Gaspar Cassadó: Unes primeres conclusions de la investigació sobre el seu llegat musical

Gabrielle Kaufman

Dra. violoncel·lista i investigadora independent. gabikaufman@gmail.com

Sense dubte, parlar del violoncel català vol dir parlar de Pau Casals. La importància del llegat de Casals, que transcendeix el món de la interpretació arribant a un lloc destacable en la historia cultural de Catalunya, fa inevitable començar aquest article amb una menció a la seva figura. Casals sovint es nomenat "el pare del violoncel modern" i certament inicia una nova era en la interpretació d'aquest instrument, però tendim a oblidar que no va ser l'únic violoncel·lista català amb un grandíssim impacte al món musical del segle XX. El nom d'un dels seus deixebles –Gaspar Cassadó– se sol incloure a les llistes dels grans violoncel·listes d'antany però poques vegades es fa alguna referència al seu llegat divers i complert com a compositor, transcriptor i pedagog.

Els cinc anys que he dedicat a la investigació sobre l'obra de Cassadó m'han reafirmat en la creença que el seu llegat, més enllà de les sempre subjectives qüestions de qualitats artístiques, constitueix un exemple riquíssim de certes pràctiques musicals idiosincràtiques que no formaven part de l'avantguarda de la seva època i que per tant han estat poc valorades. Aquestes pràctiques estan connectades tant amb estils i gèneres de les seves creacions com amb característiques de la seva interpretació i troben el seu orígen en certes actituds musicals i personals.



Fig. 1. Gaspar Cassadó. Foto de promoció concertística (cortesia de Nancy Hatamiya).

Donat el desconeixement generalitzat sobre la seva figura, començaré amb alguns apunts biogràfics. Gaspar Cassadó va néixer a Barcelona el 1897, fill de Joaquim Cassadó, compositor i organista a l'església de la Mercè. Va tenir la sort de poder estudiar amb Pau Casals a París gràcies a una beca de la ciutat de Barcelona a una edat molt temprana i durant un temps considerable; al menys cinc anys. Aquest fet és remarcable ja que només tres alumnes van estudiar amb Casals durant els anys del mestre a París i certament a Cassadó li va marcar profundament tant a nivell musical com a nivell personal. Anys després Cassadó asseguraria que Casals era el seu "pare espiritual".[1] Com va passar amb tants altres músics espanyols, la Primera Guerra Mundial va obligar-lo a tornar a Barcelona i deixar els estudis.

En conseqüència el seu debut internacional es va retardar i no es va poder establir com a violoncel·lista a nivell europeu fins als anys vint, dècada quan Cassadó a més a més es muda a Florència on compta amb amics i mecenes que ajuden en la seva carrera. El seu llarg recorregut com intèrpret inclou moltes col·laboracions amb grans intèrprets i compositors del seu temps. Yehudi Menuhin, Andrés Segovia, Louis Kentner, Willem Mengelberg, Jonel Perea, Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani i Alicia de Larrocha. Alguns d'ells van ser companys i col·laboradors ben propers.

El compromís de Cassadó amb la música contemporània es fa evident des de la seva joventut, i el violoncel·lista no deixarà de promoure i interpretar música nova durant tota la seva vida amb especial èmfasi en la música catalana, espanyola i italiana.[2] Podem destacar, per exemple, el *Concierto Galante* de Joaquin Rodrigo, el *Fantasie Espagnole* de Ernesto Halffter i la *Suite* de Joaquín Nin-Culmell, totes dedicades a ell, així com transcripcions seves –o concebudes en col·laboració– d'obres de Granados, Mompou i Turina. També hauriem de citar les obres escrites per ell de l'ilustre italià Luigi Dallapiccola, en especial la *Ciaccona, Intermezzo, e Adagio*, que Cassadó va contribuir a situar com una de les obres més importants del segle XX per a violoncel sol.[3]

Els anys vint i la primera part dels anys trenta també són molt productius quant a la seva pròpia producció de composicions i transcripcions. La seva primera publicació és una transcripció per a violoncel sol amb l'editorial Durand de la Bourrée, *Op. 135* de Camille Saint-Saëns, quan Cassadó té només quinze anys, i durant els anys següents veurà publicades nombroses transcripcions i composicions originals seves. La gran majoria de les obres són per a violoncel, indicador de l'íntima relació entre la seva activitat com a intèrpret i la de transcriptor o compositor. Entre les seves composicions publicades entre el 1920 i el 1935 trobem una suite per a violoncel sol, un concert per a violoncel i orquestra, dues sonates i unes quantes obres curtes per a violoncel i piano. Ara bé, el ventall d'instrumentació és més ampli en aquesta primera etapa i també veuen la llum tres quartets de corda, un piano trio, una sonata per a violí, obres per a piano i per a guitarra i la seva *Rapsòdia Catalana* per a orquestra simfònica, estrenada amb la Filharmònica de Nova York sota la direcció de Mengelberg el 1928. Aquest intens ritme de producció es va ralentitzant durant les dècades següents i l'última etapa de la seva carrera; després de la Segona Guerra fins la seva mort, el 1966, Cassadó es dedica sobre tot a tocar música de cambra i a desenvolupar la seva tasca com a docent en acadèmies musicals a Siena i a Colònia així com als cursos d'estiu a Santiago de Compostela. L'any 1959 es casa amb la pianista japonesa Chieko Hara, amb qui realitza nombroses gires i enregistraments sota el nom de Duo Cassadó durant els anys seixanta.

Les diverses raons per les quals el llegat i la memòria de Cassadó han quedat tan summament oblidats –fet remarcable fins i tot dins el context espanyol– són tant de caràcter polític com personal, si bé l'abast d'aquest article no permet un relat detallat sobre elles. En tot cas podem constatar que de les més de 80 transcripcions i 60 composicions que va realitzar la gran majoria estan sense publicar (i en conseqüència sense interpretar), mentre que moltes de les seves gravacions estan sense reeditar a formats moderns i ja no es troben disponibles.

La investigació musicològica sobre el llegat de Cassadó es podria haver realitzat des de diversos angles i voldria remarcar que el meu plantejament va ser identificar els aspectes més significatius de la activitat musical de Cassadó des del punt de vista d'un violoncel·lista i no pretenc en cap cas exhaurir l'ampli ventall d'estudi possible que de ben segur encara donarà peu a molta recerca. En tot cas, vaig identificar quatre punts com aspectes claus del meu estudi.

Primerament hem de recordar que quan el camp d'investigació en qüestió està molt poc explorat –com és el cas de la música catalana per a violoncel– l'investigador ha de fer una presentació clara i exhaustiva del material i tema present abans d'entrar en detalls particulars. Per tant, el primer objectiu de la meva recerca va ser presentar el llegat musical de Cassadó en la seva totalitat i fer una valoració inicial sobre el seu paper dins del món musical, una part del estudi que es va veure reflectida al primer capítol de la tesi oferint un resum de la seva vida artística, les seves obres, gravacions i la seva tasca com a professor de violoncel. Aquesta presentació de material es va reforçar amb els apèndix II, III i IV de la tesi que inclouen llistats el més complerts possibles de totes les seves obres originals, transcripcions i gravacions comercials. El fet més rellevant en relació a aquest objectiu és que la falta d'estudi sobre la figura de Cassadó, incloent la manca d'un catalèg de les seves obres, significa que l'abast de la seva obra real va resultar ser molt més voluminós del que prèviament s'havia dit. De les 60 composicions i 80 transcripcions ja esmentades només es tenia constància d'unes 40. D'altra banda, el nombre de col·laboracions entre Cassadó i altres compositors contemporanis en molts casos s'ha ignorat degut que les obres resultants de molts dels projectes o bé no es van poder finalitzar o bé no han assolit popularitat després, oblidant per complert el fet remarcable en si mateix de la quantitat de relacions professionals i col·laboracions de Cassadó, així com el seu interès per la música nova.

En segon terme, un dels objectius importants de la tesi ha estat situar Cassadó com a violoncel·lista en el seu context cultural i històric. Amb aquesta finalitat els capítols núm. 2 i 3 de la tesi ofereixen un anàlisi del seu estil interpretatiu utilitzant comparacions de gravacions. El segon capítol compara gravacions dels violoncel·listes catalans Pau Casals (1876-1973) i Lluis Claret (1951) amb altres fetes per Cassadó per buscar possibles similituts o trets comuns entre elles, mentre que el tercer capítol exposa un anàlisi històric basat en comparacions entre Cassadó i dos dels violoncel·listes més importants de la seva generació, Gregor Piatigorsky (1903–1976) i Emanuel Feuermann (1902–1942). Tant en el cas dels violoncel·listes catalans com en el dels violoncel·listes de la generació de Cassadó, vaig poder constatar que les fortes personalitats divergents i els estils altament personals no permetien trobar una gran coincidència en el terreny musical quant a característiques concretes. Dit això, la influencia de Casals en les actituds musicals de Cassadó és significativa, i a més a més violoncel·listes catalans actuals com Lluis Claret semblen haver heretat certes sensibilitats musicals, possiblement qualificables de catalanes. En el cas dels violoncel·listes emergents dels anys vint les gravacions mostren com tots tres van fer una evolució cap a una interpretació més moderna, rigorosa i menys improvisada, resultant menys diferències marcades entre els tres intèrprets en les últimes gravacions. El nivell tècnic de tots tres és un altre detall a senyalar de les gravacions. Queda confirmat un nou virtuosisme als anys vint que va contribuir als grans avenços de l'instrument que al segle XX amb Cassadó com un dels màxims exponents.

El tercer aspecte clau de la meva investigació ha estat el llenguatge musical dels diferents tipus d'obres de Cassadó. És cert que no hi cabia un estudi de tots els seus estils i per tant la meva recerca s'ha centrat en definir els gèneres creatius utilitzats per Cassadó, així com oferir un anàlisi d'alguns exemples concrets. Els capítols 4 i 5 de la tesi parlen de la connexió entre Cassadó i altres transcriptors musicals a nivell històric, i a continuació algunes de les seves transcripcions serveixen com exemples per poder analitzar a fons les estructures i característiques de les obres.

De les diverses conclusions tretes d'aquesta recerca, una de les més contundents va ser el descobriment de la profunda relació entre la pràctica d'arranjar música de Cassadó i les pràctiques de transcripció musical del segle XIX. Sense cap dubte, Cassadó continua i expandeix la tradició de transcripció del segle XIX de forma més clara que cap altre violoncel·lista del seu temps. Entre altres coses es fa evident una influència de les transcripcions per a piano de Franz Liszt (1811-1886) en la cerca de transcendir la tècnica clàssica, d'utilizar recursos virtuosístics per apropar la transcripció a la instrumentació original i d'afegir material musical segons un criteri creatiu personal. Hem de recordar que, en realitat, pocs intèrprets i compositors van continuar l'evolució d'aquesta tradició ja que els corrents estètics dominants durant el segle passat van considerar la transcripció musical com una pràctica poc interessant i de segona categoria a nivell creatiu.

L'últim i crucial aspecte abordat per la meva investigació ha estat la relació entre intèrprets d'avui en dia i l'obra de Cassadó. La meva tesi està pensada com una eina per aproximar l'obra de Cassadó als violoncel·listes actuals i a aquest efecte el 6è capítol mostra una recopilació d'idees, consells i informació útil sobre com interpretar les seves obres, resultat de la meva experiència personal amb aquest repertori i de treballar-lo amb el deixeble de Cassadó, Marçal Cervera (1928). En forma d'una breu guia, el capítol tracta des de digitacions i arcades fins a idees musicals i està complementat amb un CD contenint gravacions d'algunes de les obres analitzades realitzades per mi i el pianista Jordi Masó.

Si bé es podria continuar aquest relat amb molts més detalls sobre dita investigació, la mateixa obra de Cassadó segurament pot donar una visió més clara de la seva personalitat musical. Deixarem, per tant, que unes presentacions resumides de quatre obres per a violoncel i piano ens faci d'exemples de quatre estils artístics concrets de la composició de Cassadó. Les quatre obres en qüestió se situen en diferents punts de l'espectre de la creació musical; podem seguir una línia horitzontal d'esquerra a dreta que va des de la composició original, sense cap model o referència obvia, fins a la transcripció pròpiament dita, la creació d'una nova versió d'una obra prèvia.

Com exemple del primer cas podem exposar *Requiebros*, una de les composicions originals més conegudes de Cassadó. Una mica més cap a la dreta trobem *Allegretto Grazioso*, una peça que no està basada en cap altre obra prèvia, però sí en l'estil general d'un altre compositor. Aquest gènere, també nomenat pastitx, ha estat ben freqüent al llarg de l'història en totes les arts, i en aquest cas concret es tracta d'una imitació de l'estil de Franz Schubert. A la següent posició a la dreta està *Sette Variazioni sopra un tema di Chopin*, una obra basada en el tema d'una altra, en aquest cas un preludi de Frédéric Chopin. L'últim dels nostres exemples es una transcripció nomenada *Napoli* que és una versió, si bé canviada i reduïda, de l'obra amb el mateix nom de Franz Liszt per a piano sol.

Començarem amb algunes paraules sobre el gènere de composició original i l'obra *Requiebros*, publicada el 1932 amb Schott Editions. La peça està dedicada al meu estimat mestre Pau Casals i va ser justament Casals qui va realitzar la primera gravació el 1929, tres anys abans que la partitura es publiqués. *Requiebros* és avui dia la peça per excel·lència que s'identifica amb la figura de Cassadó i ha assolit una posició solida al repertori. Podem destacar, per exemple, que durant els últims anys s'han realitzat catorze nous enregistraments comercials arreu del món.

Gran part de la popularitat de *Requiebros* radica sense dubte en l'ús efectiu i vistós d'elements folklòrics melòdics –però sobre tot rítmics– així com en la seva dimensió i mida reduïdes, transformant-

la en el bis ideal per a violoncel. La peça també mostra diversos elements que concorden amb l'estil violoncel·listic de Cassadó, com poden ser les floritures virtuoses al registre alt i les importants extensions a la mà esquerra. L'estil compositiu de *Requiebros*, romàntic i nacionalista, va ser el llenguatge predilecte de Cassadó (amb diverses variacions) en les seves composicions originals, a vegades en combinació amb el neoclassicisme.

Si avui dia qualifiquem a *Allegretto Grazioso* com música original talment com *Requiebros*, al seu dia (1925) va ser publicada amb Universal Edition com una transcripció d'una obra de Franz Schubert (1797-1828), sense especificar ni el nom ni la procedència de cap obra concreta. De fet, Cassadó va publicar amb Universal Edition un grup de sis peces curtes per a violoncel i piano com transcripcions de les quals només tres realment ho eren. *Allegretto Grazioso* imita l'estil de Schubert més temprà mitjançant un ús d'estructures i elements de les sonates tempranes de Schubert per a piano, encara que el llenguatge apareix massa apropiat per al violoncel com per poder-nos convèncer del tot de la seva autenticitat.

El gènere de pastitx, així com aquests tipus d'enganys, va ser comú als segles passats però causava escàndols en la societat musical del segle XX, molt més estricta pel que fa a autories i acreditacions. No és d'estranyar per tant que Cassadó mai admetés la procedència dels seus pastitxos i que esquivés les preguntes al respecte. L'explicació darrera de moltes peces d'aquest gènere era que l'autor dubtava de si una obra firmada amb el seu propi nom podia convèncer a un públic acostumat a idealitzar unes poques obres canòniques de grans compositors. En el cas de Cassadó, però, segurament imperava el seu fort interès per compondre en estils antics. Des d'una perspectiva moderna podrà semblar sorprenent, però aquestes falses transcripcions donaven a Cassadó l'ocasió tant d'experimentar amb els estils dels seus compositors més estimats com després poder interpretar les obres resultants a l'escenari, ampliant així el seu repertori "clàssic", "barroc" i "romàntic".

El gènere de Tema amb variacions el tenim exemplificat amb la peça *Sette Variazioni sopra un tema di Chopin*, una miniatura magnífica amb un orígen un tant curiós. El germen de l'obra va ser una col·laboració proposada per Cassadó al seu amic Frederic Mompou (1893–1987) el 1938 per transformar el *Preludi op. 28, no. 7* de Frederic Chopin en una peça de variacions, escrita per Mompou i editada per Cassadó. La col·laboració no va prosperar, segurament per l'afany de Cassadó (més que comprovat en diversos casos) d'incidir un gra massa en el procés compositiu, i els dos compositors van preferir crear cadascú un set independent de variacions. La versió de Mompou, després d'un llarg temps, va derivar en la notable i coneguda *Theme et variations sur un theme de Chopin* del 1957 per a piano, mentres que Cassadó va acabar la seva pròpia versió per a violoncel i piano el 1943, que mai va arribar a publicar-se. Els manuscrits de l'obra ens donen una visió interessantísima sobre el procés compositiu que va començar com una transcripció senzilla en diverses tonalitats per després desenvolupar-se en un set de variacions en forma d'una obra curta i intensa amb indicacions interpretatives molt detallades.

Les influències distingibles en la peça són d'allò més divers. L'estructura i certs aspectes de la temàtica ens fa recordar el conegut set de variacions de Beethoven per a violoncel i piano sobre el tema *Bei Männern wilche liebe fühlen* de Mozart, una obra molt estimada per Cassadó que ocupava un lloc en molts dels seus programes de concert. Quant als títols i indicacions a la partitura trobem mots italians realment originals, fins i tot amb un toc d'humor que afegeixen un color singular a l'obra.

D'aquesta manera veiem que la primera variació es titula "domanda" mentre que la segona es diu "resposta" i que l'última variació porta el nom de "faràndola". De les anotacions de matisos podem destacar "riflesso", "con dolore", "perdendosi" i "trattenendo".[4] També es mereix una menció l'aire chopinesc de la cinquena variació en el desenvolupament de floritures cadencials a la part del violoncel així com les harmonies del piano en la mateixa variació, clarament inspirades per la música de Mompou.

Finalment hauríem de fer un cop d'ull al gènere de transcripció, tant estimat per Cassadó, i exemplificat aqui amb un altre dels seus manuscrits sense publicar, *Napoli*, una versió de la gran obra pianística amb el mateix nom creada per Franz Liszt el 1859. *Napoli* és només una de les diverses versions escrites per Cassadó de les obres de Liszt, un músic que sense dubte despertava un gran interès en el violoncel·lista. A diferència de la virtuosa *Rapsodia Hongaresa núm. 2* que Cassadó va transcriure de manera sorprenentment exacta, la seva transcripció de *Napoli* és una obra més resumida que dona una visió altament personal. Només reutilitza els temes principals i opta per construir ponts i afegits propis que serveixen per enllaçar el material musical. Si bé no té l'intenció en aquest cas de traslladar tot el pes virtuosístic de la obra original a la seva transcripció, sí que la versió de Cassadó mostra certs punts d'expansió en la part del violoncel. Exemples clars són les múltiples pujades al registre més agut de l'instrument i l'ús intensiu de dobles-cordes poc còmodes per ampliar la sonoritat.

El breu recorregut aquí exposat de quatre casos d'obres per a violoncel i piano de Cassadó, encara que de forma molt parcial, ens ha oferit una primera visió de la diversitat de Cassadó quant a l'ús de material musical i de gèneres. Realment, l'heterogeneïtat i varietat del seu llegat van emergir durant la meva investigació com unes de les característiques més destacades i inesperades de la seva obra, i conviden a seguir indagant en el repertori del violoncel de l'època així com en la música catalana del segle XX en general, dos camps encara poc aprofitats pels intèrprets actuals. D'altra banda, futures investigacions dels múltiples aspectes encara desconeguts del llegat de Cassadó i les primeres interpretacions de la totalitat de la seva obra de ben segur trauran noves idees, conceptes i conclusions sobre aquest capítol de la música catalana per a violoncel.

16 de octubre de 2013

NOTES

1. Mònica Pagès, *Gaspar Cassadó, la veu del violoncel*, Barcelona, Editorial Tritó, 2000.
2. Gabrielle Kaufman, "Gaspar Cassadó y su relación con los compositores de su época", *Música d'Ara*, 9 (2009), p. 97–105.
3. Raymond Fern, *The Music of Dallapiccola*, University of Rochester Press, 2003.
4. Reflexió, amb dolor, perdent-se, retenint-se.