

COL·LECCIÓ PAU CASALS - VOL. 1

Pau Casals

INTEGRAL DE
L'OBRA PER A PIANO

COMPLETE PIANO
WORKS



JORDI **CAMELL**, *piano*

Enregistraments realitzats a l'Auditori Josep Carreras de Vila-seca
els dies 5, 6 i 7 de desembre de 2011

Tècnic de so: LLUÍS SOLER (SOLFA RECORDINGS)

Producció musical: NATALIA FERNÁNDEZ i JORDI CAMELL

2011 – © Producció i edició: COLUMNA MÚSICA, SL

Fotografies Jordi Camell: © MARTA VAQUER

Fotografies Pau Casals: FUNDACIÓ PAU CASALS

Textos: FRANCESC CORTÈS i JORDI CAMELL

Traducció a l'espanyol: PACA TOMÁS

Traducció a l'anglès: JOANNA THOMAS

Revisió: ALAN BRANCH

Revisió editorial: AIBANA PRODUCTORA EDITORIAL, SL

Disseny i maquetació: TRESA CALBÓ

Agraïments: NÚRIA BALLESTER i MARTA VAQUER

Partitures editades per EDITORIAL BOILEAU.

Revisió de JORDI CAMELL a partir dels manuscrits de Pau Casals

REF. 1CM0284 - Dipòsit legal: B-41.405-2011

COLUMNA MÚSICA, SL
Sant Eusebi, 53, pral. 1a
08006 Barcelona (Spain)
Tel. +34 93 362 03 28
Fax. +34 93 209 45 48
www.columnamusica.com
info@columnamusica.com

Pau Casals

(EL VENDRELL, 1876 – SAN JUAN DE PUERTO RICO, 1973)

- | | |
|---|-------|
| 1) Allegro en fa # menor (1893) | 4'17" |
| 2) Balada (1893) | 5'20" |
| 3) Pàgina íntima (1898) | 1'18" |
| 4) Petita masurca (1895) | 3'27" |
| Tres preludis orgànics (1895-1898) | |
| 5) Andante | 3'29" |
| 6) Andante | 1'47" |
| 7) Moderato | 5'38" |
| Quatre romances sense paraules (1894) | |
| 8) Tempo di mazurka | 1'05" |
| 9) Tempo giusto | 2'24" |
| 10) Andante espressivo e cantabile | 2'14" |
| 11) Agitato ed espressivo | 1'58" |
| 12) Instantània (1895) | 0'46" |
| Dues cançons de bressol | |
| 13) Cançó de bressol I «Somni de l'infant» (1935) | 3'12" |
| 14) Cançó de bressol II (1942) | 1'29" |
| 15) Poema de bressol (1943) | 6'07" |
| 16) Cor de pastors (1942) (versió original) | 2'36" |
| 17) Variacions Cor de pastors (Jordi Camell, 2011) | 2'54" |
| 18) Alla menuetto (1955) | 6'40" |
| 19) Prélude (1946) | 5'31" |

Temps total: 62'12"

Aproximació al desconegut

Emoció, molta emoció vaig sentir quan vaig tenir per primera vegada a les mans els manuscrits inèdits de l'obra per a piano de Casals que Núria Ballester, directora del Museu Pau Casals, em lliurà. Mai no li ho podré agrair prou. Emoció provocada en part per haver nascut a set quilòmetres d'on va néixer Casals (fet anecdòtic i no gens meritós en ell mateix) però també, i sobretot, pel xoc, per sorprendent, en descobrir una música de la qual no en coneixia l'existència i que engrandia encara més l'admiració que tinc per la figura del mestre.

En avançar en la revisió de l'obra i en la interpretació al piano, l'impacte inicial es va traduir en una meravellosa revelació musical i, en trobar-me sol davant del desconegut sense referències ni intermediaris, en un cert torbament. En fer sonar unes partitures inèdites, hom sent un commovedor sentit de la creació que molt sovint els músics no percebem, condicionats com estem per una allau d'informació prèvia.

Estem davant d'una música propera al romanticisme centreeuropeu del segle XIX, sorprenentment allunyada del llenguatge d'arrels folklòriques del nostre país o de la música francesa d'aquella època. Rica harmònicament, desbordant de polifonia, no és música de saló i va molt més enllà de la simple melodia acompanyada. Una música íntima, delicada i emotiva, que contradiu la idea que es té d'un Casals impulsiu, arrauxat i geniüt. Com si a través del piano trobés la pau, el repòs i la introspecció que li servís de balança en la seva excitant vida professional i personal.

Què hauria passat si Casals no hagués esdevingut un autèntic geni del violoncel·l? Si no hagués estat tan a prop de les obres d'art que interpretava, hauria desenvolupat més el seu geni compositiu? Mai no ho sabrem. Aquesta proximitat al gran repertori fa que molts músics sovint s'aturin reverencialment davant del paper en blanc abans d'escriure dues notes. Però d'un artista que va escriure aquesta música per a piano, sense ser aquest el seu instrument principal, en podríem preveure un esplendorós futur com a compositor.

Finalment no vull deixar de mencionar el privilegi que ha suposat per a mi dur a terme aquesta aproximació al desconegut al costat de Marta Casals (la seva vídua), sentint de la seva veu les idees originals del mestre, transmetent-me la passió per una música que ella havia escoltat de les seves mans. En definitiva, un autèntic luxe per a qui escriu aquestes línies i un motiu de felicitat per poder fer arribar al públic per primera vegada aquesta música tan fascinant.

JORDI CAMELL



«Has tornat a ensenyar-me la puresa...»

L'any 1905 Joan Maragall encapçalava amb aquestes paraules el poema *Havent sentit Beethoven*, després d'escoltar a un jove pianista –Miezio Horzowsky– en un concert al teatre Novedades de Barcelona. Maragall redescobria, idealment, la puresa d'una música d'efectes poderosos, gràcies a la qual semblava que «tots els homes s'han tornat germans». Així se sentí després d'escoltar obres de Beethoven i Chopin interpretades per un nen prodigi. Al cap de pocs anys, Horzowsky es feu amic de Pau Casals i sovint tocaren junts i enregistraren obres de Beethoven. Casals el dirigí el 1927, novament a Barcelona, en el marc d'uns concerts que commemoraven el centenari de la mort de Beethoven. Molts anys després, Horzowsky inaugurà l'auditori Pau Casals del Vendrell.

Havent escoltat les peces inèdites per a piano de Pau Casals, en la magnífica interpretació de Jordi Camell, tenim la sensació d'un descobriment equiparable a les sensacions viscudes pel poeta Maragall després d'aquell concert de 1905. No és només puresa, el que se'n desprèn, és més aviat la sorpresa d'un llenguatge que no té res a veure amb les expectatives, és un altre món sonor ben diferent de les composicions de Casals que ens són conegudes –referencials fins ara–, com *El Pessebre*, *Sant Martí del Canigó*, o *Nigra Sum*.

Les primeres peces per a piano brollaren d'un jove Pau Casals, escrites amb disset i dinou anys. No va escriure'n més fins a trobar la veu de l'home de 59 anys, seguides d'un temps d'exili, però malgrat el context hi abocà una serenitat sorprenent. En elles s'hi revela un compositor coneixedor d'un idioma poc habitual a Catalunya, mirant cap al nord, a Grieg o Schumann. Però conserva uns trets propis, inquiet en la cerca de noves experimentacions.

L'escola catalana de piano va començar a afaïçonar un llenguatge propi amb Pere Tintorer, seguit per Joan Baptista Pujol, Carles Vidiella, i tot un estol de pianistes i alhora compositors. Entre ells excel·liren Granados i Albéniz. Llevat dels dos darrers, coneixem una mica el repertori de Tintorer i Vidiella, però rau en el silenci un gruu

imponent de música. Per sortir del pas, sovint se la vol deutora de la influència francesa, o bé se suposa que les exigències tècniques s'adaptaven a les obres de saló, això quan no es tractava de paràfrasi operístiques o ballables.

Barcelona va tenir un paper destacat en la fabricació de pianos. Un estudi de M. Fukushima xifrava una producció anual de 2.500 instruments, just a principis de segle xx, amb constructors com Alberdi, Bernareggi, Cussó, Estela, Chassaigne, Izabal i Pujol. Quasi totes les revistes musicals incloïen partitures per a piano, que anomenaven "fulls d'àlbum", peces pensades per la comercialització. Hi havia llavors un consum important, adreçat a un tipus d'interpret *amateur*, a vegades amb certes exigències tècniques.

Gairebé cap de les partitures de Pau Casals s'adreçaven a aquest context. No va deixar-se emportar per la moda de les peces ballables –els xotis, llancers, rigodons–. El que resulta més inesperat és el fet que les copioses cançons populars catalanes que amararen la majoria de compositors no afectaren l'obra per a piano de Casals.

La singularitat d'aquestes obres de Casals ens fa pensar que el Mestre va beure d'unes deus diferents, que llegia i prenia com a referència un repertori pianístic poc habitual a les nostres contrades, o que degué rebre de jove uns consells que l'animaren a emprendre unes passes poc freqüents a Catalunya.

El mateix va explicar les seves arelles musicals. Eren molt coherents amb les primeres peces que va compondre: «I owe nearly all my talent at music to the influence of my father, organist of the Catalonian village of Vendrell». El seu pare, Carles Casals Riba, li ensenyà des de la pràctica a l'església del Vendrell. Allí va aprendre cant pla, els corals, i també a tocar l'antic orgue del Vendrell. Per al nen Pau, allò era el pa de cada dia. Del pare aprengué a cantar, tocar el piano i l'orgue, i les primeres nocions de composició. Així ho publicà a l'article «The story of my Youth». La solvència musical del seu pare devia ser apreciable: fou capaç de menar el camí amb èxit a altres músics, com el pianista Benvingut Socias. L'any 1888 Casals inicià els estudis a Barcelona amb Josep Rodoreda, un sòlid compositor. El seu estil fugia de l'academicisme. Rodoreda era un home culte, però incomprès a la Barcelona de finals de segle. La seva passió era el violoncel, més que no la composició.

La coneixença d'Albéniz li facilità els contactes amb el comte Guillermo Morphy, personatge influent a la cort de Madrid. El jove Pau va esdevenir el seu protegit, juntament amb Albéniz. A Madrid estudià amb Monasterio i amb Tomás Bretón. És coneguda l'afecció de tots dos per la música germànica, sense escarafalls de modernitats, però molt interessats en les construccions musicals sòlides. Morphy l'encaminà cap a Brussel·les, en part per la seva amistat amb Gevaert. Llavors el conservatori de la ciutat fruïa d'anomenada.

Casals, ajudat econòmicament per la corona espanyola, en arribar a Brussel·les mostrà a Gevaert –director del Conservatori de Música–, les seves composicions primerenques; hipotèticament devien ser les peces per a piano. Seguint l'esmentat article sobre Casals: «he was surprised at the individual technique of my compositions, the famous composer and teacher said that he was too old and his time too occupied already with his many duties to fulfil any promise to give me lessons.» Després d'aquesta sortida distanciadora, es dirigí a la classe de violoncel per ser admès com a estudiant. L'acollida va ser tan nefasta que optà per tornar a Barcelona. Morphy no aprovà la seva decisió, li demanà que deixés de compondre i es dedicués només al violoncel.

Aquest episodi s'esdevingué el 1895. Van marcar aquestes circumstàncies de manera decisiva per a que Pau Casals s'aboqués només a una carrera de solista de violoncel, si més no de moment?

Si és que hi ha una resposta, deu ser força complexa. El 7 de novembre de 1893 «esclatà l'odi per la terra»; així descrivia Joan Maragall l'esclat de la bomba del Liceu, al poema *Paternal*. D'aquell mateix any és la peça per a piano *Allegro en fa # m*. No cal cercar cap ressò d'aquells anys convulsos en la peça de piano ampulosa, brillant, d'harmonies a voltes sorprenents, i agosarades reiteracions. La *Balada* també va ser escrita el 1893. La construcció a partir de frases complexes, gens lineals ens descobreix un jove compositor de disset anys, que dominava prou bé la tècnica pianística. La breu peça conté tints nòrdics i és aliena als perfums exòtics que agradaven a París.

En només cinc anys Casals passà per provatures, escrites «a la manera de» –els *Preludis orgànics*–. Recorden la idiomàtica de l'orgue i l'estil més sever del cant pla, fins i tot amb regust a César Franck. A les *Quatre romances sense paraules*, no s'ha de

cercar l'equivalent a Schumann, seria una equivocació. En elles hi plana un lleu perfum proper a la música de piano francesa, o algun ressò catalanesc, llunyà. Encara que semblin inclinar-se cap a l'estil de saló mai hi manca interès harmònic.

El precoç compositor Pau Casals deixà d'escriure el 1898. L'aclaparà la feina de les classes i els primers concerts a Barcelona? La carrera de solista internacional, des del 1899, impedí que el temps es pogués escolar també cap al pentagrama? No podem deixar passar per alt que Casals va assolir un estil allunyat de les línies dominants a la península, que girava el seu esguard cap a altres fórmules hereves del millor pianisme centreuropeu. Però sempre amb una claror i un so meridional.

Quan l'home compromès decidí no tocar mai més als països feixistes, quan el 1934 rebutjà viatjar a Alemanya i l'any següent a Itàlia, va escriure *Cançó de bressol*, «Somni de l'infant». Havien passat trenta set anys des de les darreres obres per a piano. El seu llenguatge canvià, es tornà més contingut, íntim. No semblen escrites en temps d'exili la *Cançó de bressol II*, ni el *Poema de bressol*, on l'arcaïsmes ratlla el plany. La contenció de formes recorda un caràcter que es tornà més reservat, concís, però no pas sec. Al *Cor de pastors* (1942), tot i ser una obra concebuda de forma funcional, és possible que reaparegués el record de *Los Pastorcillos en Belén*, una obra escrita pel seu pare al segle passat, en els anys d'aprenentatge de Pau Casals. L'arranjament que en fa Jordi Camell li torna el braó juvenil que presenten les peces escrites per Pau Casals abans de 1898.

Si les composicions són com un joc de miralls, on tan podem veure al compositor com el seu temps –o el temps de l'interpret–, aquesta integral de l'obra per a piano de Pau Casals recompon un mirall oblidat. Diu en Perejaume que les obres d'art tenen també el dret d'estar a l'oblit, de deixar parlar a la terra. Ja prenen la força per tornar a aparèixer, i es guanyen elles mateixes l'espai.

FRANCESC CORTÈS

Jordi Camell

Jordi Camell (Llorenç del Penedès) és un músic de llarg recorregut format a Tarragona, Barcelona, París i Londres. Els seus principals professors han estat Carme Flexas, Miquel Farré i Maria Curcio. La crítica especialitzada li ha reconegut un so nítid i transparent, brillant i poderós a la vegada, una extensa i variada gamma en la paleta de colors i una gran claredat d'exposició en les idees musicals. Jordi Camell és, sobretot, un artista dotat d'una forta capacitat de comunicació.

La seva constant inquietud per obrir-se als nous repertoris l'han portat a participar amb els conjunts de música contemporània Barcelona 216, Solistes d'Ibercàmera i l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. Ha actuat en la temporada Ibercamera de Barcelona obtenint el reconeixement de la crítica. També com a solista ha tocat amb l'OBC, l'Orquestra Simfònica del Vallès, la Filharmonia de Cambra de Barcelona, l'Orquestra Simfònica Empordà-Llenguadoc-Rosselló, l'Orquestra Ciudad de Granada... Ha estat dirigit, entre altres, per Bernhard Güeller, Salvador Brotons, Ernest Martínez-Izquierdo i Josep Pons.

Pianista obert a tots els estils, ha col·laborat estretament amb el coreògraf Cesc Gelabert (acompanyant-lo a *Preludis*, un solo que va estar de gira arreu d'Europa) amb l'actriu Vicky Peña (en un recital *Kurt Weill* amb més de cinquanta concerts arreu d'Espanya) i, més recentment, amb el director i actor Mario Gas en un recital poètic-musical sobre *Miguel Hernández*. En el camp de la creació musical Jordi Camell ha escrit diverses obres que interpreta ocasionalment en els seus concerts. L'any 2008 va presentar el primer espectacle de creació pròpia que incloïa composicions seves, *X-Ray*, *Radiografia d'un paisatge interior*, acompanyat d'un vídeo.

Entre els seus CD destaquen l'obra per a piano de Gerhard i diverses *Goyescas* de Granados, les *Sonates* per a clarinet i piano de Bernstein, Brotons i Poulenc amb Josep Fuster, el recital de piano amb obres de Viñes, Poulenc i els *Quadres d'una*

exposició de Mussorgski i el CD *Binomis* (2008) amb la Cobla Sant Jordi Ciutat de Barcelona amb altres destacats pianistes. El seu darrer CD editat, *Abans i després d'Iberia* (Columna Música, 2009) amb obres d'Isaac Albéniz ha estat presentat a Espanya i Europa amb molt bona acollida del públic i de la crítica especialitzada.

Jordi Camell desenvolupa en paral·lel una intensa activitat pedagògica i actualment és professor de piano i cap del Departament de Música Clàssica i Contemporània de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

www.jordicamell.com





Aproximación a lo desconocido

Emoción, sentí mucha emoción cuando tuve por primera vez en las manos los manuscritos de la obra para piano de Casals que me entregó Núria Ballester, directora del Museo Pau Casals. Nunca podré agradecerlo bastante. Emoción provocada, en parte, por haber nacido a siete kilómetros de donde nació Casals (hecho anecdótico y nada meritorio en sí mismo) pero, sobre todo, por el choque, por sorprendente, al descubrir una música de la que desconocía su existencia y que multiplicaba todavía más la admiración que tengo por la figura del maestro.

Avanzando en la revisión de la obra y en la interpretación al piano, el impacto inicial se tradujo en una maravillosa revelación musical y, al encontrarme solo ante lo desconocido, sin referencias ni intermediarios, en una cierta turbación. Y haciendo sonar unas partituras inéditas, se siente un conmovedor sentido de la creación que muy a menudo los músicos no percibimos, condicionados como estamos por un alud de información previa.

Estamos ante una música cercana al romanticismo centroeuropeo del siglo XIX, sorprendentemente alejada del lenguaje de raíces folclóricas de nuestro país o de la música francesa de aquella época. Rica armónicamente, desbordando polifonía, no es música de salón y va mucho más allá de la simple melodía acompañada. Una música íntima, delicada y emotiva, que contradice la idea que se tiene de un Casals impulsivo, exaltado y colérico. Como si Casals, a través del piano, encontrase la paz, el reposo y la introspección que le sirviera de balanza en su excitante vida profesional y personal.

¿Qué habría pasado si Casals no se hubiera convertido en un auténtico genio del violonchelo? Y si no hubiera estado inmerso en las grandes obras que interpretaba (cosa recurrente en muchos músicos que hace que se postren reverencialmente frente al papel en blanco antes de escribir dos notas), ¿habría desarrollado más su genio compositivo? Nunca lo sabremos. Esta proximidad al gran repertorio hace que muchos músicos a menudo se postren reverencialmente ante el papel en blanco antes de escribir dos notas. Pero de un artista que escribió esta música para piano, sin ser este su instrumento principal, bien podríamos prever un esplendoroso futuro como compositor.

Finalmente, no quiero dejar de mencionar el privilegio que ha supuesto para mí llevar a cabo esta aproximación a lo desconocido junto a Marta Casals (su viuda), escuchando de su propia voz las ideas originales del maestro, transmitiéndome la pasión por una música que ella había escuchado de sus manos. En definitiva, un auténtico lujo para quien escribe estas líneas y un motivo de felicidad poder hacer llegar al público, por primera vez, esta música tan fascinante.

JORDI CAMELL

«Has vuelto a enseñarme la pureza...»

En 1905 Joan Maragall encabezaba con estas palabras el poema *Havent sentit Beethoven* ('Habiendo escuchado Beethoven'), tras escuchar a un jovencísimo pianista –Miezio Horzowsky– en un concierto en el Teatro Novedades de Barcelona. Maragall redescubría idealmente la pureza de una música de efectos poderosos, gracias a la cual parecía que «todos los hombres se han vuelto hermanos». Así se sintió después de escuchar obras de Beethoven y Chopin interpretadas por un niño prodigio. Al cabo de pocos años, Horzowsky se hizo amigo de Pau Casals. Tocaron juntos muchas veces y grabaron obras de Beethoven. Casals lo dirigió en 1927, nuevamente en Barcelona, en el marco de unos conciertos que conmemoraban el centenario de la muerte de Beethoven. Muchos años después, el mismo Horzowsky inauguraría el auditorio Pau Casals de el Vendrell.

Tras escuchar las piezas inéditas para piano de Pau Casals en la magnífica interpretación de Jordi Camell, tenemos la sensación de hallarnos ante un descubrimiento equiparable a las sensaciones vívidas por el poeta Maragall después de aquel concierto de 1905. No es sólo pureza lo que se desprende, es más bien la sorpresa de un lenguaje que nada tiene que ver con las expectativas, es otro mundo sonoro muy diferente de las composiciones de Casals que conocemos –referenciales hasta ahora–, como *El Pessebre*, *Sant Martí del Canigó* o *Nigra Sum*.

Las primeras piezas para piano brotaron de un joven Pau Casals, escritas con diecisiete y diecinueve años. No escribió más hasta encontrar la voz del hombre de 59 años, tras un tiempo de exilio, pero a pesar del contexto abocó una serenidad sorprendente. Nos revelan un compositor conocedor de un idioma poco habitual en Cataluña, mirando hacia el norte, a Grieg o Schumann. Pero conservaba unos trazos propios, inquieto en la búsqueda de nuevas experimentaciones.

La escuela catalana de piano comenzó a cultivar un lenguaje propio con Pere Tintorer, seguido por Joan Baptista Pujol, Carles Vidiella y todo un grupo de pianistas y compositores al mismo tiempo. Entre ellos destacaron Granados y Albéniz. Salvo los

dos últimos, conocemos un poco el repertorio de Tintorer y Vidiella, pero permanece en silencio un volumen imponente de música. Para salir del paso, a menudo se la quiere deudora de la influencia francesa, o bien se supone que las exigencias técnicas se adaptaban a las obras de salón, eso cuando no se trataba de paráfrasis operísticas o bailables.

Barcelona tuvo un papel destacado en la fabricación de pianos. El estudio de M. Fukushima cifraba una producción anual de 2.500 instrumentos justo a principios del siglo xx, con constructores como Alberdi, Bernareggi, Cussó, Estela, Chassaigine, Izabal y Pujol. Casi todas las revistas musicales incluían partituras para piano a las que llamaban "hojas de álbum", piezas pensadas para la comercialización. Existía por tanto un consumo importante dirigido a un tipo de intérprete *amateur*, a veces con ciertas exigencias técnicas.

No obstante, casi ninguna de las partituras de Pau Casals se dirigía a ese público. Casals no se dejó llevar por la moda de las piezas bailables –los chotis, lanceros, rigodón–. Y lo que resulta más inesperado aún es que las copiosas canciones populares catalanas que empaparon la mayoría de compositores no afectaran a la obra para piano de Casals.

La singularidad de estas obras nos lleva a creer que Casals bebió de unas fuentes distintas, que leía y tomaba como referencia un repertorio pianístico poco habitual en tierras catalanas, o que de joven debió recibir unos consejos que le animaron a tomar un camino poco usual en Cataluña.

Él mismo explicó sus raíces musicales. Eran muy coherentes con las primeras piezas que compuso: «I owe nearly all my talent at music to the influence of my father, organist of the Catalonian village of Vendrell». Su padre, Carles Casals Riba, le enseñó desde la práctica en la iglesia de El Vendrell. Allí aprendió canto plano, corales, y también a tocar el antiguo órgano de El Vendrell. Eso era para el joven Pau el día a día. Del padre aprendió a cantar, a tocar el piano y el órgano, y las primeras nociones de composición. Así lo publicó en el artículo «The story of my Youth». La solvencia musical de su padre debía ser apreciable: supo encaminar hacia el éxito a otros músicos, como el pianista Benvingut Socias. En 1888 Casals comenzó estudios en Barcelona con Josep Rodoreda,

un sólido compositor cuyo estilo huía del finisecular academicismo. Rodoreda era un hombre culto pero incomprendido en la Barcelona de finales de siglo. Su pasión era el chelo, más que la composición.

La relación con Albéniz le facilitó los contactos con el conde Guillermo Morphy, personaje influyente en la corte de Madrid. El joven Pau se convirtió en su protegido, junto a Albéniz. En Madrid estudió con Monasterio y con Tomás Bretón. Es conocida su afición de ambos por la música germánica, sin aspavientos de modernidades, pero muy interesados en las construcciones musicales sólidas. Morphy le encaminó hacia Bruselas, en parte por su amistad con Gevaert. En ese momento el conservatorio de la ciudad gozaba de renombre.

Casals, ayudado económicamente por la Corona española, al llegar a Bruselas mostró a Gevaert –director del Conservatori de Música– sus composiciones primerizas que, hipotéticamente, debían ser las piezas para piano. Siguiendo el mencionado artículo de Casals, «he was surprised at the individual technique of my compositions, the famous composer and teacher said that he was too old and his time too occupied already with his many duties to fulfil any promise to give me lessons.» Después de esta evasiva respuesta, se dirigió a clase de chelo para ser admitido como estudiante. La acogida fue tan nefasta que optó por volver a Barcelona. Morphy no aprobó su decisión y le pidió que dejara de componer y se dedicase únicamente al chelo.

Este episodio aconteció en 1895. Estas circunstancias fueron decisivas para que Pau Casals se abocara solo a una carrera de solista de chelo, ¿por lo menos en aquel momento?

Si hay una respuesta debe ser bastante compleja. El 7 de noviembre de 1893 «estalló el odio por la tierra»; así describía Joan Maragall el estallido de la bomba del Liceo en el poema *Paternal*. Del mismo año data la pieza para piano *Allegro en fa # m*. Pero no hay que buscar ningún eco de aquellos años convulsos en la pieza de piano ampulosa, brillante, de armonías a veces sorprendentes y osadas reiteraciones. La *Balada* también fue escrita en 1893 y en ella la construcción a partir de frases complejas, para nada lineales, nos descubre un joven compositor de diecisiete años, que dominaba bastante bien la técnica pianística. La breve pieza contiene tintes nórdicos, ajena a los perfumes exóticos que gustaban en París.

En solo cinco años Casals pasó por probaturas, escritas «a la manera de» –los *Preлюдis orgànics*–. Recuerdan la idiomática del órgano y el estilo más severo del canto plano, incluso con regusto a César Franck. En las *Quatre romances sense paraules*, no hay que buscar el equivalente a Schumann, sería una equivocación. En ellas planea un leve perfume cercano a la música de piano francesa, o algún eco catalán, lejano. Aunque parezcan inclinarse hacia el estilo de salón, nunca carecen de interés armónico.

El precoz compositor Pau Casals dejó de escribir en 1898. ¿Le abrumarían las clases y los primeros conciertos en Barcelona? ¿Sería la carrera de solista internacional, desde 1899, la que impidió que Casals invirtiera parte de su tiempo al pentagrama? No podemos obviar cómo logró un estilo alejado de las líneas dominantes de la Península, cómo giraba su mirada hacia otras fórmulas herederas del mejor pianismo centroeuropeo. Pero siempre con una claridad y un sonido meridional.

Cuando el hombre comprometido decidió no tocar nunca más en países fascistas, cuando en 1934 rechazó viajar a Alemania y al año siguiente a Italia, escribió *Cançó de bressol*, «Somni de l'infant». Habían pasado treinta y siete años desde las últimas obras para piano. Su lenguaje cambió, se volvió más contenido, íntimo. No parece haber sido escrita en tiempos de exilio la *Cançó de bressol II*, ni el *Poema de bressol*, donde el arcaísmo roza el llanto. La contención de formas recuerda un carácter que se vuelve más reservado, conciso, aunque no seco. En *Cor de pastors* (1942), pese a ser una obra concebida de forma funcional, es posible que reapareciese el recuerdo de *Los Pastorcillos en Belén*, una obra escrita por su padre en el siglo pasado, en los años de aprendizaje de Pau Casals. El arreglo que hace Jordi Camell devuelve el brío juvenil que presentan las piezas escritas por Pau Casals anteriores al de 1898.

Si las composiciones son como un juego de espejos, donde podemos ver tanto al compositor como a su tiempo –o el tiempo del intérprete–, esta integral de la obra para piano de Pau Casals recompone un espejo olvidado. Dice Perejaume que las obras de arte tienen también el derecho a caer en el olvido, de dejar hablar a la tierra. Ya tomarán la fuerza para volver a aparecer, y ganarse ellas mismas el espacio.

FRANCESC CORTÉS

Jordi Camell

Jordi Camell (Llorenç del Penedès) es un músico de largo recorrido formado en Tarragona, Barcelona, París y Londres. Sus principales profesores han sido Carme Flexas, Miquel Farré y María Curcio. La crítica especializada le ha reconocido un sonido nítido y transparente, brillante y poderoso a la vez, una extensa y variada gama en la paleta de colores y una gran claridad de exposición en las ideas musicales. Jordi Camell es, por encima de todo, un artista dotado de una fuerte capacidad de comunicación.

Su constante inquietud para abrirse a los nuevos repertorios le ha llevado a colaborar con los conjuntos de música contemporánea Barcelona 216, Solistes d'Ibercàmera y l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure. Ha actuado en la temporada Ibercàmera de Barcelona obteniendo el reconocimiento de la crítica. También como solista ha tocado con la OBC, l'Orquestra Simfònica del Vallès, la Filharmonia de Cambra de Barcelona, l'Orquestra Simfònica Empordà-Llenguadoc-Rosselló, la Orquesta Ciudad de Granada... Ha actuado bajo la batuta de, entre otros, por Bernhard Güeller, Salvador Brotons, Ernest Martínez-Izquierdo y Josep Pons.

Pianista abierto a todos los estilos, ha colaborado estrechamente con el coreógrafo Cesc Gelabert (acompañándolo en *Preludis*, un solo que le llevó de gira por toda Europa), con la actriz Vicky Peña (en un recital *Kurt Weill* con más de cincuenta conciertos en España) y, más recientemente, con el director y actor Mario Gas en un recital poético-musical sobre *Miguel Hernández*. En el campo de la creación musical, Jordi Camell ha escrito diversas obras que interpreta ocasionalmente en sus conciertos. En 2008 presentó el primer espectáculo de creación propia, *X-Ray, Radiografía d'un paisatge interior*, acompañado de un vídeo.

Entre sus CDs, destacan la obra para piano de Gerhard y diversas Goyescas de Granados, las Sonatas para clarinete y piano de Bernstein, Brotons y Poulenc con Josep Fuster, el recital de piano con obras de Viñes, Poulenc y los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, y el CD *Binomis* (2008) con la Cobla Sant Jordi Ciutat de Barcelona

junto a otros destacados pianistas. Su último CD editado, *Abans i després d'Iberia* (Columna Música, 2009), con obras de Isaac Albéniz fue presentado en España y Europa con muy buena acogida de público y de la crítica especializada.

En paralelo, Jordi Camell desarrolla una intensa actividad pedagógica y actualmente es profesor de piano y jefe del Departamento de Música Clásica y Contemporánea de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).

www.jordicamell.com



An approximation to the unknown

I was extremely excited to hold in my hands for the first time the unpublished work for piano by Casals that was given to me by Núria Ballester, director of the *Museu Pau Casals* (I can never thank her enough). Excitement caused in part by having been born seven kilometres from Casals' birth place (an anecdotal fact and no merit on my part) but also by the shock and surprise in discovering a piece of music whose existence was completely unknown to me, increasing even further my admiration for the Master.

During the process of reviewing the work and performing it on the piano, the initial impact resulted in a marvellous musical revelation, but finding myself alone exposed to the unknown, without references or intermediates, seemed also somewhat agitating. When converting unpublished scores into sound, one feels that very touching sense of creation, which musicians do not often perceive, bombarded as they usually are by an avalanche of prior information.

We are dealing with a piece of music close to central European 19th Century romanticism, surprisingly distant from the language of our country's folkloric roots or French music of that time. Harmonically rich, overflowing in counterpoints, it isn't salon music and is well beyond being simple accompanied melody; intimate delicate and sensitive music that contradicts the stereotype image of an impulsive and temperamental Casals. It's as if, through the piano, he found the peace, rest and introspection that served to balance his turbulent professional and personal life.

What would have happened if Casals hadn't become a real genius at the cello? If he hadn't been so close to the works of art he performed (this is usual among many musicians who pause reverentially in front of a blank sheet of paper before writing any notes), would he have developed even further his compositional talent? We will never know. But from an artist who wrote this music for piano without it being his main instrument, we could have foreseen a splendid future as a composer.

Finally, I would like to mention the privilege it has been for me to carry out this approximation to the unknown alongside Marta Casals, his widow; hearing directly from her the original ideas of the Master, conveying to me the passion for music she heard from his hands. In short, a real luxury for the present write, and joy for being able to present this fascinating music for the first time to the public.

JORDI CAMELL



“You have shown me purity again”

These are the first words of the poem *Having heard Beethoven*, written by Joan Maragall in 1905 after having listened to a very young Mieczysław Horowitz, at a piano concert in *Teatre Novetats* in Barcelona. Maragall rediscovered, ideally, the purity of that powerful music that seemed to make "all men become brothers". That's how he felt after hearing works by Beethoven and Chopin played by a child prodigy. Horowitz would eventually become a friend of Pablo Casals, playing many times together and recording works by Beethoven. Casals conducted him in 1927, again in Barcelona, as part of a concert commemorating the centenary of Beethoven's death. Many years later, Horowitz would inaugurate the Pau Casals Auditorium in El Vendrell.

Having heard the unpublished pieces for piano by Pau Casals in this magnificent interpretation by Jordi Camell, we feel a sense of discovery comparable to those sensations experienced by the poet Maragall after that concert in 1905. Not only does it reflect purity, but more a surprising language that has nothing to do with expectations, a very different sound to those normally associated with Casals' compositions, such as *El Pessebre*, *Sant Martí del Canigó*, or *Nigra Sum*, which have been our references until now.

The first piano pieces spring from a young Pau Casals, written at the age of 17 and 19. He didn't compose any more until reaching a mature age of 59, followed by many years in exile. Despite this situation, these later pieces seem surprisingly serene. They reveal a composer who was familiar with a language influenced by northern composers, such as Grieg or Schumann, quite unusual then in Catalonia. But they retain nevertheless those distinctive traits resulting from his restless search for new experiments.

The Catalan piano school began shaping its own language with Peter Tintorer, followed by Joan Baptista Pujol, Carles Vidiella, and a whole flock of pianist composers, including Granados and Albeniz. Except for these last two, we are only slightly acquainted with the repertoire of Tintorer and Vidiella, the vast majority of their music lying undiscovered. With little evidence to hand, we invent supposed French influence or

affirm that technical difficulties were adapted for salon works, when de works are not simply opera paraphrases or dance music.

Barcelona played an important role in the manufacture of pianos. A study by M. Fukushima came up with an annual production figure of 2,500 instruments, just at the beginning of the 20th Century, with builders such as Alberdi, Bernareggi, Cussó, Estela, Chassaingne, Izabal and Pujol. Almost all music journals included "album sheets", which were piano scores on sale. There was a significant market for the amateur performer, sometimes with certain technical requirements.

Almost none of Pablo Casals' compositions fit this model. He didn't allow himself to be carried away by the fashionable *schotis*, *llancers* and *rigodons* dance pieces of the times. Unexpectedly, even the many popular Catalan songs, loved by most composers, didn't affect his piano work.

The uniqueness of these pieces suggests that his source of inspiration was different; he read and took in, as a reference, a quite unusual piano repertoire for those days in Catalonia, or must have received some tips that encouraged him to take those unusual steps.

He himself explained his musical roots. They were very consistent in the first pieces he wrote: "I owe nearly all my musical talent to the influence of my father, who was the organist of the Catalonian village of Vendrell". His father, Carles Casals Riba, taught him by practising in the church of El Vendrell. He learned *cant pla*, chorales and how to play the church's old organ. For the young Pau, this was his everyday life. His father taught him how to sing, play the piano and organ, and his first notions of composition. This he narrates in "The story of my youth". The musical solvency of his father must have been considerable: he was able to successfully lead the way for other musicians, such as the pianist Benvingut Socias. In 1888 Casals began studying in Barcelona with Josep Rodoreda, a solid composer, whose style avoided academicism. Rodoreda was a cultured man, but misunderstood in Barcelona at the end of the Century. His passion was the cello rather than composition.

His acquaintance with Albeniz helped him contact Count Guillermo Morphy, an influential figure in the court of Madrid. The young Pau became his protégé, along with

Albeniz. In Madrid he studied with Monasterio and Tomas Breton. Their attachment to German music was known: no fussing about with current trends, but very interested in building solid musical constructions. Morphy lead him to Brussels, in part due to his friendship with Gevaert. At that time, the city's conservatory was flourishing.

Helped financially by the Spanish crown, Casals reached Brussels and showed his early compositions to Gevaert, who was then the director of the Conservatory of Music; hypothetically, these would have been the piano pieces. According to Casals' memories, "he was surprised at the individual technique of my compositions, the famous composer and teacher said that he was too old and his time too occupied already with his many duties to fulfil any promise to give me lessons". After this distancing answer, he approached the cello class to be admitted as a student. The reception was so terrible that he chose to return to Barcelona. Morphy didn't approve his decision, and asked him to stop composing and to devote himself wholly to the cello.

This episode took place in 1895. Did these circumstances, at least for the time being, decisively influence Pau Casals' decision to become ain solely for a career as a solo cellist?

If there is an answer, it must be quite complex. On November 7, 1893, "hatred burst out in our country", as Joan Maragall describes in his poem *Paternal*, the bombing of the Liceu. The piano piece *Allegro en fa # m* is from that same year. There is no need to search for any echoes of those turbulent years in this opulent, brilliant piano piece, sometimes surprisingly harmonic and with daring reiterations. The *Balada* was also written in 1893. This construction with complex non linear phrases introduces us to a young seventeen year old composer who dominated well enough the art of piano playing. This short piece has a Nordic feel to it, alien to those exotic perfumes much liked in Paris.

In just five years Casals tested several styles, written, "in the way of...", the *Preludis organics*. They are a reminder of both organ music and the most severe style of *cant pla*, even with a touch of Cesar Franck. In the *Quatre romances sense paraules*, it would be a mistake to compare them with Schumann. Here there is a mild scent of French

piano music, or a distant Catalan touch. Although they seem to lean toward salon music, they never lack interesting harmonies.

A precocious Pablo Casals stopped writing in 1898. Was he perhaps overwhelmed by his classes and first concerts in Barcelona? Did his international acclaim as a soloist since 1899 prevent him from dedicating time to composing? We can't ignore the way he achieved a style far from the dominant lines in the peninsula, as he turned his sight towards other formulas inherited from the best Central European pianism; but always with a southern light and sound.

When the committed man decides never to perform in fascist countries, refusing to visit Germany in 1934 and a year later, Italy, he composes the lullaby *Cançó de bressol, Somni de l'infant*. Thirty years had gone by since his last pieces for piano. His language changes, it becomes more contained, more intimate. Neither the *Cançó de bressol II* nor the *Poema de bressol*, where archaism is deeply sorrowful, seem to have been written in times of exile. Their forms reflect a character that is becoming more reserved, concise but not dry. In *Cor de pastors* (1942), though conceived in a functional manner, may recall *Los Pastorcillos en Belén*, a piece written by his father in the past century, during the early learning years of Pau Casals. The arrangement by Jordi Camell brings back the young spirit of Pau Casals' works written before 1898.

If compositions are like a mirror game where one can see both the composer and his times (or the times of the performer), these complete works for piano by Pau Casals recompose a forgotten mirror. Perejaume says that works of art also have the right to be forgotten, letting earth speak for itself. They will strengthen and reappear again one day, gaining their own space by themselves.

FRANCESC CORTÈS

Jordi Camell

Jordi Camell (Llorenç del Penedès) is a musician with a long trajectory, formed in Tarragona, Barcelona, Paris and London. His principal teachers were Carme Flexas, Miquel Farré and Maria Curcio. The critics have recognized his clear and transparent sound, bright and powerful at the same time; an extensive and varied range of colours and clarity in the exposition of musical ideas. Jordi Camell is above all an artist, gifted with great communication skills.

His continuous concern explore new repertoires has led him to participate in the Barcelona 216 contemporary musical ensembles, *Solistes d'Ibercàmera* and the *Orquestra de Cambra del Teatre Lliure*. He performed in the *Ibercamera de Barcelona* season earning acclaim from the critics. He has also played as a soloist with the *Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya*, *Orquestra Simfònica del Vallès*, *Filharmonia de Cambra de Barcelona*, *Orquestra Simfònica Empordà-Llenguadoc-Rosselló*, *Orquesta Ciudad de Granada...* He has been conducted by Bernhard Güeller, Salvador Brotons, Ernest Martínez-Izquierdo, Josep Pons, among others.

A pianist open to all styles, he has worked closely with the choreographer Cesc Gelabert (accompanying him in *Preludis*, a solo that toured all around Europe), with the actress Vicky Peña (in a Kurt Weill recital with more than 50 concerts throughout Spain) and more recently with the conductor and actor Mario Gas, in a poetry-musical recital on Miguel Hernández. In the field of musical composition, Jordi Camell has written several pieces that he performs occasionally in his concerts. In 2008, he presented his first own spectacle with his compositions: *X-Ray and Radiografia d'un paisatge interior*, accompanied by a video.

His CDs include the works for piano by Gerhard and several *Goyescas* by Granados, the Sonatas for Clarinet and Piano by Bernstein, Brotons and Poulenc together with Josep Fuster, a piano recital with pieces by Viñes and Poulenc, Mussorgski's

Tableaux d'une exposition and the CD *Binomis* (2008) with the *Cobla Sant Jordi Ciutat de Barcelona* and other prominent pianists. His latest CD *Abans i després d'Iberia* (Columna Música, 2009) with works by Isaac Albéniz has been presented in Spain and Europe with a very good reception from audiences and critics.

Jordi Camell has also developed an intense pedagogical activity and is currently teaching piano and is head of Classical and Contemporary Music department at the *Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)*.

www.jordicamell.com

