a Pau a Barcelona, Madrid, Bruselas y París, ante la reticencia de Carles Casals y el sacrificio que eso supuso para la familia<sup>1</sup>.

Cuando se trasladó a estudiar a Barcelona a finales del verano de 1888, estudió violoncello con José García i Jacot<sup>2</sup>, el que fue su primer y único profesor de violoncello. Según Casals, el Maestro García "(...) estaba realmente dotado para este instrumento (...)" (Corredor, 1975, p.30).

Estudió armonía y contrapunto con José Rodoreda, director de la Banda Municipal de Barcelona (Alavedra, 1975, p.36). En su primer año en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, completó todos los cursos de solfeo y los cuatro primeros de piano obteniendo el primer premio de la clase (Alavedra, 1975, p.33).

Ya desde las primeras lecciones de violoncello, Casals cuestionó la técnica que le enseñaba García: "(...) me chocó lo que me parecieron extravagancias y convenciones absurdas" (Corredor, 1975, p.30). Ante esto, Casals seguía las lecciones, pero en su estudio personal empezó a investigar otras opciones técnicas basadas en la naturaleza del movimiento. Lo que pudo ser motivo de insubordinación hacia su maestro (así lo vieron otros compañeros), fue acogido por García sin acritud, dejando que hiciera aquello que iba descubriendo. En la Escuela hablaban del "Caso Casals", cuando los

<sup>1</sup> En Alavedra (1975, p.61) se pueden encontrar pasajes, donde se relata la dureza de esta etapa y las penurias que pasaron durante estos años.

<sup>2</sup> García era descendiente de un famoso tenor llamado Manuel García, padre de María Felicia García Sitches, conocida como María Malibrán. (García-Pérez, 1983, p.17 y Alavedra, 1975, p.36).



exámenes con tribunal se convertían en recitales de “una calidad única” (Alavedra, 1975, p.34). Aquí es donde Pau Casals comenzó a desarrollar su propia técnica.

José García, era de mentalidad abierta, y aceptó todas las innovaciones que su joven pupilo se iba proponiendo, muchas de ellas en contra de las tradiciones técnicas de la época (García-Pérez, 1983, p.17). Lo que hoy en día parece natural, en su momento fue subversivo, pero García supo entender que los cambios técnicos que realizaba Casals no eran para desafiarle, sino que respondían a una idea.

La técnica que desarrollaba García consistía en mantener ambos brazos pegados al cuerpo y “prácticamente inmóviles” (Kaufman, 2015, p.71), “(...) manteniendo apretados unos libros bajo los sobacos (...)” (Alavedra, 1969, pp.17-18), rígidos y sin movimiento, haciendo fuerza con el antebrazo en vez de proyectar el peso del brazo. Las restricciones injustificadas de este tipo eran para Casals una dificultad añadida a la de tocar el violoncello (Baldock, 1994: 33) y no estaba dispuesto a aceptarlas. Ante esto, Casals levantaba el codo derecho si así obtenía mayor comodidad y mejor sonido con su arco.

En cuanto a la digitación, cambió la posición de la mano izquierda, facilitando la incorporación del cuarto dedo en la digitación sin cambiar la posición:

*Intentaba abrir la mano, alargándola y estirándola al máximo, y comprobé que podía tocar cuatro notas sin moverla, mientras que solo se podían tocar tres con la técnica convencional. Al trasladar las innovaciones en la escuela, hubo consternación entre los estudiantes, y el profesor también se sobresaltó, pero ya he dicho antes que era un hombre comprensivo y posteriormente las va a aceptar como un método producto de mi talento insensato. De todos modos, hoy ya nadie aprende a tocar el violoncello con un libro bajo el brazo (Kahn, 1977, p.41).*

Su flexibilidad en el manejo de los dedos de la mano izquierda “afectaría no solo el concepto técnico de las digitaciones, sino también el estilo musical” (Kaufman, 2015, p.172). Respecto al brazo izquierdo, incrementó el uso de la flexibilidad en la ejecución (Kahn, 1977, p.41), dándole la posibilidad “(...) de realizar posiciones más extensas así como de trasladar la mano a las posiciones altas con seguridad, lo cual se empezaba a

visualizar cada vez como más relevante” (Kaufman, 2015, p.72).

Era costumbre usar gran parte del arco en todo momento, en vez de usar lo que en cada momento fuera necesario para cada golpe de arco. La naturalidad del movimiento del arco la buscó de manera instintiva, donde prevalecía el uso de la muñeca en vez del brazo (Kaufman, 2015, p.71), dejando de lado parte de la técnica que le dificultaba tocar y que se realizaba exclusivamente por tradición.

Modificó la manera de realizar los cambios de posición. La costumbre era la de desplazarse siempre por la cuerda, a lo que Casals introdujo saltos en los cambios de posición (Baldock, 1994, p.33). De manera integral, realizó “(...) una revisión de la digitación, de la posición y función de los dedos de la mano izquierda, inspirándome en lo que me parecía simple y natural” (Corredor 1975, p.31). De todos estos cambios técnicos a los usos y costumbres de la época, “posiblemente, el cambio más significativo introducido fue el hecho de utilizar los dos brazos enteros, desde el omóplato hasta los dedos de forma flexible, según las necesidades musicales y técnicas” (Kaufman, 2015, p.72).

Finalizados sus estudios en la Escuela de Música en 1893, su madre Pilar decidió que su etapa en Barcelona había finalizado, e hizo uso de una carta de presentación que le había entregado Isaac Albéniz y que le posibilitaba ir a estudiar a Madrid. Casals se trasladó a Madrid con su madre y hermanos en 1894, donde consiguió el patrocinio de la Casa Real y la tutela educativa de Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán (Tellez, 2015, p.86), Conde de Morphy, quien ejerció una gran influencia sobre Casals<sup>3</sup>.

El Conde prefería que Casals enfocara su carrera hacia la composición, pero finalmente se decantó por la interpretación del violoncello en su repertorio solista y de cámara (Baldock, 1994, p.48). Fue en esta época en Madrid cuando experimentó su primera gran crisis personal.

En las aulas de la Escuela Nacional de Música y Declamación Madrid (Tellez, 2015, p.85) estudió composición y armonía con Tomás Bretón (Alavedra, 1975, pp.52-54). Allí conoció a Jesús de Monasterio, profesor de música de cámara, “estilo e interpretación” (Tellez, 2015, p.86) y director del Conservatorio. Fue uno de

<sup>3</sup> Acerca de la influencia del Conde de Morphy sobre Casals, puede ampliarse la información en Alavedra (1975: 49-51).

los maestros que ejerció una influencia musical más importante sobre Casals (Corredor 1975, p.39), llegando a afirmar que Monasterio fue “(...) el maestro más grande que hubiese podido tener”. Ambos coincidían en las ideas musicales que buscaba Casals. “Por primera vez, vio en Monasterio una persona también sensible a la cuestión de la afinación y la acentuación” (Corredor 1975, p.39):

*Era un maestro magnífico. No podía tener mejor maestro en ese estadio formativo de mi carrera. Después de mi padre, él era quien más influyó musicalmente en mi vida. él me ayudó a abrir los ojos y a fijarme mediante el oído en el verdadero sentido interior de la música, ¡y cuánto me enseñó sobre estilo! Yo había desarrollado un método de afinación, aspecto que era bastante descuidado por los músicos de aquel tiempo, y Monasterio reafirmó mis convicciones. También alientó mi trabajo sobre los acordes musicales, a los que yo daba una gran importancia. Su actitud hacia la música era absolutamente seria. Era el período de finalización de siglo - con el pelo a la moda, corbatas de moda ¡y palabras de moda! Frecuentes filigranas elaboradas, los manierismos y el me-*

*lodrama. Pero nada de esto tenía que ver con Monasterio. Enfatizaba los principios fundamentales de la música. La música nunca fue un juego, un capricho para Monasterio, sino la expresión de dignidad y nobleza humanas (Kahn, 1977, p.57).*

En 1895, su fugaz paso por Bruselas estuvo marcado por el desencuentro que tuvo con Jacobs, profesor de violoncello en el Conservatorio de Bruselas. Casals rechazó su oferta de formar parte como alumno del aula de violoncello del Conservatorio y recibir el premio al mejor alumno el primer año, a causa de la falta de respeto que se produjo en su primer encuentro<sup>4</sup>, y que desembocó en la finalización del patrocinio de la Casa Real y su marcha a París. Las penurias vividas en esta etapa junto a su madre y sus hermanos, hizo que la familia decidiera volver a Barcelona, comenzando su etapa de profesor e intérprete.

El retorno de Casals a Barcelona coincidió con la marcha de García a Argentina, por lo que en 1896 tomó sus trabajos en la Escuela Municipal de Música, el Conservatorio del Liceo y la Orquesta entre otras actividades (García-Pérez, 1983, 4 Puede verse el relato del suceso así como la “venganza” de Casals años después en Alavedra (1975, pp.65-69).

p.25). Mucho tiempo después y siendo ya un famoso intérprete, Casals se reencontró con García en una gira por América en el año 1904.

Casals destacó a tres maestros por encima de los demás: Jesús de Monasterio, su profesor de música de cámara en Madrid, C. Lamoureux<sup>5</sup>, con quien debutó en París, y por último el pianista H. Richter-Haaser<sup>6</sup> (Alavedra, 1975, p.180).

Entre los maestros, discípulos y amigos de Casals, Alavedra (1975, pp.22-23) cita a los siguientes: el violinista J. Joachim, como modelo del “gran artista clásico”. E. Ysaye, quien dijo de Casals que era “el mejor de los instrumentistas de todos los tiempos”. Paderewski, quien acertó en adivinar antes que nadie el porvenir de Casals. También cita a otros relevantes músicos como H. Richter, G. Enescu,

<sup>5</sup> Casals tuvo en muy alta estima a Lamoureux, y aprovechaba sus colaboraciones como solista para aprender del Director. Así, cuando Lamoureux contrató a Casals como solista para tocar el Concierto de Saint-Saens junto con la Orchestre Lamoureux, Casals le pidió poder tocar de cello tutti en el Tristán de Wagner, ante el asombro del director. “(...) Dejádmelo hacer. Mañana mismo vendré a los ensayos. ¡Hay tanto que aprender!” (Alavedra, 1975, p.96).

<sup>6</sup> “Cada año tocaba con él. Antes de empezar el concierto, Richter me decía: “No olvide que luego tenemos que hablar extensamente.” Al salir de la sala me tomaba por el brazo y nos íbamos los dos a una especie de taberna (siempre la misma), donde conversábamos hasta altas horas de la madrugada” (Corredor, 1975, p.63). Trataban todo tipo de temas musicales, y Casals dijo que siempre había acuerdo de pareceres entre ambos.

A. Toscanini, los violoncellistas J. Klengel, H. Becker y A. Piatti, y los compositores W. Röntgen, E. Moór o D. Tovey.

Durante su carrera, Casals tocó y se influyó de los mejores directores de orquesta de su tiempo, como T. Bretón, C. Lamoureux, E. Colonne, H. Richter, F. Mottl, F. Steinbach, A. Nikisch, A. Siloti, S. Rachmaninov, R. Strauss, W.D. Damrosch, W. Mengelberg, F. von Weingartner, W. Furtwängler, B. Walter, L. Stokowski, E. Ansermet, S. Kussevitsky, E. Ysaye, D. Tovey, G. Pierné, G. Szell, A. Boult, J. Barbirolli, etc. (Corredor, 1975, p.86).

La relación de Casals con los grandes compositores románticos no fue directa, pero sí que tuvo la opción de conversar y mantener relaciones de gran amistad con gente que sí los conoció. En sus conversaciones con Richter, uno de los temas que más fascinaban a Casals eran los relativos a R. Wagner (Corredor 1975, p.63). Mantuvo una gran amistad con E. Speyer, y en sus largas conversaciones, Speyer como íntimo amigo de Joachim, le contó a cerca de su amistad con J. Brahms y Clara Schumann. “Se acordaba de haber oído, a los cinco años, un concierto de Mendelssohn. Su padre, que falleció a la edad de noventa y cinco años, había conocido per-

sonalmente a Beethoven y al hijo mayor de Mozart. ¡Imagínese cuántos recuerdos, vividos directamente o conocidos por los relatos paternos, desfilaban por la conversación de mi amigo!” (Corredor 1975, pp.64-65).

### Casals como docente

Casals no estuvo vinculado a ninguna institución académica de manera continuada, a pesar de que durante toda su carrera no paró de recibir ofrecimientos de prestigiosas universidades y conservatorios. La de Casals fue una larga y dispersa carrera docente que abarcó un periodo de 75 años, siempre creyendo en la idea de que “enseñar es aprender” (Kahn, 1970, p.75). Así, “Casals se convirtió en uno de los maestros más influyente del violoncello en el siglo XX, siendo tal vez éste su legado más permanente” (Baldock, 1994, p.52). En este sentido, el director de orquesta A. Boult dijo:

*(...) Casals era un buen director porque era un buen profesor, y era un buen profesor porque tenía una meticulosidad matemática para cada nota individual - y en su relación con la totalidad. El hecho de ser miembro*

*de una orquesta dirigida por Casals equivalía a todo un curso de maestría musical* (Baldock, 1994, p.158).

Una de las aportaciones más importantes tanto técnica como interpretativa de Casals fue la revalorización de “aspectos elementales y fundamentales” (Corredor, 1975, p.234), una vuelta a la búsqueda de una postura corporal para tocar fisiológicamente más armónica. Casals denominó a su manera de tocar como “Interpretación Natural”. El fin último de su técnica era el resultado sonoro, por lo que sus alumnos coincidían en apuntar que en Casals prevalecía la interpretación sobre cualquier hábito técnico previo, que no le importaba quebrantar en favor de aspectos musicales (Baldock, 1994, p.234).

Las clases de Casals trascendían lo meramente violoncellístico, creando lazos personales entre el maestro y el discípulo: “para sus discípulos, era más importante lo que les inspiraba tocando, que lo que decía” (E. Casals, 1979, p.49). Tenía la costumbre de tocar al mismo tiempo que sus alumnos (Mackie, 2006, p.15), una manera de dar clase “(...) que para otros no fuera recomendable, para sus discípulos era una lección de lo que no se puede enseñar” (E. Casals, 1979, p.49). En las clases,

predominaba entre otras su famosa frase: “libertad... ¡pero con orden!” (Mackie, 2006, p.25).

Si bien creía en el talento natural, defendía que el talento debía acompañarse de un trabajo bien estructurado para poder ser desarrollado con éxito:

*No veo ningún mérito especial en el hecho de ser un artista a los diez años. He nacido con una habilidad, con la música dentro de mí, eso es todo. La valía no se me ha dado, a mí. El único mérito que podemos reclamar es por el uso que hacemos del talento que nos ha sido dado. Es por ello que insisto a los jóvenes músicos: no sean vanidosos por tener talento. No es mérito vuestro, os viene dado. Lo que se hace con el talento es lo que importa. Debéis cultivar este don. No degradéis ni malverséis lo que os ha sido dado. Trabajad, trabajad constantemente y alimentenlo* (Kahn, 1977, p.34).

Tanto en sus clases como en sus ensayos como director de orquesta, puede observarse cómo formulaba “(...) unas palabras elogiosas o animadoras, seguidas de un “pero”...”. “Nadie puede ofenderse cuando, después de reconocer su



buena voluntad, se le hacen algunas observaciones derivadas del común deseo de servir la música” (Corredor, 1975, p.105).

### Primera etapa docente: El retorno a Barcelona (1896)

La primera experiencia docente de Casals la pudo desarrollar en su retorno a Barcelona en 1896 tras la primera etapa en París, marcada por la miseria vivida y su frustrado paso por Bruselas (García-Pérez, 1983, p.25). En esta etapa y con tan solo 21 años, Casals estudiaba y trabajaba de manera perseverante, bajo una “(...) estricta y tenaz disciplina” (Corredor, 1967, p.25). Esta fue una de las pocas ocasiones en las que Casals trabajó de manera regular para una institución educativa. Cuando su maestro José García dejó la ciudad para marcharse a Argentina, Casals asumió toda la carga de trabajo que le dejó su profesor, tanto en la Escuela Municipal de Música de Barcelona como en el Conservatorio del Liceo. Aquí tuvo la primera ocasión de poder enseñar su nueva técnica (Corredor, 1967: 25). También se hizo cargo de la plaza de primer violoncello de la orquesta de la Ópera del Liceo, dio clases a varios alumnos particulares, realizó actuaciones en todo tipo de actos y también formó parte de un grupo de música de cámara junto a M. Crickboom,

R. Gálvez y E. Granados, entre otras actividades (Campbell, 2004, p.83, y Corredor, 1975, p.48). Su técnica avanzó de manera considerable durante esta etapa.

### La École Normale (1900)

Casals decidió emprender una segunda etapa en París, donde se instaló en el año 1900. Allí formó parte de la toma de decisiones de la École Normale de Musique de Paris desde su creación en 1919, proyecto educativo impulsado por el pianista Alfred Cortot al que le unía una profunda amistad y el trío que formaban junto al violinista Jacques Thibaud. El objetivo de Cortot era crear un centro de estudios referencial en París externo al Conservatorio, centro que todavía hoy perdura. Auguste Mangeot, primer director de la École Normale, escribió lo siguiente en *Le Monde Musical de París*, el 30 de diciembre de 1910:

*Lo que conviene desear es que Casals haga escuela. Contribuir a ello sería una hermosa tarea para los que aman la música. Ya no hay tiempo para reformar el presente que trae consigo todos los errores, adulaciones y mentiras del pasado, pero, ¿no pediremos a Casals que prepare mentalidades más sanas para los artistas del mañana?* (Corredor, 1975, p.61).



Casals nunca formó parte del claustro de profesores, pero sí que fue parte en la toma de decisiones en lo que concernía al aula de violoncello. Además, durante muchos años asistía a dar clases en primavera a los alumnos de violoncello, entre los que se encontraba P. Fournier como primer alumno del aula (Corredor, 1975, p.61). Casals decidió que fuera Diran Alexanian quien asumiera la titularidad de la clase desde 1921. Posteriormente nombró a Maurice Eisenberg como su sustituto tras la marcha de Alexanian a América en 1937.

Alexanian y Casals tuvieron una íntima relación desarrollada principalmente en Villa Molitor, residencia por entonces de Casals en París desde 1904 y punto de encuentro de músicos e intelectuales. Casals afirmó que Alexanian era "(...) uno de los hombres con el que he hablado más de música" (Alavedra, 1975, p.201). Alexanian le propuso a Casals la creación de un Método donde se explicase la técnica de la interpretación natural. Casals rechazó la idea de escribirlo por sí mismo, pero no podía negarse a tratar esos temas con Alexanian y que fuera él quien lo redactara (Alavedra, 1975, pp. 201-204). "Yo no haré nunca ninguna edición (...) porque lo primero que diría es que, en interpreta-

ción no puede enseñarse nada escribiendo. Es necesario el contacto y el ejemplo humanos. (...) Un libro como este del que hablas va contra una de las cosas que son esenciales en el arte: el misterio" (Alavedra, 1975, pp.205-206).

Fruto de esas conversaciones registradas por Alexanian entre 1900 y 1914, en el año 1922 publicó su "Traité technique et pratique du violoncelle", con un prefacio escrito por Casals, un documento importante porque fue escrito por él mismo y no abundan sus escritos sobre interpretación de su puño y letra.

Casals veía imposible plasmar en una publicación de manera efectiva su técnica: "mi método es mi pensamiento, que siempre va avanzando. En lugar de ello, tú publicarás mis dedos y mis arcos, que son el resultado de mi arte y de mi experiencia... en un momento dado" (Alavedra, 1975, p.211).

La dificultad era añadida cuando se trataba de poner en palabras conceptos interpretativos: "Por medio de ideas escritas, ¿cómo es posible hacer viva y comunicativa la riqueza musical de una sola frase? ¿Y los centenares de matices dinámicos que exige la interpretación de una

obra? No creo que eso sea factible" (Corredor, 1975, p.251). "por lo demás, lo que queda escrito queda estratificado, al paso que mi técnica es un perpetuum mobile. Como la técnica es para mí un medio y no un objetivo, mis procedimientos interpretativos siguen la trayectoria de mi propia evolución (Corredor, 1975, p.252).

En 1929 Alexanian publicó una edición de las Suites de Bach "en su intento de explicar", basándose en la digitación y en los arcos de Casals, lo que este considera "inexplicable" (Alavedra, 1975, p.202).

### El exilio en Prades (1940)

A partir de 1940 y durante los años en Prades, Casals impartió clases a estudiantes de violoncello provenientes de todo el mundo. Según Baldock lo hacía a regañadientes, ya que "(...) pocas cosas más podía hacer" (1994, p.67). De todos los estudiantes que se presentaban en su casa solo unos pocos conseguían convertirse en sus alumnos (Baldock, 1994, p.235). Muchos de ellos eran remitidos a otros maestros, mientras que a otros les invitaba a realizar una audición para decidir si les admitía o no. Los pocos elegidos debían vivir en Prades, lo que resultaba ser

una experiencia dura especialmente en invierno (Baldock, 1994, p.236).

El violoncellista estadounidense Bernard Greenhouse<sup>7</sup> fue uno de los privilegiados que recibió clases de Casals de manera regular durante dos años, entre 1946 y 1948. Tenías tres clases por semana, cada una de tres horas de duración. Las clases estaban estructuradas en tres apartados; en la primera hora tocaban, en la segunda comentaban aspectos técnicos y en la tercera hora Casals le narraba recuerdos de su vida (Baldock, 1994, p.232).

Otros alumnos activos de Casals en Prades fueron Zara Nelsova, Christopher Bunting, Uzi Wiesel, Pamela Hind O'Malley, o Amaryllis Fleming (Baldock, 1994, pp.232-233 y 265). También fue alumno suyo Paul Tortelier y la que sería su última esposa, Marta Montañez (Baldock, 1994, p.279).

Viven Mackie, alumna de Casals en Prades durante tres años, coincidió con los cellistas ingleses Christopher Bunting y John Franca, con su futura esposa puertorriqueña Marta Montañez, Carlos Paniagua de Guatemala, el alemán Bruno

<sup>7</sup> Para saber más sobre las clases de Greenhouse, hay información en Baldock, 1994, p.232.



Schrecker, la china I-Lan Tsao, Bernard Vocadlo de la República checa, así como Olive Woodington (profesora de Mackie) y otros estudiantes de todas las partes del mundo, algunos para una sola lección, otros para unas pocas clases (Mackie, 2006, pp.42-45). Únicamente unos pocos privilegiados pudieron estudiar con él durante un periodo largo de tiempo.

### Master Classes

Cuando su exilio voluntario en Prades fue flexibilizándose, más si cabe tras su visita y posterior residencia en Puerto Rico, Casals fue requerido para dar Master Classes en diferentes instituciones; la Universidad de Berkeley en 1960, los festivales de Prades a partir de 1950, Zermatt entre 1952 y 1966, Marlboro entre 1960 y 1973, Siena en 1965 y Puerto Rico a partir de 1957 (Ballester, 2009, p.16).

Además de los antes nombrados, Campbell, (2004, p.85) cita también a los siguientes violoncellistas que acudieron a Casals para estudiar o buscar consejo: Guilhermina Suggia, Emanuel Feuermann, Gaspar Cassadó, Maurice Eisenberg, Raya Garbousova, Pierre Fournier, Christopher Bunting, Maurice Gendron o Mstislav Rostropovich, entre otros.

### Final

La educación musical que tuvo Casals quizás no fuera típica, pero desde luego fue completa. Musicalmente no tuvo un maestro del violoncello excepcional, y en este sentido se puede considerar que García fue su único profesor de la especialidad. Fue realmente inusual que llegara a tal nivel de excelencia técnica y musical como para impresionar a los estudiantes y el profesor de una de las aulas de violoncello más importantes de Europa en ese momento, el Conservatorio de Bruselas. Pero su carrera de solista empezó posteriormente, tras las dos etapas relatadas de una dureza extrema a todos los niveles como fue la pérdida del patrocinio de la Casa Real y el forzoso retorno a Barcelona, donde un jovencísimo Casals se ganó la vida tocando en todo tipo de agrupaciones orquestales y camerísticas así como impartiendo clases tanto en los

dos centros de referencia de la ciudad como de manera particular. Su salto se produce en gran medida además de por un temperamento voluntarioso y un trabajo imparable durante años, por la capacidad que tuvo de aprender de todos aquellos músicos con los que tocaba y de todos los directores con los que trabajaba. Esta humildad y apertura hizo que, sin ser alumno de ellos, su aprendizaje se produjera por la influencia de estos.

Su casa en París fue el punto de encuentro no solo de los mejores músicos del momento, sino también de escritores, filósofos, artistas y humanistas de todos los ámbitos, lo que sin duda lo enriqueció como persona. Su gran actividad social de Villa Molitor contrasta con la soledad que vivió durante su largo exilio en Prades, donde tantos y tantos amigos no tuvieron la valentía que mostró Casals al realizar un boicot artístico a todo régimen autoritario. No obstante, incluso en esos momentos donde no vislumbraba el futuro que le esperaba tras el primer festival en Prades y la posterior residencia en Puerto Rico, mantuvo su actividad como docente y su estudio del instrumento, lo que le permitió volver posteriormente a la actividad con una fuerza no habitual para su avanzada edad.

Pero quizás lo que más ha perpetuado de su vida en sus biografías y en la memoria colectiva del pueblo catalán sea su actividad en favor de la paz y su propia trayectoria vital, que muestra a una persona con fuertes convicciones y comprometida con el tiempo que le tocó vivir. Puede que la falta de más estudios sobre el Casals músico puede que se deba, como menciona Kaufman, a que “su imagen política y humanista ha eclipsado la interpretativa” (2015, p.80). El prestigio ganado hizo que tras su vuelta a los escenarios no le faltara poder compartir escenario con los mejores músicos del momento, y seguir aprendiendo y enseñando hasta el último día de su vida. Queda como ejemplo de su actitud una de sus anécdotas más conocidas: a la edad de 90 años le preguntaron por qué seguía estudiando todos los días el violoncello, a lo que Casals respondió: “porque creo que estoy haciendo progresos”.

## Bibliografía

Alavedra, J. (1975). *Pau Casals*. Barcelona: Editorial Aedos.

——— (1969). *La extraordinaria vida de Pau Casals*. Barcelona: Aymá S.A. Editora.

Alexanian, D. (1922). *Traité technique et pratique du violoncelle*. París: Editions Littéraires et musicales A.Z. Mathot.

Baldock, R. (1994). *Pau Casals*. Barcelona: Paidós testimonios.

Blum, D (2000). *Casals y el Arte de la Interpretación*. Barcelona: Idea Books.

Campbell, M. (2004). *The Great Cellists*. London: Robson Books.

Casals, E. (1979). *Pau Casals. Cades biogràfiques inèdites cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Editorial Pòrtic.

Corredor, J. M. (1975). *Pablo Casals nos cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*. Barcelona: Editorial Juventud.

——— (1967). *Casals. Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino.

García-Pérez, J. (1983). *Gent Nostra. Casals*. Barcelona: Edicions de Nou Art.

Kahn, A. E (1977). *Joia i Tristor. Reflexions de Pau Casals*. Barcelona: Bosch Casa Editorial S.A.

Kaufman, G. (2015). Pau Casals: el artífice del violoncello moderno. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 58, 68-80.

Mackie, V. (2006) *Just play naturally. An account of her study with Pablo Casals in the 1950s and her discovery of the resonance between his teaching and the principles of the Alexander Technique*. Boston-London: Duende Editions.

Tellez, E. (2015). Pau Casals en sus documentos (selección) et. al.: Reina María Cristina, Manuel de Falla, Albert Einstein, John Fitzgerald Kennedy, Wystan Hugh Auden... (I). *Quodlibet: revista de especialización musical*, 58, 81-123.

Vives de Fábregas, E. (1966). *Pau Casals*. Barcelona: Dalmau Editora. Barcelona. ♦

