



Un retrato de Pau Casals

Descripción

Este año se cumple el centesimo aniversario de la formación de lo que Robert Baldock ha definido como «el trío de cámara más famoso del siglo xx», aunque su presentación oficial no tuviera lugar hasta el año siguiente: Pau Casals, violonchelo; Jacques Thibaud, violín; Alfred Cortot, piano. Pero este trío ha pasado a la historia por un motivo trágico: el colaboracionismo de Cortot con los nazis y su cobarde traición en 1940 a un Casals enfermo que trataba de huir de la Francia ocupada a América. «Es terrible lo que los hombres pueden llegar a hacer por miedo o por ambición».

Cinco años más tarde, terminada la guerra, se produjo un reencuentro: «Tras mi regreso a Prades - recordaba Casals-, un encuentro me hizo evocar repentinamente los días más oscuros de los años de guerra. Estaba en mi pequeña casa, cuando una mañana llamaron a la puerta. Abrí. Fuera estaba... Alfred Cortot. Su aspecto me atravesó el corazón. El penoso pasado volvía a estar de pronto ahí, como si todo hubiera ocurrido sólo ayer. Nos quedamos de pie y nos miramos en silencio. Entonces le hice pasar. Empezó a hablar trabándose, sin levantar los ojos. Había envejecido mucho y parecía muy cansado. Primero hizo un intento medio fingido por explayarse, pero yo le interrumpí. Entonces prorrumpió: Es verdad, Pablo. Lo que dicen es verdad. He sido un colaboracionista. He trabajado para los alemanes. Me avergüenzo de ello, me avergüenzo horriblemente. He venido para pedirte perdón. No podía seguir hablando. También yo a duras penas encontré palabras. Le dije: Me alegra que digas la verdad. Justamente por eso, te perdono».

PESEBRE Y PASIÓN

«Todas las mañanas a lo largo de estos últimos ochenta años las he comenzado del mismo modo, pero no como algo mecánico ni por mera rutina, sino porque es esencial para mi vida cotidiana: me dirijo al piano e interpreto dos preludios y fugas de Bach. No concibo hacer algo distinto. Es algo así como un acto de bendición, pero para mí significa aún algo más: es el siempre renovado redescubrimiento de un mundo al cual me alegra pertenecer. Rebosante de la conciencia de topar aquí con el milagro de la vida misma, experimento con asombro lo casi increíble: ser un hombre. Esta música jamás es la misma para mí, ¡jamás! Día a día vuelve a ser nueva, fantástica, inaudita... Bach es, como la naturaleza, un milagro».

El talante artístico de Casals, en su triple faceta de violonchelista, director y compositor, se comprende bien desde dos factores en cierto sentido contrarios: la irrenunciable experiencia histórica del sufrimiento, y el ser inmediatamente apelado por el acto de la gestación, estar simultáneamente en la pasión y en el pesebre. Por un lado, su longevidad. ¡Vivió casi cien años, en los que padeció las dos guerras mundiales más la guerra civil, y estuvo en activo como músico hasta el final de sus días! Por otro lado, su temple mediterráneo, abierto y Cándido, capaz de admiración e ingenuo, descubridor de lo nuevo en las mismas cosas de siempre, y, por tanto, dotado de una ternura atenta a lo pequeño, a lo concreto. Acaso el tremendo ascendiente que sobre Casals tenía la figura de su madre pudo haber afinado la sensibilidad del artista para el arraigo a su tierra materna, Cataluña («Quien quiere elevarse hasta el cielo, ha de tener tierra firme bajo los pies», según cita Casals del poeta Maragall), pero también para el acto de la gestación.

Sus interpretaciones como violonchelista de Bach, registradas en una grabación antológica de las suites realizada en París y en Londres durante los años de la guerra civil, encierran este doble carácter: la ranciedad de lo añejo, la gravedad de lo reconcentrado, y al mismo tiempo la frescura de lo que por vez primera se está desarrollando en acto, la originalidad de algo que no es repetición ni reproducción, sino el asistir a una gestación en presente. Por este motivo, frente a otros intérpretes, no parece estar leyendo una partitura, sino ir creando la obra conforme la va tocando. Casals ha comparado a Bach con la naturaleza, y ha señalado como paradigma de la naturaleza el mar: lo que desde siempre es lo mismo y, sin embargo, se encuentra sumido en un proceso incesante de modificación y renovación (los movimientos que integran las *suites*, en virtud de su mismo carácter de danza, consisten en un motivo rítmico que se repite inalterado, pero que sirve de base a unos desarrollos armónicos y melódicos ininterrumpidos). Estos caracteres contrarios, lo longevo y lo inédito, encuentran una unificación peculiar en el temple anímico de la melancolía -que tan intensamente suscita el piélago: piénsese en las películas de Tarkovski *Sotara y Nostalgia*-, esa proximidad de lo remoto en tanto que remoto, esa tristeza pero al mismo tiempo esa ternura que, tal vez acentuada por su condición de exilado, cabe percibir de modo ejemplar en sus versiones de la pieza popular catalana *El canto de los pájaros*, que el músico consideró un himno de los exilados, pero también en los tiempos medios de los conciertos de Bach, que nos han llegado en registros de un director casi heptagenado.

Sin embargo, en su faceta de compositor, seguramente por la misma naturaleza del hecho de la creación artística, domina en exclusiva el segundo factor, tanto en sus obras de carácter más folclórico como en sus piezas religiosas, dedicadas a María y al Niño. Es curioso que mientras que la obra cumbre de Bach, y a juicio del violonchelista «la obra más sublime de la historia de la música», sea una *Pasión* -Casals refiere cómo después de escuchar esta obra por vez primera en París cayó enfermo durante dos meses por la fuerte conmoción espiritual que en él había provocado-, la de Casals sea un oratorio llamado *El pesebre*. Este contraste *Pasión/Pesebre* es significativo por un doble motivo: a saber, no sólo porque apuntan, en sentidos opuestos, a la muerte y al nacimiento, sino porque la palabra «pesebre» no designa un acontecimiento ni el sentido de un acontecimiento, sino algo tan concreto, tan material, tan sencillo y cotidiano como un útil de madera para el aprovisionamiento de animales: es el milagro de lo tangible, de la encarnación. No obstante, ambos oratorios, el primero por su exaltación del sacrificio y el segundo por su canto a la gestación, representan, cada uno a su modo, paradigmas de la esencia de la creación artística.

Casals compuso este oratorio durante la II Guerra Mundial, cuando vivía exilado en territorio francés

ocupado por los nazis en situación de menesterosidad. Esto refleja la función que él asignaba a la música: no exactamente una afirmación del hombre a contracorriente de la adversidad -como en Beethoven-, sino más bien hacerse cargo del hombre con sus indigencias y en sus indigencias, abrazar la pobreza de la condición humana (una actitud similar a la que, a mi juicio, cabe encontrar en la poesía de posguerra de algunos poetas del veintisiete, como Vicente Aleixandre o Dámaso Alonso).

Con razón se ha criticado a Casals que sus interpretaciones de Bach son excesivamente humanas, aunque con ello se haya querido sugerir profanas, privadas de todo sentido religioso. Esas críticas proceden de las mismas voces que lo calificaron de intérprete libre, arbitrario, desdeñoso del texto impreso: profesores alemanes hoy caídos en el olvido. Todo depende aquí, en último término, de qué se entienda por humano y qué se entienda por religioso. Desde luego que para una religiosidad protestante, que busca el elemento divino en una interioridad espiritual, recóndita y luminosa, el Bach de Casals tiene que considerarse desacralizado. Pero precisamente entonces pierde relevancia tanto el prodigioso acontecimiento de la encarnación como el sacrificio al cual ésta se ordena. Desde que Dios se ha hecho hombre para redimir el mundo, lo profano no excluye lo divino, sino que lo acoge y a su vez se ve refrendado por ello.

Según esta consideración, y como se ha sugerido antes, la distinción en cuanto a planteamiento entre la *Pasión* y *El pesebre* se disuelve. La obra de arte misma, en virtud de su carácter material, es de suyo un canto a la corporalidad, más aún, es la exaltación por excelencia de la carne. A Casals se puede aplicar de modo ejemplar lo que Wilhelm Furtwängler, por lo demás admirador declarado del genial violonchelista, consideraba -en oposición frontal a Toscanini- el principio fundamental de la interpretación: «Vivenciar la obra entera en su estructura como un organismo viviente. Esto es lo único capaz de convertir una pieza musical rígida, clásica, como interpretada con arreglo a un modelo impreso, en lo que propiamente es: un surgir y un crecer, un proceso vivo y orgánico». Adviértase que toda estructura orgánica es indisociable de una corporalidad.

En efecto, con frecuencia se habla de la música como la más inmaterial de las artes, partiendo del presupuesto de que le incumbe una naturaleza incorpórea. Esta concepción guarda conexión con aquella consideración de la música como técnica, frente a la que ya hace cincuenta años previniera Furtwängler, y que pasa por alto el hecho de que al sonido, que consiste en un movimiento ondulatorio de la materia, le pertenece por esencia una base corpórea. Con Casals, que fue hijo de un organero, recobramos el sentido «artesanal» que tiene la interpretación musical, pues él con su arco modelaba el sonido igual que un alfarero moldea el barro para formar la vasija o el carpintero trabaja la madera para construir una mesa.

Tampoco el Bach de Casals es el Bach envolvente y diáfano de Richter, que sugiere el advenimiento y la proclamación de una ciudad celeste católica, universal y triunfante: el Dios de Casals es el Dios que nace en un pesebre -aunque el propio Richter era protestante, una imagen probablemente más certera del Bach reformista la ofrezca Münchinger-. El arte es la celebración de la carne en toda su vulnerabilidad, vale decir el alumbramiento de la dignidad entrañada en un elemento tan quebradizo y tanto más la música, a cuyo material, el sonido, corresponde, de entre los de todas las artes, la inestabilidad máxima.

EL SIGLO XX

Porque este planteamiento sólo derivadamente es artístico, siendo en primer término vital y personal, no es de extrañar que la biografía de Casals esté plagada de anécdotas significativas a este respecto,

es más, que ella misma se fuera articulando en función de aquél, según testimonian sus más de treinta años de exilio voluntario o su negativa a dar conciertos como gesto de protesta contra la dictadura de Franco. Otros incidentes fueron ocasiones para una afirmación incondicional e inquebrantable de la propia dignidad a despecho de toda precariedad. Con diecisiete años marchó a Bruselas a estudiar en el conservatorio, por aquel entonces el más renombrado, acompañado de su madre y sus hermanos, sin más fuente que la beca que le había asignado la reina María Cristina. Cuando se presentó ante el profesor, éste, en presencia de los otros estudiantes, hizo burla de la pequeña estatura de Casals. Pero cuando éste interpretó una pieza al violonchelo, todos enmudecieron, y el profesor le condujo a su despacho, donde le propuso apadrinar su carrera. Casals le respondió: «Señor mío, usted se ha portado conmigo de un modo indecoroso y me ha puesto en ridículo delante de todos sus alumnos. ¡No me quedo aquí ni un segundo más!». Y se fue con su familia a París renunciando a la beca. Ahí habría de mantenerlos a todos compaginando sus estudios con su trabajo de músico en locales como los que tan magistralmente pintara Toulouse-Lautrec, donde seguramente debió trabar contacto con las dimensiones más marginales de la existencia humana. A cuánto renunció por afirmar su dignidad nos lo muestra de modo elocuente el hecho de que su madre hubiera de vender su propio pelo para poder comprar alimentos.

Otros comportamientos suyos durante la guerra civil revelan la función que asignaba a la música en el conjunto del acontecer humano. El día en que se produjo el levantamiento del general Franco, mientras las gentes en Barcelona se apresuraban a los refugios a ponerse a salvo, él, un republicano y catalanista a ultranza y conocido públicamente como tal, reunió a sus músicos para interpretar el último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven. Otro día, durante un ensayo en el Liceo, comenzó un intenso bombardeo sobre Barcelona. Los músicos echaron a correr dejando abandonados sus instrumentos. Casals recogió un violonchelo que había quedado en el suelo y comenzó a interpretar una *suite* de Bach. Al escucharla, los músicos regresaron.

Estas referencias biográficas a la guerra civil y a las guerras mundiales, en Casals no son en modo alguno gratuitas. De muchas obras se ha dicho que expresan lo que ha sido el siglo veinte, desde sentencias nietzscheanas y la música de Mahler hasta Schönberg y el *Guernica*. En mi opinión, si hay una pieza que encierra este último siglo no es otra que *El canto de los pájaros*, y en concreto en la interpretación de Casals. Al escuchar la obra parece que es una lamentación y también que abre una esperanza. Pero esto, no agota todo su significado, en tanto que el lamento se refiere a un hecho pasado y la esperanza a lo advenidero, mientras que en la música de Casals hay una incardinación; más aún, la música de Casals consiste en la incardinación no sólo en el espacio, sino en el momento histórico correspondiente, y esta férrea fijación al ahora se desvanece, al menos en parte, en ambos templos citados. Arturo Leyte ha definido con mucho acierto *Un superviviente en Varsovia* como una cantata-documento. Que la pieza de Schönberg sea documental significa ante todo que es el registro de un momento histórico destinado a la memoria de la posteridad, con un propósito moral y práctico de alertar la conciencia. En esta medida es también un lamento o una imploración: lamentarse es preferir que algo pasado no hubiera ocurrido e implorar es apelar a una instancia que puede rescatar de la menesterosidad presente, y por eso ambos se corresponden con la esperanza, que es el anhelo o la expectativa de un futuro limpio de la mácula correspondiente. Pero documentar significa también registrar de modo «periodístico», objetivo, y con ello se corresponde esa «inhumanidad» o «intelectualidad» que tanto se ha criticado a parte de la música de Schönberg y también a otras obras, río en el sentido de que el tema sea inhumano, sino en el sentido de que precisamente el tratamiento es inhumano. *El canto de los pájaros* es algo más que un lamento: es un lloro. El lamento es un templo negativo, es la voluntad impotente de negar lo dado, pero llorar es afirmar, no sólo en el

sentido de animarse con el pensamiento de que más hondo que la tragedia humana arraigan también dimensiones positivas, sino que llorar es afirmar la tragedia misma, hallando en ella una misteriosa riqueza ontológica por encima de toda voluntad de cambio. Esta afirmación absorbe al alma por entero y elimina todo resto de atención al pasado o al futuro. Desde luego que semejante afirmación, aun siendo un acto eminentemente humano, escapa a toda capacidad de comprensión, y por eso alcanza un sentido religioso -más concretamente cristiano, así como el lamento es un rasgo más judaico-; en este sentido, la música de Casals es al mismo tiempo máximamente humana y máximamente religiosa. Esta fijación al presente que absorbe por entero el propio ser, esta «encarnación», impide toda posibilidad de distanciamiento y objetivación, y es precisamente esta «participación» lo que define a Casals primeramente como intérprete, más que como compositor. También se puede decir que el violonchelo es por excelencia el instrumento que llora, y, más aún, que en Casals el violonchelo deja de ser un «instrumento», en el sentido de una herramienta o un útil, y se convierte en su propia voz. En muchas grabaciones de Casals, de hecho, se puede escuchar su misma voz cantando y fundiéndose con el violonchelo -algo que desquiciaba a los discógrafos americanos-. Pues llorar es el modo más elevado de afirmar, y cantar, como ha dicho Jacinto Choza, es el modo más elevado de llorar.

EL ORIGEN DE LA MÚSICA DE CASALS

Percibiendo la talla musical de Casals al escuchar sus grabaciones, se plantean estas preguntas: ¿por qué Casals fue en primer término un intérprete?, ¿por qué sus creaciones musicales no alcanzan, a su genio interpretativo?

El origen de la música de Casals es el amor. ¿A qué se refiere el amor? En cierto sentido lo imperfecto es más amable que lo perfecto, precisamente porque es más necesitado de amor. Admirable es lo que *puede* ser admirado, pero amable es lo que *solicita* ser amado, e incluso lo que, aun sin saberlo, *necesita* serlo.

La admiración es una contemplación, que se hace desde una distancia. Por eso lo admirable por antonomasia es lo perfecto, que por su parte no necesita ser admirado. Toda admiración es extrínseca. El *Hyperion* de Hölderlin puede interpretarse en el sentido de que un enamoramiento llevado por vía de admiración aboca a la despedida de los amantes.

El amor produce una fusión con lo amado que sobrepasa ese distanciamiento que se da en la contemplación de lo admirado. Lo imperfecto no es admirable en tanto que imperfecto, pero sí es amable en tanto que tal: lo más imperfecto es lo más necesitado de amor. Lo imperfecto no se ama en orden a su perfección potencial, en tanto que perfectible, sino en sí mismo, porque es imperfecto. Lo necesitado es lo incompleto, lo que no está hecho del todo: lo imperfecto. Más elevado que buscar llevar lo imperfecto a su perfección, es amar su propia imperfección. Una imperfección que es amada en sí misma es más amable que una perfección que sólo es admirada.

Por ejemplo, en los niños se ama más su desvalimiento que su hermosura, y produce nostalgia constatar que con el crecimiento van abandonando sus torpezas.

Fundirse con lo imperfecto, amándolo, es participar de ello y hacerlo participar de sí. Hay, pues, una doble participación, merced a la cual los dos polos son mantenidos en el propio nivel, y no esa participación -que aparece en Platón y en el tomismo- en un sentido único de lo inferior respecto de lo superior. Una participación es doble cuando es activa por ambas partes.

No se trata ya de que, como decía Toulouse-Lautrec, el pintor por antonomasia de lo feo, «en toda manifestación de lo feo siempre es posible hallar belleza», sino de que lo feo es amable en tanto que feo: se puede amar lo feo porque es feo si se es capaz de encontrar en él una menesterosidad de ser amado¹. Porque lo feo es más necesitado de amor que lo hermoso, el amor a lo feo es más intenso que el amor a lo hermoso, y porque este amor es más intenso, vuelve a lo feo más bello que aquello que es meramente hermoso.

Este amor es activo porque la participación es doble; en esto se distingue el amor activo a lo imperfecto de la compasión, que, como la participación platónica es unívoca, al no permitir que lo compadecido participe de uno mismo.

El origen de la música de Casals es ese amor hacia lo incompleto que funda una participación doble -por eso esa música puede resultar tosca-, y como tal participación puede entenderse el sentido de su interpretación. Interpretar música es participar en un sentido que no tiene el componer: participar de la obra. No se trata de interpretación como mediación entre la partitura y su significado -extracción de un contenido-, sino de interpretar cómo decir el significado, que a su vez se encuentra en la propia dicción. Pero esta participación es doble, activa por ambas partes: la obra sólo puede encontrarse únicamente en la dicción de quien la dice si ella, a su vez, le habla a quien la dice. Interpretar una obra musical es darle voz (en Casals el violonchelo no es un instrumento, sino una voz), pero eso el intérprete sólo puede hacerlo si la obra le habla a él².

Si lo amable es lo que necesita ser amado, lo más amable es lo más necesitado y lo más necesitado es el sufrir. Lo necesitado es lo que no está hecho del todo: lo imperfecto; y lo más necesitado es lo que, habiendo sido hecho del todo, ha sido deshecho. Verse deshecha una plenitud es doler. Porque el dolor es lo más refractario al amor, el amor máximo es el que se hace con él. El amor que en Casals es origen de su música es un amor que va más allá de la ternura³, y por eso su música, más que tierna, resulta grave, seria, intransigente. La ternura se dirige a lo vulnerable, pero el amor activo se dirige a lo vulnerado, que encierra una doble *realidad*: lo doliente por una parte, y el propio dolor por otra (en lo vulnerable el dolor comparece sólo como posibilidad o como idea; en lo vulnerado comparece como acontecimiento histórico, y en este sentido la música de Casals es histórica). Además, la ternura ni es activa (es más bien un sentimiento) ni es recíproca.

La catarsis es la admiración que provoca que otros sobrelleven el sufrimiento -el objeto de la catarsis no es el sufrimiento, sino el llevarlo, y concretamente otros-, y es el efecto de una contemplación -las tragedias que provocan la catarsis son escénicas-. Frente a ello, el amor no contempla, sino que participa y hace participar⁴, pero no del sobrellevar el sufrimiento, sino de este mismo y de quien lo lleva.

Este amor que es origen de la interpretación musical como participación, en los ámbitos de la historia y la política se corresponde con la incardinación y el compromiso. Casals llevó dentro de sí, de un modo insobornable, todo el peso de su época.

No se trata de que la interpretación musical en Casals consista en amar la obra -una obra se puede, admirar, pero no amar-, sino de que amar es la fuente, el origen de su dedicación a la música como intérprete y de su modo de interpretar. No es que interpretar música sea un modo de amar -la actividad musical no es en sí misma una actividad amorosa-, sino que es una actividad originada en el amor. «Primero soy hombre, luego soy músico»: la dedicación a la música es originada. La genialidad interpretativa de Casals, lo que vuelve excepcional su arte interpretativo, no consiste en que él ame lo sufriente -amar no es nada genial ni excepcional-, sino en que su interpretación musical está conectada con el amor a lo sufriente en términos de origen, y tal conexión en tales términos sí que es genial y excepcional.

Desde hace unas décadas, entre algunos de nuestros «intelectuales» se ha puesto en boga una cierta pose de escepticismo hacia la condición humana, una actitud cínica y relativizadora, muchas veces sostenida desde el confort y el asentamiento, y que en el mejor de los casos encuentra satisfacción en un tipo de «contrato social», de resignación recíproca o de limitación mutua de las voluntades, de carácter más bien legalista. Y a menudo se han esgrimido los conflictos bélicos de nuestro siglo como argumentos de facto a favor de una incredulidad que se congratula de sí misma.

Lo que la música de Pau Casals nos enseña frente a esto es que ni la falibilidad es un accidente sobrevenido de fuera a la naturaleza humana, ni la fe en el hombre es un prejuicio engañoso y conformista; que asentir al inacabamiento de la constitución humana no conduce forzosamente a una exaltación de la mediocridad, sino que nosotros, «los más pasajeros», somos portadores de una capacidad de ser amados, previa a toda potencia de rendimiento, que, en medio de la caída, aún se vuelve más requiriente para aquéllos -pero sólo para aquellos- que se han hecho partidarios de nuestro destino.

«Durante aquel tiempo terrible de la primera guerra mundial no me por Araba de la pregunta que ya de joven me había desasosegado en Barcelona, cuando por vez primera se me hizo consciente la miseria humana y el comportamiento inhumano de un hombre para con otro: ¿Fue creado el hombre para esto? A veces me dominaban el horror y la desesperanza. La vida de un único niño me es más valiosa que toda mi música, pero en medio del delirio de la guerra debo agradecer ante todo a mi música el no haberme vuelto loco. La música fue lo único que me confirmó que el hombre también puede engendrar cosas bellas, el mismo hombre que ahora diseminaba muerte y atrocidad. Me acordaba de las guerras napoleónicas, que un siglo antes habían assolado Europa, y pensaba en Beethoven, quien, pese a lo mucho que sufrió bajo el terrible conflicto, había seguido componiendo y creando sus grandes obras maestras. Quizá sea en aquellos tiempos en los que la maldad y el odio son los triunfadores cuando se vuelve más importante que nunca cuidar de aquello que ennoblece al hombre. Durante la guerra, algunos eran tan ciegamente coléricos en su odio que trataron de suprimir también la música alemana. Pero yo consideré más necesario que nunca interpretar las obras de Bach, de Beethoven y de Mozart, en las que la humanidad y la fraternidad habían cobrado forma de modo ejemplar».

DISGOGRAFÍA IMPRESCINDIBLE

J. S. Bach, *Suites para violonchelo*, EMI, Centenary Edition, ref. 7243 566215 7 (2 CD), reeditado este año en la serie *Great Recordings of the Century*. Este doble disco es la grabación por antonomasia no sólo de Casals, sino de toda la historia de los registros musicales. Sencillamente, el disco que habría que salvar de una quema universal. UN más allá de la interpretación.

Beethoven, Trío «Archiduque» Op. 97/ Schubert, trío para piano Nr. 1, EMI, *Great Recordings of the Century*, ref. 7243 566986 2 8. Esta versión del Trío «Archiduque» es la más característica de las grabaciones que nos han quedado del trío Casals/Thibaud/Cortot.

Varios compositores, «Casals. Early recordings 1925-1928». RCA Víctor, ref. 09026 61616 2. Las primeras grabaciones de música clásica que se comercializaron en los años veinte eran discos de grabación mecánico-acústica y brevísima duración, que incluían una breve pieza en cada cara. Este CD recopila algunas de aquellas grabaciones de Casals.

El *Adagio* de Bach pone al auditor un nudo en la garganta. El *Preludio* de Chopin hace entender aquellas famosas palabras de Casals: «Hay que tocar a Chopin como si fuera Bach». Y escuchando la «Canción a la estrella vespertina» de *Tannhäuser* de Wagner, entran ganas de enclaustrarse en Neuschwanstein para besar a los ojos del infinito.

Varios compositores, «Pau Casals. Encores (1915/1916/1952/1953/1954)». Sony ref. SMK 66 573. Entre los dieciséis discos de la *Casals Edition* de Sony, se encuentra esta recopilación que, aparte de Bach, de un Boccherini como si fuera Bach y de un Haydn como si fuera Bach, incluye la mejor versión que grabara Casals de *El canto de los pájaros*, un verdadero testimonio musical del siglo XX.

Casals, «Música Coral Sacra», por la Escolanía de Montserrat dirigida por Ireneu Segarra, KOCH, ref. 3313 062 H1. Recopila la música religiosa compuesta por Casals para la Escolanía de Montserrat.

NOTAS

- 1 · Esto se refiere a la fealdad indigente, que es tema, por ejemplo, de algunos cuentos tempranos de Baroja, y no a aquella fealdad que se congratula de sí misma y se afirma como autosuficiente en tanto que fea, que cahe hallar, por ejemplo, en ademanes contestatarios.
- 2 · La nusicca como voz que dice se aprecia también en los recitativos hachianos.
- 3 · Por ejemplo, se puede decir que la miisica de Narciso Yepes nace de la ternura.
- 4 · En eso se diferencia el amor activo de la compasión, tal como aparece, por ejemplo, en Parsifal, donde la compasión es una participación unívoca.

Fecha de creación

28/07/2004

Autor

Alberto Ciria