

Recerca

## L'estètica musical de Pau Casals

La influència filosòfica  
d'Henri Bergson en la concepció  
musical de Pau Casals

Magda Polo Pujadas



Càtedra UNESCO *Pau Casals*

# **L'estètica musical de Pau Casals**

**La influència filosòfica d'Henri Bergson  
en la concepció musical de Pau Casals**

Magda Polo Pujadas

1a edició: febrer 2026

© del text: Magda Polo Pujadas

© de l'edició: Càtedra UNESCO Pau Casals (Fundació Pau Casals i Universitat Oberta de Catalunya)

© de les imatges: Fundació Pau Casals, Arxiu Nacional de Catalunya, Casa-Museo Unamuno de la Universidad de Salamanca, Library of Congress

Edició a cura de la Càtedra UNESCO Pau Casals

Coordinació: Joan Fuster-Sobrepera i Alfons Martinell

Documentació i editorial: Núria Ballester i Isaura Solé

Disseny gràfic: Amador Garrell

Revisió lingüística: Servei lingüístic de la UOC

ISBN: 978-84-09-78387-8

DL: T 1256-2025

## Sumari

<b>1. Pau Casals i la música encarnada</b> . . . . .	6
<b>2. Afinitats electives entre Pau Casals i Henri Bergson</b> . . . . .	16
<b>3. Els fonaments estètics del vitalisme bergsonià en Pau Casals</b>	25
3.1. La intuïció ( <i>intuition</i> ) com a forma de coneixement . . . . .	28
3.2. La durada ( <i>durée</i> ) com a experiència immediata del temps . . . . .	32
3.3. L'impuls vital ( <i>élan vital</i> ) i la creativitat de la vida . . . . .	36
<b>4. La música com a experiència viscuda</b> . . . . .	40
<b>5. L'intèrpret com a mediador hermenèutic de la música</b> . . . . .	50
<b>6. La presa de consciència: corporalitat i gestualitat interpretatives</b> . . . . .	55
<b>7. La recerca del sentit, l'ésser i la veritat en l'obra musical</b> . . . . .	62
<b>8. A manera de conclusions</b> . . . . .	68
<b>Bibliografia</b> . . . . .	72

«Adagio.  
S'estremeixen els bronzes i les teules,  
tota la carn tremola al so més greu  
que mou els ossos sepultats quan creix un plor que  
arrenca des del ventre  
del teu violoncel.»

***Olga Xirinacs i Díaz***

«Cada estiu,  
Les plomes d'àngel  
del violoncel,  
les notes suaus,  
volves de neu,  
llavors alades,  
llisquen lleugeres  
pels Pirineus,  
fins a florir a tots els indrets  
del nostre mapa.»

***Rosa Fabregat i Armengol***

## **Resum**

Aquesta recerca proposa una lectura estètica de la concepció de la música de Pau Casals, especialment des de la influència del vitalisme d'Henri Bergson, tenint en compte també una òptica fenomenològica i hermenèutica que creiem que ajuda a entendre, a la vegada, tot el que implica l'aspecte musical del músic del Vendrell. Tots aquests corrents filosòfics van exercir un pes significatiu en molts dels artistes que van viure el segle XX. Més enllà d'una mera interpretació tècnica, Casals va concebre la música com a experiència viscuda, encarnada i espiritual. A partir dels conceptes d'intuïció, durada i força vital, s'explora la convergència entre els llegats filosòfics i l'estètica implícita en la composició i interpretació musicals del violoncel·lista català.

## **Paraules clau**

Pau Casals, Henri Bergson, vitalisme, fenomenologia, hermenèutica, estètica musical, intuïció, durada, impuls vital.

## 1. Pau Casals i la música encarnada

Pau Casals (1876-1973) va ser un dels violoncellistes més rellevants quant a la interpretació i comprensió de la música escrita però també un dels més influents del segle XX pels valors ètics i culturals que va transmetre. No només va revolucionar la tècnica del seu instrument, sinó que també va encarnar un concepte de música centrat en l'expressivitat, la veritat interpretativa i el compromís humà i ètic. Tot i que Casals no va desenvolupar un corpus teòric explícit a partir del qual es dedueixin totes les lectures de què farem ús en aquesta recerca, la seva concepció musical es pot abordar des d'una perspectiva estètica de caire vitalista, en què la música no és una mera execució tècnica, sinó una vivència, un diàleg i un desvetllament de l'ésser, si manllevem aquesta última expressió de Martin Heidegger (1889-1976). Tots aquests aspectes estan perfectament arrelats al pensament del període de la història en què va viure, un període convuls per les guerres que van marcar un abans i un després en la vida social i cultural de mig món, però també ple de noves iniciatives, ruptures i exploracions de nous llenguatges respecte de les tradicions provinents del passat. És molt significativa la carta que Thomas Mann envia a Josep M. Corredor el 1954 sobre l'opinió que tenia de Casals i del compromís de la seva música respecte de la dignitat de la música mateixa i de la societat, car li reconeix que professa una estètica que no és neutra sinó que està amarada de compromís polític i social.

La meua opinió sobre Pau Casals? No tinc una opinió, sinó una veneració profunda i una joiosa admiració davant un home en el qual la magnificència de l'art es conjumina amb el refús estricte de contemporitzar amb el mal, amb allò que és moralment miserable i que ultratja la justícia, de tal manera que aclareix i ennobleix la nostra comprensió de l'artista, el sostreu per sempre a la nostra ironia, i en la nostra època de desmoralització, és un exemple d'altiva integritat que res no pot corrompre.

No hi ha cap rastre d'«escapada», de neutralitat esteticista davant els problemes humans, de la propensió a prostituir-se que caracteritza tan sovint l'amable i petit cercle dels artistes, [...] (Corredor 1967, 21)

Si considerem la seva biblioteca personal —aspecte important de no menystenir, perquè ens dona fe dels llibres i les lectures que tenia a prop—, podem trobar

alguns llibres que ens acosten tant als seus músics preferits, com ara Bach<sup>1</sup> —de qui tocava cada dia dos preludis i dues fugues al piano en començar el dia—, Beethoven o Schubert,<sup>2</sup> com a escriptors que llegia habitualment o de qui tenia quasi les obres completes, com ara William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Àngel Guimerà, Emil Ludwig, Joan Maragall, Apelles Mestres, Romain Rolland o Jacint Verdaguer. Però si en aquesta recerca ens volem referir a l'estètica de la música de Pau Casals, haurem de posar l'accent en els assajos o llibres que tracten aquesta disciplina de la música, ja sigui des del vessant estilístic, com és el cas del llibre de Guido Adler titulat *Der Stil in der Musik*, o el de l'autor Edwin Fischer, amb el títol de *Considérations sur la musique*. D'altra banda, també és significatiu i curiós que tingués el llibre *Filosofia i música* del crític de cinema i amant de la música Josep Palau, un llibre que ens acosta, sense cap mena de dubte, a una visió de la «música instrumental pura» com la que millor pot expressar-nos el que és transcendent i que coincideix amb els gustos de Casals.<sup>3</sup> Però els dos llibres que ens validen la hipòtesi que Casals va estar profundament influenciat pel pensament d'Henri Bergson són *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* i *Henri Bergson: Essais et témoignages recueillis* d'Albert Béguin i Pierre Thévenaz. A més d'aquests volums, i segons la majoria dels seus biògrafs, Henri Bergson (1859-1941) va suposar una troballa intel·lectual profundament prolífica per a Casals, especialment des que el va conèixer personalment a París el 1904. A la Ciutat de la Llum, hi freqüentava converses sobre diversos temes, de manera especial, continguts íntimament lligats a la seva concepció del temps, les arts i, per descomptat, de la música. Mai no s'hauria imaginat l'especial relació intel·lectual que va néixer entre ambdós:

One day Dr. Sandoz, a gentle Swiss doctor of philosophy, brought Henri Bergson to the Villa Molitor, an encounter that led to one of the most treasured associations of Casals' life. Casals afterward called on the philosopher-psychologist many times, finding a warm welcome and a continuation of their last conversation as though it

---

<sup>1</sup> El crític i esteta musical vienès Eduard Hanslick va afirmar que tal com Casals tocava Bach era com s'havia de fer (Alavedra 1962, 153). Que Hanslick, un adepte inqüestionable de la música pura, afirmés això volia dir moltes coses en l'àmbit de l'estètica musical, en primer lloc, un reconeixement a una estètica específica per la música, diferent de les altres arts, i, en segon lloc, que la música era un art autònom.

<sup>2</sup> Que són els més comentats en les seves entrevistes i en les seves converses.

<sup>3</sup> Vegeu Polo 2024.

had been broken off in midsentence. In the course of one of their later visits Bergson, who was nearly twenty years older than Casals, paid the younger man one of the compliments he appreciated all his life. Casals had wondered aloud how on earth an important savant could find pleasure in talking with a man such as he, who really knew very little. "My dear boy," Bergson retorted, "you have taught via a great deal!"

They discussed religion; both had a real but not traditionally prescribed spiritual inclination and had similar views on the subject (it was a shock to Casals to learn that Bergson was on the point of turning to institutionalized religion at the time of his death in 1941). (Kirk 1974, 186-187)

Així, doncs, i sabent l'estreta relació que van tenir Pau Casals i Henri Bergson, aquesta recerca té el propòsit de constatar com les concepcions fenomenològiques i vitalistes de l'experiència intuïtiva, la temporalitat, la força interior i el sentit musical ressonen en la praxi interpretativa de Casals. També, s'analitza la mediació fenomenològica i hermenèutica de l'interpret en la seva lectura de l'obra musical, a partir d'una pregonesa que no deixa escapar ni tan sols el gest musical com a dotador de significat i d'expressivitat de la partitura.<sup>4</sup>

No es té constància documental que Pau Casals llegís Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) o Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).<sup>5</sup> La seva formació intel·lectual, encara que àmplia i de caire humanista, no es va articular des de marcs filosòfics sistemàtics, sinó més aviat a partir d'experiències i coneixences d'intel·lectuals d'arreu que van fer créixer en ell un qüestionament de l'íntim lligam que hi ha entre la vida i l'art, entre la vida i la música. Casals no va escriure ni assaigs teòrics ni textos especulatius, sinó que va expressar el seu pensament a través d'entrevistes, declaracions i, sobretot, a partir de la seva pràctica musical, una praxi que mostrava una forta convicció teòrica de la funció que tenia la música en la societat, no només pel compromís que representava sinó també pel pes de la responsabilitat que se li reconeixia. Tanmateix, això no impedeix una lectura filosòfica de la seva vivència artística ni de bon tros.

---

<sup>4</sup> Només cal tenir present com tocava les *Suites* de Johann Sebastian Bach.

<sup>5</sup> Aquests filòsofs no estan en la seva biblioteca particular, però, des de l'actualitat, se'n pot fer una clara referència i vincular-los amb Casals.



Figura 1. Pau Casals a Bucarest, c. 1928-1930. Fundació Pau Casals/Arxiu Nacional de Catalunya (FPC/ANC). Fons Pau Casals, ANC1-367-N-191.

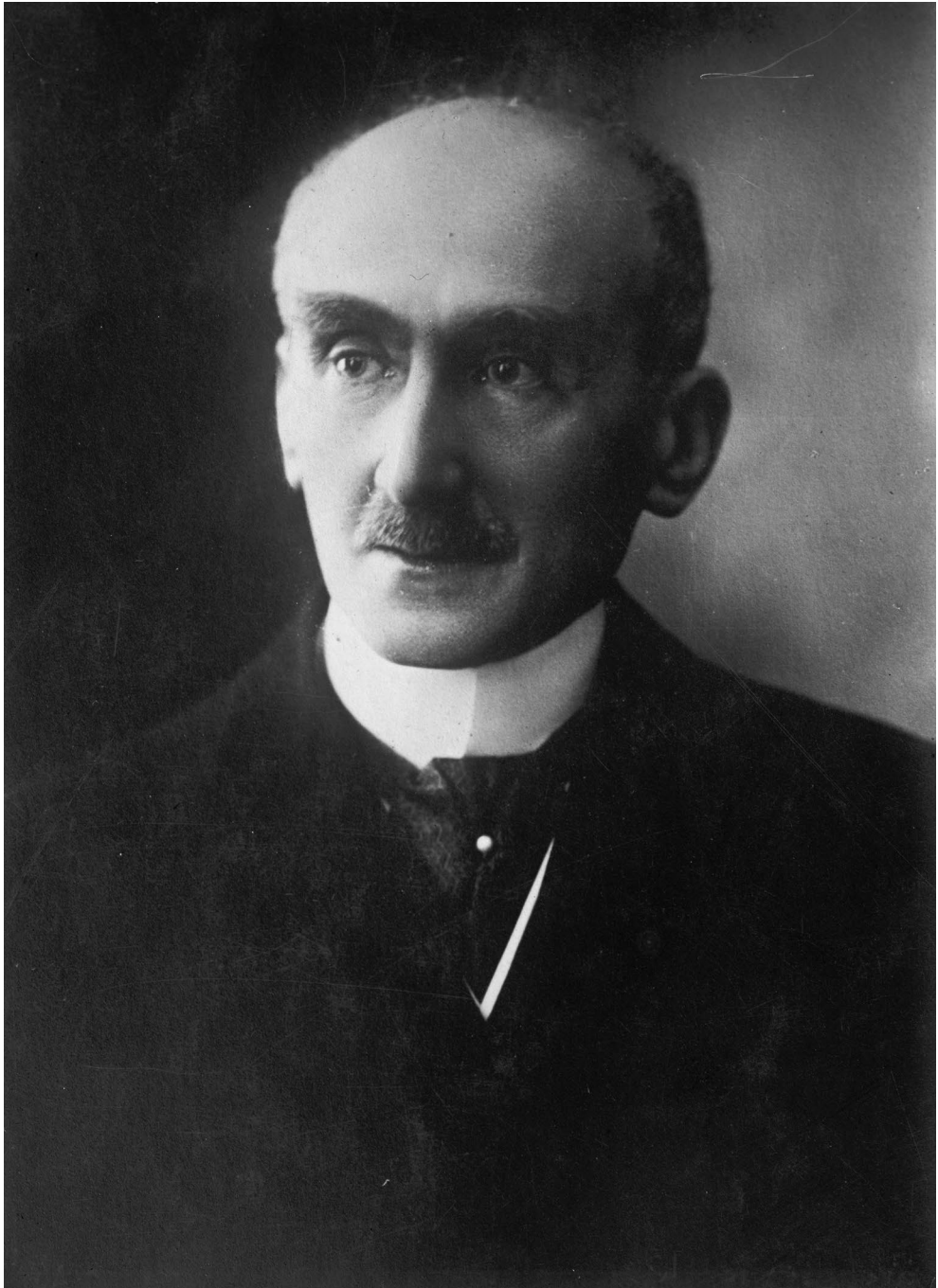


Figura 2. Henri Bergson, 1900. Library of Congress (LOC). George Grantham Bain Collection. Prints & Photographs Division, LC-DIG-ggbain-38388.

Des d'aquest marc teòric, el que amb aquesta investigació es proposa no és una filiació doctrinal, sinó una convergència de sensibilitats que s'encreuaven i que teixien una experiència estètica que estava fortament vinculada a una concepció ètica i, també, educativa, en el sentit més platònic dels termes, car l'*ethos* i la *paideia* són conceptes que estan estretament units. La manera com Casals encarna la música, com concep l'art com a expressió de veritat, i com entén la interpretació associada a un acte ple de sentit i significat individual i col·lectiu, ens permet pensar la seva praxi des de claus fenomenològiques i hermenèutiques que la poden vestir perfectament des de la teoria. En aquest sentit, la seva música es pot llegir com una filosofia implícita i velada, tal com assenyala Merleau-Ponty quan es refereix al fet que certes formes d'experiència es pensen sense dir-les, encara més, la música ens mostra molt més del que hem escoltat.

En la sala de conciertos, cuando vuelvo a abrir los ojos, el espacio visible me parece estrecho respecto de este otro espacio en el que hace un instante se desplegaba la música, y aun cuando mantenga los ojos abiertos mientras se interpreta el fragmento, me parece que la música no está verdaderamente contenida en este espacio preciso y mezquino. La música insinúa, a través del espacio visible, una nueva dimensión en la que ella hace irrupción, tal como, en los alucinados, el espacio claro de las cosas percibidas se redobla misteriosamente de un «espacio negro» en el que son posibles otras presencias. (Merleau-Ponty 1993, 237)

Aquestes afinitats entre bastides teòriques i pràctiques artístiques, més que derivar-se d'una lectura directa, es fonamenten en una proximitat existencial: la música com a esdeveniment encarnat, com a revelació de l'essència i com a forma de comprensió de l'ésser en si, tal com creia Arthur Schopenhauer i que tan bé va saber manifestar en *Die Welt als Wille und Vorstellung (El món com a voluntat i representació, 1819)*. En aquest sentit, i sense pretendre crear un sistema per intentar ordenar i legitimar què entenia Casals per música, la fenomenologia i l'hermenèutica no s'apliquen retrospectivament com a relats externs, sinó que permeten posar en paraules allò que ja era contingut en l'experiència viva i viscuda per part del músic. Com assenyala Gadamer, fins i tot els que no parlen el llenguatge de la filosofia poden pensar filosòficament si tradueixen el sentit de la seva experiència, i Casals el traduïa.

La musicalitat de Casals manifesta, en les seves entrevistes o en les aparicions en mitjans, una consciència reflexiva i una actitud que podríem qualificar de «filosòfica».

Aquesta actitud es concreta en diversos aspectes que tenen una ressonància en l'estètica que ell, sense saber-ho, professa. En primer lloc, una escolta activa i compromesa, car Casals concep l'acte d'escoltar no com una recepció passiva, sinó com una immersió plena del sentit sonor, un sentit que no només està implícit en la partitura mateixa sinó també en la capacitat de dotar d'un significat precís la historicitat que mostra la mateixa obra musical. Aquesta escolta —ahora corporal, emocional i racional— recorda la descripció fenomenològica de l'atenció per part de l'ésser de l'aparèixer del món, per exemple, de Merleau-Ponty.

En segon lloc, un diàleg amb la tradició que concep l'obra musical com un interlocutor viu i obert a canvis i processos que van més enllà del que està escrit. En aquest aspecte, la seva pràctica encarna la idea gadameriana de la *Wirkungsgeschichte* ('història dels efectes'), que trobem formulada a *Wahrheit und Methode (Veritat i mètode, 1960)*, on tota comprensió és trobada entre horitzons. Aquest concepte és central en la filosofia hermenèutica de Hans-Georg Gadamer i està especialment desenvolupat en la seva obra. El terme es pot traduir per *història dels efectes* o *eficàcia històrica*, i està estretament relacionat amb la manera com entenem i interpretem els textos (i, per extensió, les obres d'art, les tradicions, els discursos culturals) des del present. Amb aquest concepte, Gadamer trenca amb la idea moderna que el sentit d'una obra pot ser descobert objectivament i mostra que la interpretació és un procés viu, històric i dialògic. L'obra no parla sola, parla en i per a nosaltres, i la nostra comprensió forma part del seu sentit viu. Així és com ho entenia Casals. Són molts els testimonis audiovisuals que es conserven de les seves *masterclass*, on es pot observar com ensenyava als seus estudiants.<sup>6</sup> Tota comprensió està condicionada per la història; nosaltres no llegim o interpretem quelcom des d'un punt de vista neutre o pur, sinó des d'un context determinat que està marcat per tradicions, valors, prejudicis i experiències acumulades. Aquest «horitzó d'expectatives» des del qual interpretem té a veure amb la influència que ha tingut una obra al llarg del temps, com s'ha llegit, com s'ha rebut i reinterpretat en contextos històrics diversos. També té a veure amb el fet que la nostra pròpia comprensió és part d'aquesta cadena d'efectes històrics, i que, per tant, tota

---

<sup>6</sup> Al Fons Pau Casals, propietat de la Fundació Pau Casals i dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, es conserven nombrosos films i cintes amb gravacions de diverses *masterclass* que Casals va fer al llarg de la seva vida, entre les quals destaquen les que va impartir als anys seixanta als Estats Units, a la Universitat de Califòrnia a Berkeley, a l'Escola d'Estiu de Zermatt i al Festival de Marlboro (Vermont).

interpretació és sempre un diàleg entre el passat i el present. La consciència d'aquesta història d'efectes, que Gadamer anomena *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, és clau per a una interpretació genuïna com la que va començar a fer Casals respecte de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Ser-ne sabedors, no vol dir res més que ser conscients que som part d'una tradició hermenèutica i que interpretem des d'ella, no al marge d'ella. Que Casals va viure de manera intensa una guerra civil és innegable, una guerra que el va travessar en cos i ànima, però cal recordar que des de ben jove ja va tenir un sentit molt gran de la justícia i la sensibilitat socials. Com explica ell mateix en les seves biografies, quan va arribar a Barcelona, amb dotze anys, ja va quedar impactat per les desigualtats socials i no només el va sorprendre la Guerra Civil, sinó també la Primera Guerra Mundial, la Segona Guerra Mundial i la guerra freda. Cal recordar, també, la seva oposició als règims bolxevic i nazi, davant dels quals es va negar a tocar. A partir d'aquests fets la música va adquirir una dimensió de prolongació del dolor i de la denigració humana de la violació dels drets dels éssers humans, al món, i a la seva terra, Catalunya. En paraules de Gadamer:

El ejemplo más claro lo constituyen, sin duda, las artes reproductivas, sobre todo la representación escénica y la música, que literalmente están esperando la ocasión para poder ser, y que sólo se determinan en virtud de la ocasión que encuentran.

El escenario es en este sentido una instancia política particularmente destacada, pues sólo en la representación sale a flote todo lo que había en la pieza, a lo que ésta aludía, todo cuando en ella esperaba encontrar eco. Antes de empezar nadie sabe lo que va a «venir», ni lo que de un modo u otro va «caer en vacío». Cada sesión es un acontecimiento, pero no un suceso que se enfrente o aparezca al lado de la obra poética como cosa propia: es la obra misma la que acontece en el conocimiento de su puesta en escena. Su esencia es ser «ocasional», de modo que la ocasión de la escenificación la haga hablar y permita que salga lo que hay en ella. El director que monta la escenificación de una obra literaria muestra hasta qué punto sabe percibir la ocasión. Pero con ello actúa bajo la dirección del autor, cuya obra es toda ella una indicación escénica. Y todo esto reviste una nitidez particularmente evidente en la obra musical: verdaderamente la partitura no es más que indicación. La distinción estética podrá medir la música ejecutada por relación con la imagen sonora interior, leída, de la partitura misma; sin embargo no cabe duda de que oír música no es leer. (Gadamer 1977, 197-198)

En tercer lloc, aplicar una ètica de la interpretació —que comporta un rebuig de la banalització tècnica i del virtuosisme buit i que es fonamenta en una comprensió que dota d'una «moral» la música— implica que s'entén l'art com a servei de la veritat i de la humanitat, aspectes que Ludwig van Beethoven (1770-1827) va representar molt bé no només amb l'evolució del seu llenguatge musical romàntic sinó també amb la fertilització de la paraula en la composició de la *Novena simfonia* com a evangeli de la humanitat, tal com creia Richard Wagner (1813-1883). Això connecta, sens cap mena de dubte, amb una estètica de l'autenticitat pròxima a l'ontologia heideggeriana. Ens remet a una manera d'entendre l'art i la recepció estètica no com a mer judici formal o emocional, sinó com una experiència que pot revelar veritats profundes de l'ésser i situar el subjecte en una relació més genuïna amb el món que viu. Aquesta visió parteix de la crítica heideggeriana a la metafísica tradicional i a la comprensió tècnica i instrumental de l'art. El concepte «veritat» té el sentit d'autenticitat, l'ens és veritable quan és autèntic, com quan es presenta tal com és; llavors, la veritat i l'ens són la mateixa cosa. Per a Heidegger, l'autenticitat (*Eigentlichkeit*) no és simplement «ser un mateix», sinó assumir la pròpia existència des de la finitud, des de la revelació del ser-en-el-món, i en confrontació amb la inautenticitat que implica viure dissolt en l'aspecte impersonal de la quotidianitat. Aplicada a l'estètica, aquesta idea suggereix que una obra d'art autèntica és aquella que obre un món, que ens obliga a enfrontar-nos amb la veritat de l'ésser —no com a concepte, sinó com a esdeveniment de desocultació de la veritat—. Creiem que és interessant remetre a la referència que fa Heidegger del parell de sabates del pagès de Van Gogh que comenta en el seu assaig *Der Ursprung des Kunstwerkes* ('L'origen de l'obra d'art', 1935). Ens referim, en concret, al moment en què les sabates pintades en el quadre que manifesten una experiència viscuda com a sabates d'un pagès desoculten la veritat perquè són autèntiques; Pau Casals fa el mateix amb les partitures que interpreta, fa un desocultament d'allò que amaga el compositor, d'allò que sent:

En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté representado o reproducido correctamente, sino que el ente en totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella. Tener significa resguardar. En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación. (Heidegger 1976, 89-90)

Aquesta estètica s'allunya d'una concepció decorativa o subjectivista de l'art i s'apropa a una experiència ontològica, que transforma la nostra manera de ser en el món, ja que ens en fa, en part, responsables i hereus. És, per tant, una estètica del desvelament de la veritat com a procés, i del compromís existencial amb allò que l'art revela i que no es manifesta directament i immediatament. Aquí podríem vincular el que acabem de dir amb tot el corrent existencialista francès, especialment el de Jean-Paul Sartre (1905-1980) i Simone de Beauvoir (1908-1986), i en el fet que si l'ésser humà és lliure perquè hi està condemnat, és responsable de tot el que fa, i si gaudeix de la seva llibertat, ho fa en tant que assumeix la seva responsabilitat i el seu compromís respecte del món i dels altres. Beauvoir ja afirmava que desitjar-se lliure és també desitjar els altres lliures. I Casals ho feia. Se sentia responsable dels seus estudiants i compromès en el fet que el que tocarien tindria un sentit autèntic basat en la llibertat del gest, però amb la coherència de la partitura i del moment executor d'aquesta.

I, en quart lloc, la música com a espiritualitat encarnada. Aquesta expressió es pot entendre com una vivència espiritual que no s'abstreu del cos ni del món, sinó que s'hi expressa i realitza a través del cos, de les relacions, de la matèria i de l'experiència concreta. Casals manifesta una espiritualitat no dogmàtica, que sorgeix del compromís total amb la música. Aquesta vivència s'alinea amb el que podria anomenar-se una fenomenologia espiritual de l'art. En aquest conjunt d'elements, la musicalitat de Casals es mostra com una forma de pensament no conceptual, però profundament filosòfic: una manera de «dir el món» amb sons. Així, la seva interpretació esdevé no només expressió artística, sinó també via de coneixement i transformació. En són exemplificadores, en aquest sentit, les paraules d'Edmund Husserl (1859-1938):

Toda vivencia mental, como toda vivencia psíquica, tiene —considerada empíricamente— su contenido descriptivo y, en sentido causal, sus causas y efectos; insértese en uno u otro modo dentro de la trama vital y ejerce sus funciones genéticas. Ahora bien, en la esfera de la fenomenología y, sobre todo, en la de la teoría del conocimiento —como aclaración fenomenológica de las unidades ideales de pensamiento y de conocimiento— no entran más que la esencia y el sentido: lo que comentamos cuando enunciamos algo, lo que constituye en su sentido esa mención como tal, el modo cómo esa mención se construye conforme a su esencia con menciones parciales, las formas y diferencias esenciales que ofrece, etc. (Husserl 2006, 325)

## 2. Afinitats electives entre Pau Casals i Henri Bergson

Quan a inicis del segle XX Casals es va traslladar a París, va desenvolupar una profunda admiració pels nous corrents artístics, especialment per la música de compositors com Claude Debussy (1862-1918) i Maurice Ravel (1875-1937), i on va començar a forjar el seu estil interpretatiu caracteritzat per la passió i l'expressivitat. Va ser en aquell context que Casals va conèixer el filòsof que més el marcaria, no només en l'àmbit personal, sinó també intel·lectualment: Henri Bergson, a qui seguiria amb gran interès durant la resta de la seva vida. La trobada tingué lloc cap al 1904, gràcies a la mediació del metge i filòsof suís Sandoz, que els va presentar. Tal com explica Baldock, així fou com Casals va arribar a conèixer Bergson:

Madame Marchesi esdevingué una influent promotora dels interessos de Casals, i el va invitar a tocar —va ser l'únic instrumentista triat per a fer-ho— a la festa de les seves noces d'or amb l'ensenyament del cant. Entre altres salons de moda on Casals era hoste habitual hi havia el d'Aline Ménard-Dorian, la principal amfitriona de l'esquerra política a París. Allí va coincidir amb personatges polítics i homes d'estat com ara Georges Clemenceau, Aristide Briant i Léon Blum, amb pintors com Degas, Eugène Carrière, Romain Rolland i Marcel Proust, i amb el filòsof Henri Bergson. [...] Les narracions que va fer després Casals de la seva vida en aquells moments se centren en personalitats distingides que va conèixer [...]. I també va escriure sobre l'impacte de les discussions amb Bergson sobre el paper decisiu de la intuïció en la creativitat artística; la convicció fonamental de Casals, crucial per a ell durant tota la vida, de la supremacia en la música de l'instint per sobre de la intel·ligència i de la competència tècnica, va rebre de Bergson una mena de confirmació per part de l'alta filosofia. (Baldock 1994, 60)

Però l'admiració de Bergson envers Casals no només es dona en aquesta direcció sinó també en l'altra. Podríem dir que l'un aprenia de l'altre i viceversa, car els dos tenien molts temes en comú que els feien coincidir, la majoria de vegades. Hi havia una complicitat entre ambdós que els motivava a prosseguir les seves llargues converses sobre la vida, l'art i, en especial, la música.

De fet, d'entre les amistats que freqüentava a París, Bergson en va ser un dels més assidus, perquè va reconèixer en ell un pensador que posava paraules filosòfiques al que ell mateix vivia profundament en la pràctica musical: la idea de la



Figura 3. Pau Casals tocant el violoncel amb vint-i-tres anys, a l'època del seu debut a París. Luis Sánchez, València, 1900. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-26.

vida com a flux, la llibertat com a expressió de la interioritat i la creació com a acte espontani i vital. Casals va trobar en Bergson aquella afinitat que només es troba en les ànimes bessones.

El cercle d'amics aviat englobà figures del món musical com els violinistes Eugène Ysaye i Jacques Thibaud; els pianistes Harold Bauer i Alfred Cortot; els compositors d'Indy, Enesco, Ravel, Arnold Schoenberg i Saint-Saëns. [...], el filòsof Henri Bergson, tots ells esdeviniren amics. Era gent fascinant i vaig aprendre molt al seu costat.

Les converses amb Bergson eren especialment interessants. Sentíem un gran afecte l'un per l'altre i ens vèiem bastant sovint. D'antuvi, jo estava perplex davant el fet que un filòsof famós dediqués el seu temps a un noi jove com jo. Sabia que era molt absorbit pels seus escrits i per les seves classes a la Universitat i, per altra banda, era conscient de les limitacions del meu coneixement —era un home amb una erudició tan gran! Però ell m'assegurava que les nostres converses li eren molt útils. Un tema sobre el qual parlàvem bastant era la intuïció. Sentia especial curiositat pel paper de la intuïció en la música. Jo sempre havia mantingut l'opinió que la intuïció era un element decisiu tant en la composició com en la interpretació de la música. No cal dir que la tècnica i la intel·ligència aconsegueixen unes funcions vitals —s'ha de dominar la tècnica d'un instrument per a treure-li exactament totes les potencialitats i s'ha d'emprar la intel·ligència per a explorar cada un dels aspectes de la música—, però, en última instància, el factor suprem en la creativitat, en portar a la vida una obra determinada, és l'instint musical... (Kahn 1977, 100-101)

Bergson no es considera un hereu directe d'Edmund Husserl, tot i que ambdós compartien un interès profund per la percepció del temps i la consciència. Les seves filosofies difereixen en molts aspectes fonamentals, tot i que podríem establir certs punts de connexió. Bergson va desenvolupar la seva pròpia teoria del temps, anomenada la *durée* (durada), que s'oposa a la concepció de temps com a mera successió quantitativa de moments que trobem en la ciència o en la filosofia analítica.<sup>7</sup> Per a Bergson, el temps real, la *durée*, és un flux qualitatiu i subjectiu, l'experiència directa de la consciència que no es pot reduir a una mesu-

---

<sup>7</sup> Per això, també proposa l'adopció del model de l'art en lloc del de la ciència per fer filosofia.

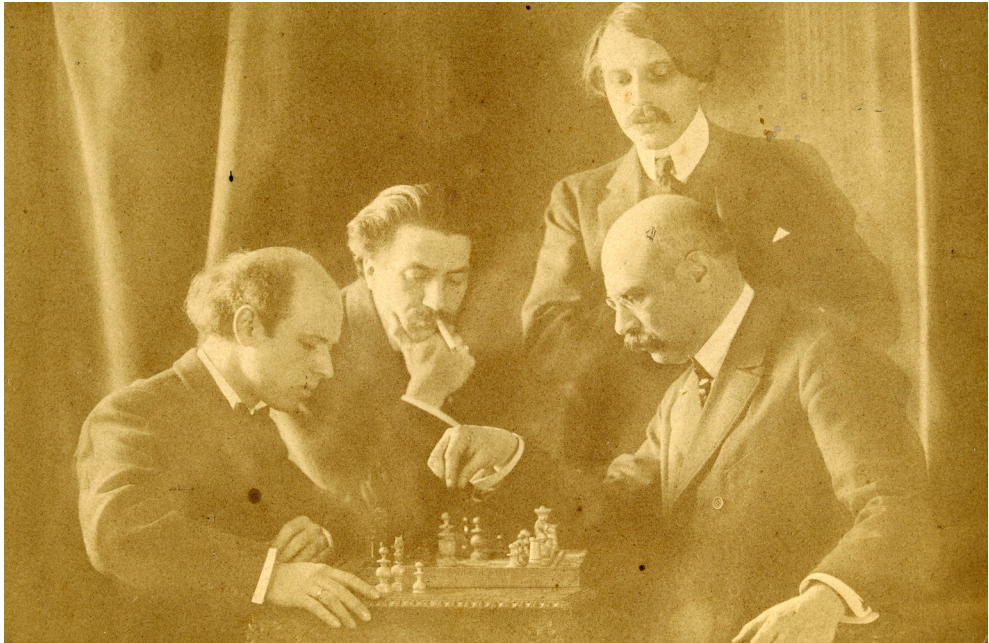


Figura 4. Pau Casals jugant una partida d'escacs amb el compositor Emanuel Moór a la seva casa de París, Vil·la Molitor, acompanyats pel violinista Jacques Thibaud i el pianista Alfred Cortot. G. Mitsche, 1900. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-1620.

ra quantitativa. Aquest concepte de durada és diferent de la concepció del temps de Husserl, que se centra més en la *retenció* (recordar el passat), la *percepció* (l'experiència del present) i la *protensió* (l'anticipació del futur) com una síntesi de l'experiència temporal. Va ser durant aquest període en què Bergson analitzava el temps que es va envoltar de músics, car creia que la música era l'art del temps que millor el podia ajudar a entendre la seva essència. Com recull Josep M. Corredor en les converses amb Pau Casals:

—*¿Bergson devia interessar-se per la funció de la intuïció en l'execució musical?*

—Me'n parlava sovint. De la funció respectiva de la intuïció i de la intel·ligència analítica. Una vegada em preguntà què sentia en executar una composició de Bach, de Beethoven, una de les grans obres musicals. Li vaig respondre que, si després d'una de les meves interpretacions el meu esperit crític estava satisfet del meu treball, sentia una mena de pes interior que posseïa, podríem dir, el caràcter especial del pes de l'or.

Això li interessà vivament. Quan tornàvem a veure'ns insistia: «I aquest pes?». Un dia em digué: «És que aquest pes és igual o s'assembla al que ens proporciona el fet d'haver realitzat una bona acció?» Jo també reconeixia el pes de la bona acció, però el seu caràcter és diferent. En aquest cas experimentem —o almenys, jo experimento— una sensació aliena a la nostra personalitat, mentre que el pes de la creació artística sembla que ens pertanyi per dret propi, com si la nostra participació hi fos més pronunciada, més definida. (Corredor 1967, 87)

Si bé Bergson va ser influenciat per algunes idees de la fenomenologia, com la recerca d'una comprensió més profunda de la consciència, va seguir una línia filosòfica pròpia i es va allunyar de la metodològica fenomenològica i del rigor analític de Husserl. Per exemple, mentre Husserl utilitza l'anàlisi detallada i les reduccions fenomenològiques per arribar a la consciència essencial i intencional, Bergson se centrava més en l'experiència immediata i no conceptual de la durada. Per al filòsof francès, les coses es coneixen des de fora però també des de dins; en aquest sentit, s'oposa al cientisme que governava en la seva època. Això és el que escriu en la primera de les diverses lliçons que va impartir en el curs del Collège de France:

En síntesis, existen dos maneras de conocer una cosa. Desde fuera y en función de los términos que ya conocemos, es decir, de manera relativa; o desde dentro y en función de nada más, de manera absoluta: no a través de otras cosas, sino en sí misma, no la conocemos desde fuera y, de nuevo, desde nosotros mismos, sino desde dentro y en sí. (Bergson 2018, 21)

Tot i aquestes diferències, existeix un cert paral·lelisme en la manera en què tots dos filosofen sobre el temps. Bergson va criticar la concepció objectiva i mecanicista del temps que domina la ciència, de manera similar a com Husserl va qüestionar la visió reduccionista de la consciència a través d'una anàlisi purament objectiva i que s'assentava en l'*epokhé*.

Per tant, tot i que Bergson i Husserl comparteixen preocupacions comunes sobre el temps i la consciència, la seva aproximació i les seves conclusions són substancialment diferents. Un podria dir que, més que ser hereu de Husserl, Bergson va proposar una alternativa filosòfica més orientada a l'experiència viva i subjectiva de la consciència. En la quarta lliçó del Collège de France revela:

En otras palabras, el tiempo, en esta forma simple, no se puede expresar a través de un concepto, y ni siquiera de muchos conceptos. Los conceptos siempre nos darán perspectivas sobre el tiempo, una variedad de perspectivas sobre él, pero jamás nos darán el tiempo mismo. El tiempo no se puede confinar dentro de una o varias representaciones conceptuales. ¿Qué pasará si tomamos la duración en su forma verdadera, interior, como la sucesión de nuestros estados de conciencia? Porque la duración es eso: es lo que encontramos en el fondo de nosotros mismos, cuando nos miramos, cuando nos permitimos vivir la vida de la conciencia, la vida interior. (Bergson 2018, 53)

La noció de temps en Henri Bergson és central en la seva filosofia i es desenvolupa especialment en la seva obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Assaig sobre les dades immediates de la consciència*, 1889), *Matière et Mémoire* ('*Matèria i memòria*', 1896) i *L'Évolution créatrice* ('*L'evolució creadora*', 1907). En la seva teoria, Bergson distingeix entre dos tipus de temps: el temps que es mesura per l'horari (temps quantitatiu) i la durada (temps qualita-



Figura 5. Henri Bergson al seu despatx. Dornac, 1908. Casa-Museo Unamuno de la Universidad de Salamanca, AUSA\_CMU,92/486.

tiu), que és l'experiència interna de la consciència. La seva visió del temps com a durada es contraposava a la concepció lineal, matemàtica i mesurable del temps, com la que promou la ciència, especialment en el context de la física.

Bergson defineix la *durée* com un temps viu, intern, que no pot ser reduït a un conjunt de moments mesurables, sinó que és un flux continu. Aquesta durada és una experiència subjectiva i interior que no es pot captar mitjançant mètodes de càlcul. Es tracta d'un temps qualitatiu que només es pot experimentar a través de la intuïció, no de la raó analítica. En el llibre *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, que és la versió en castellà de l'esmentada obra *Essai...*, Bergson afirma el següent:

En rigor se admitirá que la duración interna, percibida por la conciencia, se confunde con el encaje de los hechos de conciencia unos con otros, con el enriquecimiento gradual del yo; pero el tiempo que el astrónomo introduce en sus fórmulas, el tiempo que nuestros relojes dividen en parcelas iguales, ese tiempo, se dirá, es otra cosa; es una magnitud mensurable y, por lo tanto, homogénea. No hay tal cosa, sin embargo, y un examen atento disipará esta última ilusión. (Bergson 1999, 81)

El temps no és un conjunt de punts o moments separats, sinó un flux continu sense mesura ni divisió, que es refereix, com a durada, a l'experiència interna de la consciència, que no es pot dividir en unitats discretes com fa el temps mesurat.

La concepció de la *durée* com una experiència subjectiva i contínua, que es pot comparar amb la percepció de la música com a flux temporal, implica un canvi substancial en les propostes temporals de tots els temps. La música no es percep simplement com una successió de notes i ritmes aïllats, sinó com una experiència integrada, una percepció del temps en moviment. A diferència d'altres formes d'art o de les ciències exactes, que poden descompondre el temps en unitats, la música, des de la durada bergsoniana, té una qualitat viva, contínua i subjectiva que només es pot experimentar en el moment present i des del present.

En aquest sentit, la música no és un conjunt de moments discrets, sinó una «durada viva» que implica una totalitat temporal en què cada moment de la composició es connecta i es fon amb els altres per crear una experiència total. Aquest plantejament va ser un dels primers a desafiar la visió científica del temps com una

successió de moments separats, i aquesta visió pot aplicar-se a l'anàlisi musical. A partir de la seva teoria, cada moment de la música conté una relació interna amb els altres moments, i crea una unitat temporal que no es pot reduir a una simple mesura quantitativa.<sup>8</sup>

Bergson també va suggerir que només a través de la intuïció podem accedir a la veritable experiència del temps i la durada. En la música, aquesta intuïció és fonamental per a la interpretació i l'experiència musical, la qual cosa es reflecteix en la forma en què els intèrprets experimenten la música en temps real. Quan un músic interpreta una peça, no només segueix un conjunt de notes o instruccions, sinó que el músic «s'endinsa» en la música, experimentant-la com un flux continu i viscut en l'*hic et nunc*.

Aquesta idea d'intuïció musical va influir en diverses teories de la interpretació i la tècnica musical. Ravel i Debussy, que tenien una sensibilitat especial pel temps i la seva manipulació, utilitzaven el flux temporal per crear una sensació de «temps que s'estira» o de l'efecte de distorsionar la percepció del temps.

Bergson també proposa que la creació es basa en un procés que no segueix les lleis de la causalitat ni de la necessitat científica, sinó que és una emergència de noves possibilitats dins del flux temporal. En la música, això es pot interpretar com la capacitat dels compositors per crear noves formes musicals, ruptures i estructures que no estan necessàriament sotmeses a les convencions de la forma clàssica o la simetria. Això es veu clarament en el treball de compositors com Igor Stravinsky (1882-1971) amb *Le Sacré du Printemps*, on el temps es fragmenta i es transforma en una nova experiència musical, allunyada de les formes tradicionals, encara que pròxima al primitivisme.

Bergson, en el seu llibre *Matière... (Memoria y vida en la versió en castellà)*, destaca com el temps mesurat (el temps de l'horari, el temps científic) redueix l'ex-

---

<sup>8</sup> Això influeix en la manera en què percebem les composicions musicals, especialment aquelles que juguen amb l'espai temporal de manera no lineal, com la música d'avantguarda o la música minimalista. Per exemple, compositors com Olivier Messiaen, Pierre Boulez i György Ligeti van experimentar amb l'alteració del temps musical, explorant l'elasticitat temporal i la creació d'efectes de «flux» que ressonen juntament amb la idea de la *durée* de Bergson. Messiaen, per exemple, utilitzava un ritme irregular en les seves composicions, creant una sensació de temps estès i no lineal.

periència viva de la consciència a un conjunt de moments separats que poden ser manipulats, mentre que la veritable naturalesa del temps és la continuïtat i la integració de les experiències. Bergson escriu el següent:

La aparente continuidad de la vida psicológica radica, por tanto, en que nuestra atención se fija sobre ella mediante una serie de actos discontinuos: donde no hay más que una suave pendiente, siguiendo la línea quebrada de nuestros actos de atención, creemos percibir los peldaños de una escalera. Ciertamente que nuestra vida psicológica está llena de imprevistos. Surgen mil incidentes que parecen cortar con lo que les precede sin por ello vincularse a lo que les sigue. Pero la discontinuidad de sus apariciones destaca sobre la continuidad de un fondo sobre el que se dibujan y al que deben los intervalos mismos que les separan: son los golpes de tímpano que estallan de cuando en cuando en la sinfonía. Nuestra atención se fija en ellos porque le interesan más, pero cada uno de ellos es llevado por la masa fluida de nuestra existencia psicológica completa. Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona inestable que comprende todo cuanto sentimos, pensamos, queremos, todo cuanto en última instancia somos en un momento dado. Es esta zona entera la que en realidad constituye nuestro estado. Ahora bien, de los estados así definidos puede decirse que no son elementos distintos. Se continúan los unos a los otros en un curso sin fin. (Bergson 1977, 9)

El temps que es mesura (en unitats com els segons o els minuts) és una construcció externa, mentre que el temps veritable és el que es viu internament, de manera contínua i no discontinua. A això s'hi uneixen la consciència i la memòria. La consciència de la durada és una fusió entre el record del passat i l'anticipació del futur i és capaç de retenir el passat immediat i projectar-se cap al futur sense perdre la continuïtat de l'experiència.

La memòria no només conserva el passat de manera passiva, sinó que forma part de la continuïtat de la durada. En *Matière...*, la memòria no és un simple arxiu de records, sinó una continuació del flux temporal de la consciència que s'expandeix cap al futur. En aquest context, destaca de manera especial que només a través de la intuïció filosòfica, és a dir, l'immergir-se directament en l'experiència subjectiva de la consciència, podem captar la veritable naturalesa de la durada, la durada real. A *L'Évolution...* (*La evolución creadora* en la versió en castellà) s'afirma el següent:

El filósofo debe ir más lejos que el sabio. Haciendo tabla rasa de lo que no es más que un símbolo imaginativo, verá que el mundo material se resuelve en un simple flujo, en una continuidad de fluencia, en un devenir. Y se preparara así a encontrar la duración real allí donde es más útil encontrarla, en el dominio de la vida y de la conciencia. (Bergson 1963, 754)

### **3. Els fonaments estètics del vitalisme bergsonià en Pau Casals**

Bergson, en l'*Essai...*, esbossa ja un pensament vitalista propi i particular. En aquest llibre, hi formula una crítica radical a les concepcions mecanicistes i racionalistes de la consciència i proposa una nova manera d'entendre l'experiència subjectiva. Arran d'aquesta proposta, ja hi apareixen els grans temes que Bergson desenvoluparà al llarg de tota la seva extensa obra, com ara el temps viscut, la llibertat, la intuïció i la crítica a la concepció científica del temps i de la consciència. El filòsof francès parteix de la distinció entre dues formes de coneixement del temps: el temps homogeni (espacialitzat) i el temps heterogeni (duració real).

Un dels punts centrals que critica el filòsof francès és el que ateny l'intel·lecte analític, que tendeix a fragmentar la realitat, en contraposició a la intuïció com a forma d'accedir a la veritable naturalesa de la consciència. La intuïció permet captar la indivisibilitat i la fluïdesa de la vida psíquica, allò que escapa a les categories racionals. La llibertat també és un concepte fonamental, ja que ser lliure no és triar entre diferents opcions, sinó actuar des de la totalitat de la pròpia persona, des del que ell anomena *impuls vital* (*élan vital*) que es manifesta en la durada. Amb tot això, i com a conseqüència de les seves reflexions, defensa una metafísica del canvi, on el ser no és entès com una substància immutable, sinó com a moviment creatiu i transformador, en el qual la consciència es desplega com una successió de moments no separables, sinó units per un flux continu que no és res més que la vida. Per tant, l'aposta vitalista de Bergson és clara i contundent.

La intuïció ens permet accedir a la realitat viva de la consciència; la durada és el temps viu de la consciència, no mesurable ni divisible, i l'impuls vital és l'energia

que anima la vida com a creació contínua. Aquestes nocions constitueixen el nucli de la proposta bergsoniana, que defensa una filosofia de la vida, dinàmica i allunyada de la rigidesa de les categories tradicionals del pensament occidental. Aquestes nocions, profundament interrelacionades, apunten a una concepció dinàmica, qualitativa i creativa de la consciència i de la realitat, com la que Casals va portar a terme no només amb la seva visió de la música com a art de la humanitat sinó també amb la seva praxi interpretativa i compositiva.

La intuïció és per a Bergson una forma privilegiada de coneixement, no discursiva, que permet accedir a la realitat interna dels fenòmens, especialment als fenòmens de la consciència. A diferència de l'intel·lecte, que tendeix a fragmentar, analitzar i espacialitzar l'experiència, la intuïció capta la unitat viva i canviant de la realitat. Mentre que el pensament conceptual imposa estructures estàtiques a allò que és dinàmic, la intuïció ens submergeix en el fluir mateix de la vida.

Per això, Bergson defensa una filosofia de la intuïció, oposada a la filosofia abstracta, que intenta comprendre la durada viva de la consciència en el seu esdevenir continu, sense reduir-la a esquemes rígids. Conèixer per intuïció significa sentir des de dins, viure la realitat, no representar-la des de fora. És el que per a Casals representa «captar l'essència de la partitura».

Per dir-ho d'una altra manera, la intuïció és el mètode privilegiat per accedir a la realitat interna de la consciència. En contrast amb el coneixement intel·lectual, la intuïció permet col·locar-se a l'interior de l'objecte per coincidir amb el que té d'únic i, consegüentment, d'inexpressable. És, per tant, un accés directe, no conceptual, a la vivència pura. No es tracta d'una intuïció vaga o subjectiva, sinó d'una experiència profunda del moviment intern del pensament i de la vida.

Aquesta facultat és particularment adequada per comprendre la durada, que no pot ser objecte de coneixement empíric sense ser desfigurada, car la consciència es presenta com una sèrie d'estats que es penetren mútuament, sense contorns precisos, sense poder-se comparar entre si quant a magnitud. Aquesta imbricació dels estats interns només pot ser aprehesa si ens hi endinsem amb la intuïció, en lloc d'intentar traduir-la en termes d'espai i lògica racional.

La durada<sup>9</sup> és un dels conceptes més rellevants de l'*Essai...* Bergson la defineix com el temps viscut, qualitatiu, intern, irreversible i continu. És un continu de canvis que es penetren els uns als altres, com una melodia que no es pot entendre separant les notes, sinó com una totalitat orgànica. La durada pura és la presa de la consciència quan el nostre jo es deixa viure, quan s'absté de fer una separació entre el present i els altres estats anteriors.

Aquesta durada s'escapa a la representació, ja que no pot ser traduïda a quantitats ni comparada amb res. La durada és, per tant, irreversible, única i heterogènia; és també la manera de ser pròpia de la consciència. No som una suma d'estats psicològics estàtics, sinó un flux de consciència en constant transformació, on cada instant està impregnat dels anteriors i es projecta cap al futur. Aquesta idea de temps intern té profundes implicacions per a la llibertat, l'acció i la identitat personal, car ser un mateix és continuar-se de manera creadora i única.

D'altra banda, ens trobem amb un altre concepte transversal, l'impuls vital. Encara que l'impuls vital és desenvolupat de manera més completa en obres posteriors com *L'Évolution...*,<sup>10</sup> ja és present de forma embrionària en la tesi doctoral del filòsof parisenc com a expressió de la força que travessa la durada.

Con todo, no hay estado de alma, por simple que sea que no cambie en cada instante, ya que no hay conciencia ni memoria, ni continuación de un estado sin la adición al sentimiento presente, del recuerdo de los momentos pasados. En esto

---

<sup>9</sup> Aquest concepte de durada en Bergson està directament vinculat a la música: «Hay, pues, características afines entre música y duración (y vida psíquica), a saber: en ambas se da un progreso dinámico, penetración mutua de tendencias y momentos, solidaridad de las partes, organización íntima de los elementos, multiplicidad indistinta y cualitativa.» (Urdanibia 1985, 100).

<sup>10</sup> A *Essai...*, l'objectiu central és delimitar la naturalesa de la consciència individual i del temps viscut. La investigació parteix de l'experiència immediata i de les «dades de la consciència» per arribar a una concepció qualitativa del temps. Bergson critica la confusió entre temps i espai, assenyalant que «el tiempo que se nos presenta en la vida cotidiana es, en realidad, una homogeneización del cambio, una espacialización del devenir.» (Bergson, 1999: 59).

En canvi, a *L'Évolution...*, l'atenció es desplaça de la consciència personal a la vida universal. El concepte de durada ja no només designa el temps psicològic, sinó el mode d'existència de la realitat mateixa, incloent-hi la matèria, els éssers vius i fins i tot l'evolució biològica.

Respecte de Pau Casals, creiem que és el primer Bergson el que l'impregna de la seva filosofia.

consiste la duración La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen del pasado que se agranda sin cesar, sea que más bien testifique, por su continuo cambio de cualidad, la carga más pesada que uno arrastra detrás de sí, a medida que la vejez aumenta. Sin esta supervivencia del pasado en el presente no habría duración, sino solamente instantaneidad. (Bergson 1960, 27)

L'impuls vital és una energia creativa, original i imprevisible, que anima els éssers vius i les seves manifestacions. És l'expressió més clara del moviment creador de la vida, oposat al determinisme mecànic. A través de la intuïció, podem connectar-nos amb aquest impuls vital, experimentar la vida com a procés i no com a resultat. D'aquesta manera, Bergson proposa una metafísica del canvi, on l'essència de l'ésser no és la substància, sinó el que ha de ser potencialment. I és precisament en la interpretació d'una peça musical que el músic ha d'inculcar-li un impuls de vida que expressi tot el que està contingut en l'obra més la sensibilitat subjectiva de l'intèrpret, com feia Casals.

Aquest impuls és una força dinàmica, irracional i creativa, que travessa la vida en la seva evolució i es manifesta en la durada com a moviment espontani. L'impuls vital es vincula amb la llibertat i la creació com a característiques fonamentals de la vida. Bergson apunta que la realitat no es pot comprendre com una seqüència de causes i efectes determinats, sinó com una gènesi permanent, ja que la llibertat no és ni necessitat ni atzar, està més enllà d'ambdues coses. El món, vist des d'aquesta òptica, no és un sistema tancat, sinó una creació contínua, una evolució que no es repeteix mai i que, per això, és imprevisible.

### **3.1. La intuïció com a forma de coneixement**

Per a Bergson, la intuïció constitueix el mètode privilegiat per accedir a la realitat en la seva profunditat. Lluny de ser una mera impressió sensible, la intuïció és una forma de simpatia que permet penetrar l'objecte des de dins, establint-hi una connexió immediata i viva. A *Introduction à la métaphysique* ('Introducció a la metafísica', 1903), Bergson contraposa la intuïció a l'intel·lecte: aquest analitza, fragmenta i és útil per a la ciència i per orientar l'acció, però és incapaç de captar l'esdevenir.

Només la intuïció pot arribar a coincidir amb l'objecte en el seu flux vital, com qui escolta una melodia sense separar-la en les diferents notes.

Aquesta concepció s'apropa al pragmatisme de William James (1842-1910), amb qui Bergson comparteix la idea d'una consciència dinàmica. Tanmateix, mentre James posa l'accent en la utilitat del pensament, Bergson defensa la intuïció com a via metafísica d'accés a la realitat. Així mateix, s'oposa al racionalisme clàssic, com el de Descartes, que fonamenta el coneixement en evidències clares i distintes. Per a Bergson, aquesta claredat analítica pot ocultar la complexitat del real, especialment allò que fa referència a la durada i al moviment vital.

Aquest concepte de la intuïció ressona en el pensament musical de Pau Casals. El violoncellista va defensar una aproximació intuïtiva a la música, centrada en una escolta interna i profunda. La seva idea que no s'ha de tocar cap nota si abans no s'ha escoltat dins de l'interpret apunta, de fet, cap a una immersió immediata en l'objecte musical, afí a la intuïció bergsoniana. En aquest sentit, Casals creia que només una escolta interior i visceral pot portar a una interpretació autèntica, capaç de fondre's amb el moviment intern de l'obra. Així explica Bergson en què consisteix la intuïció humana i, a la vegada, exterioritzar-la per als oients, per a la societat:

Esta intuición de un medio homogéneo, intuición propia del hombre, nos permite exteriorizar nuestros conceptos unos respecto de otros, nos revela la objetividad de las cosas; y, así, por su doble operación, por una parte favoreciendo el lenguaje y, por otra, presentándonos un mundo exterior bien distinto de nosotros, en cuya percepción comulgan todas las inteligencias, anuncia y prepara la vida social. (Bergson 1999, 163)

Tot i reconèixer la importància de la tècnica i de la intel·ligència musical, Casals insistia que el factor decisiu tant en la composició com en la interpretació era la intuïció, perquè és la manera personal de sentir l'obra des de la subjectivitat i per a la intersubjectivitat. És descobrir en la partitura els estats d'ànim que hi alenen, més enllà de l'estructura formal. El mateix Casals es considerava intuïtiu, i afirmava:

—Vostè es considera un intuïtiu?

—Sí, tot el que faig és a base d'il·luminacions intuïtives.

—*En les quals, de tota manera, vostè no s'atura, sinó que hi aplica «el treball de cada dia».*

—La intel·ligència serveix per al procés de desenvolupament, per a la progressiva apropiació de les formes entretistes, però ha d'acceptar que la intuïció assenyali les directrius capitals. Del grau d'intel·ligència i d'intuïció que posseeix l'artista depèn que aquestes dues facultats arribin a una harmonització fructuosa. (Corredor 1967, 324)

Aquest tema ens planteja una concepció profunda i matisada del procés creatiu, en què la intuïció i la intel·ligència són enteses com dues facultats complementàries i essencials per a l'artista. La resposta que s'hi dona reflecteix una visió bergsoniana de la intuïció com a força guia, generadora de les «il·luminacions» inicials, que obren camins de creació. A la vegada, però, es destaca que aquesta força no és suficient per si sola: l'intel·lecte, com a capacitat de treball quotidià i de desenvolupament racional, és necessari per concretar i donar forma a allò que la intuïció ha suggerit.

Aquest equilibri entre inspiració i elaboració racional connecta amb una llarga tradició estètica —des d'Aristòtil fins a les teories modernes de la creació artística— que reconeix la necessitat d'un diàleg entre espontaneïtat i disciplina. El fet que la intuïció «assenyali les directrius capitals» suggereix que és ella qui dona sentit, orientació i fins i tot originalitat a l'obra; però és la intel·ligència, entesa aquí com a capacitat de perseverança i d'elaboració crítica, la que en fa possible la realització.

No només remarca la importància d'ambdues, sinó que apunta a un ideal de maduresa artística: aquell en què intuïció i intel·ligència no es contraposen, sinó que es potencien mútuament. Això podria interpretar-se, també, com una proposta d'ètica de la creació, car l'artista ha de saber escoltar l'impuls intern i, alhora, comprometre's amb l'exigència del treball. En definitiva, la intuïció no exclou la intel·ligència, sinó que ha de treballar-hi en harmonia. Mentre la intel·ligència permet captar i comprendre l'estructura de l'obra, la intuïció n'és la guia profunda. Aquesta complementarietat és descrita també per Kirk:

Casals told [Bergson] flatly that in the end musical instinct both creates and directs the performance. [...] The technical side is what brings fluency and control [...] but in the musical creation or re-creation another part of the artist's being comes into play: the mature intuition. Intuition is the decisive factor, although intelligence is its potent ally [...] both elements must be present and must blend. (Kirk 1974, 187)



Figura 6. Pau Casals estudiant unes partitures, 1965. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-7564.

En definitiva, tant per a Bergson com per a Casals, la intuïció representa una via d'accés privilegiada a la realitat artística. És un mode de coneixement no discursiu que permet captar l'esdevenir, la durada i la intensitat de l'experiència viva i de l'experiència estètica. En l'àmbit musical, aquesta immersió intuïtiva es tradueix en una interpretació que transcendeix la mera execució tècnica per connectar amb el nucli intern i viu de la música i de l'aspecte transcendent que n'ha en ella.

### **3.2. La durada (*durée*) com a experiència immediata del temps**

Si entenem la durada com la forma pura i immediata del temps tal com és viscut per la consciència, comprendrem que sigui un nucli fonamental de la música. En contraposició al temps dels rellotges, la durada es mou, és qualitativa i irreductible a una seqüència d'instantis. És un contínuum vital en què cada moment conté, transforma i és transformat pels anteriors, com en una melodia on cada nota neix de l'altra en una unitat viva i orgànica.

La concepció del temps com a síntesi dinàmica s'oposa radicalment a la visió newtoniana del temps com a entitat absoluta i relativa. La concepció newtoniana del temps és una de les formulacions clàssiques més influents en la història de la ciència, especialment dins la física i la filosofia natural. Isaac Newton (1643-1727) la va exposar principalment en la seva obra *Philosophiæ naturalis principia mathematica* ('Filosofia natural. Principis matemàtics', 1687). Newton distingeix entre temps absolut i temps relatiu. L'absolut flueix uniformement sense relació amb cap cosa externa, existeix independentment dels esdeveniments o processos físics, és una mena de substrat universal que ho estructura tot: el moviment, el canvi, l'ordre causal. Es pot considerar com una mena d'escenari inalterable i etern dins del qual es desenvolupen els fenòmens naturals, mentre que el relatiu és només una representació pràctica o percebuda del temps absolut i pot ser afectat per condicions locals, però no altera el fluir veritable del temps.

Però Bergson també agafa distància respecte d'Immanuel Kant (1724-1804) de la *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica de la raó pura*, 1781). Si bé Kant ja havia mostrat que el temps és una condició a priori de la sensibilitat, el filòsof francès va més enllà: per a ell, la durada no és una forma de la ment, sinó una realitat

ontològica —una existència en moviment que constitueix l'essència mateixa del subjecte vivent. La seva proposta també es diferencia de la fenomenologia de Husserl. Mentre Husserl descriu el temps com una síntesi entre retenció, presentació i protenció, és a dir, com una estructuració interna de l'experiència temporal, Bergson rebutja qualsevol intent de descriure la consciència temporal en termes estructurals. La durada bergsoniana no és una arquitectura de moments, sinó una propagació irreductible, captada només a través de l'enginy.

Per fer accessible aquesta experiència immediata, Bergson recorre sovint a metàfores artístiques, especialment musicals. Així, compara la durada amb una melodia, que no pot ser entesa com una successió d'elements independents, sinó que ha de ser viscuda en la seva continuïtat orgànica:

Así, cuando oímos una serie de martillazos, los sonidos forman una melodía indivisible en tanto que sensaciones puras y dan además lugar a lo que hemos llamado un progreso dinámico; pero, sabiendo que actúa la misma causa objetiva, dividimos ese progreso en fases, que consideramos entonces como idénticas; y no pudiendo ya concebirse esta multiplicidad de términos idénticos más que por su despliegue en el espacio, llegamos asimismo necesariamente a la idea de un tiempo homogéneo, imagen simbólica de la duración real. En una palabra, nuestro yo toca el mundo exterior con su superficie: nuestras sensaciones sucesivas, aunque se fundan unas con otras, conservan algo de la exterioridad recíproca que caracteriza objetivamente a las causas de ellas; por eso nuestra vida psicológica superficial se desarrolla en un medio homogéneo sin que ese modo de representación nos cueste gran esfuerzo. Pero el carácter simbólico de esta representación resulta cada vez más patente cuanto más penetramos en las profundidades de la conciencia: el yo interior, el que siente y se apasiona, el que delibera y se decide, es una fuerza cuyos estados y modificaciones se penetran íntimamente y padecen una alteración profunda en cuanto se separa a unos de otros para desplegarlos en el espacio. Pero como este yo más profundo no constituye sino una sola y misma persona con el yo superficial, parecen necesariamente durar de la misma manera. Y como la representación constante de un fenómeno objetivo idéntico que se repite divide nuestra vida psíquica superficial en partes exteriores unas a otras, los momentos así determinados determinan a su vez distintos segmentos en el progreso dinámico e indiviso de nuestros estados de conciencia más personales. Así se repercute, así se propaga hasta las profundidades de la conciencia esa exterioridad recíproca

que su yuxtaposición en el espacio homogéneo confiere a los objetos materiales: poco a poco, nuestras sensaciones se separan unas de otras como las causas externas que las hacen nacer, y los sentimientos o ideas como las sensaciones de que son coetáneo. (Bergson 1999, 92)

Aquest fragment és especialment significatiu per la seva connexió amb la pràctica musical de Pau Casals, i en particular amb les seves interpretacions de les *Suites per a violoncel sol* de Johann Sebastian Bach. Casals insistia que cada nota havia de néixer de l'anterior com si formés part d'una mateixa respiració, una idea profundament afí a la noció bergsoniana de durada com a experiència de continuïtat viva. Per a Casals, no es tractava de tocar una successió de sons, sinó de generar un discurs musical viu, en què la temporalitat no es mesura, sinó que es respira.

Aquesta manera d'entendre la música reflecteix el que Bergson defineix com una immersió intuïtiva en el flux del temps, oposada a la percepció externa i segmentada. Casals afirmava que calia trobar el tempo intern de l'obra, no com a metrònom objectiu, sinó com una pulsació interior que respecti el moviment vital de la música. Això exigeix una escolta profunda, una atenció qualitativa que no separa ni classifica, sinó que s'uneix amb l'objecte musical en el seu esdevenir real i sonor.

La metàfora del riu és recurrent en Bergson per descriure la consciència: cada estat es fon amb l'anterior i prepara el següent, en un flux que no pot ser dividit sense destruir la seva essència. Aquesta identitat entre consciència i durada implica que la subjectivitat no és una suma d'instantis, sinó una construcció dinàmica, marcada per la memòria, la intensitat emocional i la creativitat.

Un aspecte fonamental d'aquesta concepció és la seva relació amb la llibertat. Per a Bergson, només som veritablement lliures quan actuem des de la nostra interioritat temporal, des del moviment viu de la durada. Les accions mecàniques, dictades per hàbits o normes externes, no són lliures perquè neixen d'una alienació respecte al nostre temps interior. En canvi, una acció lliure és aquella que sorgeix del nostre fons més íntim, després d'una maduració lenta, no com una reacció immediata, sinó com una expressió autèntica del que som.

Se llama libertad a la relación del yo concreto con el acto que realiza. Esa relación es indefinible, precisamente porque somos libres. En efecto, se analiza una cosa,



Figura 7. Pau Casals tocant el violoncel durant el concert del Dia de les Nacions Unides a la seu de l'ONU, a Nova York. F.B. Grunzweig, 24 d'octubre de 1958. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-5556.

pero no un progreso; se descompone extensión, pero no duración. O bien, si uno se obstina, con todo, en analizar, se transforma inconscientemente el progreso en cosa y la duración en extensión. (Bergson 1999, 152)

Aquest vincle entre durada i llibertat té una incidència clara en la creació artística. Quan un intèrpret com Casals s'abandona a la intuïció i al flux intern de la música, renuncia a una execució calculada per deixar pas a una expressió que emergeix des de dins, fidel al temps viu de la consciència. Així, la música esdevé no només art, sinó manifestació temporal de les subjectivitats del compositor i de l'intèrpret. Subjectivitats que han de fusionar-se per transmetre'n una de sola al públic.

### 3.3. L'impuls vital (*élan vital*) i la creativitat de la vida

A *L'Évolution...*, Bergson introdueix el concepte d'*élan vital* (impuls originari o vital) per explicar el desenvolupament evolutiu com un impuls creatiu. Aquesta força vital travessa la matèria, no és ni unitat ni multiplicitat, genera formes noves i manifesta la llibertat de la vida perquè descansa en l'essència de la vida.

Y es lo que nosotros expresamos diciendo que unidad y multiplicidad son categorías de la materia inerte, que el impulso vital no es ni unidad ni multiplicidad puras, y que si la materia a la que se comunica le pone en la disyuntiva de optar por una de las dos, su opción no será nunca definitiva: saltará indefinidamente de una a otra. La evolución de la vida en la doble dirección de la individualidad y de la asociación no tiene, pues, nada de accidental. Descansa en la esencia misma de la vida. (Bergson 1963, 663)

L'impuls vital no segueix una direcció determinada ni obeeix cap finalitat, sinó que es desplega de manera imprevisible i espontània. En aquest sentit, Bergson s'oposa tant al mecanicisme com al finalisme, i la seva proposta filosòfica constitueix una veritable metafísica de la novetat. El mecanicisme és una concepció filosòfica i científica segons la qual tots els fenòmens naturals es poden explicar mitjançant les lleis del moviment i la interacció de la matèria, com si l'univers fos una màquina gegantina. El finalisme n'és una altra, segons la qual els fenòmens de la natura es produeixen en funció d'un fi o propòsit, una teleologia.

Esta última tesis es la del mecanicismo. Ella excluye absolutamente la hipótesis de un impulso original, quiero decir, de un empuje interior que llevaría la vida, por formas cada vez más complicadas, a destinos cada vez más altos. Este impulso es, sin embargo, visible, y una simple ojeada que se eche sobre las especies fósiles nos muestra que la vida habría podido prescindir de la evolución, o no evolucionar más que en límites muy restringidos, si hubiese tomado el partido, mucho más fácil para ella, de anquilosarse en sus formas primitivas. (Bergson 1963, 526).

En comparació amb Charles Darwin (1809-1882), Bergson rebutja l'explicació purament funcional i causal de l'evolució. Per a ell, la vida no avança per selecció, sinó que crea per desbordament, per excés generador. Consegüentment, doncs, la teoria evolutiva no és suficient per explicar la creativitat i la novetat real de la vida. També es distancia, en el mateix tema, respecte de Herbert Spencer (1820-1903) i del positivisme, en no entendre la vida com una simple adaptació progressiva, sinó com un brot imprevisible i sempre obert a la invenció.

Pau Casals, amb la seva defensa de la música com a acte de creació viva, connecta profundament amb aquesta visió del vitalisme. La música, per a ell, no es repeteix com ho faria una màquina; cada vegada que neix és diferent, única i irrepetible, gràcies a l'impuls creatiu musical que es pot entendre com una manifestació del mateix impuls que et dona la vida.

El impulso de vida de que hablamos consiste, en suma, en una exigencia de creación. No puede crear en absoluto, porque encuentra ante la materia, es decir, el movimiento inverso al suyo. Pero se apodera de esta materia, que es la necesidad misma, y tiende a introducir en ella la mayor suma posible de indeterminación y de libertad. (Bergson 1963, 654-55)

Ser lliure vol dir actuar d'acord amb la pròpia durada, no segons estímuls externs ni hàbits adquirits. Aquesta concepció de la llibertat no consisteix simplement a escollir entre opcions, sinó a crear una resposta única i original des del nucli viu de la pròpia durada interior, talment com ho creia Casals.

Freedom and naturalness were goals Casals sought through a lifetime, and he displayed courage very young. Convinced that beautiful sound could be produced from a large contrivance of pierced wood and taut gut more efficiently and easily without

one arm strapped to the side and by extending a finger instead of moving a hand, Pablo continued his own way. (Kirk 1974, 47)

El violoncel·lista vendrellenc va ser també un defensor acèrrim de la llibertat, no només en el terreny musical, sinó també en l'àmbit polític i humà. La seva oposició als règims totalitaris com el soviètic, el nazi i el franquista, a causa del qual va viure a l'exili, expressen una fidelitat incondicional al seu «jo profund», com diria Bergson. Per a Casals, compondre música i interpretar-la era un acte moral: havia de ser el pont de la pau entre els homes i una prova de la impossibilitat d'esborrar la memòria històrica.

A *Matière...*, Bergson distingeix entre dos tipus de memòria: la memòria-hàbit i la memòria pura. La primera és utilitària, vinculada al cos i orientada a l'acció; la segona conserva el passat en la seva integritat. La memòria pura no és un simple arxiu de records, sinó una presència viva del passat en el present, una facultat espiritual que estructura la durada del jo i que el situa en coherència amb els valors morals.

A diferència de la psicologia empírica, que concep la memòria com una funció cerebral, Bergson la pensa com una dimensió essencial de la consciència, anticipant en alguns punts la fenomenologia de la memòria, i oposant-se radicalment a les explicacions neurofisiològiques. Aquesta concepció també implica una crítica al materialisme, ja que defensa una dualitat entre cos i esperit no reductible a la matèria.

Per a Casals, la memòria no consistia només a recordar partitures, sinó a reviuir l'esperit de la música i dels seus mestres. Sovint parlava de la influència del seu pare, també músic, i de com aquell record seguia viu en ell com una forma de «memòria pura» que s'encarna en cada acte musical com a presència emocional i espiritual viva.



Figura 8. Pau Casals tocant el violoncel, a Prada. Louis Mallais du Carroy, c. 1958-1959. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-127.

## 4. La música com a experiència viscuda

La vida viscuda amb intensitat i compromís tingué un paper fonamental en la concepció i execució musicals de Pau Casals, la qual cosa configurarà no només la seva tècnica interpretativa, sinó també la seva visió estètica i ètica de la música. La seva formació inicial, en un entorn familiar marcat per la tradició musical catalana, i la seva posterior exposició a ambients culturals internacionals, forjaren una comprensió profunda del repertori que transcendia l'estricta fidelitat a la partitura. Dins d'aquestes coordenades, el músic del Vendrell valorava intensament la dimensió emocional de la música. Per a ell, la música era una forma d'expressió moral, i així ho demostra el seu compromís amb la pau i els drets humans, que influí clarament en la seva pràctica artística i en la selecció de les obres interpretades.

La seva experiència com a intèrpret i com a ciutadà compromès amb el seu temps va fer que la música esdevingués un vehicle de memòria, resistència i transcendència. Així, la vivència personal, tant des del pla íntim com en el context històric que li tocà viure, impregnà de significat cada execució musical, dotant-la d'una càrrega expressiva i transcendent. David Blum comença el prefaci del seu llibre *Casals and the art of interpretation (Casals i l'art de la interpretació)* amb un paràgraf que em sembla prou significatiu d'aquest aspecte:

Allò que ens va deixar Casals no és un sistema doctrinari sinó una porta oberta a la nostra experiència. La força del seu esperit no pretenia limitar-nos sinó alliberar-nos; no va guiar les noves generacions cap a una còpia rígida de les seves maneres de fer, sinó cap a un enteniment fructífer de l'art de la interpretació. (Blum 2024, xxiv)

L'afirmació que Casals obria una porta a l'experiència de cadascú ens parla clarament de la seva comprensió de la música com a una experiència viscuda des del jo interpretatiu, des de la comunió única i personal que l'intèrpret té respecte de l'obra. L'experiència viscuda és una confluència de les vivències entre la vida personal, la social i l'artística (i/o cultural).

Una de les primeres reflexions que hem de tenir en compte quan esbrinem quina és la relació entre la vida personal, social i artística d'un compositor, per exemple, com Pau Casals, és que va ser una figura influent en el panorama internacional, i

va destacar no només com a violoncellista, compositor i director d'orquestra, sinó com una persona que tenia un contacte directe amb els prohoms més influents de l'època i també com a ferm defensor de la pau i de la democràcia. La seva trajectòria no es pot entendre sense tenir en compte la seva profunda concepció ètica (i estètica) de la música, que combinava una tècnica virtuosística amb un missatge de solidaritat, humanisme, pau i llibertat.

Un dels fets que va marcar la seva vida va ser l'impacte de la Guerra Civil Espanyola; la va viure amb un profund dolor i un inexcusable compromís moral. Republicà convençut i defensor de la democràcia,<sup>11</sup> va patir molt per la destrucció de la pau i de les llibertats a Espanya. Des del començament del conflicte, es va posicionar clarament a favor de la República i va mostrar una solidaritat activa amb els qui patien la repressió franquista, oferint concerts benèfics per ajudar les víctimes de la guerra i els refugiats. A més, va continuar dirigint l'Orquestra Pau Casals —que ell mateix havia fundat el 1920— fins al 1937, quan va decidir dissoldre-la a causa del conflicte bèl·lic i de la dificultat de sostenir l'activitat musical enmig de la guerra. Com apunta Albert E. Kahn:

Qualsevol guerra és terrible, però una guerra civil ho és més encara. És la lluita d'un veí contra un veí, d'un germà contra un germà, d'un fill contra un pare. I aquest fou el tipus de guerra que trossejà el meu estimat país durant els dos anys i mig següents. Fou un malson ininterromput. (Kahn 1977, 224)

Com a defensor de la República i de les llibertats democràtiques, va refusar tornar a Espanya després de la victòria franquista, i decidí exiliar-se a l'estranger, concretament a Prada de Conflent (Prades), a la Catalunya del Nord, molt a prop de la frontera catalana, i guardar un silenci que era més que un símbol, era una protesta i una manifestació de disconformitat respecte a la veu de l'ésser humà

---

<sup>11</sup> Casals va ser un defensor de la Segona República Espanyola i va expressar obertament el seu suport a la Generalitat de Catalunya. Va dirigir concerts per recaptar fons per als refugiats republicans i va denunciar la repressió franquista arreu del món.

Un dels moments més emblemàtics del seu compromís democràtic va ser el discurs davant les Nacions Unides el 24 d'octubre de 1971, quan va rebre la Medalla de la Pau de les Nacions Unides de mans del seu secretari general, U Thant, en reconeixement de la seva trajectòria en favor de la pau, la democràcia i la llibertat. Durant la cerimònia, Casals va estrenar l'Himne a les Nacions Unides, compost per ell mateix amb lletra del poeta W. H. Auden.



Figura 9. Pau Casals tocant en un concert en benefici als infants víctimes de la guerra al Gran Teatre del Liceu, el 19 d'octubre de 1938, l'últim concert fet a Catalunya abans de marxar a l'exili. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-2191.

i del poble. Les seves paraules publicades a la revista *Saturday Law Review* el 1953 a l'article titulat «I have not changed my mind» són prou significatives i compromeses:

Permeteu-me, primer, manifestar que no dirigiré o tocaré en concerts públics a Suïssa, Bèlgica o qualsevol indret aquest estiu, només al nostre festival anual al Rosselló, on visc. [...]

Fins que les democràcies trobin possible rebutjar totes les dictadures en lloc només les imminents amenaçadores, o bé fins que la meva consciència em permeti crear sense protestar, la meua llar romandrà com l'únic lloc per a les meves activitats artístiques. (Figueres 2010, 155-56)

Allà va viure uns anys de la seva vida en un autoexili volgut, negant-se a tocar als països aliats en protesta per la seva actitud de permissivitat davant del règim franquista i refusant tornar a Espanya mentre durés la dictadura. En aquella

petita població, capital de la comarca nord-catalana del Conflent, es va convertir en un símbol de la resistència cultural i moral contra el franquisme. Aquest compromís polític es va manifestar no només en la seva posició pública, sinó també en la seva música. Un dels moments més significatius d'aquesta etapa va ser el concert a la seu de les Nacions Unides de Nova York el 1958. Durant l'estiu de l'any 1958 Pau Casals va unir la seva veu a la del llegendari Albert Schweitzer en un manifest en què demanaven als governants russos i nord-americans la paralització de la cursa armamentista i de les proves nuclears. Poc després Casals va ser convidat pel secretari general, Dag Hammarskjöld, a participar en el concert commemoratiu del tretzè aniversari de les Nacions Unides a Nova York. Casals, que mantenia la seva protesta de no tocar als països aliats davant la pervivència de la dictadura de Franco a Espanya, va acceptar ja que la seu de les Nacions Unides era considerat terreny internacional neutre. Feia trenta anys que Casals no tocava als Estats Units. Aquest fòrum internacional, malgrat els problemes i obstacles que sorgien al seu pas, representava la principal esperança per establir les bases de la pau i la comprensió entre les nacions. Casals no va desaprovechar aquesta oportunitat d'utilitzar la música i el seu violoncel per fer arribar el seu missatge de Pau al món.<sup>12</sup>

En aquest concert va ser on Casals va interpretar *El cant del ocells*,<sup>13</sup> una peça simbòlica que es va convertir en un crit per la pau i la llibertat, en el context de l'opressió franquista. Mercès a aquesta cançó tradicional catalana, Casals va veure en la música una eina poderosa per transmetre els seus ideals. Una de les seves afirmacions més conegudes era que la música era la llengua de l'esperan-

---

<sup>12</sup> Fundació Pau Casals. *Pau Casals i les Nacions Unides*: <https://www.paucasals.org/pau-casals-i-les-nacions-unides/>.

<sup>13</sup> *El cant dels ocells* és una nadala tradicional catalana que Pau Casals va convertir en un símbol de pau, llibertat i identitat nacional, especialment en el context del seu exili arran de la Guerra Civil Espanyola i la dictadura franquista. És una cançó d'origen anònim el text de la qual tracta de l'alegria de la natura davant el naixement de Jesús: els ocells canten en senyal de goig. Té una melodia senzilla i emotiva, pròpia de la tradició oral rural. El músic va adaptar aquesta nadala com a peça per a violoncel i piano, fent-ne una versió instrumental d'alta expressivitat i lirisme. A partir dels anys quaranta, la va interpretar sovint com a peça de comiat o obertura en els seus concerts a l'estranger, sobretot després del seu exili forçat per la repressió franquista. Amb el temps, es va convertir en un símbol polític i espiritual, ja que la tocava com a pregària per la pau mundial, especialment després de la Segona Guerra Mundial. Per als catalans exiliats i per a la cultura catalana reprimida sota el general Franco, va esdevenir un crit de memòria i de resistència cultural que va ser internacionalitzat, donant a conèixer la música popular catalana com a patrimoni digne de respecte i emoció universal.



Figura 10. Pau Casals tocant amb la Boston Symphony Orchestra durant el concert del Dia de les Nacions Unides a la seu de l'ONU, a Nova York, 24 d'octubre de 1958. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-4665 i 4668.

ça, destacant així la capacitat de l'art per actuar com un vehicle de transformació social. Fou a Canes on va tocar aquesta peça per primera vegada, tal com comenta Joan Alavedra:

Fou a Cannes que el mestre tocà per primera vegada el *Cant dels ocells*. Havíem parlat d'aquesta cançó catalana i recordat que Wanda Landowska<sup>14</sup> escriví «que era la cançó popular més bella del món». Casals agafà el violoncel, la tocà i digué: «—I la que té una melodia més llarga.» (Alavedra 1962, 351)

Per al compositor del Vendrell, la música no era simplement una activitat tècnica on es podia reconèixer la bellesa, sinó una forma de comunicació universal que reflectia els valors fonamentals de l'ésser humà. La visió de la música com a part de la natura es fonamentava en una visió holística de l'art, en què la bellesa sonora del violoncel es convertia en un mitjà per establir una connexió íntima amb el món natural i espiritual, car, segons ell, la música havia de reflectir la perfecció

<sup>14</sup> Wanda Landowska (1879–1959) va ser una destacada clavecinista i pianista polonesa, considerada una figura clau en la revitalització de la música antiga i el redescobriment del clavecí al segle XX. La seva influència va ser fonamental per establir el clavecí com a instrument de concert modern i per inspirar generacions d'intèrprets i compositors.

de la natura, i així ho transmetia a través de la seva interpretació, que mai no es va limitar a l'aspecte tècnic de l'execució, sinó que cercava sempre una expressió emocional profunda.<sup>15</sup> Com ens recorda David Blum, Casals parlava d'unes «lleis de la música» o «lleis de la natura» com a elements essencials en una interpretació eloqüent i que es podien aplicar a totes les formes d'expressió musicals (Blum 2024, XIX).

La seva influència també es va estendre a l'àmbit pedagògic, essent un defensor ferm de la música com a eina d'educació integral, ja que considerava que l'educació musical no només servia per desenvolupar habilitats tècniques, sinó també per fomentar la imaginació, la sensibilitat i l'esperit crític, perquè contribuïa a la formació de l'ànima i la ment humana, i, a través d'aquesta, les persones podien connectar amb els seus valors més alts i elevats. David Blum ens ho explica:

Casals opinava que als músics joves, en general, els mancava el coratge de tocar lliurement, o bé tendien a transformar la llibertat en llicència. Recomanava als alumnes aquesta regla d'or de la interpretació: «Fantasia, tanta com vulgueu – però amb un ordre!» Normalment, feia alguna comparació amb altres aspectes de la vida. «Parlem de democràcia i de llibertat – però amb un ordre. No podem fer simplement tot allò que volem; amb la música passa igual.» (Blum 2024, 95)

La visió de la música com a eina per a la pau es va veure reforçada durant els seus anys d'exili, en defensar la idea que la música podia ser un mitjà per superar les fronteres i els conflictes entre els pobles. En les seves declaracions públiques, va insistir que els músics tenien una responsabilitat moral: utilitzar el seu art per promoure la justícia, la llibertat i la pau, la qual cosa transcendia la mera recre-

---

<sup>15</sup> Hi ha una qüestió que tracta John H. Planer en el seu article «Sentimentality in the Performance of Absolute Music: Pablo Casals's Performance of Saraband from Johann Sebastian Bach's Suite No. 2 in D Minor for Unaccompanied Cello, S. 1008», que pot semblar controvertida i que és interessant no obviar-la en l'àmbit de l'estètica musical. Em refereixo a la interpretació sentimental de peces instrumentals pures, que Planer anomena «absolutes», seguint la nomenclatura anglosaxona.

«In the recreative media, including absolute music, an interpretation is sentimental if it is exaggerated. Since the musical score indicates the pitches, harmonies, textures, and orchestration with relative precision, a performer can do little to change or exaggerate them. The element of music most ripe for sentimental exploitation is rhythm, particularly tempo. Sentimentalist interpretations prefer extremely slow tempos and rubato, the performer's subjective fluctuations of the pulse.» (Planer 1989, 217).

ació sonora. Només seria possible la felicitat de l'ésser humà si la justícia, la llibertat i la pau regnaven en el món, només si aquests valors estaven per sobre de les necessitats individuals i es posaven al servei de la col·lectivitat, de la societat civil. El ressò platònic de l'assoliment de la idea suprema, la que conté la bellesa, la justícia i la bondat, és present en Casals, que arriba a afirmar que només els éssers humans bons són els que poden fer una música bona, entenent-la en la seva indissolubilitat amb la bondat. La música ha d'afectar bondadosament l'ànima, ha de permetre que la realització humana en aquest món estigui guiada per la bondat, per fer el bé.

Perquè Casals tenia simultàniament una benedicció i una maledicció en la seva accentuada sensibilitat i la seva incomparable obstinació moral. El que cercava era un món perfecte. I el món sempre li fallava [...] I no hauria volgut comprometre els seus principis; de fet, ni tan sols els va posar en qüestió. Casals no va perdre mai la fe en el poder del bé. Si l'hagués perduda, també hauria pogut perdre la inspiració de la seva música, perquè eren dues coses inextricables: la consciència moral i la puixança de l'arquet. Sense dolor no hi hauria hagut la música. En darrera anàlisi va mostrar que la música podia ser una força per al bé. ¿És que els homes bons fan millor música? Casals ens convenç que la resposta ha de ser que sí. (Baldock 1994, 321)

Aquesta cruïlla del que s'ha viscut com a persona i de l'experiència com a artista ens porta a considerar una visió fenomenològica que incideix directament en la seva manera d'entendre la música. Si tenim present la fenomenologia de Husserl entendrem per què la consciència intencional implica que tota consciència és consciència d'alguna cosa. En l'àmbit musical, aquesta intencionalitat es manifesta en l'atenció de l'interpret envers els fenòmens sonors en el seu esdevenir temporal, ja que la música s'esdevé primordialment en el temps, a través de la seva evolució executiva, però també en l'espai, ja sigui circumscrita en un període de la història marcat per una manera d'entendre el món o pel lloc, la sala de concert, per exemple, en la qual s'interpreta. Ens trobem en una intersecció entre un temps intern i un temps extern, entre un espai del passat històric i un espai que configura una nova lectura de l'obra musical en unes coordenades arquitectòniques i corresponents a una època en concret inevitables. Husserl ho considera central de la seva fenomenologia, especialment en relació amb la consciència del temps intern (*innere Zeitbewusstsein*). El seu objectiu era entendre com se'ns dona el temps com a experiència abans que com a concepte objectiu. El temps no és una cosa en el

món, sinó una condició de possibilitat per a qualsevol experiència del món. Aquest temps és el temps immanent de l'esdevenir i del progressar de la consciència:

Lo que nosotros admitimos no es, sin embargo, la existencia de un tiempo del mundo, la existencia de una duración de las cosas, etc., sino el tiempo que aparece, la duración que aparece como tal. Éstos son datos absolutos, dudar de los cuales sería absurdo. Ciertamente que con ello asumimos también un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el tiempo inmanente del curso de la conciencia. Que la conciencia de un suceso sonoro, de una melodía que estoy ahora mismo oyendo, muestra una sucesión, de ello tenemos una evidencia que hace absurdas toda duda y toda negación. (Husserl 2002, 26)

Husserl es refereix a l'experiència interna del temps com una superposició de vivències, que té molt a veure amb el concepte de «consciència intencional», que es troba especialment desenvolupat en la seva obra *Logische Untersuchungen* ('Investigacions lògiques', 1900-01). El pare de l'escola fenomenològica defineix la consciència com a *intencional*, en el sentit que tota consciència és sempre consciència de quelcom, és a dir, tota experiència es dirigeix cap a un objecte. Això significa que la consciència no és una entitat passiva, sinó que sempre està orientada cap a un contingut o objecte, ja sigui material o abstracte. En *Logische Untersuchungen* descriu la intencionalitat com una característica essencial de la consciència, que mai no es troba separada de l'objecte al qual s'adreça. Aquesta noció implica que la consciència no és una substància que existeix aïllada, sinó un continuïum d'intencions que es dirigeixen cap a objectes i es poden comprendre a partir de l'experiència subjectiva del temps, l'espai i les relacions. Així, la consciència mai no es limita a un moment present, sinó que inclou l'anticipació del futur i la retenció del passat.

Aquesta concepció de la consciència com a intencional, acompanyada de la seva dinàmica temporal, permet comprendre la manera en què Pau Casals, en la seva pràctica musical, concebia l'acte d'interpretar com una vivència continuada i plena de sentit, on cada nota, cada pausa, cada respiració es dirigia cap a un significat profund i holístic. Per aquest motiu, la consciència del que es toca, la percepció intuïtiva i l'escolta crítica eren tres aspectes fonamentals per aconseguir donar un sentit a l'obra a partir de l'entonació. Com comenta Oskar Falta en la seva tesi doctoral:

The three aspects of establishing a proper intonation according to Casals are intellectual awareness (identification of the key, study of both the harmonic context and the melodic direction), intuitive perception (determining the proper placement of diatonic semitones) and critical listening (adjusting the pitch). (Falta 2019, 32)

Això implica entendre que l'execució per part d'un intèrpret exigeix penetrar en el temps del compositor, rescatar-lo i acompanyar-lo fins al temps present en què sona l'obra musical. L'intèrpret no és un mer traductor de la partitura sinó que és l'introduïdor d'una nova vida en ella mateixa, com a creador in situ del temps en què torna a prendre vida.

Com a conseqüència d'això, Pau Casals comprenia la música com un acte espiritual encarnat en la temporalitat. La idea que la música no només s'escolta, sinó que s'experimenta profundament, apareix en múltiples declaracions de Pau Casals. Aquesta vivència del so com a fenomen significatiu s'allunya d'una visió objectivista, racionalista o merament tècnica. Cada interpretació esdevé una actualització singular del sentit musical perquè en cada execució el temps és irrepetible i diferent. Aquesta actitud fenomenològica es manifesta en la seva atenció minuciosa a la respiració de les frases, al caràcter dels silencis i a l'organicitat del discurs sonor.<sup>16</sup> Casals considerava que la música, com el discurs humà o la poesia, necessita respirar. Frasejava musicalment com si parlés o cantés. Això vol dir que la línia melòdica havia de tenir un tarannà natural, amb pujades i baixades, tensions i relaxacions, com si la música respirés orgànicament. Aquesta concepció està molt influïda pel cant i per la veu humana, car la frase ha de dir alguna cosa i, per tant, ha de tenir un ritme vital, no mecànic. Dins d'aquesta mateixa lògica, Casals atorgava al silenci un valor actiu, no passiu, ja que per a ell el silenci no era absència, sinó presència carregada de sentit, una pausa que

---

<sup>16</sup> Bonnie Hampton fou estudiant de Casals. Recorda com Casals insistia en l'organicitat musical a partir de l'entonació, car l'entonació és la concatenació de les notes en un tot orgànic. «Intonation was of prime and constant importance and was central to all our work. He [Casals] used expressive intonation, which related to the tonality of the music and to the harmonic structure of a phrase. A melodic line can have slightly higher sharps and lower flats, whereas playing chords requires a more tempered intonation. This heightens the emotional tension.» (Hampton 2013, 81). Les arrels d'aquesta concepció de l'entonació es troben, segons Oskar Falta, en els pitagòrics i en els compositors romàntics (Falta 2019, 29).

amplificava l'expressivitat i donava espai al que havia sonat i al que vindria. En un sentit molt semblant a l'augustiniana,<sup>17</sup> el silenci era un moment d'introspecció, d'anticipació dramàtica. Casals entenia la música com una entitat viva, no com una construcció mecànica; per aquest motiu, rebutjava les interpretacions fredes i tècniques, i buscava una fluïdesa expressiva que connectés totes les parts de l'obra com un cos viu. Això estava en sintonia amb valors humanistes i amb la idea que la música no és un fi en si mateixa, sinó una forma d'elevat l'esperit humà, cosa que ens porta a consideracions com les que feia:

«L'afinació», explicava Casals a un alumne, «és una qüestió de consciència. Sentim que una nota està desafinada de la mateixa manera que percebem que hem comès algun error en la vida. No hem de persistir en el mateix error.» La seva afirmació que «cada nota és la baula d'una cadena, important en si mateixa, però també com a connexió entre allò que ja ha passat i el que vindrà», feia referència tant a l'afinació com a altres aspectes de la interpretació. [...] Tanmateix, tocar de manera finada no és una qüestió d'adaptar-se als intervals basats en una fórmula matemàtica preestablerta, sinó que és un procés dinàmic que expressa les relacions orgàniques entre les notes dins d'un context musical, que Casals definia com a «afinació expressiva». La decisió final recau en la sensibilitat auditiva del músic. (Blum 2024, 114-115)

---

<sup>17</sup> Per a sant Agustí, el silenci com a introspecció és una clau espiritual i epistemològica fonamental. No es tracta només de l'absència de soroll, sinó d'una disposició interior necessària per accedir a la veritat, a Déu i a un mateix.

## 5. L'interpret com a mediador hermenèutic de la música

L'hermenèutica filosòfica, en particular la de Gadamer, considera que comprendre una obra és reviure el seu sentit en el present, no pas reproduir literalment una intenció original. Casals, en abordar les *Suites* de Bach, no es limitava a la partitura, sinó que hi dialogava des de la seva sensibilitat i la seva ètica interpretativa. Per a ell, tocar era dir alguna cosa essencial. Més important que com es tocava era el que es transmetia en tocar. El fraseig musical, si no s'entén bé la declamació, les pauses, l'articulació i la dinàmica, pot conduir-nos a un resultat sonor sense empremta metafísica o sense cap mena d'arrelament al món dels sentits. La fidelitat a l'obra com a lector d'una partitura i com a executant d'aquesta per a Casals no era servilisme textual, sinó una responsabilitat poètica, un saber transmetre el missatge que s'amaga rere la intencionalitat artística. El text musical esdevé un horitzó obert de sentit, que exigeix a l'interpret no només tècnica, sinó una comprensió essencial. S'exigeix a l'interpret un control de l'instrument però especialment una transmissió dels valors que la música que interpreta transmet o vol transmetre. D'aquí que sigui tan important associar a la història de la música una perspectiva estètica, provinent de la filosofia, primordialment, encara que pugui anar acompanyada d'aspectes antropològics i sociològics.

Arran d'aquesta qüestió és rellevant apropar-nos, encara que sigui d'una manera introductòria, a tenir present com Pau Casals dialogava amb les *Suites* de Bach. La seva aproximació a aquest conjunt d'obres era ètica i personal. Reconeixia en Bach l'exposició de tots els sentiments: «Per a mi, Bach és el poeta que experimentava la necessitat d'expressar en música tots els sentiments nobles.» (Corredor 1967, 205)

Casals va descobrir aquestes obres de manera accidental amb 13 anys, quan va trobar un manuscrit de les *Suites* en una botiga de música del carrer Ample de Barcelona.<sup>18</sup> Aquestes peces, que fins a aquell moment havien estat relativament poc conegudes i no gaire interpretades, van ser revolucionàries per la seva manera de tocar-les, atès que va donar una nova dimensió a aquestes composicions, trans-

---

<sup>18</sup> Quan Casals tenia tretze anys, com explica Kahn, va viure aquest fet: «Un dia vaig comentar al pare que em calia especialment trobar nova música de solo. [...] Vaig començar a fullejar un feix de partitures i, de sobte, em vaig fixar en un plec de papers, envellit i descolorit pel temps. Eren unes suites de Johann Sebastian Bach —per a violoncel sol—. [...] Quina màgia i quin misteri deuen contenir aquestes paraules?» (Kahn 1977, 44)

formant-les en referents en el repertori per a violoncel. La seva interpretació va ser un testimoni de la seva vàlua espiritual i tècnica. Les seves versions, gravades a mitjans del segle XX, van consolidar les *Suites* com un dels pilars del repertori per a violoncel sol. Com testimonia Joan Alavedra: «Al cap de dotze anys d'estudiar cada dia les *Sis Suites per a violoncel* —quina lliçó de fidelitat i de perseverança— arribà un moment que Pau Casals se sentí segur i es decidí a lliurar, amb la interpretació d'aquestes composicions, la batalla per Bach.» (Alavedra 1989, 53)

Per al músic, les *Suites* de Bach exigien ser enteses des d'una pregonesa que va més enllà de la simple lectura tècnica de la partitura. En lloc de veure-les com una mera execució de les notes escrites, Casals hi introduïa la seva pròpia sensibilitat interpretativa, creava una relació activa amb l'obra que transcendia la seva simple reproducció. En aquest sentit, se situava com un intermediari entre la música escrita per Bach i l'audiència, era un intèrpret que transformava les notes en un discurs expressiu, poètic i filosòfic. I això era així perquè el violoncellista entenia la interpretació com un diàleg viu amb l'obra, on cada compàs era una relectura personal, influïda per les circumstàncies i l'experiència individual. En relació amb les *Suites*, no es limitava a la partitura com a guia rígida; més aviat veia l'obra com



Figura 11. Partitura de les *Suites per a violoncel sol* de Johann Sebastian Bach que Pau Casals va comprar amb el seu pare quan tenia 13 anys. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-T-381.

un text en constant interpellació amb el present. Això implicava un compromís amb les emocions que cada frase despertava en ell i amb la responsabilitat de transmetre'n la veritat a l'audiència.

De la mateixa manera, Casals considerava que l'intèrpret no hauria de veure's com un simple traductor de notes, sinó com algú que aporta una visió crítica —en sentit constructiu respecte a la història i respecte a la tècnica. En les seves interpretacions, es pot percebre una constant atenció a totes les indicacions que són implícites en la partitura. Cada nota era, per a Casals, un acte d'expressió, i el silenci que envoltava la música no era només un espai entre les notes, sinó una part fonamental del discurs musical, on es deien moltes coses: totes les que es podien dir. No era una manca de la figura rítmica que representava sinó una oportunitat perquè l'obra musical ens donés l'aire necessari per respirar, de la mateixa manera que l'aire que ens arriba als pulmons ens és necessari per als humans, perquè la música era concebuda com l'ànima feta so.

La visió ètica de Casals es manifesta també en la manera en què abordava les *Suites*. En aquest sentit, no només es tractava de retre homenatge a Bach com a compositor, sinó de comprometre's personalment amb el missatge espiritual de l'obra, ja que aquestes peces no eren només una obra tècnica, sinó un vehicle per a la meditació i la reflexió, car tocar Bach era com fer una pregària.

Aquestes peces no eren una obra més de repertori, sinó una oportunitat per a una relació estreta amb la veritat que Bach estava transmetent a través de la seva música. Així, doncs, el significat de l'obra no es limitava a una interpretació superficial, sinó que era una comunicació immediata amb el compositor i amb el sentit que aquest volia expressar vers al públic o a l'oient. S'estenia un pont entre l'ànima del compositor i l'intèrpret, però també entre l'intèrpret i el seu públic. Les paraules que va pronunciar Bergson en la segona conferència al Collège de París, en són molt representatives:

Ya sea en la pintura, la escultura, la música, sobre todo, hay sin duda ciertos comportamientos incipientes determinados en nosotros, en los que el artista nos coloca, y en estos comportamientos incipientes se van incorporando ciertos sentimientos que el artista, consciente o inconscientemente, nos ha querido sugerir. Es a través de un llamado a ciertos comportamientos, a ciertas acciones efectuadas o apenas comenzadas, incipientes o imaginadas, que el signo actúa sobre nosotros.

El signo es la fijación de un cierto comportamiento que, en muchos casos, determina en nosotros un comportamiento similar o complementario, y en este comportamiento se van insertando los sentimientos que guiaron el simbolismo del artista. En pocas palabras, el comportamiento sugerido es un puente tendido entre el alma del artista y la nuestra. (Bergson 2018, 40)

Com a fruit d'aquesta manera d'entendre-les, el sentit de l'obra anava més enllà de l'acte en què s'interpretava en un "aquí i ara" concret, la música també era una forma de connexió universal. Casals sentia que podia vincular-se amb el compositor a través de la seva pròpia lectura interpretativa. En aquest procés de comunicació, no es tractava només de transmetre notes, sinó de transmetre emocions, idees i valors que transcendien la temporalitat i l'espai, com si es tractés de transmetre una màgia inexplicable amb paraules, només possible a través dels sons.

Aquesta comunicació era, per a Casals, un acte de responsabilitat perquè la interpretació s'integrava en un compromís amb l'autenticitat de l'obra i amb la responsabilitat d'interpretar-la d'una manera que respectés l'esperit de Bach, però que també aportés una visió personal de l'interpret. La música no era només una representació del passat, sinó una experiència viva i activa en el present. Casals, en diverses ocasions, subratllava que la música implicava una recerca constant del significat més amagat de l'obra. És lògic pensar que fos molt conscient de la necessitat d'una interpretació autèntica, i que defensés una manera d'interpretar el compositor barroc que no es limités a seguir les convencions establertes de l'època. Per exemple, a l'hora d'interpretar aquestes peces, es va allunyar de la pràctica habitual de l'ús de la «batuta» (el «*battuto*» que molts violoncellistes aplicaven a l'època), amb l'objectiu de donar més llibertat i expressivitat a la interpretació. Aquest desig d'autenticitat també va influir en les seves eleccions interpretatives, com el fet de conservar els silencis i les dinàmiques de manera que creés una lectura més personal i més íntima.

Aquest aspecte no només pren cos en les *Suites*, sinó en gairebé totes les seves interpretacions. Per esmentar-ne només un parell, farem esment al *Concert per a violoncel i orquestra en do major* de Joseph Haydn, una peça que es va convertir en una de les signatures de Casals com a solista. La seva interpretació va ser particularment rellevant pel seu equilibri entre el virtuosisme tècnic i la sensibilitat emocional. La manera en què Casals dialogava amb l'orquestra i la seva capacitat

per subratllar la gran llibertat expressiva que Haydn va imprimir a la composició li va atorgar una nova vida a la peça. Aquesta interpretació també va contribuir a la revifalla de la música de Haydn com una de les grans obres mestres del repertori clàssic (Kaufman 2006). O també podem fer referència al *Concert per a violoncel i orquestra en mi menor* de Dmitri Xostakóvitx. Casals va ser un dels primers músics occidentals a interpretar aquesta obra després de la seva estrena a la Unió Soviètica, i va aconseguir una lectura intensament emotiva de la peça. En aquesta obra, escrita en plena Segona Guerra Mundial, carregada de conflicte i tensió, Casals va aconseguir transmetre'n les múltiples capes de significat mitjançant la seva habilitat per jugar amb la dinàmica i l'expressivitat. La interpretació de Casals d'aquest concert va ajudar a consolidar-lo com un dels violoncellistes més importants del segle XX, capaç d'interpretar tant les obres clàssiques com les modernes amb la mateixa rigorositat i fervor. Un altre moment clau de la seva carrera com a intèrpret va ser la seva interpretació de diverses obres de compositors catalans, atès que és ben conegut que també va ser un defensor de la música catalana. Va interpretar obres de compositors com Enric Granados (1867-1916) i Manuel de Falla (1876-1946), tot contribuint a la difusió de la música espanyola i catalana a escala internacional. La seva interpretació de les obres d'aquests compositors va ser un reflex de la seva passió per la música de la seva terra natal; les seves interpretacions d'aquestes peces amb el seu distintiu toc emocional van ajudar a consolidar-les en el repertori mundial.

Arran de tot això, Pau Casals va ser conegut per la seva capacitat de fusionar una tècnica impecable amb una expressivitat inigualable. La seva manera de tocar el violoncel era tota una declaració d'intencions: una combinació de virtuosisme i sensibilitat que feia que cada frase musical fos carregada de sentiments. No només tocava les notes de manera precisa, sinó que aconseguia transmetre les intencions de cada peça de manera que el públic percebia la música com una extensió de la seva pròpia personalitat i vivències. Una de les seves marques distintives, com és ben conegut, va ser la seva capacitat de controlar el so i el timbre del violoncel, creant variacions subtils que aportaven una textura rica i dinàmica a les seves execucions. Sense anar més lluny, el violoncellista utilitzava la tècnica del *legato* per aconseguir una línia melòdica fluïda i contínua, i jugava amb les dinàmiques per fer emergir moments de gran intensitat emocional. A més, va ser pioner en l'ús de l'arquet per aconseguir un toc més expressiu, creant sons més càlids i propers al cos del violoncel. A través de la seva capacitat per combinar

l'expressió emocional amb una tècnica impecable, Pau Casals va establir un nou estàndard d'interpretació i va demostrar que la música és una forma d'art viva, capaç de transcendir les èpoques i les fronteres culturals.

## 6. La presa de consciència: corporalitat i gestualitat interpretatives

Casals era un ferm defensor de l'ús de l'instrument com a part del cos de l'interpret. Així, doncs, la seva manera d'abordar les *Suites* implicava no només una tècnica refinada, sinó també un compromís corporal amb el violoncel, una corporalitat que era essencial per a una expressió musical colpidora i per a la comunicació directa i precisa amb l'audiència.

La consciència sempre és consciència d'alguna cosa. Aplicat a la música, la intencionalitat musical es refereix a la manera en què la nostra consciència s'adreça al fenomen sonor musical i com s'hi involucra, i ho fa primordialment a través del cos. La nostra consciència intencional capta les qualitats expressives (alegria, tristesa, tensió, calma, etc.) que semblen habitar la música mateixa. La fenomenologia explora com aquestes qualitats es manifesten a través de les estructures sonores i com les experimentem corporalment. La intencionalitat musical posa de manifest la relació essencial entre el subjecte que escolta i l'objecte musical. El significat musical no resideix únicament en les notes o en la intenció del compositor, sinó que emergeix en aquesta trobada, en aquesta interacció intencional de la qual participa, també, el cos i la gestualitat.

Si analitzem les principals composicions de Pau Casals, se'ns revelen tot un seguit de característiques distintives del seu estil, influenciat indiscutiblement pel seu virtuosisme com a violoncellista i el seu demostrat amor per la música popular catalana i per la música religiosa.<sup>19</sup> A més d'això, i afegint el domini del violoncel, les seves

---

<sup>19</sup> En una entrevista especial per al diari *La Capital* de Buenos Aires, el periodista li va demanar:

«¿Por qué genero de composiciones tiene usted mayor inclinación?

—Por las populares y religiosas.» (*La Capital* 1937, 11)

composicions sovint presenten línies melòdiques belles i cantables, dissenyades per evocar unes emocions de manera immediata, amb la qual cosa es percep una sensibilitat lírica que busca connectar directament amb l'oient i amb la seva corporalitat.

Si bé no se'l considera un compositor d'avantguarda harmònicament ni tampoc un compositor de música experimental, les seves composicions mostren un ús intel·ligent i sensible de l'harmonia per realçar la melodia i l'expressió. Les seves harmonies solen ser clares i funcionals, però amb moments de riquesa i color que ens acosten a l'experiència del sublim. El llegat de la música popular també es reflecteix en el tractament del ritme, que sovint té un caràcter viu i ballable, com, per exemple, en les seves sardanes que, tot i ser de format breu, mostren la seva habilitat per capturar l'esperit i el ritme característic d'aquesta dansa, sovint amb melodies expressives i harmonies que en realcen la bellesa. Fins i tot en les seves obres més líriques, hi ha de manera subjacent un pols rítmic que aporta vitalitat. Sense anar més lluny, les seves cançons revelen la sensibilitat per la paraula i la capacitat per crear melodies que s'integren perfectament amb el significat del poema imbuït-se d'un caràcter íntim i emotiu.

En els nombrosos arranjaments d'obres d'altres compositors, Casals sempre va demostrar la seva habilitat per adaptar i reinterpretar la música a través de la seva pròpia sensibilitat i per destacar les qualitats del violoncel. Amb aquests arranjaments, posava de manifest la bellesa i les possibilitats expressives de l'instrument, adaptant les melodies i harmonies amb una gran sensibilitat, mostrant una elevada comprensió de la instrumentació i l'orquestració (tot i que la seva producció original per a orquestra és relativament limitada). La seva música tendeix a ser directa i comunicativa, evitant la complexitat innecessària, la qual cosa comporta buscar el fet de transmetre sentiments i emocions d'una manera clara i sincera.

Moltes de les seves composicions, especialment les de caràcter més reflexiu o basades en temes religiosos, com el seu oratori *El Pessebre* (1943-1960), una de les seves obres més ambicioses i significatives —ja que es tracta d'oratori per a solistes, cor i orquestra, amb llibret de Joan Alavedra—, reflecteix profundament la seva humanitat, el seu amor per la pau i la seva fe. Musicalment, combina passatges lírics i contemplatius amb moments de gran força coral i orquestral. S'hi percep una influència de la tradició oratorial, però amb un llenguatge harmònic personal i amb moments que evoquen la senzillesa de la música popular catalana. L'obra té

una càrrega simbòlica important, especialment en el context de la postguerra i el seu exili, i revela una gran sensibilitat humana i una dimensió ascètica que el fa un músic irremeiablement connectat amb la seva herència cultural, un mestre de la melodia i l'expressió, i un compositor el llenguatge musical del qual, tot i estar arrelat en la tradició, posseeix una veu original, pròpia i commovedora.

D'altra banda, la fenomenologia subratlla el paper del cos com a condició de possibilitat de tota experiència, perquè, com diria Merleau-Ponty, el cos seria el nostre primer contacte amb el món, és la porta a través de la qual percebem el món. Però si reforcem aquesta idea i la traslladem a la capacitat de la música per recordar a través de la memòria una partitura o un tipus d'interpretació, ens adonarem que el cos té memòria. En paraules de Bergson, el cos recorda, té memòria:

Llega un momento en que el recuerdo, así reducido, se inserta tan bien en la percepción presente que no podría decirse donde termina el perdón, donde comienza el recuerdo. En ese preciso momento la memoria, en lugar de hacer aparecer y desaparecer caprichosamente sus representaciones, se regula detalladamente gracias a los movimientos corporales. (Bergson 1977, 58)

El cos no és un mer instrument passiu, sinó el mitjà actiu pel qual el món es manifesta. El cos és l'element essencial del gest musical: no es tracta només d'executar notes, sinó d'encarnar sentit. Aquesta concepció coincideix amb l'estètica fenomenològica de Roman Ingarden (1893-1970), el qual considera que l'obra musical és un objecte intencional que es concreta en la interpretació:

In order to ascertain objectively the presence of emotional qualities in a musical work concretized in performance, we have to attain a still more accurate analysis of experience not blurred with faulty a priori interpretations. We have, that is, to distinguish the emotional qualities rooted in the sounding material of the musical sound-constructs from feelings that the listener might experience under the influence of the work he is hearing; that is, from the feelings either that are aroused by the performance or with which he responds to the performance. We must also distinguish these emotional qualities from feelings experienced through the work performed in concreto by an interpreter. These expressed feelings may be in turn feelings of the performer, moved by the work he is performing! or of the composer—Bach, Beethoven, or Chopin—experienced during the composition of the work. (Ingarden 1986, 101)

Quan Casals formava els músics, subratllava el caràcter corporal del coneixement musical: escoltar amb el cos, tocar amb l'oïda, respirar amb l'instrument.<sup>20</sup> Com a intèrpret, no entenia la música com una mera lectura d'unes notes, sinó com una vivència que implicava tot el cos. Això es veu en la seva manera de tocar el violoncel, que és com una extensió del seu cos. El seu gest, la seva respiració, el control del *vibrato*, tot formava part d'una riuada expressiva on el cos no era un mitjà, sinó una part constitutiva del pensament musical. Quan afirmava que la música ens ha de fer sentir amb el cos i no només ens ha de fer pensar amb el cap, ja apuntava a una visió on el cos-emoció-intel·lecte estan units.<sup>21</sup> Respecte d'aquest tema, és molt curiosa la resposta que fa Casals al diari *La Voz* el 1935 quan li demanen per què toca tan bé el violoncel:

Yo quiero hacerle una pregunta. No sé si será irrespetuosa o simplemente ingenua. Yo quiero saber por qué toca usted tan bien el violoncelo.

Pablo Casals sonríe:

—Puede ser una broma su pregunta; pero yo se la voy a contestar. Toco tan bien el violoncelo porque el don que me acompañó siempre se unía a mi voluntad y a mi educación. Fueron tan solícitos los cuidados que siempre tuvieron conmigo, fué tan cariñosa la ayuda que en todos encontré, que mi don fué haciéndose posible, más tarde cierto y, por último, se hizo fácil. En toda profesión ha de ir unido un don y un cuidado. Yo el don lo tuve y los cuidados no me faltaron. Pero ahora soy yo quien pregunta: Si mi brazo derecho hubiese tenido cinco centímetros más, ¿hubiese yo tocado tan bien el violoncelo? Ahora mi mano arranca las notas y sostiene los compases sin que el pulso me timbre.

Si mi corazón hubiese sido menos fuerte, ¿tocaría yo tan bien el violoncelo? Ahora mi corazón resiste la emoción de un pasaje y se sobrepone y no falla. Si mis piernas hubiesen sido cinco centímetros más largas, ¿hubiera yo tocado tan bien el violoncelo? Ahora la caja se ajusta exactamente a mis piernas y cobro la estabilidad inmutable necesaria para la pulsación. Un conjunto de circunstancias hacen que lo que es, haya sido. El violoncelo es delicado y frágil. Una corriente de aire, un cambio apenas perceptible de temperatura, el humo de mi propia pipa, pueden hacer diferentes dos sonidos musicales pulsados con idéntica tensión de arco. (Morales 1935, 3)

<sup>20</sup> Aquest enfocament unitari ressona en les actuals investigacions sobre embodiment i cognició musical. L'embodiment fa referència a com la ment, el cos i l'entorn s'integren en l'experiència cognitiva.

<sup>21</sup> Això combrega amb teories d'autors com Mark Johnson, Lawrence Barsalou o David Sudnow.

La cognició musical no és només el processament d'estímuls auditius, sinó una activitat cultural, corporal i afectiva que ho imbueix tot. Tenint en compte tot això, Casals entenia la música com una pràctica ètica i espiritual, cosa que encaixa molt bé amb corrents actuals de la cognició enactivista (d'*enactivism*), on l'acte musical és una forma de coneixement arrelada en el món i en la relació amb els altres. La principal idea de l'enfocament enactiu o enactivista consisteix a considerar la vida de la ment també com a vida del cos, que està situada al món. És a dir, les arrels de la vida mental estan entroncades amb el cos i l'ambient, no es poden reduir simplement a processos cerebrals, sinó que tot té a veure amb tot. En ser un cos situat, tenim en compte qualsevol detall d'aquest cos que es troba predisposat en un espai concret i això fa que la nostra ment també estigui situada.

Quan Casals deia que la música era un llenguatge de pau, significava que fer música és una forma de comprendre i transformar, a través del que el cos expressava, el món, no només de sonar; per tant, és una manera de transformar la ment del món.<sup>22</sup>

Per a Casals, tocar no era repetir patrons, sinó revifar vivències sonores que es transmeten per la corporalitat. Això es vincula amb el concepte de memòria corporal, on la música viscuda queda gravada en el cos i es transmet tant en la seva execució com en la seva pedagogia. El sentit del gest musical, per a Casals, per exemple, en el moviment del braç, de l'arc, del tronc, no eren simplement mecànics, sinó plens d'una intenció expressiva que anticipa moltes de les intuïcions contemporànies de la cognició musical encarnada. La seva pràctica interpretativa i pedagògica mostra com el cos no només produeix música, sinó que pensa, que sent i que hi participa com a agent epistèmic.

Per a Casals, la tècnica que s'assolia amb el control del cos i del gest no era només una habilitat mecànica, sinó que era un mitjà per expressar el sentiment, la passió i la vida mateixa a través de l'instrument. En la seva manera de tocar, el cos era l'instrument de la seva sensibilitat i l'expressió emocional, una part essencial del seu discurs musical. Blum ens parla d'això quan ell, per exemple,

---

<sup>22</sup> Aquesta idea coincideix amb teories contemporànies que entenen la música com una forma d'afiliació social i de diàleg encarnat; pensem en autors com Eric Clarke, Tia DeNora o Susan Hallam.

tocava el *Minuet de la Simfonia n. 95* de Haydn: «Assegut a la cadira, començava a balancejar el cos d'un cantó a l'altre, mentre el moviment alternatiu dels peus, que queien amb el primer temps de cada compàs, comunicava un impuls rítmic, invencible, irresistible.» (Blum 2024, 103-104)

La música no podia ser separada ni de la corporalitat, ni de l'espai; el violoncel era una extensió del seu propi cos, una eina per donar forma al que sentia i volia expressar en un espai determinat. D'aquí la importància que dona a la postura, on el moviment corporal es convertia en part integrant del procés interpretatiu. La relació entre el cos i la música com una fusió inextricable: l'intèrpret no era un agent passiu, sinó que el seu cos creava juntament amb la seva voluntat i intuïció.



Figura 12. Pau Casals impartint classe a diverses violoncel·listes durant les *masterclass* a la Universitat de Califòrnia, a Berkeley, 1960. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-4611; 4605; 4606 i 4610.

La seva comprensió del moviment físic com una eina per a l'expressió va atorgar una gran importància a la coordinació entre la respiració, el moviment de l'arc i la postura, de manera que cada nota fos com una emanació natural de l'ànima. Cada moviment de l'arc, cada canvi de dinàmica, era per a ell un gest carregat de significat. El gest no era només una tècnica per produir sons, sinó un mitjà per a la comunicació expressiva amb l'audiència. Aquesta visió de la música com a llenguatge gestual implica que l'interpret no només utilitza el cos per produir el so, sinó també per comunicar una intenció i un significat que va més enllà del que està escrit en el pentagrama.

La gestualitat de Casals era caracteritzada per una gran precisió i sensibilitat. Cada moviment de l'arc estava orientat no només a produir el so correcte, sinó a transmetre l'emoció i la intenció darrere d'aquest so; d'aquesta manera guiava el seu flux emocional, mantenint una connexió directa amb l'obra interpretada i amb l'audiència que l'escoltava. La seva interpretació era una acció vivencial, un acte en què cos i ment es trobaven per comunicar-se a través de la música.

Aquesta relació entre cos i música es feia evident també en l'atenció que Casals posava a la seva *respiració* mentre tocava. La inspiració i l'exhalació eren per a ell una part essencial del seu procés interpretatiu, ja que permetia una connexió directa amb la música, ajudant-lo a trobar el tempo just i necessari dins de les frases musicals i a crear una sensació de «deixar-se portar». La respiració i el gest eren la seva manera de «viure» el temps musical, de manera que cada interpretació era una experiència temporal que transcendia la simple tècnica per convertir-se en un acte de veritable comunicació on la *corporeïtat* no només era un mitjà tècnic, sinó també una via per expressar el que considerava els valors més profunds de la música: la veritat, l'autenticitat i l'espiritualitat. Aquesta visió filosòfica de la música es reflecteix en la manera en què percebia el seu propi cos com a canal per dir la veritat musical i, de manera semblant a Plotí, per fondre veritat i bondat. Tocar bé era tocar harmoniosament i amb un contingut ètic i moral.

La seva manera de tocar semblava del tot simple. Els moviments eren ben naturals i harmoniosos. Mentre corregia una manera errònia d'agafar l'arc d'un alumne, comentà: «Tot el que és lleig és dolent; el que és bonic, és bo.» Cada gest que feia semblava inevitable, ni més ni menys que allò que la música demanava. Era absolutament extraordinari veure Casals tocant el violoncel quan tenia vuitanta o noranta

anys. Mantenien el control i la flexibilitat fins a un nivell remarcable; el moviment de l'arc era recte com una fletxa. Va aconseguir aquesta facilitat instrumental basant-se en una sensació de repòs que sorgia des del centre del cos i que transmetia el moviment a les extremitats amb una integració natural. Aquesta imatge era molt pròpia i altament intuïtiva; no derivava de cap teoria preconcebuda. (Blum 2024, 148-149)

## **7. La recerca del sentit, l'ésser i la veritat en l'obra musical**

La construcció del fraseig de Casals es feia a partir d'aquesta consciència fluida del temps, on cada nota s'inscrivía en una direcció expressiva. Com escriu Ingarden, «...the musical work unfolds in time as a dynamic structure of intentional acts.» (Ingarden 1986, 27)

El sentit de la música es revelava a mesura que l'intèrpret establia una relació única amb l'obra, on l'objecte musical no era una cosa rígida, sinó que era una entitat viva que es desvelava a través de l'execució. Casals entenia l'obra no com una entitat tancada, sinó com una entitat que requeria el diàleg de l'intèrpret per desplegar el seu veritable significat, com diria Umberto Eco (1932-2016) a partir del seu concepte d'*opera aperta*.

Per al músic, el sentit de l'obra no es trobava només en la seva tècnica o en la seva composició estructural, sinó en la manera en què aquesta ressonava en i amb l'ànima de l'intèrpret. Aquesta connexió era clau per construir el significat de l'obra i transmetre'l.

El contingut semàntic descansava en la comprensió del temps musical, la temporalitat interior, on la música fluïa de manera orgànica. El temps era una vivència de l'instant present que es desplegava a través de cada frase, quelcom que imitava el passat en un present de l'obra i, per això, cada nota tenia el seu propi temps. A través d'aquesta visió, Casals creava una estructura temporal dinàmica on l'obra es desplegava en funció de la seva pròpia expressivitat, no de les exigències mètriques o tècniques, i es desplegava, necessàriament, com un tot orgànic. Així mateix ho concebia Bergson:

La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Para ello no tiene necesidad de absorberse por entero en la sensación o en la idea que pasa, pues entonces, por el contrario, dejaría de durar. Tampoco tiene necesidad de olvidar los estados anteriores: basta que, al acordarse de esos estados, no los yuxtaponga al estado actual como un punto a otro punto, sino que los organice con él, como ocurre cuando nos acordamos, fundidas a la vez, por así decirlo, de las notas de una melodía. ¿No cabría decir que, si bien esas notas se suceden, sin embargo las percibimos unas en otras y que su conjunto es comparable a un ser viviente, cuyas partes, aunque distintas, se penetran por efecto mismo de su solidaridad? La prueba de ello es que, si rompemos la medida insistiendo más de lo que es justo en una nota de la melodía, no es su exagerada longitud, en cuanto longitud, la que nos advertirá de nuestra falta, sino el cambio cualitativo aportado con ello al conjunto de la frase musical. (Bergson 1999, 77)

El músic vendrellenc considerava que cada moment de silenci era una oportunitat per a l'audiència i per a ell mateix per reflexionar sobre el que s'havia dit i el que estava per dir. El silenci era tan important com el so en la dotació de significat i de sentit organicista de l'obra musical. En reconèixer la pausa com a element estructurador del sentit, fa que es reflecteixi en la seva comprensió de la música com un ésser viu, on cada element té la seva importància en el conjunt de l'expressió.

Així, doncs, la partitura era només el punt de partida per a la creació del significat musical. Tot i que respectava profundament la música escrita, considerava que l'obra no existia plenament fins que l'intèrpret li donava vida a través de la seva sensibilitat. Aquesta perspectiva va ser una part fonamental de la seva aproximació a les *Suites* de Bach, on es va allunyar de la mera reproducció tècnica de la partitura i va buscar el sentit musical de cada frase, car es tractava de tocar el que estava escrit i d'expressar allò que estava amagant-se entre les línies de la notació musical. Aquesta concepció l'aproxima a un enfocament hermenèutic de la música, on el sentit no es troba en la simple reproducció, sinó en la interpretació que n'ofereix l'intèrpret.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> En els darrers anys del segle XX ha pres molt força l'estètica de la recepció iniciada per l'Escola de Constança, amb Hans-Robert Jauss i Wolfgang Iser, com a principals representants.

Martin Heidegger defineix l'art com el lloc on la veritat es posa en acció. Casals vivia la música com a revelació d'una veritat humana i universal. Aquesta dimensió no es pot separar del seu compromís ètic i polític, ja que la música era fonamentalment un testimoni dels valors més rellevants de l'ésser humà en societat i una eina de compromís ètic i polític. Aquesta doble dimensió —artística i humanista— era fonamental en la seva visió i concepció estètica. La seva obra estava impregnada d'un pregon missatge moral i espiritual, que no separava mai la seva pràctica musical del seu compromís amb valors com el de la llibertat, la justícia i la dignitat.

Citant Heidegger:

La obra surge, según la representación corriente, de y mediante la actividad del artista. Pero ¿mediante qué y desde dónde el artista es lo que él es? Mediante la obra, pues, que una obra honre a su maestro, significa: recién la obra hace advenir al artista como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. No obstante, ninguno de los dos (so) porta al otro. Artista y obra son, en cada caso, en sí y en su relación recíproca, mediante un tercero, que ciertamente es lo primero, a saber, mediante aquello, desde donde artista y obra de arte tienen su nombre, mediante el arte. (Heidegger 1976, 1)

La música era una forma de comunicació directa amb l'estat d'ànim, i aquest aspecte transcendia la mera tècnica o la interpretació exacta de la partitura. No era només una activitat artística, sinó una experiència espiritual, una forma de connectar amb una dimensió religiosa i universal, ja que la música podia revelar veritats ineludibles sobre la condició humana i ens permetia accedir a l'essència de l'experiència humana com cap altra manifestació artística podia fer.

Aquest prisma es fa evident en la seva interpretació de les *Suites* de Bach com una experiència quasi religiosa, una mena de «pregària» a través del violoncel, la qual cosa mostra com per a ell la música era una via per arribar a un nivell més elevat de comprensió divina.

Com ja s'ha esmentat, el compromís polític i ètic de Casals va ser especialment evident en el context de la Guerra Civil Espanyola i la dictadura de Franco. Va ser

un ferm defensor de la llibertat i la justícia, i va utilitzar la seva música com a eina per protestar contra la repressió i per defensar els drets humans. En un moment clau de la seva vida, després de l'entrada de les tropes franquistes a Catalunya, Casals va decidir no tornar a tocar a Espanya fins que el règim fos derrocat. Aquest acte de protesta simbòlica va ser un dels més grans compromisos ètics del músic.

Casals va ser també un gran defensor de la pau i la dignitat humana, i les seves intervencions públiques a la postguerra van estar marcades per un missatge ferm en favor de la justícia. En diverses ocasions, Casals va afirmar que la música tenia una missió més enllà de l'estètica, la seva creença que l'art podia i havia de tenir un paper en la transformació social, aportant valors humans essencials com la llibertat, la dignitat i la justícia. Malgrat això, ell no era un polític:

Jo no soc un polític; no ho he estat mai i no pretenc d'ésser-ho. Jo soc, exclusivament, un artista. Les funcions polítiques no són de la incumbència de l'artista, però per a mi aquest té l'obligació de manifestar-se categòricament —qualsevol que siguin els sacrificis que això comporta—, quan es tracta de la dignitat humana ultratjada. [...] En aquests casos hi ha principis morals que estan per damunt de totes les fronteres. (Corredor 1967, 372)

La música no només era una forma de bellesa, sinó també una manera de testimoniar els valors fonamentals de la humanitat. En els seus discursos i entrevistes, Casals sovint associava la música amb la lluita per la llibertat i els drets humans. Les úniques armes de què disposava eren el violoncel i la batuta de director: «Les úniques armes que sempre he tingut han estat el violoncel i el bastó de director. I en el transcurs de la guerra civil els vaig emprar tan bé com vaig saber en suport de la causa en la qual creia —la causa de la llibertat i la democràcia.» (Kahn 1977, 227)

Aquesta afirmació posa de manifest com Casals veia la seva música com a testimoni de la lluita per la llibertat, una llibertat que anava més enllà de les fronteres individuals i es vinculava a una causa col·lectiva i alliberadora. La seva posició ideològica també es va reflectir en la seva decisió de no actuar a Espanya sota el règim franquista, com a protesta per la repressió del règim. La seva actitud de resistència es va mantenir al llarg de la seva vida, i la seva música va ser una eina

per defensar-ho. Això va ser especialment clar en la seva interpretació de l'*Himne a les Nacions Unides*,<sup>24</sup> una obra que Casals va compondre i va fer seva com a símbol de la pau i la fraternitat internacional, tal i com ja havia fet amb la seva obra *El Pessebre*. A través de la seva música, va intentar elevar la consciència global sobre les injustícies socials i polítiques, utilitzant el seu prestigi internacional per defensar els drets humans. Per exemple, sense anar més lluny, quan va rebre la Medalla de la Pau de les Nacions Unides, va dir el següent:

Una vegada més, també, torno a dir-vos que la música, aquest meravellós llenguatge universal, hauria de ser una font de comunicació entre els homes. Una vegada més exhorto els meus col·legues músics d'arreu el món que posin la puresa del seu art al servei de la humanitat amb l'objecte d'unir tots els pobles amb llaços fraternals: amb aquest objectiu a la meva ment, considero el meu deure oferir la meva humil contribució en forma d'una croada personal.

Fer que cadascun de nosaltres, en la mesura de les nostres possibilitats, contribueixi com li sigui possible a assolir aquest ideal amb tota la seva plenitud i que ens permeti unificar les nostres fervents pregàries perquè en el futur proper tota la humanitat pugui reunir-se en una abraçada. (Figueres 2010, 209)

El músic del Vendrell va ser molt més que un simple virtuós del violoncel; la seva comprensió de la música transcendia el mer acte de tocar i s'orientava cap a una visió filosòfica on la música es convertia en un vehicle essencial per a la revelació de la veritat del món. Va entendre la música com una llengua universal capaç de comunicar els valors de l'ésser humà i de reflectir la condició humana en la seva complexitat. A través de la seva vida i la seva obra, va defensar la idea que la música era una eina d'exploració de la veritat, una veritat que no es limitava a

---

<sup>24</sup>El 1970, el secretari general U Thant va escriure a Casals per demanar-li la composició d'un himne a les Nacions Unides a partir del preàmbul de la Carta de les Nacions Unides. Casals va acceptar l'encàrrec, però davant la dificultat del text es va proposar al poeta W. H. Auden que creés un text nou per a l'ocasió. L'obra, escrita per a cor i orquestra sense solistes, va ser titulada *Himne a les Nacions Unides* i es va estrenar el 24 d'octubre de 1971 a la seu de l'Assemblea General, a Nova York, amb la participació del Cor de la Manhattan School of Music, els Cantants de les Nacions Unides i l'Orquestra del Festival Casals de Puerto Rico sota la direcció de Pau Casals (Fundació Pau Casals. *Pau Casals i les Nacions Unides*: <https://www.paucasals.org/pau-casals-i-les-nacions-unides/>).



Figura 13. Pau Casals dirigint l'Orquesta del Festival Casals de Puerto Rico, el Chorus of The Manhattan School of Music i The United Nations Singers en l'estrena de la seva obra *l'Himne a les Nacions Unides* durant el concert del Dia de les Nacions Unides a la seu de l'ONU a Nova York, 24 d'octubre de 1971. FPC/ANC. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-2561.



Figura 14. U Thant, secretari general de les Nacions Unides, fa entrega a Pau Casals la Medalla de la Pau de les Nacions Unides, després del concert a la seu de l'ONU a Nova York, 24 d'octubre de 1971. Fons Pau Casals, ANC1-367-N-2567.

l'intel·lecte, sinó que abastava l'esperit i les emocions humanes més profundes. Aquesta veritat, per a Casals, no era només la que es podia percebre amb els sentits, sinó també una veritat metafísica que es revelava a través de l'obra d'art.

Aquesta concepció del fet musical el feia afirmar que la música tenia el poder de connectar les persones amb una realitat superior, més enllà de la percepció física, car era la llengua de l'esperança. Conseqüentment, la música, en la seva capacitat per transcendir la matèria, oferiria als éssers humans la possibilitat de transformar la seva existència i la del món en què vivien en una convivència plàcida i tranquil·la. Per a ell, la veritat no era una realitat estàtica, sinó dinàmica i en constant evolució, i la música era una de les formes més poderoses d'accedir-hi. Casals va veure en la música una veritat fonamentada en l'ètica i la humanitat, on la bellesa sonora podia ser un vehicle per aconseguir una societat més justa i solidària i des d'on es podia compartir de manera universal el lloc de l'ésser humà en el món i en la relació amb els altres.

## 8. A manera de conclusions

La teoria i la praxi musicals de Pau Casals s'articulen com una filosofia de vida, o més ben dit, com una filosofia viscuda, en què la música és experiència intencional, diàleg hermenèutic i acte de revelació. La seva interpretació s'entén, des d'una perspectiva fenomenològica, com un revelador de sentit, no com un tècnic ni un virtuós. Així, ens convida a pensar la música no només com a art, sinó com a forma vida que cerca la veritat i el compromís existencials.

El seu llegat no resideix únicament en les seves gravacions, sinó en una manera d'habitar la música: amb el cos, amb l'ànima, amb la integritat de la «persona». A través de la seva praxi, el vitalisme troba un terreny fèrtil on teoria i vida es fonen en l'acte musical.

Les idees estètiques musicals de Pau Casals poden ser enteses com una fusió emocional, compromís ètic i social, així com una visió universalista de la música com a vehicle per a la revelació de la veritat del món. En el seu pensament i pràc-

tica musicals, no veu la música com una simple activitat tècnica, sinó com una forma d'expressió espiritual i que transcendeix la partitura, les seves notes i els seus ritmes. La seva visió estava influenciada per una comprensió de l'art com una llengua universal capaç de connectar l'ésser humà amb la veritat del món, de la realitat viscuda des de la intensitat i a través de l'emoció i la consciència col·lectiva. Aquestes idees es poden definir a partir de diversos aspectes clau de la seva concepció musical, que inclouen l'expressivitat emocional, la connexió amb la natura, l'ètica de la música i el seu poder educatiu.

Casals considerava la música com una forma d'expressió de l'ànima humana. Per a ell, la música no era una simple organització de sons, sinó una comunicació de sentiments i pensaments humans que no podien ser expressats a través de les paraules ni d'altres manifestacions artístiques. Va defensar la idea que la música tenia la capacitat de connectar els individus amb les emocions per poder establir una comunicació immediata i visceral amb l'entorn, el context, el país. La música com a expressió de l'ànima i com a llengua més pura i noble es va manifestar clarament en la seva interpretació de les *Suites* de Bach, on la seva tècnica virtuosística (que per a ell no era la més important) combregava al servei d'una expressió emocional que anava més enllà de la mera interpretació musical.

La connexió entre música i natura va ser fonamental en la visió estètica del músic del Vendrell. Ell considerava la música com una extensió de les lleis naturals que governaven l'univers, era una forma d'harmonitzar l'ànima humana amb la bellesa i l'ordre del món natural. En aquest sentit, la seva interpretació de les obres clàssiques era una manera de reflectir l'harmonia universal de la qual la natura n'era el model. La música ens connecta amb la natura perquè és la mateixa essència que es manifesta en el cosmos i és l'única força que pot revelar les veritats fonamentals de l'existència i la vida.

Una de les característiques centrals de la seva estètica musical era la capacitat de combinar una tècnica virtuosa amb una expressió sincera de les emocions. La tècnica no era un fi en si mateix, sinó un mitjà per aconseguir una comunicació emocional autèntica. La seva interpretació mai no va ser una demostració d'un virtuosisme fred, buit i acadèmic, sinó una recerca per comunicar el que s'amagava en la partitura i que només podia ser transmès a través de la sensibilitat intuïtiva de l'obra d'art. En les seves *Suites* de Bach, Casals va buscar una sonoritat que

reflectís tant la complexitat tècnica de les composicions com la seva inevitable càrrega emocional barroca. Aquesta combinació entre tècnica i expressivitat va definir la seva manera única de tocar i de transmetre una música de la qual era un ferm creient. Casals utilitzava la seva música, considerada un llenguatge universal, com una eina per defensar valors universals com la llibertat, la pau i la dignitat humana. Un dels actes més emblemàtics del músic va ser el concert a la seu de les Nacions Unides a Nova York el 1958, on va interpretar *El cant dels ocells* com a símbol de resistència i de crida davant de la decadència i la manca de valors que es vivia a escala internacional. En aquells moments, va expressar el seu compromís amb els drets humans amb afirmacions com ara que la música era més que una passió personal, la música era un crit per a la llibertat i un crit contra la tirania, la qual cosa va reflectir el seu creixement com a músic i com a home compromès amb els valors per la pau i la justícia social.

La música era, també, una manera d'accedir a la veritat de la condició humana i estava lligada, inexcusablement, a una recerca filosòfica de significat, on la música no només expressava sentiments, sinó que també era un mitjà per a la revelació de la veritat sobre el món. Això reflectia la seva creença que la música tenia la particularitat de desvelar realitats que no estaven a l'abast de tothom, i que l'art musical no era només una representació de la realitat, sinó una manera d'accedir-hi i de transcendir-la.

Finalment, Casals va defensar la música com una eina educativa fonamental per al desenvolupament personal i social. Ell va veure en l'ensenyament musical una oportunitat per formar no només músics, sinó persones conscients del seu paper en el món i la possibilitat de transformar-lo. L'educació musical no es limitava a la tècnica, sinó que era un mitjà per cultivar valors, ja que l'educació musical era una educació per a l'ànima dels que aprenien a tocar-la, l'única manera de fer comprendre el món en el qual vivim. Aquestes idees estètiques no només van guiar tota la seva tasca pedagògica, la seva influència com a professor de violoncel, el seu llegat com a compositor i el repertori interpretat com a violoncellista i com a director orquestral, sinó també el camí que va emprendre durant gairebé cent anys com una persona compromesa amb el seu temps i amb la capacitat de regenerar la vida a través de la música.



Figura 15. Detall de les mans de Pau Casals tocant el violoncel. Frank Gehbauer, c. 1960-1965. FPC/ANC. Col·lecció Pau Casals i Defilló.

## Bibliografia

- Alavedra, Joan. 1962. *Pau Casals*. Aedos.
- Alavedra, Joan. 1989. *L'extraordinària vida de Pau Casals*. EMEGE - Caixa Tarragona.
- Baldock, Robert. 1994. *Pau Casals*. Empúries.
- Bergson, Henri. 1960. *Introducción a la metafísica*. UNAM.
- Bergson, Henri. 1963. *La evolución creadora*. Aguilar.
- Bergson, Henri. 1977. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Alianza.
- Bergson, Henri. 1999. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme.
- Bergson, Henri. 2018. *Historia de la idea del tiempo*. Paidós.
- Blum, David. 2024. *Casals i l'art de la interpretació*. Dinsic.com
- Brelet, Giselle. 1949. *Le temps musical, essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. PUF.
- Campbell, Margaret. 2004. *The Great Cellists*. Robson Books.
- Conte, Arthur. 1950. *La Légende de Pablo Casals*. Editions Proa.
- Corredor, Josep Maria. 1967. *Converses amb Pau Casals*. Selecta.
- Corredor, Josep Maria. 1991. *Pau Casals*. Edicions 62.
- Casals, Enric. 1979. *Pau Casals: dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Pòrtic.
- Deleuze, Gilles. 1987. *El bergsonismo*. Cátedra.
- Esculies, Joan. 2016. *Pau Casals: la carta secreta de Tarradellas i Prieto*. Base.
- Falta, Oskar. 2019. *A great wave in the evolution of the modern cellist: Diran Alexanian and Maurice Eisenberg, two master cello pedagogues from the legacy of Pablo Casals*. Tesi doctoral, The University of British Columbia. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0386030>.
- Figueres, Josep M. 2020. *Pau Casals. Homenatge a Pau Casals (1876-1973)*. Generalitat de Catalunya.
- Figueres, Josep M. 2010. *Pau Casals, escrits i discursos: pau, pau i sempre pau!* Angle Editorial; Institut Català Internacional per la Pau (ICIP).
- Fundació Pau Casals. *Pau Casals i les Nacions Unides*. <https://www.paucasals.org/pau-casals-i-les-nacions-unides/>.
- Gadamer, Hans. 1977. *Verdad y método*. Sígueme.

- García-Pérez, Jesús. 1983. *Gent Nostra. Casals*. Edicions de Nou Art.
- Hampton, Bonnie. 2013. «Lessons with Pablo Casals» *The Strad*, octubre.
- Heidegger, Martin. 1976. *El origen de la obra de arte*. Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos.
- Husserl, Edmund. 2006. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Alianza.
- Husserl, Edmund. 2002. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trotta.
- Ingarden, Roman. 1986. *The work of music and the problema of its identity*. MacMillan Press.
- Jankélévitch, Vladimir. 1959. *Henri Bergson*. PUF.
- Jean-Bernard, Marc. 2009. «Estéticas de Pau Casals: el arco entre música y ética». A: *El Arco prodigioso: Perspectivas de Pablo Casals y su legado en Puerto Rico*, editat per Pedro Reina. EMS Editores.
- Kaufman, Gabrielle. 2015. «Pau Casals: el artífice del violoncello moderno». *Quodlibet: revista de especialización musical* 58: 68-80.
- Kahn, Albert Eugene. 1977. *Joia i Tristor. Reflexions de Pau Casals*. Bosch.
- Kirk, Herbert L. (1974). *Pablo Casals: a biography*. Hutchinson & Co.
- La Capital* (1937). Buenos Aires.
- Lazo, Silvia. 2013. *Three Facets of Pau Casals' Musical Legacy*. University of Montana. <https://scholarworks.umt.edu/etd/11118/>.
- Littlehales, Lillian. 1929. *Pablo Casals*. W.W. Norton & Co.
- Mackie, Vivien. 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*. Duende Editions.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *La unión del alma y el cuerpo en Biran, Malabranche y Bergson*. Encuentro.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Planeta.
- Morales, Felipe. 1935. «Pablo Casals nos explica por qué toca tan bien el violoncelo» *La Voz*.
- Pardo, Jordi. 2018. «Pau Casals, 45 años de su muerte. El compromiso de la música con la vida». *Melómano* 244: 18-22.
- Planer, John. H. 1989. «Sentimentality in the Performance of Absolute Music: Pablo Casals's Performance of Saraband from Johann Sebastian Bach's Suite No. 2 in D Minor for Unaccompanied Cello, S. 1008». *Musical Quarterly* 73 (2): 212-248.

- Polo Pujadas, Magda. 2020. *Historia de la música* (5a edició). Universidad de Cantabria.
- Polo Pujadas, Magda. 2020. *Pensamiento musical* (2a edició). Universidad de Cantabria.
- Polo Pujadas, Magda. 2024. «Josep Palau i el pensament musical». A: «*Harmonia mundi*»: *del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical*, editat per Antonio Ezquerro et. al. Universitat de Barcelona; Universitat de Lleida; CSIC.
- Reina, Pedro. 2009. *El Arco prodigioso: Perspectivas de Pablo Casals y su legado en Puerto Rico*. EMS Editores.
- Saenz, Igor. 2017a. *Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach*. Universidad Pública de Navarra. <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/29036>.
- Saenz, Igor. 2017b. «Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta». *Artseduca* 16: 110-129.
- Saenz, Igor. 2017c. «Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach». *El Artista* 14: 83-93.
- Urdanibia, Javier. 1985. «Bergson y la música». *Campus. Revista de la Universidad de Alicante* 7.
- Vives de Fàbregas, Elisa. 1966. *Pau Casals*. Rafael Dalmau.
- Zambrano, María. 1992. *Los sueños y el tiempo*. Siruela.