

LA PREOCUPACIÓ PER LES TROMPES DE L'ORQUESTRA PAU CASALS

PEPE RECHE ANTÓN

Investigador independent

Yo deseaba aprender de tocar violín, pero mi vecino era un profesor de piano. Menos mal que no fue un profesor de trompa.

Joan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*

RESUM

L'any 1920, Pau Casals va fundar una nova orquestra a Barcelona amb el seu nom: l'Orquestra Pau Casals. Junt amb altres raons de caràcter personal i professional, el seu objectiu era establir a la capital catalana una orquestra de primer nivell, com les que havia conegut a tot el món —especialment als Estats Units— en la seua carrera com a solista. Una de les seues preocupacions principals en la creació d'aquesta institució musical va ser la configuració del quartet de trompes.

Aquest article argumenta la inquietud manifesta de Casals pels trompistes de l'orquestra, en un dels moments més destacats de la història de la música al país i en un temps de transformació de l'instrument, tant per la recepció d'un nou repertori simfònic —en què destaquen les composicions de Richard Strauss— com per l'existència de notables canvis organològics per a adaptar la trompa a les exigències i necessitats d'aquestes noves obres.

PARAULES CLAU: Orquestra Pau Casals, Pau Casals, trompa, trompista, patrimoni musical, repertori orquestral.

CONCERN FOR THE FRENCH HORNS IN THE PAU CASALS ORCHESTRA

ABSTRACT

In 1920, Pau Casals – known internationally as Pablo Casals – founded a new musical ensemble in Barcelona under his own name: the Pau Casals Orchestra. As well as having other personal and professional reasons, his objective was to establish a first-class

orchestra like the many that he had known all over the world – and especially in the USA – during his career as a soloist. One of his main concerns during the creation of this musical institution was the configuration of the French horn quartet.

This article looks at Casals' manifest concern for the horn players of his orchestra during one of the most outstanding moments in the history of music in Barcelona and in a time of transformation of the instrument, due to both the reception of a new orchestral repertoire — mainly Richard Strauss' tone poems — and the remarkable organological changes that had taken place in order to adapt the French horn to the needs and challenges of these new works.

KEYWORDS: Pau Casals Orchestra, Pau Casals, Pablo Casals, French horn, horn player, musical heritage, orchestra repertoire.

1. L'ORQUESTRA PAU CASALS

El dimecres 13 d'octubre de 1920 actuava públicament per primera vegada l'Orquestra Pau Casals (OPC). Ho feia sota la direcció de qui n'havia estat el creador i impulsor, Pau Casals (1876-1973), en un concert al Palau de la Música Catalana de Barcelona. El violoncellista i director d'orquestra culminava, així, un llarg procés de fundació i d'execució d'aquesta nova institució musical. A la vegada, iniciava la història d'una orquestra que va canviar decisivament la realitat musical catalana durant les dècades de 1920 i 1930.

Amb aquell concert, per tant, es presentava oficialment a la societat barcelonina un conjunt que va oferir, de manera fixa i durant més d'una quinzena d'anys,¹ dues temporades de concerts —la de tardor i la de primavera— al Palau de la Música Catalana, a més de concerts de quaresma al Gran Teatre del Liceu; també va participar en les sessions de l'Associació Música da Camera i va esdevindre l'eix vertebrador de la programació de l'Associació Obrera de Concerts, fundada pel mateix Casals.

Centrada a Barcelona —on va oferir la pràctica totalitat dels concerts— i al voltant del territori català (a les ciutats de Girona, Figueres, Mataró, Olot, Palamós, Sant Feliu de Guíxols, Terrassa i Vilanova i la Geltrú) —on va fer una desena d'actuacions—, l'OPC només va creuar els Pirineus en una ocasió per fer dos concerts a París. Tot i els diversos intents per a realitzar actuacions en altres indrets de l'Estat espanyol² i en altres països (incloent-hi una gira sud-

1. L'OPC va funcionar amb regularitat des de finals de 1920 fins al juliol de 1936, amb un parell de concerts aïllats durant el 1936 i el 1937.

2. Joaquim Pena, secretari de l'OPC, parla el 1923 de la possibilitat de tocar a Sevilla, tot i que les despeses del viatge serien inassolibles si aquest concert no es combinava amb actuacions a València, Saragossa o Madrid (Arxiu Nacional de Catalunya [ANC], UI 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals, del 25 de març de 1923); més tard, anuncia unes negociacions amb València per a fer-hi dos concerts l'any 1924 (ANC, UI 6234, núm. 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 5 de juliol [de 1924]).

americana),³ l'OPC es va presentar a l'estranger només a l'Olimpíada Cultural Francesa de l'any 1924; i també va sonar als gramòfons de tot el món a través dels seus enregistraments amb la companyia His Master's Voice.

En resum, més de tres-cents cinquanta concerts i tres àlbums de discos de pedra amb els quals Casals posava en evidència i resolvia, tot d'una, la manca d'un conjunt musical estable i de primer ordre a Catalunya. Una orquestra que va situar la ciutat de Barcelona en el mapa musical europeu des de la seua fundació i fins a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, conflicte que va provocar la desaparició de l'OPC sota el nom del seu director i un llarg parèntesi en l'activitat cultural i orquestral a la capital catalana.

Tot i el seu pes en la carrera de Casals —especialment en la seua faceta com a director— i la importància històrica de l'orquestra en el context català i europeu, el tractament bibliogràfic que se n'ha fet ha estat molt irregular. No existeix cap estudi monogràfic de l'OPC, mentre que en les nombroses biografies sobre Casals l'orquestra ocupa llocs molt diferents, segons l'autor.⁴

En resum, H. L. Kirk i un dels seus biògrafs més moderns, Robert Baldock, són probablement els que han parlat més detalladament de l'OPC. D'altra banda, les obres de Josep Maria Corredor i de Joan Alavedra recullen els detalls més anecdòtics al voltant de la formació de l'orquestra, però no aprofundeixen en la seua tasca ni en el seu impacte. Un altre autor, Enric Casals, germà del violoncellista, adverteix les inexactituds en les dades de les diverses biografies i, concretament, fa un avís sobre les referides a la creació de l'OPC que recull Corredor.⁵

3. Així ho indica un memoràndum conservat a l'ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 53, que fa referència a les negociacions per a organitzar una gira per diferents països de l'Amèrica del Sud l'any 1921, si ja té formada l'orquestra: «Si no la ha formado querrá decir que tomará parte, como concertista, en la tournee [...]. La tournee de la orquesta deberá empezar el 1º de junio de 1921, en el punto que se elija para comenzar la tournee.»

4. Vegeu, entre d'altres, Lillian LITTLEHALES, *Pablo Casals*, 1929; Joan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, 1944; Josep Maria CORREDOR, *Conversations with Casals*, 1957; Joan ALAVEDRA, *Pau Casals*, 1975; Bernard TAPER, *Cellist in exile*, 1962; Elisa VIVES DE FÀBREGAS, *Pau Casals*, 1966; Albert E. KHAN, *Joys and sorrows: Reflections by Pablo Casals*, 1981; H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974; Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979; Roser TORRES (ed.), *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*, 1984; Robert BALDOCK, *Pau Casals*, 1994; Oriol MARTORELL, *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, 1995; Francesc BONASTRE, «Casals i Delfilló, Pau», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, 1999, p. 281-289; Francesc BONASTRE, «Orquestra Pau Casals», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, 2001, p. 284-285; Joaquim RABASEDA, «El llarg parèntesi de l'Orquestra Pau Casals», *L'Avenç*, núm. 394 (tardor 1973), p. 68-69.

5. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 232.

2. LA TRIA DELS MÚSICS

Pel que fa a la configuració de la plantilla orquestral, existeixen nombroses observacions i també contradiccions entre els diferents autors, tot i tractar-se d'una qüestió cabdal en la creació i en el funcionament habitual de l'OPC.

En primer lloc, coneixem que va ser una de les tasques que Casals no va delegar. Si bé va disposar de diferents ajudes per a cercar la totalitat dels membres, el mateix director va voler assegurar-se de la qualitat dels instrumentistes i, en molts casos, sobretot en el cas de les cordes, els va escoltar privadament a la seu que l'OPC va situar a l'Institut Musical Casals.⁶ Així explica Joan Balcells, director de l'Orfeó Gracienc, el procés de selecció:

Tal com acabo de dir, es va formar aquesta Orquestra pel bo i millor que hi havia: sobretot en el conjunt de corda, van haver d'entrar-hi per oposició. És a dir, que s'exigia molt als qui es presentaven. Ell [Pau Casals], tenia prou autoritat per a fer-ho, perquè les seves condicions com a director, eren excepcionals.⁷

Un dels suports més importants en aquesta tasca de recerca dels músics va ser Domènec Forns (1888-1943), violinista i professor de solfeig de l'Escola Municipal de Música de Barcelona.⁸ Per la seua experiència com a docent i com a intèrpret, coneixia molt bé el context dels músics actius a la ciutat⁹ i, pel seu càrrec de president del Sindicat Musical de Catalunya, suposava un punt de contacte excel·lent entre Casals i els possibles candidats a membres de l'orquestra. A més de la proximitat amb els músics actius a Barcelona, Forns també va esdevindre un referent de primera mà per a Casals a l'hora de conèixer la realitat d'aquests i les seues condicions laborals i salarials a la ciutat.

En aquest sentit, Casals va oferir una remuneració més alta de l'habitual, el doble (!),¹⁰ a més de comprometre's amb els músics per dues temporades l'any. Tot i això, l'activitat dels instrumentistes per a poder-se guanyar la vida era ben

6. La seu va passar per diferents adreces de la ciutat de Barcelona: carrer dels Arcs, 1; rambla de Catalunya, 94, i avinguda Diagonal, 440.

7. Roser TORRES (ed.), *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*, 1984, p. 243.

8. Va entrar en contacte amb Casals abans de la creació de l'OPC, com ho assenyalen la targeta de visita i la nota que es conserven a l'ANC, UI 3486, núm. 94.

9. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 79.

10. Resulta difícil determinar clarament aquesta afirmació, ja que no disposem d'informació de les tarifes habituals. Podríem establir, per exemple, una comparació amb les informacions que Tolrà dona del seu sou a la Sala Imperi l'any 1910, com a violinista d'orquestra de teatre. Vegeu Francesc CORTES i Mercè COMAS (ed.), *Eduard Tolrà: Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona*, p. 81-82. Però aquesta comparativa no seria gens exacta. Tanmateix, el fet de parlar del doble s'aproxima a la comparativa que, més endavant, hem fet amb el cost per concert de l'OPC i l'Orquestra Simfònica de Barcelona (vegeu Biblioteca de Catalunya (BC), M 4879/125 i M 7123/20).

diversa i difícil de compaginar, com descriu el violinista i violista Rafael Gálvez en resposta a la proposta de Casals a formar part de l'OPC:

Distinguido amigo:

[...] en este momento no estoy con la suficiente serenidad para explicar á V. cómo agradezco y cuánto estimo —por lo mucho que vale y representa— el honor de haberse siquiera acordado de mi insignificante persona.

Y aunque V. se expresa de una manera categórica pidiendo ya por adelantado mis condiciones, me permito observarle que yo no puedo aceptar la más pequeña proposición antes de ser examinado imparcialmente por V.

Si mis méritos fueran algo notables hubieran ya dado alguna muestra de su valor y ni siquiera debe hablar en favor mio el que me tenga Dn. Luis por compañero en su sexteto ya que soy el elemento más flojo y el único que resta á la corporación el relieve que por sus componentes merece.

Por reconocer esto así sostengo la lucha de mi conciencia con la ambición de llegar á tan alto honor.

Esta temporada se prolongará probablemente hasta el 15 de Septiembre y mis obligaciones en Barcelona empiezan el 1º de Octubre con las cuatro ó cinco lecciones que tengo y mi plaza del Hotel de Oriente. Todo ello tiene facil arreglo por ese mes y en cuanto al 1º de Noviembre que se amplía el trabajo del Hotel con los conciertos del Café Condal debiera antes consultar —caso de tener que faltar— con el propietario, para no perder esa plaza que es mi base de vida y la unica regularmente retribuida que hay en Barcelona.

Con afectos á su madre y hermanos se despide su affmo. s.s. y reconocido amigo.¹¹

Fins i tot aquesta necessitat de treballar en diferents llocs va fer renunciar alguns músics a participar en l'OPC; n'és un exemple Rafael Vila, que el gener de 1922, en no poder posar un substitut a un cinema barceloní, informa Casals de la impossibilitat de tocar a la següent temporada de l'orquestra:

Apresiable Maestro.

El Sr. Forns me dijo si estaba dispuesto ha tomar parte en la proxima serie de conciertos. Sintiendo mucho me beo precisado manifestar á Vd que por no dejarme poner un remplasante en el Cine Pathé de ninguna manera, me es imposible acer dicha serie por lo que espero me dispensara Vd. por esta bez y seguira lo concesibo [*sic*: en lo sucesivo] contando con migo.

Aprobecho esta ocasion para ofrecerme de Vd atto SS. q b s m.

Rafael Vila¹²

De la mateixa manera que en el cas de la fundació de l'orquestra —on va trobar notables resistències per part de personalitats del món musical barceloní—,

11. ANC, UI 3628, núm. 96, carta de Rafael Gálvez a Pau Casals del 27 d'agost de 1919.

12. ANC, UI 7394, núm. 138, carta de Rafael Vila a Pau Casals del 8 de gener de 1922.

Casals no es va deslliurar dels conflictes amb altres institucions en la qüestió de la contractació dels músics. Des del primer moment, però, va ser-ne conscient i va vetllar per evitar les coincidències amb les altres ocupacions de molts dels músics, sobretot amb els membres de la Banda Municipal de Barcelona i els de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu:

[...] seixanta-sis dels músics escollits provenien de l'orquestra del Liceu [...]. Els altres vint-i-dos músics van sorgir en audicions obertes fetes a l'acadèmia musical que Enric Casals havia obert a la Rambla de Catalunya. Molts membres de la nova orquestra eren professionals; uns quants, pocs, no tenien experiència orquestral. Tots van ser contractats per raó del seu potencial musical, valorat per Casals. I quasi tots eren catalans. Enric Casals seria el primer violí de l'orquestra, i Enric Ainaud, amic de Casals del temps de l'adolescència, primer violí adjunt. A un altre amic, Bonaventura Dini, li van demanar que encapçalés els violoncels, amb el seu nebot, de disset anys, a la fila dels segons violins. L'única dificultat important va ser de trobar personal de la secció de metall, i dos dels quatre corns de l'orquestra es van haver d'importar de París, almenys les primeres temporades.¹³

Aquest text de Baldock ofereix molta més informació sobre els músics de l'OPC, més enllà de la pertinença de dues terceres parts a l'orquestra del Liceu i a les oposicions que molts d'ells van fer al davant del director de l'OPC que hem comentat més amunt.

En primer lloc, parla de l'escassa experiència orquestral d'alguns dels escollits per oposició, un tema en el qual Kirk també coincideix, tot i que sembla que per a aquest segon autor els músics poc experimentats eren més nombrosos. Amb unes paraules molt semblants, parla d'aquesta qüestió i destaca, també, el potencial d'aquests músics que Casals havia incorporat després d'haver-los jutjat mitjançant les audicions:

Eighty-eight profesores were engaged for a first season, projected for the spring of 1920. Most of them were Catalan, few had any real orchestral experience, some had not played professionally at all; a sense of potential had weighed heavily in many choices.¹⁴

Amb el que Enric Casals està rotundament en desacord és amb l'opinió que l'OPC estava formada per aficionats; així és com defineix ell mateix aquells instrumentistes sense experiència orquestral:

Moltes són les coses atribuïdes al meu germà, que a tot músic el faran somriure començant la impossibilitat que hagin pogut ser pronunciades per Pau Casals [...].

13. Robert BALDOCK, *Pau Casals*, 1994, p. 135.

14. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 325-326.

Que l'Orquestra Pau Casals hagués estat composta per persones *sense cap pràctica orquestral*, o sigui per *aficionats*.¹⁵

En segon lloc, Baldock destaca que «quasi tots eren catalans», com també ho fa Kirk quan diu que «la majoria eren catalans». I és que aquest punt no es deixa a l'atzar, sinó que es recull en la primera de les dues bases que regulen la creació de l'OPC en el document explicatiu del projecte de l'orquestra que redacta el patronat de l'orquestra en el moment de la seua fundació:

1.^a Constitució d'una gran massa simfònica, amb professors d'orquestra seleccionats entre'ls millors que constitueixen l'element musical barceloní. Cas que sigui considerat de tot punt imprescindible per a qualche determinat instrument, se recoreria per excepció, a l'element foraster, procurant-se d'altres centres musicals l'instrumentista que's cregués convenient.¹⁶

Tot i això, es troben noms d'estrangers en diferents moments, i especialment en el cas dels trompistes. De fet, quan Boult dirigeix i observa l'OPC durant l'any 1922 hi identifica un únic membre no català:

[...] an orchestra consisting of musicians perfectly competent to take their place in any symphony orchestra in Europe (although it is interesting to note that only one member was not a native of Barcelona) [...] ¹⁷

Es tracta del primer trompista d'aquell moment, Willem Valkenier (1887-1986), nascut a Rotterdam. Però l'apunt de Boult no és del tot exacte, ja que l'OPC tenia tant músics nascuts a fora de Catalunya com uns quants italians, més o menys arrelats a Catalunya (com ara el clarinetista Josep Nori o el corn anglès Giordano Giordani), als quals també hem d'afegir els tres Dini: els violinistes Dino i el seu fill, Pau, i el violoncellista i germà del primer, Bonaventura (en el cas del darrer, era nascut al Vendrell, però tenia ascendència italiana).

De fet, un d'aquests estrangers va protagonitzar un episodi curiós en el moment de la seua elecció. Va ser el cas de Josep Nori. La decidida tria de Casals va sobtar tant Enric Casals com el mateix clarinetista. El germà del violoncellista ho relata amb aquestes paraules:

15. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 307.

16. ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 52. Impres explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920).

17. Adrian C. BOULT, «Casals as conductor», a *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril 1923), p. 149. Si bé l'article va ser publicat en el número de *Music and Letters* de l'abril de 1923, els concerts als quals fa referència són els tres primers de la sèrie IV, fets al Palau de la Música Catalana els dies 15, 20 i 26 de maig de l'any 1922.

L'únic incident digne de menció es produí en parlar del primer clarinet, perquè el meu germà digué: «Vull en Nori». Josep Nori era italià de naixement, però amb molts anys de residència a Barcelona. Nori era el cap d'una orquestrata de Festa Major coneguda pertot arreu per l'Orquestra d'en Nori. El meu germà en una ocasió l'havia sentit i veié en ell un gran artista. «Vull en Nori», repetí el meu germà. En Forns quedà emmudit. Quan parlà, digué: «Mestre, en Nori només fa grans cabrioles amb el clarinet per engrescar els pagesos que li contracten l'orquestra!». «Vull en Nori, que és un gran artista.»¹⁸

Aquest episodi, més enllà d'allò anecdòtic, representa clarament el canvi substancial que s'havia produït en l'ofici de músic des de principis de segle i, en concret, en la consideració social de la professió. La societat començava a distingir i separar els músics d'«orquestrata» de ball o de cinema dels «professors d'orquestra».¹⁹

Quan tocaven amb les primeres agrupacions, feien una música «migrada», «errònia», «estèril»; quan ho feien amb la darrera, una altra de «digna», «excelsa», «perfecta».²⁰

Nori va ser membre de la Banda Municipal de Barcelona entre el 1896 i el 1930 i, a la vegada, era ben conegut a la ciutat com a integrant de diferents orquestres de ball, principalment de l'Orquestra Escalas. El 1901 va fundar un nou conjunt, també per a actuar a les festes majors, l'Antigua Unión Filarmónica, anomenada popularment «Orquestra d'en Nori».²¹ Era, per tant, un intèrpret que difícilment suportava la divisió entre músic de festes populars i professor d'orquestra. El seu perfil era, doncs, el que havia provocat el citat «incident» en la seua elecció com a membre de l'OPC per part de Casals.

La tercera de les qüestions esmentades per Baldock fa referència als membres principals de la secció de corda. Hi identifica Enric Casals com a concertino; Enric Ainaud, com a primer violí associat; Bonaventura Dini, com a primer violoncel, i el nebot d'aquest últim, als violins segons (sense especificar-ne concretament el lloc).

D'acord amb la plantilla inaugural publicada (vegeu la figura 1), cal precisar aquesta informació:²² tant Ainaud com Bonaventura Dini van incorporar-se un poc

18. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 79-80.

19. Joaquim RABASEDA, «La música del Noucentisme», a *Athena 1913: El temple del Noucentisme*, 2013, p. 182-183.

20. Joaquim RABASEDA, «La música del Noucentisme», a *Athena 1913: El temple del Noucentisme*, 2013, p. 188-189.

21. Roser CARCELLER, *Descobrim els clarinetistes de Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins la Guerra Civil*, 2015, p. 14-24.

22. Trobem exactament el mateix comentari sobre Ainaud i Bonaventura Dini a H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 325-326: «The assistant concertmaster was Enrique Ainaud, the music student who had met Casals on a Paris street in 1894 and told him about an opening in the can-

més tard a l'orquestra²³; el cap de segons violins era el germà de Bonaventura, Dino Dini,²⁴ si bé és cert que el fill d'aquest darrer, Pau Dini, es troba a la llista de segons violins. Caldria afegir-hi Joan Ribas, com a cap de violes, i Bernardí Gálvez, cap dels violoncells.

PERSONAL DEL'ORQUESTRA			
Mestre Director PAU CASALS			
VIOLINS 1.^{RS}	VIOLINS 2.^{NS}	FLAUTES	CLARINETS
Enric Casals	Dino Dini	Josep Vila	Josep Nori
Juli Jarque	Santiago Burgués	Esteve Gratacós	Conrad Cardús
Agustí Torelló	Francesc Barbat	Joan Puigdueta	CLARINET BAIX
Joan Sala	Salvador Bofarull		Enric Galcerán
Manel Giménez	Rafel Rosetti	OBOES	FAGOTS
Josep M. ^a Escolà	Antoni Bosom	Cassà Carles	Antoni Goxens
Manel Calsina	Pau Giral	Josep Ros	Joan Bonastre
Enric Nogués	Manel Salvador		Angel Manén
Domenec Forns	Agustí Carbonell	CORN ANGLÈS	CONTRAFAGOT
Rafel Vidal	Antoni Morató	Giordano Giordani	Angel Manén
Joan Junquera	Miquel Camprubi		TROMBONS
Enric Solsona	Pau Dini	TROMPES	Joaquim Gallofré
Josep Porquet	Joan Vidal	François Lamouret	Pere Mercader
Joan Altimira	Tomàs Prunell	Alphonse Morin	Alvar Antolí
Miquel Torrens	Narcís Clà	Ramón Bonell	TUBA
Joaquim Mestres	Enric Gomis	Pascasi Flores	Ramón Milà
		Ramon Nolla	CEMBA
VIOLES	VIOLONCEL·LS	TROMPETES	Andreu Olivé
Joan Ribas	Bernardí Gálvez	Joan Rovira	ARPES
Gracià Tarragó	Guillem Ferrer	Llorenç Domingo	Raquel Martí de Ribas
Francesc Musolas	Santiago Volart	Francesc Coma	Elisa Calvo de Carles
Alvar Palau	Ferràn Pérez		CAMPANOLEG
Alexandre Riera	Francesc Clot	TIMBALES	Emili Valdés
Josep Font	Josep Pagès	Eliseo Martí	
Cassà Casademont	Josep Umbert	CELESTA	XILOFON
Felip Vives	Jaume Piña	Joan Dotres	Joan Durán
Rafel Gálvez	Josep M. ^a Getan		
Josep Antonés	Santiago Torrens		
CONTRABAIXOS			
Pere Valls	Jaume Brusco		
Santiago Cortadella	Joan Gratacós		
Salvador Escofet	Antoni Montaner		
Conrad Bas	Tomàs Goxens		

FIGURA 1. Programa del concert inaugural de l'OPC, p. 4-5.

FONT: CEDOC.

Es tractava de músics de la màxima confiança per part de Casals, fet que respon clarament al disseny d'una orquestra amb músics amb diferents nivells d'experiència, en un conjunt en construcció, que necessita referents veterans i solvents:

Each instrumental section had a leader who was at least a competent musician and who worked with his component of the orchestra to bring it somewhere close to

can orchestra of the Folies-Marigny. First cello was Casals' long-time friend Bonaventura Dini, whose seventeen-year-old nephew Pau joined the second-violin section».

23. És especialment interessant en aquest sentit la correspondència entre Bonaventura Dini i Pau Casals, conservada a l'ANC, UI 2945, núm. 89. S'hi pot seguir amb detall la negociació de les condicions econòmiques i el seu lloc a l'orquestra.

24. Així ho confirma també la llista de «solistes» que ofereix el diari *El Diluvio* (13 octubre 1920), p. 15.

the conductor's standard, but more than one experienced musician wondered after each season's first rehearsal how it would be possible to play adequately, much less well, after only a week's preparation. They were always amazed by what had been accomplished by the end of that week and at the orchestra's improvement at the end of the season.²⁵

Així és la descripció que en fa Kirk, que continua una mica més endavant. També parla de les normes bàsiques del funcionament de l'orquestra: puntualitat, estudi i una negativa absoluta als suplents. L'OPC, doncs, tractava de deixar de banda el costum tan habitual de posar substituïts als assajos o, fins i tot, als concerts quan els músics, per a compaginar feines diferents i haver d'estar en una altra ocupació, havien de suplir les pròpies absències.²⁶

L'últim dels temes al qual es refereix Baldock és la dificultat de trobar instrumentistes de metall. Arriba a afirmar específicament que «dos dels quatre corns de l'orquestra es van haver d'importar de París, almenys les primeres temporades».

De fet, la necessitat d'importar trompistes va anar més enllà de França i més enllà de les primeres temporades. La configuració del quartet de trompes de l'OPC va ser, sens dubte, una qüestió cabdal en la formació de l'orquestra. A més, ho va ser no només en els moments inicials, sinó que va esdevindre un problema reiteratiu —i sempre dificultós de resoldre—, com a mínim durant els cinc primers anys d'existència.

3. LA PREOCUPACIÓ PER LES TROMPES DE L'ORQUESTRA PAU CASALS

La preocupació de Casals per les trompes s'evidencia des de l'inici del procés de creació de l'OPC, ja que des dels primers moments aquest és un dels temes més recurrents en la correspondència amb el secretari de l'orquestra, Joaquim Pena (1873-1944), juntament amb l'adquisició de nous materials i la recerca puntual d'altres músics.

Com Baldock, Kirk esmenta genèricament el nivell de qualitat dels músics locals i remarca que, si bé amb les cordes no hi va haver cap problema i que per a les fustes van aconseguir també prou instrumentistes, en el cas dels metalls la selecció no va ser tan senzilla i es va haver de contractar alguns músics de fora:

Finding enough Catalan musical talent to staff a good symphony orchestra was more of a problem. There were string players in plenty, and enough woodwinds, but some brass had to be imported.²⁷

25. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 333.

26. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 329.

27. H. L. KIRK, *Pablo Casals: A biography*, 1974, p. 333.

D'altra banda, Enric Casals també parla de la qüestió dels trompistes. Coincideix en la presència dels dos francesos esmentats per Baldock,²⁸ però hi afegeix una breu explicació sobre les raons de la preocupació del seu germà. Exposa obertament que Pau creia insuficient el nivell dels trompistes locals per a una orquestra de l'altura pretesa. Així, resumeix que a Barcelona només hi havia dos trompistes amb prou qualitat per a formar part de l'OPC, tot i que no n'esmenta els noms. Un altre dels aspectes destacats del testimoni que hi aporta Enric Casals és l'afirmació que la presència i la influència d'aquests francesos van provocar un estímul notable en els trompistes locals; aquest fet va desembocar en una millora del seu nivell i es va traduir, finalment, en la contractació innecessària d'estrangers:

Per tenir una orquestra com la que el meu germà volia, de les quatre trompes indispensables solament hi havia dues de molt bones. Les altres dues van ésser contractades a París i eren tan notables, que la seva actuació va fer pujar la categoria de totes les de Barcelona, i arribà el moment que les de París ja no foren necessàries.²⁹

Tanmateix, aquestes afirmacions d'Enric Casals no són totalment exactes: per una banda, amb relació a la incorporació de trompistes locals, que inicialment no va ser de dos sinó de tres, juntament amb aquests dos francesos; i, de l'altra, pel que fa a la necessitat de disposar de trompistes estrangers —o, almenys, de fora de Barcelona—, ja que va perdurar més temps del que deixa entreveure. De fet, després de prescindir dels trompistes francesos, encara hi va haver altres components forasters en el quartet de trompes i l'esmentada autosuficiència trompística local no va arribar just després de la marxa dels francesos, sinó uns quants anys més tard.

A més d'aquests testimonis bibliogràfics, tots ells fets *a posteriori*, la correspondència de Pau Casals amb diferents interlocutors també reflecteix, de primera mà, aquesta preocupació. Es tracta d'una qüestió que surt en les cartes amb Pena, però també la correspondència entre Casals i altres interlocutors, diferents amics i col·laboradors,³⁰ recull aquesta inquietud per les trompes. Entre aquests documents trobem, fins i tot, peticions directes d'ajuda en la cerca d'instrumentistes per al quartet.

El primer d'aquests testimonis, per ordre cronològic, és la comunicació entre Casals i el seu amic i col·lega violoncellista Bonaventura Dini (1876-1936). Entre la vintena de cartes de Dini³¹ hi ha lletres bastant anteriors a la formació de l'OPC en què els dos músics tracten d'assumptes de caire personal; així mateix, existeixen documents datats immediatament abans de la creació de l'orquestra en

28. Robert BALDOCK, *Pau Casals*, 1994, p. 135.

29. Enric CASALS, *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, 1979, p. 79.

30. La correspondència conservada al fons de l'OPC a l'ANC conté les cartes rebudes per Casals. Rarament es troben documents enviats per ell. A través de les respostes podem interpretar els missatges de Casals.

31. ANC, UI 2945, núm. 89.

què Pau Casals convida Dini a formar-ne part i en discuteixen les condicions. Les cartes de Dini situen el diàleg al voltant de la posició que hauria d'ocupar a l'orquestra, així com la remuneració de la seua feina i altres demandes econòmiques relacionades amb la incorporació, com ara el pagament de les despeses del viatge des d'Itàlia (on s'havia establert Dini com a violoncellista i cantant). Pel to familiar i per les nombroses qüestions de caràcter personal tractades, aquesta correspondència mostra la proximitat dels dos músics.

Però, més enllà d'aquests temes, hi ha un parell de documents que revelen la petició explícita de Casals, inclosa en les primeres cartes d'invitació a l'OPC dirigides a Dini: la cerca de trompistes a Itàlia per a incorporar-los també a l'orquestra. Aquestes lletres daten de l'agost de 1920, és a dir, del període previ a la presentació de l'orquestra, i proven, doncs, que la preocupació pel quartet de trompes ja era present des dels primers moments del procés de fundació.

La primera d'aquestes comunicacions no és una carta, sinó un telegrama de Dini. És, per tant, una resposta immediata a Casals, fins i tot abans d'abordar els altres temes citats i, en concret, la seua incorporació a l'OPC. En només sis paraules, Dini resumia l'estat de la qüestió. És tremendament explícit, ja que diu, senzillament:

Difícil hallar trompas sigo buscando escribo.³²

L'endemà de l'enviament d'aquest telegrama, Dini adreçà a Casals una llarga carta en la qual detallava les raons de la dificultat per a trobar trompistes. Hi apuntava, bàsicament, dos motius principals: en primer lloc, que Toscanini també formava en aquell moment la seua orquestra i, per tant, ja havia contractat els millors «sis o huit» trompistes d'Itàlia; en segon lloc, que la petició de Casals era molt específica —els volia *molt* bons—, cosa que feia encara més difícil la tasca. A més, el text de Dini relata que Casals buscava no una sinó dues trompes per a la formació inicial de l'OPC:

Apenes rebí'l primer telegrama vaig fer passos per a trobar les trompes; quant va arribar la carta ja'm trobava al llit am un fort atac de gastritis am febre. [...]

La fatal combinació que's dona de la formació d'una grandiosa i escullida orquestra per part de Toscanini, fa que sigui difícilissim trobar lo que'm demanas, puig ell ha regirat per tota l'Italia pera acapararse les sis ò vuit millors trompes.

Crec inútil dirte que hi parlat aquí à Milà ab el dos *únics* que jo considero que farien per tu, i naturalment estàn compromesos. També hi escrit à Torino ahont n'hi ha un escepcional (Nicolini) i tampoc pot. Hi donat veus à professors coneguts que giren l'Italia i fins avui no s'ha trobat res. També s'en ocupa la Federació Nacional Italiana, i espero rebre dintre pocs dies noticias de Roma, Bolonia, Florencia i Nàpols, tantost sabré quelcom t'escriurè l'èxit. Com pots suposar aquí à Milà n'hi ha

32. ANC, UI 2945, núm. 89, telegrama de Bonaventura Dini a Pau Casals del 13 [d'agost de 1920].

moltes de trompes, i precisament perchè'ls conech no t'els proposo tant sols, puig tinc fè solsament ab un (Ceccarelli) que realment es bonissim; tot lo demès sont mitjanies. Com tu'm dius que'ls vols molt bons, no crec enviarte'ls.

Carlotti es fora de Milà i malalt; am tot seria inùtil veurel, puig com sigui que tots els professors estèn federats per tota Italia, la secciò de Milà tè'ls noms i les referencies necessaries també respecte a la capacitat de tots els federats, i per lo tant si hi ha els dos trompes i estàn disponibles, ho sabrè ben aviat.

[...] Apenas rebrè noticias dels trompes t'escriurè'l resultat i llargament pera dirte moltes coses.³³

Pel que fa a Toscanini, en efecte, el juliol de 1920 havia estat nomenat director «plenipotecinari» del teatre La Scala de Milà. Des dels primers contactes per a ocupar aquest càrrec, la gran inquietud de Toscanini havia estat abordar la reorganització de l'orquestra. De fet, aquesta ja no existia com a tal, després de dos anys de tancament del teatre, arran de la Primera Guerra Mundial i les conseqüències de la postguerra al país. Amb el nom provisional d'Orchestra A. Toscanini, el director engegava aleshores un nou conjunt orquestral que el 23 d'octubre de 1920 —coincidint amb l'inici de l'activitat de l'OPC— començava una primera gran gira per Itàlia, que va continuar als Estats Units el desembre del mateix any.³⁴

La qüestió dels trompistes italians, tractada per Dini i Casals, va donar peu fins i tot a comentaris divertits entre ells en cartes posteriors. Sis mesos més tard de l'estrena de l'OPC i de nou negociant les condicions de contractació de Dini i la seua remuneració per a la temporada següent,³⁵ aquest encara bromejava amb el que sembla que va ser una petició desorbitada de caixet per part d'un trompista torinès:

Deixo à tu el dirme la paga i si pots al menys un viatge (d'anada) i també la durada de la temporada, dient amb franquesa que respecte à la paga encar que no ocupès el lloc de I^{er} (cosa que potser obtindria personalment al arribar jo aci) cal que sigui un xic extra en comparació als de la localitat, puig tinc una familia à mes costas, i crec enrahonada ma pretesa puig això es lo acostumat com tu ja sabs. Ab tot es clar que no pretenc ni la meitat de lo que et va demanar el trompa de Torino!³⁶

Com dèiem, a més de les cartes amb Dini, trobem la qüestió de les trompes en l'esmentada correspondència de Casals amb Joaquim Pena. Durant les vacan-

33. ANC, UI 2945, núm. 89, carta de Bonaventura Dini a Pau Casals del 14 d'agost de 1920.

34. Harvey SACHS, *Arturo Toscanini from 1915 to 1946: Art in the shadow of politics*, 1987, p. 6-7; Christopher DYMENT, *Toscanini in Britain*, 2012, p. 10. També Toscanini mostra una preocupació destacada per les trompes, motiu de consulta en les seues cartes, en diferents moments i amb diferents orquestres: vegeu Harvey SACHS, *The letters of Arturo Toscanini*, 2006, p. 15, 63, 106, 250, 256, 348 i 364.

35. Contràriament al que exposen alguns biògrafs, Bonaventura Dini no es va incorporar a l'OPC fins a la temporada de primavera del 1921.

36. ANC, UI 2945, núm. 89, carta de Bonaventura Dini del 2 de març de 1921.

ces estivals prèvies a l'estrena de l'orquestra —és a dir, al mateix temps que les cartes citades amb Dini, a finals de l'agost de 1920—, Pena parlava ben clarament amb Casals sobre la configuració complexa del quartet de trompes de la plantilla inaugural; especialment, sobre la diplomàcia necessària per a tractar el cas concret d'un dels trompistes locals, Ramon Bonell i Chanut (1889-1963). En el moment de la redacció de la carta, aquest instrumentista no havia signat «encara» el contracte amb l'OPC, mentre que altres músics ja ho estaven fent. Aquesta situació començava a provocar certa tensió en la relació amb el trompista. El fet de no haver signat era responsabilitat directa de Casals, que en aquell moment continuava buscant dos trompistes. Per tant, tractava d'evitar Bonell com a primer trompa de l'orquestra. Com que la cerca dels trompistes no estava tancada, però, quedava en suspens el lloc d'aquest músic local.

De fet, la possible contractació de Bonell estava en boca de la premsa barcelonina mesos abans de la presentació de l'orquestra. Més d'un mes abans, el juliol de 1920, el diari *El Diluvio* ja especulava sobre els músics que formarien part de la nova orquestra de Casals. Posava en evidència que la plaça de primer trompa no s'havia decidit, tot i que apuntava les converses amb Bonell i, a la vegada, afirmava que s'havia descartat la contractació d'un altre músic, Santiago Richart:

[...] aun se ignora quiénes ocuparán las primeras plazas de trompa, corno inglés, trombón y concertino.

Parece que ya se han hecho algunas indicaciones a Bonell, lo cual demuestra que se ha descartado el contrato de Richart; pero siguen sin nombrarse los demás. [...]

En fin, allá veremos.³⁷

Richart, que havia estat membre de la Banda Municipal de Barcelona, era en aquell moment trompista de la New York Philharmonic-Symphony Orchestra,³⁸ per la qual cosa l'OPC en descartà la incorporació, tal com afirmava la premsa.

Aquest era, doncs, l'escenari que tant incomodava el secretari de l'OPC. En l'esmentada carta, pregava a Casals que prengués en consideració aquest tema, que resolgués la plaça de primer trompa i que erradiqués aquest conflicte incipient amb Bonell:

Vaig donar al Sr. Forns les contractes dels professors, firmades per mi en nom de la J[unta]. D[irectiva]. Me diu l'esmentat President que ja ha començat a recullir

37. *El Diluvio* (7 juliol 1920), p. 13.

38. Santiago Richart Pérez havia estat el primer trompa de la Banda Municipal de Barcelona; vegeu *La Vanguardia* (23 juny 1907), p. 2. També va ser solista de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i de l'orquestra del Teatro Colón de Buenos Aires (Argentina). El 1912 va emigrar als Estats Units, on va formar part de l'orquestra de l'Òpera de Boston i, més tard, el 1919, de la que es coneixia aleshores com la New York Philharmonic-Symphony Orchestra, l'actual New York Symphony Orchestra. Vegeu New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives, 764-06-56, *The New York Philharmonic Symphony League publication* (1939) (en línia), <archives.nyphil.org/index.php/artifact/ba337e67-a153-40ef-bd13-bc2b2cf8c70a> [Consulta: 25 agost 2016].

les firmes dels músics que ara's troben aquí i que ha enviat als que són fora, alguns a S. Sebastian,³⁹ llurs corresponents contractes per a que les retornin despatxades tot seguit.

Me diu així mateix que convé tindre la solució dels *trompes* com més aviat millor, car en Bonell aquests dies ja furga veient que els altres van firmant i que a n'ell no li diuen res. Per xò li preguem que tantost consegueixi V. donar solució satisfactoria a n'aquest difícil punt, ens ho fassi saber per telegrama, consignant además quin lloc destina al segon professor que trobi, cas que tingui la sort de trobar-ne dos, car vosté sap millor que no jo que l'ordre d'importancia per a les trompes es 1er i 3er. Creu en Forns que si aquí hem de completar els llocs 2on i 4rt, en Borrel [*sic*: Bonell] no'n voldrà cap, pero aquell ja compta amb altres dos de confiança. La qüestió, principal, doncs, es no haver de recórrer a en Borrel [*sic*] a darrera hora per al 1er lloc, car ens ho faria guar. [...]⁴⁰

En resum, Pena repassava amb Casals els detalls finals de la contractació dels músics de l'OPC, que portava a terme amb la col·laboració de Forns i Josep Soldevila, president de la Junta. En la carta posava sobre la taula la situació de Ramon Bonell, que era una figura local destacadíssima: membre de la Banda Municipal de Barcelona i de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu,⁴¹ professor de l'Escola Municipal de Música de Barcelona i també del Conservatori del Liceu.⁴² Es feia evident, doncs, que si algun dels trompistes locals havia d'ocupar el lloc de primer trompa era ell. Tot i això, la situació apunta que Casals aspirava a un músic de més nivell per a aquesta tasca, un que no podia trobar entre els instrumentistes actius a Barcelona, una vegada descartat Richart. I, mentre el cercava, havia provocat aquest escenari de tensió en el mateix Bonell, que veia com els seus col·legues firmaven els contractes i ell encara no ho feia.

En el mateix document, Pena assenyala la diferent importància de cadascuna de les posicions del quartet. L'ordre de responsabilitat no és de primer a quart, en ordre descendent, sinó que situa la importància de la manera següent: primer, tercer, segon i quart. Segueix així la diferenciació —encara actual— de dos trompistes aguts (el primer i el tercer) i dos de greus (el segon i el quart). Amb aquesta classificació, un trompista solista, principalment especialitzat en el registre agut, ocuparia el lloc de tercer si no en fos el primer. El lloc de segon seria el següent en

39. Era habitual que molts músics fessen la temporada d'òpera i sarsuela a Sant Sebastià, centre d'estiueig important.

40. ANC, UI 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 26 d'agost de 1920.

41. Francesc BONASTRE, «Bonell Chanut, Ramón», a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, 1999, p. 607: «[...] ingresó en la Banda Municipal en 1907 (en 1913 obtuvo plaza de solista de este instrumento [no ho va fer fins al 1918, vegeu la *Gaceta Municipal de Barcelona* (7 novembre 1918), p. 6]; el mismo año ingresó como solista en la orquesta del Teatro del Liceo, cargo que ocupó hasta 1938 [...]).»

42. Jaume RADIGALES, «Bonell i Chanut, Ramon», a *Gran enciclopèdia de la música*, vol. 1, 1999, s. p.: «Fou professor de l'Escola Municipal de Música de Barcelona (1914-19) i del Conservatori del Liceu (d'ençà del 1919).»

importància, a mig camí entre la responsabilitat dels anteriors i una certa especialització en el registre greu; mentre que el quart és eminentment un trompista greu. En el cas de necessitar només dues trompes, l'OPC sistemàticament empraria el primer i el tercer. En el cas de necessitar-ne sis, s'hi afegiria també una aguda i una greu, cinquè i sisè, respectivament. I en el cas de huit, parlariem de dos quartets.

Tornant a la carta de Pena, aquest comparteix amb Casals l'opinió de Fornis respecte de la posició de Bonell: seguint el criteri de classificació esmentat, creu que el trompista acceptaria ser tercer trompa en el cas que hi haguera un estranger en el paper de solista; però no faria de segon. A més, els comentaris de Pena confirmen el que ja havia apuntat la correspondència amb Dini: Casals no buscava un trompista, sinó dos. Aquest fet encara complicava més la situació, ja que, per la seua banda, Bonell ja tenia dos companys trompistes «de confiança» per a ocupar les altres dues posicions. El seu paper, per tant, implicava, ni més ni menys, que tres dels quatre músics del quartet de trompes.

Tot i aquestes advertències, un mes més tard Casals encara buscava trompistes. Quan faltaven poc més de quatre setmanes per al concert inaugural, escriví a Viena, a l'agent Hugo Knepler (1872-1944). Knepler, per a satisfer la petició de Casals, tractà d'aconseguir alguns dels trompistes de l'Òpera de Viena,⁴³ que —pel que deia més tard— no era gens fàcil contractar, degut a les dificultats dels músics per a obtindre permisos en aquell teatre. A través d'una darrera carta de resposta de Knepler, del 24 de setembre de 1920, esbrinem que Casals finalment havia aconseguit els trompistes pel seu compte, tal com li ho va telegrafiar a Knepler:

Mon cher Maître,

En possession de votre aimable télégramme, j'en ai vu que vous avez déjà les cornetistes [sic]. J'avais eu des pourparlers avec l'Opéra; les difficultés consistaient seulement en ce que les musiciens ne reçoivent pas aisément un congé; mais j'aurais réussi à y parvenir tout de même quand il s'agit de cas d'urgence.⁴⁴

En efecte, el dia abans d'aquesta carta de Knepler, el 23 de setembre de 1920, Pena escrivia a Casals per informar-lo de la contractació de dos trompistes de França:

Amic Casals: acaba de rebre's l'adjunta lletra de París, que d'acord amb l'Enric hem obert per si hi havia quelcom urgent. Com veurà es ben satisfactoria, car tenim ja els noms i senyes dels dos professors francesos i además les dugues fulles del Sindicat que'ns retorna firmades aquell. No he cregut necessari remetre-les al Sindicat puix que no cal, perteneixent a la Federation Int., segons digué en Fornis. De totes maneres, dissabte les posaré a la disposició d'aquest.⁴⁵

43. ANC, UI 4647, núm. 109, telegrama d'Hugo Knepler a Pau Casals del 20 [de setembre de 1920].

44. ANC, UI 4647, núm. 109, carta d'Hugo Knepler a Pau Casals del 24 de setembre de 1920.

45. ANC, UI 125, carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 23 de setembre de 1920.

Aquell dia, quan faltava menys d'un mes per al concert inaugural, finalment l'OPC tenia els músics necessaris i quedava resolta la configuració del quartet de trompes per a la primera temporada. Els dos músics francesos —aquells als quals els diferents biògrafs havien fet referència— eren François Lamouret (1883-1925) i Alphonse Morin (1895-1934), i la seua arribada a Barcelona va ser anunciada a la premsa local amb un gran entusiasme:

Han llegado á esta capital los dos profesores de trompa franceses contratados especialmente para la nueva orquesta del maestro Casals. Ambos gozan fama de notables solistas en su difícil instrumento y han desempeñado importantes cargos en las orquestas de la vecina nación. El primer trompa Mr. Lamouret, fué el primer premio del Conservatorio de París, ejerció luego su cargo en la célebre orquesta Lamoureux y actualmente es profesor solista en el teatro de la Gran Opera, en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y en el Doble Quinteto de París.

Además era ya ventajosamente conocido del maestro Casals por haber actuado bajo sus órdenes en las temporadas de conciertos que nuestro gran artista dió en París, dirigiendo la ya citada orquesta Lamoureux.

El otro profesor, Mr. Morin, más joven en su carrera ya brillante, procede asimismo del Conservatorio con la más alta distinción, y ejerce actualmente su cargo en los notables Concerts Touche y en los de la gran Orchestre de París, que dá sus sesiones en el Trocadero.⁴⁶

Per una altra banda, existeix una qüestió més que posa en relleu la importància del quartet de trompes, i especialment de la figura del primer trompa: la remuneració dels músics. Ja hem comentat abans la decisió de Casals d'augmentar el sou dels músics de l'orquestra respecte al que era habitual. Tot i no disposar d'un detall d'aquestes tarifes al llarg de l'existència de l'OPC, hi ha un parell de documents que mostren la remuneració en alguns moments de l'orquestra i en els quals es demostra que el sou del primer trompa era el més elevat, fins i tot per damunt del que percebia el concertino.

En primer lloc, el Fons Pau Casals de l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) conserva el que sembla una descripció mecanoscrita de l'OPC transformada en orquestra nacional. Molt probablement, es tracta d'un esborrany de la proposta de la Generalitat perquè l'OPC es transformés en una orquestra pública.⁴⁷ Aquest document, que podem datar entre l'any 1932 i 1933, descriu l'orquestra i les seues funcions, parla d'una plantilla «A» amb huitanta músics⁴⁸ i d'una planti-

46. *La Vanguardia* (6 octubre 1920), p. 4. L'endemà apareix pràcticament el mateix text, però en català, a *La Veu de Catalunya* (7 octubre 1920, ed. matí), p. 2.

47. ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 53, proposta del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1932-1933).

48. Aquesta plantilla «A» està formada per catorze violins primers, catorze violins segons, nou violes, nou violoncels, set contrabaixos, tres flautes, tres oboès, tres clarinets, tres fagots, quatre trompes, tres trompetes, tres trombons, una tuba, tres percussionistes (timbales, bombo i caixa) i una arpa.

lla «B» augmentada fins als huitanta-set.⁴⁹ Pel que fa als sous corresponents a la primera de les plantilles esmentades, són els següents: un sou de 27,50 pessetes; onze de 22,50; un de 19; onze de 18 pessetes; tres de 17,50; vint de 16,50, i trenta-tres de 15,50.⁵⁰ Aquest document, però, no especifica a quins músics correspon cadascuna d'aquestes categories salarials.

No obstant, existeixen a la Biblioteca de Catalunya (BC) uns altres documents dels moments finals de l'OPC, corresponents aproximadament a l'any 1936, molt més detallats en aquesta descripció de la part econòmica. Tot i estar agrupats en el mateix topogràfic,⁵¹ són papers de diferents dates i de tipus comptable. En primer lloc, en destaquem dos: són càlculs per a dos concerts i detallen les despeses segons la categoria de cadascun dels músics. El primer es refereix a un concert amb dos assajos i assenjala les següents despeses totals per a una plantilla de huitanta músics:

TAULA 1
*Despesa en sous de l'OPC, segons les diferents categories salarials i els diferents instruments
(procedent d'un càlcul per a dos assajos i un concert)*

<i>Instrument</i>	<i>Cost segons categoria (en pessetes)</i>	<i>Total (en pessetes)</i>
Violins I	60 + 52,50 + (47 × 12)	676,50
Violins II	52,50 + 47 + (46 × 12)	651,50
Violes	55 + 47 + (46 × 7)	424
Violoncels	55 + 47 + (46 × 7)	424
Contrabaixos	55 + 47 + (46 × 5)	332
Fusta	(55 × 4) + (47 × 4) + (52,50 × 4)	618
Trompes	82,50 + 55 + 52,50 + 47	237
Trompetes	55 + 47 + 52,50	154,50
Trombons	55 + 47 + 52,50 + 52,50	207
Percussió	46 + 46 + 55 + 52,50	199,50
		3.924

FONT: Elaboració pròpia a partir de BC, M 4879/125.

Podem observar que els sous són diferents segons la posició, en una repartició molt semblant a l'esborrany citat anteriorment,⁵² però que no oferia el detall de cadascuna de les categories. El sou més alt és per al primer trompa (82,50 pessetes) i el següent és per al concertino (60). La resta dels músics es reparteixen en

49. Amb set instrumentistes de corda més.

50. ANC, Fons Pau Casals, inventari 367, codi 0204, sign. top. 03.01.26.01.02, núm. 52.

51. BC, M 4879/125.

52. En aquest cas: un sou de 82,50; onze de 55; un de 60; onze de 52,50; vint-i-tres de 47 i trenta-tres de 26.

diferents segments de l'escalafó, un total de sis de diferents (respecte als set anteriors), segons el nivell de responsabilitat.

El nivell de concreció és major en el segon document: correspon al càlcul per a un concert i tres assajos. Hi surt el cost per a cadascuna de les diferents categories de músics, amb un total de 4.718 pessetes per a huitanta-un músics. De nou, el primer trompa té el sou més alt de tota l'orquestra, el tercer trompa està igualat amb els caps de viola, violoncel i contrabaix, així com amb els solistes dels altres vents, l'arpa i també la tenora.⁵³ A continuació presentem un resum de les xifres d'aquest segon document, que inclou el preu unitari per assaig, el preu unitari per concert i la despesa total per músic, segons cadascuna de les categories dels membres de l'orquestra. Hi afegim, a més, el cost total i hi sumem la despesa total dels tres assajos i del concert. Tots els valors monetaris indicats són en pessetes:

TAULA 2
Despesa en sous de l'OPC, segons les diferents categories salarials i els diferents instruments (procedent d'un càlcul per a tres assajos i un concert)

<i>Nombre de músics</i>	<i>Posició</i>	<i>Preu unitari per assaig</i>	<i>Preu unitari per concert</i>	<i>Cost total per músic (3 assajos + 1 concert)</i>	<i>Total assajos (3)</i>	<i>Total concert (1)</i>	<i>Cost total</i>
1	Concertino	10	40	70	30	40	70
1	Violí I	10	32,50	62,50	30	32,50	62,50
12	Violí I	9	29	56	324	348	672
1	Violí II	10	32,50	62,50	30	32,50	62,50
1	Violí II	9	29	56	27	29	56
12	Violí II	9	28	55	324	336	660
1	Viola	10	35	65	30	35	65
1	Viola	9	29	56	27	29	56
7	Viola	9	28	55	189	196	385
1	Violoncel	10	35	65	30	35	65
1	Violoncel	9	29	56	27	29	56
7	Violoncel	9	28	55	189	196	385
1	Contrabaix	10	35	65	30	35	65
1	Contrabaix	9	29	56	27	29	56
5	Contrabaix	9	28	55	135	140	275
4	Fusta	10	35	65	120	140	260

53. Ens referim al sou unitari. En el cas de la tenora, només hi consta un assaig.

TAULA 2 (Continuació)

<i>Nombre de músics</i>	<i>Posició</i>	<i>Preu unitari per assaig</i>	<i>Preu unitari per concert</i>	<i>Cost total per músic (3 assajos + 1 concert)</i>	<i>Total assajos (3)</i>	<i>Total concert (1)</i>	<i>Cost total</i>
4	Fusta	9	29	56	108	116	224
4	Fusta	10	32,50	62,50	120	130	250
1	Trompa	15	52,50	97,50	45	52,50	97,50
1	Trompa	10	35	65	30	35	65
1	Trompa	10	32,50	62,50	30	32,50	62,50
1	Trompa	9	29	56	27	29	56
1	Trompeta	10	35	65	30	35	65
1	Trompeta	9	29	56	27	29	56
1	Trompeta	10	32,50	62,50	30	32,50	62,50
1	Trombó	10	35	65	30	35	65
1	Trombó	9	29	56	27	29	56
1	Trombó	10	32,50	62,50	30	32,50	62,50
2	T. T.*	10	32,50	62,50	60	65	125
2	Percussió	9	28	55	54	56	110
1	Arpa	10	35	65	30	35	65
1	Tenor[a]	10	35	45	10	35	45

* Per a estalviar paper, se'n van anotar només les inicials. Per la posició en què estan escrites i pel preu (igual), es tractaria de la tuba i les timbales.

FONT: Elaboració pròpia a partir de BC, M 4879/125.

Per finalitzar amb aquests documents, presentem dos exemples més. En aquest cas no són simples càlculs, sinó que es tracta de les nòmines efectives de dues actuacions. En primer lloc, el full de despesa relatiu a l'assaig i al concert corresponents als dies 18 i 19 de juliol de 1936 (tot i que aquest concert finalment no va celebrar-se). Hi trobem una diferència semblant entre el sou del concertino, Enric Casals (40 pessetes pel concert i 10 per l'assaig), i el primer trompa, Ramon Bonell (52,50 i 15, respectivament); i també en el cas del segon trompa, Jeroni Méndez (35 i 10), que està igualat amb els caps de les cordes i els vents solistes. Són exactament els mateixos preus i els mateixos trompistes en el darrer document conservat, el relatiu al concert del 12 de juliol de 1937; el concertino, en aquella ocasió, va ser Domènec Ponsa.

I, si bé no podem comparar el sou individual dels músics, un altre document conservat a la BC ens permet fer-ne una aproximació. Es tracta d'un document comp-

table manuscrit, un full de comptes, de l'Orquestra Simfònica de Barcelona, que xifra en 1.500 pessetes la despesa per concert de l'orquestra.⁵⁴ Una quantitat molt llunyana, per tant, de les prop de 4.000 pessetes del primer càlcul presentat de l'OPC —i encara més del segon, que supera les 4.700.

Un altre dels elements clau en la preocupació de Casals per les trompes de l'orquestra és la responsabilitat d'aquests instrumentistes en el repertori de l'OPC. En pocs anys, Casals va presentar a la ciutat totes les simfonies de Beethoven⁵⁵ i de Brahms,⁵⁶ obres que no són només referències cabdals del repertori simfònic europeu de l'època, sinó peces essencials en la presència orquestral de la trompa. A més, són les primeres obres en les quals la premsa va posar èmfasi i destacà la feina d'un dels trompistes de l'orquestra, Willem Valkenier. Així celebrava la crítica la seguretat del trompista en l'execució del seu paper:

Volem dedicar una lloança especial al senyor Willem Valkenier kammermu-siqer [sic] de Berlín (trompa), qui en aquests sis darrers concerts en què ha pres part se'ns ha revelat com un veritable artista en el difícil i delicat maneig del seu instrument. Recordarem sempre la seva pastositat i dolcesa de so i la seva afinació impecable. Els passatges tan compromesos de les Simfonies de Brahms i de Beethoven els digué simplement d'una manera perfecta.⁵⁷

El mateix Valkenier també va destacar en els diaris pel seu treball en les obres de Wagner,⁵⁸ juntament amb les de Richard Strauss, que tenen una presència molt significativa en els concerts de l'OPC;⁵⁹ al mateix temps, aquestes peces requereixen una tècnica destacable en l'escriptura trompística. Cal afegir que la producció de Strauss era molt propera en el temps de l'orquestra i ben admirada pel públic barceloní; recordem que fins i tot el compositor havia visitat la ciutat per presentar-hi les seues composicions, en diferents ocasions. El trompista holandès, anys més tard, es va referir a aquest tipus d'obres quan avaluava les creixents exigències tècniques i musicals, la dificultat que presentava el repertori orquestral més recent —del qual, com vèiem, va participar l'OPC— per a un instrumentista com ell:

54. BC, M 7123/20.

55. Entre els anys 1920 i 1921, l'OPC va interpretar-ne set; el 1922, la simfonia núm. 4; i el 1923, en el mateix concert, la simfonia núm. 1 i la simfonia núm. 9.

56. Entre el 1921 i el 1922, va presentar les quatre simfonies de Brahms, una en cadascuna de les sèries.

57. *La Veu de Catalunya* (2 juny 1921, ed. matí), p. 11.

58. *La Vanguardia* (22 maig 1923), p. 16.

59. Francesc CORTÈS, «El Quijote en Barcelona: la recepció de la creació musical en la primera mitad del siglo XX», a *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, 2010, p. 138, resumeix la interpretació d'obres de Strauss a càrrec de l'OPC: «[...] *Don Juan* —programada en 17 ocasions—, *Till Eulenspiegel* —presente en 11 conciertos—, o *Muerte y transfiguración* —con 12 interpretaciones—. Aun así, la media de las obras de Strauss interpretadas por la OPC fluctuó entre las 2 y las 5 repeticiones [...]».

Late 19th and 20th century music demands much skill of the horn player not only in technique but also in volume because of the thicker and heavier orchestration.⁶⁰

D'acord amb l'afirmació de Valkenier, la necessitat d'un major volum a dins d'una orquestra cada vegada més gran va ser un dels factors que va provocar canvis en el trompista, pel que fa a la seua preparació tècnica, i també en l'instrument, a escala constructiva, per a fer front als nous requeriments.

Però l'acusada responsabilitat de les trompes no es limitava al repertori de creació més moderna. Al llarg de les diferents temporades de l'OPC, van aparèixer altres peces —escrites molts anys abans— en les quals destacà el paper del quartet de trompes, com per exemple el *divertimento* K. 131 de Mozart⁶¹ o l'obertura de l'òpera *El caçador furtiu*, de Weber.⁶² També és el cas de peces instrumentades per a només dues trompes, on cal assenyalar l'extraordinari —per l'escriptura idiomàtica del període històric i per la seua exigència tècnica i musical als trompistes— i l'excel·lent —per infreqüent— *Concert de Brandenburg* núm. 1, de Bach.⁶³

Respecte a les dificultats encara més importants del paper del primer trompa, ja hem avançat el compromís que representa tocar els diferents *solis* de les quatre simfonies de Brahms o els de la majoria de les simfonies de Beethoven.⁶⁴ Cal afegir-hi, de manera destacada, el famós nocturn d'*El somni d'una nit d'estiu*, de Mendelssohn, amb què Valkenier es va donar a conèixer notablement en la premsa barcelonina.⁶⁵ També, inusualment i motivat per les seues característiques com a intèrpret, el mateix trompista es va posar al davant de l'orquestra per estrenar a la ciutat el *Concert per a trompa*,⁶⁶ de Strauss, de manera que va tornar a les composicions del músic alemany en què la trompa té sempre un paper destacat.

60. Willem VALKENIER, «Reflections and perceptions», *The Horn Call*, vol. 4, núm. 1 (tardor 1973), p. 16, p. 15-18.

61. Que es va interpretar en dues sèries: el 15 de maig de 1923 i els dies 9, 16 i 17 d'octubre de 1927.

62. Es va fer ja en la temporada inaugural, el 14 de novembre de 1920; el 31 d'octubre de 1926; el 29 de maig de 1927; l'11 d'octubre de 1931; el 29 d'abril de 1934, i el 7 de novembre de 1935.

63. Es va presentar el 15 d'octubre de 1924; el 5 i el 12 d'octubre de 1930, i el 20 d'octubre de 1935.

64. Les simfonies núm. 3, 5, 6, 7 i 8 contenen intervencions destacades de les dues trompes, tres en la núm. 3. En el cas de la núm. 9, el solo més destacat és per a la quarta trompa, si bé no és inusual en alguns contextos que l'interprete el trompa solista, en el seu lloc.

65. *La Vanguardia* (28 maig 1922), p. 19; *La Vanguardia* (24 maig 1923), p. 20. També en fa esment *La Veu de Catalunya* (26 maig 1923, ed. matí), p. 11 i (26 maig 1923, ed. vespre), p. 4. Es va tornar a interpretar els dies 17 i 23 d'octubre de 1926, sense que puguem identificar-hi el solista. Les interpretacions posteriors d'*El somni d'una nit d'estiu* a l'OPC (el 13 i 23 de febrer, 6 d'abril i 19 de maig de 1930) no van incloure el nocturn.

66. Va ser l'estrena a l'Estat del *Concert per a trompa i orquestra núm. 1* de Strauss, en el tercer concert de la sèrie IV de l'OPC, 26 d'octubre de 1922. L'obra es va presentar simplement com a concert per a trompa, sense cap numeració, ja que en aquell moment era l'únic concert per a trompa de Strauss. Actualment es coneix com a núm. 1 arran de la composició d'un segon concert l'any 1942.

Per tant, el grau de rellevància i de dificultat de les parts de trompa, especialment en el primer faristol, se situa clarament com un dels aspectes determinants en la necessitat de Casals de disposar de molt bons instrumentistes i fonamenta la importància de la presència d'intèrprets de primer nivell.

Amb tot, la preocupació de Casals per la configuració del quartet no va existir només en els inicis de l'OPC, sinó que va continuar més endavant, en diferents moments de la història, especialment en els primers cinc o set anys, fins que després de diferents episodis de crisi —amb diverses cerques d'instrumentistes, contractacions i absències— va aconseguir definir un quartet estable al llarg, aproximadament, dels deu darrers anys de l'orquestra, amb quatre trompistes locals: Bonell com a solista; Jeroni Méndez com a tercer trompa; Rafel Lleyda com a segon, i Ramon Nolla, com a quart.

4. CONCLUSIONS

Des de la primera carta sobre la qüestió dels trompistes fins a la resta dels documents presentats, queda demostrat que Casals aspirava a tenir *molt* bons trompistes. El violoncellista els cercava a França pocs dies abans de la temporada inaugural, els havia demanat a Itàlia i va acabar ampliant l'àmbit d'acció a través de contactes a Berlín i a Viena, abans de buscar-ne també a Madrid. No volia contractar trompistes si no en tenia una referència totalment clara; els volia conèixer.

Aquests músics són un bon exemple dels canvis i de les transformacions de l'ofici de músic, sobretot el d'orquestra, en el primer terç del segle XX. En aquell moment, les orquestres es van transformar, i també se'n van crear de noves —com el cas en qüestió. Totes van guanyar presència i importància en els seus contextos socials, gràcies al suport de l'enregistrament, a la vegada que creaven nous circuits per als solistes, més amplis. L'impacte de les orquestres era, per tant, major. Arribava més lluny geogràficament perquè era capaç de viatjar d'un país a un altre en forma de disc. Els músics d'orquestra, d'altra banda, van trobar noves oportunitats en un panorama que ja no era europeu, sinó mundial; un món que competia pels millors músics i en el qual aquests viatjaven cercant institucions musicals més potents i millors condicions laborals i salarials.

En aquest context, el quartet de trompes va esdevindre una unitat cabdal en la configuració d'una orquestra de primer nivell. Ho va ser per a Casals, com també ho va ser per a altres directors de l'època, com ara l'esmentat Toscanini o Max von Schillings, director de l'orquestra de l'Òpera de Berlín —on Valkenier exercia de solista.

Per a Casals, la qualitat del trompista feia referència a dos aspectes elementals: la seguretat i l'afinació. La fiabilitat del trompista és la idea primària, quasi obsessiva, de Casals amb les trompes. No sembla que hi hagi un ideal de timbre concret per al quartet segons els múltiples instrumentistes que van sonar a l'OPC, com tampoc hi ha cap prova que indique cap directriu de Casals en aquest sentit per a la cerca de trompistes. En realitat, només alguns crítics parlen excepcional-

ment de la «dolcesa», de la «pastositat» del so d'un dels solistes —de nou, Valkenier— com un element destacable; i només en una ocasió reconeixen en aquest mateix intèrpret l'ús de diferents instruments. Per falta de criteri o per manca d'interès, no jutgen el so ni l'estil dels trompistes, a la vegada que no estalvien espai per a lloar de manera destacada l'afinació i la rotunditat de les intervencions dels solistes per, senzillament, no fallar notes.

De la mateixa manera, la premsa il·lustra ben clarament el panorama dels trompistes locals. Els seus testimonis són clau per a entendre la consideració de la trompa a la ciutat i també respecte a la recepció del repertori orquestral més recent, en mans de l'OPC. L'arribada d'aquestes obres, així com les primeres audicions i estrenes, són importantíssimes per a avaluar el funcionament de l'orquestra i dels seus trompistes: des del *Don Quixot* de Strauss (especialment confrontant la crítica de l'estrena a la ciutat, el 1905, amb els comentaris dels concerts de quaresma del 1925, amb el compositor alemany al capdavant de l'OPC) fins a la presentació de la música de Stravinsky, sense oblidar el *Concert per a violí* de Berg o les obres de Falla, Garreta o Pahissa.

En aquest panorama, els comentaris dels crítics, les reserves de la premsa en parlar sobre els trompistes actius a Barcelona en els temps de Casals —fins a l'època actual, ens atreviríem a assenyalar—, com també les consideracions i les precaucions a observar sobre alguns repertoris que reclamen i destaquen la presència dels instruments de vent en general —i de les trompes en particular—, es van transformar en elogis quan figures de primer nivell van trepitjar els escenaris de la ciutat. L'expectació amb què van rebre els trompistes francesos o l'entusiasme amb què van relatar la presència de Valkenier i els concerts on va intervenir són una prova de l'excepcionalitat en el marc de la crua descripció de la realitat habitual del panorama musical i trompístic de la capital catalana de les primeres dècades del segle xx.

BIBLIOGRAFIA

- ALAVEDRA, Joan. *Pau Casals*. Barcelona: Aedos, 1975.
- BALDOCK, Robert. *Pau Casals*. Barcelona: Empúries, 1994.
- BOFARULL, Salvador. *Anuario musical de España*. Barcelona: La Ibérica, 1930.
- BONASTRE, Francesc. «Bonell Chanut, Ramón». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 607.
- «Casals i Delfilló, Pau». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 281-289.
- «Orquestra Pau Casals». A: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 284-285.
- BOULT, Adrian C. «Casals as conductor». *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril 1923), p. 149-152.
- BOWEN, José A. «Finding music in musicology: performance history and musical works». A: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking music*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1999, p. 424-451.

- CARCELLER, Roser. *Descobrim els clarinetistes de Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins la Guerra Civil*. Treball de fi de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2015.
- CASALS, Enric. *Pau Casals: Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Pòrtic, 1979.
- CORREDOR, Josep Maria. *Conversations with Casals*. Nova York: E. P. Dutton & Co., 1957.
- CORTÈS, Francesc. «*El Quijote* en Barcelona: la recepció de la creació musical en la primera mitad del siglo XX». A: LOLO, Begoña (ed.). *Visiones del 'Quijote' en la música del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, p. 131-154.
- CORTÈS, Francesc; COMAS, Mercè (ed.). *Eduard Toldrà: Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona*. Barcelona: Quaderns Crema, 2014.
- DALMAU, Anna; MORA, Anna. *Pau Casals i Andreu Claret: Correspondència a l'exili*. Barcelona: Mediterrània, 2009.
- DALMAU, Anna; MORA, Anna; CORTÈS, Francesc. *Pau Casals i Joaquim Pena: Passió per la música i pel país. Correspondència*. Barcelona: Mediterrània, 2012.
- DOMÈNECH, Sílvia (dir.). *Barcelona fotografiada: 160 anys de registre i representació. Guia del fons i les col·leccions de l'arxiu fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Arxiu Municipal de Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2007.
- DYMENT, Christopher. *Toscanini in Britain*. Woodbrige: The Boydell Press, 2012.
- FABRÉ, Jaume. «Els que es van quedar: Barcelona, 1939». *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 14 (2003), p. 201-217.
- GAISBERG, Frederick W. *Music on record*. Londres: Robert Hale Limited, 1947. [Publicat amb el títol *The music goes round* el 1942]
- HUMPHRIES, John. *The early horn: A practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KHAN, Albert E. *Joys and sorrows: Reflections by Pablo Casals*. Londres: Eel Pie Publishing, 1981.
- KIRK, H. L. *Pablo Casals: A biography*. Londres: Hutchinson & Co, 1974.
- LAMAÑA, Luis. *Barcelona Filarmónica: La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, 1927.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance* [en línia]. Londres: CHARM, 2009. <www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> [Consulta: 13 febrer 2015].
- LITTLEHALES, Lillian. *Pablo Casals*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1929.
- LLONGUERAS, Joan. «Contribució de Catalunya al coneixement i divulgació de la música universal». *La Revista* (gener-juny 1936), p. 143-155.
- *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Librería Dalmau, 1944.
- MARTORELL, Oriol. *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*. Vol. 1. Barcelona: Beta, 1995.
- MCBETH, Amy. *A discography of 78 rpm era recordings of the horn: Solo and chamber literature with commentary*. Westport: Greenwood Press, 1997.

- PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- RABASEDA, Joaquim. «El llarg parèntesi de l'Orquestra Pau Casals». *L'Avenç*, núm. 394 (octubre 2013), p. 68-69.
- «La música del Noucentisme». A: FALGÀS, Jordi (ed.). *Athenea 1913: El temple del Noucentisme*. Girona: Fundació Rafael Masó: Úrsula Llibres, 2013, p. 163-191.
- RABASEDA, Joaquim [et al.]. *Anàlisi de la continuïtat de músics entre l'Orquestra Pau Casals i l'Orquestra Municipal de Barcelona*. Estudi inèdit. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2013.
- RADIGALES, Jaume. «Bonell i Chanut, Ramon». A: *Gran enciclopèdia de la música*. Vol. 1. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, s. p.
- RICE, Suzanne. «An interview with Willem A. Valkenier». *The Horn Call*, vol. 24, núm. 2 (febrer 1994), p. 27-34.
- SACHS, Harvey. *Arturo Toscanini from 1915 to 1946: Art in the shadow of politics*. Torí: Edizioni di Torino, 1987.
- SACHS, Harvey (ed.). *The letters of Arturo Toscanini*. Chicago: Chicago University Press, 2006.
- TAPER, Bernard. *Cellist in exile*. Nova York: McGraw-Hill, 1962.
- TORRES, Roser (ed.). *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà: Memòries del mestre Joan Balcells*. Barcelona: Orfeó Gracienc, 1984.
- VALKENIER, Willem A. «Reflections and perceptions». *The Horn Call*, vol. 4, núm. 1 (tardor 1973), p. 15-18.
- VIVES DE FÀBREGAS, Elisa. *Pau Casals*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966.