



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

José Reche Antón

**EL QUARTET DE TROMPES
DE L'ORQUESTRA
PAU CASALS
(1920-1937)**

TESI DOCTORAL

Director: Dr. Joaquim Rabaseda i Matas

Tutor: Dr. Francesc Cortès i Mir

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2017

A tots els que els últims anys han sentit parlar dels trompistes de l'OPC, als que els han descobert i als que els han recordat.

I sobretot a la María José, que els ha tingut durant molt de temps a casa.



Concert per a trompa núm. 3 K. 447 de W. A. Mozart
(arranjament per a violoncel de Gaspar Cassadó)

Sumari

Introducció	p. 9
1. L'Orquestra Pau Casals	17
1.1. El procés de creació	23
1.1.1. Les motivacions de Casals per a la creació de l'OPC	27
1.1.2. Una orquestra de primer nivell a la Barcelona de 1920	45
1.2. L'organització de l'OPC	57
1.2.1. De la Comissió Organitzadora a la Junta del Patronat	57
1.2.2. La tria dels músics	67
1.3. La trajectòria i la recepció	79
1.4. La fi de l'existència	89
2. El quartet de trompes de l'OPC	107
2.1. La preocupació de Pau Casals per les trompes	109
2.2. Els cinc trompistes de la plantilla inaugural	121
2.3. L'arribada de Willem Valkenier	127
2.4. La cerca d'un nou primer trompa	149
2.5. El paper de Ramón Bonell	165
3. Els trompistes i les trompes	177
3.1. El trompista ve de fora...	179
3.2. La formació	183
3.3. El canvi organològic	199
3.4. La responsabilitat del repertori	219
Conclusions	235
Fonts i bibliografia	245
Arxius i biblioteques	247
Publicacions periòdiques	248
Bibliografia	249
Índex de figures	267
Abreviacions	271

INTRODUCCIÓ

A més, [Pau Casals] ens va fer el present de constituir una orquestra simfònica, modélica per les seves execucions, perquè els components d'aquest grup eren persones escollides entre els professors de Barcelona, i de bons professors nosaltres, sempre n'hem tingut un esplet!

Joan Balcells, *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà.*
Memòries del mestre Joan Balcells

Fa poc més de quatre anys, vam descobrir –de la mà del Dr. Joaquim Rabaseda¹– els primers indicis sobre els trompistes de l'Orquestra Pau Casals (OPC).

Des del primer document consultat, una carta de Joaquim Pena (1873-1944) a Pau Casals (1876-1973) que mostrava clarament la preocupació de Casals pel quartet de trompes, ens va atreure aquest tema, des de la nostra perspectiva d'intèrpret d'aquest instrument i com a investigador especialment interessat en els músics i les pràctiques interpretatives històriques. Així començava aquesta tesi, que estudia els trompistes que van formar part de l'orquestra al llarg dels seus anys de funcionament, és a dir entre 1920 i 1937.

En una cerca inicial de bibliografia especialitzada en el camp de l'instrument per a la contextualització del nostre estudi, vam visitar la nostra biblioteca per a retrobar l'obra *The Early Horn* de John Humphries que, ja a la primera pàgina, diu:

The twentieth century has seen an immense number of changes in performance practice. Listen, for example, to Elgar's recordings of his own orchestral works with the London Symphony Orchestra and the Royal Albert Hall Orchestra in 1920s and thirties. The woodwind play without vibrato, the narrow-bore trombones are incisive and penetrating but never over-assertive and the single F horns' sound is reticent and pure-toned. These are authentic performances which reveal the substantial difference between the sounds which Elgar heard as he composed and conducted, and those which we hear in the same works today.²

Humphries és, sens dubte, la referència més important i actual en el camp de la trompa i a l'inici del seu treball apunta directament a la mateixa època del nostre

¹ Aquesta tesi s'ha realitzat amb el suport i en el marc del projecte de recerca "Orquestra Pau Casals" de l'Escola Superior de Música de Catalunya, dirigit pel Dr. Joaquim Rabaseda i amb la cooperació de la Fundació Pau Casals. Agraïm profundament la generosa direcció d'aquesta tesi al Dr. Rabaseda i l'imprescindible aportació a aquesta recerca per part dels membres de l'equip: Joan Gay, Dr. Gianni Ginesi i Dr. Enric Gaus

² HUMPHRIES (2000: 1)

estudi com un moment apassionant, tant pels canvis produïts com per les fonts disponibles. Tot i les limitacions del seu treball, pel seu caràcter generalista i pel seu espai reduït, l'autor assenyala l'interès pel moment i la seua lectura va encoratjar la nostra recerca.

Tanmateix, un primer contacte amb el mateix Humphries ens va revelar que encara no existien estudis sobre aquests canvis en l'àmbit trompístic. De fet, en la bibliografia específica sobre la trompa, continuen existint notables mancances. Les obres de referència –totes elles estrangeres– van envellint mentre musicòlegs, músics i constructors actuals van produint noves contribucions, majoritàriament en camps molt concrets i especialitzats. A poc a poc, aquestes aportacions van omplint els buits a la vegada que es van apropant al nostre passat més recent. En el cas del nostre país, aquesta activitat investigadora és molt menys present i les escasses referències existents mereixen una lectura especialment crítica. No disposem de nombrosos estudis –i menys encara recents–, ni generals ni especialitzats, sobre la trompa. Són comprensibles les dificultats en un cercle tan reduït però arribats al segle XXI, cal superar aquest dèficit. Aquesta tesi, per tant, vol sumar-se a la bibliografia especialitzada sobre la trompa, a més de ser una referència en l'estudi de l'OPC.

A dins del projecte humà, social i estètic de l'orquestra, la qüestió del quartet de trompes representa un cas paradigmàtic del moment de transformació que viu l'instrument, tant per la recepció d'un creixent repertori simfònic com per l'existència de notables canvis organològics, destaca també la influència de l'enregistrament sonor –que es converteix en un producte comercial– a l'igual que la difusió de la música a la ràdio, que expandeix el seu consum de manera global. Per una banda, l'enregistrament històric és un testimoni dels diversos estils interpretatius dels músics i de les orquestres; per una altra banda, suposa el principi de la fi d'aquestes diferències.

La musicologia ja fa molt de temps que acompanya a la música antiga en el seu camí. Trobem clars exemples a Barcelona –salvant les distàncies– a l'època de Casals amb les visites de Wanda Landowska (1879-1959) i l'activitat del conjunt *Ars Musicae* de Josep Maria Lamaña (1899-1990); i les recerques i publicacions de Felip Pedrell (1841-1922) i Higiní Anglès (1888-1969). Ara, quan la interpretació històricament informada ha sobrepassat les barreres de la música anterior a 1800 i en les darreres dècades ha aprofundit en els segles XIX i XX, cal també

acompanyar els intèrprets amb recerques sobre els músics, els repertoris i els instruments, les pràctiques interpretatives i els enregistraments històrics.

Com dèiem, aquest treball s'apropa als trompistes que van tocar amb l'OPC però si bé existeix un primer interès biogràfic envers els intèrprets, aquest no representa el seu punt més important. El nostre objectiu és, en primer lloc, documentar la manifesta inquietud de Pau Casals respecte a la configuració del quartet de trompes de l'orquestra. A partir d'aquest primer punt, es desplega un segon objectiu que és determinar les característiques pròpies dels membres del quartet a través de la seua formació i experiència, de les trompes utilitzades i de les seues carreres abans i després de l'OPC.

La hipòtesi que es planteja és que el quartet de trompes era una unitat cabdal per a la definició de l'orquestra de Casals amb la qual el director era molt sensible. És a dir que uns bons trompistes –els millors– eren un element imprescindible per a aconseguir la creació d'una orquestra de primer nivell a la Barcelona de la dècada dels anys 1920. Tot això en un moment que esdevé la culminació d'un procés de canvi en l'instrument: per la importància compositiva del seu paper orquestral, pels canvis organològics i per les transformacions en l'ofici de músic d'una nova generació de trompistes nascuts a finals del segle XIX.

En definitiva, ens trobem històricament en el principi d'un llarg cant de cigne de les diferències estilístiques entre les distintes orquestres abans que els conflictes bèl·lics –la Guerra Civil i la Segona Guerra Mundial–, junt al fenomen de la música enregistrada, acabaren pràcticament amb les particularitats i personalismes de cada institució.

Tornant a l'inici de la nostra recerca, doncs, aquesta va començar amb la consulta de fonts primàries, fent un buidat sistemàtic del fons de l'OPC a l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). Aquest fons preserva en gran part correspondència rebuda per Casals, però també molts dels materials musicals –partitures i parts– utilitzats per l'orquestra al llarg de la seua història. També hem consultat la documentació de l'OPC conservada a la Biblioteca de Catalunya (BC), eminentment de caràcter econòmic en els seus últims anys d'existència.

La consulta bibliogràfica va ser la següent fase d'aquest treball, especialment una profunda revisió crítica dels aspectes relacionats amb l'OPC que contenen les diferents biografies i monografies sobre Pau Casals, abastant una línia temporal de publicacions de gairebé un segle.

Per a la identificació dels trompistes hem realitzat la consulta sistemàtica dels programes de mà de l'OPC, conservats majoritàriament al Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC) –ja que l'orquestra va actuar principalment al Palau de la Música Catalana– i també a l'Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu (AHSGL) –en el cas dels concerts que es van fer al teatre d'òpera barceloní, en les anomenades temporades de quaresma–.

Una vegada identificats, el seu estudi ha comportat la recerca de molt diverses fonts d'informació. En primer lloc, la revisió de la premsa escrita, tant diaris com revistes, des de principis del segle XX fins a la Guerra Civil, així com documentació de la Banda Municipal de Barcelona (BMB) i de l'Escola Municipal de Música de Barcelona (EMMB) conservada a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Alguns dels músics han destacat per l'existència d'una bibliografia sobre les seues figures que –tot i que molt escassa, ben diversa i sovint poc científica– ens ha permès apropar-nos a detalls sobre la seua educació musical i carrera artística. En dos dels casos, a més, hem localitzat i contactat amb descendents. Aquest contacte, però, no ens ha facilitat documentació escrita. Tanmateix, ens ha permès accedir a tres instruments d'un dels trompistes més destacats dels que van passar per l'OPC, una font d'informació que contextualitza i explica molts dels documents bibliogràfics així com testimonis de la premsa relatius a les seues actuacions.

Trobareu aquesta tesi dividida en tres grans capítols: el primer tracta la història de l'orquestra; el segon repassa els membres del quartet de trompes al llarg de l'existència de l'OPC; i el tercer és un conjunt d'anàlisis i estudis al voltant de les característiques dels músics, instruments i del rol del quartet en determinats moments del repertori a partir de l'estudi d'una selecció de les parts de trompa utilitzades per l'orquestra conservades a l'ANC.

El primer capítol, per tant, introdueix la història de l'OPC. Al llarg de quatre apartats, traça el procés de creació, la seua organització, la trajectòria i recepció, i el final de les seues activitats. En tot aquest bloc, avaluem críticament els testimonis bibliogràfics, confrontant-los a la documentació original i a la premsa de l'època. D'aquesta primera part cal destacar els apartats referents a la motivació de Casals per a la creació de l'orquestra i especialment l'anàlisi de la figura del Casals director. Per altra banda, també el procés de la tria dels músics és important, per la comparativa entre els membres de diferents instruments i el destacat cas de la tria del quartet de trompes, que ja s'entreveu als testimonis d'alguns biògrafs de Casals. En aquesta primera part, la revisió de bibliografia va

deixant pas cada vegada més a la cita de fonts primàries. En aquest sentit destaquem els documents de l'últim apartat, en relació a la desaparició de l'OPC. A banda de les repetides anècdotes de l'episodi de l'assaig del 18 de juliol de 1936 i de l'heroica actitud de Casals en el seu darrer concert a Barcelona –el 19 d'octubre de 1938, ja sense l'OPC, en ple bombardeig de la ciutat–, és un dels moments dels que menys s'ha escrit. En aquest últim apartat, els comentaris de la bibliografia perden pes respecte als testimonis directes, a través de la correspondència adreçada a Casals, en el seu exili, sobretot per part d'antics músics de l'OPC i encara més a través d'uns documents gràfics, tres d'ells completament inèdits: fotografies de músics de l'OPC fetes l'any 1939 per Robert Capa (1913-1954) a Bram, on es va instal·lar un dels camps de concentració francesos per a aquells que fugien de la Guerra Civil.

El segon capítol se centra en el quartet de trompes. En primer lloc, tracta la preocupació de Casals pels trompistes, a través dels testimonis d'aquesta inquietud i de les raons que exhibeix el director en aquest sentit a les seues cartes amb diferents interlocutors. A continuació, es descriu la història del quartet de trompes, en ordre cronològic. Aquest relat de la configuració del quartet al llarg de la història de l'OPC l'hem dividit en quatre moments: els trompistes del concert inaugural; l'arribada d'un destacat solista, Willem Valkenier; el moment de crisi després de la seua marxa i les diverses solucions adoptades; i, finalment, el paper d'un altre dels membres cabdals del quartet, el trompista local Ramón Bonell.

El darrer capítol posa l'accent en l'anàlisi de tres elements clau dels trompistes. Abans, però, hem inclòs una contextualització de la història de la trompa a Barcelona, que demostra que el fenomen esdevingut a l'OPC no és un fet aïllat sinó més bé històricament cíclic. Després d'aquest previ, ens centrem en l'estudi dels tres aspectes esmentats: la seua provinença, formació i experiència orquestral prèvia a la seua incorporació a l'orquestra, així com la seua carrera posterior; els diversos models d'instrument que van sonar a l'OPC en mans dels diferents intèrprets; i una anàlisi de les responsabilitats dels membres del quartet en base al repertori interpretat on, a més, s'inclouen tres diferents casos d'estudi a partir dels materials utilitzats per l'OPC –les parts de trompa de l'"Obertura" d'*El caçador furtiu* de Carl Maria von Weber (1786-1826), de la "Marxa fúnebre de Siegfried" d'*El Capvespre dels déus* de Richard Wagner (1813-1883) i del *Don Quixot* de Richard Strauss (1864-1949) conservades a l'ANC– que són testimonis de diferents moments de l'OPC, de l'ús d'aquests papers més enllà de l'existència

de l'orquestra i de solucions diverses en la instrumentació, incloent adaptacions de la plantilla orquestral.

En resum, aquesta tesi s'endinsa en les pràctiques interpretatives del quartet de trompes de l'OPC, al llarg dels seus anys d'existència. En tot moment, aquesta unitat que conformen els trompistes és el principal centre d'interès, com a reflex de la visió estètica i interpretativa del director i fundador de l'orquestra, Pau Casals, en el ric context social, cultural i musical de la Barcelona de principis del segle XX.

En aquest treball, trobareu totes les cites i les transcripcions documentals en els seus idiomes originals. Només en el cas de l'alemany hem inclòs una traducció al català al peu, per facilitar-ne la comprensió. Les transcripcions, independentment de la llengua, s'han fet seguint el text original, sense modificacions ortogràfiques ni de puntuació. Només hem corregit els escassos errors tipogràfics que, sense aportar cap tipus d'informació, dificultaven innecessàriament la lectura. En el cas dels noms propis que presenten una notable divergència ortogràfica –com l'ús o no d'accents gràfics o en el cas d'una grafia oscil·lant (entre j i g, per exemple)– hem optat per utilitzar la forma més habitual o, en el cas de no existir-ne clarament una més comuna, hem optat per emprar les normes ortogràfiques actuals.

Finalment, volem assenyalar que al llarg del text se citen diversos enregistraments històrics i s'inclouen també enllaços que faciliten la seua audició. Tot i que en aquesta recerca no hem treballat l'estudi ni l'anàlisi del so en profunditat, la consulta d'aquests discos representa una font que pot ajudar clarament a contextualitzar la realitat de la que parlem, i a reviure-la a través de l'escolta. Ara que la tecnologia actual ens posa a l'abast aquest recurs, incloem aquestes referències que, probablement obriran en el futur un nou camí de recerca, enllestint el primer pas que representa aquesta tesi.

1. L'ORQUESTRA PAU CASALS

Viewing the orchestra from its present position as a real center of musical influence, and asking questions concerning its early days, one finds so much to interest and astonish, so much concerning the trials and struggles, the notable pioneer work, and the valiant championing of its sponsor and conductor under the most discouraging of circumstances, that it seems the story of the orchestra from its beginning should be told.

Lillian Littlehales, *Pablo Casals*

El dimecres 13 d'octubre de 1920 actuava públicament per primera vegada l'OPC. Ho feia sota la direcció de qui havia estat el seu creador i impulsor, Pau Casals, en un concert al Palau de la Música Catalana de Barcelona. El violoncel·lista, i director d'orquestra, culminava així un llarg procés de fundació i posada en marxa 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 de manera oficial a la societat barcelonina un conjunt que va oferir de manera fixa durant més d'una quinzena d'anys³ dues temporades de concert –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 a les sessions de l'Associació Música da Camera (AMdC) i va esdevenir l'eix vertebrador de la programació de l'Associació Obrera de Concerts (AOC), fundada pel mateix Casals.

Centrada a Barcelona –on va oferir la pràctica totalitat de les seues actuacions–, i amb una desena d'actuacions al voltant del territori català (a les ciutats de Girona, Figueres, Mataró, Olot, Palamós, Sant Feliu de Guíxols, Terrassa, i Vilanova i La Geltrú), l'OPC només va creuar els Pirineus en una ocasió per a fer dos concerts a París. Tot i els diversos intents per a realitzar concerts a d'altres indrets de l'estat espanyol⁴ i a d'altres països (incloent una gira sud-americana⁵), l'OPC es va

³ 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 1937

⁴ Joaquim Pena, secretari de l'OPC, parla el 1923 de la possibilitat de tocar a Sevilla tot i que les despeses del viatge serien inasumibles si aquest concert no es combinava amb actuacions a València, Saragossa o Madrid (ANC UI 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals, del 25 de març de 1923); més tard anuncia unes negociacions amb València per fer dos concerts l'any 1924 (ANC UI 6234 núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 5 de juliol [de 1924])

⁵ Així ho indica un memoràndum conservat a l'ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 53, que fa referència a les negociacions per a organitzar una gira per diferents països d'Amèrica del Sud l'any 1921, si ja té formada l'orquestra; "Si *no* la ha formado

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 (HMV).

En resum, més de 350 concerts i tres àlbums de discos de pedra amb els que Casals posava en evidència i resolia tot d'una la mancança 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, 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 d'orquestra– i la importància històrica de l'orquestra en el context català i europeu, el seu tractament bibliogràfic ha estat molt irregular. No existeix cap estudi monogràfic de l'OPC, mentre que a les nombroses biografies sobre Casals, l'orquestra ocupa llocs molt diferents, segons l'autor⁶.

Són probablement H. L. Kirk i un dels seus biògrafs més moderns, Robert Baldock, els que han parlat més detalladament de l'OPC. Per la seua 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 violoncel·lista, adverteix sobre les inexactituds en les dades de les diverses biografies, fent un avís concretament sobre les referides a la creació de l'OPC que recull Corredor:

Haig d'afegir, que evitar inexactituds no és sempre cosa fàcil, ja que fins i tot en aquestes *Conversacions* [sic: *Converses amb Pau Casals*] n'hi ha d'importants en referir-se a l'Orquestra Pau Casals en els assaigs per al concert de la seva presentació a Barcelona; inexactituds comprensibles, atesa la greu malaltia que el tingué allitat en perill de mort en aquells dies, ja que la seva família li ocultàvem tot el que pogué preocupar-lo...⁷

querrá decir que tomará parte, como concertista, en la tournée. [...] La tournée de la orquesta deberá empezar el 1º de junio de 1921, en el punto que se elija para comenzar la tournée.”

⁶ LITTLEHALES (1929), LLONGUERAS (1944), CORREDOR (1954), ALAVEDRA (1962), TAPER (1962), VIVES DE FÀBREGAS (1966), KHAN (1970), KIRK (1974), CASALS (1979), TORRES (1984), BALDOCK (1992), MARTORELL (1995), BONASTRE (1999b), BONASTRE (2001), RABASEDA (2013b)

⁷ CASALS (1979: 232). Just abans, el mateix autor afirma del llibre de Corredor que “Les dades biogràfiques d'aquest llibre són veritables amb poquíssimes excepcions i la major part de les

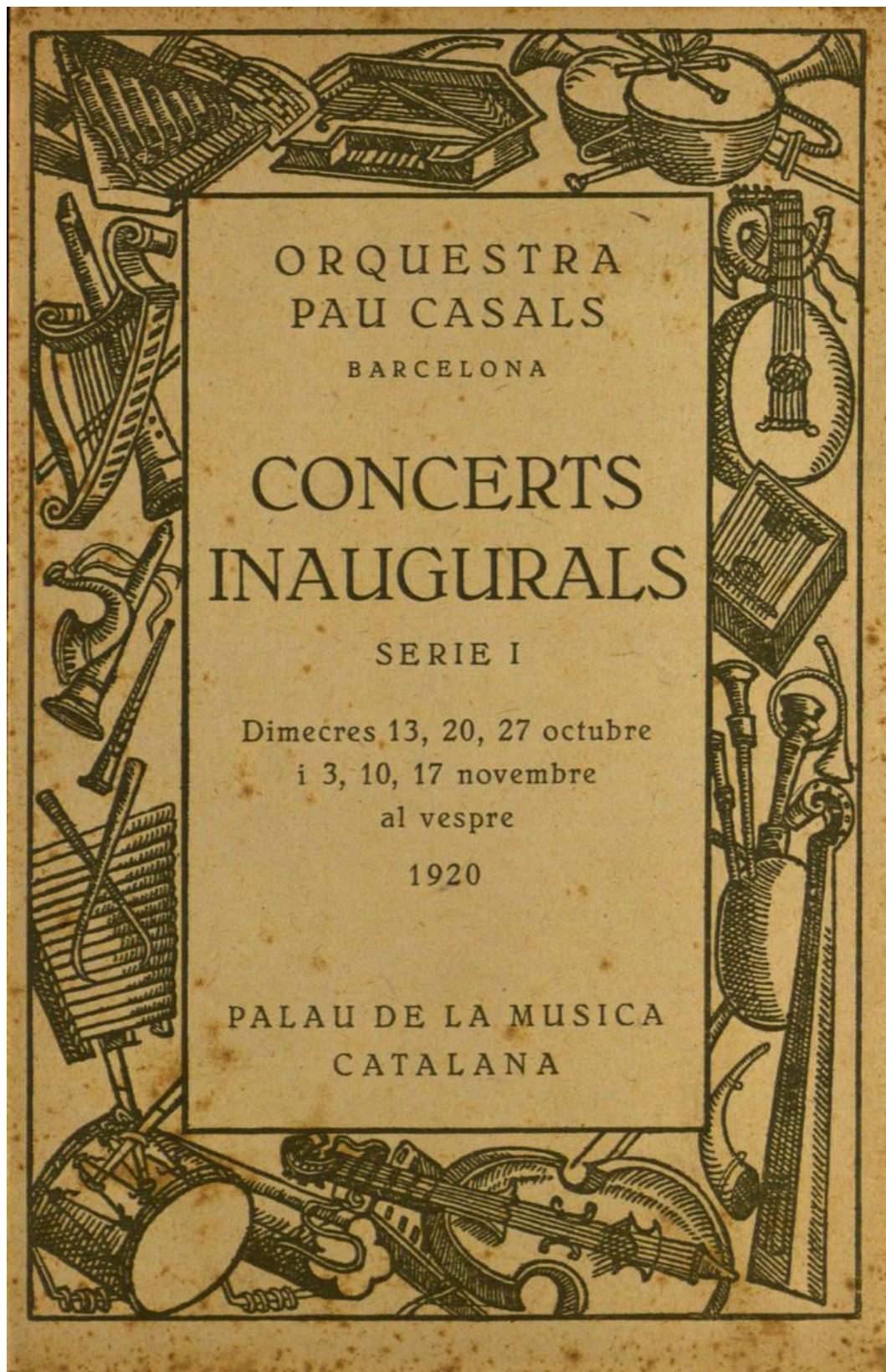


Fig. 1.1: Portada del llibret anunciador de la sèrie de concerts inaugurals de l'OPC. CEDOC

biografies de Pau Casals, que s'han publicat després, contenen nombroses dades i fins fantasies sobre el que en aquestes *Conversacions* es diu."

Una mica més endavant, puntualitzant també les imprecisions d'altres biògrafs, apunta que els biògrafs han de completar els espais buits que deixen els relats dels biografiats i posa un nou exemple respecte a les informacions sobre l'OPC:

No s'ha d'oblidar que l'autor de tota biografia ha d'inventar força per lligar uns fets amb altres, i és de comprendre que tot biògraf es documenti llegint biografies ja publicades sobre el seu personatge. Aquest és el perill! Un lleu exemple:

Pau Casals ha dit, referint-se a la seva orquestra: "Fèiem dos assaigs cada dia". Un biògraf important de Pau Casals ja diu: tarda.

La lletra impresa té tanta força, que he sentit dir a un vell professor de l'Orquestra Pau Casals: "Que és estrany que el Mestre digués que assajàvem a les nou del matí i a les cinc de la tarda, si no hi havíem assajat mai!". La seva estranyesa era lògica, perquè els nostres assaigs invariablement tenien lloc a dos quarts de tres de la tarda i a tres quarts de deu de la nit.⁸

Per tant, al davant d'una bibliografia tan diversa, tan àmplia temporalment i en la qual alguns autors ja adverteixen sobre les inexactituds d'altres, ens trobem en la necessitat de fer una revisió crítica de la literatura existent. A més, amb aquest apropament a la realitat de l'orquestra, pretenem posar ordre i encabir les fonts primàries consultades que (re)construeixen vertaderament la història de la institució.

⁸ CASALS (1979: 304-305)

1.1. EL PROCÉS DE CREACIÓ

Per a la primera presentació pública de l'OPC, que encetava la sèrie de concerts inaugurals de l'orquestra, es va imprimir un extens programa de mà. L'autor d'aquest text va ser presumiblement el musicòleg Joaquim Pena, que també va exercir com a secretari de l'OPC.

De fet, Pena era l'encarregat d'escriure els textos institucionals i bona part de la correspondència de l'orquestra, com demostra la documentació conservada a l'ANC. A més, era també l'autor dels textos dels programes al llarg de l'existència de l'OPC, com assenyala Martorell:

Els comentaris de les obres, en general extensos i ben documentats, eren quasi sempre –tot i que no els firmava i apareixien anònimament– de Joaquim Pena.⁹

En comparació amb la resta de programes (que no solen superar les deu pàgines), aquest primer era excepcionalment llarg, amb més d'una vintena de pàgines. Incloua una fotografia de Pau Casals, un extens escrit de "Presentació", a més d'un llistat de la plantilla orquestral inaugural. Òbviament, també conté el programa i el comentari de les obres del concert; a més de l'anunci de la següent actuació, prevista pel dimecres 20 d'octubre de 1920.

La "Presentació" recull la idea de Casals de formar una orquestra de primer nivell a Barcelona, sota l'excusa que ell havia visitat nombroses ciutats de tot el món, fins i tot "de segon ordre", on existien destacades orquestres mentre que, per la seua banda, la capital catalana no comptava amb una institució a una alçada comparable. Descriu com aquest projecte és una mena de regal, un homenatge a

⁹ MARTORELL (1995: 34)

la seua pàtria en el qual s'ha implicat per complet. Afegeix com des de la seua darrera tornada a Catalunya, quatre mesos abans, durant l'estiu de 1920, havia estat preparant la creació de l'orquestra, compartint la idea amb els seus íntims i formant una junta organitzadora.

Aquesta junta, formada per Josep Soldevila, Carles Vidal Quadras, Jeroni de Moragas, Felip Capdevila, Josep de Montolíu, Josep Andreu Miralles i Joaquim Pena, signa el text. Amb la presentació de l'OPC, la junta organitzadora es dissol i dóna pas a la junta del Patronat, que és l'òrgan que va regir l'organització i funcionament de l'orquestra durant el seu període d'existència.

Aquest és el text complet de la "Presentació":

El projecte que d'ençà tant temps covava en l'ànima del nostre incomparable artista, se torna avui realitat. La meravellosa obra artística, purament personal, fins ara realitzada per En Pau Casals, vol aquest convertir-la en obra colectiva, vol que nostra terra tingui una orquestra a l'alçària que li correspon, organitzada de faisó ferma i definitiva, i per a aconseguir-ho no ha titubejat en donar-s'hi en cos i anima, materialment i espiritual.

No és menester que presentem l'artista al nostre públic, car el seu nom sol, consagrat amb la fama mundial, ens fa franca tota presentació, ens estalvia tota lloança. Tothom sab qui és aquell que el món musical ha aclamat com a artista predilecte, enlairant-lo al cim de la glòria i considerant-lo el pur per excel·lència en mig la torrentada impura del virtuosisme.

Mes ara vol En Pau Casals amostrar-nos un nou caire del seu immens talent, disposat a retre'l en homenatge a sa estimada pàtria. En son contacte amb tots els públics, en sos llargs sojorns en llunyes terres, anà descobrint, àdhuc en poblacions de segon ordre, magnífiques corporacions orquestrals que assolien un grau de perfecció ben envejable. I cregué possible, amb voluntat i constància, arribar a aconseguir quelcom semblant entre nosaltres, no duptant que havia de trobar en sa pàtria els elements artístics i econòmics indispensables per a realitzar-ho.

Heu's ací l'origen de la ORQUESTRA PAU CASALS. Tot just fa quatre mesos, tantost tornat de sa darrera excursió artística, cregué arribada l'hora de convertir en obra sa trascendental pensada i comunicant-la als seus íntims, acollida per tots amb entusiasme, començarem totseguit els treballs preparatoris, constituint-se a l'efecte la sotscrita Junta organitzadora. Aquesta, malgrat els obstacles que sempre brollen al pas de tota idea innovadora, i lluitant d'altra banda amb la dispersió que produeixen les vacances estivals, ha conseguit arribar a l'acte d'avui seleccionant els elements artístics fins a deixar constituïda la present

orquestra, i acoblant els elements econòmics en un Patronat que ha de assegurar-li la vida i la independència.

Complerta la missió que li encomenà el Mestre, la comissió organitzadora es dissol desde ara per a cedir el lloc a la Junta de Patronat que va a constituir-se definitivament per a regir els afers de la ORQUESTRA PAU CASALS. I al prendre comiat posem tota la fè en ella i en el públic, segurs de que amb l'ajuda de tots, la pujada llarga i feixuga que avui hom comença, anirà devenint cada dia més planera, fins assolir com més aviat millor el bell ideal del Mestre Pau Casals, que si té ben guanyada l'admiració del món enter més haurà de mereixer encara per tal motiu la reconeixença de la seva pàtria.

Barcelona. Diada de la presentació de la O.P.C.

Josep Soldevila. – Carles Vidal Quadras. – Jeroni de Moragas. – Felip Capdevila. – Josep de Montolíu. – Josep Andreu Miralles. – Joaquim Pena.¹⁰

Amb aquest text quedava clarament expressat el missatge de l'OPC, del mateix Casals, cap al públic barceloní: en primer lloc, es tractava d'un projecte personal del violoncel·lista, que ell mateix avalava artísticament amb el seu prestigi com a excepcional intèrpret; que pretenia reparar la manca d'una orquestra de primer nivell i arrelar-la a la ciutat; i, en darrer lloc i potser el més important, que confiava el desenvolupament de l'orquestra als recursos del país, tant en la vessant artística –comptant amb músics locals– com en l'econòmica –un fet que, com veurem, no era cert en aquells moments–. Per un altre costat, el text no amagava les dificultats de la formació de l'OPC, si bé no les concretava i les resumia com a “dispersió estival” abans de reiterar en el comiat la necessitat de l'ajuda de tothom en l'afermament d'una orquestra que –segons afirma el text– hauria de donar a Casals el reconeixement dels seus compatriotes.

¹⁰ CEDOC, Llibret del concert inaugural de l'OPC el 13 d'octubre de 1920, pp. 1-3

1.1.1. Les motivacions de Casals per a la creació de l'OPC

Si bé la “Presentació” de l’orquestra en el programa del concert inaugural desvetlla ben clarament la idea de Casals de dotar a la ciutat de Barcelona d’una orquestra de primer nivell, les motivacions per a la creació de l’OPC són més complexes i diverses, així com el procés de fundació va ser llarg i ple de dificultats.

Com comentàvem, els diferents biògrafs de Casals ho recullen des de punts de vista diferenciats i assenyalen diverses intencions en la creació de l’orquestra. En la mateixa línia que Enric Casals, Martorell adverteix dels errors i imprecisions sobre la creació de l’OPC de les moltes biografies, que

sovint es basen en informacions proporcionades pel propi Casals durant els seus anys de malenconiós exili a Prada del Conflent i és natural, per tant, que hi hagi algunes confusions de dates i noms i que, més aviat, facin sobresortir detalls anecdòtics o criteris generals.¹¹

Alguns biògrafs, com Kirk, remunten la idea a una dècada abans, afirmant que ja cap al 1910 Casals hauria compartit aquest pensament amb el seu amic Enric Granados (1867-1916)¹². I ben és cert que Granados també havia fet moviments al voltant de l’any 1900 per a formar una orquestra¹³. Però és Elisa Vives de Fàbregas la més clara en aquest sentit, datant una trobada entre Casals i Granados en la que el primer ja li hauria manifestat la seua idea:

El 1911, trobant-se a casa d’Enric Granados, ja havia dit al seu amic:

– El meu ideal és formar una gran orquestra a Barcelona.

La guerra europea ajornà aquesta il·lusió. Tot just acabada, inicià la batalla.¹⁴

Així, la idea de Casals havia sorgit quasi una dècada abans, com també les converses per a la formació de l’OPC havien sigut anteriors al 1920. A l’octubre de 1919, l’aleshores president del Sindicat Musical de Catalunya, Carlos Salas, respon a una carta en la que es refereix al “projecte” que Casals ha comentat amb ell i a la bona disposició dels companys de la junta directiva del sindicat amb els que ho ha compartit. Si bé no és gens concret sobre aquest projecte, podria tractar-se del testimoni més antic conservat en referència a la creació de l’OPC:

¹¹ MARTORELL (1995: 18). El mateix autor posa alguns exemples d’aquests errors a la p. 18, n. 1

¹² KIRK (1974: 324)

¹³ RABASEDA (2017)

¹⁴ VIVES DE FÀBREGAS (1966: [249])

He tenido el gusto de poner en conocimiento de mis compañeros de Junta Directiva el proyecto que V. tuvo a bien exponerme, mereciendo la aquiescencia de todos ellos; y en su consecuencia, me complazco en contestarle que estamos dispuestos a secundarle en sus propósitos, en cuanto nos sea factible, para su desarrollo y ejecución como desea.

Al felicitarle por su loable iniciativa, le reiteramos la expresión de nuestro afecto y compañerismo profesional.

Barcelona 30 Octubre 1919

El Presidente,

Carlos Salas¹⁵

Per altra banda, el que resulta indiscutible és que entre els estius de 1920 i 1936, coincidint amb el període de funcionament ordinari de l'OPC, va ser l'únic moment de la vida de Casals en què va passar més temps a Catalunya que a fora, l'única època en què va habitar la seua casa del Vendrell de manera regular¹⁶.

El 1920, Casals tenia 42 anys i vivia una consolidada maduresa artística, a més de gaudir d'una fortuna considerable fruit del seu treball com a violoncel·lista. Havia posicionat el violoncel com a instrument solista i havia aconseguit unes retribucions impensables a l'època per a algú que no fóra violinista o pianista.

Baldock, situa un poc abans, en el final de la Primera Guerra Mundial, el punt d'inflexió en el moment vital i professional de Casals. El mateix autor suggereix aquest moment com el detonant de la seua necessitat de tornar a casa:

La guerra havia ofert a Casals l'ocasió de fugir del passat. Quan fou acabada no volia reprendre la vida que havia perdut. Durant vint anys havia estat viatjant i actuant de manera esgotadora: només en els últims cinc anys havia travessat l'Atlàntic onze vegades, a més de les seves constants gires per Amèrica. Als quaranta-dos anys, necessitava més estabilitat, i una casa permanent. [...] Casals va decidir tornar a Espanya i instal·lar la casa a Barcelona.¹⁷

En el que diferents autors coincideixen és en què l'establiment de l'orquestra li va donar aquesta oportunitat d'arrelar-se d'una manera més constant i fixa a Catalunya. Així ho expressa Lillian Littlehales, una violoncel·lista estatunidenca, que va viatjar fins a Barcelona com a condició imposada pel mateix Casals per a poder escriure sobre ell:

¹⁵ ANC UI 7394, núm. 138 Carta de Carlos Salas a Pau Casals del 30 octubre 1919

¹⁶ BALDOCK (1992: 162)

¹⁷ BALDOCK (1992: 131)

With time of necessity much broken into the exigencies of an artistic career, it has always been more or less impossible for Casals to settle down anywhere with a sense of home feeling, excepting in summer time, when Spain has represented home for him. Since the establishment of his orchestra, to which he devotes endless weeks and months of time and effort, the early spring and late autumn seasons which used to be given to Paris, and some teaching each year, he now spends in Barcelona.¹⁸

És a dir que deixava de banda part del seu treball a París per aquesta nova ocupació a la capital catalana. Tot degut a la creació de l'OPC, que havia aconseguit convertir en realitat després d'una "llarga espera":

In all these years of travel and solo-playing, Pablo Casals had been thinking of his own country and had been "very dearly waiting" for the moment in which he could devote part of his activities to his home city. That moment came in due time and, as has been related, he now has this orchestra of his own well established in Barcelona.¹⁹

I és que aquests anys de solista, viatjant per tot el món, que comenta Littlehales, van ser una època amb una agenda de concerts esgotadora, amb fins a més de 200 concerts per temporada. Així ho assenyala també Bonastre:

Entre 1905 y 1914 Casals era ya considerado como la primera figura mundial del violonchelo, y su intensa actividad concertística llegó a 150-200 actuaciones por año; en sus memorias recuerda que algunas veces dio dos recitales en un mismo día, llegando a menudo a treinta conciertos mensuales.²⁰

Per altra banda, la difusió a través dels enregistraments de la seua tasca com a violoncel·lista va fer encara més popular el seu nom, ja mundialment conegut. De la seua carrera en el gramòfon en parla un dels pioners, dels més importants enginyers de so²¹ i agent de la companyia HMV, Fred Gaisberg, recordant la seua relació amb Casals i les llargues i difícils negociacions amb ell:

I was some years in coming to terms with Casals, for the simple reason that, compared with the violin, 'cello records have not such a universal appeal and to submit to him terms that would approximate to those of Kreisler, Heifetz or Menuhin was not easy.²²

¹⁸ LITTLEHALES (1929: 88)

¹⁹ LITTLEHALES (1929: 147)

²⁰ BONASTRE (1999b: 284) apunta que

²¹ Si bé el terme "enginyer de so" és un concepte actual i no de l'època de Gaisberg

²² GAISBERG (1942: 208-209)

“..... iestic segur que el meu art
hi és reproduït sense perdre res del seu valor”

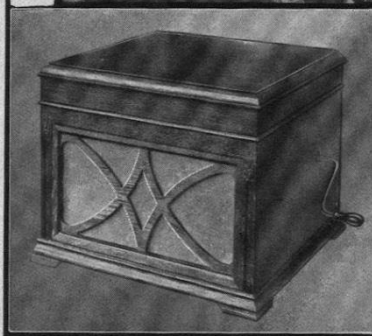
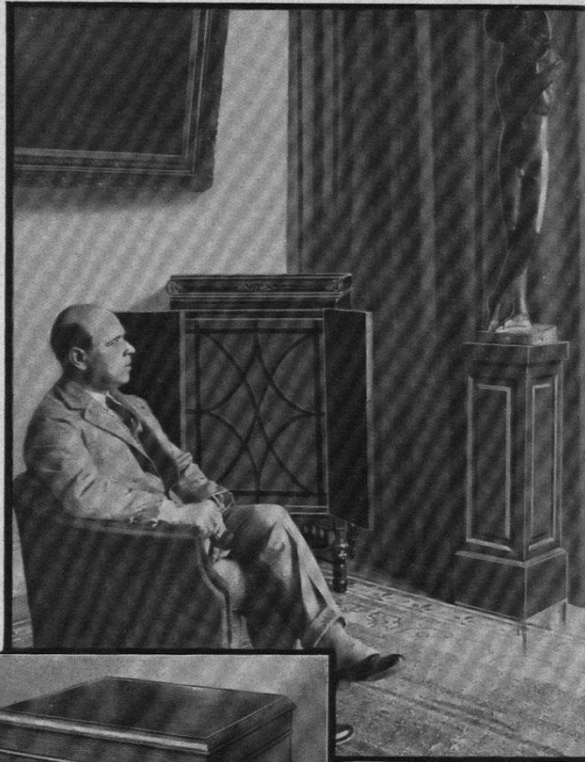
— diu Pau Casals —
en escoltar aquelles obres
que sempre li han valgut
grans ovacions

PAU CASALS, el gran artista considerat com el primer violoncel·lista del món gaudeix d'un breu repòs, que amenitza escoltant en el seu gramòfon — sorprenentment reproduïdes — aquelles mateixes obres que, en ésser interpretades per ell les nits de concert li han valgut sempre ovacions indescriptibles.

«El to real vibrant i emotiu del violoncel — diu Pau Casals — exigeix una reproducció perfecta si ens ha d'arribar amb la mateixa puresa de tonalitat que tenen els instruments de registres aguts. Convençut d'això, he concedit el dret exclusiu per impressionar les meves interpretacions a «La Voz de su Amo»; tal és la perfecció dels seus gramòfons i discos, que estic segur que el meu art hi és reproduït sense perdre res del seu valor».

«Per aquesta raó tinc a casa meua, a Barcelona, un aparell «La Voz de su Amo» amb el qual em delecto escoltant, no solament els meus discos i els de tercet amb els meus companys Thibaud i Cortot, sinó també els d'altres artistes de la meua predilecció».

Aneu a veure a una agència «La Voz de su Amo» els models de moble els preus dels quals són des de 400 fins a 2.500 pessetes.



L'admirable bronze de l'escultor Ivan Mestrovic és un detall de moderna elegància a la casa de Pau Casals. Igualment important i modern és el gramòfon; model reproductor elèctric amb moble de color.

Nou model de taula núm. 130
amb moltes característiques dels
aparells més cars. Ptes. 500



GRAN PREMI A L'EXPOSICIÓ
INTERNACIONAL DE BARCELONA

“LA VOZ DE SU AMO”

COMPANIA DEL GRAMOFON, S. A. E. URGELL, 234, BARCELONA. PI I MARGALL, 1, MADRID

Fig. 1.2: Imatge publicitària de la companyia HMV amb Pau Casals apareguda a la revista *D'ací d'allà*, vol. 19, núm. 147 (març de 1930), p. [5]

I és que Casals va acabar fent una important carrera en el món del disc, tot i el seu aparent poc interès per l'enregistrament:

– ¿I la vida –diu Casals–, que és renovació constant, sobretot en l'artista? Jo faré una execució que avui semblarà insuperable, però que no serà mai més igual. No es pot mesurar un bes, graduar una emoció. Sempre toco renovat. És per això que trobo poc interessant el disc. Fixa un moment, només. I m'imagino el que ha d'ésser per a un artista escoltar el d'una obra de la qual ja ha modificat l'execució. No hi ha d'haver una “manera” Casals, sinó un artista Casals que sempre treballa per perfeccionar-se.²³

És el mateix Gaisberg qui destaca els guanys que Casals va obtenir gràcies a la remuneració dels drets dels seus treballs discogràfics, especialment des de la dècada de 1940, coincidint amb el principi del seu autoimposat exili:

Of the fine 'cello programme of gramophone records I can feel justly proud, and my satisfaction is all the greater for knowing that his principal income to-day is derived from the royalties. [...] Casals has always held out for the highest fee, and for that reason has appeared less often than his colleagues. This is not because he is mercenary, but purely as a matter of prestige, so dear to the heart of a Catalan.²⁴

Amb tot, en el moment de la creació de l'OPC, Casals disposava de notables recursos econòmics amb els quals va finançar el funcionament de l'orquestra sobretot en els primers anys de la seua l'existència, en què ho va fer quasi de manera exclusiva.

Front a les resistències al seu projecte des de diversos àmbits –de les que parlarem més endavant–, Casals va decidir prendre personalment la iniciativa i combatre totes les dificultats, en cada camp, més enllà de les dificultats estrictament econòmiques:

He engaged men on his own responsibility; paid them himself, and began rehearsals. Every imaginable difficulty followed: he met with both professional and political antagonism; articles were printed against him, and one of Barcelona's most influential men, when approached for interest and understanding, refused both saying that he cared for neither music nor bull fights!²⁵

El text de la “Presentació” ja havia deixat entreveure el paper cabdal de Casals, a l'esmentar que s'havia donat “en cos i ànima, *materialment* i espiritual”²⁶.

²³ ALAVEDRA (1962: 207)

²⁴ GAISBERG (1942: 212)

²⁵ LITTLEHALES (1929: 135-136)

²⁶ Vegeu n. 10. El subratllat és nostre.

Certament, com apuntàvem, Casals va posar sobre la taula el seu poder econòmic.

Baldock resumeix la formació de l'OPC començant pels detalls monetaris, en referència al sou dels músics:

Es va posar en contacte amb el sindicat de músics, va esbrinar què guanyaven els instrumentistes de les orquestres existents, i es va proposar de pagar el doble. Amb l'ajuda de Domènec Forns, professor del Conservatori de Barcelona²⁷, va identificar els millors instrumentistes de corda, de metall i de fusta de la ciutat, i els va llogar per dues temporades de sis setmanes l'any. [...]²⁸

Més enllà de l'espectacular augment dels salaris del músics –basat en l'experiència de Casals i en el seu coneixement de les pràctiques orquestrals d'arreu del món–, aquesta remuneració garantia l'adhesió dels músics en un context que no seria del tot favorable. Un *tranquil* ambient musical que sobtadament rebia l'enèrgica (si no abrupta) aparició de Casals i que, almenys en part, la considerava una violenta incursió d'un estrany en un *statu quo* llargament consolidat.

Littlehales és l'única en aproximar-se, tot i que confessa que de ben lluny, a l'esforç econòmic de Casals. En especial, fa referència als diners que va destinar durant els primers anys de l'orquestra –abans d'aconseguir l'èxit i certa estabilitat i independència econòmica– i a les reticències per part del mateix director a l'hora d'evidenciar-ho públicament:

And the fact, interesting to learn and not easy to get Pablo Casals to confess to, is that the money he spent in the years before success came to put the organization on its own feet mounted well into six figures.²⁹

Altres autors com Corredor³⁰ i Bernard Taper³¹ també posen números, uns dos milions de pessetes en menys d'una dècada –entre 300.000 i 320.000 dòlars al canvi, segons els mateixos autors, respectivament– i sense percebre cap quantitat per la seua feina de director, fins que l'OPC va poder mantindre's per ella mateixa al cap de “set o vuit” anys.

²⁷ Domènec Forns i Olivella (1888-1943) també era en aquell moment el president del Sindicat Musical de Catalunya. 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

²⁸ BALDOCK (1992: 135)

²⁹ LITTLEHALES (1929: 136)

³⁰ CORREDOR (1954: 72, n. 1)

³¹ TAPER (1962: 54)

Una altra de les raons que podríem situar a dins de les motivacions personals és la situació familiar de Casals, amb la que coincideixen diversos autors. És el cas del seu germà Enric Casals, que apunta cap a motius més íntims, de caire familiar, tant la tornada i la major presència de Casals a Catalunya com la mateixa decisió de crear l'OPC:

Per explicar els començaments de l'Orquestra Pau Casals forçosament haig de fer una curta informació meua d'aquell temps, que resumiré en poques paraules.

Quan tenia vint anys, i en retornar de Txecoslovàquia, vaig ser nomenat violí solista de l'Orquestra Simfònica de Barcelona que dirigia el mestre Lamote de Grignon, i vaig actuar tot seguit com a solista juntament amb el doctor Schweitzer a la *Missa en si menor*, de Bach, l'any 1912.

L'any següent vaig ser requerit per ocupar aquesta mateixa honrosa plaça a la Kuror[t] Symphonische Orchester, de Sant Petersburg.

Durant aquell temps la idea d'anar a Amèrica es va fer molt forta en mi i en finalitzar l'any de contracte, vaig embarcar cap a la República Argentina i vaig fer estades al Brasil, a Xile i a Uruguai. [...]

Mentrestant, el meu germà va dirigir nombrosos concerts amb diferents orquestres d'Amèrica i també amb la Royal Philharmonic [sic] de Londres i l'Orquestra Lamoureux de París.

La idea d'una gran orquestra per a Barcelona començà a germinar en el pensament de Pau Casals. Barcelona mereixia una orquestra de primer ordre, i no orquestres que vivien gràcies a l'esforç de benemèrits directors, ajudats pel sacrifici dels "músics" que constituïen les orquestres, que en general feien els concerts –com es deia en aquell temps– per "amor a l'art" o sigui sense cobrar, o si les coses anaven bé, amb emoluments exigus.

Poc després d'acabada la guerra mundial, vaig tornar a Europa per segona vegada, per contreure matrimoni.

El pensament del meu germà d'una gran orquestra digna en tots sentits de Barcelona, també el pensament que jo tornaria al Brasil, havent comptat amb mi com a violí solista i director adjunt de l'orquestra, i la idea que la nostra mare tornaria a quedar sola, li van fer la sensació que havia arribat el moment de dur a terme el seu desig tan intens de la creació de l'Orquestra Pau Casals.

En un moment quedà resolt en ell la creació de l'orquestra, anul·lació del meu viatge, del qual jo tenia els passatges, i la companyia que la meua esposa juntament amb mi podríem fer a la nostra mare.³²

En el mateix text, Enric Casals apunta una altra de les raons subjacents de Pau Casals: el seu interès per la direcció d'orquestra. Littlehales es remunta a la

³² CASALS (1979: 77-78)

infantesa del violoncel·lista i recorda les seues inquietuds musicals primerenques, tocant l'orgue o fent indicacions, *dirigint* el cor de l'església del Vendrell, on servia el seu pare:

The love of conducting has been nothing sudden with Casals; he has always held the idea that conducting was his real work in life. He says that as a child playing the organ in the parish church of Vendrell, he felt the "irresistible need" of leading the choir –he would tell the tenors to do this, the sopranos that. And later when, with a wider outlook on life, he had plumbed the depth of his serious art he realized that his early passion was in truth an abiding one; that the orchestra could unquestionably be made the most completely expressive instrument in giving employment to his own powers of interpretation.³³

Però per a explicar aquesta inquietud per la direcció, els diferents biògrafs fan referència constant a una cèlebre frase de Casals en què als inicis dels seus èxits com a solista de violoncel exclamà en una carta³⁴ com de felicitat seria dirigint tota una orquestra i no només "gratant el violoncel".

La mateixa Littlehales recull aquesta expressió, a la vegada que reitera el verb *possedir* per a definir el seu caràcter i la seua tècnica com a director de l'OPC:

It made one only thankful that his ardent desire expressed in youth in a letter to a friend, should have finally found such definite fulfilment. In the first flush of triumph as a virtuoso with his cello he had written: "*Si j'ai été si heureux jusqu'à présent en raclant (scratching) le violoncelle, comme je serai heureux quand je posséderai le plus grand instrument, l'orchestre!*"

And he does indeed "possess" his orchestra; his refusal to compromise in working for the high mark set, his profoundly human and understanding attitude toward the efforts of the musicians, and the magnetism of his own simple, direct, and almost childlike friendliness, have won for him the enthusiastic affection, respect and allegiance of every man in the orchestra. Continuous training, rehearsals without number, and a generous giving of time, heart, brain and energy on the part of the leader made possible the observance of both the spirit and the letter in Pablo Casals Orchestra.³⁵

Tret de les anècdotes d'infantesa (i de la repetidíssima expressió que confronta el violoncel amb l'orquestra), és ben cert que Casals havia treballat com a director en diferents moments de la seua vida: des dels assajos de l'òpera *María del*

³³ LITTLEHALES (1929: 144-145)

³⁴ Pocs autors identifiquen clarament aquesta carta. KIRK (1974: 323), en dóna algun detall: segons aquest autor és una carta de Pau Casals al pianista Julius Röntgen (1855-1932), compositor i pianista acompanyant de Casals, en l'inici de la seua amistat. També ho confirma VIVES DE FÀBREGAS (1966: 259)

³⁵ LITTLEHALES (1929: 126-127)

Carmen de Granados³⁶ fins a la seua consolidació com a director durant la dècada dels anys 1920, passant pel seu debut al capdavant de l'orquestra Lamoureux l'any 1908³⁷.

La carrera del Casals director és tan destacada (o més!) que la de l'instrumentista:

He did his first real conducting when he was seventeen, leading the orchestra in the rehearsals of Enrique Granados' first opera (*Maria del Carmen*) in Barcelona. Later, for a period of years, he used to lead a series of concerts in Paris with the Lamoureux Orchestra, and he has also conducted the Colonne Orchestra there. He gave an orchestral concert of his own in New York City on April 7th, 1922, conducting the New York Symphony Orchestra, and in 1927 led the Philharmonic Orchestra in Vienna during the Beethoven festival.³⁸

És més, va arribar a combinar la seua presència com a solista amb la de director, fins i tot en el mateix programa, quan la situació era possible:

Whenever on his concert tours with his cello there has been time, and it could be arranged for, he has conducted one or more orchestral concerts. This he has done in Rome, Berlin, Prague, Zurich, in Buenos Aires, Mexico and Havana.³⁹

Tot i els seus èxits internacionals, la carrera com a director de Casals es va centrar principalment en l'OPC. Al llarg d'aquest temps, fins i tot va rebutjar invitacions d'altres orquestres en favor de treballar amb la seua. Aquesta decisió sembla que també va estar motivada pel seu personal mètode de treball que donava molta importància al coneixement dels músics amb els que treballava. *Necessitava* del tracte proper amb ells i, en conseqüència, requeria un major número d'assajos i un període molt més prolongat del que era habitual:

In the meantime he has been asked everywhere as guest conductor. Boston and Detroit both invited him, and Toscanini asked him to conduct in Milan. But these, besides all the other invitations he is receiving, he refuses, for he says he is offered two or three rehearsals, at best, and often less, and that without rehearsals it is impossible to do good work or to express himself musically. He has, however, for a long time been one of the regular yearly conductors of the London Symphony Orchestra.⁴⁰

³⁶ CLARK (2006: 43)

³⁷ BLUM (1980: xi)

³⁸ LITTLEHALES (1929: 146)

³⁹ *Id.*

⁴⁰ LITTLEHALES (1929: 148)

Baldock resumeix l'estil i la carrera com a director de Casals fent èmfasi en aquesta necessària comunicació i connexió amb els músics. Afegeix que aquest fet era notablement destacat en l'OPC, òbviament. Caldria incloure també en aquest sentit, tot i que en menor mesura, la London Symphony Orchestra (LSO), de qui va ser director convidat freqüentment durant la dècada de 1920⁴¹.



Fig. 1.3: Pau Casals assajant amb l'OPC al Palau de la Música Catalana el 27 d'abril de 1934.
Fotografia de Pérez de Rozas. AFB, L100 A-3-5-S4-138

Finalment, Baldock també coincideix amb l'afirmació anterior de Littlehales, assenyalant que aquesta relació propera amb els membres de qualsevol orquestra no era possible quan actuava com a director d'uns pocs concerts, en un curt termini de temps i amb escassos assajos:

Durant tota la vida, Casals se sentia més còmode, com a director –i tenia clarament molt més èxit–, quan coneixia individualment els músics de

⁴¹ Vegeu n. 40. Del seu treball com a director a la LSO queden els enregistrament que va realitzar el 6 de desembre de 1927 per a HMV. Va enregistrar l'obertura *Coriolà* de Ludwig van Beethoven (HMV DB1409) i les *Variacions sobre un tema de Haydn* de Johannes Brahms (HMV D1376-1378). L'ANC UI 7731, núm. 141 conserva la correspondència de Gaisberg en relació a aquest enregistrament i també al que John Barbirolli va fer el 29 de març de 1928 de la *Sardana* per a orquestra de violoncel·ls de Casals.

l'orquestra, vivia amb ells, es preocupava per ells, i n'arribava a entendre les personalitats musicals. Era notablement menys eficaç en les actuacions amb orquestres que havia conegut feia dos dies i amb les quals havia assajat unes breus tres hores. I els crítics ho notaven. A Barcelona, les ressenyes quasi sempre eren molt bones. A l'estranger no hi havia tanta unanimitat.⁴²

De fet, la seua relació amb els músics, la gestió dels assajos i la seua tècnica van ser motiu d'un detallat article del director d'orquestra britànic Adrian C. Boult⁴³. Boult (1889-1983) va ser convidat a dirigir música britànica⁴⁴ amb l'OPC al tercer concert de la quarta temporada, la de primavera de l'any 1922.

Durant la segona meitat del mes de maig, va observar minuciosament el treball de Casals amb l'orquestra per a la preparació dels primers concerts de la sèrie. Al seu text, fa una descripció molt detallada i fins i tot anota el temps dedicat a cadascun dels moviments de les peces del repertori. De tota aquesta meticulosa anàlisi, finalment destaca que

[...] the rehearsals were really lessons, and Casals the teacher is no less eminent than Casals the player.⁴⁵

Sense cap mena de dubte, Casals havia somiat en dirigir orquestres i aquest somni cristal·litzava paral·lelament al de crear l'OPC. Com hem avançat, perquè Littlehales pogués escriure sobre ell, Casals va imposar-li la condició de viatjar a Barcelona i veure'l dirigir l'orquestra ja que –segons les paraules del mateix Casals– això era motiu de la seua màxima alegria:

When I approached Casals on the subject of giving some of the facts of his musical life for publication, he said, "Yes, but you must come to Spain, you must hear me conduct the rehearsals of my orchestra in Barcelona. This is my real joy, what gives me most pleasure; with my orchestra I fell quite free." It is not generally known that Casals has this well-established orchestra of his own and that it has now become one of his most absorbing interests in life.⁴⁶

Tanmateix, la figura de Casals com a director, i no com a instrumentista, va ser notablement discutida, si bé pel mateix Casals es tractava d'un pas natural.

⁴² BALDOCK (1992: 138)

⁴³ BOULT (1923). Molt menys conegut és l'article de M. F., "Com assaja Pau Casals" dins *D'ací d'allà*, vol. 15, núm. 95 (novembre de 1925), pp. 354-355. Sens dubte, el text és molt més poètic que el del britànic, però ben exacte en la descripció de les expressions onomatopèiques de Casals per a descriure principalment qüestions rítmiques als músics de l'OPC

⁴⁴ Va presentar música de Gustav Holst (1874-1934) i de George Butterworth (1885-1916)

⁴⁵ BOULT (1923: 149)

⁴⁶ LITTLEHALES (1929: 18)



Fig. 1.4: Apunts al natural de Casals com a director fets per Joaquim Renart (1879-1961) reproduïts a S., "Homenatge a Pau Casals" dins *RMC*, núm. 367 (juliol de 1934), p. 271

Com assenyalava Baldock, a Barcelona les crítiques *quasi sempre* eren bones, però no ho van ser en els inicis de l'OPC. Al contrari, sembla que els crítics barcelonins van tractar-lo amb especial duresa durant els primers anys. Bonaventura Dini (1876-1936), amic personal de Casals i també violoncel·lista, li va comentar en una carta aquesta qüestió una vegada acabada la segona sèrie de concerts de l'orquestra, al juny de 1921 amb les següents paraules:

Els crítics barcelonins han anat reconeixent els teus adelantos amb la batuta? Quina colla de poca-soltas!⁴⁷

Sens dubte, Dini parlava de comentaris com els del crític de la revista *D'ací d'allà*, que signava el seu comentari com a X.. Després del primer concert de l'OPC, del concert inaugural, afirmava que

Si bé de moment l'art d'En Casals director, no s'imposà en absolut, cal dir, però, que produí excel·lent efecte la preparació de les obres sota la seva cura.⁴⁸

Martorell dedica una part del seu treball a analitzar la recepció inicial de l'OPC i particularment la de Casals com a director d'orquestra. Analitzant la premsa, hi

⁴⁷ ANC UI 2945 núm. 89 Carta de Bonaventura Dini a Pau Casals del 17 de juny de 1921

⁴⁸ *D'ací d'allà*, vol. 6, núm. 10 (octubre de 1920), p. 991

destaca que tampoc la *Revista Musical Catalana (RMC)* va ser gaire entusiasta. Ans al contrari,

[...] quan parla de Pau Casals, no deixa de qualificar-lo d'*eminent violoncel·lista* sense especificar gens la seva tasca de director i fent-se ressò, per tant, dels qui deien –segons una irònica frase de l'època– que a *n'en Casals ens agrada més veure'l de cara que no pas d'esquena!*⁴⁹ [...] ⁵⁰

Per la seua banda, l'organització de l'OPC n'era conscient d'aquestes opinions. Més enllà de les demostracions a les actuacions públiques de Casals com a director, la Biblioteca de Catalunya conserva uns interessants documents al respecte. Es tracta d'un recull de traduccions de premsa estrangera, curiosament mecanoscrit en papers reaprofitats que contenen al dors la versió en català dels textos del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg⁵¹. Cal afegir també que aquests fulls, la majoria duplicats i fins i tot triplicats, estan timbrats amb el nom de l'OPC.

El primer dels articles del recull és sobre el concert de Casals dirigint la New York Symphony Orchestra. L'original va aparèixer al diari *The Globe* el 8 d'abril de 1922, un dia després del debut de Casals com a director al Carnegie Hall. Sense cap mena de dubte, el crític creu fermament en la mestria del Casals director, que el mateix autor suma a les seues facetes de violoncel·lista, i també de pianista:

El maestro Casals tiene ya su orquesta en la grande, floreciente y musical ciudad de Barcelona. El habia ya demostrado ser un maestro del violoncelo, un excelente pianista y algunas [sic] años atras habia dirigido un concierto en la Sociedad de Amigos de la Música.

El programa de anoche comprendia Obertura de Coriolan, la Sinfonia Pastoral de Beethoven, la Primera Sinfonia de Brahms y el Preludio y la muerte de Isolda del Tristan de Wagner.

En la breve y grandiosa Obertura citada, mostró Casals, enseguida su exquisito cuidado y su maestria de director de orquesta. Con movimientos como de acero elástico, condujo sus músicos á una ejecuci3n que era á la vez flexible, nerviosa, dinámica i meticulosa.

Su interpretacion de la Pastoral fué en su totalidad insuperable y no tan solo el público si que tambien la orquesta quiso aprovechar la ocasion de aplaudir con toda su alma al maestro director.

⁴⁹ VIVES DE FÀBREGAS (1966: 253-254) atorga l'autoria d'aquesta dita a un periodista francès

⁵⁰ MARTORELL (1995: 14)

⁵¹ Sens dubte, aquests papers pertanyien a Joaquim Pena, conegut traductor d'aquests textos musicals, i molt probablement també eren seues aquestes traduccions de les crítiques de la premsa estrangera

La Sinfonía de Brahms fue interpretada por Casals de manera vital, variada, finamente delineada y animada en su primer tiempo. Aquí reveló el director no ser partidario del *allegro lento*, á menudo característico de Brahms, y ser un verdadero maestro de los matices, de los cambios expresivos en los movimientos y del *tempo rubato*. Hizo realmente cantar las voces en el *andante*, y en el final supo encontrar la nota exacta y grandiosa. No he visto en toda mi vida á ningun otro director llevar las gradaciones del final de la obra á tal grado de intensidad y de grandeza. Al terminar, el público y la orquesta tributaron al maestro Casals una nueva ovación.

Con este concierto ha probado Casals que posee para la dirección de orquesta aquellas mismas qualidades que se le adivinaban á juzgar por su manera de tocar el violoncelo. Désele una orquesta de calidad requerida y demostrará indiscutiblemente ser un director de orquesta sin segundo en musicalidad, en control técnico, perfección en el detalle é impetu vital.⁵²

El següent article es correspon a una ressenya del mateix concert. De la traducció de la crítica de Frank H. Varren apareguda al *Evening World* en destaquem el final. Descriu com a l'inici de la vetllada va rebre aplaudiments com a un dels violoncel·listes que encapçalava la realitat musical del moment mentre que al final els va rebre després de ser jutjat pel públic del concert com a un dels directors que havia causat "més impressió" a Nova York, des de feia anys. Aquest és el text complet:

La carrera no es siempre ganada por el más listo, pero ella lo fué ciertamente por Pablo Casals en el concierto sinfónico que dirigió en el Carnegie-Hall.

Al presentarse ante el público, tuvo Casals que aguardar algunos minutos para dar comienzo á su concierto, hasta que cesara el prolongado aplauso con que fué recibido... He aquí un director de orquesta sin *claque*.

Pero en cuanto comenzó, vimos al maestro empuñar el látigo y calzar las espuelas. Era una manera de dirigir, nerviosa si quereis, pero vibrante y vital.

En la Obertura de Coriolan, Beethoven aparecia jadeante, lleno de savia i [sic] con clara vision.

La Sinfonía Pastoral fué tambien llevada con viveza, pero apesar del movimiento con que los arcos subian y bajaban, el dibujo aparecia claro y continuo y las múltiples veces de la orquesta se fundian con perfecta unidad.

Igual que con Beethoven, acontenció con Brahms. Tratabase de su Primera Sinfonía, obra tan estimada de los directores de orquesta. Casals

⁵² BC, M6972/8

penetró por completo en la vitalidad de la obra y dudamos que esta haya parecido nunca tan fresca y tan espontánea.

Terminó la velada con el Preludio y Muerte de Isolda. Casals probó anoche no ser ni academico ni sensacionalista, sino un Músico buscador de belleza y vitalidad. A semejanza del gran Thane de Casador, el maestro Casals quita el sueño y no tiene necesidad de recurrir á la *claque* para cosechar sólidos y prolongados aplausos. Los recibió al comienzo del concierto, por figurar á la cabeza de los violoncelistas contemporáneos, y al final porque el público le juzgó como uno de los directores que mas impresión han causado en Nueva-York desde hace años.⁵³

I una darrera crítica del mateix concert, pertanyent al *Evening Mail*. Com en la primera de les citades, el crític esmenta i destaca el treball realitzat per Casals al front de la seua orquestra. Aquest comentari clarament podria haver servit a l'autor de la traducció i a l'organització de l'OPC per a posar en evidència la poc calorosa recepció de l'orquestra i del seu director per part de la crítica de Barcelona en els primers anys:

Podrá haber directores de orquesta con caracteres de *prima donna*, con *clagues* para despertar al auditorio, pero Pablo Casals no es de esta clase.

Este gran músico condujo la orquesta de la misma manera que toca el violoncelo, modestamente, sinceramente, pero con un poder ilimitado en sus recursos y en su concepción del gran efecto. Las entusiastas ovaciones que repetidas veces le aclamaron anoche en el Carnegie-Hall, procedian de los filarmónicos de buena fé que reconocieron en sus interpretaciones de Beethoven, Brahms i Wagner el alma de un maestro indiscutible.

Por grande que sea la reputación de Casals en todo el mundo musical, la impresionante ejecución de anoche apareció como una revelación.

[...] He aquí los frutos de la ímproba labor que viene verificando el célebre artista catalán al frente de su orquesta, consiguiendo que en tan corto espacio de tiempo haya su obra trascendido de tal manera al extranjero, de lo cual han de sentirse muy orgullosos todos sus compatriotas y admiradores.⁵⁴

Per a finalitzar aquests exemples, reproduïm un fragment d'un altre article relatiu a un concert diferent. Aquest text forma part d'un segon conjunt de documents del mateix recull de premsa citat anteriorment. L'original va aparèixer al britànic *The Times* i parla del concert del desembre de 1925 amb la LSO i, en la traducció, es titula "Casals director de orquesta". Destaquem només una part que aborda

⁵³ BC, M6972/8

⁵⁴ BC, M6972/8

directament el debat sobre el Casals violoncel·lista *versus* el Casals director d'orquestra:

El "Queens Hall" estuvo a rebotar anoche con un público, cuya mayoría, puede asegurarse, jamás había visto a Casals con la batuta, y que fué allí preguntándose si era posible que fuera tan grande con la batuta como con el arco; mientras un minoría, habiéndole ya visto, tenía su juicio formado acerca del particular. La curiosidad fué pronto satisfecha. La interpretación de la sinfonia "Trágica" de Brahms que figuró al principio del programa, reveló todo cuanto hay que decirse respecto a Casals como director de orquesta. Un conocimiento absoluto de la partitura, un instinto segurísimo respecto del fraseo que haga resaltar cada parte, la resolución de obtener de todos y de cada uno de los profesores dicho fraseo, y aquella compenetración en la tarea que le hace cerrar los ojos y volver la cabeza a un lado cuando toca el violoncelo ó agacharse y escudriñar intensamente a través de sus lentes, cuando dirige, todo esto impuso su autoridad. Es un gran director porque es un gran artista, y bajo su batuta la orquesta esculpe cada frase como lo hace él con el arco sobre las cuerdas.⁵⁵

Si fa no fa, la comparació entre la batuta i l'arc és ben semblant a l'expressió sobre veure Casals d'esquena o de front⁵⁶. I és que, en efecte, el pas d'un instrumentista cap a la direcció resultava en aquells moments una novetat que altres músics com Arturo Toscanini (1867-1957) acabarien confirmant i normalitzant.

En la història de la direcció d'orquestra, a la dècada dels 1920 el gest d'un instrumentista ocupant-se de la conducció no només era inhabitual sinó que fàcilment podia interpretar-se com un acte de vanitat⁵⁷, i més encara en una Barcelona que havia vist Strauss dirigint l'Orquestra Filharmònica de Berlín⁵⁸ i havia estat molt exigent amb alguns joves compositors locals fent de director, com el cas de Jaume Pahissa (1880-1969)⁵⁹.

Més enllà de la reputació de Casals com a director, l'organització de l'OPC, a través del seu secretari, va mostrar un notable interès per la recepció de l'orquestra entre els crítics locals. L'any 1926, Pena escrivia una carta a Casals amb tot un seguit de qüestions diverses que acabava amb una nota d'atenció sobre la premsa barcelonina:

⁵⁵ BC, M6970/39

⁵⁶ Vegeu n. 50

⁵⁷ BALDOCK (1992: 138)

⁵⁸ Cf. SALVAT (1908)

⁵⁹ RABASEDA (2006: 50-55)

Suposo li agradà lo de La Vanguardia i avui La Veu. Li enviaré altres diaris qu'en aquest moment no tinc a mà. Tots es van portant bé.⁶⁰

Com ja havíem avançat, són molt més complexes i diverses les motivacions de Casals per a engegar el projecte de l'OPC, i més antigues del que la major part dels autors assumeixen a les biografies publicades. El fet de compartir la idea amb Granados és també un fet significatiu: si bé el pianista ja havia aconseguit impulsar una iniciativa orquestral amb semblants objectius a principis de segle, el cosmopolitisme de Casals i la seua experiència en els escenaris internacionals – amb l'imprescindible recolzament dels seus recursos econòmics– fan que, a diferència del seu amic, la proposta de l'OPC siga a la vegada molt més ambiciosa i duradora en el temps. A les motivacions de Casals, doncs, cal afegir la suma de qüestions personals i familiars, les aspiracions professionals de convertir-se en director d'orquestra i, evidentment, la raó oficial de la "Presentació" de retre un homenatge al seu país dotant d'una orquestra de primer nivell a la ciutat de Barcelona.

⁶⁰ ANC UI 6234 núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 30 de setembre de 1926. Cf. n. 47

1.1.2. Una orquestra de primer nivell a la Barcelona de 1920

En definitiva, qualsevol que fóra la motivació real de Casals, o tanmateix una barreja de les exposades anteriorment, Barcelona va comptar amb una orquestra de primer nivell. Martorell ho resumeix amb les següents paraules:

En síntesi, allò que ens diuen aquests llibres [les biografies de Casals: Corredor, Alavedra, Vives de Fàbregas, Kahn, Enric Casals, Baldock, entre d'altres] és que les dues causes determinants i decisives de la creació de l'OPC van ser, d'una banda, la vella i ferma vocació de Pau Casals per la direcció d'orquestra, i de l'altra, la comparació de la situació del simfonisme barceloní amb el d'altres ciutats europees o nord-americanes (que ell coneixia tan bé), i, en conseqüència, la constatació que calia fer quelcom que resolgués veritablement, i d'una vegada, la tambalejant vida de les institucions aleshores existents [...].⁶¹

En el text de Martorell apareix un detall important: la comparació amb les orquestres europees i nord-americanes. Aquesta referència prové del text original de la "Presentació" de l'OPC, que hem citat anteriorment⁶². La seua redacció –que hem atribuït a Pena– òbviament va comptar amb les aportacions i correccions de Casals. De fet, existeix un document que conté aquestes esmenes conservat al Fons Pena de la BC⁶³. Curiosament, mentre que a la primera versió del text només es citava el cas de les orquestres nord-americanes, la correcció afegeix finalment la menció a les europees. Pena era ben coneixedor de la realitat europea, però no havia viatjat als EUA –un cas molt semblant al de Granados, que només viatjà a Nova York impulsat pel seu amic Casals–. Pena, doncs, completa la visió de Casals que només feia referència a l'ambient nord-americà que li era tan familiar arran de les seues gires de concerts pel continent americà i que probablement era el seu model a imitar.

Així, per a Casals, la realitat musical de la ciutat no era comparable amb la de la majoria de ciutats que havia visitat com a solista (i com a director) fins a la dècada de 1920. Per altra banda, Littlehales també aporta la seua visió personal sobre la vida musical barcelonina abans de la fundació de l'OPC, remuntant-se aproximadament al 1850:

For 60 or 70 years before the present Pablo Casals Orchestra was founded, there had been orchestras in Barcelona; not regularly established orchestras, but players brought together from the various theatres

⁶¹ MARTORELL (1995: 18)

⁶² Vegeu n. 10

⁶³ BC, M6984/24

whenever occasion required. [...] Lamotte de Grignon, the present conductor of the distinguished Municipal Band of Barcelona, had a symphony orchestra for a number of years, and another society held a string orchestra together for awhile, giving occasional concerts. Many other organizations were attempted but all eventually disappeared, owing to their not being established in the right way.⁶⁴

En definitiva, com exposava Martorell, la situació a la capital catalana pel que fa a les corporacions orquestrals era, si no “tambalejant”, ben desigual.

Seguint la descripció de Littlehales trobem que, per una banda, Joan Lamote de Grignon (1872-1949) –aleshores director de la BMB– havia fundat l’Orquestra Simfònica de Barcelona (OSB) l’any 1910. Aquesta orquestra es va veure a poc a poc diluïda per l’activitat de l’OPC i va acabar desapareixent l’any 1925, pel que l’autora ja parla d’ella en passat.

Per un altre costat, desconeixem quina és l’altra orquestra a la que fa referència. Si bé, diferents associacions de barcelonines comptaven amb agrupacions més o menys estables, no consta cap que fos –almenys exclusivament– una orquestra de corda.

Existia, per exemple, l’Orquestra de l’Associació d’Amics de la Música (AAM) que havia dirigit Francesc Pujol (1878-1945), però que havia cessat l’activitat l’any 1923, una mica abans que el text de Littlehales, del 1929⁶⁵.

En el panorama musical també havia existit l’Orquestra Filarmònica de Barcelona, fundada el 1907 per José Lasalle (1876-1932) però que ja no estava activa a la dècada de 1920.

Poc més tard, Baltasar Samper (1888-1966) dirigiria l’Orquestra de Cambra de Barcelona, que es va presentar al març de l’any 1936⁶⁶.

Cal sumar-hi també una altra orquestra no directament citada per Littlehales, la del Gran Teatre del Liceu (OGTL). Entenem que l’autora la situa en el panorama d’orquestrals dels diferents teatres de la ciutat, si bé el seu pes específic en el context de la ciutat és notablement superior. Tanmateix, aquesta orquestra –a l’igual que les vinculades a d’altres teatres o fins i tot cinemes o festes populars, o la mateixa OPC– no funcionava d’una manera regular durant tot l’any sinó només

⁶⁴ LITTLEHALES (1929: 133)

⁶⁵ Tanmateix, Bonastre (1999b: 284) identifica clarament l’Orquestra de l’AMM com la segona orquestra amb qui Casals va tractar de portar endavant del seu projecte, junt a l’OSB

⁶⁶ Ho va fer a l’audició núm. 118 de l’AOC

durant les temporades d'òpera i també als concerts de quaresma que organitzava la mateixa institució.

Per la seua banda, la ciutat de Barcelona, sota els ulls dels observadors estrangers, tenia la capacitat d'acollir una orquestra de primer ordre, donades les seues característiques socials i econòmiques:

In the autumn of 1919 Casals came home to Spain with the intention of making Barcelona and San Salvador his base for the rest of his life. He had resolved to have a hand in developing a permanent symphony orchestra worthy of the Catalan capital, a scheme he had begun to discuss with Enrique Granados nearly ten years earlier⁶⁷. Catalonia was materially prosperous as a result of business and industrial growth during four war years as a neutral and Casals was certain that important city of Barcelona should and could support such an organization. Barcelona has changed in the quarter-century since Pablo Casals had been a provisional member of the Municipal School of Music faculty. A city clustered around the ancient Gothic quarter and port in the 1890s, it was now the major industrial center of the Iberian peninsula, with a population of a million and a half.⁶⁸

Per a una nord-americana com Littlehales, Barcelona era una ciutat bonica i avançada, amb un servei de metro i un sistema telefònic moderns i ben desenvolupats:

Rapid in its growth of material prosperity, this handsome and well-regulated city has a population of close to a million and a quarter and possesses one of the most up-to-date subway systems in the world, as well as a completely modern telephone system.⁶⁹

De fet, la ciutat s'havia transformat i estava a l'alçada de les grans capitals d'Europa i Amèrica. Era un lloc molt diferent del que Casals havia viscut abans de començar la seua carrera, viatjar cap a Madrid i establir-se a París:

La Barcelona on va tornar Casals el 1919 era molt diferent d'aquella en què havia viscut vint anys abans. Era més gran, més rica, més poblada, i políticament molt més voluble. I, sobretot, oferia una atmosfera cultural i artística molt diferent.⁷⁰

⁶⁷ Vegeu n. 14

⁶⁸ KIRK (1974: 324). La població de la ciutat estava al voltant de 1.350.000 habitants, segons l'IDESCAT, vegeu www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=245 (consulta: 14 de març de 2017)

⁶⁹ LITTLEHALES (1929: 114)

⁷⁰ BALDOCK (1992: 132)

I aquesta circumstància va ser fins i tot motiu d'atac per part dels detractors de Casals⁷¹. Aquests opinaven que el violoncel·lista no podria portar a terme la creació de l'OPC en un context que clarament desconeixia i amb el qual aquells que s'oposaven estaven molt familiaritzats:

Casals wanted to apply his interest and influence to the improvement of the situation, and had not at first intended to become the conductor himself. He went to the musicians who had the already existing orchestras and talked over the conditions with them; they agreed that these were not ideal and that better means and methods were sadly needed; but when asked whether they were prepared to do the work necessary to lift musical affairs to an altogether higher plane, they said they were not, that the difficulties were really insurmountable. Casals had dreamed of creating a symphony orchestra of international importance; but they told him that he had been away from the country too long and did not know the real state of things, could not see the matter in its true aspect or grasp how impossible it was to make such significant changes.⁷²

Són nombrosos els autors que afirmen que Casals inicialment volia oferir el seu suport als músics en actiu a Barcelona i a les orquestres ja existents, ser convidat com a director i aconsellar-les, en lloc de prendre la iniciativa personal en la creació d'una nova orquestra i aconseguir el total control musical⁷³. Al davant de l'evident resistència i del rebuig d'aquesta col·laboració, Casals va decidir finalment fer-se càrrec de tot –que tanmateix es contradiu amb algunes de les motivacions esmentades pels mateixos biògrafs citats més amunt, com la de desenvolupar fermament la seua carrera de director o, almenys de manera tan definitiva i fixa, establir-se a Catalunya–:

Casals felt that Barcelona was much too metropolitan a city to be so behind the times in the matter of orchestral concerts. He now saw that there was only one thing to do: he would have to try to accomplish his purpose himself.⁷⁴

De fet, Casals va tractar d'evitar els conflicte amb altres institucions situant amb cura tant les temporades de concerts com els assajos per a evitar solapaments⁷⁵.

⁷¹ BONASTRE (1999b: 284): "La buena salud de la vida musical barcelonesa estaba estigmatizada por el protagonismo de unos nombres o asociaciones. Si bien la competitividad creaba un natural afán de superación, el exceso de personalismo, individual o colectivo, incapacitaba la realización de un gran proyecto como el de Pau Casals."

⁷² LITTLEHALES (1929: 134)

⁷³ VIVES DE FÀBREGAS (1966: [249]-250)

⁷⁴ LITTLEHALES (1929: 134-135)

⁷⁵ Vegeu nn. 150, 151 i 152

És una de les problemàtiques que assenyala la premsa, fins i tot mesos abans de la presentació de l'orquestra:

Parece que los trabajos de organización de la orquesta Pablo Casals han sufrido un pequeño compás de espera, pues según nos manifiestan, lo que más preocupa al eminente violoncelista es la distribución de las horas de ensayo. Como la mayoría de los solistas forman parte de otras agrupaciones, como banda municipal, Orquesta Sinfónica y además tienen cátedras en la Escuela Municipal de Música y Conservatorio del Liceo, la combinación del horario es tarea un poco difícil. De todos modos, aun se ignora quiénes ocuparán las primeras plazas de trompa, corno inglés, trombón y concertino.⁷⁶

Amb el temps, la trajectòria de l'OPC i els seus èxits van deixar aquestes friccions de banda, a la vegada que aconseguia una menor dependència econòmica de Casals. Sens dubte el caràcter i la voluntat del seu fundador van ajudar a calmar "l'antagonisme i la gelosia" de diferents personalitats del món musical. Per exemple, va fer el destacat gest d'incloure als programes de l'orquestra obres dels músics que havien sigut fins i tot els més contraris al somni de l'OPC:

The antagonism and professional jealousy of the earlier days were now [1929] giving way to interest and even to tentative coöperation. Conductors and composers who had at first held aloof were not proof against Casals' own friendly attitude; he refused always to construe things unhelpfully and simply would not accept any unfriendliness. He offered to perform in his concerts compositions of the very men who had worked most powerfully against him at the start, and thus completely won them over.⁷⁷

Un dels casos més destacats en aquest sentit va ser amb Joan Lamote de Grignon, que havia estat el fundador de l'OSB –recordem que aquesta orquestra va desaparèixer l'any 1925– i també director de la BMB.

La relació entre Casals i Lamote de Grignon va passar per diferents estadis de tensió⁷⁸, sobretot en les dates de la presentació de l'OPC. Tot i això, Lamote de Grignon va veure interpretades les seues obres en els concerts de l'orquestra uns anys més tard, coincidint amb la desaparició de l'OSB⁷⁹. Balcells destaca la interpretació de l'oratori *La Nit de Nadal* (1906) de Lamote de Grignon l'any 1926:

⁷⁶ *El Diluvio*, 7 de juliol de 1920, p. 13

⁷⁷ LITTLEHALES (1929: 140-141)

⁷⁸ Es pot resseguir aquesta relació en la correspondència de Lamote de Grignon a Casals ANC UI 4819, núm. 110

⁷⁹ *Poema romàntic* (6 d'octubre de 1925), *Oració de mercès* (28 d'octubre de 1926, es repetiria el 6 de novembre de 1926), *La Nit de Nadal* (7 de novembre de 1926, 27 d'octubre de 1927, 6 de novembre de 1927 [l'última amb l'autor com a director de l'OPC]). A través d'un dels membres de la

El mestre Casals, que la va incloure l'any 1926 dintre els concerts organitzats pel seu Patronat, va demostrar amb això, una gran noblesa, sense caure en debilitats antagòniques, que sovint es manifesten entre els cultivadors de les arts... Quan es va crear l'Orquestra Pau Casals, el fet va ser motiu de befes, de murmuracions i insults. És a dir, semblava que a Barcelona no hi pogués haver cap més orquestra, perquè ja hi havia la Simfònica, creada pel mestre Lamote de Grignon, i acollida a l'Associació Musical de Barcelona. Era ben segur que el mestre Casals de tot això en tenia esment, però ell no va demostrar mai cap mena de dubte a programar "La Nit de Nadal".⁸⁰

Fins i tot tenim notícia del seu enregistrament l'any 1927, a càrrec del mateix Gaisberg –que ja l'havia contractat com a violoncel·lista⁸¹– per a la companyia HMV. Malauradament, aquest enregistrament es tractava d'una prova que no va desembocar en un disc amb finalitats comercials. El catàleg d'enregistraments fets per HMV el marca com a "test", pel que probablement aquest enregistrament tenia més a veure amb el disc que Casals enregistraria a finals d'aquell mateix any dirigint la LSO⁸² o amb els futurs enregistraments de l'OPC.

En qualsevol dels casos, no va entrar en el mercat del gramòfon i, fins al moment, tot i constar al registre de la companyia, no ha aparegut la matriu en què es va enregistrar⁸³.

Per altra banda, Casals va comptar amb alguns aliats entre el món musical i cultural de la ciutat, en especial l'Orfeó Gracienc⁸⁴. El seu director, Joan Balcells recorda calorosament en les seues memòries les seues col·laboracions amb l'OPC:

[...] aquest 1927 va ser tan intens perquè es va celebrar el centenari de la mort de Beethoven. Amb aquest motiu, es va produir un esclat d'audicions. Ara: com que calia preparar tants programes, i sense que fos per disposició governativa, vam haver de suspendre la nostra tasca orfeònica pròpiament dita, perquè ens era incompatible amb aquesta altra. Enriquir el repertori propi de l'Orfeó i atendre els concerts i les programacions que

Junta del Patronat de l'OPC, Josep de Montolíu, ja se li havia demanat alguna obra l'any 1921, ANC UI 4819, núm. 110 Carta de Joan Lamote de Grignon a Josep de Montolíu del 6 de setembre de 1921

⁸⁰ TORRES (1984: 248)

⁸¹ Vegeu n. 22

⁸² Vegeu nn. 40 i 41

⁸³ CHARM CJ 1047-1 (27 d'octubre de 1927)

⁸⁴ CORREDOR (1954: 26) desvetlla el record de Casals d'una societat coral –"que acabaria sent l'Orfeó Gracienc"– que el va fer membre honorífic, la seua "primera distinció" quan encara tocava al Cafè Tost, és a dir quan encara no tenia ni 18 anys. També VIVES DE FÀBREGAS (1966: 255), que parla de l'amistat de Casals amb Joan Balcells, "a qui coneixia de noi, quan tocava al Cafè Tost"

ens donava continuament el mestre Casals, tot alhora, era una cosa impossible.⁸⁵

Pel contrari, tot i compartir l'espai del Palau de la Música, no va trobar suport amb l'Orfeó Català ni amb el seu director, Lluís Millet. Així ho assenyala de nou Martorell quan, en referència a la rebuda que fa la *RMC* (recordem que es tractava del "Butlletí de l'Orfeó Català"), fa notar les fredes crítiques aparegudes en aquesta publicació:

I quant a la ressenya crítica, es refereix als dos primers concerts de l'OPC (13 i 23 d'octubre de 1920) i, en valorar-los, ho fa sense gaire entusiasme i equilibrant constantment les frases d'elogi amb les apreciacions negatives (*RMC*, 1920, p. 181) [...].⁸⁶

Encara més, hi destaca negativament el lloc que ocupa aquesta ressenya i la notícia de la creació de l'OPC en el conjunt de la *RMC*:

[...] valdria la pena de dir que el fet que aquesta nota [sobre la creació de l'OPC] figuri sense cap relleu en una de les seccions menys importants de la *RMC* (la de les *Noves*) i entre altres informacions del tot anodines [...] denota ben palesament l'esperit amb el qual la gent de la *RMC* veia el naixement de l'OPC [...]; cal dir que aquesta actitud un xic reticent de la *RMC* envers l'OPC va anar apaivagant-se (mai, però, del tot) al llarg dels anys.⁸⁷

I sobre l'Orfeó Català en ell mateix, Martorell només apunta el tradicional costum de no acceptar altra direcció que la del seu titular a la manca de col·laboració d'ambdues entitats:

Les col·laboracions amb l'Orfeó Català no van tenir, al llarg de la història de l'OPC, gaire constància ni freqüència a causa, principalment, de la resistència tradicional de l'entitat coral a no ser dirigida pel seu titular.⁸⁸

Anys més tard, a l'exili, Casals encara mantindria certa distància amb aquesta entitat i amb el mateix Millet. El doctor Josep Trueta (1897-1977) li escrivia al respecte, demanant el seu suport al viatge de l'Orfeó a París l'any 1951:

Per cert, que bons amics de Barcelona dels que lluiten per conservar el que es pugui de les essències de la catalanitat, em demanen que vagi a París, del sis de juny al nou, per a donar suport espiritual a l'Orfeó Català que s'hi trasllada. Com que sé la qualitat moral dels que m'ho demanen, penso fer tot el possible per anar-hi. Crec que vós i jo ens hi hauríem de

⁸⁵ TORRES (1984: 257)

⁸⁶ MARTORELL (1995: 13)

⁸⁷ MARTORELL (1995: 14)

⁸⁸ MARTORELL (1995: 25, n. 8)

trobar. Com sempre, penso en el que li convé a més a Catalunya i, al meu modest entendre, seria bo que el món occidental ens veiés, particularment a vós, el nostre gran músic, fent costat als seus catalans.⁸⁹

I aquesta fou la severa resposta de Casals:

[...] Per primera vegada en 15 anys, he rebut de l'Orfeó un mot de salutació o de cortesia.

En Millet, el seu Director, m'ha escrit, no per a demostrar cap mena d'adhesió o simpatia per la meva actitud sinó per anunciar-me els pròxims concerts de l'orfeó a París, preparació, probablement, per a demanar-me quelcom; conegut procediment del catalaníssim Orfeó.

Vull posar de banda tot un seguit de fets durant els 16 anys d'actuació de la meva orquestra a Barcelona; fets que no diuen res en favor de l'orfeó, com posa de manifest l'esmentat silenci de 15 anys, però no puc oblidar la baixesa de la visita de l'orfeó a Madrid que constitueix un insult a Catalunya. [...]⁹⁰

Com a conclusió, la situació musical a finals de la dècada de 1920 –amb l'OPC en el panorama– és ben diferent a la de deu anys abans, com descrivia Martorell⁹¹, en el moment de la creació de l'orquestra.

Gaisberg destaca simple i contundentment que l'OPC va ser la responsable de la “creació de vida musical” a Barcelona, especialment pel que fa a l'AOC. Realment, la darrera comparativa entre l'East End londinenc i el “camp de pedres” barceloní, per a situar al lector britànic, és demolidora:

Casals' greatest achievement was his creation of a musical life in Barcelona. Only those who know that city will appreciate what this meant. His Musical Society contained 10,000 names, mostly working men who paid only a nominal fee for membership. I know the complex character of those workers and I marvel that Casals' achievement. London's East End is a more fertile pasture than Barcelona's stony ground.⁹²

⁸⁹ Carta de Josep Trueta a Pau Casals del 29 de desembre de 1951 a TORRA (2009: 95)

⁹⁰ Carta de Pau Casals a Josep Trueta del 23 de maig de 1952 a TORRA (2009: 96-97). L'editor aclareix a la n. 32 que “La “legalització” de l'Orfeó Català l'octubre de 1945 va suposar una trencadissa més entre els defensors del “silenci” com a protesta militant i els possibilistes, que confiaven en anar guanyant petits espais de catalanitat. [...] L'actuació de l'Orfeó oferta al Palau de la Generalitat davant del dictador Franco el 1949 i la visita a Madrid l'abril de 1950 expliquen, probablement, l'actitud de Casals aleshores.”

⁹¹ Vegeu n. 61

⁹² GAISBERG (1942: 210-211)



Fig. 1.5: "Varis apunts" de l'OPC per R. Figuerola
reproduïts a *Juventut Catalana*, núm. 47 (5 de novembre de 1925), p. 21

Littlehales parla d'un moment daurat de la música i la cultura a Barcelona, que representa en aquell moment un pol d'atracció dels més importants músics de tot el món, i que compta amb potents institucions més enllà de l'OPC com el Liceu (que compara amb La Scala de Milà), l'AMdC, l'Orfeó Català, l'Orfeó Gracienc i l'AAM:

The standard of music in Barcelona is high. The opera today is of front rank, and in Europe the securing of an advantageous appearance there counts greatly in a young singer's favor. A triumph at La Scala in Milan, and a success scored in the Lycée of Barcelona may be considered the turning points in the career of an opera-singer.

With a network of societies devoted to chamber music all over the peninsula, perhaps the most important private musical organization of Spain is the *Camera de Música* in Barcelona. It outranks most the others in the number and quality of the concerts it is responsible for. It engages every famous artist it is possible to secure, sometimes spending as much as \$6000 on a single concert, and Casals thinks that no one other chamber music society in the world presents the interest and variety of program that it does each year. [...]

The whole idea was quite sympathetic to Casals and he offered his services to the society for a concert.

That was the beginning of its great success as an organization; it became fashionable and "the thing" to belong; the people fairly rushed to join. [...]

The Camera de Música gives two concerts a week for a season of eight weeks, and Casals plays for it frequently. The society now stands behind the Casals Orchestra, engages it for concerts and contributes yearly to its maintenance. The Camera engages all the greatest artist of the world, from Paderewski and Kreisler on through the long list of eminent soloists; has programs of orchestral, quartet and trio music, and arranges for appearances of such noted composers as Stravinsky, Schönberg, Ravel, Milhaud, Honegger and Moor. They also give interesting performances of old Italian operas with the assistance of the two Orfeos, Catalá and Gracienc.

The Camera however is not the only serious chamber music society in Barcelona. There is also the "*Amics*" (a friends-of-music society) with about two hundred members and not very strong financial position. They give of the finest in music and keep up their beloved organization for the pure love of it.⁹³

També afirma Littlehales la maduresa i la consolidació efectiva de l'OPC en menys d'una dècada d'existència:

⁹³ LITTLEHALES (1929: 118-120)

The playing of the Casals orchestra in Barcelona was a complete revelation. Even with a full comprehension beforehand of Casals' greatness as a musician and interpreter, this further demonstration of his artistic activity shed a new light upon his manifold genius.⁹⁴

L'OPC, en aquest context, havia aconseguit situar-se com una referència, com l'orquestra de primer ordre com havia buscat Casals des de l'inici:

For nine years Casals has worked with this group of men and he has created an orchestra of the first class and rank.⁹⁵

Amb més perspectiva en parlen Dalmau, Mora i Cortès (2012), que coincideixen en la vitalitat del període. Amplien la datació a uns anys abans, situant els moments de desenvolupament econòmic i social arran de la situació de neutralitat d'Espanya durant la Primera Guerra Mundial⁹⁶. A més, els mateixos autors destaquen la creació de diverses associacions en aquest context tan favorable a la música i a la cultura:

El període de 1914 a 1936 fou, molt probablement, un dels més florents per a la música catalana. [...] Només en l'espai de tretze anys es crearen l'Orquestra Filarmònica de Barcelona (1907), dirigida per Josep Lasalle; l'Orquestra Simfònica de Barcelona (1910-1925), de Joan Lamote de Grignon; es reorganitzà la Banda Municipal de Barcelona el 1913 – denominada Orquestra d'Instruments de Vent, gràcies a l'impuls de Joan Lamote–, i es fundà l'Orquestra Pau Casals, que oferí el seu primer concert el 1920. Alhora, un esplet d'associacions musicals van incloure entre les seves fites el conreu dels concerts de cambra, simfònics i liederístics, com l'Associació Wagneriana (1901), l'Associació d'Amics de la Música (1912), l'Associació de Música da Camera (1913), l'Associació Obrera de Concerts (1925), l'Associació Musical de Barcelona –que encara seguia vigent–, i, més enllà encara, la Societat Filarmònica de Barcelona (1930) i l'Associació de Cultura Musical (1931).⁹⁷

Per tant, més enllà del “camp de pedres”, el context musical de la ciutat de Barcelona havia anat creixent i es mostrava com un espai adient per a l'arrelament de l'OPC.

⁹⁴ LITTLEHALES (1929: 126)

⁹⁵ LITTLEHALES (1929: 127)

⁹⁶ Vegeu n. 68

⁹⁷ DALMAU; MORA I CORTÈS (2012: 13), RABASEDA (2013a: 170)

1.2. L'ORGANITZACIÓ DE L'OPC

1.2.1. De la Comissió Organitzadora a la Junta del Patronat

Amb el primer concert de l'OPC, a l'octubre de 1920, es va dissoldre la Comissió Organitzadora i es va donar pas a la Junta del Patronat, que era l'òrgan que havia de regir el funcionament de l'orquestra.

Aquesta primera junta va comptar amb Josep Soldevila com a president; Pere Guerau Maristany, comte de Lavern, com a vicepresident; Josep Montolíu com a secretari; Felip Capdevila com a tresorer; i Francesc Cambó, Carles Vidal-Quadras, Claudi Sabadell, Jeroni de Moragues i Lluís Guarro com a vocals; més Joaquim Pena com a secretari de l'orquestra. En les seues reunions també hi participava el mateix Casals tot i que, com explica el seu germà, el violoncel·lista esperava a què les converses, sobre tot de caire polític, acabaren abans de presentar-se:

[A la seu de l'OPC] tenien lloc les sessions de la Junta del Patronat. Com he dit en un altre incís, aquesta Junta era integrada per persones respectabilíssimes de la nostra ciutat, sense distinció dels partits polítics a què ells simpatitzaven. Aquelles reunions acostumaven a tenir lloc després de les set de la tarda. Em cal remarcar, en aquest moment, que el meu germà no va ésser mai polític, ni li agradava sentir parlar de política, i encara, en els seus últims anys, tenia gran interès que això se sabés. Les seves conviccions eren humanes, però no polítiques.

A les set de la tarda començaven a arribar els honorables membres del Patronat i, mentre esperaven a ésser-hi tots, indefectiblement, la conversació es decantava cap als fets polítics del moment. Excuso dir que, amb les diferents opinions dels allí reunits, aquestes eren del més gran interès. El meu germà no hi era mai present i, cap a dos quarts de vuit, Pena anava a trobar-lo i, referint-se a les discussions, deia:

– Mestre, ja pot venir. Ja estan llestos.⁹⁸

Abans de la presentació de l'OPC i de la formació d'aquesta junta, però, la comissió organitzadora va donar a conèixer el projecte de l'orquestra a través d'un imprès en què explicava la idea de Casals. El text informava en uns termes molt semblants als de la posterior "Presentació" tot i que aquest primer és més detallat. En primer lloc, incidia en el desig de Casals de formar una orquestra a l'alçada del que dictava la seua experiència internacional com a solista:

En Pau Casals, l'eximi artista, no satisfet encara amb haver donat al seu art i a la seva pàtria la glòria que tothom li ha reconeguda en sa mai prou lloada tasca d'incomparable concertista de violoncel, ha cregut arribat el moment de posar en pràctica un important projecte que porta concebut de temps ha. Es aquest la formació a Barcelona d'una orquestra de concerts, per ell organitzada i dirigida, sobre fermes i serioses bases, aportant-hi, més a més, del seu gran talent artístic, els fruits que la experiència de sa llarga carrera li ha fet recollir en ses repetides estades a l'estranger, respecte la organització d'altres semblants corporacions que tenen fama mundial.⁹⁹

Amb la perspectiva global de Casals i l'aval de la seua carrera artística, el primer pas per a la formació de l'orquestra era la creació de la comissió organitzadora o –com s'anomena en aquest document– junta organitzadora. A la vegada, es posava èmfasi en la implicació del públic en aquest projecte, buscava mecanismes per a comunicar-lo a tothom:

Com a primer pas per a dur a realització el projecte, ha tingut la iniciativa de reunir la present Junta, encarregant-li, sots sa direcció personal, els treballs preparatoris, entre els quals devem començar, com és natural, per transmetre al públic barceloní la idea del nostre gran artista i la forma pràctica de dur-la a efectivitat.¹⁰⁰

Respecte a les adhesions que reclamava aquest text, l'ANC conserva una carta d'agraïment de Pau Casals adreçada a una "junta directiva" que dóna el seu suport al projecte de Casals. Malgrat que el document no conserve cap indicació del seu destinatari ni de la data en què es va escriure, per la referència a la junta, podria tractar-se de la resposta de Casals a la carta de Carlos Salas, president del Sindicat Musical de Catalunya, que hem citat més amunt¹⁰¹. Situaríem la carta a

⁹⁸ CASALS (1979: 112-113)

⁹⁹ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Imprès explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920)

¹⁰⁰ *Id.*

¹⁰¹ Vegeu n. 15

l'octubre de 1919 i estaríem, per tant, al davant del testimoni escrit més antic sobre la creació de l'OPC:

He rebut amb gran satisfacció la vostra nota comunicant-me l'adhesió qu'els vostres companys de la Junta Directiva han donat al meu projecte de dotar á Barcelona i amb caracter definitiu d'una orquesta á l'alsada de la seva importancia. Així, comptant amb eixa adhesió no dubto poder reunir els elements necessaris pera la realització de la meva idea.¹⁰²

Tornant a l'imprès explicatiu, el text feia una declaració d'intencions que no obviava la realitat orquestral de Barcelona. És més, posava l'accent en l'existència d'altres orquestres a la ciutat com un argument més en la comparació de la situació musical de la ciutat amb la d'altres "centres musicals". En resum, l'aparició d'una nova entitat orquestral no havia de ser negatiu, ans al contrari:

Anem, doncs, a constituir una nova orquestra de concerts simfònics. El fet de que no sigui la única existent a Barcelona, no'ns ha fet pas duptar a dur la idea endavant, car altre tant succeeix en tots els grans centres musicals, i aital pluralitat, a més de parlar en favor de la cultura del públics que ho fan posible, ve a esser un estimulant força convenient entre'ls elements que les componen, desvetllant la noble emulació que du per fruit el perfeccionament artístic de uns i altres.¹⁰³

Més endavant, el text inclou les dues bases essencials sobre les que es fonamenta l'OPC. En primer lloc, la creació de l'orquestra comptant amb els millors d'entre els músics en actiu a Barcelona:

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 recorreria per excepció, a l'element foraster, procurant-se d'altres centres musicals l'instrumentista que's cregués convenient.¹⁰⁴

La presència d'estrangers apareixia, doncs, com una necessitat excepcional, tot i que l'orquestra es reservava l'opció, si ho creia imprescindible i convenient. Podem assegurar que en va fer ús d'aquesta excepció, com veurem en el següent apartat, sobretot en el cas de les trompes.

¹⁰² ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Carta d'agraïment de Pau Casals [de 1919]

¹⁰³ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Imprès explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920)

¹⁰⁴ *Íd.*

La segona de les bases de l'OPC era assegurar el bon funcionament de l'orquestra mitjançant una institució sense preocupacions econòmiques. L'estructura organitzativa havia de vetllar primordialment per la consolidació econòmica, per a garantir el funcionament sense entrebancs de l'orquestra i l'acompliment dels seus objectius; d'aquesta manera s'aconseguia prioritzar el treball artístic abans que la simple lluita per la supervivència:

2.ª Organització del treball preparatori i funcionament de la orquestra amb tota l'amplitud necessària, comptant amb una important base econòmica que sigui ferma penyora de poder dedicar a l'estudi de cada obra tot el temps que requereixi; i oferint, de consegüent, execucions dignes de l'acreditada consciència artística d'En Pau Casals, i que puguin satisfer les aspiracions dels més exigents.¹⁰⁵

Sens dubte, aquesta era una clara referència –tot i que elegant i indirecta– a la situació de les altres orquestres de la ciutat. Casals volia posar tots els recursos al servei de la música, a la preparació dels músics, al treball per a presentar l'orquestra a dalt d'un escenari. Per a materialitzar aquest objectiu, va utilitzar inicialment la seua capacitat econòmica, com hem assenyalat anteriorment. Però aquest fet no era obertament públic i, tot seguit, el text de la comissió anunciava la necessitat de la col·laboració de “tots els veritables devots de l'art musical”¹⁰⁶ per a l'èxit d'un projecte que –insistia de nou– tenia totes les garanties artístiques en la figura del seu fundador, que aportava tant el seu indiscutible mestratge en termes musicals com la seua dedicació plena. Aquest últim apunt servia per rebatre l'argument dels detractors de l'OPC que havien advertit que Casals havia estat massa temps a fora, absent de la realitat del país¹⁰⁷:

Però, empès del gran amor que sent vers la terra que sortosament el té per fill, vol En Casals consagrar-li la seva obra gran, concebuda de tant temps, la qual realització ha somniada tantes voltes de l'estranger estant. I creient que és ara arribat el moment de fer-la pràcticament viable, se disposa a dedicar una bona part del seu temps, de la seva incansable activitat i dels seus grans coneixements artístics a n'aquest important projecte, considerant-lo com el més bell coronament de sa gloriosa carrera, que ofereix als seus estimats paisans, amb la convicció de que

¹⁰⁵ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Imprès explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920)

¹⁰⁶ *Íd.*: “No dubtem que tots els veritables devots de l'art musical se faràn carrec de la transcendència del projecte exposat.”

¹⁰⁷ Vegeu n. 72

aquests se dignaràn cooperar-hi tal com la importància de la idea ho requereix.¹⁰⁸

Finalment, reclamava una vegada més l'ajuda de tothom, assenyalant que l'OPC no es podria finançar únicament amb el producte de les entrades sinó que caldria subvencionar el seu funcionament. El text passava ràpidament per l'explicació sobre el suport a les orquestres per part de les administracions públiques, per a posar l'accent en el mecenatge privat, una pràctica molt comuna –afirmava– en el sosteniment d'importants orquestres europees o nord-americanes:

Cal, per a la realització d'aital projecte, l'ajuda i l'entusiasme del tothom. Gairebé podem dir que no hi ha al món orquestra de concerts, la vida de la qual depengui exclusivament dels ingressos que li produeixen les seves audicions públiques. En una o altra forma, acostumen a ésser subvencionades amb importants quantitats que assegurin la independència i el treball constant d'aitals entitats. A voltes disfruten subvencions de l'Estat, de corporacions oficials, artístiques, culturals, etc.; però les més de les vegades (com succeeix a importants centres musicals d'Europa i de l'Amèrica del Nord), la protecció de les orquestres és deguda a la iniciativa privada, constituint-se un nucli de membres protectors, encarregats d'acoblar els cabals suficients per a la segura vida de la corporació.¹⁰⁹

Pel que fa a aquest finançament privat, l'OPC va organitzar el seu propi model, mitjançant la subscripció al Patronat de l'orquestra, obert a tothom disposat a col·laborar amb el projecte de Casals a través del pagament d'una quota anual, de cinc-centes pessetes. Aquesta informació es va imprimir junt al primer butlletí per a formalitzar la inscripció:

Per a assegurar la estabilitat i el funcionament progressius de l'orquestra, amb complerta independència dels beneficis que puguin produir els concerts, se constitueix un Patronat, compost de totes les persones que tinguin a bé, fixant cadascú lliurement la quota anyal que desitgi subscriure a dit objecte. El mínim de l'esmentada quota deurà ésser de CINQ CENTES pessetes.¹¹⁰

Uns mesos més tard, al març de 1922, aquestes condicions de subscripció es presentaven amb més detall, en un document que s'havia de lliurar a les autoritats públiques. Aquest paper portava per nom "Bases i condicions d'inscripció al

¹⁰⁸ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Imprès explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920)

¹⁰⁹ *Íd.*

¹¹⁰ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Condicions i butlletí de subscripció al Patronat de l'Orquestra Pau Casals (ca. juny de 1920)

Patronat de l'OPC"¹¹¹ i en ell apareixen diferents tipus de subscripció –diferenciats no només pel nom sinó per la quantitat econòmica que representaven, com veurem seguidament–:

La primera Junta tantost constituïda, en octubre del propi any [1920], se preocupà de donar al Patronat la major fermança econòmica, creant, al costat dels PATRONS DONADORS abans esmentats, una nova mena, anomenats PATRONS FERMANCERS, és a dir, garantidors del dèficit que resulti cada temporada.

La llista de ambdues categories anà creixen durant el primer any, mes no arribant encara al nombre necessari per a cobrir l'important dèficit produït pels concerts efectuats, la Junta General del Patronat, en sa primera reunió del 8 de juny de l'any actual, s'ocupà de cercar els mitjans de fomentar l'ingrés en el Patronat. I a proposta d'alguns senyors socis, s'aprovà la creació d'un cos d'Adjunts, per a conseguir la cooperació de les persones a qui no els hi és possible arribar al mínim establert per als donadors ans esmentats.¹¹²

Per tant, aquells esmentats en el document anterior, els que pagaven cinc-centes pessetes, eren els "patrons donadors"; a la segona categoria de patrons, els "fermancers", pertanyien aquells que avalarien el funcionament econòmic de l'OPC i respondrien en cas de dèficit. Ara, es sumava una tercera categoria, amb una quota menor –de només cent pessetes–. Com explica aquest últim text, la raó per a la creació d'aquest nou tipus de subscripció era que no s'havien aconseguit recursos suficients amb les altres dues modalitats i l'OPC tractava d'assegurar-se més contribucions, tot i que de menys valor unitari. Els subscriptors en aquesta tercera modalitat no serien exactament membres del patronat, per això el seu nom, "cos d'adjunts"; tenien veu en la Junta del Patronat però no podien optar a un càrrec en ella, ni tenien vot:

Les persones que ingressin en aquest Cos d'Adjunts s'obliguen a contribuir al fons creat per al Patronat per al sosteniment de l'Orquestra amb la quantitat anyal de CENT PESSETES.

[...] En tot lo demés se regiran per les Bases establertes per a les dugues categories de Patrons en lo que els hi sigui aplicable, ben entès que els senyors Adjunts, no formant part intrínseca del Patronat, no poden

¹¹¹ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Bases i condicions d'inscripció al Patronat de l'Orquestra Pau Casals (18 de març de 1922): "Presentado en duplicado ejemplar a los efectos del artículo 4.º de la Ley de Asociaciones de 10 de junio de 1887"

¹¹² ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Bases i condicions d'inscripció al Patronat de l'Orquestra Pau Casals (18 de març de 1922)

desempenyar-hi càrreg en la Junta, ni tindran vot en les Juntes Generals, encara que seran convocats i escoltats en les mateixes.¹¹³

El primer document, el de 1920, especifica també quins són els avantatges de la subscripció, en forma d'audicions privades –de l'orquestra o de diferents solistes, incloent el director de l'OPC– o amb la possibilitat de la compra anticipada d'entrades, entre d'altres. De fet, Casals va deixar d'actuar com a solista durant bona part de la vida de l'orquestra i només es va presentar en recitals privats per als membres del Patronat¹¹⁴. El text, però, evitava parlar de compensacions sinó d'una mena de deferència per part del projecte de Casals al *desinteressat* gest de suport per part dels subscriptors:

Les donacions a la “Orquestra Pau Casals” s'entenen fetes amb complet desinterès. Les persones que vulguin protegir aquesta obra deuen comprendre que sols així asseguraran el seu èxit. En canvi, a n'elles correspondrà la glòria d'haver fet possible l'existència d'una corporació orquestral com la que l'eminent artista vol per a la nostra capital i que amb aital protecció, sens dubte, conseguirà dur a efecte.

Així, doncs, no com a compensació, sinó tan sols per a correspondre a la cooperació rebuda, se donarà exclusivament per als senyors protectors una audició privada abans de cada concert públic. També en cada un d'aquests tindran tots els subscriptors del Patronat, com dret propi i sens distinció de quotes, una butaca amb entrada.

A més, se'ls reservarà el dret d'adquirir les localitats que'ls convingui, abans de posar-les a la venda pública. [...] ¹¹⁵

Per una altra banda, en el terreny del suport de les administracions públiques, l'OPC va cercar subvencions municipals en diferents moments al llarg de la seua història. Això va provocar més tensions en les relacions amb les altres orquestres, especialment amb l'OSB, poc abans de la seua desaparició¹¹⁶. Amb el temps, i demostrat el paper cabdal de l'orquestra i la seua qualitat, la Generalitat es va plantejar convertir-la en orquestra nacional. Però evidentment la situació política era la que havia d'afavorir aquest procés; amb la proclamació de la república, el govern català va fer els primers passos en aquest sentit:

¹¹³ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Bases i condicions d'inscripció al Patronat de l'Orquestra Pau Casals (18 de març de 1922)

¹¹⁴ VIVES DE FÀBREGAS (1966: 254)

¹¹⁵ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52 Imprès explicatiu del projecte de l'Orquestra Pau Casals (15 de juny de 1920)

¹¹⁶ MARTORELL (1995: 108-109)

El govern republicà es disposà a ajudar Pau Casals oferint-li totes les atencions i reconeixement públicament els seus mèrits amb una adhesió i entusiasme com mai no li havien estat reconeguts a la seva terra.¹¹⁷

L'ANC conserva un esborrany de la proposta del Consell de Cultura per a convertir l'OPC –conservant el seu nom– en orquestra nacional catalana:

En conseqüència la Sub-Ponència de Música del Concell de Cultura de la Generalitat de Catalunya té l'honor de proposar:

I. Que posada sota l'ègida de la Generalitat de Catalunya, l'“Orquestra Pau Casals” passi a ésser l'orquestra nacional catalana, en qualitat d'organisme mantingut per la Generalitat, amb caràcter de corporació fixa i permanent que pugui actuar durant tot l'any a Barcelona i per tot Catalunya, segons un pla sistemàtic a establir.

II. Que per respectar una tradició que fa honor a la pràctica musical pública de la nostra terra; i con una consagració de l'elevada categoria artística que l'esmentada corporació ha assolit sota el guiatge del seu il·lustre fundador, l'orquestra nacional catalana continui ostentant el nom d'“Orquestra Pau Casals”.¹¹⁸

Òbviament, la proposta no va prosperar i els següents moviments polítics van deixar de banda aquesta idea. Un parell d'anys més tard, Urbano Fernández Zanni, a *La Vanguardia*, afegia una seriosa advertència sobre la supervivència de l'OPC; en la seua crítica sobre els concerts de la temporada de tardor de 1935, parlava de l'excepcionalitat de poder continuar escoltant l'orquestra:

Los efusivos aplausos con que el público –un público entusiasta que llenaba la sala– saludó al ilustre artista y los profesores por él dirigidos eran, no sólo expresión de la cordialidad espiritual con que se siguen las actividades de la corporación, verdaderamente benemérita por los esfuerzos que realiza para mantener bien alto el prestigio musical de Barcelona, sino también amplio respiro tras una angustiosa ansiedad. Porque, aunque llene de rubor el confesarlo, la vitalidad de los conciertos y aun la de la propia orquesta ha estado a punto de desaparecer. ¿Causa? Los organismos oficiales, tan generosos, que casi rozan la prodigalidad, cuando de favorecer determinados intereses se trata, no muestran gran largueza hacia una agrupación artística que, por el valor de sus componentes y la relevante personalidad del inspirador, da lustre y esplendor a la patria.

El sostenimiento de una orquesta como la fundada y dirigida por Casals no puede lograrse con esfuerzos personales de unos cuantos, ni con los ingresos pecuniarios, por crecidos que sean, que los conciertos producen.

¹¹⁷ VIVES DE FÀBREGAS (1966: [293])

¹¹⁸ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 53 Proposta del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1932-1933)

Precisa el auxilio y el apoyo oficiales, auxilio y apoyo que con la debida amplitud se otorgan en aquellos lugares donde el arte no pasa a ser cosa secundaria.

Confiados, sin embargo, como confiamos nosotros, en que se rectificarán lamentables errores y dolidos, pero sin que el dolor haga mella en sus entusiasmos ni en su nobleza de miras, Pablo Casals y el Patronato de su orquesta no han vacilado en sacrificarse, una vez más, y así ha podido alejarse, por lo menos momentáneamente, el bochorno que supondría la desaparición del admirable conjunto instrumental que defiende el sinfonismo en Barcelona.¹¹⁹

Les dificultats que advertia el primer text, per tant, es van suavitzar amb l'entrada en funcionament de l'OPC però –com advertia Zanni– amb la manca d'un vertader suport públic, a nivell institucional i econòmic, els moments de crisi no van desaparèixer mai.

¹¹⁹ *La Vanguardia*, 22 d'octubre de 1935, p. 11

1.2.2. La tria dels músics

L'altra de les qüestions cabdals en la creació i en el funcionament habitual de l'OPC és la configuració de la plantilla orquestral. En relació a aquest tema, existeixen nombroses observacions i també contradiccions entre els diferents autors.

En primer lloc, coneixem que va ser una de les tasques que Casals no va delegar. Si bé va comptar amb diferents ajudes per a cercar la totalitat dels membres, el mateix director va voler assegurar-se'n de la qualitat dels instrumentistes i, en molts dels casos, sobretot amb les cordes, els va escoltar privadament a la seu que l'OPC que es va situar a l'Institut Musical Casals¹²⁰. Així explica Balcells 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. Jo, que havia assistit a assaigs i concerts, m'adonava com exigia, tant com ell mateix ho feia amb el violoncel. Aquesta perfecció que ell sempre ha aconseguit, amb el seu instrument, volia tenir-la amb l'orquestra. I l'orquestra, sonava perfectament!¹²¹

Un dels suports més importants en aquesta tasca de recerca dels músics –que ja hem esmentat anteriorment– va ser Domènec Forns¹²², que per la seua experiència com a docent i com a intèrpret coneixia molt bé el context dels músics actius a la ciutat:

No va ésser difícil la selecció dels professors per a l'Orquestra Pau Casals. El mestre de solfeig del Conservatori, Domènec Forns, era també violinista i coneixia perfectament els millors instrumentistes de Barcelona. Era un bon assessor.¹²³

A més, pel seu càrrec de president del sindicat de músics suposava un punt de contacte excel·lent entre Casals i els possibles candidats a membres de l'orquestra. A més de la proximitat amb dels 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, les seues condicions laborals i salarials a la ciutat.

¹²⁰ Que va passar per diferents adreces de la ciutat de Barcelona: Carrer dels Arcs, 1; Rambla de Catalunya, 94; i Avinguda Diagonal, 440

¹²¹ TORRES (1984: 243)

¹²² Vegeu n. 27

¹²³ CASALS (1979: 79)

Com també hem referit abans, Casals va oferir una remuneració més alta de l'habitual, el doble (!)¹²⁴, a més de comprometre's amb els músics per dues temporades a l'any. Tot i això, l'activitat dels músics per poder-se guanyar la vida era ben 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.¹²⁵

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

¹²⁴ 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 dóna Toldrà del seu sou a la Sala Imperi l'any 1910, com a violinista d'orquestra de teatre, cf. CORTÉS i COMAS (2014: 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'OSB, vegeu nn. 226 i 230

¹²⁵ ANC UI 3628 núm. 96 Carta de Rafael Gálvez a Pau Casals del 27 d'agost de 1919

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 remplante 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 Vila¹²⁶

De la mateixa manera que amb la fundació de l'orquestra, 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 l'OGTL:

[...] 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 Catalunya¹²⁷. 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.¹²⁸

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'OGTL 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 amb el que Kirk també coincideix, tot i que sembla que per a aquest segon autor els músics poc experimentats eren més. Amb unes paraules molt semblants, parla d'aquesta qüestió i destaca també el potencial d'aquests

¹²⁶ ANC UI 7394, núm. 138 Carta de Rafael Vila a Pau Casals del 8 de gener de 1922

¹²⁷ Vegeu n. 120

¹²⁸ BALDOCK (1992: 135)

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.¹²⁹

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 a aquells instrumentistes sense experiència orquestral:

Moltes són les coses atribuïdes al meu germà, que a tot músic el faran somriure comprenent la impossibilitat que hagin pogut ser pronunciades per Pau Casals [...]. Que l'Orquestra Pau Casals hagués estat composta per persones *sense cap pràctica orquestral*, o sigui per *aficionados*.¹³⁰

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 a 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 Patronat¹³¹.

Tot i això, es troben noms d'estrangers en diferents moments, i—com veurem més endavant— especialment en el cas dels trompistes.

De fet, quan Boult dirigeix i observa l'OPC durant l'any 1922, 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) [...].¹³²

Aquest es tracta del primer trompista d'aquell moment, Willem Valkenier, nascut a Rotterdam. Però l'apunt de Boult no és del tot exacte ja que l'OPC comptava tant amb músics nascuts a fora de Catalunya com uns quants italians, més o menys arrelats a Catalunya (com el cas del clarinetista Josep Nori o el corn anglès Giordano Giordani). Als que també hem d'afegir els tres Dini: els violinistes Dino i

¹²⁹ KIRK (1974: 325-326)

¹³⁰ CASALS (1979: 307)

¹³¹ Vegeu n. 104

¹³² BOULT (1923: 149). Si bé l'article va ser publicat al número de *Music and Letters* de l'abril de 1923, els concerts als que fa referència són els tres primers de la Sèrie IV, celebrats al Palau de la Música Catalana els dies 15, 20 i 26 de maig de l'any 1922

el seu fill Pau, i el violoncel·lista i germà del primer, Bonaventura. En el cas del darrer, nascut al Vendrell però d'ascendència italiana.

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

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 orquestreta 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 Fornes 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."

Nori comparegué a casa l'endemà per veure el meu germà. Era un home gran, gros i fort, amb la senzillesa d'una criatura. En veure el meu germà, amb humilitat va dir-li: "Mestre, no sap com li agraeixo que vostè hagi pensat en mi per a la seva orquestra, però no em veig amb cor d'ocupar dignament la plaça que m'ofereix". El meu germà replicà: "Vostè és un dels grans clarinetistes que jo he sentit". Nori no sabia què respondre, però a la fi digué: "Bé, ja que vostè ho vol, ho acceptaré, pregant-li que es contracti el meu ex-deixeble Conrad Cardús com a segon clarinet, que és qui ocupa amb justícia totes les places de primer clarinet a Barcelona. Així quan vostè senti com jo toco, el meu deixeble es posarà al meu lloc i jo faré el segon clarinet al seu costat (!)".

El moment d'agafar el segon lloc no arribà i quan l'Orquestra Pau Casals anà a París, en el programa del 24 de maig de 1924, el meu germà posà la *Rapsòdia* de Debussy per a clarinet solista i va obtenir el més gran èxit de públic i premsa.

Els anys de l'Orquestra Pau Casals foren sense cap dubte, musicalment, els més feliços d'aquest gran artista, Josep Nori.¹³³

Aquest episodi, més enllà d'allò anecdòtic, representa ben clarament un 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'"orquestreta" de ball o de cinema dels "professors d'orquestra"¹³⁴:

¹³³ CASALS (1979: 79-80)

¹³⁴ RABASEDA (2013a: 182-183)

Quan tocaven amb les primeres agrupacions, feien una música “migrada”, “errònia”, “estèril”; quan ho feien amb la darrera, una altra de “digna”, “excelsa”, “perfecta”.¹³⁵

Nori va ser membre de la BMB entre 1896 i 1930 i, a la vegada, era ben conegut a la ciutat com a integrant de diferents orquestres de ball, principalment l'Orquestra Escalas. El 1901 va fundar un nou conjunt, també per a actuar a les festes majors, l'Antigua Unión Filarmónica, anomenada popularment com l'Orquestra d'en Nori¹³⁶. 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 principals membres de la secció de corda. 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 concretament el lloc).

D'acord amb la plantilla inaugural publicada, cal precisar aquesta informació¹³⁷: tant Ainaud com Bonaventura Dini van incorporar-se un poc més tard a l'orquestra¹³⁸; el cap de segons violins era el germà de Bonaventura, Dino Dini¹³⁹, si bé és cert que el fill d'aquest darrer, Pau Dini, es troba al llistat de segons violins. Caldria afegir Joan Ribas com a cap de violes i Bernardí Gálvez, dels violoncels.

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 una orquestra en construcció, que necessita de 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 the conductor's standard, but more than one experienced musician wondered after each season's first rehearsal how it

¹³⁵ RABASEDA (2013a: 188-189)

¹³⁶ CARCELLER (2015: 14-24)

¹³⁷ Trobem exactament el mateix comentari sobre Ainaud i Bonaventura Dini a KIRK (1974: 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 cancan 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.”

¹³⁸ Especialment interessant en aquest sentit és la correspondència entre Bonaventura Dini i Pau Casals, conservada a l'ANC UI 2945 núm. 89. Es pot seguir amb detall la negociació de les condicions econòmiques així com el seu lloc a l'Orquestra.

¹³⁹ Així ho confirma també el llistat de “solistes” que ofereix el diari *El Diluvio*, 13 d'octubre de 1920, p. 15

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.¹⁴⁰

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 compaginar feines diferents i haver d'estar a una altra ocupació, havien de suplir les seues pròpies absències:

Pablo Casals set about molding a motley combination of musicians into a cohesive ensemble. Every one of them had something to learn –those with some experience perhaps more than the neophytes, because they had to overcome sloppy habits the others had not had a chance to form. There were a few basic rules: promptness at rehearsals, attention to the work at hand, no deputies. There was a still-prevalent practice in much of Europe whereby a regular player would send a substitute to rehearsals or even to the concert if he had found a better-paying engagement, resulting in the conductor's facing an orchestra some of whose members he had never seen before.¹⁴¹

Bona prova de la disciplina i la cerca de la perfecció que va imposar Casals¹⁴² en el seu treball amb l'orquestra és l'elecció de la primera de les obres que va assajar. Va ser l'obertura del tercer acte de *La Valquíria* (1870) de Wagner, la conegudíssima "Cavalcada de les valquíries". Aquesta peça era, sens dubte, una música molt habitual a cadascuna de les orquestres de la ciutat i a qualsevol de les sales de concert i que, tanmateix, no va ser interpretada públicament per l'OPC fins a dos anys més tard, durant la temporada de tardor de 1922. La tria sembla que no va ser ni molt menys injustificada doncs tenia la clara intenció de fer treballar als músics sobre una partitura que donaven per sabuda, i tractava de fer veure com de diferent havia de ser la seua manera de tocar, en concret entre els més experimentats de la formació:

[...] és altament significatiu que l'OPC comencés els seus assaigs no amb una de les obres programades pels primers concerts, sinó amb una partitura, la Cavalcada de les Walkíries, de Wagner, que no es va tocar fins dos anys més tard (2 de novembre de 1922); Pau Casals, doncs, comença el treball amb la seva orquestra "fent" l'instrument, "fent"

¹⁴⁰ KIRK (1974: 333)

¹⁴¹ KIRK (1974: 329)

¹⁴² Vegeu n. 95

l'orquestra; aquesta és la seva primordial preocupació: crear un estil i una sonoritat determinades, crear –amb esperit corporatiu i estable– un vehicle apte per als seus propòsits.¹⁴³

L'últim dels temes al que es refereix Baldock és a la dificultat de trobar instrumentistes de metall, arribant 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. Sense cap mena de dubte, la qüestió de les trompes és transcendental no només en el moment de la creació de l'OPC sinó al llarg dels anys de funcionament. Aquest tema, junt amb l'específica preocupació de Casals per les trompes, el tractarem en profunditat en el següent capítol.

En general, pel que fa als membres de la plantilla, de manera individualitzada, tenim una informació molt desigual. Tampoc és fàcil determinar la configuració exacta de cada temporada de l'orquestra; només hi ha llistats complets al llibret anunciador dels concerts inaugurals¹⁴⁴ i al programa del primer concert¹⁴⁵, apareix un nou llistat de l'OPC al complet l'any 1921¹⁴⁶, també a l'*Anuario Musical de España* del 1930¹⁴⁷ i es conserven les relacions de nòmines dels dos últims concerts dels anys 1936 i 1937¹⁴⁸.

Probablement la informació més exacta era la que la mateixa orquestra recollia de cada concert i facilitava al Sindicat Musical de Catalunya. Malauradament, aquesta documentació no ha estat –fins a aquest moment– localitzada.

Sobre els dos primers llistats de la plantilla a què hem fet referència, el del llibret i el del programa de mà del 1920, hem d'advertir que existeixen lleugeres diferències entre ells; tant pel que fa a alguns membres com d'algunes de les seues posicions.

¹⁴³ MARTORELL (1995: 15)

¹⁴⁴ BC, M4879/18 i també CEDOC, vegeu fig. 1.1

¹⁴⁵ Vegeu n. 10

¹⁴⁶ CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 30 d'abril de 1921, pp. [2]-[3]

¹⁴⁷ BOFARULL (1930: 46)

¹⁴⁸ BC, M4879/125 Nòmines dels concert previst per al 19 de juliol de 1936 i del concert realitzat el 12 de juliol de 1937

En relació als components de l'orquestra en el programa inaugural, aquests apareixien llistats a les pàgines 3 i 4, sota el títol "PERSONAL DE LA ORQUESTRA" [sic]:

MESTRE DIRECTOR

PAU CASALS

VIOLINS 1.^{RS}

Enric Casals
Joan Altimira
Manel Calsina
Bartomeu Coma
Josep M.^a Escolà
Domenec Forns
Manel Giménez
Juli Jarque
Joan Junqueras
Enric Nogués
Josep Pedrol
Josep Porquet
Joan Sala
Enric Solsona
Agustí Torelló
Miquel Torrens

VIOLINS 2.^{NS}

Dino Dini
Josep Antonès
Francesc Barbat
Santiago Burguès
Miquel Camprubí
Agustí Carbonell
Narcís Clà
Juli Corella
Pau Dini
Pau Giral
Enric Gomis
Joaquim Mestres
Antoni Morató
Tomàs Prunell
Rafel Rosetti
Joan Vidal

VIOLES

Joan Ribas
Cassia Casademont
Josep M.^a Font
Rafel Gálvez
Emili Gaya
Francesc Musolas
Alexandre Riera
Gracià Tarragó
Felip Vives

VIOLONCELS

Bernardí Gálvez
Francesc Clot
Guillem Ferrer
Josep M.^a Getan
Josep Pagès
Ferràn Pérez
Jaume Piña
Santiago Torrens
Josep Umbert
Santiago Volart

CONTRABAIXOS

Pere Valls
Conrad Bas
Jaume Brusco
Santiago Cortadella

Salvador Escofet
Tomàs Goxens
Joan Gratacòs
Antoni Montaner

FLAUTES

Josep Vila
Esteve Gratacós
Joan Puigdueta

OBOES

Cassià Carles
Josep Ros

CLARINETS

Josep Nori
Conrad Cardús

CORN ANGLÈS

Giordano Giordani

FAGOTS

Antoni Goxens
Joan Bonastre
Angel Manén

CLARINET BAIX

Enric Galcerán

TROMPES

François Lamouret
Ramón Bonell
Alphonse Morin
Pascasi Flores
Ramon Nolla

TROMBONS

Joaquim Gallofré
Alvar Antolí
Francesc Mulet

TUBA

Ramón Milà

TROMPETES

Joan Rovira
Llorenç Domingo
Francesc Coma

CEMBA[LO]

Andreu Olivé

TIMBALES

Eliseo Martí

ARPES

Raquel Martí de Ribas
Elisa Calvo de Carles

Les diferències que avançàvem són, en primer lloc, que en aquest programa apareixen intèrprets d'instruments no descrits al primer llistat. Aquest fet és degut a l'orquestració de les obres del repertori del programa inaugural. Són el contrafagot Angel Manén (que apareixia en el llistat inicial entre els fagotistes), el campanòleg Emili Valdés, el celesta Joan Dotres i el xilòfon Joan Duràn.

Per altra banda, apareixen el trombonista Pere Mercader; el primer violí Rafel Vidal; els segons violins Salvador Bofarull, Antoni Bosom i Manel Salvador; i el viola Àlvar Palau. I, finalment, el músic Josep Antonés canvia dels segons violins a les violes.

En relació a la dimensió de la plantilla de l'OPC, prevista inicialment de 88 músics, el llibret conté també una nota final que adverteix de les possibles ampliacions de l'orquestra, en funció de les necessitats del repertori:

Además de l'anterior personal fixe, la orquestra serà augmentada amb el nombre de professors suplementaris que requereixi la instrumentació de cada obra.

Amb aquests músics, doncs, arrancava la temporada inaugural i l'activitat musical de l'OPC, que abastaria quasi dues dècades, interrompuda per la Guerra Civil. La plantilla, però, aniria experimentant diversos canvis, especialment en el quartet de trompes.

1.3. LA TRAJECTÒRIA I LA RECEPCIÓ

Com avançàvem, l'OPC va iniciar la seua activitat amb dues temporades de concerts: una de primavera, aproximadament durant els mesos d'abril i juny, i una altra de tardor, entre els mesos d'octubre i desembre. Totes dues de sis concerts¹⁴⁹. El Patronat, doncs, comptava l'any des de l'1 de juliol fins al 30 de juny.

A més de ser uns períodes ja habituals a altres ciutats europees, Casals va ser prudent amb les dates dels concerts i les possibilitats d'entrar en conflicte amb el funcionament habitual d'altres institucions amb les que inevitablement compartia membres de la plantilla. Des del primer moment, es va tindre en compte l'activitat del Liceu, ja que el gruix de les dues orquestres estava format per les mateixes persones. Així ho explica Baldock:

Com que seixanta-sis dels músics escollits provenien de l'orquestra del Liceu, Casals va programar les seves actuacions al voltant de les temporades d'òpera de primavera i tardor d'aquest teatre.¹⁵⁰

I també Enric Casals posa èmfasi en aquesta situació, que va condicionar, en certa manera, l'activitat de l'OPC:

La intenció del meu germà era de fer dos mesos de concerts cada any. La primera sèrie abans de la temporada d'òpera del Liceu, i la segona, després de la temporada de primavera d'aquest teatre, la qual cosa permetria de tenir tots els bons elements de fusta i metall. també els més bons professors de corda d'aquest teatre van formar part de l'Orquestra

¹⁴⁹ Amb poques excepcions, una d'elles la sèrie inaugural que tot i anunciar-ne sis, degut a una greu malaltia de Casals es van reduir a quatre.

¹⁵⁰ BALDOCK (1992: 135)

Pau Casals: seixanta-sis eren del Liceu i els altres vint-i-dos es van seleccionar entre els reconeguts com a més bons a Barcelona.¹⁵¹

El mateix Casals va contactar just abans de l'aturada estival de 1920 amb Lamote de Grignon per assabentar-se de les activitats dels músics implicats també en la BMB i l'OSB. La resposta, que sembla que no va ser gaire immediata, va ser molt correcta però no va donar gaires facilitats en la programació d'assajos ni concerts de l'OPC –part, sens dubte d'aquella esmentada *guerra freda* contra l'orquestra tot just en els seus inicis–. El text és el següent:

Benvolgut i admirat amic Casals:

A son degut temps vaig rebre la vostra afectuosa lletra, agraïnt-vos el seu contingut. I perdonèu que no vos hagi donat resposta amb més oportunitat a la pregunta que en la mateixa m'adreçaveu; m'en havia totalment oblidat! Per sort, avui, al anar a despatxar una colla de cartes que tinc pendents de contestació, trovo entre elles la vostra prehuada i m'apresso a esmenar la falta. La Banda ensaja, tot l'any i *com a mínim*, dos cops per setmana: DIMECRES I DISSABTES, de 10 a 12 del matí. Tinc facultat d'augmentar *indefinidament* el nombre d'acadèmies, quan les exigències del servei artístic ho imposen; però això succeeix poques vegades. Sovint, però, utilitzo els DIJÓUS. En quant a la Simfònica, ensaja DIMARTS I DIVENDRES, des-de primers d'Octubre fins a Maig, de 10 a 12'30. Quedèu, doncs, complascut. Vos desitjo un bon istiu, i vos abraça coralment vostre amic i s.

J. Lamote de Grignon¹⁵²

Tanmateix, Casals va aconseguir començar els assajos i, així, unes setmanes abans de cadascuna de les temporades, organitzava les preuades trobades amb els seus músics. Com ja hem avançat, aquests assajos han estat motiu d'estudi, com en el cas de Boult, o –si més no– de curiosa observació per part de diferents autors. Se n'ha parlat de la mestria, de la tècnica de direcció de Casals i fins i tot del seu l'estil de treball.

Tot i la freda rebuda, tant per una destacada part del món musical barceloní com de la premsa, i fins i tot del públic, ben ràpidament l'OPC es va mostrar com el que era, una orquestra de primer nivell. Vives de Fàbregas explica la fredor del públic cap a l'orquestra per l'enyorança dels oients cap al Casals violoncel·lista:

Molts biògrafs de Pau Casals s'han donat a propagar la idea que Barcelona no agrai la donació, que no compregué el mèrit ni la importància del gest [de la creació de l'OPC]. El que en realitat esdevingué

¹⁵¹ CASALS (1979: 79)

¹⁵² ANC UI 4819, núm. 110 Carta de Joan Lamote de Grignon a Pau Casals del 27 de juny de 1920

fou que tots estaven tan enamorats del seu dir com a violoncel·lista, que l'haurien volgut sentir sempre, i a la seva mà hi preferien l'arquet que la batuta. Eren pocs els recitals de violoncel que aquí donava. Molts es preguntaven: “¿Per què l'home que ha aconseguit el màxim ha d'emprendre altres camins?”.

Per això començaren d'escoltar l'orquestra amb un xic de recel i d'enyorança. Els crítics, sovint, reaccionaven igual que el públic.¹⁵³

I ben és cert que Casals va evitar presentar-se com a solista en concerts públics fins que l'OPC no va assolir l'equilibri econòmic. El solista de violoncel només actuava en els concerts privats que oferia als membres del Patronat, que creixien només per a poder assistir als seus recitals¹⁵⁴.

Pel que fa a la crítica, a l'acabar la segona de les temporades, al juny de 1921, Joan Llongueras es desmarcava de les crítiques poc entusiastes; feia balanç de les actuacions i destacava l'èxit del projecte de Casals. En la seua extensa ressenya a *La Veu de Catalunya*, parlava no només de l'últim concert del cicle sinó sobre la realitat de l'OPC en aquell moment i el seu prometedor futur:

El mestre Casals pot restar ben satisfet. Ell ha format ja la somiada orquestra. Aquesta és de primer ordre i ben digna de la importància musical i artística de Barcelona. Cal ara que al meritíssim esforç del mestre Casals i dels professors de la seva orquestra hi respongui dignament la ciutat, aquesta ciutat nostra multiforme, bigarrada i distreta que no estima pas sempre allò que més hauria d'estimar; que no coneix sovint allò que més l'honora; que no sap contribuir en allò que més pot enaltir-la i dignificar-la. En Casals ha complert amb escriure la noble i difícil tasca que s'imposà portat pel seu amor a Barcelona. Barcelona és ara la qui està en deute amb en Casals.¹⁵⁵

Pel que fa al repertori, l'OPC d'immediat va demostrar el pes del seu paper capdavanter en el panorama musical de la ciutat. En pocs anys, Casals va presentar a la ciutat totes les simfonies de Beethoven¹⁵⁶ i també les de Brahms¹⁵⁷. Són clares les preferències del director pel que fa al repertori: Casals era ben transparent en les seues inclinacions per certs autors, èpoques i estils, apostant clarament pel repertori més *clàssic*, on també destaca Schubert, Mozart i el seu sempre estimat Bach.

¹⁵³ VIVES DE FÀBREGAS (1966: 253)

¹⁵⁴ Vegeu n. 114

¹⁵⁵ *La Veu de Catalunya*, 2 juny 1921 (ed. matí), p. 11

¹⁵⁶ 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

¹⁵⁷ Entre el 1921 i el 1922, de la Temporada II a la Temporada V, va presentar les quatre simfonies de Brahms, una a cadascuna de les sèries.

Tot i això, no només es tractava d'una qüestió de gust personal, Casals va explicar clarament la predilecció pels grans clàssics –sense deixar de banda la música contemporània– en base al “limitat” número de concerts i al *caràcter* de l'OPC:

In answer to various questions concerning conducting, Casals [...] expressed himself as follows: “[...] I make the base of my programs that which is classic, but naturally do not refuse new ideas. Owing to the character of my orchestra, and the limited number of our concerts, we can play only those works of modern composers that have survived public censorship.”¹⁵⁸

Però tot i aquesta claredat en les preferències, no va negar –ni molt menys– la música contemporània:

Casals' thoughts are ever on the alert and he keeps open all the inlets of his mind. He believes that the more one knows, the more one is bound to be plastic.¹⁵⁹

És més, l'obra d'autors vius va formar una part important dels concerts:

He likes to classify the feelings he holds for the present-day writers. He calls Schönberg an “enormous musician,” though he does not think that all his music is great; and he admires Stravinsky but is not greatly moved by his music. (The *Sacre du Printemps* he cares for very much.) With the art of all great masters it is the same; it is “possible to admire many of the works without liking or even approving of them.”¹⁶⁰

En resum, i en paraules de Bonastre, el repertori de l'OPC gaudia d'equilibri, una espècie de balanç entre els gustos del públic i l'actualitat de les orquestres europees. En definitiva, una mena de compromís entre tots els actors, on els compositors vius, sobretot els locals, hi tenien cabuda:

La programación de la Orquesta Pau Casals era equilibrada. Como resultado de la fusión entre las propias preferencias, las de la ciudad y las que emanaban del comportamiento habitual de las orquestas europeas. Partiendo del repertorio básico, llama la atención la presencia de numerosas obras contemporáneas, tanto de compositores españoles como europeos, así como el gran número de primeras audiciones: de 643 obras de 159 compositores diferentes programadas a lo largo de todas las temporadas, más de un tercio corresponden a primeras audiciones. Por otra parte, es evidente su preocupación por la difusión de las obras de músicos catalanes: el número de obras de los 35 compositores catalanes programados asciende a 145, de las cuales más de la mitad son también

¹⁵⁸ LITTLEHALES (1929: 149-150)

¹⁵⁹ LITTLEHALES (1929: 170)

¹⁶⁰ LITTLEHALES (1929: 169). També en parla d'aquesta qüestió TAPER (1962: 89-90), que en fa un magnífic resum: “In a way, despite his life and vitality, Casals remains a nineteenth-century figure – one of the last of the nineteenth-century giants.”

primeras audiciones. En cuanto al repertorio europeo, destaca la presencia de autores inhabituales en los ciclos de Barcelona, especialmente Bruckner, Mahler, Elgar, Gretry, Smetana y Telemann. Los autores con un mayor número de obras programadas son Albéniz, Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Debussy, Falla, Granados, Haydn, Lamote, Liszt, Manén, Morera, Mozart, Pahissa, Ravel, Rimski-Korsakov, Schubert, Schumann, R. Strauss, Stravinsky, Toldrà, Chaikovski y Wagner.¹⁶¹

De fet, molts compositors contemporanis van oferir les seues obres, uns quants van presentar-les amb l'OPC i, en ocasions, alguns van també dirigir-les. En destaquem els casos d'Arnold Schoenberg (1874-1951) o Igor Stravinsky (1882-1971), que van estar en contacte amb Casals i van donar a conèixer la seua música a Barcelona, fins i tot al capdavant de l'orquestra.

Stravinsky va actuar com a director durant una sèrie extraordinària de l'OPC, els concerts de Quaresma del març de 1924, que va realitzar al Gran Teatre del Liceu, i també l'any següent, tot just després de presentar-se Strauss. Són notables les crítiques aparegudes a la premsa i que ressenyen les obres del compositor¹⁶², però encara és més curiós el relat que fa Enric Casals de l'abandonament de l'assaig del primer flautista de l'OPC, Josep Vila, mentre preparaven aquests concerts:

L'any 1924, al Sindicat Musical de Catalunya hi havia més de sis-cents socis, però només n'hi havia tres a qui se'ls digués "senyors". El senyor Vila, primer flauta de l'Orquestra Pau Casals, el senyor Valls, contrabaixista primer, també de la nostra orquestra, i el senyor Llubes, que fa molts anys havia tocat al Teatre del Liceu.

Aquest preàmbul és perquè el protagonista fou un d'aquests senyors: el senyor Vila.

En diferents ocasions, l'Orquestra Pau Casals havia fet les seves sèries de concerts al Gran Teatre del Liceu, i dues d'aquestes, el director era Igor Strawinski, que dirigia programes sencers de les seves obres.

Avui dia els públics estan acostumats a tot, i els músics encara més, però els anys vint, que les obres de Strawinski motivaven el trencament de les butaques de les sales on es tocaven, el senyor Vila, en un assaig, no pogué dominar la seva indignació pel que es veia obligat a tocar i, posant amb tota la calma la flauta en el seu estoig, s'aixecà, i sense dir paraula se n'anà.

Entre els assistents a l'assaig, assegut en una butaca, hi havia el president de l'Orquestra Pau Casals, el senyor Carles Vidal-Quadras, persona de la

¹⁶¹ BONASTRE (1999b: 285)

¹⁶² Per a més detalls sobre la presència de Stravinsky a Barcelona, cf. MARTORELL (1983)

més gran distinció. El fet de la deserció del senyor Vila l'impressionà tant, que en arribar la pausa al mig de l'assaig, va córrer a trobar Strawinski, que encara era davant el seu faristol de direcció.

El senyor Vidal-Quadras tenia de natural el cutis vermellós, però en aquell moment el vaig veure per primera vegada pàl·lid. No sabia com començar per disculpar l'acció del senyor Vila. Per fi, mig quequejant, li va demanar disculpes, al·legant que el senyor Vila tenia ja una certa edat. Però Strawinski no el deixà acabar. Amb bon humor li digué: “Jo estic acostumat que em deixin orquestres senceres; així que per una sola flauta no em ve pas d'aquí.”

El senyor Vidal-Quadras va tornar-se'n mig rient de si mateix, que havia patit tant per disculpar una sola flauta.¹⁶³

Més enllà de l'anècdota amb Stravinsky, van ser nombrosos i notables els compositors i les obres que es van donar a conèixer a Barcelona gràcies a l'OPC. Van dirigir-la Ernest Ansermet, Adrian C. Boult, Fritz Busch, Manuel de Falla, Enrique Fernández Arbós, Ernesto Halffter, Arthur Honegger, Vincent d'Indy, Erich Wolfgang Korngold, Serge Koussevitzky, Hermann Scherchen, Max von Schillings, Arnold Schoenberg, Strauss, Stravinsky, Joaquín Turina, Anton Webern, Alexander von Zemlinsky, entre d'altres¹⁶⁴.

També es van produir un parell d'estrenes mundials de reconeguts compositors: el *Concerto per a clavecí i cinc instruments* (1924-1926) de Manuel de Falla (1876-1946), el 5 de novembre de 1926, en el marc del Festival Manuel de Falla que l'OPC va organitzar per celebrar el 50è aniversari del compositor)¹⁶⁵; i el *Concert per a violí 'A la memòria d'un àngel'* (1935) d'Alban Berg (1885-1935), el 19 d'abril de 1936¹⁶⁶.

Hi van actuar reconeguts solistes, com Conxita Badia, Harold Bauer, Alfredo Casella, Gaspar Cassadó, Alfred Cortot, Miecio Horszowski, Wanda Landowska,

¹⁶³ CASALS (1979: 220)

¹⁶⁴ BONASTRE (1999b: 285). VIVES DE FÀBREGAS (1966: 303-304) presenta un resum de compositors, directors i solistes que van actuar amb l'OPC

¹⁶⁵ Van fer-la cinc músics de l'Orquestra Pau Casals (Josep Vila, flauta; Cassià Carles, oboè; Josep Nori, clarinet; Enric Casals, violí; i Bonaventura Dini, violoncel) amb Wanda Landowska com a solista i l'autor com a director. Tanmateix, PAHISSA (1947: 150) va considerar que aquesta estrena va ser “de ejecució muy deficiente”. Uns anys més tard, el concert tornava a sonar a Barcelona i *La Vanguardia*, 28 de març de 1934, p. 16 encara recordava aquesta interpretació: “[...] había deseos de comprobar si el juicio, no muy favorable, con que fue sancionado años atrás, podía mantenerse, o debía ser rectificado. [...] De todos modos, la obra de Falla es digna de atención, y anoche, más comprendida que cuando fué ejecutada por vez primera, fué también más aplaudida, aunque los aplausos se dirigieron principalmente a los intérpretes, qu estuvieron a la altura de su pericia, salvando con rara facilidad los innumerables escollos de la partitura.” Com també *La publicitat*, 1 d'abril de 1934, p. 4

¹⁶⁶ Amb Louis Krasner (1903-1995) com a solista i –contràriament al que diu el programa, que assenyala Anton Webern (1883-1945)– Hermann Scherchen com a director.

Elisabeth Schumann, Blanche Selva, Jacques Thibaud, entre molts d'altres. I fins i tot, Eugène Ysaie, que ja s'havia retirat i que va fer la seua darrera actuació pública en l'homenatge a Beethoven del 1927.

A més, com ja hem apuntat, Casals va ser molt sensible també als compositors locals:

In his repertory for the orchestral concerts in Barcelona each spring and autumn season, Casals has works of all the regular classic and modern writers of all styles and countries represented. But he makes a point of including Spanish, and particularly Catalan, composers frequently on his programs. among them Enrique Granados, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Juli Garreta, E. Morera, Joaquin Turina, Pujol, Toldra, Zamacois, Jaime Pahissa, Felipe Pedrell, Juan Manén, Lamotte de Grignon, Conrado del Campo, Enric Casals, Obradors Casademont and Luis Millet.¹⁶⁷

Per tant, també van dirigir l'orquestra músics catalans com Enric Casals, Joan Lamote de Grignon, Enric Morera, Jaume Pahissa, Joaquim Serra o Eduard Toldrà. I alguns dels compositors locals van fer estrenes, com Juli Garreta (*Les illes Medes*, 1923, i el *Concert per a violí i orquestra*, 1925), Jaume Pahissa (*Sinfonietta*, 1921, *Monodia*, 1925, i *Suite intertonal*, 1926), Manuel Blancafort (*El rapte de les sabines*, 1932) o el mateix Casals (*Sardana per a 32 violoncel·ls*, 1929).

Una de les altres activitats destacades de l'OPC va ser la producció d'enregistraments sonors, en un moment en què el disc era una novetat que es posava de moda, i també quan la tecnologia permetia la seua expansió a nivell comercial i incipientment massiu.

Els enregistraments de l'OPC es van produir en dos moments diferents, al maig i al juliol de 1929¹⁶⁸, amb diferents motivacions i sensibles diferències de qualitat, tant en la interpretació general de l'orquestra com en la presa general del so.

El primer va ser el del *Doble concert per a violí i violoncel* de Brahms, amb el violinista Jacques Thibaud (1880-1953) i Pau Casals al violoncel amb el pianista Alfred Cortot (1877-1962) com a director. Sobre aquest enregistrament, Gaisberg rememora com Casals el va convidar a veure els seus concerts per a l'AOC.

¹⁶⁷ LITTLEHALES (1929: 150-151)

¹⁶⁸ Entre aquests dos períodes, Casals va fer altres enregistraments a Barcelona, com a violoncel·lista, amb l'acompanyament al piano de Blai Net (1887-1948)

Recorda com en la mateixa temporada de concerts, per als treballadors, van interpretar el mateix concert, un dia abans d'enregistrar-lo:

I remember his pride as he took me to the Olympia in Barcelona on a Sunday morning and showed me five thousand workers in blue jeans assembled to hear his orchestra in a Bach and Beethoven programme. Once he arranged an all-Brahms programme there, when he and Thibaud played the Brahms Double Concerto, with Cortot conducting¹⁶⁹. Next day I recorded it and the results remain to-day a unique and historic collaboration between the three principals and the Pau Casals Barcelona Symphony Orchestra.¹⁷⁰

Per tant, Gaisberg va aconseguir enregistrar al trio Thibaud-Cortot-Casals en aquesta combinació amb l'OPC durant els dos dies posteriors a la seua actuació, el 10 i 11 de maig de 1929, al Palau de la Música Catalana¹⁷¹.

Poc més tard, al mes de juliol, es produïrien els següents enregistraments. En aquest cas, eren motivats perquè la companyia HMV havia decidit uns anys abans comercialitzar les gravacions de totes les simfonies de Beethoven, com a commemoració del centenari de la seua mort, el 1927 (!)¹⁷²:

La casa mundial de discos His Master's Voice grabó las Nueve Sinfonías de Beethoven, cada una de ellas dirigida por un músico eminente. Figuran los nombres de más prestigio internacional en el mundo de la música. Pau Casals es el único director al cual, dirigiendo su orquesta, le confiaron dos: la Primera y la Cuarta.¹⁷³

¹⁶⁹ A l'ANC UI 7731 núm. 141 es conserva la correspondència de Gaisberg amb Casals sobre aquest enregistrament

¹⁷⁰ GAISBERG (1942: 210-211)

¹⁷¹ Vegeu BL, sounds.bl.uk/Classical-music/Brahms/026M-1CL0033380XX-0100V0 (consulta: 29 de desembre de 2013); vegeu també *RMC*, núm. 315 (març de 1930), p. 135. Es va publicar a HMV com a DB1311014 i les matrius són les CJ2156-CJ2163.

¹⁷² Cf. BROYLES (2011: 69). Òbviament, HMV no va concloure el projecte a temps, com tampoc ho va poder fer la companyia Polydor. Només Columbia va aconseguir finalitzar l'enregistrament de totes les simfonies abans del 1927

¹⁷³ ALAVEDRA (1969: 67)

Durant els primers dies de juliol de 1929, l'OPC enregistrava la *Simfonia núm. 1*¹⁷⁴; la *Simfonia núm. 4*¹⁷⁵; i l'obertura *Les ruïnes d'Atenes*¹⁷⁶ de Beethoven, a l'"abans coneguda" com sala Granados¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Vegeu BL, sounds.bl.uk/Classical-music/Beethoven/026M-1CL0031285XX-0100V0 (consulta: 29 de desembre de 2013). Es va registrar els dies 3, 6 i 8 de juliol de 1929, en les matrius CJ 2343-5, 2344-4, 2346-1, 2347-2, 2360-3 i 2361-1. Es va publicar com a HMV D1729-1731

¹⁷⁵ Vegeu BL, sounds.bl.uk/Classical-music/Beethoven/026M-1CL0031277XX-0100V0 (consulta: 29 de desembre de 2013). Enregistrat els dies 4 i 5 de juliol de 1929, en les matrius CJ 2352-2, 2353-3, 2354-2, 2355-1, 2356-1, 2358-1 i 2359-1. Es va publicar com a HMV D1725-1728

¹⁷⁶ Enregistrat el 8 de juliol de 1929, en la matriu CJ 2362-1. Es va publicar en el darrer disc de la *Simfonia* núm. 4, el HMV D 1728

¹⁷⁷ Vegeu *RMC*, núm. 317 (maig de 1930), p. 231

1.4. LA FI DE L'EXISTÈNCIA

Després d'una primera meitat de l'any 1936 amb una activitat destacadíssima, incloent la participació al XIV Festival de Música Contemporània organitzat per la Societat Internacional per a la Música Contemporània (SIMC)¹⁷⁸, l'esclat de la Guerra Civil va suposar la sobtada fi de l'OPC.

En paral·lel a l'augment de la tensió política, l'orquestra havia servit d'excel·lent pol d'atracció per als nombrosos musicòlegs i compositors, solistes i directors, que havien presentat les darreres investigacions i composicions a la capital catalana, tant a l'esmentat festival com al III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia que va coincidir al mateix temps a la ciutat.

El 18 de juliol de 1936, la notícia de l'alçament militar va arribar en ple assaig de l'orquestra, que preparava la *Novena Simfonia* de Beethoven junt a l'Orfeó Gracienc. És ben conegut aquest episodi, que han reproduït diferents autors. Citem aquí el record d'aquell dia de Joan Balcells, director de l'Orfeó:

L'ÚLTIM I TRIST ASSAIG...

El dia 18 de juliol al vespre, teníem, conjunt; l'últim assaig general de la Novena de Simfonia, amb l'Orquestra Pau Casals i el mestre. El concert, l'havíem de donar l'endemà als atletes de l'Olimpíada Popular Catalana, al Teatre Grec. En arribar a l'Orfeó em diuen que havia telefonat el senyor Joaquim Pena dient que l'assaig quedava suspès, perquè el mestre Casals, que era al Vendrell, no podia passar per la carretera. Hi havia elements armats que impedièen el pas als cotxes. Els trens tampoc no funcionaven... Jo pensava que si l'assaig quedava suspès, també el concert s'hauria de deixar córrer... Al cap d'una estona va trucar novament el senyor Pena i va dir que fariem l'assaig, ja que tenia notícies que el mestre Casals estava en camí de Barcelona. Aleshores, de la manera que

¹⁷⁸ Vegeu LLONGUERAS (1936b)

vam poder, ho vam comunicar als orfeonistes; malgrat que les circumstàncies no sabíem cap a quin cantó es girarien, vam quedar que ens trobaríem tots al Palau de la Música Catalana. No van acudir-hi tots els orfeonistes, però sí una bona part. I vàrem començar l'assaig amb l'orquestra. Al descans i a petició d'en Ventura Gassol, que encara exercia de conseller, vaig anar a la platea, on ell em va dir: "Balcells, les coses es compliquen; les forces del Marroc s'han alçat i tot està molt greu; les notícies són pessimistes... i es veu com la cosa es va entenebrint i es posa molt amenaçadora; per tant, hem decidit suprimir l'assaig i la sessió que s'havia de donar al Teatre Grec".

Quedà, doncs, suspès aquell acte, perquè les coses s'anaven agreujant d'una manera vertiginosa. Jo ho vaig comunicar al mestre Casals, encara que ell, va tenir l'interès moral d'acabar l'assaig de l'obra. Acabada la segona part de la Novena que ens faltava repassar, cadascú va marxar pel camí més dret, a casa seva.

Rambla amunt, veiérem ja molta agitació, molt moviment. Hi havia com un estat frenètic...

Pels carrers, repartien fusells màuser...¹⁷⁹

La càrrega sentimental d'aquest testimoni és enorme, probablement superior a la de qualsevol dels autors que recullen aquest episodi.

Tanmateix, aquesta no va ser l'última vegada en què l'OPC va sonar. Encara hi consten dos concerts més, sota el nom d'Orquestra Pau Casals i seguint la mateixa numeració d'actuacions de l'orquestra.

Aquests van tenir lloc el 13 de setembre del mateix any 1936, en un concert "als caiguts per la llibertat" i, un any més tard de l'episodi narrat per Balcells, el 12 de juliol de 1937, una darrera actuació per a l'Associació Internacional en Defensa de la Cultura. Tots dos concerts es van celebrar al Gran Teatre del Liceu.

Després d'aquest últim concert número 363, l'OPC ja no torna a aparèixer.

No obstant, l'any 1939, la revista *Picture Post* va publicar un reportatge titulat "The Forgotten Army" sobre els espanyols en els camps de refugiats d'Argelers, Barcarès i Bram, al sud de França. El reportatge s'il·lustra amb 24 fotografies de Robert Capa. A sota d'una d'elles, que mostra un grup de músics, el peu de foto resa:

¹⁷⁹ TORRES (1984: 460-461)

Survivors of a Famous Orchestra

In the camp at Bram are members of the Barcelona Philharmonic Orchestra [sic], who often played under their famous leader, Pablo Casals. They brought their instruments with them¹⁸⁰



Fig. 1.6: Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1588.1992

Aquesta no és l'única fotografia amb músics que va fer Capa. L'International Photography Center (ICP), que és la institució que conserva el llegat del fotògraf, guarda tres imatges més de músics. Les fotografies daten del març de 1939 i estan fetes totes elles al camp de Bram.

¹⁸⁰ *Picture Post*, vol. 3, núm. 3 (15 d'abril de 1939), p. 19



Fig. 1.7: Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1605.1992



Fig. 1.8: Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1547.1992



Fig. 1.9: Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1549.1992

Al darrere d'aquesta última fotografia que reproduïm, fig. 1.9, hi ha la inscripció:

Ce vieux musicien, un violoncellist, ami de Pablo Casals [ratllat i amb un signe d'interrogació escrit amb llapis], est bien content d'avoir sauvé son instrument aimé.¹⁸¹

A hores d'ara, no hem identificat cap d'aquests músics.

Coneixem, però, el cas d'un altre músic, el violinista Josep Maria Pedrol, que va escriure a Casals des del camp d'Argelers. De fet, sembla que el primer intent de comunicació va ser una visita a Prades, pel que en el seu nom i el d'un company, Julio Herrero, va demanar permís al cap del camp:

A Monsieur le Chef de Bataillon Comandant du Camp d'Accueil d'Argelés sur Mer. Camp 1

Monsieur le Comandant

Les soussignés, José M^a Pedrol Violiniste et Julio Herrero Cardó Violoncelliste, habitant les Baraques n^o 386 et 335, réfugiés espagnols, se trouvant actuellement au Camp de votre commandement, viennent, tres respectueusement, adresser la presente sollicitation à votre haute bienveillance espérant de votre bonté l'honneur d'une decision favorable a leur petition.

Les soussignés désirent se rendre au "Grand Hotel" à Prades, où se trouve à present Mr. Pau Casals, éminent violoncelliste et Chef d'Orchestre, dont les soussignés sont élèves. Ils desirent profiter du sejour de leur ancien Maitre à Prades, pour lui demander quelques conseils techniques sur la musique et pour écouter son avis au sujet de la location à Perpignan des instruments musicaux respectifs, dont les signataires ont besoin pour leurs activités artistiques. Ils vous demandent, Mr. le Commandant, la bonté de leurs accorder 48 heures de permission pour pouvoir faire à l'éminent musicien espagnol la visite sus-indiquée. Ils vous déclarent sous l'honneur qu'ils seront de retour au camp lors que le delai que vous aurez bien voulu leur accorder prendra fin.

Ci-joint vous trouverez, Monsieur le Commandant, quelques documents qui certifient de la conduite morale des soussignés, conduite qu'ils désirent maintenir toujours.

Dans l'atténte d'une decision favorable à leur humble demande, les soussignés vous saluent très respectueusement et font leurs voeux les plus sincères pour votre santé et pour le bonheur de votre Patrie.

Argeles sur Mer 19-8-940

J. M. Pedrol Julio Herrero¹⁸²

¹⁸¹ Vegeu fig. 1.9

¹⁸² ANC UI 3393 núm. 125 Carta de Josep Maria Pedrol al cap del camp d'Argèles-sur-Mer del 19

Tanmateix, el permís no es va concedir:

Refusé - Heureusement que tous les espagnols du camp ne sont pas musiciens - Les demandes de permissions seraient nombreuses - Motif indiqué insuffisant, les permissions ne sont données que à titre tout à fait exceptionnel.

Tramis a M. le Chef de la 1ère section.

Argeles, 20-8-1940

Le Chef de Camp¹⁸³

Aquests documents s'han conservat entre la correspondència rebuda per Casals i conservada a l'ANC perquè Pedrol va enviar-los a Pau Casals junt amb una carta que li adreçava dos mesos més tard. En total, hi ha quatre cartes manuscrites, si bé pels textos se'n dedueix que hi va haver-ne més. I també que Casals va ajudar aquest músic exiliat:

Inolvidable Mestre: Al dirigir-me novament a V., ó faig convençut de que jo no he seguit les seves indicacions per el que's refereix à la notificació dels diferents llocs en que jo he estat. El no fer-ho fou motivat per el desitj de no molestar-lo i, si més no, porque no interpretés les meves notificacions com una petició d'una nova ajuda económica.

Sembla que en el mateix cas es trová el company Herrero, motiu per el qual en lloc d'escriurer-l'hi havíem projectat fer-li una visita a fi de testimoniar-li el nostre afecte i agraiment, més, com veurà per l'instancia que adjunto, ens fou negat el permís de fer-ho. En ella ens considerem deixebles de V., i si per aquest motiu creu que hem abusat, esperem que sabrá perdonar-nos, puig ni aixi lograrem la conceció desitjada.

Are les circumstancies han variat, l'amic Herrero sortí en qualitat de xófer, amb el desitj apuntat insatisfet, i jo segueixo en el Camp, ont tinc qui em deix un violí, motiu per el que puc estudiar, no com l'instrument requereix i jo necesito, degut, naturalment, à la molestia que ocasionaría als demés companys de barraca i à les males cordes, però jo crèc que sempre serà millor que no pas podrir-se i no fer rès.

M'es grat comunicar-li que la meva naturalesa reaccioná degudament, millorant la meva salut, la que espero podré conservar fins à la fi del trágic moment en que vivim.

Desitjant-li tota mena de satisfaccions li resta sempre agrait, son afectíssim servidor

Josep M. Pedrol

Camp nº 1- Baraque 386

d'agost de 1940

¹⁸³ ANC UI 3393 núm. 125 Resposta a la petició de permís del cap del camp d'Argèles-sur-Mer del 20 d'agost de 1940

Argelés sur Mer (P.O.)¹⁸⁴

Pedrol manté contacte amb Casals a finals del mateix any 1940 i fins a mitjans de 1941, descrivint la seua situació personal i manifestant l'esperança d'una millor vida, en la que la música cada vegada té més importància:

Inolvidable Mestre: Per la seva estimada lletre, la que per cèrt m'ha confortat no poc, comprenc que jo no m'explicaria prou bé en la meua anterior, doncs també jo he estat fora dels Camps durant quatre mesos i mitj, treballan, ¡i quin treball! pic i pala i coses pitjors, destroçant-me mans i cós, à la vegada que potser m'enfortia, però ja ha passat.

[...] La próxima setmana intentarem fer una audició de poesies ilustrades musicalment à fi de donar un xic de varietat i despertar l'interès, que per cèrt no manque en cap de les manifestacions. L'ilustració, posiblement no del tot adient, la faré à base d'obres de formosa melodia, doncs no tinc mitjans per apoyar-la amb el seu fons harmònic (acompanyament) original, tocant també algunes obres à violí sol, sensa poesies.¹⁸⁵

Es pot observar com passa del violí prestat fins a formar un conjunt musical i actuar públicament a fora del camp:

Estimat Mestre:

[...] Afortunadament, la meua situació ha canviat molt favorablement, degut a que'l "chef" de una companyia de transports que está enclavada en el recinte del Camp però que no depén d'ell, va sol·licitar-me per un festival à Argelés, oferint-me al mateix temps l'ingrés à la companyia rebaixat de tot servei. Degut a aquest incident ha surgit l'idéa de fer un conjunt musical, per el que estem localitzan alguns professors, à fi d'oferir-los-hi l'incorporació amb les mateixes condicions, havent conseguit ja la col·laboració, entre altres, del company Herrero. Gaudim de consideració personal i relativa llibertat, havent estat per dos vegades à Perpignan. [...]

N'obstant tot, espero que prompte podré deixar aquesta vida, doncs les noves que rébo per lo que al meu cás particular es refereix, sont força falagueres.¹⁸⁶

De fet, la comunicació amb Casals per part dels músics de l'OPC és més o menys constant al llarg de la Postguerra i sota la Dictadura. L'OPC queda molt viva a la memòria dels músics i si bé en un primer moment molts músics no s'atreveixen, per por o per respecte, a escriure al seu mestre i sembla que Casals se'n queixa al seu germà. Així ho afirma el violinista Tomàs Prunell:

¹⁸⁴ ANC UI 3393 núm. 125 Carta de Josep Maria Pedrol a Pau Casals del 25 de novembre de 1940

¹⁸⁵ ANC UI 3393 núm. 125 Carta de Josep Maria Pedrol a Pau Casals del 20 de desembre de 1940

¹⁸⁶ ANC UI 3393 núm. 125 Carta de Josep Maria Pedrol a Pau Casals del 20 de febrer de 1941

Estimado Maestro

Ayer supe por Enrique que en su última carta se lamentaba Vd. de que en todos estos años no hubiese recibido un solo recuerdo de los componentes de su querida Orquesta, llegando á creer que se le tenía olvidado.

Para los que hemos tenido la dicha y el honor de trabajar tantos años con Vd. esto es completamente imposible, y siempre en el ejercicio de nuestra profesion, experimentamos el vacio producido por su ausencia.

Su excepcional personalidad no ha podido ser substituída y tengo el convencimiento de que no lo será nunca.

Esto, por lo que al artista se refiere, y en cuanto al trato particular, es imposible concebir una mayor sencillez y bondad, que las que nos ha mostrado Vd. siempre en todas ocasiones, viniendo á producir por todas esas cualidades, una verdadera veneración.

Este concepto que le situa tan por encima de mi insignificante pequeñez, ha sido la razón de que nunca le haya escrito, ante el temor de que pudiera resultar molesto, creo que á los demás compañeros les habrá ocurrido algo semejante.

Constantemente por Enrique me he informado de Vd. y siempre sus buenas noticias han sido para mi el mayor contento.

Quien haya conocido y tratado al Maestro, nunca podrá tenerlo en olvido.

Mis mejores deseos se vean cumplidos y entretanto le saluda con el mayor afecto.¹⁸⁷

De tot aquest temps s'han conservat nombroses cartes de músics de l'orquestra que s'adrecen al seu mestre Pau Casals, com les del flautista Jaume Poca¹⁸⁸ o les del violinista Germà Sàbat¹⁸⁹, entre molts d'altres. Els temes que es tracten són diversos, però a totes les cartes la nostàlgia és un denominador comú.

D'entre tota aquesta correspondència, notem alguns exemples destacats. En primer lloc, una carta de Rafael González¹⁹⁰, datada l'any 1951. En ella, el músic escriu a Casals, en el seu exili a Prades, per demanar la seua ajuda (econòmica, bàsicament) per al tractament mèdic necessari degut al seu estat de salut. I tot això, apel·lant als moments compartits a l'OPC:

¹⁸⁷ ANC UI 6467 núm. 127 Carta de Tomás Prunell a Pau Casals del 30 d'abril de 1944

¹⁸⁸ ANC UI 6369 núm. 134 Carta de Jaume Poca a Pau Casals del 14 de juny de 1944

¹⁸⁹ ANC UI 7007 núm. 134 Carta de Germà Sàbat a Pau Casals del 26 de març de 1954

¹⁹⁰ Amb aquesta carta coneixem el seu nom i la seua pertinença a l'OPC com a tubista. El tuba referenciat a la plantilla del concert inaugural era Ramón Milà.

Admirat i anyorat Mestre pau Casals:

El meu desig, abans que tot, es el de que la vostra preuada salut, segueixi sense cap novetat; per lo que a la meva fá referencia, vos haig de comunicar que está quelcom malmesa.

A consecuencia d'una petita lessió pulmonar, ja fa dos mesos qu'estic allitat i en mans de metge; m'han aplicat, fins el moment, 40 injeccions de DIHIDROESTREPTOMICINA; el gasto que aixó suposa i molts d'altres que aquesta terrible dolencia reporten, han esgotat per complert tots els meus minços mitjans economics i no sabent ja ahont acudir, m'he atrevit a adressarvos aquestes ratlles, en demanda d'una ajuda, si es que me la podeu facil-litar.

Coneixent abastament els vostres sentiments humanitaris, es per lo que m'he decidit a donar aquest pas i perdoneu, Mestre, la llibertat; el que vos fá aquesta demanda de socors, es el TUBA de la vostra anyorada Orquestra.

Rafael González¹⁹¹

Per altra banda, existeixen cartes que són senzillament un testimoni de l'enyorança dels moments viscuts i que alhora mantenen viva l'esperança de tornar a fer música junts. És el cas de Conrad Bas, contra baixista de l'OPC, que l'any 1945 escriu en resposta a una postal de Casals:

Queridísimo amigo y maestro:

Obra en mi poder su estimada tarjeta postal del 3 del mes en curso, y no puede imaginarse la alegría que nos ha causado, tanto a mi como á mi familia, el recibir sus noticias estimadas.

Celebro que haya recibido mi carta ya que después de transcurrir tanto tiempo temia que no hubiese llegado á sus manos, cosa que habría lamentado muchísimo.

Muchos de los profesores de nuestra Orquesta me preguntan por Vd. y me dicen que tienen muchos deseos de verle pronto entre nosotros, para que de nuevo nos honre con su sabia dirección para poder repetir aquellos conciertos tan inolvidables, que aun siguen en la mente de todos aquellos que tuvieron la suerte de oírlos.

Con mis más buenos deseos, y esperando verle pronto entre nosotros, se despida con un fuerte abrazo este su buen amigo y S.S.

Conrado Bas¹⁹²

¹⁹¹ ANC UI 3888 núm. 99 Carta de Rafael González a Pau Casals del 6 d'octubre de 1951

¹⁹² ANC UI 1571 núm. 76 Carta de Conrad Bas a Pau Casals del 19 de Abril de 1945. La relació de Conrad Bas amb Casals té un altre testimoni interessant que encara no ha sigut objecte d'estudi: un saxòfon tenor del fabricant Harry Bettoney (un model en do, dels coneguts com a *melody* i molt populars a principis del segle XX) que porta la inscripció "Al professor C. Bas/el seu mestre i amic/Pau Casals/1924" conservat al Museu de la Música de Barcelona, MDMB 12253

També n'és un exemple la carta del fagotista Antoni Goxens¹⁹³, que l'any 1949 adreça el següent text com a resposta a una altra lletra enviada per Casals. En ella comparteix amb el director els seus records de l'orquestra:

Estimat Mestre Casals

La vostra carta del 27 febrer va emocionar-me i si abans no he contestat, ha estat senzillament per aquesta por que els musics tenim d'escriure.

Si per nosaltres fos tan facil escriure com fer sonar el fagot, o l'instrumen de cadascú, conteu que tindrieu ben sovint noticies meves y de molts dels companys, doncs el vostre nom, la vostra obra, es sovint motiu de conversa entre nosaltres i quants hem treballat dirigits per la vostra batuta moltes vegades recordem les indicacions i suggerencies rebudas en assaigs fets amb la vostra i nostra orquestra. [...]

Mestre Casals, voldria poder fervos arribar els sentiments, ben sincers, que tots experimenten doncs, no poden ni volem oblidar tot el que heu fet per l'activitat musical de Barcelona. [...] ¹⁹⁴

Aquestes cartes de músics, totes elles datades després de la desaparició de l'orquestra tenen, com vèiem, un fort to d'enyorança. Aquest sentiment, però, també el trobem en altres testimonis, com el de Ventura Gassol (1893-1980), que va ser –entre d'altres– Conseller de Cultura en la dècada de 1930, que comparteix amb Casals el seu record dels concerts de l'OPC, en una carta de 1953:

Fa uns dies que sentirem la Novena de Beethoven a Bruxelles. Us vam sentir amb nosaltres tot el vespre! A cada moment jo deia a l'orella de la meva dona la diferenta manera com n'haurieu dut el temps o com els haurieu fet dir una frase. Com vaig enyorar aquella Novena vostra amb l'Orfeó Gracienc! Qui us hagués pogut tenir entre nosaltres! També ens hauria plagut tenir-hi l'estimada i enyorada Frasquita! ¹⁹⁵

Per altra banda, altres interlocutors narren a Casals la realitat musical barcelonina tot just després de la Guerra Civil, així com la situació dels músics i la vida orquestral de la ciutat. Destaca notablement la carta que Domènec Forns adreça a Casals. Tot i no estar datada, sembla ser de cap a l'any 1940 i en ella descriu la voluntat de fer reviure l'OPC “amb altre nom” i sota la direcció d'Enric Casals. Malauradament –continua– ja s'ha format una orquestra, la Filarmónica, en la que no s'han respectat les condicions salarials dels músics, ni els seus llocs habituals

¹⁹³ Tot i que la carta té una signatura il·legible, identifiquem l'autor a través dels detalls de la pròpia carta, com el seu instrument, el fagot, o el seu germà Tomàs [Goxens], també músic de l'OPC, violoncel·lista, com indica la mateixa carta.

¹⁹⁴ ANC UI 3914 núm. 99 Carta d'[Antoni Goxens] a Pau Casals del 2 de novembre de 1949

¹⁹⁵ ANC UI 3707 núm. 97 Carta de Ventura Gassol a Pau Casals, 28 de [juny] de 1953

a l'OPC, i tot això amb el vistiplau d'Enric Casals, que no compta amb "gaires simpaties" per aquest motiu:

Sr En Pau Casals

Estimadíssim Mestre i amic:

No sap l'alegria que vaig tindre al rebre notícies seves, i bones al mateix temps.

La Sra Isabel m'esposà els desitjos que vosté tenia amb sapiguer quelcom de la nostra Orquestra, i amb molt gust passo ha exposar-li lo següent, seria aproximadament a últims d'Agost del any 39 que vaig tindre coneixement que volian fer uns concerts a Barcelona comptan ab una orquestra de Madrid, dat el cas que Barcelona non tenia cap de constituïda, i siga que la situació econòmica dels professors d'orquestra era desastrosa (i continua actual-ment) vaig tindre el pensament de constituïr-ne una, i aquesta no hauria sigut altre, que la nostra amb altre nom, vaig parlar-ne al seu germà, li sembla be, ab aquest fi vaig cridar als solistas i quedarem d'acort, fentlos pressent que tenían de esser tots els mateixos elements sense distinció de cap mena, ya que disortadament no tenian al nostre estimat Mestre entre nosaltres (pro si esperitual-ment) i així no feian mes complir els desitjos que sempre había demostrat nostre Mestre, al cap d'uns dies vaig sapig[u]er que el Sr Plantada formaba una nova Orquestra que portaba per nom Filarmonica i que estaban d'acor amb el seu germà Enric, com sigui que yo vaig parlar amb el Sr Plantada, li vaig preguntar ab quins elements contaba, i amb digué que tots els mateixos de la nostra Orquestra, pro no ha sigut així, molts professors han quedat fora, altres canviats de lloc així ha motivat, que sento molt dir-li, que el seu germà no gaudeix de gaires simpaties.¹⁹⁶

La carta continua amb una descripció de la realitat del panorama orquestral de Barcelona. Hi ha quatre orquestres en total, però "totes quatre són una":

Actualment tenim quatre Orquestres. Sinfonica del Liceo – Filarmonica – Nacional – Sinfonica – (no de Barcelona) totes quatre son una, i tot plegat quatre pesetas, la vida molt cara, poca feina, i fent a mes concessions de las tarifas de l'any 36. Tot aixó fa que estem molt decaiguts i que troben a faltar la seva presencia amb tots sentits, aixó es la vida musical a Barcelona (i amb penso a tot el país)

Que trist deu esser trobar-se fora de la seva terra, quant un ha demostrat estimarla, com vosté mateix, pro... que feliç es vosté...

No vull acabar sense dirli que tots els dies penso ab vosté i al mateix temps prego per-a que vent [sic] aviat poguem tenir-lo ab la nostra companyia amb tota la dignitat que mereix. [...] ¹⁹⁷

¹⁹⁶ ANC UI 3486, núm. 94 Carta de Doménech Fornés a Pau Casals [de 1940]

¹⁹⁷ *Íd.*

Aquestes orquestres són una mostra ben desigual de les conseqüències de la Guerra Civil. En primer lloc, l'OGTL, que manté la seua activitat. La Filarmónica és el conjunt de nova creació que esmenta en la primera part de la carta mentre que la Nacional és com anomena a l'Orquesta Ibérica de Conciertos, que entre 1940 i 1942 va dirigir el mateix Enric Casals. La Sinfónica, per la seua banda, sembla ser aquesta orquestra de Madrid que esmenta Forns.

En resum, Forns parla de “la nostra orquestra” i de la realitat dels músics de Barcelona, que –sent els mateixos– conformen diferents orquestres, sota diversos noms i amb camps d'actuació diferenciats.



Fig. 1.10: Concert al Palau de la Música, el 30 d'octubre de 1939. AFB, L100 A-6-3-S4-393. La “Gran Orquesta Sinfónica”, sense cap altra indicació de nom, era dirigida per Ferran Ardèvol i Eduard Toldrà va actuar com a solista. El concert era la commemoració del tercer aniversari de l'Auxilio Social de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., cf. CEDOC, Programa del III Aniversario de Auxilio Social: Gran concierto sinfónico, 30 d'octubre de 1939

També el contrabaixista Conrad Bas s'adreça a Casals en termes semblants. El 1944, set anys després de la darrera actuació, i just en la temporada en què l'Orquestra Municipal de Barcelona (OMB) havia començat l'activitat, parla igualment de “nuestra orquestra” i assenjala amb total normalitat la presència de

músics de l'OPC tocant en altres orquestres barcelonines durant els primers anys del franquisme. Afegeix que gràcies a la feina que havien fet amb Casals, en aquells moments no es necessiten més que dos o tres assajos per muntar un programa:

Mi más querido amigo y maestro:

Mil perdones le pido por no haberme dirigido antes á V., no le estrañe pues nuestro buen amigo Forns (Q.E.[P.]D.) me decia que era mejor no escribirle para dejarle mas tranquilo, pero cual no á sido mi sorpresa esta tarde en el Sindicato que nuestro amigo Mulet me dá a leer una carta de V. contestación de una suya, entonces me entero de que su hermano Enrique dijo que se le podia escribir y que estaria V. muy satisfecho de recibir noticias de los componentes de nuestra Orquesta.

No puede figurarse la alegría que me á causado el tener en mis manos una carta de su puño y letra.

Sin perder minuto tomo la pluma para decirle que son muchos los profesores que se interesan preguntándome por V. y que están esperando el momento de poder hacer aquellas academias tan hermosas y de tanto provecho como no las veremos nunca mas si V. no continua (ó no puede continuar) buscando novio para la pubilla, que es nuestra Orquesta.

Todos los que queremos de verdad á nuestra Orquesta y á nuestro querido maestro no podemos olvidar nunca mas en la vida ni la labor realizada por la misma, ni por su querido maestro y fundador.

Gracias al gran trabajo que realizó V. con nuestra Orquesta, se están haciendo conciertos solo con uno ó dos ensayos, pues son muchos los profesores que conocieron muchas obras gracias á la labor inteligente de V. que nos las hacía pasar por el (garvell) y por esta razón el profesorado de Barcelona cuenta con bastante repertorio de conciertos, por mas que estamos bastante "embrutecidos" artísticamente, falta la mano de nuestro querido maestro.

Deseando que siga con buena salud y mucha tranquilidad V. y todas las buenas personas que le acompañan se despide este buen amigo que sabe puede disponer en todo y por todo.

Su afmo. y S.S.

Conrado Bas¹⁹⁸

De nou Antoni Goxens s'adreça a Casals, l'any 1949, per fer-lo partícip de l'emoció dels seus músics actuant sota la direcció del seu germà Enric i amb la seua neboda Pilar Casals com a solista. Parla del concert del 21 de febrer del mateix 1949 en què Pilar va estrenar el *Concert per a violoncel* del seu pare, Enric Casals,

¹⁹⁸ ANC UI 1571 núm. 76 Carta de Conrad Bas a Pau Casals del 5 d'Agost de 1944

al Palau de la Música Catalana amb l'esmentada Orquesta Filarmónica sota la direcció del mateix compositor:

Estimat Mestre:

La vida musical a la nostra Ciutat ha estat durant molts anys encadenada a un nom: Casals. Per circumstàncies de tots conegudes una brillant trajectoria ciutadana era trencada; però tots el que havíem estat dirigits pel Mestre Pau Casals servavem en el fons del cor gravat el record d'haver estat conduïts al èxit musical per la vostra batuta. Podeu suposar doncs l'emoció sentida al col·laborar en el concert d'ahir en que altra vegada el nom Casals, doblement assenyalat a la capçalera del programa, feia vibrar l'ambient musical de Barcelona. El concert per a violoncel i orquestra, compost per l'Enric e interpretat per Pilar Casals fou un èxit esclatant. Compositor i executant lluíren el màxim i els aplaudiments encesos que coronà l'interpretació, es dirigiren "in mente" al Mestre que no estava present corpòriament, però sí en esperit. Germà i neboda reberen junt la recompensa de la seva excel·lent labor de composició, direcció e interpretació, una salutació ben cordial adreçada a vos.

Poc amic d'escriure i atrefegat per la lluita diària no havia trobat l'ocasió de fer-vos arribar la meua adhesió i l'enyorança del temps en que formaba en els rengles de la vostra Orquestra. L'emoció ahir sentida ha estat el reactiu que ha produït el fet, sempre desitjat i una i altra vegada ajornat, d'adreçar-vos la meua més afectuosa salutació. Mestre Casals, confío en poder continuar en contacte. Entretant, em repetixo el vostre afectíssim.¹⁹⁹

De fet, quan el paper i l'estructura de l'OPC semblen desaparèixer irremeiablement –com ho farà senzillament el seu nom–, aquesta es troba explícitament en l'ideari de Tomàs Carreras i Artau (1879-1954), ponent de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona a principi dels anys 1940, en la carta de l'octubre de 1942 que envia a Francesc Cambó (1876-1947).

Són uns anys cabdals per a la cultura i la música a Barcelona. S'acabava d'inaugurar el Poble Espanyol i s'anunciava l'obertura del Museu de la Ciutat; però és també el moment en què es posa ordre a les institucions musicals de la ciutat: l'EMMB i la transformació de la BMB que donarà lloc a l'OMB amb Eduard Toldrà (1895-1962) al capdavant com a director. Caldria afegir també el que acabaria sent l'actual Museu de la Música, un poc més tard:

Sr. F. Cambó

Molt estimat amic: Aprofito l'avinentesa de poder comunicar directament amb V. per a fer-li arribar: la Memòria de l'actual Ajuntament referent als anys 1939-40; el Catàlec, la guia artística de Barcelona i els programes

¹⁹⁹ ANC UI 3914 núm. 99 Carta d'[Antoni Goxens] a Pau Casals del 22 de febrer de 1949

musicals referent tot a la darrera Exposició nacional de Belles Arts, i també alguns fascicles del Museu d'Indústries i Arts Populars del «Poble Espanyol», suara inaugurat, que, per cert, agrada molt, sobretot als estrangers.

El pròxim mes de novembre serà inaugurat el Museu de la Ciutat, instal·lat a la Casa Padellàs (Plaça del Rei), amb el qual va anexe la Càtedra d'Història de Barcelona, que anirà càrrec d'En Duran i Sampere.

També tinc en estudi l'ampliació d'ensenyances de l'Escola Municipal de Música, de la qual formarà part, com una peça integrant, la Banda Municipal transformada en banda-orquesta. El futur director seria, si no hi ha obstacles, el Mtre. Toldrà.

Es tracta de substituir la extingida "Orquesta Pau Casals" i de dotar a Barcelona, amb caràcter permanent, d'una orquesta pròpia, única, que, amb el temps, pugui arribar a ésser com la Filarmònica de Berlín.

Tinc tots els estudis fets i convençuts a l'Alcalde i regidors, però caldrà esperar el nou pressupost i sobretot l'actitud del Tinent d'Alcalde d'Hisenda.

La constitució de l'actual Ajuntament permet treballar bé. En les sessions no hi ha públic, ni periodistes, no's fan discursos i no hi ha votacions, i es pot dir que, calladament, es treballa sols per la grandesa d'Espanya i de Barcelona.

¿No pensa venir per aquí?²⁰⁰

Finalment, assenyalem que en el centenari de Pau Casals, l'any 1976, uns quants músics de l'OPC van retre homenatge al seu mestre. El seu germà Enric recorda aquest acte, celebrat quaranta anys després del darrer concert i confirma l'estreta relació del mestre amb els seus músics:

Quina idea més emocionant la dels encara vivents de l'Orquesta Pau Casals, portada a cap pels estimats deixebles meus Domènec Ponsa i Joan Peracaula!

L'Orquesta Pau Casals formava part de la família del meu germà, com diu en diferents cartes. Eren els seus col·laboradors que l'admiraven, que l'estimaven, que se sentien identificats amb ell, no ocasionalment, sinó per anys i anys. Els qui a trenta-nou anys de l'últim concert el recordaven amb emoció com si acabessin d'assajar amb ell.²⁰¹

²⁰⁰ Institut Cambó, Fons correspondència, Arxivador 3, núm. 78 Carta de Tomàs Carreras i Artau a Francesc Cambó, 7 d'octubre de 1942. Cambó va respondre en una carta conservada al mateix arxivador, el 7 d'octubre de 1942: "[...] Em plau saber-lo treballant, i treballant amb eficàcia i en servei i profit de la comunitat, que és el treball més ennobridor i el que més satisfà al nostre esperit. Trobo admirables les seves iniciatives i desitjo que la sort l'acompanyi en totes elles".

²⁰¹ CASALS (1979: 311)



Fig. 1.11: Membres de l'OPC en l'homenatge a Pau Casals fet a l'església de la Concepció a Barcelona en el centenari del seu naixement. Fotografia reproduïda a CASALS (1979: 314)

2. EL QUARTET DE TROMPES DE L'OPC

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

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

2.1. LA PREOCUPACIÓ DE PAU CASALS PER LES TROMPES

La configuració del quartet de trompes de l'OPC va ser, sens dubte, una qüestió de cabdal importància 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– almenys durant els cinc primers anys d'existència.

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, juntament amb l'adquisició de nous materials i la recerca puntual d'altres músics.

Com vèiem en el capítol anterior, alguns dels biògrafs de Casals han parlat de l'orquestra; d'entre ells, uns pocs fan referència de manera específica a les dificultats en la tria dels membres de l'orquestra. Kirk, per exemple, 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 suficients 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.²⁰²

Per la seua banda, Baldock va una mica més enllà en l'explicació sobre la mateixa qüestió. Aquest autor també comenta la tria dels músics, però acota una mica més la problemàtica i concreta finalment que els metalls necessaris van ser dues de

²⁰² KIRK (1974: 333)

les quatre trompes. A més, dóna a conèixer la procedència francesa d'aquests dos músics forans:

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.²⁰³

També Enric Casals en parla. Coincideix en la presència d'aquests dos francesos, 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'alçada pretesa. Així, resumeix que a Barcelona només hi havia dos trompistes amb la qualitat suficient per a formar part de l'OPC, tot i que no esmenta els seus noms. Un altre dels aspectes destacats del testimoni que aporta Enric Casals és l'afirmació que la presència i la influència d'aquests francesos va provocar un estímul notable en els trompistes locals; que va desembocar en una millora del seu nivell i que es va traduir, finalment, en què la contractació d'estrangers va deixar de ser necessària:

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.²⁰⁴

Tanmateix, comprovarem més endavant com aquestes afirmacions d'Enric Casals no són totalment exactes: per una banda, en relació a la incorporació de trompistes locals, que inicialment no va ser de dos sinó de tres, juntament amb aquests dos francesos; i en segon lloc, pel que fa a la necessitat de comptar amb trompistes estrangers –o almenys de fora de Barcelona–, ja que va perdurar més temps del que Enric Casals 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, i de primera mà, aquesta preocupació. Com ja havíem apuntat, es tracta d'una qüestió que apareix a les cartes amb Pena, però també la correspondència entre Casals i

²⁰³ BALDOCK (1992: 135)

²⁰⁴ CASALS (1979: 79)

altres interlocutors, diferents amics i col·laboradors²⁰⁵, 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, en ordre cronològic, és la comunicació entre Casals i el seu amic i col·lega violoncel·lista Bonaventura Dini. Entre la vintena de cartes de Dini²⁰⁶ es troben lletres bastant anteriors a la formació de l'OPC en què els dos músics tracten assumptes de caire personal; així mateix, existeixen també documents datats immediatament abans de la creació de l'orquestra en les quals 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 seua incorporació, com el pagament de les despeses del viatge des d'Itàlia (on s'havia establert Dini com a violoncel·lista 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, un parell de documents 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 daten de l'agost de 1920, és a dir del període previ a la presentació de l'orquestra. Proven, doncs, que la preocupació pel quartet de trompes era ja 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, sobre la seua pròpia 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 escribo²⁰⁷

Al dia següent de l'enviament d'aquest telegrama, Dini adreçava a Casals una llarga carta en la qual detallava les raons de la dificultat per a trobar trompistes. Apuntava, bàsicament, dos motius principals: en primer lloc, assenyalava que

²⁰⁵ La correspondència conservada al fons de l'OPC a l'ANC conté les cartes rebudes per Casals. Rarament es troben documents enviats per ell. És a través de les respostes que podem interpretar els missatges de Casals

²⁰⁶ ANC UI 2945 núm. 89

²⁰⁷ ANC UI 2945 núm. 89 Telegrama de Bonaventura Dini a Pau Casals del 13 [d'agost de 1920]

Toscanini estava formant també en aquell moment la seua orquestra i, per tant, ja havia contractat ell els millors “sis o huit” trompistes d’Itàlia; per altra banda, destacava que la petició de Casals és molt específica –els volia *molt* bons–, el 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 amb un fort atac de gastritis amb febre. Suposo hauràs rebut una carta d'Adelina que si bè escrita en italià t'haurà servit pera posarte al corrent.

La fatal combinació que's dona de la formació d'una grandiosa i escullida orquestra per part de Toscanini, fà 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 excepcional (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 noticies de Roma, Bolonia, Florencia i Napol, tantost sabré quelcom t'escriuré l'èxit. Com pots suposar aquí à Milà n'hi ha moltes de trompes, i precisament perchè'ls conech no t'els propono 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 inútil veurel, puig com sigui que tots els professors estèn federats per tota Italia, la secció 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 sabré ben aviat.

[...] Apenas rebrè noticias dels trompes t'escriuré'l resultat i llargament pera dirte moltes coses.²⁰⁸

Pel que fa a Toscanini, en efecte, el juliol de 1920 havia sigut nomenat director “plenipotenciari” 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 EUA al desembre del mateix

²⁰⁸ ANC UI 2945 núm. 89 Carta de Bonaventura Dini a Pau Casals del 14 d’agost de 1920

any.²⁰⁹

La qüestió dels trompistes italians, tractada per Dini i Casals, va donar peu fins i tot a divertits comentaris 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 següent temporada²¹⁰, aquest encara bromejava amb el que sembla que va ser una petició desorbitada de catxet 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 1^{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 família 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!²¹¹

Com dèiem, a més de les cartes amb Dini, trobem la qüestió de les trompes a l'esmentada correspondència de Casals amb Joaquim Pena. Durant les vacances estivals prèvies a l'estrena de l'orquestra –és a dir, al mateix temps que les citades cartes amb Dini, a finals de l'agost de 1920–, Pena parlava ben clarament amb Casals sobre la complexa configuració del quartet de trompes de la plantilla inaugural; especialment sobre la diplomàcia necessària per a tractar el cas concret d'un dels trompistes locals, Ramón Bonell i Chanut (1889-1963). En el moment de la redacció de la carta, aquest instrumentista no havia signat *encara* el seu 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 dues trompes. Per tant, tractava d'evitar Bonell com a primer trompa de l'orquestra. Al no estar tancada la cerca dels trompistes, 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, al juliol de 1920, el diari *El Diluvio* ja especulava amb els músics que formarien part de la nova orquestra de Casals. Posava en evidència que la plaça de primer trompa no

²⁰⁹ SACHS (1987: 6-7), DYMENT (2012: 10). També Toscanini mostra una preocupació destacada per les trompes, motiu de consulta a les seues cartes, en diferents moments i amb diferents orquestres, cf. SACHS (2002: 15, 63, 106, 250, 256, 348, 364)

²¹⁰ Contràriament a l'exposat per alguns biògrafs, Bonaventura Dini no es va incorporar a l'OPC fins a la temporada de primavera de 1921. Vegeu n. 138

²¹¹ ANC UI 2945 núm. 89 Carta de Bonaventura Dini del 2 de març de 1921

s'havia decidit tot i que apuntava a converses amb Bonell a la vegada que 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.²¹²

Richart, que havia sigut membre de la BMB, era en aquell moment trompista de la New York Philharmonic-Symphony Orchestra, pel que l'OPC òbviament descartaria la seua incorporació, com afirmava la premsa²¹³.

Aquest era, doncs, l'escenari que tant incomodava al secretari de l'OPC. En l'esmentada carta, pregava a Casals prendre en consideració aquest tema, resoldre la plaça de primer trompa i eradicar aquest incipient conflicte 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 les firmes dels musics que ara's troben aquí i que ha enviat als que són fora, alguns a S. Sebastian²¹⁴, 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 ademés quin lloc destina al según 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 [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 guiar. [...]²¹⁵

En resum, Pena repassava amb Casals els detalls finals de la contractació dels

²¹² *El Diluvio*, 7 de juliol de 1920, p. 13

²¹³ Santiago Richart Pérez havia sigut el primer trompa de la BMB, vegeu n. 505. També va ser solista de l'OGTL i de l'orquestra del Teatro Colón de Buenos Aires (Argentina). El 1912 va emigrar als EUA on va formar part de l'orquestra de l'Òpera de Boston i més tard, el 1919, de la que es coneixia aleshores com New York Philharmonic-Symphony Orchestra, l'actual New York Symphony Orchestra, cf. NYPODA, 764-06-56 *The New York Philharmonic Symphony League publication* (1939) archives.nyphil.org/index.php/artifact/ba337e67-a153-40ef-bd13-bc2b2cf8c70a (consulta: 25 d'agost de 2016)

²¹⁴ Era habitual que molts músics feren la temporada d'òpera i sarsuela a Sant Sebastià, important centre d'estiueig

²¹⁵ ANC UI 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 26 d'agost de 1920

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 Ramón Bonell, que era una figura local destacadíssima: membre de la BMB i de l'OGTL²¹⁶, professor de l'EMMB i també del Conservatori del Liceu²¹⁷. 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 a què 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 seus contractes però 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 següent manera: primer, tercer, segon i quart. Segueix així la diferenciació –encara actual– de dos trompistes aguts (el primer i el tercer) i de dos greus (el segon i el quart). Aquesta classificació ja era present a la pràctica interpretativa des de la segona meitat del segle XVIII i es recull als primers *méthodes* francesos per a l'instrument²¹⁸. A finals del XIX i en el temps de l'OPC, la mateixa diferenciació pot trobar-se a l'escriptura de les parts de trompa de Gustav Mahler (1860-1911) o Richard Strauss, entre molts d'altres compositors propers, per posar uns exemples. Amb aquesta classificació, un trompista solista, principalment especialitzat en el registre agut, ocuparia el lloc de tercer si no fóra el primer. El lloc de segon seria el següent en 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-se només dues trompes, l'OPC sistemàticament empraria el primer i el tercer, com veurem més endavant. En el cas de necessitar-se sis trompes, s'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 Forns al respecte de la posició de Bonell: seguint l'esmentat criteri de classificació, opina

²¹⁶ BONASTRE (1999a: 607): “[...] ingresó en la Banda Municipal en 1907 (en 1913 obtuvo plaza de solista de este instrumento [sic, vegeu n. 360]; el mismo año ingresó como solista en la orquesta del Teatro del Liceo, cargo que ocupó hasta 1938 [...].”

²¹⁷ RADIGALES (1999: s.p.): “Fou professor de l'Escola Municipal de Música de Barcelona (1914-19) i del Conservatori del Liceu (d'ençà del 1919).”

²¹⁸ HUMPHRIES (2000: 11). Generalment s'utilitzava la denominació de primer i segon trompa, excepte Louis-François DAUPRAT, *Méthode de cor alto et cor basse* (París: Zetter, 1824) que, com assenyala el mateix títol, es refereix a trompa agut i trompa greu

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 sinó dos trompistes. Aquest fet encara complicava més la situació ja que, per la seua banda, Bonell ja comptava amb altres 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 es trobava buscant els trompistes. A poc més de quatre setmanes per al concert inaugural, escrivia a Viena, a l'agent Hugo Knepler (1872-1944). Knepler, per a satisfer la petició de Casals, tractava d'aconseguir la contractació d'alguns dels trompistes de l'Òpera de Viena²¹⁹, que –pel que deia més tard– no era gens fàcil 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, i que així li ho havia telegrafiat 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.²²⁰

En efecte, el dia abans d'aquesta carta de Knepler, el 23 de setembre de 1920, Pena escrivia a Casals per a 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 ademés 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 Forns. De totes maneres, dissabte les posarém a la disposició d'aquest.²²¹

²¹⁹ ANC UI 4647, núm. 109 Telegrama d'Hugo Knepler a Pau Casals del 20 [de setembre de 1920]

²²⁰ ANC UI 4647, núm. 109 Carta d'Hugo Knepler a Pau Casals del 24 de setembre de 1920

²²¹ ANC UI 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 23 de setembre de 1920

Aquell dia, a menys d'un mes per al concert inaugural, finalment l'OPC comptava amb els músics necessaris i quedava resolta la configuració del quartet de trompes per a la primera temporada.

Per una altra banda, existeix una qüestió més que posa de rellevància la importància del quartet de trompes, i especialment de la figura del primer trompista: la remuneració dels músics. Ja hem comentat en el capítol anterior la decisió de Casals d'augmentar el sou dels músics de l'orquestra respecte a l'habitual. Tot i no comptar amb un detall d'aquestes tarifes al llarg de l'existència de l'OPC, existeixen 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'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 esmentada al capítol anterior perquè l'OPC es transformara en una orquestra pública²²². Aquesta proposta, que podem datar entre l'any 1932 i 1933, descriu l'orquestra i les seues funcions, parla d'una plantilla "A" amb 80 músics²²³ i d'una plantilla "B" augmentada fins als 87²²⁴. 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 15,50.²²⁵ Aquest document, però, no especifica a quins músics correspon cadascuna d'aquestes categories salarials.

No obstant, existeixen a la 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 amb el mateix topogràfic²²⁶, són papers de diferents dates, tots ells de caràcter comptable. En primer lloc, en destaquem dos que són càlculs per a dos concerts, i que detallen les despeses segons la categoria de cadascun dels músics. El primer es refereix a un concert

²²² Vegeu n. 118

²²³ 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

²²⁴ Amb set instrumentistes de corda més

²²⁵ ANC Fons Pau Casals, Inventari 367, Codi 0204, Sig. Top. 03.01.26.01.02, Núm. 52

²²⁶ BC, M4879/125

amb dos assajos, i assenyala les següents despeses totals per a una plantilla de 80 músics:

Instrument	Cost segons categoria	Totals
Violins 1	$60 + 52'50 + (47 \times 12)$	676,50
Violins 2	$52'50 + 47 + (46 \times 12)$	651,50
Violes	$55 + 47 + (46 \times 7)$	424
Violoncels	$55 + 47 + (46 \times 7)$	424
Contrabaixos	$55 + 47 + (46 \times 5)$	332
Fusta	$(55 \times 4) + (47 \times 4) + (52'50 \times 4)$	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

Fig. 2.1: Taula amb la 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.
Elaboració pròpia a partir de BC, M4879/125

Podem observar com els sous són diferents segons la posició, en una repartició molt semblant a l'esborrany anteriorment citat²²⁷, però que no ofería el detall de cadascuna de les categories. Trobem que el sou més alt és per al primer trompa (82,50 pessetes) i el següent és per al *concertino* (60). La resta, es reparteixen en diferents segments de l'escalafó, un total de sis de diferents (front als 7 anteriors), segons el seu nivell de responsabilitat.

Encara amb un major nivell de concreció apareix en el segon dels documents, que correspon al càlcul per a un concert i tres assajos. En ell s'apunta el cost per cadascuna de les diferents categories de músics, amb un total de 4.718 pessetes per a 81 músics. De nou, el primer trompa té el sou més alt de tota l'orquestra, el tercer trompista està igualat amb els caps de viola, violoncel i contrabaix, així com amb els solistes dels altres vents, l'arpa i també la tenora²²⁸. 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

²²⁷ 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

²²⁸ Ens referim al sou unitari. En el cas de la tenora, només consta un assaig

cadascuna de les categories dels membres de l'orquestra. Afegim, a més, el cost total, sumant-hi la despesa total dels tres assajos i del concert. Tots els valors monetaris indicats són en pessetes:

Número de músics	Posició	Preu unitari per assaig	Preu unitari per concert	Cost total per músic (3 assajos + 1 concert)	Total assajos (3)	Total concert (1)	Cost total
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
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. ²²⁹	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

Fig. 2.2. Taula amb la 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. Elaboració pròpia a partir de BC, M4879/125

²²⁹ Per a estalviar paper, es van anotar només les inicials. L'ordre en què estan escrites i el preu, igual, apunten cap a la tuba i les timbales

Per a 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 concert corresponents als dies 18 i 19 de juliol de 1936 (tot i que aquest concert finalment no va celebrar-se, com hem vist més amunt). En ell, trobem una diferència semblant entre el sou del *concertino*, Enric Casals (40 pessetes pel concert i 10 per l'assaig), i el primer trompa, Ramón Bonell (52,50 i 15, respectivament); i també amb el segon trompa, Jeroni Méndez (35 i 10), que està igualat amb els caps de corda i 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 comptable manuscrit, un full de comptes, de l'OSB, que xifra en 1.500 pessetes la despesa per concert de l'orquestra²³⁰. 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–.

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. Com veurem, es van succeir diferents episodis de crisi amb els trompistes al llarg de la història de l'orquestra. En tot moment, es fa evident la necessitat específica d'uns instrumentistes de primer nivell en el quartet de trompes per a què la idea de Casals d'aconseguir i establir a Barcelona una orquestra a l'alçada d'altres conjunts de primer ordre mundial es va convertir en una realitat.

En els següents apartats d'aquest capítol, resseguirem la història dels trompistes de l'OPC i veurem els diversos canvis de la plantilla així com les seues motivacions.

²³⁰ BC, M7123/20

2.2. ELS CINC TROMPISTES DE LA PLANTILLA INAUGURAL

Com ja hem vist, el primer quartet de trompes de l'OPC, el que es presenta el 13 d'octubre de 1920, compta amb els següents trompistes: François Lamouret (1883-1925), Alphonse Morin (1895-1934), Ramón Bonell, Pascasi Flores i Ramon Nolla²³¹.

Amb la contractació de dos trompistes francesos, Lamouret i Morin, Casals havia provocat una situació en aparença difícil de gestionar, segons les advertències que ja li havia fet Pena al respecte²³². Al davant d'aquest possible conflicte amb cinc trompistes involucrats, el quartet de trompes va acabar format per cinc músics.

Abans d'analitzar com es va configurar aquest conjunt de trompistes per a la temporada inaugural, hem de destacar que la contractació d'aquests dos francesos a l'OPC va crear certa expectació a la ciutat, tal i com ho recull la premsa. A mitjans de setembre de 1920, *La Vanguardia* feia pública la contractació de dos francesos com a solistes de trompa de l'orquestra:

En París [Pau Casals] ha contratado á dos excelentes profesores de trompa, reputados entre los mejores con que cuentan las orquestas francesas. Estos músicos figurarán como solistas en la nueva orquesta catalana. El ministerio de Bellas Artes de la vecina nación, además de dar

²³¹ Aquest és l'ordre en el que apareixen en el programa del primer concert (vegeu fig. 2.3), mentre que a l'anunci de la primera temporada era lleugerament diferent: François Lamouret, Ramón Bonell, Alphonse Morin, Pascasi Flores i Ramon Nolla

²³² Vegeu n. 215

mayores facilidades á nuestro músico, ha decidido hacerse representar oficialmente en los próximos conciertos.²³³

Dues setmanes després, i poc abans del primer concert, de nou *La Vanguardia* anunciava l'arribada dels dos trompistes estrangers i exposava breument el seu currículum:

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.²³⁴

En aquest segon text s'apunta també un important nexa de connexió amb Casals: l'Orchestre Lamoureux. Casals no només havia actuat com a solista per primera vegada a París amb ella feia quasi 25 anys²³⁵ sinó que també hi havia debutat internacionalment com a director²³⁶. Per tant, com assenyala la premsa, coneixia personal i musicalment almenys el primer dels dos trompistes, Lamouret, i podria haver suggerit o almenys aprovat amb sobrats arguments la seua contractació.

Però amb l'arribada d'un segon trompista francès, Morin, es confirmava la situació advertida per Pena. El *quartet*, doncs, comptava finalment amb cinc trompistes: els dos estrangers, Bonell, i els seus dos col·legues "de confiança"²³⁷. De fet, a la mateixa ressenya, el diari també es feia ressò de la presència de Bonell, fent esment d'ell com a un dels destacats actius locals:

También forma parte de esta orquesta el distinguido profesor de trompa y solista, nuestro paisano don Ramón Bonell, quien alternará con los

²³³ *La Vanguardia*, 17 de setembre de 1920, p. 11

²³⁴ *La Vanguardia*, 6 d'octubre de 1920, p. 4. Al dia següent, apareix pràcticament el mateix text, però en català a *La veu de Catalunya*, 7 d'octubre de 1920 (ed. matí), p. 2

²³⁵ Va debutar el 12 de novembre de 1899, cf. BONASTRE (1999b: 283)

²³⁶ Ho va fer el 1908, cf. BLUM (1980: 14), LLOYD WEBBER (1985: 42)

²³⁷ Vegeu n. 215

músicos franceses, contribuyendo á la mayor brillantez de la sección de trompas.²³⁸

El que no s'explica en cap moment a la premsa ni a la correspondència és la presència d'un cinquè trompista. Casals, que sens dubte era l'únic responsable de la posició de cadascun dels membres de l'orquestra, va resoldre aquest escenari mitjançant una intel·ligent adjudicació del paper de cada trompista. Com ja havia advertit Pena, Bonell va ocupar el segon lloc de responsabilitat, és a dir el de tercer trompa, mentre que els altres dos trompistes locals, Flores i Nolla, ocuparen el segon i quart, respectivament. Lamouret, per tant, va ser el primer trompa i Morin quedava com el seu assistent. És a dir, mentre Lamouret exercia de trompa solista, Morin era l'encarregat de tocar els seus *tutti*. Per una altra banda, aquesta solució tampoc sembla forçada, ni molt menys, ja que es justifica per la "manca de resistència" del primer trompa que assenyala Kirk:

The original first horn, a Frenchman named Lambert [sic: Lamouret], was a good musician but no longer had the requisite of endurance: he brought along an assistant to play the *tutti*s while he saved his strength for the solo passages.²³⁹

La resistència és un factor clau en la feina del trompista, més encara amb el creixent repertori orquestral d'un instrumentista de principis de segle XX. Aquesta manca de resistència pot deure's a diferents factors com els hàbits d'estudi, la condició física, l'edat o certes malalties. En el cas de Lamouret, no sembla que fóra la seua edat, ja que tenia en aquells moments 37 anys²⁴⁰, sinó potser algun tipus d'afectació de la salut. De fet, va morir uns pocs anys més tard, a l'octubre de 1925, exercint de primer trompa en ple concert amb l'Orchestre Lamoureux; és a dir, a dalt de l'escenari:

Un musicien meurt à son pupitre au concert Lamoureux

Le concert Lamoureux d'hier a été attristé par la mort subite de son premier cor, M. François Lamouret, qui était, au dire de tous, le corniste le plus remarquable de Paris. Il venait de jouer merveilleusement son solo de *Sauge fleurie*, de Vincent d'Indy, lorsque, tout à coup, on le vit s'affaïsser. Il avait cessé de vivre.

M. François Lamouret avait quarante-deux ans. Il habitait 14, rue Constance.²⁴¹

²³⁸ *La Vanguardia*, 6 d'octubre de 1920, p. 4

²³⁹ KIRK (1974: 333)

²⁴⁰ Havia nascut el 1883, cf. *Pierre Key's Music Year Book* (Nova York: Pierre Key Inc., 1926), p. 329

²⁴¹ *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir*, 26 d'octubre de 1925, p. 1

L'ORQUESTRA

PAU CASALS

FLAUTES

Josep Vila
Esteve Gratacós
Joan Puigdueta

OBOES

Cassia Carles
Josep Ros

CORN ANGLÈS

Giordano Giordani

TROMPES

François Lamouret
Alphonse Morin
Ramón Bonell
Pascasi Flores
Ramon Nolla

TROMPETES

Joan Rovira
Llorenç Domingo
Francesc Coma

TIMBALES

Eliseo Martí

CELESTA

Joan Dotres

XILOPHON

Joan Duràn

CLARINETS

Josep Nori
Conrad Cardús

CLARINET BAIX

Enric Galcerán

FAGOTS

Antoni Goxens
Joan Bonastre
Angel Manén

CONTRAFAGOT

Angel Manen

TROMBONS

Joaquim Gallofré
Pere Mercader
Alvar Antolí

TUBA

Ramón Milà

CEMBA

Andreu Olivé

ARPES

Raquel Martí de Ribas
Elisa Calvo de Carles

CAMPAÑOLEG

Emili Valdés

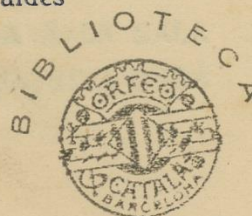


Fig. 2.3: Programa del concert inaugural de l'OPC, el 13 d'octubre de 1920, p. 5. CEDOC

Tanmateix, l'actuació dels dos francesos en aquesta primera temporada de l'OPC no va tindre continuïtat. Lamouret només va tornar a visitar Barcelona el juny de 1921 com a integrant del Double Quintette de Paris en el concert que cloïa el 8è curs de l'AMdC²⁴². Per altra banda, Pena va tindre un record per a ell –i també per a Pascasi Flores– durant un “sopar íntim” que va celebrar els deu anys i l'audició número 200 de l'orquestra. Així recollia les seues paraules Joan Llongueras, al diari *La Veu de Catalunya*:

El senyor Pena no volgué, en aquesta ocasió tan solemne deixar de dedicar un record ben ple d'efusió i d'enyorança als amics i companys que la mort massa depressa se n'ha endut. Són els següents: Felip Capdevila, un dels primers organitzadors de l'Orquestra; Josep Soldevila; Geroni Moragues, el Comte de Lavern i els professors de l'orquestra senyors Sánchez Deyà, Joan Sales, Josep Vila, Conrad Cardús, Francesc F. De Lamouret, Pascasi Floris [sic], Giordano Giordani, Joaquim Gallofré, Ramon Milà i Joan Mullor.²⁴³

A la segona temporada de l'orquestra no hi ha rastre de cap d'aquests dos francesos, sinó que es va contractar un nou primer trompa.

²⁴² CEDOC, Programa del concert de l'AMdC del 2 de maig de 1921, p. [2] i [12], anuncia dos concerts del Doble Quintet de París per als dies 7 i 8 de juny de 1921

²⁴³ *La Veu de Catalunya*, 25 de febrer de 1930 (ed. vespre), p. 4

2.3. L'ARRIBADA DE WILLEM VALKENIER

Per a la següent temporada, la de primavera de l'any 1921, l'OPC va contractar un nou primer trompa, l'holandès Willem Valkenier (1887-1986):

By the second spring [sic], Casals had been able to obtain the participation of Willem Valkenier, the fist-horn player of the Berlin State Opera. Casals remembered his work as first-chair horn of the Vienna Konzertverein orchestra, with which Casals had appeared frequently just before the war.²⁴⁴

En aquell moment, i des de 1914, Valkenier ocupava el lloc de trompa solista de l'Òpera de Berlín²⁴⁵ –a més de músic de cambra de la cort– tot i que era ja un antic conegut de Casals, quan aquest havia visitat Viena com a solista durant la dècada de 1910. Així ho confirmava el mateix Valkenier, anys més tard:

[...] in Vienna, I learned so many of the soloists –uh, met so many of the big names in soloists like [Adolf] Dauber and Pablo Casals, [Willy] Burmeister, and a number. And I heard them in concert. A few I met personally, Casals especially.²⁴⁶

La primera documentació conservada sobre el contacte entre Casals i Valkenier relativa a la seua participació a l'OPC és la resposta del trompista a una carta en què s'adjuntava el contracte per a l'orquestra. En aquesta carta, datada a l'abril de 1921, Valkenier incloïa aquest contracte signat (que no es conserva junt amb la carta, ja que aquesta documentació es trametia al sindicat corresponent) i assenyala que informaria sobre la seua arribada a Barcelona:

²⁴⁴ KIRK (1974: 333)

²⁴⁵ Després de guanyar la plaça en una audició amb els directors Leo Blech (1871-1958) i Richard Strauss al tribunal, cf. YANCICH (1983: 53)

²⁴⁶ RICE (1994: 29)

Cher Monsieur,

Je viens de recevoir votre très estimée lettre du 5.er d'aujourd'hui et je m'empresse de vous renvoyer le contract signé et la feuille pour l'inscription.

Le date de mon arrivé je vous ferais savoir aussitot possible et je me tiendrai à votre disposition en cas si vous m'auriez besoin plutôt.

Veillez accepter, Monsieur mes meilleurs remerciments pour votre grande aimabilité a cause ma pension etc.

Agreez, cher monsieur, mes salutations les plus distinguées.

Votre

Willem Valkenier²⁴⁷

Aquesta arribada va ser pocs dies després, tot just per a iniciar la temporada, que va celebrar el seu primer concert el 30 d'abril de 1921. En aquesta ocasió, la contractació d'un nou primer trompa també va tindre ressò a la premsa local, a través de *La Publicidad* (i també a *La Veu de Catalunya*, tres dies més tard). Com en el cas dels francesos, a l'anunciar la imminent temporada de l'orquestra, l'autor de l'article inclou la notícia de la incorporació de Valkenier i afegeix a tall de presentació un breu currículum, indicant el seu càrrec de solista de l'Òpera de Berlín:

La corporación orquestal fundada y dirigida por nuestro insigne artista Pablo Casals, se halla trabajando activamente bajo la batuta de este maestro en los ensayos de las obras que han de integrar los seis programas de la serie de conciertos próxima a comenzar.

Para desempeñar la plaza de primer trompa en estos conciertos ha sido contratado el profesor Willem Valkenier, que ejerce igual cargo en el teatro de la Gran Opera, de Berlín.²⁴⁸

El programa del primer dels concerts d'aquesta sèrie mostra, de manera excepcional²⁴⁹, la plantilla al complet de l'OPC. En el cas del quartet de trompes, aquest apareix format per: Vilelm [sic] Valkenier, Rafel Lleyda, Pascasi Flores i Mònic Sierra²⁵⁰.

Constatem, per tant, la sola presència d'un dels trompistes de la plantilla inaugural: Pascasi Flores, com a tercer trompa. No apareix Bonell, qui havia ocupat

²⁴⁷ ANC UI 4667, núm. 144 Carta de Willem Valkenier a Pau Casals del 12 d'abril de 1921

²⁴⁸ *La Publicidad*, 26 d'abril de 1921 (ed. nit), p. 3. Un text pràcticament igual era publicat en català per *La Veu de Catalunya*, 29 abril 1921 (ed. matí), p. 14

²⁴⁹ Si bé havia aparegut al concert inaugural, després d'aquest concert de la segona temporada ja no torna a imprimir-se cap llistat dels membres de l'OPC als programes de concert

²⁵⁰ CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 30 d'abril de 1921, p. [3]

originalment aquesta posició de tercer i de qui tractarem el seu cas concret més endavant, ja que tornaria a formar part de l'OPC. Tanmateix, aquella mateixa sèrie de concerts es va interpretar el *Don Quixot* de Strauss, que requereix sis trompes; sens dubte un moment propici per comptar de nou amb aquest músic; tot i això, no hem trobat cap informació sobre els trompistes que hi van participar en aquesta obra. Mentre que la premsa va parlar sovint de les actuacions de Valkenier, no va esmentar pràcticament mai cap altre trompista. Els dos llocs restants del quartet, el segon i el quart, també compten amb nous músics: Rafel Lleyda²⁵¹ i Mònic Sierra²⁵², respectivament, en els llocs que inicialment havien ocupat el mateix Flores i Ramon Nolla. A l'igual que Bonell, Nolla va reaparèixer més tard a l'orquestra, pel que sembla que l'absència de tots dos és temporal.

Per altra banda, Kirk assenyala una dada sobre Valkenier que va més enllà de la simple anècdota. L'autor afirma que el trompista coneixia el català, mentre que el segon trompista i altres companys de l'OPC "no entenien una paraula" (!). Seguint el relat de Kirk, com que Casals es dirigia en aquesta llengua a l'orquestra, Valkenier havia de traduir les instruccions al seu col·lega:

Valkenier [...] recalled an additional small but important operational problem: Casals gave all his instructions in Catalan, which Valkenier fortunately knew; he had to translate them for his second horn, an Andalusian who, like most of the musicians who were not from the North of Spain [sic], did not understand a word of Catalan.²⁵³

L'afirmació de Kirk, en realitat, recull un record de Valkenier que sembla com a poc una mica exagerat, si no deformat pel temps. Primerament per la procedència dels membres de l'OPC –majoritàriament catalans o actius a Barcelona, com apuntàvem més amunt– i, en segon lloc, perquè és poc versemblant l'absoluta manca de comprensió dels músics no catalans. Tot i això, el seu "segon" trompa, presumiblement Pascasi Flores, podria ser d'origen andalús; de fet, Pena cita un comentari seu en castellà²⁵⁴. És ben cert, però, que l'holandès podria parlar mínimament el català, o almenys entendre'l²⁵⁵. Amb tot, les cartes entre Valkenier

²⁵¹ Lleyda apareix puntualment a la BMB, l'any 1911, cf. ALMACELLAS (2006: 246-247)

²⁵² Sierra era el segon trompa de l'Orquestra de l'AAM, dirigida per Francesc Pujol (vegeu n. 65), cf. CEDOC, Programa del concert inaugural de l'Orquestra de l'AMM del 24 d'octubre de 1917, p. [3]; i també de l'Agrupació d'Instrumentes de Vent, dirigida per Eduard Toldrà, de la mateixa associació (vegeu n. 335), cf. CEDOC, Programa del concert de l'AMM, presentació de l'Agrupació d'Instrumentes de Vent, del 5 de novembre de 1916, p. [2]; CEDOC, Programa del concert de l'AMM del 27 de juny de 1917, p. [2]

²⁵³ KIRK (1974: 333)

²⁵⁴ Vegeu n. 324

²⁵⁵ Comunicació personal amb Lisa Valkenier, agost de 2014

i Casals van ser escrites en francès²⁵⁶ i –amb disculpes incloses per part del trompista– en alemany.

Deixant de banda aquest assumpte lingüístic, el pas de Valkenier per Barcelona va provocar un punt d'inflexió a diferents nivells. Matisant l'afirmació d'Enric Casals²⁵⁷, la seua influència en els trompistes locals va ser molt més marcada que la dels francesos, tant per la durada en el temps com per la intensitat. Aquesta influència va ser pública ja que Valkenier va gaudir, des del primer moment, d'una enorme presència a la premsa de la ciutat. És el cas de l'extensa ressenya sobre el darrer concert de la temporada de primavera de 1921 que publica Joan Llongueras a *La Veu de Catalunya*. En ella, l'autor repassava el repertori del concert (la *Simfonia núm. 3* de Brahms, el *Don Quixot* de Strauss i la *Simfonia núm. 6 'Pastoral'* de Beethoven): “tres obres indiscutibles; tres estils ben diversos; tres obres de prova per a un director i per a una orquestra.” Destacava també l'èxit del concert entre el públic, a més de la qualitat de l'OPC en la seua interpretació:

El nombrós públic que acudí el prop-passat dilluns al Palau de la Música Catalana així ho reconegué, tributant a En Pau Casals i a la seva meritíssima orquestra una de les més grandioses, de les més espontànies i de les més efusives ovacions que s'hagin pogut tributar. La tenien tots ben merescuda. [...]

L'Orquestra Pau Casals les executà totes tres, sense distinció, d'una manera impecable. El conjunt orquestral sonà sempre vibrant i ric de coloracions i de matisos, sentint-se amb gran netedat i justesa tots els detalls, palesa demostració de l'entusiasme i de la fusió emotiva amb què tocaven els professors de l'Orquestra i de la cura extraordinària que indubtablement havien posat tots, ells i el mestre, en l'estudi de les obres.²⁵⁸

Més endavant, lloava el treball dels solistes del *Don Quixot*, Gaspar Cassadó i Joan Ribas; violoncel i viola, respectivament. Però començava destacant el paper del trompista Valkenier, no ja en el concert en qüestió sinó en el total de les sis audicions que conformaven la sèrie. Llongueras mostra un gran entusiasme amb el seu domini de la trompa, amb la seua excel·lència tècnica i musical:

Volem dedicar una lloança especial al senyor Willem Valkenier kammermusiker [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

²⁵⁶ Així com la dedicatòria de la fotografia de Casals dedicada a Valkenier, vegeu fig. 2.4

²⁵⁷ Vegeu n. 204

²⁵⁸ *La Veu de Catalunya*, 2 de juny de 1921 (ed. matí), p. 11

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.²⁵⁹

Així, fixant-nos en els trets que destaca, l'autor ens dona a conèixer de manera indirecta quina era la realitat dels trompistes actius a Barcelona i quines eren les seues grans debilitats. Llongueras destaca l'afinació de la trompa i també fa notar el seu so, "dolç i pastós". Assenyala la seua absoluta seguretat advertint abans al lector de la dificultat de l'instrument així com de la gran responsabilitat del seu paper.

Fins i tot –i de manera excepcional²⁶⁰–, la *RMC* va esmentar la participació de Valkenier, en una crítica de la mateixa sèrie de concerts, igualment escrita per Llongueras:

Volem lloar molt especialment la tasca d'en Gaspar Cassadó, l'eminent violoncel·lista, en el *Don Quixot* de Strauss i en el *Triple Concert* de Beethoven. En la primera d'aquestes obres sobre tot estigué en tots moments insuperable. Més delicadesa i més justesa d'emoció no poden demanar-se. Es digne també de tot elogi la brillant col·laboració que prestaren en aquests concerts la Srta. Andreua Fornells (soprà) i els Srs. Blai Net (piano), Enric Casals (violí), Wilhelm Valkenier (trompa) i Conrad Cardús.²⁶¹

Per altra banda, durant la breu estada de Valkenier a Barcelona en aquella primavera de 1921, sembla que el trompista va conèixer de prop la societat barcelonina i, fins i tot, la música de cobla. Balcells recorda com, de la mà de Casals i Pena, un músic "alemany" de l'OPC va assistir a la Festa de la Sardana²⁶², en què prenia part l'Orfeó Gracienc, dos dies abans del darrer concert de la sèrie esmentat abans:

Les cobles anaven executant les sardanes corresponents, quan vaig veure venir –jo era dins d'una llotja, amb algunes persones de la junta–, el senyor Pena. Això, em va sorprendre... Amb el senyor Pena, crític musical de "La publicitat", feia ben bé tres anys, que no ens havíem vist [...]. Tot respectuós, se'm va apropar i em digué: "Mestre Balcells, vinc amb el mestre Pau Casals, per acompanyar un professor alemany de l'orquestra

²⁵⁹ *La Veu de Catalunya*, 2 de juny de 1921 (ed. matí), p. 11

²⁶⁰ Vegeu n. 50

²⁶¹ *RMC*, núm. 208-210 (abril-juny de 1921), p. 105

²⁶² *L'intransigent*, 15 de maig de 1921, p. 3, anuncia que el 28 de maig, a les deu de la nit, tindria lloc la "Festa de la Sardana (III any)" al Gran Teatre del Bosc, amb la participació de l'Orfeó Gracienc i les cobles Art Gironí i la Principal de la Bisbal

del patronat Pau Casals”. Venien tots tres per assistir a una part d’aquella festa nostra.²⁶³

El trompista va tornar a Barcelona en temporades posteriors i va assistir sovint a les sessions musicals que Casals organitzava a la seua casa barcelonina, a l’Avinguda Diagonal²⁶⁴, amb la cantant Susan Metcalfe (1878-1959), que era aleshores l’esposa del violoncel·lista, i el mateix Casals al piano:

Willem Valkenier, a member of the Orquestra Pau Casals, remembered being invited a few times in the early 1920s to Casals’ house on the Diagonal in Barcelona, where “there was music and Mme Susan Metcalfe sang some songs accompanied very sensitively on the piano by Don Pablo. [...]”²⁶⁵

Després de l’èxit de Valkenier i de l’OPC en la segona temporada, trobem una nova comunicació entre Casals i el trompista, datada el setembre del mateix any 1921. Són dues noves cartes, aquesta vegada escrites en alemany. En la primera d’elles, Valkenier es disculpava per no haver respost la carta de Casals de l’1 d’agost i li informava de les dificultats que havia tingut en la negociació amb Max von Schillings, director de l’Òpera de Berlín. La raó és que havien sorgit “dificultats” –“produccions noves i nombroses novetats”– que van fer-lo dubtar de concedir el permís (en forma de vacances) a Valkenier. El trompista també avisava que aquest director es posaria en contacte amb Casals a través de carta o de telegrama i aprofitava per demanar un augment de sou a Casals, degut a la costosa gestió de la seua absència a Berlín per causa dels honoraris del seu substitut a Berlín:

Hochverehrter Maestro!

Gleich Eingangs muß ich Sie um Entschuldigung bitten, daß ich Ihren freundlichen Brief vom 1er August noch nicht beantwortete. Der Grund ist der, daß die Verhandlungen mit Herrn von Schillings nicht vorwärts kamen. So gerne Herr von Schillings Ihre Bitte um Genehmigung meines Urlaubs gleich im günstigem Sinne entschieden hätte, so waren die Schwierigkeiten so zahlreich, daß er lange schwankte ehe er seine Zustimmung gab Gestern endlich gelang es seine Zustimmung zu bekommen. Herr von Schillings hat wahrscheinlich an Sie telegraphirt und wird noch an Sie schreiben. Wir haben sehr viel Dienst demn in dieser Saison werden zahlreiche Novitäten und Neueinstudierungen gegeben. Schwer war es auch die Frage meiner Abwesenheit zu regeln.

²⁶³ TORRES (1984: 171). VIVES DE FÀBREGAS (1966: 251-252) situa erròniament aquest episodi el 2 de juny de 1920, a la segona Fesa de la Sardana

²⁶⁴ Es tractava dels dos principals de l’Avinguda Diagonal, 440, habilitats per a ser la casa de Casals a Barcelona, la seu de l’OPC i també l’Institut Musical Casals, cf. CASALS (1979: 112)

²⁶⁵ KIRK (1974: 649, n. 355)

Ich muß eine ziemlich hohe Summe für meine Vertreter bezahlen und aus diesem Grunde gestatte ich mir die höfliche Anfrage, ab es möglich wäre mein Honorar etwas zu erhöhen. Angenehm wäre es mir auch zu erfahren am welchem Tage Sie mich in Barcelona erwarten und wenn das letzte Konzert stattfindet. Am 30e Spt. beginnt mein Urlaub. Ich freue mich sehr bald wieder in das, mir so lieb gewordene Barcelona zu sein und in Ihrem schönen Orchester unter Ihrer künstlerischen Leitung unserer herrlichen Kunst zu dienen.

Ich bitte sie mich Ihrer Frau Gemahlin zu empfehlen, ebenso Ihrem Herrn Bruder sowie den Herren Capdevila und Peña [sic]. Meine Frau dankt für Ihre freundliche Grüße welche die erwidert.

Nehmen Sie auch, verehrter Maestro, die verehrungsvollen Grüße und beste Wünsche entgegen von

Ihrem ergebenen

Willem Valkenier²⁶⁶

La segona carta, datada pocs dies després, confirma que finalment Valkenier havia aconseguit un acord tant amb el seu substitut com amb el director del teatre. Per tant, anuncia la consecució del permís i que arribaria a principis d'octubre, uns dies abans de l'inici de la temporada de l'OPC. Com en el text anterior, l'holandès demana diners a Casals, en aquesta ocasió per la depreciació del marc i perquè havia d'avançar les despeses del viatge. Al final del text, després del comiat, Valkenier afegeix salutacions per a la senyora Capdevila, Enric Casals i Pena i finalment escriu una disculpa per escriure en alemany, que justifica pel fet d'anar "més ràpid" així:

²⁶⁶ ANC UI 4667, núm. 144 Carta de Willem Valkenier a Pau Casals del 6 de setembre de 1921. Agraïm a Carles Vallès la traducció d'aquest text:

"Honorat Mestre!

D'entrada he de demanar-li disculpes per no haver contestat la seua amable carta del dia 1 d'agost. El motiu és que les negociacions amb el senyor von Schillings no progressaven. El senyor von Schillings de seguida hauria acceptat favorablement la seva petició de permís per a les meues vacances, però van ser tantes les dificultats que dubtà llargament fins que ahir finalment va donar la seua aprovació. El senyor von Schillings probablement l'haurà telegrafiat i a més a més li escriurà. Tenim molts serveis, doncs en aquesta temporada tindrem nombroses novetats i produccions noves. Va ser difícil també formalitzar la petició de la meua absència.

He de pagar una quantiosa suma al meu substitut i per això em permeto demanar-li si és possible augmentar una mica els meus honoraris. També m'agradaria saber quin dia m'espera vostè a Barcelona i quan serà l'últim concert. Les meues vacances comencen el 30 de setembre. Espero estar molt aviat a la meua apreciada Barcelona així com actuar amb la seua bella orquestra sota la seua direcció i servir al nostre meravellós art.

Li demano que salude a la seua senyora, al seu germà i als senyors Capdevila i Pena. La meua dona li agraeix les seues amables salutacions i les hi retorna.

Reba també, benivolgut Mestre, les meues afectuoses salutacions i els millors desitjos del seu lleial Willem Valkenier"



Fig. 2.4: Fotografia de Pau Casals dedicada a Willem Valkenier, feta a Barcelona i signada l'any 1921. Col·lecció privada de Lisa Valkenier

Hochverehrter Maestro!

Am Sonntag erhielt ich Ihr Telegramm und habe ich sofort mit dem Kolligen verhandelt der meine Vertretung in der Oper übernimmt. Er war auf dem alte Bedingungen einverstanden. Am Abend verhandelten wir mit Herrn Schillings, der nach anfang lichen Weigern mündlich seine Zustimmung gab.

Gestern habe ich das Urlaubsgesuch schriftlich eingereicht und obwohl ich noch eine Bestätigung erhielt, glaube ich versichern zu dürfen, daß Sie wieder auf mich rechnen daß ich am 5 Okt abends oder am 6^o Vormittags in Barcelona eintreffen werde.

Ich freue mich sehr auf die Konzerte und besonders darauf Sie, verehrter Maestro, bald wieder persönlich begrüßen zu können.

Infolge der enorme Baisse der Mark, bin ich diesmal leiden nicht in der Sage die Reisespesen vorzustrecken und bitte ich Sie höflichst mi das Reisegeld in Spanische Noten als Wertbrief (valeur déclarée) baldmöglichst zusenden zu wollen.

Es ist mit peinlich daß ich Sie hiermit belästige muß, aber durch die enorme Feuerung²⁶⁷ verfüge ich nicht über genügend Geld.

Sonst geht es uns gut; wir sind gesund und das ist die Haupts[t]ate. In Barcelona werde ich Ihnen alles Nähere mündlich besuchten, meine Frau entbietet Ihnen und Ihren Frau Gemahlin herrlich Grüße. Auch ich bitte mich empfehlen zu wollen, und verbleibe mit verehrungsvollen Grüße.

Ihr ganz ergebener

Willem Valkenier

Ich Bitte mich ebenfalls Frau Capdevila, sowie den Herren Enric und Pena empfehlen zu wollen.

Entschuldige Sie bitte daß deutsch schreibe, aber so geht es schneller.²⁶⁸

²⁶⁷ "L'enorme incendi" és com Valkenier anomena la situació històrica de crisi econòmica coneguda actualment com la hiperinflació de la República de Weimar, que es va donar aproximadament entre 1921 i 1923, arran de la fi de la Primera Guerra Mundial i agreujat pel Tractat de Versalles, que obligava Alemanya a fer-se carrec dels costos de les reparacions de guerra

²⁶⁸ ANC UI 4667, núm. 144 Carta de Willem Valkenier a Pau Casals del 19 de setembre de 1921. De nou, agraïm a Carles Vallès la seua imprescindible ajuda en la traducció d'aquest altre text: "Honorat Mestre!

El diumenge vaig rebre el seu telegrama i immediatament vaig tractar amb el col·lega que farà la meua substitució a l'Òpera. Va estar d'acord amb les condicions anteriors. Al vespre, vaig negociar amb el senyor Schillings que, després de començar negant-s'hi, va donar de paraula la seua aprovació.

Ahir vaig presentar la sol·licitud de permís per escrit i, tot i que necessite la confirmació, crec poder assegurar que l'obtindrè i que vostè podrà comptar amb mi; el 5 d'octubre al vespre o el 6 al matí em trobaré a Barcelona.

Estic molt content pels concerts i especialment, benvolgut Mestre, per poder-lo saludar personalment ben aviat.

Degut de l'enorme baixada del marc, aquesta vegada no estic en condicions d'avançar les despeses del viatge i li demane amablement que m'envie aviat els diners en bitllets espanyols per carta certificada (amb valor declarat).

És ben penós per a mi haver de molestar-lo per això, però degut a l'enorme *incendi* [vegeu n. 267] no dispo de diners suficients.

Pocs dies després d'aquesta segona carta, Valkenier enviava un telegrama confirmant l'obtenció definitiva del permís per a incorporar-se a l'OPC²⁶⁹. La notícia d'aquest permís també va aparèixer a la premsa, que celebrava aquesta nova contractació i la tornada del trompista a Barcelona, destacant la tasca que havia portat a terme durant la temporada anterior. El text de *La Publicidad* assenyala també que era gràcies a la bona relació de Casals amb el director de l'Òpera de Berlín –a l'admiració i l'estima d'aquest darrer pel director català, de fet–, que Valkenier havia aconseguit de nou el permís per a col·laborar amb l'orquestra:

Ha sido nuevamente contratado para ejecutar la comprometida parte de primera trompa en los próximos conciertos el profesor de la Gran Opera, de Berlín, William Valkenier, notable músico holandés que tan magistralmente desempeñó ya el propio cargo en esta orquesta durante la última temporada de primavera.

Por cierto que el actual director de aquel teatro, Max Schillings, célebre compositor alemán, ha tenido la deferencia de manifestar a Pablo Casals, que sólo debido a la admiración y estima que le profesa, consiente en privarse de tan excelente instrumentista, cuya substitución ha de acarrearle, según dice, serias dificultades.²⁷⁰

Molt probablement, l'apunt respecte a l'amabilitat de von Schillings és una deferència de Casals cap al director de Berlín; una nota que hauria facilitat l'organització de l'OPC a la premsa, doncs aquest mateix text apareix també a altres mitjans, com *La Vanguardia* o *La Veu de Catalunya*²⁷¹. Tots dos diaris afegeixen que Valkenier s'encarregaria de la “compromesa part de trompa”, pel que –en la mateixa línia de la ressenya de Llongueras²⁷²– l'ambient barceloní sembla cada vegada més conscient de l'excepcionalitat de l'instrumentista i coneixedor de la dificultat i les responsabilitats del seu lloc de l'orquestra.

Per la seua part, en una entrevista de l'any 1977, Valkenier recordava com, tot i haver funcions cada dia de la setmana, la gestió de Schillings li va permetre fer

Per altra banda, estem bé; tenim salut que és el principal. A Barcelona li faré arribar les meues paraules de viva veu, la meua dona li envia a vostè i a la seua senyora records de tot cor. També li demane que li envie les meues salutacions més respectuoses.

El seu segur servidor,
Willem Valkenier

També li demane que salude a la senyora Capdevila, així com als senyors Enric i Pena. Disculpe'm si us plau que li escriga en alemany, però així és més ràpid.”

²⁶⁹ ANC UI 4667, núm. 144 Telegrama de Willem Valkenier a Pau Casals, s.d.

²⁷⁰ *La Publicidad*, 24 de setembre de 1921 (ed. nit), p. 3. El mateix text apareix a *El Diluvio*, 28 de setembre de 1921, p. 18

²⁷¹ *La Veu de Catalunya*, 24 setembre 1921 (ed. matí), p. 4. Un text molt semblant, però en castellà, apareix un dia més tard a *La Vanguardia*, 25 de setembre 1921, p. 5

²⁷² Vegeu n. 259

música de cambra amb altres músics de la mateixa orquestra de Berlín per Alemanya i també tocar amb l'OPC:

[...] of course, that was not inflexible. [...] It was always, always possible. And so I traveled also to Germany with a group of our orchestra for chamber music concerts. And in the later years –I stayed until '23– but in '21, '22 and '23 I went every spring and every fall for six weeks in Spain, to Casals in Barcelona. I played first horn in his orchestra.²⁷³

L'holandès va tornar per a la següent temporada, la quarta sèrie de l'OPC, els concerts de primavera de 1922. En l'anunci previ a aquests concerts, apareix un nou i curiós esment al trompista. En la pàgina destinada a informar dels “artistes” que actuarien en els concerts previstos figuren els noms d'Adrian Boult²⁷⁴, Alfred Cortot²⁷⁵ i Alfredo Casella (1883-1947)²⁷⁶. A continuació, tot i que en una tipografia més petita, s'assenyala també la presència de Valkenier:

Ha estat aiximateix contractat per a solista de trompa de l'orquestra, el notable professor del teatre de l'*Opera de Berlin*, En WILLEM VALKENIER, qui amb tant d'encert ha actuat en les passades sèries de Concerts d'aquesta Orquestra.²⁷⁷

En un dels concerts d'aquella temporada, també va aparèixer una crítica amb una referència a Valkenier. En concret, el concert que comptava amb Boult com a director, a més del mateix Casals. Walter, a *La Vanguardia*, qualificava d'“excel·lent” la feina del trompista en el “Nocturn” d'*El Somni per a una nit d'estiu* de Mendelssohn (1809-1847), on hi ha un destacat solo de trompa:

El resto del programa fue dirigido por Pablo Casals. [...] Encontramos un poco largo el *Preludio del Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, con sus continuas repeticiones; el *Nocturno* conserva su misterioso ambiente, siendo excelente la labor del profesor de trompa, señor Valkenier; el *Scherzo* nos pareció llevado a un tiempo bastante cómodo.²⁷⁸

²⁷³ RICE (1994: 30)

²⁷⁴ Director de part del programa en el concert de l'OPC del 26 de maig de 1922

²⁷⁵ Pianista solista en el concert de l'OPC del 6 de juny de 1922

²⁷⁶ Director de part del programa i pianista solista en el concert de l'OPC del 12 de juny de 1922

²⁷⁷ CEDOC, Llibret anunciador de la Sèrie IV de l'OPC (maig-juny de 1922), p. [4]

²⁷⁸ *La Vanguardia*, 28 de maig de 1922, p. 19

Malgrat la feixuga tasca que constitueix per al Mestre Director el treball d'organització i preparació dels concerts d'orquestra, es veu obligat En PAU CASALS a escoltar de nou les insistents demandes que reb tot'hora dels seus admiradors, frisosos de sentir-lo també com concertista. De consegüent, en un dels concerts de la present sèrie serà donada una **AUDICIÓ DE VIOLONCEL** pel Mestre

PAU CASALS

que executarà el magnífic **CONCERT** de SCHUMANN, per a violoncel amb acompanyament d'orquestra, la qual serà conduïda per N'ENRIC CASALS.

Col·laborarà de nou en nostres concerts el celebrat violoncel·lista, deixeble del Mestre PAU CASALS,

GASPAR CASSADÓ

executant la part de violoncel solista del **DON QUIXOT** de RICARD STRAUSS.

També com en les sèries anteriors ha estat contractat com a solista de trompa de l'orquestra, el professor del Teatre de l'Ópera de Berlín,

WILLEM VALKENIER

qui donarà a conèixer al nostre públic una obra de RICARD STRAUSS, **CONCERT PER A TROMPA**, amb acompanyament d'orquestra, rarament executat per mor de ses dificultats.

Fig. 2.5: Llibret anunciador dels concerts de la temporada de tardor de 1922, p. [4]. CEDOC

Preparant la següent temporada, la de tardor de 1922, Pena escrivia a Casals comentant el repertori per a aquells concerts: advertia que encara no havien aconseguit la partitura del *Don Quixot* de Strauss, assenyalava que calia afegir més obres de Bach (perquè l'única programada "li semblava poc" al públic) i recomanava repetir el "Preludi" de *Parsifal*, també per petició dels assistents als concerts. En la mateixa carta, Pena esmentava que havia encarregat part d'aquest material necessari a Valkenier:

He escrit a En Valkenier. Li envio 500 pessetes i li encomano els materials de Strauss, Schreker i la Suite de Bach que no trobo en lloc i seran molt poques pesetes pagant en marcs²⁷⁹. Si la trobes encara, li telegrafiarà suspenent la comanda.²⁸⁰

I, en efecte –desconeixem si comprats pel trompista o no–, aquella temporada es van donar la *Suite núm. 2* de Bach²⁸¹ i de nou el *Don Quixot* de Strauss²⁸², possiblement amb una nova partitura per al director. Tanmateix, no hi ha rastre de Schreker fins a uns quants anys més tard²⁸³.

Tot seguit, a la mateixa carta, Pena explicava a Casals que havia rebut resposta de von Schillings mitjançant un telegrama. Una vegada més, el director de l'Òpera de Berlín concedia un permís al trompista per a tocar amb l'OPC. És més, el llibret anunciador d'aquella temporada de nou feia esment del trompista, aquesta vegada per a fer pública l'aparició d'aquest com a solista, interpretant el *Concert per a trompa i orquestra núm. 1* de Strauss²⁸⁴. Es presentava, doncs, junt amb els solistes d'aquella sèrie –el mateix Pau Casals, com a violoncel·lista, i el seu deixeble, Gaspar Cassadó–, anunciant la interpretació del *Concert per a trompa* de Strauss i advertint de la seua dificultat:

També com en les sèries anteriors ha estat contractat com a solista de trompa de l'orquestra, el professor del Teatre de l'Òpera de Berlín, WILLEM VALKENIER qui donarà a conèixer al nostre públic una obra de

²⁷⁹ Vegeu n. 267

²⁸⁰ ANC UI 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals, del 26 de setembre de 1922

²⁸¹ Quart concert de la Sèrie IV de l'OPC, 29 d'octubre de 1922

²⁸² Segon concert de la Sèrie IV de l'OPC, 19 d'octubre de 1922

²⁸³ Fins al tercer dels concerts de quaresma de l'OPC al Gran Teatre del Liceu, el 25 de febrer de 1926

²⁸⁴ Tercer concert de la Sèrie IV de l'OPC, 26 d'octubre de 1922. És molt probable que els materials d'aquesta obra també foren portats a Barcelona per Valkenier, vegeu n. 280. L'obra es presenta 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

RICARD STRAUSS, CONCERT PER A TROMPA, amb acompanyament d'orquestra, rarament executat per mor de ses dificultats.²⁸⁵

De fet, la presentació de Valkenier com a solista va provocar que el seu nom apareguera de nou a la premsa, qualificat aquesta vegada com a “concertista de trompa”²⁸⁶. L’anunci d’aquest concert evidencia una vegada més el poc interès de la *RMC* per l’OPC, comparat amb la resta de mitjans:

Col·laboraran com a solistes en aquests concerts, ultra el propi Casals que executarà el magnífic *Concert* de Schumann, En Gaspar Cassadó que interpretarà la part de violoncel solista del *Don Quixot* de Ricard Strauss, i el professor del Teatre de l’Opera de Berlín, Willem Valkenier qui donarà a conèixer al nostre públic una obra de Ricard Strauss, *Concert per a trompa*, amb acompanyament d’orquestra.²⁸⁷

En definitiva, no existeix una expectació desmesurada, sobretot si tenim en compte –amb la perspectiva que ens dóna el temps– que es tractava de l’estrena a l’estat espanyol d’aquest concert de Strauss i més encara coneixent l’afició barcelonina de l’època pel compositor²⁸⁸. Amb tot, *La Veu de Catalunya* parla de l’interès que havia despertat aquesta excepcional actuació:

Ben rara ocasió es presenta de sentir el “Concert per a trompa” amb l’acompanyament d’orquestra, original del cèlebre Ricard Strauss, sols assequible a concertistes de la categoria del tan notable professor Willem Valkenier ja força acreditat en les temporades anteriors i l’audició de qual obra és esperada amb molt d’interès des de que s’anuncià en els programes.²⁸⁹

I una vegada acabat el concert, el mateix diari publicava la crítica, que posava de manifest tant la qualitat del solista com l’opinió sobre l’instrument. A més, el text confessa un cert interès previ per la peça en ella mateixa –que finalment no entusiasma–, a la que acaba qualificant d’obra “de joventut”:

Hi havia un interès especial en conèixer el “Concert” en mi bemoll major per a trompa i orquestra del gran compositor Ricard Strauss, que ens fou ofert en primera audició, i aquest interès era tant o més per a conèixer l’obra com per a apreciar i constatar una vegada més les remarcables qualitats de virtuos del senyor Willem Valkenier, trompa solista de

²⁸⁵ CEDOC, Llibret anunciador de la Sèrie V de l’OPC (octubre-novembre de 1922), p. [4]

²⁸⁶ *La Vanguardia*, 26 d’octubre de 1922, p. 20

²⁸⁷ *RMC*, núm. 225-226 (setembre-octubre de 1922), p. 239

²⁸⁸ SALVAT (1908); LLONGUERAS (1925: 88-91), i l’article que segueix, sense signar, “Hònors al Mestre Ricard Strauss” dins *RMC*, núm. 256 (abril de 1925), pp. 93-94; RABASEDA (2006: 54); CORTÈS (2010: 139)

²⁸⁹ *La Veu de Catalunya*, 24 d’octubre de 1922 (ed. vespre), p. 15. Es repeteix al dia següent: *La Veu de Catalunya*, 25 d’octubre de 1922 (ed. matí), p. 2. El mateix text, però en castellà, apareix a *El Diluvio*, 25 d’octubre de 1922, p. 16

l'orquestra, al qual fou encomanada l'execució d'aquesta obra, plena de tota mena de dificultats.

L'obra de Strauss, correctament escrita, no ofereix gran interès musical. Es una obra de joventut i les condicions genials que tots reconeixem en aquest eminent compositor dels nostres temps, no apareixen encara en el concert a que ens referim; la trompa, no obstant, hi és tractada sempre amb una gran noblesa.

Strauss treu d'aquest instrument, ple de limitacions, tot el partit possible. El senyor Valkenier ens va donar una execució impecable d'aquesta obra, en la qual cal vèncer tot gènere de dificultats i d'ardideses. Se'ns va mostrar un virtuós extraordinari i un veritable artista per l'amor que va posar a l'obra, per la pastositat i dolcesa del so, per l'afinació perfecta i per la manera sòbria i elevada d'interpretar l'obra. Díficilment pot trobar aquest "Concert" un millor interpretador. L'ovació que l'auditori va tributar a l'excel·lent Willem Valkenier fou ben justament merescuda.²⁹⁰

De la crítica també se'n va ocupar *La Vanguardia*. En aquest segon diari, és Walter qui signa el text, que –en un sol paràgraf– fa no només un gran elogi de les qualitats de Valkenier sinó que dóna un detall importantíssim sobre la seua interpretació: l'ús d'un instrument "diferent al d'altres ocasions"²⁹¹. Per a aquest crític, l'holandès és "segur i expert, de facultats excepcionals":

En primera audición se daban dos obras de muy distinto carácter: El "Concierto en mi bemol", de Strauss, para trompa y orquesta y la fantasía zoológica (así lo califica su autor) "El Carnaval de los animales" de Saint Saéns.

La primera requiere la colaboración de un solista seguro y experto, de facultades excepcionales y estas cualidades se reunían en el señor Willen [sic] Valkenier, que logró salir muy airoso de su difícil cometido, tanto por la técnica, como por la dicción y hasta por la calidad del sonido, bien diferente del que le oímos en otras ocasiones, sin duda debido al cambio de instrumento. El "Concierto" es obra de juventud, que acusa en el autor marcadas influencias de sus predecesores. Fué largamente aplaudido el solista señor Valkenier. [...] ²⁹²

²⁹⁰ *La Veu de Catalunya*, 28 d'octubre de 1922 (ed. vespre), p. 6, i també *La Veu de Catalunya*, 29 d'octubre de 1922 (ed. matí), p. 14

²⁹¹ Estudiarem aquest canvi d'instrument en el següent capítol

²⁹² *La Vanguardia*, 27 d'octubre de 1922, p. 16

PALAU DE LA MUSICA CATALANA

ORQUESTRA PAU CASALS

Tercer Concert de Tardor

Dijous 26 octubre 1922, a tres quarts de deu del vespre

amb la cooperació del professor de trompa

WILLEM VALKENIER

PROGRAMA

MENDELSSOHN

Obertura de Ruy-Blas.

R. STRAUSS

CONCERT en mi bemol major, per a trompa i orquestra. (1.^a AUDICIÓ)

SAINT-SAËNS

El carnaval dels animals, gran fantasia zoològica, per a 2 pianos, violins, violes, violoncels, contrabaixos, flauta, clarinet, harmònica i xilofon. (1.^a AUDICIÓ)

I. Introducció i marxa reial del lleó. — II. Gallines i pollastres. — III. Hemions (animals veloces). — IV. Tortugues. — V. L'elefant. — VI. Kangurus. — VII. Acuarium. — VIII. Personatges d'orelles llargues. — IX. El cu-cut al bosc. — X. Voladuria. — XI. Pianistes. — XII. Fòssils. — XIII. El cigne. — XIV. Final.

BEETHOVEN

SIMFONIA en mi bemol (Heroica).

I. Allegro con brio. — II. Marcia funebre. Adagio assai. — III. Scherzo. Allegro vivace. — IV. Finale. Allegro molto.

PREUS: Llotges pati i amfiteatre, sense entrades, Ptes. 60. — Sillons pati i amfiteatre, amb entrada, Ptes. 10. — Circulars pati, id. id., Ptes. 3. — Graderies pati, id. id., Ptes. 4. — Sotils numerats, I rengle, id. id., Ptes. 7. — Sotils numerats II a V rengle, id. id., Ptes. 4. — **ENTRADA GENERAL, Ptes. 1^o60**

L'impost a càrrec del públic

DESPATX DE LOCALITATS: «UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA» (Portal de l'Angel, 1 i 3) de 3 a 7 tarda. — El dia del concert, solament despatx al PALAU DE LA MUSICA CATALANA.

QUATRE CONCERT: Diumenge 29 octubre 1922, tarda

Segueix obert l'abonament als dos concerts de tarda.

758. — SUCCESSORS D'HENRICH I C.^a

Fig. 2.6: Full volander del tercer concert de la Sèrie IV de l'OPC, 26 d'octubre de 1922. CEDOC

Fins i tot el setmanari satíric *L'Esquella de la Torratxa* se'n va fer ressò, qualificant Valkenier de “veritable prodigi”²⁹³. També *El Diluvio* afirmava que “Valkenier salí victorioso”.²⁹⁴

Per la seua banda, Pena va incloure aquesta interpretació entre les fites musicals més destacades de la temporada, en el manuscrit de la memòria de l'OPC que va redactar per al curs 1922/1923. Entre el prominent repertori de l'orquestra (amb peces de Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Schubert i Wagner), incloïa també les obres de Strauss i assenyalava el “triomf” de Valkenier amb el concert per a trompa:

No'm entrentindré a senyalar una per una les magnífiques execucions que fruïrem, remembrant sols com capdals les de les tres Simfonies de Beethoven que contingueren els programes, així com les incomparables execucions de les Simfonies Inacabada de Schubert, de la Jupiter de Mozart, de la Suite per a flauta i corda de Bach, de les obres de Brahms, Wagner i Strauss, fent esment especial del Concert per a trompa d'aquest últim on el professor Valkenier acreditá més que mai les seves grans dots artístiques obtenint-hi un remarcable triomf.²⁹⁵

La participació de Valkenier a l'OPC es va repetir en la temporada de primavera de 1923. En un dels programes d'aquesta sèrie de concerts, el corresponent al segon dels concerts²⁹⁶, apareix excepcionalment un llistat del quartet de trompes al complet. És amb motiu de la primera audició del *Divertimento núm. 2* de Mozart (1756-1791)²⁹⁷ que s'enumeren els vents solistes: Willem Valkenier, Rafel Lleyda, Pascasi Flores i Mònic Sierra (trompes), Josep Vila (flauta), Antoni Cortès (oboè) i Antoni Goxens (fagot).

També els noms dels trompistes són citats a la premsa. En la seua crítica a *La Veu de Catalunya*, Llongueras no només destacava la tasca de Valkenier sinó de tot el quartet de trompes junt amb la resta de vents solistes:

²⁹³ *L'Esquella de la Torratxa*, 3 de novembre de 1922, p. 719

²⁹⁴ *El Diluvio*, 28 d'octubre de 1922, p. 14

²⁹⁵ BC, M6970/5 Manuscrit de la memòria redactada per Joaquim Pena sobre l'activitat de l'OPC en el curs 1922/1923, pp. 4-5

²⁹⁶ AHSGTL, Programa del concert de l'OPC del 15 de maig de 1923, p. 2

²⁹⁷ Es tracta del *Divertimento* K. 131

MOZART:

DIVERTIMENT, n.º 2, per a instruments d'arc, flauta, oboè, fagot i 4 trompes.

(1.^a AUDICIÓ).

- I. Allegro.
- II. Adagio.
- III. Menuetto. — Trio I (trompes). — Trio II (flauta, oboè, fagot). — Trio III (instruments de vent). — Coda (instruments d'arc i de vent).
- IV. Allegretto.
- V. Adagio. Allegro molto.

SOLISTES:

Trompa 1^{er}: WILLEM VALKENIER.

Id. 2^{on}: RAFEL LLEIDA.

Id. 3^{er}: PASCASI FLORES.

Id. 4^{rt}: MONIC SIERRA.

Flauta: JOSEP VILA.

Oboè: ANTONI CORTÉS.

Fagot: ANTONI GOXENS.

Fig. 2.7: Detall del programa del segon concert de la Sèrie VI de l'OPC, 15 de maig de 1923.
AHSGTL

Magnífic! Superb! aquest segon concert de primavera que tingué lloc el propassat dimarts, a la nit. Programa simple i admirablement compost. Quatre obres ben diverses i ben escollides, executades de faísó impecable.

[...] El "Divertiment núm. 2" (per a instruments d'arc, flauta, oboè, fagot i sis [quatre] trompes), de Mozart, que s'executava per primera vegada a Barcelona, ens proporcionà uns moments de completa fruïció, que difícilment sabríem oblidar.

Evidentment, és aquest un d'aquells "divertiments en casació o músiques de taula" que escriví Mozart, a manera de petites simfonies, allà pels anys de 1775 al 1777. Eren escrites aquestes obres, alades i finament expressives, per a petita orquestra, i solien abundar en elles els instruments de vent. Aquest que ens acaba de revelar En Pau Casals, és un dels millor si més inspirats "divertiments" que hem sentit. És escrit amb una espontaneïtat i amb una gràcia i amb una perfecció inimitables.

[...] Direm que la interpretació d'aquesta obra fou en tots moments digna en absolut de la mateixa. Creiem que és aquest el suprem elogi que podem fer de l'orquestra i del seu eminent director.

No volem deixar esmentar els noms dels professors de trompa, senyors Valkenier, Lleida, Flores i Sierra, com també els dels senyors Vila (flauta), Cortés (oboè) i Goxens (fagot), els quals feren en aquesta obra veritables prodigis d'execució i demostraren una vegada més ésser aquells artistes veritables que tantes vegades hem admirat i elogiat sense reserves.²⁹⁸

El següent concert de la temporada també va comptar amb un reconeixement per a Valkenier, a *La Vanguardia*. Els termes amb què l'autor expressava el treball del trompista a l'"Idil·li" de *Siegfried* de Wagner –"sense cap entrebanc, sense la més lleugera relliscada, amb fines sonoritats"– donen de nou una idea clara de les expectatives, de l'opinió del públic i de la crítica al respecte de les trompes a Barcelona i de l'extraordinari efecte de la presència de Valkenier:

Programa del tercer concierto de Primavera: *Tercera Sinfonía en fa*, Brahms. *Concierto en la menor* para piano y orquesta, Schumann, (solista Fanny Davies). *Toccata y fuga*, Bach; *Nocturno y Estudio*, Chopin; (señora Davies). *Idilio de Sigfrido*, Wagner. Obertura *Leonora núm. 3*, Beethoven.

[...] El *Idilio de Sigfrido* fue interpretado por la orquesta con aquella delicadeza, con aquella intimidad de expresión que requiere, obteniendo admirables efectos de *pianissimo*. Y era para nosotros un verdadero descanso el oír los comprometidos pasajes de la trompa a solo, sin un tropiezo, sin el más ligero resbalón, con finas sonoridades: Nuestra felicitación al profesor señor Valkenier. También la conocida obertura de *Leonora* fué traducida brillantemente, dando motivo, como el resto del programa a prolongadas muestras de agrado, por parte del auditorio.²⁹⁹

Resulta decisiva l'afirmació de l'autor que qualifica l'actuació de Valkenier de "veritable descans". Sens dubte, es tracta d'un instrumentista d'un altre nivell, que marca una profunda diferència en els "compromesos passatges de trompa" en comparació amb els trompistes habituals a l'escena barcelonina.

Finalment, en aquella mateixa temporada es va repetir *El somni d'una nit d'estiu* de Mendelssohn, en el darrer dels concerts, "a petició" del públic³⁰⁰. Tot i ser una de les poques vegades en què Casals es presenta com a solista en un concert públic des que havia format l'OPC, el crític va reservar una bona part del seu article per a destacar una vegada més el solo de trompa del "Nocturn":

²⁹⁸ *La Veu de Catalunya*, 17 de maig de 1923 (ed. matí), p. 10

²⁹⁹ *La Vanguardia*, 22 de maig de 1923, p. 16

³⁰⁰ Cf. AHSGL, Programa de mà del concert de l'OPC del 25 de maig de 1923, p. [14]

Después [Casals] empuñó la batuta de director para conducir una brillante y ponderada interpretación de la “Séptima Sinfonía” de Beethoven, especialmente aclamada en el tercer tiempo “Presto”. Afiligranado apareció también el “Allegretto” llevado a un tiempo quizás algo calmoso para nuestro gusto. Era de admirar la fidelidad a las menores indicaciones de acentuación rítmica y matiz observadas durante toda la obra. El “Nocturno” (exquisitamente interpretado, destacándose el solista de trompa señor Valkenier), y el “Scherzo” (dicho también delicadamente, sobresaliendo el señor Vila, flautista), que forman parte, del “Sueño de una noche de verano” de Mendelssohn [...].³⁰¹

Amb les seues aparicions, demostrant un nivell extraordinari, Valkenier havia causat un enorme impacte entre públic i crítica, com hem pogut observar a través del testimoni de la premsa escrita. El que resulta més difícil de copsar és com els principals actors del panorama musical van encaixar aquesta irrupció de Valkenier i la seua manifestació de qualitat en un instrument tan menysvalorat. Tanmateix, un llarg article a *La Veu de Catalunya* (junt a un breu apunt a la correspondència entre Casals i Pena) donen llum a aquesta qüestió. L'autor del primer text, una vegada més Llongueras, exposa obertament el que deia que era “una idea que ja s'ha fet pública”: aconseguir que Valkenier s'establira a Barcelona. És meridianament clar quan afirma que a la ciutat no hi ha “ni trompes ni fagots”, que cal impulsar l'estudi d'aquests instruments i facilitar instruments de bona qualitat als alumnes que mostren una millor disposició per a ells i no se'ls poden permetre degut al seu elevat cost. Interpel·la directament a l'Ajuntament i a l'EMMB perquè aconseguisquen retindre al trompista a la ciutat i demana la col·laboració i la implicació de nombroses institucions musicals rellevants, entre elles la mateixa OPC, l'Orfeó Català o l'OSB, entre d'altres. L'última frase és, simplement, lapidària: “el senyor Valkenier, llavors, no hauria passat en va per Barcelona.” Aquest és el text complet:

No volem abandonar la ressenya d'aquests notabilíssims Concerts sense deixar d'aportar la nostra contribució a una idea que ja s'ha fet pública i que ens sembla d'una importància cabdal. Hem tingut ocasió d'apreciar en ells més que mai les dots excepcionals del senyor Willem Valkenier, l'incomparable professor de trompa. A Barcelona manquen, com tothom sap, trompes i fagots. Sense aquests elements tan indispensables en l'orquestra moderna, cap institució orquestral podrà mai consolidar-se. Per què no podria fundar-se una veritable escola d'aquests instruments?... Per què no es procura que el senyor Valkenier resti a Barcelona? L'Ajuntament i la Direcció de la nostra important Escola municipal de Música caldria que

³⁰¹ *La Vanguardia*, 24 de maig de 1923, p. 20. També en fa esment *La Veu de Catalunya*, 26 de maig de 1923 (ed. matí), p. 11; 26 de maig de 1923 (ed. vespre), p. 4

es preocupessin d'això. Fóra precís reformar aquests ensenyaments a base de personalitats com el senyor Valkenier que poden formar una veritable escola. Fóra encara convenient facilitar als qui aprenguessin el fagot o la trompa bons instruments durant el temps dels estudis, puix el cost elevat d'aquests instruments fa que no tothom es trobi en condicions de poder-los estudiar i és per això que són tan escassos els qui bé o malament els estudien. Caldria, oi més, recompensar d'una manera o altra als qui realitzessin més brillantment els seus estudis i demostrassin majors aptituds en el domini de l'instrument.

Llencem aquestes idees. Voldríem que entitats d'importància musical com són l'Orfeó Català, l'Orquestra Pau Casals, l'Associació dels Amics de la Música, l'Associació de Musica "da Camera", l'Associació Íntima de Concerts, l'Orquestra Simfònica de Barcelona, etc. i totes les institucions culturals o artístiques, que sentin l'anhel d'una preponderància musical catalana, podrien unir-se per a fer totes juntes, a l'Ajuntament, la demanda de la creació d'una veritable "Escola" dels esmentats instruments de vent. Creiem fermament que si així es fes, la Comissió de Cultura del nostre Ajuntament es preocuparia d'aquesta qüestió i no deixaria desatesa la demanda. El senyor Valkenier, llavors, no hauria passat en va per Barcelona.³⁰²

Aquesta mateixa preocupació per retindre Valkenier i buscar-li una ocupació estable apareix, com dèiem, en una carta de Pena a Casals, quatre mesos i mig més tard, coincidint amb la preparació de la temporada de primavera de 1923. En el text, Pena confirma que efectivament van existir converses per a intentar fer realitat el que descrivia Llongueras, és a dir situar Valkenier a l'EMMB. Tanmateix, ni Pena a través de l'OPC ni la pressió de Llongueras mitjançant el seu escrit a la premsa van poder aconseguir una "situació estable" per a Valkenier a Barcelona. La carta de Pena conté una resposta gens encoratjadora, si bé el director de l'EMMB, Antoni Nicolau (1858-1933)³⁰³, admetia compartir la idea de mantindre el trompista a la ciutat:

També varem tractar amb en Nicolau de la conveniència de retindre aquí en Valkenier creant-li una situació estable. Ens ha donat la raó, però no hi ha res per ara i'm sembla que n'hi ha per temps.³⁰⁴

³⁰² *La Veu de Catalunya*, 7 de novembre de 1922 (ed. vespre), p. 6. El text apareix de nou al mateix diari al dia següent, 8 de novembre de 1922 (ed. matí), p. 12

³⁰³ Ho va ser des del 1896 fins al 1932

³⁰⁴ ANC UI 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals, del 25 de març de 1923

Sens dubte, Llongueras coneixia molt bé el cas, ja que l'havia viscut en primera persona. Nicolau li va confessar una situació similar al voltant d'incloure la seua classe de rítmica a l'EMMB³⁰⁵.

³⁰⁵ LLONGUERAS (1944: 150): "Al darme las gracias [Nicolau] me dijo: – Lo que siento es que usted no pueda dar estas enseñanzas aquí en la *Escuela Municipal de Música*. Si de mí dependiera haría ya mucho tiempo que usted estaría aquí. Yo soy únicamente un funcionario más y no puedo hacer las cosa como yo quisiera." Vegeu també TRIAS (1984: 131-132), RABASEDA (2013a: 173)

2.4. LA CERCA D'UN NOU PRIMER TROMPA

Després dels nombrosos èxits de Valkenier en els dos anys precedents, de la seua notable presència a la premsa, de l'estrena del concert de Strauss en la temporada anterior i dels infructuosos moviments per a aconseguir establir-lo de manera permanent a Barcelona, la preparació de la temporada de tardor de 1923 va portar un enorme desencís per a l'OPC: a finals d'agost d'aquell any, Pena escrivia a Casals per a comunicar-li que "per fi" havia arribat una carta del trompista i que aquesta contenia la seua negativa de prendre part una vegada més en els concerts de l'orquestra.

A través del testimoni de Pena, coneixem el contingut d'aquesta carta de Valkenier ja que el document original no s'ha conservat a l'ANC, junt a les altres cartes del trompista. Pena explicava que l'holandès havia anat posposant la confirmació de la seua nova actuació amb l'OPC per a la següent sèrie de concerts perquè esperava una resposta dels EUA. Una vegada resolta la qüestió americana, Valkenier finalment feia arribar la seua carta que –segons Pena– ratificava el que Miquel Ribalta, trompetista de l'orquestra³⁰⁶, ja havia avançat a Casals:

En aquest moment arriba, per fi, carta d'en Valkenier. Suposo tindrà un disgust al llegir-la, com l'he tingut, i's veu que anava retrasant la resposta, esperant contesta d'Amèrica. El cas es greu i convé solventar-lo al instant. Jo li hauria demanat qu'ell mateix ens en adrecès un altre, però en vist del que diu, me sembla que perdrem temps. Potser qu'ens adrecèm a Knepler, o a alguns altres de Berlin? A vosté toca decidir.

Si recorda vosté lo que deia en Ribalta en una de les seves, ja's veu que en Valkenier no pensava tornar a menys que lo d'Amèrica se li hagués anat a l'aigua. La meua primera carta era de mijans del més passat i no fa

³⁰⁶ Trompetista de l'OPC, cf. CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 30 d'abril de 1921, p. [3]. El text de la carta de Pena suggereix que Ribalta havia tingut contacte amb Valkenier a Alemanya

cap referència en ella, sinó sols a la que li escrigué a Lötzen tantost en Ribalta m'envià aquesta adreça. En fi, es un gros conflicte per nosaltres i espero ses ordres.³⁰⁷

En el mateix document, Pena qualificava la situació com a “greu” i assenyalava que requeria una solució immediata. El secretari suggeria a Casals unes quantes vies de resposta a aquest contratemps: en primer lloc, parlava d'aconseguir un altre trompista a través Valkenier, una estratègia que tot seguit donava per descartada pel que l'holandès exposava en la seua carta –possiblement per la data del seu viatge cap als EUA–; a continuació, proposava adreçar-se a Knepler, a Viena, amb qui ja havien tingut contacte per la mateixa qüestió de les trompes³⁰⁸; i, com a última alternativa, aconsellava recórrer a “alguns altres” a Berlín –entenem que parla d'altres instrumentistes del cercle de l'Òpera–, probablement a través de von Schillings.

El problema amb les trompes, el “gros conflicte” –com el descrivia Pena–, tornava a aparèixer a l'OPC, que havia de buscar de nou un primer trompa. Més endavant, en la mateixa carta, el secretari parlava del repertori d'aquella temporada i esmentava la representació, amb la música de Mendelssohn, d'*El somni d'una nit d'estiu* amb la col·laboració d'Adrià Gual (1872-1943). De les diverses complexitats del projecte, Pena remarcava finalment les dues principals, els cantants i “un bon trompa”:

L'assumpte d'*El somni*, resultarà un xic laboriós.

[...] Me sembla que tot pot arreglar-se fàcilment i que l'unic que ha de preocupar-nos es trobar un bon trompa i que'ls cantants se posin a tret.³⁰⁹

No cal recordar que en les darreres temporades ja s'havia interpretat aquesta música de Mendelssohn i que havia sigut una de les peces, concretament el “Nocturn”, on més havia destacat Valkenier.

Pel que fa a la decisió de l'holandès, va creure que Barcelona no era el millor lloc per al seu futur, tot i que el panorama era ben favorable, segons les seues pròpies paraules. L'any 1923 el trompista es trobava plantejant-se les possibilitats per a continuar amb la seua carrera professional i valorant, junt a la seua esposa, els

³⁰⁷ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 25 d'agost de 1923

³⁰⁸ Vegeu n. 219

³⁰⁹ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 25 d'agost de 1923

oferiments que li havien fet, des de la seua Holanda natal fins als EUA, cap a on finalment es va decantar:

I began to look around. Casals wanted me in Spain, and Mengelberg offered me a [unintelligible] place in Holland, and van Anrooy also in Holland. But... my wife and I discussed it and said, "If we are going to give up what you have here, then wouldn't it be better if we leave Europe altogether?" and, ah, I saw the point. England was at war –was badly damaged in the war; France was [unintelligible]; Spain was a neutral country, but although I liked Spain and its people –people like Casals and the many others I met there– I did not consider that it was a good place for me for the future. I was at that time... 1923, I was thirty-six years old. Of course, I would have a professor[ship] immediately, and do the Casals concerts and chamber music, perhaps an opera. I guess I could have had that in Barcelona, but that was not what we consider a *scene a coeur* and I began to look. Therefore, America was our first thought [...].³¹⁰

Segons el seu mateix testimoni, Valkenier havia sospesat la possibilitat d'establir-se a Barcelona, amb l'OPC. Apuntava també l'opció de sumar a les temporades de l'orquestra, certa activitat cambrística –sens dubte una idea fruit del pròsper ambient musical barceloní que havia pogut observar durant les seues estades³¹¹–. A més, afirmava que podria haver aconseguit fàcilment una plaça de professor i ocupar també un lloc a l'òpera. Aquestes dues darreres opcions entraven directament en conflicte amb Bonell, que en aquell moment ocupava tant el lloc de solista a l'OGTL com el de docent al Conservatori del Liceu. Si bé coneixem les dificultats d'aconseguir una plaça com a docent a l'EMMB, potser Valkenier no anava equivocat amb les seues possibilitats d'ocupació a dins d'una entitat privada com l'OGTL i el Conservatori del Liceu, que no haurien desaprofitat la fama que el trompista havia cultivat a la ciutat i l'expectació creixent de les seues actuacions amb l'OPC al llarg dels darrers anys. A més, Valkenier era un especialista en el repertori operístic; el seu treball a Berlín i el coneixement de l'obra de Wagner i de Strauss haurien sigut unes credencials innegables per al Liceu.

Per una altra banda, Valkenier era un reconegut pacifista; això va tindre un gran pes en la decisió. Segons la seua opinió, buscava un lloc on trobar la pau per a la seua família i el panorama europeu no semblava l'ídoni³¹².

³¹⁰ RICE (1994: 30)

³¹¹ Vegeu n. 97

³¹² GRIFFIN (1980), YANCICH (1983: 54-55), RICE (1994: 30, 32)



Fig. 2.8: La secció de metall de la BSO de l'any 1925. Willem Valkenier és el tercer dels trompistes asseguts, començant per l'esquerra. Fotografia reproduïda a YEO (1988: 49)

Així que finalment va decidir anar als EUA. Inicialment va viatjar a Nova York, si bé va trobar un altre tipus de conflicte, l'existent entre les orquestres associades al sindicat de músics i les no associades³¹³. Aquest fet va provocar que acabara establint-se a Boston, on va formar part de la Boston Symphony Orchestra (BSO) des del 1923 fins a la seua jubilació, l'any 1949³¹⁴.

Segons el mateix Valkenier, el contacte amb alguns directors que treballaven als EUA també li havia conreat certa reputació que li seria útil en la seua aventura americana:

I knew of the Boston Symphony Orchestra, and, in Berlin, I met a few compatriots of mine who came on vacation. I met Burgin³¹⁵ and I heard of an opening, but I could not accept a contract even if they had offered me one. But I knew also, because of the relations I had with several conductors in America like Gabilovich³¹⁶ or something, and I had a certain reputation. So I thought going there, it would not be too difficult to find a job, at least not perhaps right away in a symphony orchestra but could freelance I

³¹³ RICE (1994: 31). Les conegudes en anglès com a *union orchestras* i *non-union orchestras*, respectivament. Mentre la New York Symphony Orchestra estava associada al sindicat (que es traduïa en impedir l'entrada de músics no sindicats i exigir almenys un any de residència prèvia al país), la BSO no va estar associada al sindicat fins al 1942. Vegeu n. 317

³¹⁴ YEO (1988: 59-60)

³¹⁵ Richard Burgin (1892-1981), concertino de la BSO (des del 1920), a més de director associat de la mateixa orquestra (des del 1927). Segons YANCICH (1983: 55) va ser aquest músic qui va anar a Berlín durant la primavera de 1923 a buscar músics per a la BSO

³¹⁶ Ossip Gabilowitsch (1878-1936), després de rebutjar dirigir la BSO va ser director de la Detroit Symphony Orchestra (des del 1914)

thought. [...] And so it turned out that I came here, arrived in New York. I had accommodations there, but the union rule was I had to be around a year in this country before I could play. Perhaps in provinces it would have been easier but the New York Symphony local, you know, is a militant one, and I presented myself in Boston.³¹⁷

Mentre Valkenier començava una exitosa carrera a Boston, Pena i Casals quedaven a Barcelona, a la cerca d'un nou primer trompa.

D'entre les opcions que havia proposat en un primer moment (demanar un substitut a Valkenier, buscar a Berlín o a Viena), finalment Casals va optar per recórrer de nou a Knepler. Al mateix temps, Pena continuava amb la feina de reunir els músics per a la nova temporada. En una carta del 3 de setembre de 1923, Pena informava a Casals de les novetats: havia escrit a Sant Sebastià, d'on "no arribaven bones notícies"; cercava també un oboïsta, en estreta col·laboració amb Forns; i ja havia demanat el trompista a Knepler, de qui –segons afirmava– tenia una primera contesta. La carta de resposta de l'agent vienès sembla que no feia referència a cap trompista si bé parlava de la compra de música –tot i que l'OPC ja havia fet la petició i sembla que havien rebut alguna informació al respecte en un telegrama anterior que no s'ha conservat–:

Adjunto les contestacions rebudes dels professors de San Sebastià, que totes diuen lo mateix, com ja temíem. Demà ho comunicaré a en Forns i respecte l'oboe vostè dirà a qui hem d'adreçar-nos.

Acompanyo també la carta de Viena que ha arribat avui. No entenc lo dels Pesos, de quina nació han de ser. De tota manera'l preu'm sembla exagerat. No diu res del trompa, i això que'l telegrama, segons rebut que conservo, era del dia 27 o sigui tres fetxes abans de la carta.³¹⁸

De manera excepcional, aquest document conté una resposta de Casals, manuscrita en el característic llapis blau amb què el director anotava les partitures. Malauradament, el text és una mica confús degut a l'espai que ocupa en el paper (aprofitant els marges de la carta i també entre les línies escrites per Pena) i així mateix degut a la cal·ligrafia. Tot i això, el fragment aclareix que els diners es referien a la compra d'una simfonia de Schumann –que Casals accepta–; el violoncel·lista també donava resposta a la qüestió de l'oboè; i demanava que Pena confirmara a Knepler la contractació del trompista, de qui sembla que cita el nom tot i que resulta il·legible:

³¹⁷ RICE (1994: 31)

³¹⁸ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 3 de setembre de 1923

Que Pena telegrafii a Knepler que suposém que las quantitats en pesos signifiquen pesetas, en quin cas quedan acceptadas las condicions de la Schumann. Que en Forns vegi si el jovenet oboista estaria disposat a tocar el 1^{er} oboe amb l'orquestra i an aquest cas que li dongui un rendez vous amb mi lo mes aviat possible pera sentirlo altre vegada.

Confirmar engagement de [?] com trompa.³¹⁹

Dos dies més tard, el 5 de setembre de 1923, Pena escrivia de nou a Casals i confirmava que havia portat a terme les seues instruccions. A la vegada, es felicitava per haver resolt finalment la qüestió del trompista:

[...] vaig complir totseguit els encarrecs de vostè escrivint a Miss Davies i telegrafiant a Viena l'acceptació del trompa. Quina alegria més gran i quin pès ens hem tret de sobre! Això'm sembla un bon auguri per a lo que'ns falta resoldre.

Per mes que vaig fer, air no conseguí veure en Forns, per lo qual li he escrit a Regas comunicant-li les instruccions de vostè respecte'ls que han de substituir als de San Sebastian i especialment lo que'm diu vostè de l'oboe en la carta d'avui. L'he citat per divendres i ja li diré lo que hi hagi.

Avui escric a en Knepler confirmant mon telegrama, demanant-li datos del trompa i tractant de lo de la Schumann, que m'ha semblat difícil de dir per telegrama, però li dic que'm telegrafii la resposta, de manera que sols perdém tres dies.³²⁰

Pocs dies més tard, es corroborava aquesta contractació a través d'un telegrama i una carta que havien arribat de Knepler:

Aquest mati ha arribat el telegrama d'en Knepler que ha obert l'Enric i li porta. Suposo que'l contestarém dijous. Aquesta tarda ha arribat la carta que també li envio junt amb la contracta del trompa. Jo'm quedo l'original d'aquesta i ja'm dirà també qui l'ha de firmar.³²¹

En la mateixa carta, Pena donava per tancada tota la qüestió del personal, resolt el tema dels músics que no formarien part de l'OPC per estar encara a Sant Sebastià. Per altra banda, Pena compartia amb Casals el suggeriment de Forns de parlar amb Pascasi Flores, trompista i representant dels músics, com a delegat de la secció de vent en la Junta de l'OPC³²². La reunió va tindre lloc el 13 de setembre de 1923.

³¹⁹ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 3 de setembre de 1923; DALMAU; MORA i CORTÉS (2012: 68) ofereixen una transcripció diferent del text en què apareix el nom de "Lyford", tot i que en aquest cas el sentit del fragment no l'identifica directament com a trompista

³²⁰ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 5 de setembre de 1923

³²¹ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals de l'11 de setembre de 1923

³²² ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 5 de setembre de 1923

Gràcies a una nova carta de Pena, datada una setmana després, ens assabentem del conflicte existent: no només es tractava dels músics que havien quedat *encara* a Sant Sebastià sinó que uns altres havien rebutjat participar en la nova temporada de l'OPC degut a compromisos amb teatres i cinemes de Barcelona. Per a solucionar-ho, Pena s'havia entrevistat amb Francesc Ribas, del Teatre Tívoli³²³, que li havia parlat de la situació: Ribas havia admès a cinc músics de l'OPC –entre ells en destacava el cas de Bonaventura Dini, per l'estreta relació amb Casals– però havia aturat a altres. Els cinc que finalment havia contractat li havien assegurat que deixarien l'OPC igualment, motiu pel que havia tancat el tracte amb ells; entre aquests músics, es trobava Pascasi Flores:

Estimat amic: de la entrevista amb en Ribas s'en dedueix, segons lo que aquest manifesta, que no ha volgut fer cap tort a l'Orquestra, ans al contrari, ha deturat gran nombre de professors que volien passar-se al *moro* i qu'ell no els ha admes, diu, per no perjudicar-nos, citant-nos com exemple'l més caracteritzat el d'En Ventura Dini, al qual en Ribas ha recordat els seus deures envers vostè. I que'ls pocs que ha admès, *cinc* per ara segons diu, es perquè li han declarat formalment que de tota manera deixaven l'orquestra i que sinó'ls prenia ell s'en anirien al Victoria. Cita'l cas del trompeta Domingo qu'estant entre'ls que li proposa la direcció, l'ha rebutjat perquè sap que'ns fa falta. En Flores li va dir que “lleva yà la dimisión en el bolsillo y que por nada del mundo volveria a tocar con nosotros”.

De tots plegats, lo mes important es el cas de l'oboe i'l d'en Flores. Tinguerem altre entrevista amb el pare Montoliu i aquest consent que'l seu fill vingui si li asseguren la plaça al Cine. D'acord amb en Ribas, qui declara estar disposat a donar-nos tota classe de facilitats, hem posat l'assumpte en mans del nostre Ferrer per a que amb l'amistat que té amb en Solà (gerent del cine) obtingui de totes passades el permís per l'oboe.

En quant a en Flores es cas perdut. Varem tenir una llarga sentada, creguerem deixar-lo convençut i a l'endemà ho desfà tot i ha enviat per escrit la dimissió. Li vaig dir qu'en Mestres acabava d'assegurar-me la seva plaça en el Liceu, li vaig oferir anar plegats a veure en Plantada per a que ho ratifiqués, vaig recabar la seva paraula d'esperar quan menys fins a la Junta General de divendres, i ara s'en desdiu i no vol anar a la Junta perquè veu que aquesta no li daria la raó. Diu que la seva decisió es *irrevocable*.

Dels demás el més important es en Casanovas, flauta, que veurèm a la Junta de demà lo que diu... Així que's nomenin els nous delegats, anirèm a trobar la Junta del Sindicat i veurèm si aquesta pot fer obeir per força als dissidents. Però, com ens ha dit en Flores, encara que per força'l fessin venir ara, a la temporada següent tornarà a plantejar el mateix conflicte i,

³²³ FOGUET (2005: 41)

ben mirat, que'n treurèm en aquest cas? Procurarèm en la reunió de demà que's prengui un acord ferm per a estalviar-nos tals bullits en endavant.³²⁴

Finalment, el 21 de setembre de 1923, es va celebrar una reunió de la junta de l'OPC. En ella es va fer l'anunci dels concerts a París que tindrien lloc l'any 1924 i es van votar els nous representants dels músics; entre ells, Narcís Carbonell³²⁵, el substituït del dimitit Pascasi Flores. D'això en dóna notícia Pena en una carta redactada al dia següent. En ella, a més, remarcava la necessitat de trobar un altre trompista per a reemplaçar la baixa de Flores. Preguntava també a Casals si volia fer algun altre moviment amb els trompistes restants: plantejava la possibilitat de canviar Lleyda de segon a tercer, o bé buscar un trompista millor per al lloc de tercer. En tots dos casos, el quart, Nolla –a qui tornem a trobar com a membre de l'OPC després de la temporada inaugural–, restava en la mateixa posició:

Air hi hagué la Junta de l'Orquestra. Assistiren 38 professors. Produí, com es natural, molt bon efecte el plan de la temporada i voldrien ja marxar demà a París.

S'acordà treure de l'Orquestra als que no compareixin aquesta temporada. L'elecció de delegats fou per aclamació, essent reelegit molt justament en Forns, i nomenats en Bas per la corda baixa i en Carbonell pel vent. Suposo que li plaurà aquest nou Comitè.

Li adjunto la carta de dimissió d'en Flores que li prego'm retorni. Ara per cercar el nou trompa, digui'ns vostè, si vol de tercer en Lleyda, o be si aquest segueix a segon i cal cercar un de millor, a veure si'l trobèm. En Nolla va de 4^{rt}.³²⁶

Més endavant, en la mateixa carta, Pena aporta més detalls al voltant del conflicte esdevingut. La voluntat de la millora de les condicions laborals i salarials dels músics proposada per Casals amb el seu augment de sou resultava insuficient en un panorama en què els músics tenien poques oportunitats de treball ben remunerat i, sobretot, de caràcter estable al llarg de tot un any. En aquest context, la compatibilitat entre ocupacions era complexa; els teatres i cinemes evitaven contractar músics de la BMB per aquesta raó, mentre que l'OSB no tenia aquests problemes –òbviament– ja que el seu director era el mateix Lamote de Grignon:

Diuen que hi ha acord absolut de no donar ni un permis, havent evitat pendre ningú de la Banda ni de cap altra corporació constituïda. Si no fos

³²⁴ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 20 de setembre de 1923

³²⁵ Narcís Carbonell era el tercer flauta i flautí de l'OPC, cf. BOFARULL (1930: 46); BC, M4879/125 Nòmina de l'assaig i concert de l'OPC del 18 i 19 de juliol de 1936

³²⁶ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 22 de setembre de 1923

això, mitja orquestra nostra se n'hi hauria anar, veient la poca feina que hi ha, ben pagada i segura tot l'any. Es un grà que ens ha sortit.³²⁷

Finalment, Pena anunciava la seua preocupació perquè no tenia novetats de Knepler, pel que posava en alerta la situació amb el primer trompista (on ara havia de sumar la cerca d'un segon músic per a fer de tercer) i comunicava a Casals la intenció de reclamar una resposta mitjançant un telegrama, al dia següent:

De Viena res encara. El telegrama en que jo acceptava fa ja una setmana qu'es enviat i'ls diners del trompa també. Si per tot avui no arriba, telegrafiaré altre cop.³²⁸

Després de set dies, "tota una setmana d'angúnia", Pena informava de la rebuda d'una resposta de Knepler. Alhora, la preocupació inicial es confirmava ja que sembla que Knepler havia tingut algun problema amb la contractació d'aquest músic per a l'OPC. Pena finalment respirava alleujat perquè l'agent vienès ofería una alternativa, un trompista de Budapest:

Amic Casals: finalment! després de tota la setmana d'angunia ha arribat a les 8 d'aquest vespre l'adjunt telegrama de Viena que confirma les nostres temences, però hi dona la solució. A l'acte he posat un telegrama *urgent* acceptant el trompa de Budapest. Veurém que'n resultarà. Cal reconeixer que després del bunyol fet, en Knepler ha obrat amb diligència per treure'ns del compromís qu'era formidable.³²⁹

Com a postdata de la mateixa carta, Pena també confirmava la contractació d'un altre trompista per a l'OPC, Joan Espona, que actuà com a tercer trompa.

En resum, la temporada de tardor de 1923 va comptar amb un nou primer trompa provinent de Budapest de qui desconexem el nom; dos trompistes ja membres de l'OPC en els llocs de segon, Lleyda, i quart, Nolla; mentre que es va contractar un altre músic local per al tercer, Espona.

D'aquest darrer trompista coneixem que havia estat en actiu a Barcelona almenys des d'uns quants anys abans i que era un protagonista destacat del panorama musical de la ciutat. A finals de la dècada de 1910 apareix com a membre fundador del Sextet Iberia³³⁰ i col·labora amb el Quartet Renaixement sota el paraigües de

³²⁷ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 22 de setembre de 1923

³²⁸ *Íd.*

³²⁹ ANC UI 6235, núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 29 de setembre de 1923

³³⁰ *La Veu de Catalunya*, 1 de juny de 1916 (ed. matí), p. 2, anuncia la creació a Barcelona d'"un sextet nomenat 'Iberia', compost de flauta, don Joan Puigdueta; òboe, don Artur Salvio; clarinet, don Vicens Morales; fagot, don Francesc Canari; trompa, don Joàen Espona, i piano, don Manuel Burges i don Ernest Doderó, el fi del qual és donar un concert mensual [...]". El mateix text es repetia a *La Veu de Catalunya*, 2 de juny de 1916 (ed. vespre), p. 3. Pocs mesos més tard, el mateix diari aclareix

l'AAM³³¹ (on va presentar la *Sonata per a trompa* de Beethoven³³²). Per altra banda, cal assenyalar que a partir de 1922, trobem Pascasi Flores en el seu lloc com a trompista del Sextet Iberia³³³.

Puntualment, Espona havia tocat a la BMB³³⁴. A més, era membre de l'Orquestra de l'AAM, sota la direcció de Francesc Pujol, i també de l'Agrupació d'Instrumentes de Vent de la mateixa associació, sota la direcció d'Eduard Toldrà³³⁵. En ambdós conjunts, apareix com a primer trompa, acompanyat de Mònic Sierra, com a segon³³⁶. Per tant, Espona i Sierra –que és el segon trompa de l'OPC en el moment en què arriba Espona– mantenen una jerarquia similar en el quartet, tot i que en el cas de l'orquestra de Casals estaven tots dos per sota del solista.

Pel que fa a la qualitat d'Espona com a trompista, existeix una certa coincidència de la premsa en els inicis de la seua activitat pública. Com a part del sextet, va rebre ressenyes positives, totes referides al conjunt i amb un caràcter general. Però al presentar-se com a solista –amb l'esmentada *Sonata* de Beethoven–, la crítica mostrà un clar consens sobre la seua immaduresa com a instrumentista.

que Burgés és l'impulsor d'aquesta formació, cf. *La Veu de Catalunya*, 23 de juny de 1916 (ed. vespre), p. 3. Uns anys abans, però, *La Vanguardia*, 17 de febrer de 1914, p. 6, ja havia publicat la creació d'un quintet "con ó sin piano, distribuido en la siguiente forma: flauta, señor Corrons; óboe, señor Salvio; clarinete, señor Morales; trompa, señor Espona; fagot, señor Canari, y piano, señor Gálvez, con el objeto de dar á conocer la música escrita para estos instrumentos y el dar conciertos benéficos, cuyo producto será distribuido entre los pobres." Al gener de 1917, el sextet feia el seu segon concert, aquesta vegada format per Francesc Casanovas, flauta; Josep Ros, oboè; Vicens Morales, fagot; Francesc Canari, fagot; Joan Espona, trompa; i Ernest Dodero, piano. Burgés exercia de director artístic, cf. *La Veu de Catalunya*, 23 de gener de 1917 (ed. vespre), p. 4; 24 de gener de 1917 (ed. vespre), p. 4. Al maig de 1921 la formació s'anuncia amb canvis sensibles: Josep Calvera, flauta; Joan Valero, oboè; Nicolau Luengo, clarinet; Francesc Canari, fagot; Joan Espona, trompa; i Antoni Laporta Astort, piano, cf. *El Diluvio*, 11 de maig de 1921, p. 18

³³¹ *La Publicidad*, 15 de novembre de 1917, p. 4; *La Veu de Catalunya*, 16 de novembre de 1917 (ed. vespre), p. 10; 2 de juny de 1920 (ed. vespre), p. 4

³³² Junt amb el pianista Guillem Garganta cf. CEDOC, Programa del concert de l'AAM del 16 de novembre de 1917, p. [2]. Tot i que LLONGUERAS (1936a: 154) parla de la primera audició d'aquesta obra a Barcelona, el programa no l'anuncia com a primera audició (com si fa amb la primera de les peces del concert). Per altra banda, *La Publicidad*, 22 de novembre de 1917, p. 4, apunta que aquesta primera audició va tindre lloc l'any 1904 en un dels concerts del cicle Beethoven organitzat per l'Associació Wagneriana. I, en efecte, *La Vanguardia*, 22 de març de 1904, p. 2, confirma que el trompista Richart va interpretar aquesta obra en el darrer dels concerts de l'esmentat cicle Beethoven, "por cierto muy bien ejecutada"

³³³ *La Vanguardia*, 12 de gener de 1922, p. 21; 15 de gener, p. 19; 27 de gener, p. 19; 31 de gener, p. 10. Puntualment, Flores ja havia aparegut al sextet, *La Vanguardia*, 15 de desembre de 1919, p. 5; com també ho havia fet Ramón Bonell: *La Veu de Catalunya*, 9 d'octubre de 1918 (ed. vespre), p. 8; 10 d'octubre de 1918 (ed. matí), p. 10; 21 d'octubre de 1918 (ed. matí), p. 2; 21 d'octubre de 1918 (ed. vespre), p. 16

³³⁴ ALMACELLAS (2006: 247) assenyala únicament l'any 1915

³³⁵ *La Vanguardia*, 5 de juliol de 1916, p. 6, publicava la creació d'aquest grup: "Bajo la dirección de don Eduardo Toldrà ha quedado constituida en esta capital la Agrupación de Instrumentos de Viento, formada por los señores Puigmartí y Serra (flautas), Salvio y Valero (oboes), Cardús y Luengo (clarinetes), Espauella y Canari (fagots), Espona y Sierra (trompas) y Llobell (trompeta).

Esta Agrupación se propone dar á conocer las obras de música «da Camera» escritas para estos instrumentos, solos ó con instrumentos de cuerda." *La Vanguardia*, 6 de novembre de 1916, p. 10, comenta el primer concert d'aquest conjunt

³³⁶ Vegeu nn. 250 i 252

Dues publicacions diferents opinaven el mateix, si bé utilitzaven un to ben distint. Per una banda, la *RMC* va destacar el compromís del solista en aquesta obra i senzillament apuntà que “es va defensar bé”, a més de lluir-se en el moviment lent:

La *Sonata* referida de Beethoven és una obra de curtes dimensions, escrita amb gran sobrietat, però de molt compromís per al solista de trompa. El Sr. Espona va defensar-se bé i es lluí d’una manera especial en l’Andante [“Poco adagio, quasi andante”], que és, sens dubte, el millor temps de la sonata. La part de piano, de bastant importància en el primer temps, tingué per interpretador al senyor Garganta, el qual executà amb bon estil i correcció. Els dos solistes foren molt aplaudits.³³⁷

Pel seu costat, el crític de *La Publicidad* lloava l’atreviment d’interpretar la peça tot i que era molt menys elegant a l’hora de posar en dubte la capacitat d’Espona per a executar-la. Destacava que l’obra requeria, sobretot, un gran control del so per part del músic, especialment del *mezzoforte* cap al *pianissimo*. I fins i tot advertia que la manca de condicions del trompista va fer patir “tensió nerviosa” al públic. Començava el text qualificant-lo de “jove”:

El joven y distinguido solista Juan Espona, encargado de la parte de trompa, se metió en una empresa que, hoy en día, es aún superior a sus fuerzas; se requieren facultades notabilísimas y muy maduras para atreverse con una “particella” erizada de escollos, dimanentes, singularmente, de tenerse que ejecutar con intensidad media de sonido y, muchas veces, pianísima. Si le llevaron a ello arrestos que siempre son dignos de elogio, tenga en cuenta que no deben aquéllos llegar al extremo de tener en constante tensión nerviosa al auditorio, como sucedió en el concierto de referencia, debido a la excesiva timidez y vacilación de que adoleció la ejecución de toda la sonata, de lo cual alcanza también alguna responsabilidad al pianista Garganta. Sólo como un homenaje a su buen deseo, y para alentarles en lo sucesivo, deben aceptar nuestros entusiastas concertistas los aplausos que se les tributaron.³³⁸

Tot i això, aquests comentaris daten de sis anys abans de la incorporació d’Espona a l’OPC, per a la temporada de tardor de 1923. Per tant, en aquell moment el trompista havia tingut temps de guanyar experiència i maduresa; i de ben segur que ho havia fet, perquè Casals el situa com a tercer trompa, abans de fer cap

³³⁷ *RMC*, núm. 168 (desembre de 1917), p. 303

³³⁸ *La Publicidad*, 22 de novembre de 1917, p. 4. A principis d’aquell mateix any, *La Publicidad*, 22 de febrer de 1917, p. 4, parlava positivament d’Espona: “Dignos de un caluroso elogio son, pues, el señor Espona, profesor de trompa, y los del cuarteto de madera, señores Puigmartí, Salvio, Espauella y Cardús, en particular este último, encargado de la parte de clarinete que es en el “Octeto” mencionado [Octet de Franz Schubert (1797-7828)] de sumas dificultades.”

moviment intern entre els dos trompistes restants a l'OPC i situar el nou membre en una posició un poc menys compromesa, com a segon o quart.

A la correspondència conservada, així com tampoc a la premsa local, no hem trobat més informació directa sobre moviments en el quartet de trompes al llarg d'aquella temporada de tardor de 1923 ni de la següent, la de primavera de 1924. És a mitjans de setembre de 1924 quan la qüestió de les trompes torna a aparèixer a les cartes entre Pena i Casals. En aquesta ocasió, la manca d'un primer trompa va portar l'OPC a explorar músics actius a Madrid, concretament a alguns instrumentistes relacionats amb la Banda Municipal de Madrid (BMM). En aquell moment, preparant la temporada de tardor de 1924, el secretari de l'OPC escrivia a Casals per a posar-lo al dia de les cartes rebudes. Entre les moltes lletres, una d'Álvaro Mont (1890-1942)³³⁹, trompista valencià actiu a Madrid, que feia referència a uns col·legues. Aquest document de Mont no apareix conservat junt a la resta de la correspondència a l'ANC, tot i que esbrinem el seu contingut a través del relat de Pena. En primer lloc, Mont parlava de dos músics –dels quals inicialment no coneixem els noms ja que el secretari no els inclou en el seu text– que Pena creu que no podrien incorporar-se a l'OPC degut a la incompatibilitat amb les seues altres ocupacions a la BMM. Per una altra banda, Mont apuntava la possibilitat de comptar amb el trompista Fermín Dorrego, també actiu a la capital espanyola. En el seu comentari, Pena afegia que aquest últim podria trobar-se més lliure, si bé podria generar problemes si s'assabentava de què l'OPC havia negociat amb els altres abans que ell. En definitiva, Casals es trobava amb una situació molt similar a la inicialment plantejada amb Bonell: haver de tractar amb diplomàcia amb un músic mentre buscava millors trompistes (abans, els francesos; i ara, dos membres de la BMM), per tal d'assegurar un instrumentista en el cas de no fructificar les contractacions esperades. El text de Pena diu:

Amic Casals: per fi la gent comença a donar senyals de vida. En arribar avui al despatx, trobo la correspondència següent, els originals de la qual li adjunto per a millor assabentar-lo. [...] *Carta d'en Mont*. Abans d'adreçar-me als dos professors de referència, que'm temo perderém temps per la qüestió de la Banda, i vist qu'ens proposa en Dorrego (el qual crec més disponible per lo qu'ell mateix va dir), li consulto a vosté per que'm digui lo que li sembla. Naturalment qu'es difícil la tria sense conèixer vosté els altres, pero si al cap i a l'última hem d'anar a parar a en Dorrego

³³⁹ Álvaro Mont Cañamás va ser trompista de l'OFM (cf. BALLESTEROS [2010: 54]), membre del Doble Quinteto Español (cf. *La Vanguardia*, 24 de març de 1928, p. 17), del quintet de vent del Real Cuerpo de Alabarderos de Madrid –conegut també com a Quinteto Español– (cf. PÉREZ BALAGUER i GIMÉNEZ ÚBEDA 2010: 75) i també de l'OSM i professor del Real Conservatorio de Madrid (cf. BALLESTEROS [2010: 76]). Per a més informació sobre Mont, vegeu ZARZO (1997: 151-156); ASTRUELLS (2012)

i aquest s'enterra de totes les altres negociacions... Digui'm, doncs, la seva opinió i escriuré sens mes pèrdua de temps.³⁴⁰

El comentari de Pena sobre la dificultat de la tria per “no conèixer els altres” dóna a entendre que sí que coneixia prèviament a Dorrego, fet que tractarem seguidament.

Pel que fa als dos trompistes actius a Madrid, tot i suposar que no obtindria una resposta favorable, Pena els telegrafia pocs dies després, el 20 de setembre de 1924³⁴¹. Dues setmanes més tard, encara sense resposta de cap dels dos professors de la BMM, Pena rep notícies de Mont, a través d'un músic de la BMB.

Aquest confirma la impossibilitat de comptar amb aquells dos músics, que finalment podem identificar: José Blasco³⁴² i Francisco Calvist Conto³⁴³.

Així que Pena es va posar ràpidament en marxa per a aconseguir la contractació de Fermín Dorrego per a la temporada de tardor de 1924:

Avui s'ha presentat un professor de la Banda Municipal d'aquí, qui vé de Valencia i ha estat al poble on hi ha en Mont³⁴⁴. Aquest en saber-ho, ens l'he[n]via expressament per a dir-nos que no contém amb els professors de Madrid perque no poden venir. De manera que podem anar esperant... i ni tant sols aquests senyors s'han dignat contestar a les meves cartes i telégrames.

Com que'ls proposats eren sols en Blasco i en Calvist, i rés havíem encara dit nosaltres d'en Dorrego, he degut que lo més práctic era telegrafiar desseguida a n'aquest fent-li la proposta, que además li confirmo en carta que tinc ja feta i li demano resposta telegráfica.

A l'ensemps escric a en Mont, que segons anunciava deu ser, o está per arribar a Madrid, explicant-li la nostra situació i demanant-li que'ns tregui d'ella d'una manera o altra, segons ens oferia en la seva última.

Además he tingut la idea de que en últim extrem podríem recorre al General Milans del Bosch, que acaben de nombrar governador d'aquí. Com recordarà es qui ens arreglà'l conflicte d'en Mont per anar a París. Per això, he preguntat a n'aquest si tindria inconvenient en qué fessim gestions en tal sentit (puix en sa 1^a carta posava alguns escrúpols). Tot

³⁴⁰ ANC UI 6234 núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 15 de setembre [de 1924]

³⁴¹ ANC UI 6234 núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 20 de setembre [de 1924]

³⁴² *Personal y reglamento de la Banda Municipal*, Madrid: Imprenta municipal, 1912, p.7; BALLESTEROS (2010: 21); FERNÁNDEZ-XESTA (2014: 276). També va ser membre de l'OSM (BALLESTEROS [2010: 71])

³⁴³ FERNÁNDEZ-XESTA (2014: 277). També va ser membre fundador de l'OFM junt a Dorrego (BALLESTEROS [2010: 63]) i del Doble Quinteto de Madrid (BALLESTEROS [2010: 72])

³⁴⁴ Mont era natural d'Albalat de la Ribera (cf. *El anunciador comercial*, 11 d'agost de 1928, p. 2), a uns 40 quilòmetres de València. Aquest podria ser el poble citat a la carta en el que Mont encara estaria estiuellant

això es lo que se m'ocorre per ara, esperant que quan vosté arribi tinguém les contestes i pogués resoldre en definitiva.³⁴⁵

Aquest últim comentari de Pena aporta llum a la relació de Mont amb l'OPC. Dóna a entendre que existia la possibilitat de *tornar* a demanar la participació de Mont amb l'OPC, tot i que sembla que el músic es mostrava reticent. Uns mesos abans, durant la primavera de 1924, quan l'OPC va viatjar a París per a fer dos concerts a l'Olimpiada francesa, l'orquestra havia comptat amb ell. És quan es va produir l'esmentat conflicte “per a anar a París” del que parla; sens dubte, es tracta d'una qüestió de compatibilitat amb les altres ocupacions de Mont, principalment les seues obligacions com a membre de la Banda d'Alabarders del rei Alfons XIII (1886-1941). Aquest entrebanc es va resoldre gràcies a la intervenció de Joaquim Milans del Bosch (1854-1936), que –com assenyala Pena– havia estat nomenat recentment governador civil de Catalunya³⁴⁶. Amb tot, durant la tardor de 1924, l'orquestra tornava a haver de buscar trompistes.

Tornant al comentari de Pena sobre conèixer o no els trompistes madrilenys³⁴⁷, podríem interpretar que, a més de Mont, Dorrego també va formar part de l'OPC. Aquest trompista havia sigut membre fundador de l'Orquesta Filarmónica de Madrid (OFM) –junt a Mont³⁴⁸– i també havia sigut trompa principal³⁴⁹ i de primera³⁵⁰ de la BMM, aproximadament entre els anys 1910 i 1916³⁵¹. Que Casals coneguera aquest músic és sens dubte un indicatiu notable, i que Pena advertira dels possibles problemes amb la seua contractació en cas que Dorrego coneguera les negociacions amb els altres dos trompistes de la BMM també és un fet rellevant que apunta a la seua participació amb l'OPC en la temporada de primavera de 1924, potser també en els concerts a París. Casals bé podria haver-lo sentit prèviament en alguna de les institucions de les que havia format part, però és molt més probable que Dorrego haguera tocat ja amb l'OPC durant la primavera anterior. Tot i això, no tenim cap testimoni que prove aquesta suposició ja que no hem trobat a hores d'ara cap document de la participació de Mont ni de Dorrego en la primavera de 1924; de si van coincidir o no tots dos trompistes a l'OPC; de

³⁴⁵ ANC UI 6234 núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 27 de setembre de 1924

³⁴⁶ ZARZO (1997: 156) i ASTRUULLS (2012: 323) parlen de la participació de Mont amb l'OPC però amb uns interlocutors diferents per a sol·licitar el permís: el mateix Casals i el general Primo de Rivera (1870-1930). En el cas d'Astruells, la informació prové d'una entrevista amb Álvaro Mont Serrano, fill d'Álvaro Mont

³⁴⁷ Vegeu n. 340

³⁴⁸ BALLESTEROS (2010: 63)

³⁴⁹ *Personal y reglamento de la Banda Municipal*, Madrid: Imprenta municipal, 1910, p. 6

³⁵⁰ *Personal y reglamento de la Banda Municipal*, Madrid: Imprenta municipal, 1912, p. 10; *Personal y reglamento de la Banda Municipal*, Madrid: Imprenta municipal, 1916, p. 10

³⁵¹ FERNÁNDEZ-XESTA (2014: 282)

si Dorrego va estar a França; o de si Mont va participar en els altres concerts d'aquella temporada. El que sí que és probable és que Casals haguera sentit a Mont abans de contractar-lo; concretament a l'octubre de 1923, quan la Banda d'Alabarders havia anat a Barcelona per a fer uns concerts amb motiu de l'Exposició Internacional del Moble³⁵².

Finalment, a les acaballes del mes de setembre de 1924, Pena confirmava la contractació de Fermín Dorrego, que no es trobava a Madrid sinó treballant al Teatre Campoamor, a Oviedo:

Amic Casals: dues ratlles que serán les últimes de la temporada per a dar-li la grata nova que després de tants entrebancs hem solucionat satisfactoriament la qüestió de la trompa.

El telegrama amb resposta pagada que vaig posar a en Dorrego a Madrid, li ha sigut transmés a *Oviedo* on se troba i d'allí rebo ara mateix el telegrama següent: "Conforme. Señas teatro Campoamor. Fermin Dorrego"!!

Ara mateixa me'n vaig a telegrafiar-li dient que's posi en camí per a ser aquí dissabte. L'enhorabona per haver-se tret aquest pès de sobre i fins demà passat.³⁵³

Després d'aquest nou episodi amb les trompes, no hi ha més referències en la correspondència entre Pena i Casals, tot i que –com veurem a continuació– encara es van produir més canvis en la configuració del quartet.

³⁵² ASTRUJELLS (2012: 309-310). L'OPC també va participar en aquesta exposició amb un concert l'1 de novembre de 1923

³⁵³ ANC UI 6234 núm. 125 Carta de Joaquim Pena a Pau Casals del 29 de setembre [de 1924]

2.5. EL PAPER DE RAMÓN BONELL

Després dels nombrosos moviments dels músics descrits fins a la tardor de 1924, després de la constant cerca d'un primer trompa per part de Casals i després d'uns anys en què no apareix cap testimoni documental directe en relació als membres del quartet de trompes, el nom de Ramón Bonell torna a aparèixer en la plantilla de l'OPC.

Com hem vist, aquest trompista local havia estat en l'òrbita de l'orquestra des dels primers moments de la formació, tant en forma de suposició més o menys fundada a la premsa³⁵⁴ com en mans de Casals, Pena i Forns per a la seua col·locació més adient en el quartet de trompistes³⁵⁵. L'any 1927 tornava a presentar-se públicament com a membre de l'orquestra, si bé –com analitzarem– és probable que la seua incorporació fóra anterior.

Bonell era, sense cap mena de dubte, el trompista local en actiu a Barcelona més destacat al llarg del període estudiat, és a dir, entre les dècades de 1920 i 1930, tot i que la seua carrera despuntava des d'abans. Des de mitjans dels anys 1910, Bonell va començar a ocupar les primeres posicions en els conjunts instrumentals de la ciutat, a més d'exercir una important activitat com a músic de cambra en diferents agrupacions fins a la finalització de la Guerra Civil³⁵⁶, moment en què va canviar l'instrument per la batuta, i va acabar exercint com a director "accidental" de la BMB i també com a sotsdirector de l'OMB³⁵⁷.

³⁵⁴ Vegeu n. 238

³⁵⁵ Vegeu n. 215

³⁵⁶ L'any 1938 apareix encara com solista, interpretant la *Pavana per a una infanta difunta* de Ravel en un dels concerts populars de la BMB, cf. *El Diluvio*, 29 d'octubre de 1938, p. 2

³⁵⁷ BONASTRE (1999a: 607): "Después de la depuración política de 1939, en virtud de la cual fueron destituidos el director y el subdirector de la Banda Municipal (Joan Lamote de Grignon i Bocquet y Ricard Lamote de Grignon i Ribas, respectivamente), Ramón Bonell se vio obligado a hacerse cargo

Com a instrumentista, Bonell era membre de la BMB des del 1907, primer com a intèrpret de bugle alt³⁵⁸ i més tard, el 1914, com a trompista³⁵⁹. El 1918 va aconseguir finalment la plaça de solista de trompa a la banda, tot i que *de facto* ja feia temps que exercia com a tal³⁶⁰.

La seua figura va començar a destacar a la BMB uns anys més tard, sobretot interpretant el solo del “Nocturn” d’*El somni d’una nit d’estiu*³⁶¹. L’obra de Mendelssohn, que ja era ben coneguda a la ciutat –especialment per les interpretacions de Valkenier amb l’OPC–, va esdevindre una obra molt habitual, tot un *clàssic*, en el repertori de la BMB des del moment en què Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) la va adaptar per al conjunt de vents l’any 1927³⁶²:

Les pàgines tan suggestives de la partitura de Mendelssohn, transcrites per a banda pel jove mestre Ricard Lamote de Grignon, cal considerarles com un dels millors encerts en aquella difícil tasca d’acomodar les obres d’orquestra al conjunt instrumental de vent. Aquests dos números del “Somni d’una nit d’estiu” [el Nocturn i el Scherzo] sonaren delitosa, i llur efecte no s’allunyava pas gaire del de l’orquestra. Causaren, doncs, a l’auditori la millor impressió, i els solistes de trompa i de flauta, senyors Bonell i Gratacós, respectivament, es guanyaren sengles ovacions en premi a llur tasca admirable [...].³⁶³

Per una altra banda, Bonell era també un actiu membre del panorama musical de la ciutat com a músic de cambra, col·laborant amb el Quartet Renaixement³⁶⁴ i com a membre del Doble Quintet de l’Acadèmia Granados³⁶⁵. Fins i tot, va presentar a Barcelona el *Trio* op. 40 de Brahms, a la Sala Mozart, en un concert

de la direcció de la entidad [...]. Ramón Bonell fue nombrado asimismo subdirector de la nueva Orquesta Municipal, a la que dirigió en numerosas ocasiones. Se jubiló el 20 de junio de 1956.”

³⁵⁸ Vegeu nn. 505 i 507

³⁵⁹ Vegeu nn. 360 i 515

³⁶⁰ *Gaceta municipal de Barcelona*, 7 de novembre de 1918, p. 6

³⁶¹ *La Vanguardia*, 28 de juny de 1927, p. 23; 17 de març de 1929, p. 19 (en una actuació transmesa en directe per Ràdio Barcelona); 12 de juliol de 1931, p. 9; *La Veu de Catalunya*, 21 de juliol de 1932 (ed. matí), p. 3; *La Veu de Catalunya*, 21 de juliol de 1932 (ed. vespre), p. 7; *La Veu de Catalunya*, 5 d’agost de 1932 (ed. vespre), p. 2; *La Vanguardia*, 13 de setembre de 1932, p. 10; 22 de març de 1936, p. 13 (també a Ràdio Barcelona)

³⁶² Ricard Lamote de Grignon i Ribas era aleshores percussionista de la BMB. Guanyaria les oposicions a sotsdirector de la mateixa entitat el 1932

³⁶³ *La Veu de Catalunya*, 29 de juny de 1927 (ed. vespre), p. 4

³⁶⁴ *RMC*, núm. 142 (octubre de 1915), p. 319; *La Vanguardia*, 2 d’octubre de 1915, p. 5; 24 de novembre de 1915, p. 8; *El Poble Català*, 1 de desembre de 1915, p. 2

³⁶⁵ Format per Mariano Perelló i A. Vila, violins, Joan Ribas, viola; Josep Raventós (que també dirigia l’orquestra de l’AMdC), violoncel; Pere Valls, contrabaix, Josep Calvera, flauta; Cassià Carles, oboè; Joan Vives, clarinet; Joaquim Sadurní, fagot i Ramon Bonell, trompa, cf. *La Vanguardia*, 19 juny de 1916, p. 11; CEDOC, Programa del concert de l’AMdC del 25 de juny de 1916. En el programa hi ha alguns canvis a la plantilla: E. Grau, violí II; J. Pere Marés, violoncel

de l'AMdC el juliol de 1916 amb Alfredo Quer, violí, i Tomás Buxó, piano³⁶⁶. Aquesta és, segons la *RMC*, l'estrena de l'obra a la ciutat:

El dia 6 de juliol [de 1916] es donà la segona sessió del cicle Brahms, interpretant-se el *Trio en do menor*, op. 101; el *Trio*, op. 40, i el *Quartet en la major*, op. 26. El segon *Trio* esmentat, escrit per a piano, violí i trompa, no s'havia fet sentir encara a Barcelona. És una obra molt bella, impregnada d'un sabor de natura que plau extraordinàriament. La sonoritat de la trompa unida a les del piano y violí obté unes coloracions molt originals, resultant un conjunt ple de brillantor.³⁶⁷

Tanmateix no es tractava de la primera audició a Barcelona ja que Granados, Mathieu Crickboom (1871-1947) i el trompista Jamar –també natural de Lieja, com el violinista– l'havien interpretat al desembre de l'any 1896, a la Sala Parés³⁶⁸.

Malauradament, tot i tractar-se d'un obra cabdal en el repertori trompístic, el comentari de la premsa, uns dies després de l'actuació, no és gaire detallat. Es limita a parlar de l'interès suscitat per l'obra i d'una magnífica interpretació:

Una de las obras que mayor interés había despertado era el Trio ob. 40, por intervenir en él la trompa, instrumento que su empleo no es muy frecuente en este género de composiciones. Fué magníficamente interpretado y su Scherzo proporcionó abundantes aplausos a los ejecutantes señores Buxó, Quer y Bonell.³⁶⁹

Uns anys més tard, el 26 de maig de 1925, Bonell tornava a interpretar l'obra, que es va transmetre en directe per Ràdio Barcelona, a les nou de la nit, amb Gracià Tarragó al violí i Isabelle Martí-Colin al piano³⁷⁰. De fet, des de l'obertura de la ràdio a la capital catalana aquell any, el trompista es va convertir en un col·laborador habitual³⁷¹.

En el camp orquestral, Bonell també va ser membre de l'OSB, amb la qual també va protagonitzar algunes crítiques a la premsa. La primera, el mateix any que presentava l'esmentat *Trio* de Brahms. En aquella ocasió, l'autor afirmava que el

³⁶⁶ *La Vanguardia*, 8 de juliol de 1916, p. 4

³⁶⁷ *RMC*, núm. 151-152 (juliol-agost de 1916), p. 258; També esmenta que es tracta de l'estrena *La Veu de Catalunya*, 14 de juliol de 1916 (ed. matí), p. 2

³⁶⁸ BONASTRE I MILLET (2015: 456)

³⁶⁹ *El Diluvio*, 8 de juliol del 1916, p. 9

³⁷⁰ *El Diluvio*, 25 de novembre de 1915 (ed. tarda), p. 6; *La Vanguardia*, 26 de maig de 1925, p. 27; *La Publicitat*, 26 de maig de 1925, p. 4

³⁷¹ A més dels grups propis de Ràdio Barcelona (anomenats "Quinteto Radio", "Sexteto Radio", etcètera), són freqüents els anuncis de cantants i instrumentistes locals. Bonell és un dels més actius en aquests conjunts que sonen a la ràdio barcelonina, de vegades sense un nom concret de grup (*La Vanguardia*, 9 d'octubre de 1925, p. 18; *La Publicitat*, 13 de febrer de 1929, p. 3) o amb el Sextet Granados (*La Vanguardia*, 13 de febrer de 1929, p. 13). Fins i tot apareix anunciat com a solista amb la BMB, vegeu n. 361

trompista va semblar “insegur”, a la vegada que parlava de la manca d’assajos per a preparar el concert, que incloïa la *Simfonia núm. 4* de Beethoven. Era el gener de 1918, i *La publicidad* publicava sobre l’OSB:

Los profesores estuvieron, en general, ajustados; en unas frases de este tiempo [“Adagio”] el clarinete, señor Vives, demostró dominar perfectamente su parte, mientras que el solista de trompa, señor Bonell, apareció bastante inseguro. La cuerda se mostró compacta, aquí y en el "menuetto"; éste salió mejor que el tiempo anterior y que el siguiente [...], en cuanto a ejecución acusó la misma falta de ensayos y la misma confusión y poca pulcritud en la cuerda. El público no halló grandes motivos para entusiasmarse en ningún momento de la obra.³⁷²

El mateix any, però, va aparèixer una altra crítica de Bonell amb l’OSB. Aquesta vegada a *La Veu de Catalunya* i era clarament positiva. Es tracta d’una ressenya de la interpretació del *Septet* de Beethoven en una curiosa versió per a orquestra de corda i vents solistes:

Els solistes que hi intervingueren, senyors Vives (clarinet), Goixens [sic] (fagot) i Bonell (trompa), imposats de ço que interpretaven, no deixaren cap punt dubtós, oferint-nos una netedat de dicció, que així pugué anotar-se aquesta audició com una de les notables que del *Septet* s’han donat a Barcelona.³⁷³

Una altra crítica de l’OSB –que no parla directament de Bonell sinó de les trompes– no és tan benvolent. És de Walther, a *La Vanguardia*, a finals de l’any 1921; l’autor és molt acurat en l’observació de les trompes. Acusa de tímidesa als intèrprets, qualitat que –en les seues paraules– no ajuda al davant de la delicadesa i de la dificultat de l’instrument:

[...] se trata de obras ya aplaudidas y comentadas recientemente; sólo hablaremos, pues, de la ejecución. Esta fué cuidada y expresiva, siendo notable especialmente la cohesión y ajuste de los instrumentos de viento. Esto en conjunto, pero particularizando observamos (y esto es aplicable, tal vez en mayor escala á otras orquestas barcelonesas) que á menudo los pasajes en que las trompas quedan más en descubierto son atacados ó terminados con cierta timidez; no se nos oculta lo delicado y difícil de la técnica en este hermoso instrumento, pero cierto es que desearíamos ver, en profesores de indudable competencia, convertirse la timidez en gallardía y belleza del tono, que dieron el máximo rendimiento que es loable esperar.³⁷⁴

³⁷² *La Publicidad*, 15 de gener de 1918, p. 4

³⁷³ *La Veu de Catalunya*, 23 d’abril de 1918 (ed. matí), p. 11

³⁷⁴ *La Vanguardia*, 13 de desembre de 1921, p. 23

Al dia següent, el mateix crític parla d'un concert de l'orquestra de l'AAM i resumeix el tema de les trompes referint-se a la crítica anterior:

Sobre el capítulo trompas aplíquese lo que llevamos dicho comentando el concierto de la Sinfónica. Buen ánimo, pues.³⁷⁵

Encara una mica més tard, al gener de 1922, l'OSB repetia l'obra en la mateixa versió i la premsa, de nou, oferia un destacat elogi per al trompista:

Cal aplaudir d'una manera particular la perfecta tasca dels primers violins i la del professor de trompa senyor Bonell.³⁷⁶

Des del 1918, com a membre de l'OSB, Bonell va aparèixer repetidament a la premsa com a solista, sempre amb elogis de les seues interpretacions del "Nocturn" de Mendelssohn³⁷⁷, així com ja hem assenyalat que va passar amb la BMB i la versió per a vents de Ricard Lamote de Grignon³⁷⁸. Tanmateix, no hem trobat el seu nom esmentat com a solista amb l'OPC en aquesta obra –ni tampoc el nom de cap altre trompista–; o bé la premsa no el va destacar o bé Bonell encara no era membre de l'OPC quan l'obra es va interpretar en dues ocasions a l'octubre de 1926³⁷⁹.

Tot i aquesta destacada trajectòria professional que despuntava decididament des d'aquell 1918 en què es convertia també en solista de la BMB, la intenció de Casals d'aconseguir els millors trompistes per a l'OPC havia deixat a Bonell de banda, evitant situar-lo inicialment com a solista. Repassant la història del quartet que hem referit fins a aquest punt, en un primer moment, en la temporada inaugural, Bonell entra a l'OPC en un difícil encaix amb els francesos, actuant com a tercer trompa –al darrere de Lamouret, que exercia de solista i del seu assistent Morin–. Després d'aquella primera temporada, Bonell no torna a aparèixer en el quartet de trompes: Valkenier és contractat com a solista i, segons els llistats recollits³⁸⁰, l'holandès no coincideix mai amb Bonell. Si bé l'OPC interpreta peces que requereixen una ampliació de la plantilla de trompes, no hem trobat cap prova que indique que Bonell va tocar amb Valkenier. Més encara, sembla que existeix una competència més o menys directa entre els dos trompistes. Per una banda,

³⁷⁵ *La Vanguardia*, 14 de desembre de 1921, p. 8

³⁷⁶ *La Veu de Catalunya*, 26 de gener de 1922 (ed. matí), p. 2

³⁷⁷ *La Vanguardia*, 23 de maig de 1918, p. 13; *La Publicitat*, 12 de febrer de 1924, p. 4; *La Veu de Catalunya*, 13 de setembre de 1932 (ed. matí), p. 8; 13 de setembre de 1932 (ed. vespre), p. 8

³⁷⁸ Vegeu n. 363

³⁷⁹ 17 i 23 d'octubre de 1926. Les interpretacions posteriors d'*El Somni* a l'OPC (el 13 i 23 de febrer, 6 d'abril i 19 de maig de 1930) no van incloure el "Nocturn"

³⁸⁰ Vegeu n. 296

per la notabilíssima presència pública de Valkenier a la premsa barcelonina, que eclipsa Bonell; i, per una altra, pels comentaris del mateix Valkenier sobre les seues probables oportunitats de treball a Barcelona³⁸¹, que entraven en conflicte amb el català en pràcticament tots i cadascun dels aspectes del seu perfil professional: l'OPC, l'OGTL³⁸², la docència i la música de cambra.

Encara al llarg de tot un any, des de la temporada de tardor de 1923 a la temporada de tardor de 1924, amb les diferents crisis obertes sobre el quartet de trompes, Bonell no hi pren part. La correspondència de Pena amb Casals no en parla d'ell, en cap sentit: ni d'una negativa de Bonell ni de cap petició per part de l'OPC. La realitat és que Casals acabà contractant un trompista de Budapest i almenys dos més actius a Madrid, Mont i Dorrego.

Com assenyalàvem al principi d'aquest apartat, hem d'esperar fins al 1927 per a trobar una prova que apunte directament a Bonell com a membre de l'OPC i, en aquesta ocasió sí que ho és en qualitat de primer trompa. És als programes dels dies 9, 16 i 17 d'octubre de 1927 –concerts corresponents a la temporada de tardor d'aquell any–, on apareix un nou llistat dels trompistes, una altra vegada arran de la interpretació del *Divertimento* K. 131 de Mozart. Els músics del quartet de trompes eren: Ramón Bonell³⁸³, Jeroni Méndez³⁸⁴, Rafel Lleyda i Ramon Nolla³⁸⁵.

Tanmateix, la presència de Bonell bé podria haver sigut anterior al 1927, en concret des del 1925. Aquell any es va produir un altre fet clau en la vida musical barcelonina i en la carrera de Bonell com a músic d'orquestra: la desaparició de l'OSB³⁸⁶. El 9 de març de 1925, la Simfònica feia el seu últim concert públic i potser aquest va ser el detonant perquè el trompista tornara a aparèixer de nou a l'OPC.

³⁸¹ Vegeu n. 310

³⁸² De fet, era un destacat solista, *La Vanguardia*, 31 desembre de 1925, p. 13, després de repassar la feina dels cantants, resumeix així la interpretació de *Faust* de Gounod al Gran Teatre del Liceu: "Los coros portáronse bien; el cuerpo de baile, como de costumbre; la obra bien concertada por el maestro Paolantonio. Bien en sus solos de trompa el señor Bonell."

³⁸³ El cognom de Bonell apareix com a Borrell en els programes dels dies 9 i 17

³⁸⁴ El nom de Méndez apareix escrit indistintament com a Jeroni i Geroni en les diferents fonts consultades. Adoptem la forma ortogràfica actual

³⁸⁵ CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 9 d'octubre de 1927, p. [3]; CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 16 d'octubre de 1927, p. 2; CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 17 d'octubre de 1927, p. [3]

³⁸⁶ Cf. MARTORELL (1995: 111-112); AVIÑO A (1999b: 64-70)

PROGRAMA

PRIMERA PART

CONCERT DE BRANDENBURG, n.º 3
en sol, per a instruments d'arc . . . J. S. BACH
a) Allegro. b) Allegro.

DIVERTIMENT, n.º 2, per a instruments
d'arc, flauta, oboè, fagot i 4 trompes . MOZART

- I Allegro.
- II Adagio.
- III Menuetto. Trio I (trompes). Trio II (flauta, oboè, fagot). Trio III (instruments de vent). Coda (instruments d'arc i de vent).
- IV Allegretto.
- V Adagio. Allegro molto.

SOLISTES:

Trompa 1.^r RAMON BORRELL. Flauta: ESTEVE GRATACÓS
» 2.ⁿ GERONI MENDEZ. Oboè: CASSIÀ CARLES
» 3.^r RAFEL LLEYDA.
» 4.^t RAMON NOLLA. Fagot: ANTONI GOXENS

SEGONA PART

QUATRENA SIMFONIA, en re menor . SCHUMANN

- I Lento. Allegro.
- II Romanza.
- III Scherzo.
- IV Lento. Allegro.

Direcció: PAU CASALS

Fig. 2.9: Programa del concert de l'OPC a l'AOC, el 9 d'octubre de 1927. CEDOC

Per altra banda, a partir de 1927, Bonell formà el Sextet Granados, junt a Guillem Garganta, piano; Esteve Gratacós, flauta; Cassià Carles, oboè; Joan Vives, clarinet; i Antoni Goxens, fagot³⁸⁷. Segons la premsa, aquest conjunt era el successor del Doble Quintet de l'Acadèmia Granados³⁸⁸, del que ja havia format part anys abans³⁸⁹. Els membres d'aquest conjunt eren presentats com a membres de la BMB, músics d'un

conjunt notabilíssim, els components del qual mereixen els majors elogis; són els experts professors de la Banda Municipal [...], que realitzen amb l'intel·ligent i curós pianista Guillem Garganta una obra educativa molt digna d'encoratjar.³⁹⁰

De fet, la connexió del sextet amb la BMB encara era més estreta, els músics no només eren membres d'aquesta institució sinó que el conjunt era "generalment dirigit" per Ricard Lamote de Grignon³⁹¹:

Els renomats artistes han aconseguit, després d'intensos i incessants estudis de conjunt (generalment dirigits per l'il·lustre mestre de la Banda Municipal de Barcelona, En R. Lamote de Grignon) una perfecta unió i homogeneïtat interpretativa [...].³⁹²

Algunes crítiques de l'activitat del Sextet Iberia defineixen ben clarament la visió general dels instruments de vent que tenia el públic uns pocs anys abans de la creació de l'OPC. És el cas d'aquesta ressenya del sextet apareguda a *La Veu de Catalunya*, a principis de 1917:

Hem tornat a trobar en aquesta sala [Sala Mozart de Barcelona] el "Sextet Iberia", que no fa gaire es constituí per a donar audicions d'aquelles obres escrites exclusivament per a instruments de vent i piano. El pensament, ben lloable, té una contra, i és la poca blanura que aquests instruments ofereixen a la orella quan, després de la massa, se'ls destina a llarg treball. Així empleats, amb dificultat poden sostenir-se en prolongats programes que no sempre poden trobar-se de primera força i que, si ho són, requereix execució pulcríssima, perquè el vent res no disimula, posant al clar la més petita falta.³⁹³

³⁸⁷ *La Vanguardia*, 23 de febrer de 1928, p. 11; 26 de febrer 1928, p. 25 (en aquest cas, amb el pianista Pere Vallribera); 5 juny de 1928, p. 21; CEDOC, Programa del concert de l'AAM del 5 de juny de 1928; *La Vanguardia*, 12 de maig de 1929, p. 15

³⁸⁸ *La Vanguardia*, 5 de juny de 1928, p. 21, afirma que aquesta agrupació és la "[...] continuadora del doble quinteto que fundó y dirigió el malogrado maestro Enrique Granados [...]"; *La Publicitat*, 7 de juny de 1928, p. 4

³⁸⁹ Vegeu n. 365

³⁹⁰ *La Veu de Catalunya*, 7 de juny de 1928 (ed. vespre), p. 1

³⁹¹ Vegeu n. 362

³⁹² *La Veu de Catalunya*, 17 de març de 1928 (ed. matí), p. 8

³⁹³ *La Veu de Catalunya*, 27 de gener de 1917 (ed. matí), p. 11

És a dir, que en un conjunt de quintet de vent i piano, els defectes dels vents queden clarament exposats.

Uns pocs anys més tard, al desembre de 1933, es presentava una agrupació molt similar –amb pràcticament els mateixos components–, tot i que sense el nom de Sextet Granados³⁹⁴. L’anunci d’aquest concert assenyalava que la sessió, amb instruments de vent i piano, anava a càrrec del pianista Vallribera i cinc professors solistes de l’OPC: Gratacós, Carles, Josep González (clarinet), Bonell i Goxens³⁹⁵. Per la seua part, la premsa recollia que es tractava dels més destacats instrumentistes de la ciutat, “solistes de l’OPC i la BMB”:

En la próxima sesión que para el domingo, día 21, tiene organizada la Asociación Obrera de Conciertos, un conjunto de intérpretes de un remarcable prestigio y de un renombre inútil de ponderar, interpretarán con su acostumbrada maestría un programa de obras de un alto valor musical.

Los siempre admirados y aplaudidos excelentes solistas de la Orquesta Pau Casals y banda municipal Esteban Gratacós (flauta), Casiano

Carles (oboe), José González (clarinete), Antonio Goxens (fagote), Ramón Bonell (trompa) y Pedro Vallribera (pianista), ofrecerán a los afiliados de la Obrera un concierto integrado con obras de Taffanel, Saint-Saens, Beethoven y Thuille.

Raramente se consigue reunir en una misma sesión musical tan valiosos instrumentistas como los mentados, cosa por la cual bien puede calificarse de acontecimiento artístico dentro de las actividades culturales de la Obrera de Conciertos, la próxima sesión de música de cámara.³⁹⁶

Per tant, les filiacions que marquen la reputació dels músics s’anaven movent a poc a poc des de la BMB cap a l’OPC; si bé la premsa encara mantenia les dues referències simultàniament. Si en aquell moment es tractava de solistes de tots dos conjunts, tan sols tres mesos després, al març de 1934, els mateixos músics eren presentats finalment com a “professors solistes de l’OPC” i no com a membres de la BMB³⁹⁷.

³⁹⁴ CEDOC, Programa del concert de l’AOC del 21 de gener de 1934; *La publicitat*, 26 de gener de 1934, p. 4

³⁹⁵ CEDOC, Programa el concert de l’AOC del 10 de desembre de 1933

³⁹⁶ *El Diluvio*, 10 de gener de 1934, p. 10

³⁹⁷ *El Diluvio*, 24 de març de 1934, p. 10



Fig. 2.10: Anunci del concert del 21 gener 1934 de l'AOC en el programa del concert anterior, el del 10 de desembre de 1933. CEDOC

I és que almenys des del 1927 i al llarg dels anys 1930, Bonell s'havia convertit en el trompa solista de l'OPC. La següent de les referències als trompistes de l'orquestra és el llistat que apareix publicat a l'*Anuario Musical de España*, l'any 1930³⁹⁸. Els membres del quartet de trompes que apareixen en aquest anuari són els mateixos que l'any 1927 i ho continuaran sent fins a la fi de l'OPC³⁹⁹.

De manera puntual, en uns quants concerts de l'OPC, apareixen de nou notícies sobre Bonell, acompanyat sempre de Jeroni Méndez Vivas⁴⁰⁰ (que segons la

³⁹⁸ BOFARULL (1930: 46)

³⁹⁹ Vegeu n. 148

⁴⁰⁰ Amb Méndez no només tocaria a la BMB i a l'OPC. És habitual trobar els dos trompistes a altres concerts, com en el concert de l'AMdC dedicat a Robert Gerhard, el desembre de 1929 (cf. CEDOC, Programa del concert de l'AMdC del 22 de desembre de 1929); vegeu MESTRES QUADRENY (2011: 24-26); també MILLET (1930); o l'homenatge al mateix compositor que el 1933 la mateixa associació, junt al setmanari Mirador i els Amics de l'Art Nou, organitza per a celebrar el premi que la seua obra *L'alta naixença del rei en Jaume* acabava d'aconseguir al festival de la SIMC a Viena (cf. *La Vanguardia*, 7 de juliol de 1933, p. 15). Bonell i Méndez també apareixen junts en el llistat de solistes

classificació de Pena seria el tercer trompa, tot i aparèixer com a número dos en els llistats del quartet). Méndez era també membre de la BMB⁴⁰¹ i va acabar entrant a formar part de l'OMB⁴⁰². Tots dos músics eren els trompistes del concert de l'OPC dirigit per Ernesto Halffter (1905-1989), presentant obres pròpies i de Manuel de Falla, en la temporada de primavera de 1931⁴⁰³. També apareix una crítica de Bonell com a solista de l'OPC, l'any 1933, quan Gustavo Pittaluga (1876-1956) va dirigir el seu *Concert per a violí*:

Francisco Costa, nuestro excelente violinista, que en el "Concierto", de Pittaluga, resistió con éxito felicísimo el peso enorme de la parte solista, peso que el trompa –en este caso el señor Borrel [sic], instrumentista de primera categoría– tiene que ayudar a soportar en el "Aria".⁴⁰⁴

Sens dubte, la participació més destacada de Bonell –junt amb Méndez– va tindre lloc en el primer concert de la temporada de tardor de 1935, el 20 d'octubre d'aquell any⁴⁰⁵, en què els dos trompistes es van presentar com a solistes en el *Concert de Brandenburg núm. 1* de Bach⁴⁰⁶. A més, a la segona part del concert encara van interpretar el *Don Quixot* de Strauss.

Les darreres referències a Bonell, així com les relatives als altres membres del quartet i de tota l'OPC són les nòmines dels dos últims concerts, de l'any 1936 i 1937⁴⁰⁷. L'assaig del 18 de juliol de 1936 (ja que el concert previst pel dia següent no va celebrar-se) va comptar amb Ramón Bonell, Jeroni Méndez, Rafel Lleyda i Ramon Nolla. Quasi un any després, el 12 de juliol de 1937, l'OPC feia el seu últim concert amb els mateixos trompistes.

que havien col·laborat amb l'AOC en el programa que s'imprimeix amb motiu de l'audició número 100 (cf. CEDOC, Programa el concert de l'AOC, 27 de gener de 1935, p. 10)

⁴⁰¹ ALMACELLAS (2006: 247) apunta que Méndez va ser membre de la BMB com a trompa "de segona" des del 1918 fins a la dissolució de l'institució, el 1943

⁴⁰² Méndez apareix llistat com a solista que ha col·laborat amb l'OMB, junt al trompista Enrico Rizzi (vegeu n. 408), cf. CEDOC, Programa del concert de l'OMB de l'11 de maig de 1951, p. [10]; CEDOC, Programa del concert de l'OMB del 13 de maig de 1951, p. [11]; CEDOC, Programa del concert de l'OMB del 28 de maig de 1954, p. [9]; CEDOC, Programa del concert de l'OMB del 3 de juny de 1956, p. [10]

⁴⁰³ Així apareixen a la interpretació de la *Sinfonietta* d'aquest compositor, cf. CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 30 d'abril de 1931, p. [4]; *La Vanguardia*, 1 de maig de 1931, p. 26. També apareixerien el 31 d'octubre de 1935 quan es repeteix la mateixa peça de Halffter (cf. CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 31 d'octubre de 1935)

⁴⁰⁴ *La Vanguardia*, 1 de novembre de 1933, p. 24

⁴⁰⁵ CEDOC, Programa del concert de l'OPC del 20 d'octubre de 1935

⁴⁰⁶ *La Vanguardia*, 22 d'octubre de 1935, p. 11. No era la primera vegada que l'OPC l'interpretava. La primera audició l'havia fet el 15 d'octubre de 1924, i dues més el 5 i el 12 d'octubre de 1930. En cap dels tres casos, hi ha referències als solistes fins a l'esmentat del 20 d'octubre de 1935

⁴⁰⁷ Vegeu n. 148

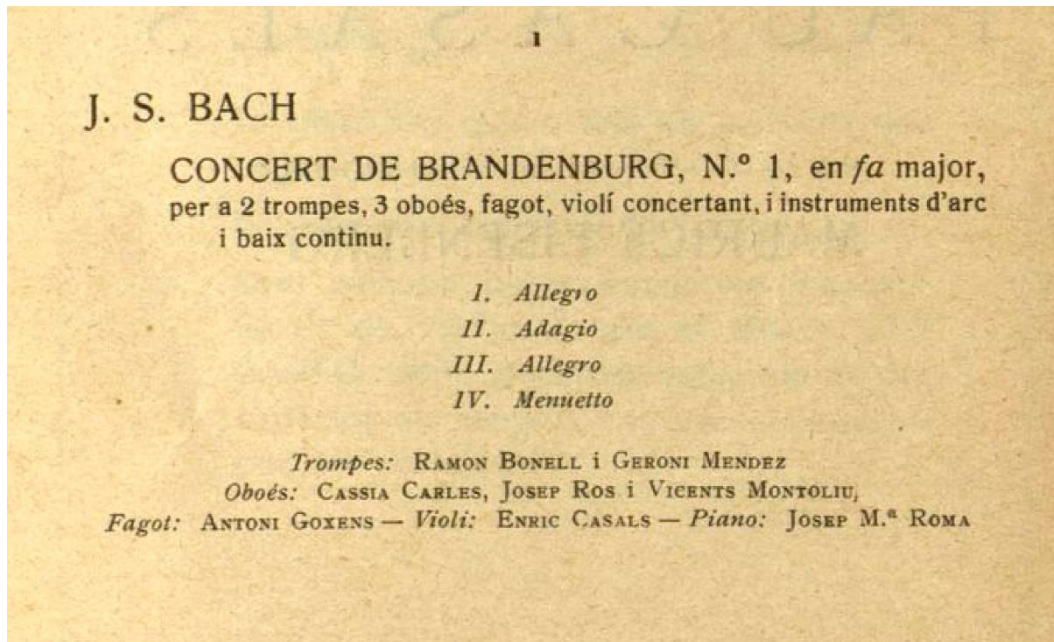


Fig. 2.11: Detall del programa del concert de l'OPC del 20 d'octubre de 1935, p. [4]. CEDOC

Aquest segon període de Bonell en l'orquestra –després de la seua presència en la temporada inaugural– va suposar la finalització dels constants problemes i de la cerca de trompistes que al llarg dels primers anys havia preocupat a l'organització de l'OPC i al mateix Casals, tant a nivell musical com en el tracte personal amb els músics, especialment amb el mateix Ramón Bonell. Arribats a l'any 1927, o potser abans –el 1925, com ja hem assenyalat–, Bonell ocupava el lloc de primer trompa i refermava un quartet de trompes estable que es va mantindre fins a l'any 1937. Bonell havia trobat finalment un grup de músics que el van acompanyar durant aproximadament la darrera dècada de l'OPC. Aquest quartet havia estat format pel mateix Bonell com a solista; un col·lega seu de confiança amb qui tocava a la BMB, Jeroni Méndez, com a tercer; Rafel Lleyda, que ja s'havia incorporat com a segon trompa amb Valkenier; i el quart trompista, Ramon Nolla, que –com el solista– havia format part de la plantilla inaugural, havia estat absent durant alguns anys i finalment tornava a la formació, tancant el cicle d'existència del quartet de trompes de l'OPC.

3. ELS TROMPISTES I LES TROMPES

Music is an art that cannot very well be practiced in loneliness (as painting or writing). Music seeks company, more performers, ensembles. There is no greater joy than to make music in groups. One sees this in the quartet and ensemble playing of amateurs and among young people who play and sing to instruments such as the guitar. It is the perfect marriage of the emotional and intellectual.

Willem Valkenier, "Reflections and Perceptions"

3.1. EL TROMPISTA VE DE FORA...

Malgrat que en un principi el cas del quartet de trompes de l'OPC pot semblar un fet excepcional –aïllat en el temps que va ocupar Pau Casals–, una mirada més àmplia a la història de l'instrument i dels intèrprets a Catalunya pot canviar totalment aquesta percepció del fenomen, deixar de qualificar-lo com a singular i considerar-lo recurrent.

La repetida presència d'estrangers i l'aparició puntual de talents locals individuals és una qüestió que observem de manera cíclica a Barcelona, des de la implantació de la trompa com a instrument musical al territori català a principis del segle XVIII fins al temps de l'OPC. Aquesta revisió de la història podria arribar fins i tot als nostres dies –passant per Enrico Rizzi⁴⁰⁸ o Nicanor Sanz⁴⁰⁹ i arribant a David B. Thompson⁴¹⁰–, tot i que aquesta lectura sobrepassa sobradament el marc temporal de la nostra recerca.

En primer lloc, coneixem que la trompa va arribar a Catalunya de la mà –o més ben dit, amb la cort– de l'Arxiduc Carles d'Àustria (1685-1740) quan es va establir

⁴⁰⁸ Trompista actiu a Barcelona al voltant de l'any 1950. Molts materials de trompa primer de l'OPC conservats a l'ANC sovint mostren el seu nom escrit amb llapis. Un bon exemple és la *Simfonia núm. 9 'Del nou món'* d'Antonín Dvořák (1841-1904) que porta dues signatures del mateix trompista, datades el 1948 i el 1951, cf. ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 17. Va actuar a l'OMB, presentant-se també com a solista amb el *Concert per a trompa núm. 3* de Mozart, cf. CEDOC, Programa del mà del concert de l'OMB del 25 de maig de 1951, p. [6]: "Enrico Rizzi, natural de Cremona [...]. Su personalidad artística es bien conocida entre nosotros a través de sus continuas intervenciones, como solista, en nuestros conciertos."

⁴⁰⁹ Nicanor Sanz Sifre (1933-2014), nascut a Alzira (València) es va formar al Real Conservatorio de Madrid, ciutat on va ser solista de la BMM i de l'OFM abans de ser-ho a l'OCB arran de la seua reorganització el 1967. Junt al també valencià, membre de l'OCB i solista de l'OGTL, Vicenç Aguilar Gabarda (1946-), va formar el Conjunt Doble Trompa amb el que va enregistrar dos discos, un LP anomenat *Nostàlgia* (Edigsa, 1967) i l'EP *Amics trompes* (Edigsa, 1967)

⁴¹⁰ Trompa solista de l'OBC entre 1989 i 2010

a Barcelona, a l'inici del segle XVIII⁴¹¹. El prenent a la corona va importar tots elements necessaris per a fer música a la seua nova casa, especialment òpera – el que suposava tota una novetat a Barcelona–: des dels instrumentistes i cantants fins als compositors i pintors; entre tots aquests, van arribar a Barcelona un timbaler i, en total, més d'una desena de trompetistes, músics que habitualment també eren intèrprets de trompa⁴¹².

Si bé en el cas d'ambdós instruments de metall –especialment en el de la trompeta– ja existia una tradició local anterior⁴¹³, la influència dels músics estrangers va suposar un canvi notable tant en la presència com en l'ús dels instruments, fins i tot en la sistematització i descripció de la seua –encara poc explotada– utilitat musical⁴¹⁴.

Per una altra banda, des de mitjans del segle XVIII, a Barcelona va començar a funcionar de manera regular el Teatre de la Santa Creu com a teatre d'òpera; en paraules de Roger Aliet, en aquell moment es va iniciar un procés d'arrelament de l'òpera a la ciutat⁴¹⁵. Per a les funcions, l'empresa comptava amb una anomenada companyia italiana –és a dir, cantants–, a més d'una l'orquestra pròpia, de caràcter estable. El teatre barceloní comptava també amb la companyia espanyola –per al teatre parlat– i durant els moments de màxim esplendor, hi va haver una tercera companyia, la de ball⁴¹⁶.

Al mig d'un dels períodes més fructífers per a la música a la ciutat i per al Teatre de la Santa Creu, que va des de la reconstrucció posterior a l'incendi de l'octubre de 1787 fins a la Guerra del Francès –el 1808–, l'orquestra del teatre va comptar amb la presència de dos trompetistes bohemis, els germans Joseph (1755-ca. 1833) i Peter (1766-ca. 1836) Petrides⁴¹⁷. Aquests dos germans, nascuts a Praga, havien recorregut Europa com a solistes, seguint el model de músic itinerant de l'època i molt comú en els duets d'instruments de vent. Van arribar el 1794 a Barcelona,

⁴¹¹ L'arribada dels músics es va produir bàsicament en dos moments, el primer l'any 1705 i el segon amb l'arribada d' Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel, esposa de l'Arxiduc, el 1708; cf. HERRUZ (2016: 90)

⁴¹² Vegeu SOMMER-MATHIS (1997); ALBEROLA (2000: 31-33); LIPP (2007); CASADEMUNT (2011); HERRUZ (2016: 89-106)

⁴¹³ Com a instruments de senyals, amb diferents usos; vegeu HERRUZ (2016: 14-18 i 73-88) i ALBEROLA (2000: 13-27)

⁴¹⁴ Principalment a través dels tractats de Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*. València: ms., ca. 1726; i Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*. Barcelona: ms., ca. 1742; vegeu també HERRUZ (2016: 89-106)

⁴¹⁵ Vegeu ALIET (1990: 85-133)

⁴¹⁶ GARCIA MOLSOSA i RECHE (2012: 43-48)

⁴¹⁷ Vegeu RECHE (2011). Agraïm a John Humphries les dates aproximades de la mort dels germans, que desconexiem fins la seua recent recerca, inèdita

fruit de diferents adversitats –incloent dos naufragis– i van restar a la ciutat fins al 1798. Els Petrides van ser una autèntica revolució en el panorama musical de la ciutat: van actuar sovint com a solistes a les acadèmies barcelonines i als concerts de quaresma del mateix teatre, que probablement van impulsar. Fins i tot Ferran Sor (1778-1839) –i molt probablement Carles Baguer (1768-1808)– van escriure música per a ells⁴¹⁸. El 1798 van marxar cap a Londres on es van establir fins a la seua jubilació, el 1824.

Sense els Petrides, Barcelona quedava de nou a expenses de la visita de trompistes forans i de l'escassa tradició dels músics locals. Tot i l'impacte dels germans bohemis entre el públic, la seua influència entre els instrumentistes barcelonins es va diluir; cap figura local va destacar fins dècades més tard, acabada la guerra. Al contrari que en el cas dels instrumentistes de vent-fusta, en els que tant la pràctica instrumental com la construcció d'instruments va viure un moment importantíssim fins al 1808 i que va tindre certa continuïtat al llarg del segle XIX⁴¹⁹.

Pel que fa a l'activitat musical amb el canvi de segle, és precisament la presència dels Petrides la que confon a Montserrat Comellas en el seu judici sobre el pes de la trompa en l'activitat concertística barcelonina:

L'instrument solista que més va sonar al teatre [Principal=Teatre de la Santa Creu] va ser el violí, i durant els primers decennis del segle [XIX] també van tenir un gran relleu la trompa i l'arpa, dos instruments que anirien perdent força a favor d'altres, com la guitarra i el piano.⁴²⁰

El que sí que és cert és que, com apuntava l'autora i havíem avançat, la trompa va perdre pes en els concerts a la capital catalana arribats al segle XIX. Només algunes figures individuals, locals o estrangers de pas, destaquen de manera puntual en el panorama musical barceloní:

Així com hem pogut destacar la importància de nombrosos violinistes, pianistes, clarinetistes, guitarristes, flautistes [...], no podem fer el mateix en el cas dels representants de qualsevol dels altres instruments. [...] Tampoc van tenir excessiu reconeixement els trompistes Josep i Pere Petrides, Juan Eiran, Alexandro Perlendin, els portuguesos Pedro Navaretti i Isaac Sertipana, Joan Fuster i Josep Aguiló [...].⁴²¹

⁴¹⁸ RECHE (2011: 23, 85-86)

⁴¹⁹ GARCIA MOLSOSA i RECHE (2012: 200-201)

⁴²⁰ COMELLAS (2000: 27-28)

⁴²¹ COMELLAS (2000: 42-43). Evidentment, no compartim el judici sobre el poc reconeixement dels germans Petrides, cf. RECHE (2011)

A més dels Petrides i dels portuguesos Navaretti i Sertipana, al llarg de tot el segle, van ser nombrosos els noms d'altres trompistes estrangers a les sales i teatres de Barcelona. La ciutat va escoltar Giuseppe Cavalli, "el primer trompa d'Europa"⁴²²; Weiser⁴²³, Pietro Migeon⁴²⁴ o, a les acaballes del segle, Jamar⁴²⁵ o Domenico Alberghi⁴²⁶, entre d'altres.

En el cas dels músics locals, trobem Joan Fuster⁴²⁷, Josep Aguiló⁴²⁸ i Bernat Aguiló⁴²⁹, a la dècada de 1840. Hem d'esperar als 1870 per trobar A. Cots⁴³⁰ i Corberó⁴³¹ i als 1880 per escoltar a Fontseré⁴³², abans d'enllaçar amb les generacions més properes a l'OPC.

En definitiva, no existeix un continu de solistes de trompa formats a Barcelona i presents als concerts al llarg del segle XIX, ni abans. Com ja hem apuntat, només algunes figures individuals van destacar en aquest escenari, i ho van fer ocasionalment, sense que trobem una continuïtat. A aquesta situació, cal sumar la reiterada aparició de trompistes estrangers com a solistes, al llarg de tota la història de l'instrument a la capital catalana.

Per tant, quan Casals buscava trompistes per a la seua orquestra, es va trobar exactament amb la mateixa realitat històrica. L'escenari que descriuen els contemporanis de Casals⁴³³ és la mateixa que des de feia quasi dos segles: a la Barcelona de 1920 no hi havia (molt) bons trompistes, tret de la figura de Bonell. I el director de l'OPC aspirava a instrumentistes de major nivell, pel que va haver de buscar-los a fora.

⁴²² COMELLAS (2000: 96)

⁴²³ COMELLAS (2000: 131)

⁴²⁴ BONASTRE i MILLET (2015: 110)

⁴²⁵ BONASTRE i MILLET (2015: 456, 461). Vegeu n. 368

⁴²⁶ BONASTRE i MILLET (2015: 472, 473, 482, 483)

⁴²⁷ BONASTRE i MILLET (2015: 94, 104, 128). SALDONI (1868-1881: vol. 4, p. 109) "FUSTER y Roig, D. Juan: trompa concertista, y primero del teatro principal de Barcelona en 1860."

⁴²⁸ RADIGALES (1998: 67); COMELLAS (2000: 43); SALDONI (1868-1881: vol. 4, p. 9): "AGUILÓ, D. José: trompa concertista, y primero que ha sido del teatro Real de Madrid, y en 1860 del de Barcelona, de cuyo Liceo era además profesor en 1864."

⁴²⁹ BONASTRE i MILLET (2015: 100); RADIGALES (1998: 67). També apareix un Vicenç Aguiló, a finals dels 1850, BONASTRE i MILLET (2015: 131, 132) ; i un Joan Aguiló, com a solista de l'OGTL durant la temporada 1839/1840, RADIGALES (1998: 70)

⁴³⁰ BONASTRE i MILLET (2015: 262, 269, 275, 280, 289)

⁴³¹ BONASTRE i MILLET (2015: 268) escriu Corbaró. SALDONI (1868-1881: vol. 4, p. 69): "CORBERO, D. Juan: á fines de 1869 estaba de primer trompa en el teatro del Liceo de Barcelona."

⁴³² BONASTRE i MILLET (2015: 306, 351, 352). Aquest trompista és identificat per BONASTRE (1999a: 607) com un dels professors de Ramón Bonell, vegeu n. 503

⁴³³ Vegeu n. 302

3.2. LA FORMACIÓ

L'arribada de músics de diferents procedències per a formar part del quartet de trompes de l'OPC va provocar una confluència notable de diverses tradicions europees a Barcelona. Si, com assenyalava Enric Casals, el contacte amb els estrangers va estimular els trompistes locals –va fer-los “pujar de categoria”⁴³⁴–, cal observar les característiques i particularitats dels músics contractats per al quartet de trompes en els diferents moments de l'orquestra per a analitzar les diferències i els punts de contacte entre els trompistes de fora i els locals.

Comencem descobrint els trets propis i diferenciadors dels músics en base a la seua procedència i formació, que representen i identifiquen, en més o menys mesura, tant diverses escoles pedagògiques com experiències orquestrals prèvies. Aquesta anàlisi també dóna lloc a un segon aspecte cabdal: l'ús de diferents instruments, que tractarem en el següent apartat. En resum, ens apropem a les realitats dels trompistes que mostren tradicions i pràctiques interpretatives diverses.

En primer lloc, cronològicament, el quartet compta amb la presència de dos trompistes francesos, Lamouret i Morin. És indubtable que França destacava notablement en el camp de l'ensenyament musical per l'existència, ja des de finals del segle XVIII, d'una importantíssima institució com el Conservatoire National de Musique de Paris. Tot i la diferència d'edat entre els dos trompistes –dotze anys– i que cap dels dos era originari de la capital francesa, tant Lamouret com Morin es van formar en aquest centre⁴³⁵. A més, tots dos van ser alumnes de la classe de

⁴³⁴ Vegeu n. 204

⁴³⁵ Lamouret va nàixer a Douai (a uns 200 quilòmetres al nord de París) el 13 d'abril de 1883 i Morin a Lorient el 29 d'octubre de 1895 (a uns 150 quilòmetres al sudoest de la capital francesa). Agraïm aquesta informació –així com les dades acadèmiques dels trompistes que citarem seguidament– a Cyrille Grenot, que en preparació d'una futura publicació ha fet el buidatge dels expedients dels

trompa del mateix professor, François Brémont (1844-1925), que va exercir com a docent al conservatori francès entre 1896 i 1922.



Fig. 3.1: Classe de trompa de François Brémont en el Conservatoire de Paris, l'any 1895. Assegut al centre, François Brémont. En la segona fila, drets, els alumnes de la classe. Cal notar que els instruments que tenen a les mans són totes trompes naturals. BNF, ark:/12148/btv1b84541780

L'ensenyament de la trompa al Conservatoire, present des de la seua fundació, té una llarga tradició també pel que fa a l'edició de materials didàctics, començant per un dels seus primers professors, Frédéric Duvernoy (1765-1838)⁴³⁶, fins al mateix Brémont⁴³⁷, passant per Heinrich Domnich (1767-1844)⁴³⁸, Louis-François Dauprat (1781-1868)⁴³⁹, Pierre-Joseph Émile Meifred (1791-1867)⁴⁴⁰,

alumnes de trompa del Conservatoire, conservats als arxius de la Bibliothèque du Conservatoire National de Musique (preservats actualment a la BNF). I també agraïm a Claude Maury, que ens va posar en contacte

⁴³⁶ Frédéric DUVERNOY, *Méthode pour le Cor* (París: Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802). A la seua creació el 1795, el Conservatoire va comptar amb quatre professors de trompa, fins a la reforma de 1802 que va reduir el professorat. Junt amb Duvernoy, eren professors Antoine Buch, Heinrich Domnich i Jean-Joseph Kenn (1757-1840)

⁴³⁷ Més que una obra pròpia, Brémont va adaptar la segona part del *Méthode* de Dauprat (BRÉMONT, *Méthode de cor, édition revue par F. Brémont et adaptée aux 2 genres de cor* [París: Lemoine et fils, 1894]) així com estudis de Gallay (BRÉMONT, *Exercices et études extraits de la méthode de Gallay, revus et arrangés pour le cor à pistons par F. Brémont* [París : H. Lemoine, 1903]) per a trompa cromàtica

⁴³⁸ Heinrich DOMNICH, *Méthode de premier et de second cor* (París: Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique, 1808)

⁴³⁹ Vegeu n. 218

⁴⁴⁰ Pierre-Joseph MEIFRED, *Méthode pour le cor chromatique, ou à pistons* (París: Richault, 1840)

Jacques-François Gallay (1795-1864)⁴⁴¹ i Jean-Baptiste Victor Mohr (1823-1891)⁴⁴². Una altra de les característiques de la classe de trompa a París és que es va dedicar pràcticament en exclusiva a la trompa natural, fins al mateix Brémond, que el 1897, poc després de la seua arribada, va obrir la classe de trompa de pistons. Cal apuntar que abans de Brémond, Meifred també havia exercit la docència d'aquest nou instrument; ho va fer el 1833 i fins a la seua jubilació, el 1864, sense que tinguera continuïtat en el següent professor del Conservatoire, Mohr⁴⁴³.

Tanmateix, Brémond –alumne de Mohr– va pertànyer a una generació que tot i que va ser formada oficialment en la trompa natural⁴⁴⁴, no només va tocar sinó que va ensenyar la trompa cromàtica, amb trompistes com Henri Chaussier (1854-1914)⁴⁴⁵, Émile Lambert⁴⁴⁶, Fernand Reine (1858-1941)⁴⁴⁷ o Édouard Vuillermoz (1869-1937), entre d'altres⁴⁴⁸.

Pel que fa a François Lamouret, va obtindre el primer premi al Conservatoire l'any 1902, tal i com es fa ressò la premsa barcelonina a la seua arribada el 1920⁴⁴⁹. El trompista havia ingressat al Conservatoire al novembre de 1900 i al llarg de les següents dècades encara va mantindre el contacte amb la institució ja que va participar com a jurat en algunes proves d'accés i també en alguns dels concursos d'alumnes de la classe de trompa de Reine⁴⁵⁰, professor que va succeir a Brémond en el Conservatoire.

Lamouret també va tindre una llarga experiència orquestral: va formar part de l'Orchestre Colonne, entre 1901 i 1903⁴⁵¹; més tard va ser solista de l'Orchestre Lamoureux, entre 1907 i 1909 –coincidint amb el debut de Casals com a director

⁴⁴¹ Jacques-François GALLAY, *Méthode pour cor* (París: Schonenberger, ca. 1845)

⁴⁴² Jean-Baptiste MOHR, *Méthode de premier et de second cor* (París: Escudier, 1869)

⁴⁴³ HUMPHRIES (2000: 18-19)

⁴⁴⁴ Vegeu fig. 3.1

⁴⁴⁵ Chaussier fins i tot va col·laborar en el desenvolupament d'un nou model de trompa, la coneguda com a *cor Chaussier*, vegeu MAURY (2007)

⁴⁴⁶ Émile LAMBERT, *Méthode complète et progressive de cor chromatique* (París: Lemoine et Cie., 1922). Aquest és el nom del trompista amb què Kirk confon François Lamouret (vegeu n. 239). És més, Lambert també va ser trompista de l'Orchestre Lamoureux

⁴⁴⁷ Reine va ser professor al Conservatoire des de 1923 fins al 1933, cf. MCBETH (1997: 154); REKWARD (1997: 39)

⁴⁴⁸ SNEDECKER (2007: 215). En l'article, l'autor inclou Louis Vuillermoz (1898-1955) i no el seu pare, Édouard. Louis va ser també alumne de Brémond, tot i que només dos anys, i va continuar els seus estudis amb Reine

⁴⁴⁹ Vegeu n. 234

⁴⁵⁰ A les proves d'accés dels anys 1912, 1923 (segon torn) i 1925 (primer torn); i als concursos de 1924 i 1925

⁴⁵¹ Probablement com a quart trompa

amb aquesta orquestra⁴⁵²; també va ser solista de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, des del 1910; i de l'Orchestre de l'Opéra de Paris, des del 1919⁴⁵³. A més, va ser membre del Double Quintette de Paris, des del 1909⁴⁵⁴, on el podem sentir en alguns enregistraments⁴⁵⁵. Va mantindre aquestes ocupacions fins la seua sobtada mort, el 15 d'octubre de 1925⁴⁵⁶.



Fig. 3.2: Classe de trompa de Fernand Reine al Conservatoire de Paris, el curs 1929/1930.
BNF, ark:/12148/btv1b84540547

En relació al segon dels francesos⁴⁵⁷, Alphonse Morin va accedir al Conservatoire al novembre de 1919, provinent de l'École National de Musique de Toulon. Com

⁴⁵² Vegeu n. 236

⁴⁵³ Vegeu n. 540

⁴⁵⁴ Vegeu fig. 3.6

⁴⁵⁵ Vegeu l'entrada "Le Double Quintette" a BL, sounds.bl.uk/Classical-music/Chamber-music (consulta: 14 de setembre de 2015), que conté enregistraments de l'any 1907 (on el trompista seria Reine, segons ANDRIEUX [2015a: 28, n. 38]) i 1911

⁴⁵⁶ Vegeu n. 241

⁴⁵⁷ Vegeu n. 435

dèiem, va ser alumne de Meifred, si bé va finalitzar els seus estudis amb Fernand Reine després de la jubilació del primer. Tot i que la premsa barcelonina també indica que procedia del Conservatoire “amb la més alta distinció”⁴⁵⁸, en el moment de participar en la temporada inaugural de l’OPC, Morin es trobava cursant els seus estudis i encara no havia aconseguit cap reconeixement. De fet, no va guanyar el primer premi fins al 1924. Abans, en els concursos del Conservatoire havia obtingut un segon accèssit, el 1921; un primer accèssit, el 1922⁴⁵⁹; i un segon premi, el 1923.

De l’experiència orquestral citada per la premsa, podem corroborar l’Orchestre Symphonique de Paris, on va exercir de tercer trompa des del 1921 –on el podem veure l’any 1932⁴⁶⁰– i posteriorment l’Orchestre de la Société des Concerts (el 1925) i la de l’Opéra Comique (el 1931).

En segon lloc, trobem la participació amb l’OPC de Willem Valkenier, nascut a Rotterdam⁴⁶¹. De l’holandès, coneixem la seua formació com a trompista i la seua experiència orquestral gràcies al seu propi relat⁴⁶², així com el d’altres autors⁴⁶³.

En el seu cas, i a diferència dels trompistes francesos, al darrere de Valkenier no hi va haver cap institució educativa oficial sinó que el seu interès va partir de l’afició familiar per la música –el seu pare tocava a una banda d’aficionats⁴⁶⁴– i el seu primer període d’aprenentatge va començar amb classes privades a càrrec de diferents músics locals. En paraules de Robert Valkenier (1924-2003), fill del trompista, el fet de no estudiar al conservatori de Rotterdam va ser una qüestió de manca de recursos econòmics⁴⁶⁵.

Així, començades les classes de piano i solfeig, el jove Valkenier es va sentir atret pel so de la trompa⁴⁶⁶ i va començar a estudiar aquest instrument amb un clarinetista; de fet, en paraules de Valkenier, va començar a tocar un instrument

⁴⁵⁸ Vegeu n. 234

⁴⁵⁹ *Le Menestrel*, 30 de juny de 1922, p. 286

⁴⁶⁰ Agraïm a Vincent Andrieux la informació sobre aquest enregistrament de l’“Obertura” d’*El Caçador Furtiu* de Carl Maria von Weber amb l’Orchestre de Paris dirigida per Felix von Weingartner (1863-1942), vegeu youtu.be/UFHIE4hUP6M?t=1m3s (consulta: 12 de juny de 2017). Morin és el tercer trompa, amb Édouard Vuillermoz com a solista

⁴⁶¹ El 27 de febrer de 1887

⁴⁶² VALKENIER (1973) i RICE (1994)

⁴⁶³ YANCICH (1983); PIERCE (1986); R. VALKENIER (1986)

⁴⁶⁴ YANCICH (1983: 51)

⁴⁶⁵ R. VALKENIER (1986: 31)

⁴⁶⁶ GRIFFIN (1980: 592)

“relacionat amb la trompa”⁴⁶⁷. El seu professor va veure les seues grans capacitats i li va recomanar un canvi de mestre. Va ser així com va anar a parar a les lliçons privades del trompista bohemí Edward Preus, amb qui feia dues classes, d’una hora cadascuna, a la setmana⁴⁶⁸.

Preus s’havia traslladat a Rotterdam per a tocar en una nova companyia d’òpera de la ciutat quan Valkenier tenia 15 anys. Abans, però, havia sigut membre de l’orquestra de Johann Strauss fill (1825-1899) i després del tancament de l’òpera a Rotterdam, Preus va continuar tocant a la banda i va arribar a ser professor del conservatori d’aquella ciutat⁴⁶⁹. El contacte amb Preus va ser decisiu per a Valkenier, una petjada que altres músics van reconèixer en ell quasi un segle més tard:

Preus was considered to have a dominating influence on Valkenier’s horn playing, mentoring him in the Czech “singing sound” tradition.⁴⁷⁰

Aquesta tradició txeca –que podríem anomenar escola trompística– era en realitat austro-bohèmia; havia nascut a finals del segle XVII i es va anar estenent per tota Europa al llarg del XVIII i fins al primer terç del XIX⁴⁷¹. Preus, per tant, esdevé un tardà representant d’aquesta tradició –igual que ho havien sigut més de cent anys abans els germans Petrides–, i qui converteix Valkenier en un nou membre d’aquest estil interpretatiu, que a través de la seua figura va viatjar més enllà de les fronteres europees:

Most assuredly, there was an underlying school to his method, a great tradition in fact, traceable back thorough his teacher Prof. Preus to the glorious tradition of Bohemian brass-instrument playing.⁴⁷²

De fet, Robert Valkenier reconeix en els alumnes del seu pare aquesta escola i afirma que a través del seu mestratge va continuar l’expansió de la tradició austro-bohèmia, arreu dels EUA. Fins i tot, posa l’exemple de Robert O. Pierce (1934-), deixeble de Valkenier i membre de l’orquestra de Baltimore. Abans, però, defineix en què consisteix aquest estil:

⁴⁶⁷ *Íd.* És un cas comú, com veurem seguidament en Mont i Bonell. Podria tractar-se d’una espècie de bugle alt (com en el cas dels dos músics esmentats) o d’una *tenor cor*, coneguda en castellà com a *alto trompa* (un instrument similar però amb forma de trompa)

⁴⁶⁸ VALKENIER (1973: 15); RICE (1994: 28)

⁴⁶⁹ YANCICH (1983: 51)

⁴⁷⁰ DAMICONE (2013: 41)

⁴⁷¹ Cf. FITZPATRICK (1970)

⁴⁷² PIERCE (1986: 29)

[...] the glorious tradition of Bohemian brass-instrument playing (Prof. Preus was a displaced Czech in Rotterdam.) It is the tradition of dulcet, lyric style, purity of tone, force when needed, but always *cantabile* (in the word's etymological meaning). Let me add a footnote here. It is the tradition that Herman Scherchen as guest conductor, shortly before his death, praised the Baltimore Symphony for preserving in today's different world thorough Bob Pierce (father's pupil) and its horn section.⁴⁷³

És de destacar que l'autor també inclou en aquesta tradició el director Herman Scherchen (1891-1966), que va ser l'encarregat d'estrenar el *Concert per a violí* d'Alban Berg a Barcelona, amb l'OPC⁴⁷⁴.

Tornant a Willem Valkenier, amb 16 anys va aconseguir la primera feina en una orquestra, com a segon trompista d'un teatre de vodevil a Rotterdam⁴⁷⁵, des d'on va anar enllaçant diferents orquestres fins a arribar a la BSO (amb Pierre Monteux, Serge Koussevitsky i Charles Munch com a directors)⁴⁷⁶: Orquestra Simfònica de Groningen (amb Peter van Anrooy), Orquestra de Haarlem, Collegium Musicum de Winterthur, Òpera de Breslau, Konzertverein de Viena (sota la direcció de Ferdinand Loewe i Franz Schalk); i Òpera de Berlín (amb Richard Strauss, Leo Blech, Fritz Stiedry, Wilhelm Furtwängler i George Szell, entre d'altres), que va compaginar amb l'OPC⁴⁷⁷.

En la seua joventut, l'holandès també va tocar a la banda de Rotterdam, on va coincidir durant un temps amb Preus. El mateix Valkenier va destacar-ne l'experiència d'aprenentatge que li va suposar tocar junt amb el seu mestre, de qui destacava la qualitat del seu so:

And so I had everyday instruction and an example. He had a beautiful tone; a tone as I have never heard again on the instrument. And an excellent technique.⁴⁷⁸

⁴⁷³ R. VALKENIER (1986: 31). Per a més informació sobre aquest estil, vegeu DAMICONE (2013)

⁴⁷⁴ Vegeu n. 166

⁴⁷⁵ RICE (1994: 28)

⁴⁷⁶ La BSO va comptar durant tot el període de Valkenier amb dos quartets de trompes. Els trompistes canviaven sovint de posició i els dos quartets alternaven els concerts. A més, les possibles ampliacions de plantilla quedaven resoltes, al davant de les dificultats de l'orquestra de trobar músics extra disposats a treballar per a *una non-union orchestra*, cf. RICE (1994: 34, n. 12). Durant la seua carrera, Valkenier va ser el primer trompista del segon quartet de trompes, el 1923 amb Monteux i del 1924 al 1936 amb Koussevitsky; el 1937 va passar a ser el primer del primer quartet fins el seu últim any, el 1949, amb Munch. Puntualment, va ocupar el tercer lloc del primer quartet, l'any 1927, cf. YEO (1988: 59); RICE (1994: 32)

⁴⁷⁷ VALKENIER (1973: 15)

⁴⁷⁸ RICE (1994: 28)

La formació amb Preus va ser estricta; en paraules de Valkenier, consistia en una rutina tècnica de memòria basada en notes llargues i intervals, escales i arpegis, a més d'estudis i repertori orquestral:

His teacher was a big man and very strict. Not a second was spared in the lessons –he was known for his strict method. There were no written out exercises; everything was done from memory. Valkenier declared, “At every lesson I had to play sustained tones and intervals. It was a strict routine. He knew that I did the exercises but he never wanted me to give them up. It was the basis of all my lessons even when I played scales, broken chords, orchestra studies, and etudes. It was evangelical!”⁴⁷⁹

El repertori orquestral era un part importantíssima de les seues lliçons. El mateix trompista recordava que una de les claus del seu èxit en les audicions per a poder accedir a tants llocs de feina va ser la formació i el treball que havia fet amb Preus al voltant dels estudis orquestrals, especialment en el camp de l'òpera:

I had an excellent education in that with my teacher –orchestra repertoire and that was all explained and thoroughly studied.⁴⁸⁰

Milan Yancich (1921-2007), un dels seus col·legues més propers, assenyalava que Preus i Valkenier dedicaven almenys una quarta part del temps setmanal de classe a l'estudi del repertori orquestral:

In the lessons that he had with Preus the second half of the second lesson was involved only in orchestra studies.⁴⁸¹

L'holandès també destacava l'experiència que, com a intèrpret, va gaudir del seu pas per Viena, especialment pel que fa a les simfonies de Mahler i, sobretot, d'Anton Bruckner (1824-1896) ja que els directors Ferdinand Loewe (1865-1925) i Franz Schalk (1863-1931) havien sigut deixebles d'aquest darrer compositor⁴⁸².

Per altra banda, Valkenier també va tindre una llarga experiència amb l'enregistrament, principalment amb la BSO⁴⁸³. A Boston, fins i tot, va enregistrar un disc com a solista, amb obres de Mozart i Maurice Ravel (1875-1937), i un altre

⁴⁷⁹ YANCICH (1983: 51)

⁴⁸⁰ RICE (1994: 28)

⁴⁸¹ YANCICH (1983: 53)

⁴⁸² RICE (1994: 29)

⁴⁸³ Vegeu, només a tall d'exemple, YOUNG (1990a) i YOUNG (1990b). També l'enregistrament del solo de trompa del segon moviment, “Andante cantabile con alcuna licenza”, de la *Simfonia núm. 5* de Piotr Iliix Txaikovski (1840-1893), enregistrat el 1944, cf. YOUNG (1990a: 97-98, 122-124). Vegeu youtu.be/EVWLduobOJA?t=16m8s (consulta: 7 de maig de 2014)

amb música de cambra de Francis Poulenc (1899-1963)⁴⁸⁴. Però ja abans, a l'Òpera de Berlín, havia enregistrat el *Don Juan* de Strauss amb el mateix compositor com a director⁴⁸⁵.

Als EUA, malgrat que inicialment va mostrar poc interès per la docència⁴⁸⁶, Valkenier va ocupar la plaça de professor en el New England Conservatory, entre els anys 1936 i 1958, i des de la seua jubilació a la BSO fins a la seua mort es va establir a Cape Cod⁴⁸⁷, on va col·laborar amb el Cape Cod Conservatory.

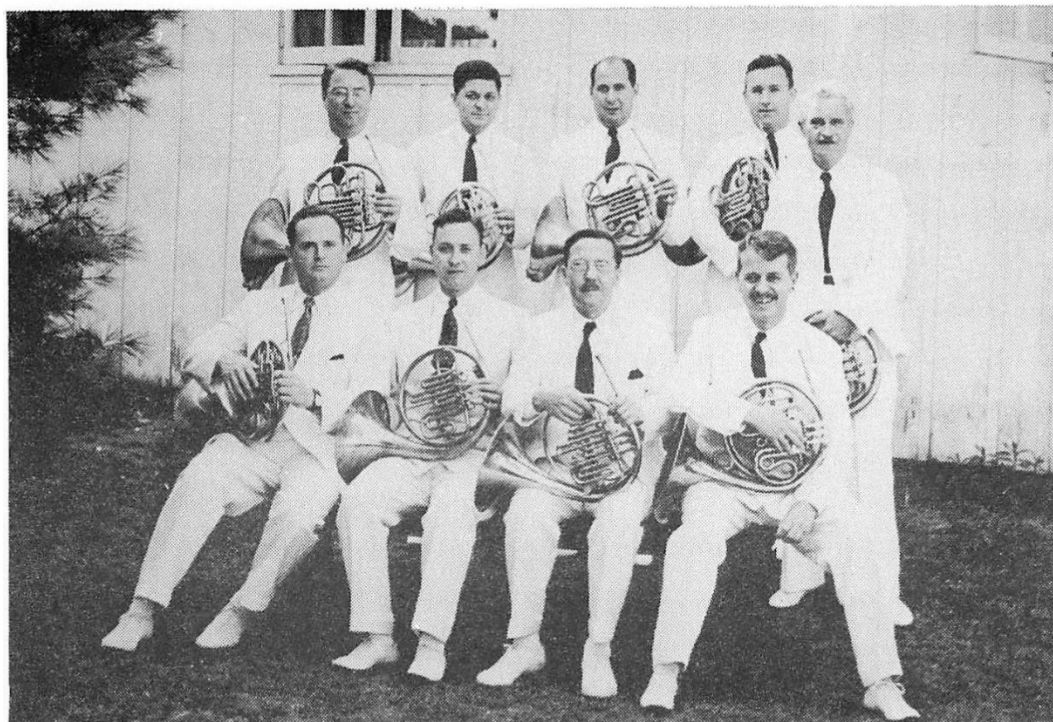


Fig. 3.3: La secció de trompes de la BSO a Tanglewood, l'estiu de 1946. Valkenier és el tercer dels trompistes asseguts, començant per l'esquerra. Imatge reproduïda a YEO (1988: 52)

En l'actualitat, la International Horn Society (IHS) el considera un dels "pares fundadors de la trompa als EUA", tal i com ho recull el seu perfil com a membre

⁴⁸⁴ Els tres enregistraments els va publicar la companyia Night Music el 1947 amb les referències NM-01 *Rondó* K. 371 de Mozart i NM-02 *Pavana per a una infanta difunta* de Ravel (ambdues obres amb Reginal Boardman, piano) i NM-03 *Sonata per a trompeta, trompa i trombó* de Poulenc (amb George Mager, trompeta; i Jacob Raichman, trombó), cf. MILLER (1947: 292 i 293)

⁴⁸⁵ HOLDEN (1997: 13-16). L'enregistrament va ser amb la companyia Deutsche Grammophon, el 1917, matriu 1057-60 LC. L'orquestra de l'Òpera de Berlín apareix identificada com la Kapelle der Staatsoper, cf. HOLDEN (1997: 14)

⁴⁸⁶ R. VALKENIER (1986: 32)

⁴⁸⁷ Va morir l'1 d'abril de 1986

honorari de la societat, que el destaca també com a representant de la tradició txeca i alemanya, és a dir austro-bohèmia:

Valkenier is recognized as one of the “founding fathers” of horn-playing in the United States. He came from the European (Czech and German) tradition, and his tenure in Boston influenced players and his many students.⁴⁸⁸

Sobre els trompistes que van ocupar el lloc de primer trompa després de Valkenier i abans que Bonell, tenim informacions molt irregulars. Mentre que coneixem amb cert detall el període de formació i l'experiència d'Álvaro Mont, no disposem de dades sobre Fermín Dorrego.

Pel que fa a Mont, existeixen testimonis sobre la seua procedència humil i dels seus inicis a la banda del seu poble natal, Albalat de la Ribera. Astruells apunta les dades que el mateix autor dedueix de la inscripció del naixement del trompista en el registre civil:

La primera és que el seu pare, Domingo Mont, es dedicava a l'agricultura i la segona que no sabia ni llegir ni escriure i va haver de signar en el seu lloc l'aguatzil del poble.⁴⁸⁹

També Astruells cita el diari *El Anunciador Comercial* de Sueca, que parla de la seua primera formació musical. L'agost de 1928, el diari esmentava dos músics albalatencs, que havien començat les seues carreres a la banda del poble i que havien arribat a assolir un gran èxit:

En los albores del presente siglo se reorganizó la banda de música de Albalat de la Ribera [...] procedió a la compra de material nuevo para la banda, entre otros instrumentos de un onoven y un clarinete que se entregaron a los pequeños músicos educandos [...] Alvarito Mont Cañamás y Eduardito Felip Suárez, de diez y once años de edad, respectivamente. Aquellos músicos son hoy el mejor trompa de España y el mejor Director de Bandas Regionales.⁴⁹⁰

Així que, en primer lloc, tenim notícia que Mont no havia començat tocant la trompa –igual que Valkenier⁴⁹¹– sinó l'*onoven*⁴⁹²; també anomenat bugle alt, que és

⁴⁸⁸ www.hornsociety.org/26-people/honorary/69-willem-valkenier (consulta: 23 de febrer de 2017)

⁴⁸⁹ ASTRUCELLS (2012: 306)

⁴⁹⁰ *El Anunciador Comercial*, 11 d'agost de 1928, p. 2, citat per ASTRUCELLS (2012: 306)

⁴⁹¹ Vegeu n. 467

⁴⁹² Cesare FERROCCI, *Método elemental de onnovene en Mib* (Madrid: Antonio Romero, ca. 1870) citat a KENYON DE PASCUAL (1992: 136, n. 3): “Desde la adopción de los Pistones, se usa en las Músicas Militares de todos los países este interesantísimo instrumento, con el cual se llena el vacío de una Octava que existe entre el Fliscorno en *Sib* i el Barítono. [...] Conviene advertir que sea de la hechura del Fliscorno en *Sib*, sea la del Barítono, tenga el pabellon al aire ó adelante, ó sea, en fin,

l'instrument amb el qual Bonell havia aconseguit la seua primera plaça a la BMB⁴⁹³. En segon terme, el diari informa que havia començat aquests estudis amb uns deu anys⁴⁹⁴. I, finalment, descobrim que la institució que hi ha al darrere de la seua primera educació musical és la modesta banda del seu poble.

El 1907, amb 17 anys, Mont va ingressar com a voluntari en la Banda del Segon Regiment d'Enginyers a Madrid i va ser allà on va començar a tocar la trompa⁴⁹⁵. A la capital d'Espanya, va accedir al Real Conservatorio de Madrid, com a alumne del trompista Valeriano Bustos, uns estudis que no va finalitzar per desavinences amb aquest professor⁴⁹⁶. Anys més tard, el fet de no acabar els seus estudis de manera oficial va provocar que el seu nomenament com a professor del Real Conservatorio fóra excepcional i basat en les seues condicions artístiques ja que la titulació era necessària per a exercir aquest càrrec⁴⁹⁷.

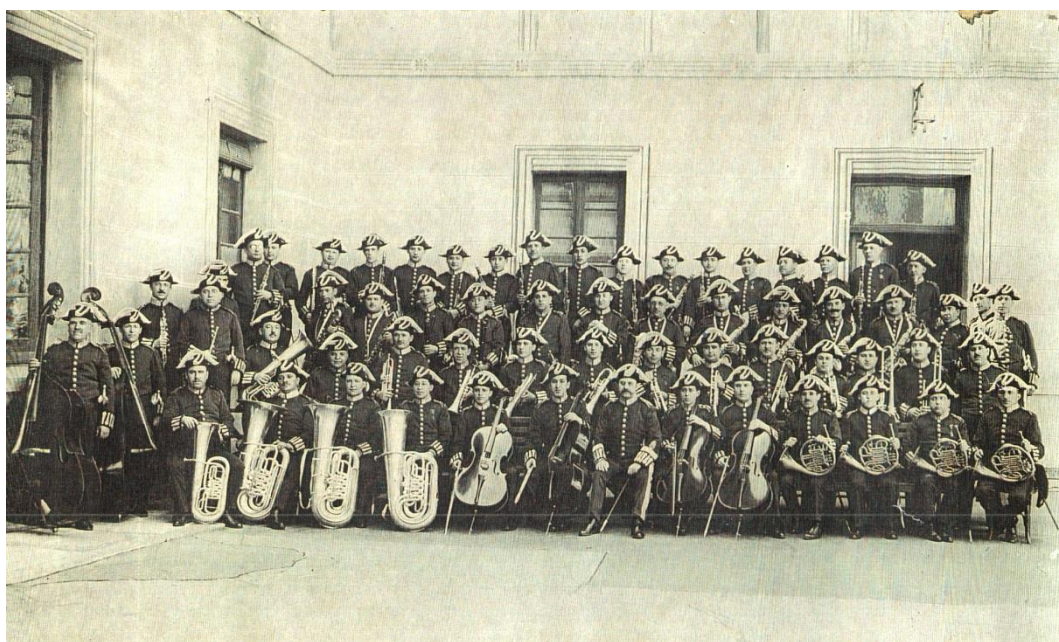


Fig. 3.4: Fotografia de la Banda d'Alabarders. Mont és el primer trompista començant per l'esquerra, assegut a la primera fila. Imatge reproduïda a ASTRUELLS (2012: 321)

[...] produce igual efecto, y el mecanismo de su ejecución es idéntico, sin que tampoco le haga variar en lo mas minimo el llamarle Onnovené ú Onnove, Fliscorno alto, Saxhorn tenor, Quinton, Corno á Cigno, ó Flügelhorn." Per a més informació sobre l'instrument i la seua denominació, vegeu KENYON DE PASCUAL (1992); ASTRUELLS (2012: 307, n. 7)

⁴⁹³ Vegeu n. 358

⁴⁹⁴ És a dir cap a l'any 1900. Mont va nèixer el 10 de maig de 1890

⁴⁹⁵ ASTRUELLS (2012: 307-308)

⁴⁹⁶ Mont va trencar la bona relació amb Bustos arran de presentar-se a l'oposició a la Banda d'Alabarders i no aprovar-la. Bustos estava al tribunal i Mont el va acusar de beneficiar un altre trompista, Julián Corto, cf. ASTRUELLS (2012: 308 i 319, n. 53)

⁴⁹⁷ Mont va ser breument professor del Real Conservatorio després de la mort de Bustos, el 1939, i fins la seua pròpia mort, el 7 de juliol de 1942

Al maig de 1914, es va presentar –per segona vegada⁴⁹⁸– a les oposicions a la Banda d'Alabarders i les va aprovar. Tot i els canvis polítics⁴⁹⁹, va romandre en aquesta institució fins a la finalització de la Guerra Civil.

Segons el testimoni del seu fill, el 1926 se li va oferir la plaça de solista de l'orquestra del Teatro Colón de Buenos Aires i també en aquell temps va entrar en contacte –a través d'Enrique Fernández Arbós (1863-1939)– amb el trompista Wendell Hoss (1892-1980). Aquest darrer, considerat per la IHS com el degà dels trompistes nord-americans⁵⁰⁰, el va convidar a traslladar-se als EUA i tocar amb l'orquestra de Cleveland en diferents ocasions⁵⁰¹, tot i que Mont no va acceptar mai cap dels oferiments per treballar a l'estranger.

Actualment, podem escoltar el trompista en un enregistrament del "Preludi" del tercer acte de *Marina* d'Emilio Arrieta (1821-1894)⁵⁰².

Pel que fa a Ramón Bonell, l'entrada de Francesc Bonastre al *Diccionario de la música española e hispanoamericana* parla de la seua formació al Conservatori del Liceu:

Se formó inicialmente con los profesores Fontseré y Richard [sic] en el Conservatorio del Liceo de Barcelona [...].⁵⁰³

Si bé sabem que va estudiar en aquest conservatori, el seu nét Ramon Jesús Vives ens va informar que Bonell era orfe i que havia crescut a la Casa de la Caritat

⁴⁹⁸ Vegeu n. 496

⁴⁹⁹ Amb la proclamació de la República, la Banda d'Alabarders es va transformar en la Banda Republicana, que va existir fins la Guerra Civil. Més tard, la seua continuadora va ser la Banda del Regiment de la Guàrdia de Franco, també coneguda com la Banda del Caudillo, a la que –com molts altres companys– no va accedir, principalment pels límits d'edat màxima assenyalats en les oposicions, vegeu ASTRUELLS (2012: 312-313)

⁵⁰⁰ De fet, Hoss va ser un dels impulsors de la IHS, que el defineix com a "degà" en el seu perfil com a membre honorari, www.hornsociety.org/26-people/honorary/95-wendell-hoss (consulta: 29 de maig de 2017). Hoss va ser trompa solista de la Rochester Philharmonic i de la Cleveland Symphony Orchestra, a més d'un actiu participant en l'enregistrament de bandes sonores als estudis cinematogràfics de Hollywood, especialment als de la companyia Walt Disney. Vegeu també MCBETH (1997: 148)

⁵⁰¹ ASTRUELLS (2012: 315-316)

⁵⁰² Enregistrat per la companyia Columbia, RG 16000-16010, que assenyala l'Orquestra Sinfónica Columbia dirigida per Daniel Montorio (1904-1982) i identifica el trompista erròniament com a Álvaro Font. La BNE data aquest disc el 1942, tot i que aquest va ser l'any de la mort del trompista i l'enregistrament probablement seria anterior. Badenes (2005: 322 i 325) situa l'enregistrament al voltant dels anys 1928-1930 i la posterior aparició del disc el 1930. Vegeu BDH, bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000183809. (consulta: 20 d'octubre de 2016). A més d'aquest disc, el fill de Mont conservava també un enregistrament de "La danza del molinero" d'*El sombrero de tres picos* de Falla. No hem identificat aquest enregistrament, però l'hem pogut consultar gràcies a la còpia que en va fer Salvador Astruells a qui donem les gràcies per haver-la compartit amablement, així com altres informacions relatives a Mont

⁵⁰³ BONASTRE (1999a: 607)

de Barcelona⁵⁰⁴. No només es va educar en aquesta institució sinó que sembla que també va iniciar allà els seus estudis musicals, tal i com ho confirma la premsa de l'època. Quan al juny de 1907 Bonell va aprovar la primera oposició a la BMB, per a la plaça de bugle alt (o *onoven*)⁵⁰⁵, *La Publicidad* va apuntar que Bonell era deixeble d'Eusebi Guiteras (1861-1919)⁵⁰⁶, aleshores director de la Banda de la Casa de la Caritat:

En las oposiciones á las plazas vacantes en la banda municipal, ha obtenido la de bugle (onoven) el joven individuo de la banda de la Casa Provincial de Caridad, D. Ramón Bonell, discípulo del reputado maestro director de dicha banda D. Eusebio Guiteras, á quien felicitamos sinceramente.⁵⁰⁷

Així que abans del Liceu, Bonell havia estudiat música en aquesta institució. És un any més tard, el 1908, quan el trobem identificat a la premsa com a alumne del Conservatori del Liceu. És a l'anunci d'un concert a càrrec dels alumnes de l'esmentat conservatori, el 5 de març de 1908 al Teatre Práctico. A la segona part, apareix Bonell, i ho fa com a trompista:

“Venise” – Solo de trompa, por D. Ramón Bonell. – Piano, por la Srta. Juana Fontsaré, Verrinat.⁵⁰⁸

Com ja hem assenyalat, Bonell –com Mont i Valkenier– havia començat a tocar un altre instrument abans que la trompa. Si bé desconeixem el moment exacte en què va començar amb ella ni quan va iniciar els estudis al Liceu.

Nogensmenys, la relació amb la BMB va ser molt estreta. No només per la plaça de bugle sinó perquè els dos professors esmentats per Bonastre, Fontseré i Richart, van ser solistes de la banda⁵⁰⁹, i per tant professors de l'EMMB⁵¹⁰. Així, Bonell va cursar estudis de trompa també en aquesta altra institució, en un període que desconeixem amb exactitud però que abasta la presència d'ambdós professors; és al dir, abans i després del 1908. Després de guanyar l'oposició a

⁵⁰⁴ Comunicació personal amb Ramon Jesús Vives Bonell, agost de 2014

⁵⁰⁵ *La Vanguardia*, 23 de juny de 1907, p. 2. A la mateixa oposició es deixava deserta la plaça de bugle alt solista

⁵⁰⁶ A més de clarinetista de la BMB des de 1896 fins la seua mort (cf. ALMACELLAS [2006: 235]), Guiteras va ser director de la Banda de la Casa de la Caritat de Barcelona, entre 1898 i 1918

⁵⁰⁷ *La Publicidad*, 29 de juny de 1907, p. 2

⁵⁰⁸ *La Publicidad*, 3 de març de 1908, p. 2

⁵⁰⁹ Francisco Fontseré Cardona, trompista “de primera” de la BMB des de la reorganització de 1886 fins 1907, cf. ALMACELLAS (2006: 246-247); Santiago Richart, trompa “de primera” des del 1907 fins al 1913, cf. ALMACELLAS (2006: 247)

⁵¹⁰ En els inicis de la creació de l'EMMB, els professors eren els solistes de la BMB. Fontseré ho havia sigut des del 1886; per la seua banda, Richard hauria de guanyar la plaça, vegeu n. 512

“trompa de primera”⁵¹¹ –l’any 1907, just al mateix temps que Bonell guanyava la seua de bugle–, el 1908 Santiago Richart va aconseguir la plaça de professor de trompa de l’EMMB⁵¹², d’on anteriorment havia sigut alumne⁵¹³.

El 10 de maig de 1914, Bonell continuava progressant en la seua carrera a la BMB ja que deixava oficialment la plaça de bugle a l’aprovar l’oposició per a trompa “de primera” a la BMB. Ho feia al davant d’un tribunal format per José Antonio Lodeiro (1868-1934)⁵¹⁴, Lamote de Grignon, Enric Morera (1865-1942) i Nicolau, sota la presidència del tinent d’alcalde Joan Vidal i Valls:

Ayer ante un tribunal compuesto de los maestros señores Lodeiro, Lamothe [sic], Morera y Nicolau, presididos por el teniente de alcalde señor Vidal y Valls, se efectuaron en el Salón de Ciento las oposiciones á cuatro plazas vacantes en la banda municipal, que fueron adjudicadas en esta forma:

Una de trompa de primera á don Ramón Bonell, otra de saxofón de segunda á don Jaime Aparicio y dos de contrabajo de metal á don José Bassas y don Ramón Padrós.⁵¹⁵

I, com ja hem assenyalat més amunt, el novembre de 1918 Bonell passava de trompa “de primera” a “principal”, càrrec que ja estava exercint de manera interina⁵¹⁶.

A més d’aquesta carrera a la BMB, Bonell va ser un referent a la ciutat des d’altres institucions. Per una banda, per la seua presència també a l’OSB⁵¹⁷ i, per una altra, pel seu treball com a docent, tant a l’EMMB com al Conservatori del Liceu⁵¹⁸.

En relació a la seua tasca pedagògica, Bonastre afirma que el trompista va deixar una llarga empremta a través dels seus alumnes, creant una “prestigiosa” escola:

⁵¹¹ *La Vanguardia*, 23 de juny de 1907, p. 2

⁵¹² *La Vanguardia*, 23 d’abril de 1908, p. 3

⁵¹³ cf. *La Vanguardia*, 15 de juliol de 1899, p. 2. Per tant, Richart era deixeble de Fontseré, en un model molt semblant al del Conservatoire però que no va tindre la mateixa continuïtat

⁵¹⁴ Lodeiro era músic major i director de la Banda del Regiment d’Alcántara, cf. *La Veu de Catalunya*, 10 de maig de 1914 (ed. matí), p. 5. Lodeiro va ser també l’autor del primer himne conegut del F. C. Barcelona, cf. “Descoberta la partitura del primer himne del FC Barcelona” [www.fcbarcelona.cat/club/noticies/2014-2015/descoberta-la-primera-partitura-de-lhimne] (consulta: 29 de novembre de 2016)]

⁵¹⁵ *La Vanguardia*, 10 de maig de 1914, p. 4

⁵¹⁶ Vegeu n. 360

⁵¹⁷ A la BC s’ha conservat un llistat de membres d’aquesta orquestra, en un document datat el febrer de 1941 (!), BC, M7121/16. En ell identifiquem els trompistes Bonell, Méndez i Bernardino Anglada. Aquests tres trompistes, junt a Leopoldo Burgués Blanch van conformar el quartet de trompes de la BMB entre 1919 i 1929; després, Carlos Jaime Val va completar el quartet amb els tres anteriors a partir de 1931 i fins el final de la Guerra Civil

⁵¹⁸ Vegeu n. 217

La labor pedagógica de Ramón Bonell se desarrolló tanto en la Escuela Municipal de Música como en el Conservatorio del Liceo; en ambos centros creó una prestigiosa escuela interpretativa de su instrumento.⁵¹⁹

Caldria aprofundir en l'estudi del Bonell professor per a confirmar-ho. Més encara quan Vicente Zarzo, que podríem considerar com un dels degans de la trompa a Espanya, obvia aquesta vessant del trompista català –i fins i tot la faceta d'intèrpret– quan afirma que:

No existe una escuela española de trompa debido a que no han existido grandes trompistas españoles en el pasado. Si los hubiese habido, habrían dejado una literatura propia del instrumento (conciertos de trompa, sonatas, estudios...) legándonos de esa forma una historia, una tradición y finalmente una escuela, aunque en honor a la verdad, tampoco los ha habido en otros instrumentos de viento.⁵²⁰

Ben és cert que el seu punt de vista pot resultar clarament parcial, sobretot per la definició d'escola trompística que ofereix, molt més alineada a la cultura del Conservatoire de Paris –una escola plena de noms propis, que va produir una abundantíssima literatura i que estructuralment és molt ordenada– que a qualsevol altra, com l'austro-bohèmia –més dispersa en els seus representants, transmesa majoritàriament per tradició oral, de professor a alumne i molt més estesa en la geografia–, per posar només uns exemples. A més, la recerca sobre “grans trompistes” de Zarzo és poc científica i molt superficial, basada més en el seu contacte personal i directe amb aquests intèrprets destacats i amb els seus alumnes, que són la generació a la que pertany el mateix autor, que a una vertadera tasca d'investigació.

Després de la Guerra Civil, desapareix el Bonell trompista i esdevé el director⁵²¹. A la vegada, es produeix també una ruptura en el panorama musical de la ciutat, no només per la desaparició de l'OPC, sinó per l'exili de nombrosos músics. A Barcelona, la realitat de l'escola trompística de Bonell és que ell havia sigut un clar dominador de l'escena, en actiu com a intèrpret fins al seu pas a la direcció, després del conflicte bèl·lic. Amb la formació de l'OMB, de la qual va ser sotsdirector, els trompistes que van formar aquest *nou* quartet van ser tres músics de la BMB: Méndez com a primer; Estanislao Artal com a segon; i Anglada com a quart⁵²². És a dir, companys de Bonell, més que deixebles. El quart músic que

⁵¹⁹ BONASTRE (1999a: 607)

⁵²⁰ ZARZO (1997: 149)

⁵²¹ Vegeu n. 357

⁵²² ALMACELLAS (2005: 107)

completava la formació va ser José Soler Hospital, que va entrar a l'orquestra per oposició, a la plaça de tercer⁵²³. Per tant, en l'escenari després de la guerra i després de Bonell, Méndez i també Anglada fan de nexa d'unió entre els músics d'abans del 1936 i els de després.

En definitiva, la formació dels trompistes que van passar per l'OPC, amb independència del seu origen, és ben diversa. Per una banda, els francesos van estudiar en una potent institució com el Conservatoire de Paris, en una ciutat que a més disposava no d'una sinó de diverses orquestres de primer nivell. En segon lloc trobem Valkenier, que no té el suport d'un conservatori sinó que estudia privadament amb Preus. Sembla que les seues capacitats el fan destacar i ben ràpidament es mou per tota Europa, d'orquestra en orquestra fins a arribar als EUA. Allà es converteix en professor i representant de la tradició austro-bohèmia. En tercer lloc, Mont i Bonell són un cas similar: tot i passar per diferents centres educatius clarament menors –com la banda d'Albalat i la Casa de la Caritat–, tots dos arriben a entrar en institucions reconegudes –com el Real Conservatorio de Madrid, per una banda; i l'EMMB i el Conservatori del Liceu, per l'altra– sense que això represente un punt d'inflexió en les seues carreres. Ans al contrari, com en el cas de Valkenier, és el seu talent individual el que els fa destacar i el seu pas per aquests centres sembla merament testimonial, més en relació a establir contactes dins del món musical que a aconseguir pròpiament una formació musical. Per contra, Mont i Bonell són intèrprets destacats, membres d'una banda –la d'Alabarders i la BMB– i estan presents a qualsevol de les altres institucions musicals de les seues respectives ciutats –l'OFM i l'Orquestra Simfònica de Madrid (OSM), a Madrid; l'OSB, OGTL i l'OPC, a Barcelona–; a més de ser actius músics de cambra –amb el Quintet d'Alabarders⁵²⁴ o el Sextet Granados, entre d'altres–.

Existeix, per tant, una diversitat en la formació malgrat que els perfils d'intèrprets excepcionals es confirma a través de les seues àmplies experiències orquestrals i també les seues actuacions com a músics de cambra, més o menys vastes geogràficament.

⁵²³ ALMACELLAS (2005: 106)

⁵²⁴ També conegut com a Quinteto Español, vegeu fig. 3.9, cf. ASTRUELLS (2012: 316-319)

3.3. EL CANVI ORGANOLÒGIC

La segona de les qüestions a analitzar en el quartet de trompes és el tipus d'instrument que cadascun dels trompistes va utilitzar a l'orquestra. Indubtablement, aquest tema està relacionat amb les variables anteriors –la procedència i la formació, fins i tot l'experiència orquestral prèvia– i resulta cabdal per a situar el quartet de trompes de l'OPC en el moment de transformació que vivia l'instrument en el context europeu i nord-americà.

El 1920, feia uns cent anys que la trompa, amb la invenció dels pistons, havia començat un procés d'enorme canvi, que portaria l'instrument a convertir-se en cromàtic deixant enrere els models naturals, totalment vigents durant la primera part del segle XIX –i encara amb més força en el cas de França, com hem vist–. Durant tot aquell temps, els constructors havien experimentat amb diversos mecanismes –no només diferents tipus de pistons i de cilindres sinó també un diferent número, dos i posteriorment tres–, tot i que les tècniques instrumentals s'havien mantingut invariables; l'ús de la mà a la campana per a aconseguir notes alienes a la sèrie harmònica va continuar vigent en un llarg període de transició des de l'arribada dels models cromàtics fins a pràcticament el final del segle XIX⁵²⁵. El mateix va succeir en l'escriptura per a trompa ja que els compositors van continuar instrumentant per a trompes en diferents tons a la vegada que progressivament anaven deixant de banda l'escriptura idiomàtica de les trompes naturals i reflectint el nou llenguatge de les cromàtiques:

[...] composers were discovering new ways of writing for the horn which added considerably to the worries of even the very best players. Before the end of the century [el segle XX] the horn player found himself faced with the formidable technical problems that abound in the works of Richard

⁵²⁵ Vegeu n. 541

Strauss, which not only demand complete mastery of the entire compass of the instrument but very great physical endurance as well. This new and complex writing, if it was to be played successfully by any but a very small élite, called for a radical revision of horn technique on the part of the player and manufacturer alike.⁵²⁶

Per tant, amb el canvi al segle XX, la trompa s'havia transformat per complet i tant els nous trompistes com els fabricants d'instruments tenien reptes considerables que, a la vegada, alimentarien la producció de noves obres amb altes exigències tècniques. En el cas dels canvis organològics, la recerca anava dirigida a la consecució d'una major seguretat en l'emissió de les notes, una afinació més fàcil i més volum. En definitiva, els desenvolupaments tecnològics de l'instrument caminaven cap a un instrument millor adaptat al repertori simfònic amb Strauss com a model. En aquest context, els fabricants alemanys d'instruments es van posar al capdavant d'un món en què les trompes havien de ser "tan àgils com els fagots" oferint noves propostes en la construcció de la trompa:

There is no question but that the German instrument is not so difficult to master as the smaller-bore French horn model and in these days when a cracked note is considered a heinous crime, this is no mean advantage. Moreover, horns are nowadays expected to be as agile as bassoons.⁵²⁷

Tot i la progressiva fixació del to de fa com el més habitual per a l'escriptura, els constructors van experimentar amb trompes més curtes –més agudes– i, per tant, més segures, arribant a la construcció de trompes en si bemoll –una quarta més amunt–. Aquests models eren els més adients per als trompistes aguts –és a dir, el primer i el tercer–, que gaudien d'un instrument amb menys marge d'error en el registre en el qual tocaven més habitualment, per la major distància entre harmònics que aquest oferia. Tanmateix, el tub més curt presentava un canvi notable en el timbre –tenia molt menys cos–, a més de presentar problemes d'afinació. Per això va comptar amb les resistències de directors notables:

One solution was for first- and third-chair men to exchange the F horn for one in B-flat alto. This was ideal for sureness of attack and ease of execution, but these advantages were, in the majority of cases, more than counteracted by poor tone quality and doubtful intonation. Many of the old conductors –among them Reinecke (1824-1910), of the Gewandhaus, and von Bülow (1830-94), of Hamburg, Berlin, etc.– would not countenance in orchestras they conducted the use of the B-flat horn, with its comparatively thin, harsh tone, unless the composer demanded it. It was only after such

⁵²⁶ MORLEY-PEGGE (1960: 113)

⁵²⁷ MORLEY-PEGGE (1960: 43)

excellent specialists as Preuss [sic] in Frankfurt had demonstrated its advantages that it began to win general acceptance.⁵²⁸

Així, va estar en el camp de l'intendent superar les diferències de timbre i els problemes d'afinació per a garantir l'acceptació del nou model, que per contra era molt més segur. Al text anterior, s'assenyala Preus com un dels especialistes que van aconseguir l'acceptació de la trompa en si bemoll; també ho va ser el seu alumne, Valkenier⁵²⁹.

Una altra de les respostes del constructors, sobretot amb la intenció de resoldre les faltes observades en els models en si bemoll, i sobretot per a evitar l'evident pèrdua del timbre respecte a les trompes en fa, va ser la trompa doble. Aquest instrument reunia una trompa en fa i una en si bemoll, pel que l'intendent podia aprofitar els avantatges de les dues i decidir quan necessitava el timbre d'una o la precisió de l'altra. Aquesta tipologia d'instrument és l'estàndard actual, tot i que en les darreres dècades s'ha popularitzat l'ús de trompes triples, que són la suma d'una trompa encara més curta, mi bemoll o fa agut.

El primer model de trompa doble va nàixer a Alemanya, pràcticament de manera simultània, a la companyia Ed. Kruspe d'Erfurt i al taller berlinès del constructor Carl Friedrich Schmidt (1852-1924)⁵³⁰:

[...] the double horn was first put on the market about 1898, and was the fruit of the collaboration of the Erfurt horn maker Fritz Kruspe with a nephew of Friedrich Gumbert, the famous Gewandhaus horn player, professor at the Leipzig Conservatory [...]. On the original Gumbert/Kruspe double horn the change from F to B-flat, and vice versa, was effected by means of two small valves connected by a rod and operated by a thumb lever. This arrangement did not prove entirely satisfactory: it was, as Anton Horner puts it, 'rather temperamental in operation', and in 1900 Kruspe replaced it by a single valve in all essentials similar to that in use today. In this same year Schmidt in Berlin produced a double horn with a thumb-operated piston for the change from F to B-flat. This model also had a measure of popularity and was fairly widely used in the United States, but to some hands, including that of the writer, the piston proved awkward to manage.⁵³¹

Arran d'aquest invent, es van començar a desenvolupar tota mena de trompes compensades, és a dir que combinaven un to –un tub– principal amb un

⁵²⁸ MORLEY-PEGGE (1960: 115)

⁵²⁹ Vegeu n. 564

⁵³⁰ Vegeu ERICSON (1998)

⁵³¹ MORLEY-PEGGE (1960: 51)

transpositor, bé parcial⁵³² o bé amb la construcció d'un model doble en què els dos tons de l'instrument no eren complets sinó dependents⁵³³.

La base constructiva dels instruments dobles era més robusta, amb un metall més pesat, majors diàmetres interns en els tubs i campanes més grans. Aquests canvis van afectar decididament el seu so, propiciant una major potència dinàmica i projecció.

L'adopció –o el rebuig– d'aquests nous models va representar clarament diferents pràctiques interpretatives al llarg de la primera meitat del segle XX. Com assenyala Humphries, mentre la diversitat en els models d'instrument es va anar reduint amb el temps en favor d'aquests models dobles alemanys –en una espècie de globalització afavorida pel fenomen de l'enregistrament–, els discos fets abans dels anys 1960 revelen profundes diferències entre les orquestres i, evidentment, també en el cas de les trompes:

World-wide developments in instrument manufacture and recording technology mean that today regional variations of sound are gradually disappearing, but recordings made before the 1960s often reveal horn playing which sounds very different from today's norm. Instrument design accounts for many national stylistic characteristics: German horn players' traditionally heavy tone colour derives from their instruments' fairly large bell throats, narrower bores produce the bright sound which is preserved on many recordings of French players, and English players have arrived at a compromise with a tone which is lighter than the German and less strident than the French.⁵³⁴

Podem avançar que durant els anys d'existència de l'OPC, Barcelona va ser un destacat escenari per a observar aquests importants canvis organològics en el disseny i la construcció de la trompa. La ciutat va veure i sentir una notable diversitat de trompistes però també de models de trompa en els concerts, ja que a través dels diferents membres es van introduir els més moderns canvis de la construcció de trompes.

Apropant-nos al cas concret dels instrumentistes del quartet de trompes de l'OPC, trobem en primer lloc els dos trompistes de París, Lamouret i Morin. Contràriament

⁵³² És a dir que l'instrument tenia una extensió, en forma de quart cilindre, que era generalment una trompa en fa (a dins dels models en si bemoll)

⁵³³ En aquest tipus de models, la trompa més llarga depenia de la més curta. És a dir que la base de la trompa era la més curta, si bemoll, i les bombes corresponents a cada cilindre en la trompa en fa eren tubs amb longituds més curtes, que no funcionen en fa sinó que es sumaven a les de si bemoll per a aconseguir la seua longitud completa. L'objectiu d'aquest model era evitar una part del tub de l'instrument, estalviant metall i, per tant, construir un instrument amb un pes menor

⁵³⁴ HUMPHRIES (2000: 69)

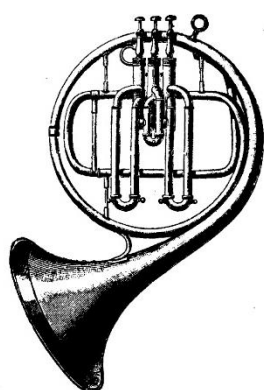
als canvis explicats fins ara, els dos van utilitzar a Barcelona un model diferent, l'anomenada trompa ascendent. Aquest instrument, lluny de seguir els patrons constructius alemanys més recents, era un model típicament francès. Si ja hem observat com en l'ensenyament de l'instrument, el Conservatoire havia sigut fermament fidel a la trompa natural fins als últims moments del segle XIX, en el cas de l'instrument cromàtic també succeeix una cosa semblant. L'adopció a França d'aquest model particular va ser un procés paral·lel al desenvolupament tecnològic de la primera meitat del segle XIX, és a dir, a la vegada que s'introduïen els pistons.

En un primer moment, l'ús dels pistons en els instruments naturals es va considerar com el mecanisme que permetia aconseguir canvis de to immediats des del to en què s'afinava l'instrument, en funció dels cos de recanvi utilitzat. Per aquest motiu, els dos pistons van ser un primer breu estàndard: el primer pistó abaixava l'afinació un to, mentre que el segon ho feia només mig to. La combinació dels dos, òbviament, proporcionava un to i mig. És a dir que en el cas d'una trompa amb un to –amb un cos de recanvi– de fa, amb l'ús dels pistons podia transformar-se en una trompa en mi, mi bemoll o re. En aquest estadi, l'instrument era *pràcticament* cromàtic, tot i que l'absència d'alguna nota o les digitacions amb harmònics poc fiables o desafinats no eren ni molt menys un problema ja que les tècniques dels trompistes continuaven basades principalment en l'ús de la mà a la campana, que era l'utilitzat en els models naturals. Per a aconseguir el cromatisme total, doncs, va caldre afegir un tercer pistó. Mentre que a tota Europa es va optar per sumar un tercer un més llarg, que baixara l'afinació en un to i mig –la combinació amb els altres dos pistons, doncs, permetia arribar a re bemoll, do i si natural, seguint l'exemple anterior–. Aquest instrument, que els francesos van anomenar descendent per a diferenciar-la del seu model, permetia completament el cromatisme. Pel seu costat, a França es va trobar una solució alternativa: un pistó que no abaixava sinó que pujava l'afinació, és a dir la trompa ascendent; tornant a l'exemple anterior, aquest sistema sumava els tons de sol i fa sostingut als ja existents –fa, mi, mi bemoll i re– i convertia també en cromàtic l'instrument.

La història d'aquest model ascendent es remunta, com dèiem, a mitjans del segle XIX. Va ser aleshores quan Meifred, l'esmentat professor del Conservatoire de Paris, cercava una solució per al canvi tímbric que havia detectat a l'utilitzar combinacions de dos i tres pistons en els models descendents. Meifred havia tocat la trompa de dos pistons, però havia rebutjat l'ús de les de tres pistons degut a la

pèrdua de timbre que experimentava, així que va estimular la recerca constructiva d'un nou model, una nova invenció atribuïda al fabricant Jules Halary:

Until about 1847 Meifred was a firm partisan of the two-valve horn, on the ground that a third valve, in the then existing state of development, was not only unnecessary but actually prejudicial to the tone. [...] the tone was adversely affected by the repercussion of air due to the abrupt angles in the windways of the Stölzel valve [...]. Meifred was always hoping that some practical solution to the problem would sooner or later be found, as in fact it was (about 1847) by the ascending third-valve system. This ingenious device was due to one of Meifred's best pupils, Jules Halary, who won a *premier prix* for valve horn in 1845. The son of Antoine Halary (who had, from the very first, taken great interest in Meifred's ideas for improving the original German model), Jules Halary constructed a horn the third valve loop of which formed part of the main windway of the instrument. Played with a G crook the horn stood in F, while depression of the third valve put it into G.⁵³⁵



COR 3^{me} piston ascendant



COR 3^{me} piston descendant

Le système de Cor Ascendant peut se transformer en Cor Descendant *et vice versa*, à la volonté de l'exécutant, par le changement du 3^e Piston ainsi que de sa coulisse, selon la partie de Cor Solo ou de Cor Basse à exécuter.

Fig. 3.5: Detall del *méthode* de Lambert, que il·lustra dos tipus de trompes de pistons. A l'esquerra, un model amb el sistema ascendent; i a la dreta, el descendent. Émile LAMBERT, *Méthode complète et progressive de cor chromatique* (Paris: Lemoine et Cie., 1922), p. [VII]

Aquest model ascendent, com dèiem, va ser el model adoptat majoritàriament a França, des dels temps de Meifred i arribant al següent professor de trompa cromàtica del Conservatoire de Paris, Brémond –que recordem que va ser el

⁵³⁵ MORLEY-PEGGE (1960: 110-111)

mestre de Lamouret i també de Morin—. Així li ho explicava el mateix Brémont a Reginald Morley-Pegge en una carta en què també relatava l'obertura de la seua classe de trompa de pistons al Conservatoire:

[...] et dès cette époque (1897) la classe de Cor à Pistons était, non officiellement mais virtuellement reprise par moi. Cor simple [=natural] jusqu'en 1896 –Cor simple et à Pistons de 1897 à 1902– Cor à Pistons depuis 1903. C'est le système ascendant que je conseillais [...].⁵³⁶

És, per tant, l'instrument que es va escoltar a Barcelona en la temporada inaugural, amb les actuacions dels dos franceses. És la que es pot veure i escoltar a les mans de Lamouret i Morin, en el Double Quintette de Paris⁵³⁷ i en l'Orchestre Symphonique de Paris⁵³⁸, respectivament.



Fig. 3.6: Double Quintette de Paris. François Lamouret és el trompista situat en el centre.
Stadt- und Univ.-Bibliothek Frankfurt am Main S 36/F06604

El cas de Lamouret és, a més, particular perquè podem observar a la fotografia del Double Quintette de Paris –vegeu fig. 3.6– que utilitza la mà dreta per als

⁵³⁶ Carta de François Brémont a Reginald Morley-Pegge (10 agost de 1922), citat per MORLEY-PEGGE (1960: 4)

⁵³⁷ Vegeu fig. 3.6 i n. 455

⁵³⁸ Vegeu n. 460

pistons i l'esquerra a la campana, al contrari de l'estàndard actual. Si bé no era l'habitual, històricament no havia sigut estrany que els trompistes tocaren amb aquesta posició o la contrària; fins i tot en els duets de trompa des de l'últim terç del segle XVIII i al llarg de les primeres dècades del XIX, els dos trompistes podien tocar amb les campanes enfrontades⁵³⁹. Més encara, Humphries assenyala el mateix Brémond com a trompista amb la mà esquerra a la campana:

François Brémond, the English player Hinchcliffe, and Emile Lamouret⁵⁴⁰ and Edmond Entraigue[s], the first and third horns at the Paris Opéra, still preferred to hold the horn with their right hands towards the end of the nineteenth century, but most players preferred to learn the skill of hand stopping with the right hand, and to give the left hand the job of holding the instrument. The survival of hand stopping well into the valve horn era ensured that the horn became the only modern brass instrument those valves are usually played with the left hand.⁵⁴¹

En comparació a la majoria de trompes cromàtiques actuals –hereves dels desenvolupaments alemanys exposats–, el model ascendent és molt més proper a la trompa natural, en les dimensions de la campana, en el diàmetre del tub i en el gruix del metall. La premsa barcelonina de l'època no va esmentar cap aspecte de l'estil ni del so de Lamouret ni Morin però, a finals de 1924, va parlar del timbre del trompista de la Société des Instruments à Vent de Paris:

Componen la agrupación que, tenía a su cargo la interpretación del programa, los profesores René Le Roy, flauta; Luis Bas, oboe; Aquiles Grass, clarinete; Julio Vialet, trompa; León Letellier, fagot; y Luciano Wurmser, piano.

Son todos ellos excelentes instrumentistas, llamándonos particularmente la atención el sonido suave, expresivo y matizado de la flauta, y también el de la trompa de expresivas vibraciones y variadas sonoridades.⁵⁴²

El trompista Jules Vialet (1871-1948)⁵⁴³ havia sigut alumne de Mohr i de Brémond. El relat del seu estil aparegut a la premsa apunta cap a un subtil ús del *vibrato*, tal i com ha estudiat Vincent Andrieux, justament en l'enregistrament de Vialet del

⁵³⁹ Cf. MARTZ (2003)

⁵⁴⁰ De nou, podria tractar-se d'una confusió amb François Lamouret. HUMPHRIES (2000: 54, n. 27) referencia dues cartes de la correspondència entre Reginald Morley-Pegge (1890-1972) i W. H. F. Blandford (1874-1952). MARTZ (2003: 206, n. 126) cita el text original, una carta de l'any 1924 que no esmenta el nom, només el cognom del trompista, que –com ja hem assenyalat més amunt– efectivament va ser solista de l'òpera. Entraigues (1878-1957), com François Lamouret fins la seua mort, estava en actiu a París als anys 1920, així que aquests trompistes no són de finals del segle XIX com assenyala l'autor

⁵⁴¹ HUMPHRIES (2000: 54)

⁵⁴² *La Vanguardia*, 18 de desembre de 1924, p. 19

⁵⁴³ Vegeu ANDRIEUX (2015a: 29, n. 54); també fig. 3.1, és el primer trompista, dret, per l'esquerra

Quintet per a vents i piano de Beethoven, amb el mateix conjunt amb què es va presentar a Barcelona:

Note that Jules Vialet plays almost straight in the tutti passages and reserves his vibrato for exposed parts –very similar to the way that Louis Bas [l'oboista] plays. One of the most expressive moments in the horn part is the big solo in the slow movement where Vialet adopts a declamatory style close to that of Eduard Vuillermoz.⁵⁴⁴

És a dir que, com afirmava la premsa barcelonina, Vialet feia un ús divers del *vibrato*, per tant oferia aquestes “variades sonoritats”. Sens dubte, aquesta és la descripció més propera a l'estil dels francesos de l'OPC, que actualment podem recuperar a través els seus enregistraments.

El següent dels trompistes és –també en la qüestió de l'instrument– un cas del tot excepcional. Valkenier va presentar no un únic model de trompa sinó almenys dos de diferents.

En el seu període de formació, Valkenier va passar per un bon número de fabricants i tipus de trompa: des d'un primer instrument de baixa qualitat, una Kessels en fa; fins a una trompa alemanya també en fa, una Slot; passant pel treball amb una trompa natural a l'inici de les seues lliçons amb Preus. Nogensmenys, al poc de començar les classes, va comprar la mateixa trompa que tocava el seu mestre, una Kruspe doble –en fa i si bemoll– que va ser un dels instruments principals en la seua carrera professional. De fet, Valkenier recordava que va ser el mateix Preus qui la va encarregar i qui li va ajudar a pagar-la⁵⁴⁵.

Junt a la Kruspe, l'holandès va adquirir una segona trompa doble, la de l'altre dels desenvolupadors del model, C. F. Schmidt. Ho va fer amb els estalvis provinents de la seua primera ocupació⁵⁴⁶:

While we were on the subject of horns Mr. Valkenier told me that for many years he played either a Schmidt or Kruspe double horn: especially when he needed volume.⁵⁴⁷

Així que tornem a la qüestió del volum en la tria de l'instrument més adient per al treball a l'orquestra. Era important en el repertori habitual de Valkenier a Berlín, un repertori amb molts punts de contacte amb el que va interpretar amb l'OPC. La tria

⁵⁴⁴ ANDRIEUX (2015a: 27)

⁵⁴⁵ RICE (1994: 32)

⁵⁴⁶ VALKENIER (1973: 15)

⁵⁴⁷ YANCICH (1983: 52)

d'aquests models alemanys, doncs, anava en consonància amb les exigències del repertori, com veurem en el següent apartat.

El mateix Valkenier parlava dels avantatges que suposava el model doble i de la bona rebuda que va tindre per part de molts intèrprets, en relació amb les demandes del repertori de principis del segle XX. A més, analitza com de diferent era la feina a l'orquestra de la seua generació comparada amb l'anterior, la del seu professor:

The double horn at the turn of the century was a welcome aid to both player and audience just as the valved horn was when replaced the hand horn. As time has passed horn players and conductors have demanded more volume, thus horn and mouthpiece design have continuously changed. All too often the result being the sacrifice of what seems to me is the most pleasant consideration of horn playing. This is the retainment of the true character of the waldhorn tone which I think the sensitive, attentive listener always desires.

Every instrument has an inherent quality that is just as personal as the voice of a speaker or singer. Just as it is wrong to exaggerate the voice to a point where its true timber is lost so is it wrong to extend the inherent tone of an instrument beyond its natural possibilities. My teacher [Preus] refused to compete with the trombones in volume. Since he was a virtuoso of great skill and merit, conductors gave in to him when he refused to go past the limits of his instrument⁵⁴⁸

A Barcelona, sabem que va portar totes dues trompes, tant la Kruspe com la Schmidt ja que la premsa va notar un canvi d'instrument per a tocar el *Concert per a trompa* de Strauss, l'any 1923⁵⁴⁹. Desconeixem quin va ser el moviment exacte amb els instruments –si va tocar aquesta obra amb la Kruspe o amb la Schmidt–, però sabem que va vendre la segona trompa el mateix any 1923, abans de marxar als EUA⁵⁵⁰. Per tant, Valkenier es va presentar a Barcelona amb uns models radicalment diferents als dels francesos. Les seues trompes dobles, el tipus d'instrument present a les orquestres alemanyes, eren més grans i més pesats, amb diàmetres de tub majors i campanes més grans, fins i tot el disseny de l'anomenada banya⁵⁵¹ –la part final del tub abans d'arribar a la campana, una peça tan influent en el timbre de l'instrument com el mateix tudell– era molt més ampla que en els models ascendents.

⁵⁴⁸ VALKENIER (1973: 16-17)

⁵⁴⁹ Vegeu n. 292

⁵⁵⁰ RICE (1994: 33)

⁵⁵¹ En la n. 553 trobareu aquest terme en anglès, com a *bell throat*

La presència de les trompes alemanyes a les orquestres de fora d'Alemanya va causar diferents reaccions. A França, la predilecció per la trompa ascendent, un instrument autòcton, junt a l'existència d'un repertori propi –pensat per a la seua sonoritat– va impedir l'entrada d'altres dissenys fins als anys 1960⁵⁵². Al Regne Unit, l'arribada dels models alemanys va crear diferents onades de polèmiques; la primera, ja a finals del segle XIX. George Bernard Shaw (1856-1950) dibuixava un escenari orquestral poc civilitzat al Covent Garden, amb Mahler dirigint Wagner amb una orquestra formada per una barreja de músics amb instruments de metall de totes les mides, sense distinció entre trompes, trombons i tubes:

Austro-Bohemian hand horns had always tended to have a bigger bell throat than instruments manufactured in France, but George Bernard Shaw thought that he detected a substantial difference in tone colour in 1892, when Covent Garden brought in some German players for a performance of *Siegfried* which Mahler conducted. "Instead of three distinct and finely contrasted families of thoroughbred trombones, horns and tubas", he wrote, "we had a huge tribe of mongrels, differing chiefly in size. I felt that some ancestor of the trombones had been guilty of a mésialliance with a bombardon [...] and that the mother of the horns must have run away with a whole military band."⁵⁵³

Les trompes britàniques havien sigut tradicionalment una mena de compromís entre les franceses i les alemanyes, però molt més properes a les primeres que a les segones, en la delicadesa i transparència del seu so i també en l'ús de pistons front al gruix de les trompes dobles amb cilindres:

For a long time past the Germans have made their horns with a larger bore and bell than the French, but it is only within recent years that it has been accepted in England where, before World War I, no orchestra would admit it.⁵⁵⁴

Aquest tipus de trompa britànica és la que Casals va trobar a la LSO, quan la va dirigir i enregistrar⁵⁵⁵, amb Aubrey Brain (1893-1955) com a solista⁵⁵⁶. Abans que, a la dècada de 1930, els trompistes adoptaren els models alemanys, impulsats per les directrius del director Thomas Beecham (1879-1961) al capdavant de la London Philharmonic Orchestra⁵⁵⁷:

⁵⁵² Cf. GARCIN-MARROU (1998)

⁵⁵³ HUMPHRIES (2000: 41)

⁵⁵⁴ MORLEY-PEGGE (1960: 4); vegeu n. 534

⁵⁵⁵ Vegeu n. 41

⁵⁵⁶ LSOA, Programa del concert de la LSO del 5 de desembre de 1927, p. [3]

⁵⁵⁷ HUMPHRIES (2000: 41)

Until the late 1920s, when musical taste in England suddenly veered round from the one so much admired French horn to the hitherto no less despised German instrument, they not only copied the superb Raoux model but proudly advertised the fact. Since about 1930 England has gradually transferred her allegiance from Paris to Mainz, from Raoux to Gebr. Alexander, so the makers now have to copy the German lay-out, rotary valves and all.⁵⁵⁸



Fig. 3.7: Trompa Kruspe en si bemoll, amb transpositor en la. Imatge del catàleg Kruspe de 1935. És l'instrument que es pot reconèixer en mans de Valkenier a la fig. 2.8 i a la fig. 3.3 i també en mans de Mont a la fig. 3.4 i a la fig. 3.9

Tornant a Valkenier, a més de les trompes dobles també va tocar els esmentats models en si bemoll. Segons les seues pròpies paraules, va passar a la trompa en si bemoll en els "últims anys" amb l'Òpera de Berlín⁵⁵⁹. De fet, les fotografies de Valkenier a la BSO el mostren amb aquest instrument, tant al 1925⁵⁶⁰ com al 1946⁵⁶¹. Les raons per a utilitzar aquest instrument més curt eren clares: senzillament era més fàcil i menys físic. Tot eren avantatges sobretot si finalment

⁵⁵⁸ MORLEY-PEGGE (1960: 43)

⁵⁵⁹ RICE (1994: 32)

⁵⁶⁰ Vegeu fig. 2.8

⁵⁶¹ Vegeu fig. 3.3

ningú –com afirmava el mateix Valkenier– era capaç de distingir el seu timbre del d'una trompa en fa:

[...] in Berlin I began to play also in the opera on B-flat horn for the simple reason when you have *Gotterdammerung* to play, that's five hours [...] ... on a double horn [laughs]. It is easier on a higher –on B-flat horn and, at last people said that they could not distinguish whether I played F or B-flat horn, that the tone was no different. [...] Some operas are nice to play on F horn, really.⁵⁶²

De fet, el model en si bemoll era ben popular a Berlín, ja que els seus companys també l'utilitzaven, una altra de les raons per a adoptar-lo. Valkenier va comprar una trompa Kruspe en si bemoll i fins i tot va encarregar una altra a un constructor berlinès del que malauradament no recordava el nom:

[...] in Berlin, [Paul] Rembt⁵⁶³ and Muffert, my colleagues, both played B horn. [...] I bought myself a Kruspe –I had a Schmidt horn and a Kruspe double, and I bought myself a Kruspe B-flat horn. I had another one made by an instrument maker in Berlin, whose name for the moment I can not recall.⁵⁶⁴

Amb la seua arribada als EUA, Valkenier va continuar tocant amb la Kruspe en si bemoll –com es pot veure a les fotografies esmentades més amunt–. El timbre d'aquest instrument era, segons l'opinió de l'holandès, el més adient per a encaixar amb el so de les orquestres nord-americanes. És a dir un so més lleuger comparat amb les trompes dobles, tot i que el director de la BSO no tenia cap criteri sobre l'assumpte, bromejava Valkenier:

Coming to an American orchestra he [Valkenier] decided that the lighter horn would be more appropriate because of the tone quality of the orchestra as compared to the European orchestras. I remarked, "Did Koussevitsky request a certain kind of sound?" His answer to this query was, "Koussevitsky did not know the difference between the horn and the concertmaster."⁵⁶⁵

Tot i això, les trompes dobles Kruspe com les Schmidt eren molt comunes a les orquestres nord-americanes, especialment entre els trompistes segons i quarts. Des de la principis dels 1940 i sobretot després de la Segona Guerra Mundial, es

⁵⁶² RICE (1994: 33)

⁵⁶³ Nascut el 1875, va ser alumne de Josef Lindner, precursor de la trompa en si bemoll i professor del conservatori de Würzburg, cf. ERICSON (1998: 31-32)

⁵⁶⁴ RICE (1994: 32)

⁵⁶⁵ YANCICH (1983: 52)

van popularitzar els instruments de la firma Conn, que fabricava als EUA models basats en els de Kruspe.



Fig. 3.8: La secció de trompes de la New York Philharmonic Orchestra, el 1938. El primer trompista per l'esquerra és Robert Schulze (1896-1971), amb una Schmidt doble.

El següent és Santiago Richart, amb una Gebr. Alexander, model 103. Fotografia de Margaret Bourke-White. Life Photo Collection. Originalment es va publicar a *Life Magazine*, 12 de desembre de 1938, pp. 27-38

Amb tot, segons el seu testimoni, l'any 1977, Valkenier tenia dues trompes Kruspe –una doble i un simple en si bemoll– i una Schmidt en fa agut⁵⁶⁶. Actualment, a la col·lecció privada de Lisa Valkenier es conserven una Kruspe en si bemoll, una altra simple en si bemoll que no està signada –probablement l'esmentada anteriorment, feta per un constructor a Berlín⁵⁶⁷– i la trompa en fa agut, que només utilitzava per a repertori molt concret, com algunes cantates o l'Oratori de Nadal

⁵⁶⁶ RICE (1994: 33)

⁵⁶⁷ Vegeu n. 564

de Bach⁵⁶⁸. La Kruspe doble que es troba a faltar en aquest llistat, la va deixar a un alumne, segons el seu deixeble Andrew Spearman⁵⁶⁹.

El següent dels trompistes que coneixem que va participar amb l'OPC va ser Álvaro Mont. Curiosament, aquest músic també va tocar la trompa en si bemoll. De fet, va ser un dels pioners del seu ús a Espanya, tal i com afirma Astruells, que desmenteix la idea que aquest instrument havia arribat a la península als anys 1960:

[...] podem afirmar amb rotunditat que Álvaro Mont va ser el primer introductor de la trompa en Si bemoll a Espanya. La seua mort prematura va fer que es descuidara eixa tradició que havia iniciat ell i fóra represa dècades més tard pel Catedràtic de trompa José Rosell.⁵⁷⁰



Fig. 3.9: Fotografia del Quinteto Español. Álvaro Mont està assegut, a la dreta.
Imatge reproduïda a PÉREZ BALAGUER i GIMÉNEZ ÚBEDA (2010: 77)

A més, l'instrument que tocava Mont també era una Kruspe, "les millors que hi havia" també en paraules d'Astruells, que afegeix que la casa reial les comprava a aquest fabricant alemany:

⁵⁶⁸ RICE (1994: 33)

⁵⁶⁹ Comunicació personal amb Lisa Valkenier, agost de 2014

⁵⁷⁰ ASTRUCELLS (2012: 321). Sobre Rosell i l'ús de la trompa en si bemoll, vegeu ARNAL (2007: 8-9, nn. 3 i 4)

En aquella època les trompes Kruspe eren les millors que hi havia. La casa reial les encarregava a esta fàbrica i li posaven el segell d'Alabarders.⁵⁷¹

És el model que identifiquem a les mans de Mont en la fig. 3.4 i la fig. 3.9, amb la característica forma quadrada de la tercera bomba⁵⁷².



Fig. 3.10: Trompa "model espanyol" del constructor Kruspe. Detall del catàleg d'Ed. Kruspe de 1930, p. 8

Tot i la presència de totes aquestes novetats a l'OPC, a Barcelona, mentrestant, sembla que es continuava tocant amb trompes en fa, com a instrument d'ús

⁵⁷¹ ASTRUELLS (2012: 320)

⁵⁷² Cf. fig. 3.7

absolutament habitual. A tall d'exemple, aquest és un anunci de la venda d'uns instruments, l'any 1924:

Instrumentos de música de ocasión, [...], bajo en do 3 pistones, bajo en do 3 cilindros, trombón, trompa en fa 3 cilindros, [...]⁵⁷³

Mentre que s'ofereixen dos baixos diferents, un de pistons i l'altre de cilindres, la trompa és en fa, i de tres cilindres, és a dir sense cap mena de transpositor, i en el to més habitual dels model alemanys anteriors al desenvolupament de la trompa en si bemoll i als models dobles.

Per una altra banda, el mateix fabricant Kruspe presentava en el seu catàleg de 1929 un "model espanyol", que dóna una idea clara d'allò que el mercat reclamava en qüestió de trompes. Cal notar que aquest catàleg està escrit en alemany i que aquest instrument és l'únic en què apareix una traducció, al castellà, de la seua descripció⁵⁷⁴. Es tracta d'una trompa en fa amb un transpositor a mi bemoll, un tipus de trompa compensada. Tanmateix, aquest transpositor no és un cilindre connectat a una espàtula mòbil que es pot pressionar mentre es toca –com la resta de cilindres o com en el cas dels altres models amb transpositor del mateix fabricant– sinó que és un mecanisme manual per a fixar l'afinació de la trompa, bé en fa o bé en mi bemoll, que es col·loca movent directament amb la mà el cilindre a través d'una palanca situada en el seu eix; situant-lo en la posició triada, roman de manera fixa. Aquest mecanisme permet evitar el transport per al músic a l'hora de tocar papers en fa i en mi bemoll, segons el cas. Aquesta última tonalitat era molt freqüent a la música de banda, de manera que Kruspe oferia una còmoda solució a tots el músics de conjunts de vent, especialment a aquell nombrós grup que tocava a les bandes militars.

En el cas dels trompistes locals de l'OPC, malauradament no hem pogut trobar cap fotografia amb un detall suficient per a determinar ni de manera aproximada quin era el model de trompa que utilitzaven. En cap de les imatges de l'orquestra que hem localitzat apareix una visió ni tan sols parcial de les trompes; com tampoc hem tingut accés a cap dels instruments de Ramón Bonell ja que no s'han conservat al llegat familiar.

⁵⁷³ *La Vanguardia*, 22 de juliol de 1924, p. 20

⁵⁷⁴ Vegeu fig. 3.10



Fig. 3.11: Concert Simfònic Popular de la BMB, 11 d'abril de 1935, amb Lamote de Grignon com a director i Alcía de Larrocha com a solista. Els assistents, al Palau de Belles Arts són estudiants de primària. AFB, L100 A-4-5-S4-197



Fig. 3.12: La BMB en el concert donat a l'Asil de Sant Joan de Déu, 23 de juny de 1935.
AFB, L100 A-5-2-S4-139

Per tant, hem cercat entre les imatges de la BMB amb la que sabem que l'OPC va compartir músics, com el cas del mateix Bonell o de Méndez. Les dues imatges que reproduïm⁵⁷⁵, on veiem amb un mínim detall els trompistes i els seus instruments, estan datades el 1935. Si bé són imatges generals del conjunt i resulta impossible identificar sense cap mena de dubte els instruments, l'aparença general és la de trompes amb cilindres i espàtules, a més de campanes amb dimensions generoses. Ens trobem, doncs, al davant de models de tipologia alemanya i no francesa.



Fig. 3.13: Trompa model Wendler del constructor Kruspe. Imatge del catàleg d'Ed. Kruspe de 1935

Tot i la manca de definició, hi ha dos trompistes en els quals podem observar alguns trets característics dels seus instruments. Es tracta, a la primera de les fotografies –vegeu fig. 3.11–, del músic que no està d'esquena sinó que està girat cap al costat esquerre i mirant a l'objectiu. I, en el segon dels documents –vegeu fig. 3.12–, el primer dels trompistes que mira cap a endarrere, començant per la dreta. L'any 1934, els quatre trompistes de la BMB eren Bonell, Méndez,

⁵⁷⁵ Vegeu fig. 3.11 i fig. 3.12

Bernardino Anglada i Carlos Jaime⁵⁷⁶. Bonell era el més veterà de tots, per tant el músic que hem assenyalat a la primera fotografia, mentre que no hem pogut identificar el segon dels trompistes esmentats. En els dos casos, però, els seus instruments tenen similituds: a les dues trompes s'intueix la presència d'un transpositor, clarament compensat en la segona de les imatges. Seguint la configuració del tub de la primera imatge, la trompa s'assembla al model Prof. Wendler del constructor Kruspe –vegeu fig. 3.13–, tot i que no podem identificar-la sense cap dubte.

Aquest model rep el nom de Georg Wendler (1883-1963) que la va utilitzar a la BSO, d'on va ser solista entre 1909 i 1927⁵⁷⁷. Amb independència de si es tracta exactament d'aquest model i d'aquest fabricant, la presència a Barcelona d'un model compensat i no de trompes simples en fa mostra clarament la influència que els diferents moviments dels músics forans havien exercit entre els trompistes locals més destacats, els membres de l'OPC i de la BMB.

Tot i aquesta diversitat, així com la modernitat en els seus instruments, tot apunta a què Casals no tenia una predilecció concreta per cap dels models de trompa que van sonar a Barcelona. Tampoc és una de les qüestions que assenjala en les seues peticions d'instrumentistes ni una condició en la recerca. Només volia una cosa dels trompistes, que foren molt bons.

⁵⁷⁶ ALMACELLAS (2006: 247)

⁵⁷⁷ Cf. YEO (1998: 59-60)

3.4. LA RESPONSABILITAT DEL REPERTORI

El tercer dels aspectes que abordem en l'estudi del quartet de trompes de l'OPC és el repertori interpretat per l'orquestra al llarg de la seua història. Aquest representa un element fonamental per a valorar el pes específic del quartet en el conjunt orquestral, a partir de la importància i la responsabilitat dels trompistes, especialment en el cas del solista, en determinades obres de les presentades per l'OPC.

El nostre punt de partida ha sigut el buidatge dels autors i de les obres dels concerts de l'OPC que va publicar Martorell⁵⁷⁸. Si bé aquest llistat no és del tot complet, ha servit de base per a la nostra revisió des del punt de vista trompístic; hem complementat les seues informacions amb l'estudi de les fonts primàries, els programes dels concerts conservats principalment al CEDOC i a l'AHSGTL.

Per altra banda, en el nostre primer capítol, ja hem avançat els principals trets sobre el repertori seleccionat per Casals per a la seua orquestra, especialment en relació a la programació de les simfonies de Beethoven i Brahms⁵⁷⁹, així com la presència de música contemporània⁵⁸⁰. En els concerts de l'OPC, per tant, trobem les simfonies de Beethoven i les de Brahms no només com a referències cabdals del repertori simfònic europeu de l'època sinó com a peces clau en la presència orquestral de la trompa. A més, són les primeres obres en les quals la premsa va posar èmfasi destacant 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:

⁵⁷⁸ MARTORELL (1995: 75-106)

⁵⁷⁹ Vegeu nn. 156 i 157

⁵⁸⁰ Vegeu nn. 160 i 161

Els passatges tan compromesos de les Simfonies de Brahms i de Beethoven els digué [Valkenier] simplement d'una manera perfecta.⁵⁸¹

El mateix Valkenier també va destacar en els diaris pel seu treball en les obres de Wagner⁵⁸², juntament amb les de Richard Strauss –de les que ens ocuparem més endavant⁵⁸³–, que tenen una presència molt significativa en els concerts de l'OPC; al mateix temps, aquestes són peces d'una destacada demanda tècnica 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, presentant les seues composicions, en diferents ocasions⁵⁸⁴. De nou, és el trompista holandès qui es refereix en part a aquest tipus d'obres quan avalua les creixents demandes tècniques i musicals, la dificultat que presenta el més recent repertori orquestral –del que, com vèiem, va participar l'OPC– per a un instrumentista com ell:

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.⁵⁸⁵

Com ja hem assenyalat en el capítol anterior, i 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, en la seua preparació tècnica, i també en l'instrument, a nivell constructiu per a fer front als nous requeriments.

Però l'acusada responsabilitat de les trompes no es limitava al repertori de més moderna creació. Al llarg de les diferents temporades de l'OPC, van aparèixer altres peces –escrites molts anys abans– en les quals destaca el paper del quartet de trompes, com per exemple el *Divertimento* K. 131 de Mozart⁵⁸⁶ o l'"Obertura" de l'òpera *El caçador furtiu* de Weber⁵⁸⁷. 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 l'exigència tècnica i musical als

⁵⁸¹ Vegeu n. 259

⁵⁸² Vegeu n. 299

⁵⁸³ Vegeu n. 597

⁵⁸⁴ Vegeu n. 288

⁵⁸⁵ VALKENIER (1973: 16)

⁵⁸⁶ Vegeu n. 296

⁵⁸⁷ Es va fer ja a 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

trompistes– i l'excursionista –per infreqüent– *Concert de Brandenburg núm. 1* de Bach⁵⁸⁸.

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 Beethoven⁵⁸⁹. A elles, cal afegir, de manera destacada, el famós “Nocturn” d’*El Somni d’una nit d’estiu* de Mendelssohn⁵⁹⁰ amb el que Valkenier es va donar a conèixer. També, inusualment i motivat per les seues pròpies característiques com a intèrpret, el mateix trompista es va posar al davant de l’orquestra per a estrenar a la ciutat el *Concert per a trompa*⁵⁹¹ de Strauss, tornant de nou a les composicions del músic alemany en què la trompa té sempre un paper destacat.

Per tant, el grau de rellevància i de dificultat de les parts de trompa, especialment en el primer faristol, es situa clarament com un dels aspectes determinants en la necessitat de Casals de comptar amb molt bons instrumentistes i fonamenta la importància de la presència d’intèrprets de primer nivell⁵⁹².

Un altre dels fenòmens importants per als trompistes de l’OPC i que destaca la seua imprescindible qualitat era la interpretació d’obres amb no només una alta exigència tècnica –com les que ja hem observat– sinó quan, a més, aquesta demanda anava acompanyada d’unes majors dimensions de l’orquestra; i, en concret, quan la plantilla orquestral requeria més dels habituals dos o quatre trompistes. Aquestes obres, presentades més o menys excepcionalment, són les que demanen sis instrumentistes, o bé un doble quartet, o fins i tot dotze trompes.

A hores d’ara, no hem localitzat cap indicatiu dels protocols, mecanismes o accions portats a terme per a cobrir aquest tipus d’ampliació de la plantilla orquestral ni del quartet de trompes, en particular. Entre la documentació consultada, no apareix

⁵⁸⁸ Vegeu n. 406

⁵⁸⁹ Les simfonies núm. 3, 5, 6, 7 i 8 contenen destacades intervencions de les dues trompes, tres en la núm. 3. En el cas de la núm. 9, el *soló* 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

⁵⁹⁰ Vegeu nn. 278, 301 i 379

⁵⁹¹ Vegeu n. 284

⁵⁹² En aquest sentit reflexionava un autèntic testimoni viu de la trompa –que en el moment de la redacció d’aquestes línies acaba d’arribar als 100 anys–, COUSINS (1983: 71): “Sir Neville [Cardus, destacat crític musical britànic] asks, ‘Why in England the leader of the first violins makes a separate and identifiable entrance to the platform? Why not the first horn, a more responsible player?’ Good question! Why not indeed? Perhaps things will go full circle again. Remember the famous Puzzi (virtuoso hornist of the 1830s) who is purported to have made his entrance in a hushed silence, wearing white kid gloves, just for his important part in the orchestra. Having played it, he would (no doubt amidst applause) bow gracefully and retire offstage leaving his minions to plough through the rest of the programme. Nice work if you can get it.”

cap testimoni referit a la contractació de músics extra en els casos necessaris ni comentaris més enllà dels exposats per a la configuració del quartet estàndard. De qualsevol manera, les contractacions de músics no són un tema comú en la correspondència més enllà dels casos amb més urgència i –com hem observat– dels trompistes regulars de l'OPC, així que probablement seguien camins com la comunicació oral o les peticions a sindicats, entitats o individuals que no han deixat rastre a la documentació de l'orquestra conservada.

Sens dubte, aquestes necessitats eren de caràcter excepcional: l'OPC va presentar només tres simfonies de Mahler, la núm. 1, la núm. 4 i la núm. 6. Totes elles es van interpretar en un sol concert i amb directors estrangers⁵⁹³; excepte la *Simfonia núm. 4* de Mahler, que es va fer en dues ocasions –la primera d'elles amb la direcció de Casals⁵⁹⁴– i l'única que només requereix quatre trompes. També Casals va dirigir en una sola ocasió la *Simfonia núm. 8* de Bruckner⁵⁹⁵. Hem de suposar que per a aquestes actuacions extraordinàries –tant pel repertori com per la presència de directors convidats–, l'OPC va contractar, també excepcionalment, els trompistes necessaris per a arribar a les demandes de la instrumentació de cadascuna de les simfonies esmentades: set en el cas de la núm. 1 de Mahler; huit en la núm. 6; i dos quartets –el segon doblant tubes wagnerianes (!)– en el cas de Bruckner. Com hem avançat, no tenim constància dels contactes per a aquestes ampliacions, com tampoc hem trobat cap rastre de les contractacions dels directors estrangers. Una de les opcions probables és que els mateixos directors portaren amb ells també aquests reforços de la plantilla de trompes i, fins i tot, els instruments necessaris, en el cas de les tubes wagnerianes o suplir amb les trompes aquests darrers instruments, com veurem⁵⁹⁶.

El mateix podem observar en les citades obres de Strauss. Tot i que aquestes no tenen un caràcter tan accidental com les simfonies tractades anteriorment. Francesc Cortès parla del pes de les composicions de Strauss en el repertori de l'OPC a través del seu número d'interpretacions; és dóna el cas –evidentment gens casual– que les peces de Strauss més habituals als concerts de l'orquestra coincideixen amb les que són assumibles sense trompistes extra:

⁵⁹³ *Simfonia núm. 1* de Mahler, el 25 de febrer de 1926, amb la direcció d'Eduard Mörrike (1877-1929), aleshores director de la Dresdner Philharmonie; *Simfonia núm. 6* de Mahler, el 20 de març de 1927, amb el director Anton Fleischer (1891-1945), director del conservatori i de l'òpera de Budapest

⁵⁹⁴ El 2 de novembre de 1924 amb Susan Metcalfe i la direcció de Casals; i el 7 d'abril de 1932 amb Maria Espinalt i Anton Webern

⁵⁹⁵ El 13 d'octubre de 1927

⁵⁹⁶ És l'exemple londinenc amb Mahler dirigint *Siegfried* de Wagner al Covent Garden, vegeu n. 553

Handwritten musical score for the first horn part of Strauss's *Don Quixote*, page 4. The score is written on ten staves. It begins with a key signature change to E major (in E) and a tempo marking of "Mit langsamer, zart u. ausdrucksvoll". The music features various dynamics such as *ppp*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, and crescendos. Performance instructions include "poco calando", "dim. - p", "sehr breit", "immer ruhiger werden", and "lebhafter". Measure numbers 30 through 42 are clearly marked. The page number 2886 is printed at the bottom center.

Fig. 3.14: Part de trompa 1 del *Don Quixot* de Strauss, p. 4.
ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42

[...] *Don Juan* –programada en 17 ocasions–, *Till Eulenspiegel* –presente en 11 concerts–, o *Muerte y transfiguración* –con 12 interpretaciones–. Aún así, la media de las obras de Strauss interpretadas por la OPC fluctuó entre las 2 y las 5 reposiciones [...].⁵⁹⁷

Les que tenen una major presència són, per tant, el *Don Juan* i *Mort i transfiguració*, que estan orquestrats per a quatre trompes, seguides del *Till Eulenspiegel*, que si bé demana dos quartets, el segon d'ells és opcional (a la partitura apareix com a *ad libitum*). Entre el repertori del compositor alemany que va interpretar l'OPC trobem altres peces que també pertanyen a la mateixa excepcionalitat que les esmentades simfonies de Mahler i Bruckner: *Així parlà Zarathustra*⁵⁹⁸ i *Don Quixot*⁵⁹⁹ demanen sis trompes; la *Simfonia domèstica*⁶⁰⁰ i *Vida d'heroi*⁶⁰¹ requereixen huit, mentre que la *Simfonia alpina*⁶⁰² està escrita per a dotze (un quartet més dos quartets fora d'escena, el segon d'ells doblant tubes wagnerianes). Tanmateix, la presentació d'aquestes obres de característiques excepcionals es concentren principalment en dos moments: els concerts de quaresma de 1925, que va dirigir el mateix Strauss; i els de l'any següent, el 1926, amb Max von Schillings⁶⁰³ i Mörike (coincidint aquest últim amb la *Simfonia núm. 1* de Mahler)⁶⁰⁴. Per tant, a l'agrupar aquestes demandes extraordinàries en els concerts d'una mateixa sèrie, la qüestió de les ampliacions es va donar no ja en poques ocasions sinó en unes poques setmanes de tota la vida de l'orquestra.

Per una altra banda, en relació a l'estudi del repertori, hem revisat els materials utilitzats per a les seues interpretacions. A l'ANC es conserven moltes de les partitures i parts emprades per l'OPC –més de seixanta caixes– i la seua anàlisi ens ha aportat informació al respecte de les ampliacions (o no) així com de certes pràctiques interpretatives en el marc del quartet de trompes. Tanmateix, les marques d'ús que presenten els documents corresponen a moments temporals diferents, tant en el quartet com en la resta de l'orquestra; fins i tot de períodes posteriors a la desaparició de l'OPC ja que algunes anotacions estan datades més tard de l'any 1937⁶⁰⁵. Cal, per tant, ser prudent en la situació temporal de les

⁵⁹⁷ CORTÈS (2010: 138)

⁵⁹⁸ Només interpretada dues vegades: l'1 de novembre de 1926 i el 3 de maig de 1929

⁵⁹⁹ Vegeu nn. 611 i 612

⁶⁰⁰ Interpretada sis vegades: 15 i 19 d'octubre de 1924, 15 de març de 1925 (dirigida per Strauss), 16 i 19 d'abril de 1931 i 19 d'octubre de 1933

⁶⁰¹ Interpretada quatre vegades: 17 de novembre de 1920, 12 de març de 1925 (dirigida per Strauss), 14 de març de 1926 i 2 de novembre de 1930

⁶⁰² Només tres vegades: 9 de novembre de 1922, 15 de març de 1925 (dirigida per Strauss) i 14 de novembre de 1934

⁶⁰³ Director de l'Òpera de Berlín, vegeu n. 266

⁶⁰⁴ Vegeu n. 593

⁶⁰⁵ Com, per exemple, la signatura d'Enrico Rizzi, vegeu n. 408

informacions provinents d'aquestes indicacions ja que, indiscutiblement, els papers van gaudir d'una vida posterior a la de la mateixa OPC. En resum, de la revisió i estudi d'aquests documents, destaquem tres casos en què les anotacions manuscrites aporten informacions rellevants respecte al quartet de trompes.

En primer lloc, trobem l'exemple de l'"Obertura" de l'òpera *El caçador furtiu* de Weber. Musicalment, aquest número té, just al començament, un destacat *soli* per al quartet trompes. En realitat, la intervenció es separa en dues parelles de trompes, degut a la instrumentació, que demana quatre trompes (naturals), dues en fa (1 i 2) i dues en do (3 i 4).

The image displays a musical score for the trumpet quartet of the 'Obertura' of 'El caçador furtiu' by Weber, measures 10-25. The score is divided into three systems. The first system (measures 10-13) shows the Corni in F and Corni in C parts. The Corni in C part has a 'Soli' marking and a dynamic of 'p dolce'. The second system (measures 14-19) continues the 'Soli' for the Corni in C and includes a 'mf' dynamic. The third system (measures 20-25) shows the continuation of the 'Soli' and 'mf' dynamics for both parts.

Fig. 3.15: Fragment de les parts de trompa de l'"Obertura" d'*El caçador furtiu* de Weber, cc. 10-25.
Elaboració pròpia a partir de la partitura i les parts de l'edició de Heinrich REIMANN (Leipzig:
Breitkopf und Härtel, ca. 1900-1903)

Les parts de trompa conservades a l'ANC⁶⁰⁶ contenen una curiosa modificació que apunta cap a una orquestra de menors dimensions, amb només dues trompes. L'esmentat fragment de *solí* no es troba repartit en aquests papers entre les quatre trompes sinó que el tenen escrit íntegrament les trompes 1 i 2 –que en l'original de Weber són les que entren més tard, vegeu fig. 3.15–. Repassant la resta de materials, es confirma la interpretació amb una orquestra reduïda: les trompetes 1 i 2 tenen diferents marques en llapis blau que indiquen que han de tocar els defectes d'impremta de les trompes 3 i 4 que apareixen en aquestes parts; mentre que el fagot 1 té indicat tocar també els defectes de fagot 2.

Sens dubte, aquestes indicacions no corresponen a la vida de l'OPC, que va comptar sempre amb un quartet de trompes. És més, a la primera pàgina de la primera trompa, trobem el nom d'Enrico Rizzi, junt a la inscripció “26-2-950 Barcelona”, que prova un ús dels papers posterior a l'orquestra de Casals.

El segon dels casos d'estudi és la “Mort i marxa fúnebre de Siegfried” d'*El Capvespre dels déus* de Wagner⁶⁰⁷. Aquesta obra presenta una particularitat del repertori operístic i orquestral de la trompa que ja hem apuntat anteriorment: l'ús de tubes wagnerianes. La instrumentació original de la peça demana dos quartets de trompes, el segon d'ells doblant tubes wagnerianes. Aquesta obra té, per tant, unes característiques excepcionals d'instrumentació –de les més complexes, doncs, de les observades anteriorment–. Per una altra banda, la seua interpretació –un total de cinc vegades⁶⁰⁸– és comparativament superior a les obres de Mahler i Bruckner.

En el cas que ens ocupa, els papers ens mostren una possible solució de Casals per a evitar l'ampliació de la plantilla de trompes i l'ús de les tubes wagnerianes, a través de la mà del seu germà Enric. A la primera pàgina de la primera i segona trompa apareix escrit:

Amic Bonell i Mendez

Ojo els afegits que son de mal llegir i s'han de tocar

Enric

⁶⁰⁶ ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 50

⁶⁰⁷ ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 49

⁶⁰⁸ L'OPC el va interpretar el 29 de març de 1922, el 23 de febrer de 1926, el 20 de maig de 1926 (*in memoriam* Juli Garreta), el 31 de març de 1933 i el 13 de setembre de 1936 (un dels dos concerts en temps de guerra)

També en la primera pàgina de la tercera i quarta trompa apareix el mateix missatge, tot i que en aquest cas no s'esmenta cap nom de trompista. El text d'Enric Casals fa referència, doncs, als dos trompistes, Bonell i Méndez, membres de l'OPC durant més de la segona meitat de la vida de l'orquestra. L'advertència assenyala que s'ha de tocar el que hi ha afegit en llapis; i el que hi ha afegit a les dues trompes, la 1 i la 2, correspon a les intervencions de les tubes wagnerianes, també 1 i 2, pel que els trompistes tenen molta més feina de la inicialment prevista.

Pel que respecta a la datació d'aquesta pràctica documentada, la nota d'Enric Casals no té cap indicació d'any. Si confrontem els noms dels trompistes amb les dates d'interpretació⁶⁰⁹, trobem que o bé es va utilitzar aquesta solució al final de la vida de l'OPC, a partir de l'any 1933 o 1936; o bé, Bonell i Méndez ja formaven part de l'orquestra l'any 1926 –com hem apuntat més amunt– i va ser aleshores que es va adoptar aquesta solució.

Com hem avançat, els textos en els papers de trompa no són exactament iguals, per la referència concreta als trompistes en el primer dels documents. L'anotació d'Enric Casals, però, sembla feta tota d'una en un mateix moment i en les dues parts a la vegada; és a dir, que els noms dels trompistes no s'haurien afegit més tard. En tot cas, sembla que queda al marge la primera interpretació de la peça el 1922, en què cap dels dos trompistes eren membres de l'OPC.

Una última qüestió és que al febrer de 1926, la presentació de la peça coincideix amb una temporada amb altres obres de grans dimensions i amb la necessitat d'una plantilla orquestral augmentada, com hem comentat més amunt. En la següent interpretació, poques setmanes més tard, en l'homenatge a Garreta fet al maig de 1926, ja podria haver-se utilitzat, amb Bonell i Méndez. Podria ser, doncs la data en què Enric Casals va escriure l'anotació i un índex més en la presència dels dos trompistes en l'OPC abans de l'any 1927, si bé amb les informacions disponibles fins al moment no ens és possible demostrar-ho sense cap mena de dubte.

En resum, i amb independència del moment exacte de datació, les parts de trompa tenen escrites les intervencions de les tubes wagnerianes i eren els trompistes els que havien de suplir aquests altres instruments, no doblar-los.

⁶⁰⁹ Vegeu n. 608

Per una altra banda, a la mateixa carpeta es conserven els papers de les tubes wagnerianes, si bé estan molt poc usats, sense marques amb l'excepció d'un apunt amb la indicació de la clau necessària per a llegir el transport a realitzar per a la interpretació, a l'inici de les parts de les tubes 1 i 2 ("Do 2^a"), les dues tubes escrites en si bemoll. En realitat, es tracta d'una marca bastant feble en comparació amb les altres. Amb tot, aquesta indicació no resol la qüestió de l'instrument utilitzat ja el músic ha de fer el mateix transport tant si interpreta el paper amb una tuba wagneriana en fa com si ho fa amb una trompa en fa.

Encara més, existeixen uns altres documents extra en aquesta obra, unes parts fetes a mà, sense el segell de l'OPC –que sí que porten la resta de materials–. Hi ha un paper de corn anglès i també quatre més de fiscorn baix, és a dir, bombardí. Aquests quatre últims són la transcripció íntegra de l'original de les tubes wagnerianes. Tanmateix, aquesta alternativa sembla feta en un moment diferent a la proposta indicada per Enric Casals; especialment pel fet de no estar marcades amb el segell de l'arxiu de l'OPC. Podria, per tant, tractar-se d'una solució posterior adoptada per una altra entitat musical, després de l'any 1937.

I, finalment, un tercer cas, el del *Don Quixot* de Strauss. Aquest és doblement significatiu: en primer terme, pel que representa en la recepció de les composicions del compositor alemany. L'obra ja era coneguda a la ciutat, on s'havia estrenat el 1905, al paranimf de la Universitat de Barcelona, amb una orquestra que no va estar a l'alçada de les demandes de la partitura⁶¹⁰. Cortès destaca la importància d'aquesta obra en el primer terç del segle XX i especialment en el repertori de l'OPC:

Don Quijote de Strauss se convirtió en una de las partituras straussianas que más veces sonaría en Barcelona durante los años venideros [a partir de 1905]. La orquesta Pau Casals la programó durante las temporadas 1921-1922, 1922-1923, 1932-1933 y 1935-1936⁶¹¹. En total, sus cinco audiciones no llegarían a igualar, sin embargo, las cifras que alcanzaron otras piezas de Strauss, mucho más socorridas [...].⁶¹²

En segon lloc, el *Don Quixot* és una peça que posa en relleu la qualitat de l'orquestra. La seua interpretació per part de l'OPC va marcar una fita en la demostració del nivell de l'orquestra de Casals, que va aprofitar l'ocasió per a

⁶¹⁰ RMC, núm. 17 (maig de 1905), p. 103; CORTÈS (2010: 135-136)

⁶¹¹ El 18 i el 30 de maig de 1921, el 19 d'octubre de 1922, el 30 d'octubre de 1932 i el 20 d'octubre de 1935. A Madrid, per exemple, l'obra també es va presentar en cinc ocasions, cf. CUADRADO (2010: 255-256)

⁶¹² CORTÈS (2010: 138)

presentar uns magnífics solistes, entre ells el deixeble de Casals, Gaspar Cassadó:

Dejando aparte una valoración cuantitativa, conviene tener en cuenta un dato de tipo cualitativo, ya que la solvencia y el prestigio de la Orquesta Pau Casals vino avalada precisamente por la mano del *Don Quijote* de Strauss. Con ocasión de una de las versiones en las que tomó parte el violoncelista Gaspar Cassadó, él consiguió uno de sus más memorables éxitos en Barcelona, a la par que la prensa especializada señaló a la Orquesta Pau Casals como una de las más eficientes de la ciudad.⁶¹³

Pel que fa a la informació que aporten els rastres d'ús de les partitures conservades⁶¹⁴ respecte a les pràctiques interpretatives del quartet de trompes, ens trobem al davant de dues alternatives d'interpretació, que evidentment pertanyen a dos moments diferents de la vida de l'orquestra. En primer lloc, es conserven els sis papers de trompes, amb diferents graus d'anotacions que, a més, estan fetes per diferents mans; fins i tot hi ha diferents llengües en un mateix document⁶¹⁵. Es tracta d'indicacions habituals en aquest tipus de materials: referències a entrades de diferents instruments – més enllà de les que ofereix la mateixa l'edició, incloent les altres trompes, –, recordatoris en els canvis de to i, sobretot, advertències de l'ús (o no) de la sordina. Si ben és cert que els papers de trompa 5 i 6 són els menys usats i anotats: el 5 no té cap marca, mentre que el 6 en té només una, el text "Horn I" indicant l'entrada del trompa 1, dos compassos abans del 61 d'assaig. Aquesta primera lectura respon a l'execució estàndard de la peça, utilitzant els sis papers i per tant, havent-hi sis trompistes en la plantilla orquestral.

Per una altra banda, analitzant amb més detall la resta de les parts, de l'1 a la 4, a més del tipus de marques ja citats, apareixen nombrosos afegits de música en el text –vegeu per exemple la fig. 3.14–. Aquesta música pertany originalment a les trompes 5 i 6. Per tant, respon a una pràctica diferent en què el quartet de trompes supleix les parts extra. En les següents figures, presentem les parts completes de les trompes 5 i 6, sobre les que hem indicat quins fragments apareixen escrits en llapis a les altres parts. Les correspondències s'han fet seguint un codi de colors que trobareu a la llegenda de la primera pàgina de les parts presentades, la fig. 3.16 i la fig. 3.17:

⁶¹³ CORTÈS (2010: 139). Vegeu també la n. 261

⁶¹⁴ ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42

⁶¹⁵ Apareixen simultàniament escrites a llapis les paraules horn, trompa i cor; així com Dämpfer i sordina, per posar uns exemples

ORQUESTRA PAU CASALS ARXIU
 Reproducció amb permís de l'ANC. Totes les dades són propietat de l'ANC. No es pot reproduir o utilitzar sense el permís de l'ANC.

Don Quixote.
I. Horn.
 Richard Strauss, Op. 36.
 Introduction.
 Schauspiels Intermesse.

LEGENDA
 Trompa 1
 Trompa 2
 Trompa 3
 Trompa 4

Copyright 1936 by J.B. Metzger & Co. Leipzig.
 Alle Rechte vorbehalten.
 J.B. Metzger & Co. Leipzig.

Fig. 3.16: Part de trompa 5 del *Don Quixot* de Strauss, pp. 1 i 2.
 ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42

I. Horn.
Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt.
 (Zweiter Akt)
 Schauspiels Intermesse.

Copyright 1936 by J.B. Metzger & Co. Leipzig.
 Alle Rechte vorbehalten.
 J.B. Metzger & Co. Leipzig.

I. Horn.

Partitura musical per Trompa I (I. Horn.) de l'obra *Don Quixot* de Strauss, pp. 3 i 4. La partitura està escrita en sol major i 4/4, amb un total de 86 mesures. Les mesures 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82 i 86 estan marcades amb una caixa de color verd. Les mesures 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81 i 83 estan marcades amb una caixa de color blau. Les mesures 64 i 86 estan marcades amb una caixa de color vermell. Les mesures 64 i 86 són notes soltes amb un fortissimò (pp) i un acciò (acc.).

Detalls de la partitura:

- 58: *ff* (fortissimo)
- 59: *ff* (fortissimo)
- 60: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 61: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 62: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 63: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 64: *pp* (pianissimo), *acc.* (acciò)
- 65: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 66: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 67: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 68: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 69: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 70: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 71: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 72: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 73: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 74: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 75: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 76: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 77: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 78: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 79: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 80: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 81: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 82: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 83: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 84: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 85: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 86: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)

I. Horn.

Partitura musical per Trompa I (I. Horn.) de l'obra *Don Quixot* de Strauss, pp. 3 i 4. La partitura està escrita en sol major i 4/4, amb un total de 86 mesures. Les mesures 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82 i 86 estan marcades amb una caixa de color verd. Les mesures 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81 i 83 estan marcades amb una caixa de color blau. Les mesures 64 i 86 estan marcades amb una caixa de color vermell. Les mesures 64 i 86 són notes soltes amb un fortissimò (pp) i un acciò (acc.).

Detalls de la partitura:

- 58: *ff* (fortissimo)
- 59: *ff* (fortissimo)
- 60: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 61: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 62: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 63: *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo)
- 64: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 65: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 66: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 67: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 68: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 69: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 70: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 71: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 72: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 73: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 74: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 75: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 76: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 77: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 78: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 79: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 80: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 81: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 82: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 83: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 84: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 85: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)
- 86: *pp* (pianissimo), *acc.* (acció)

Fig. 3.16 (continuació): Part de trompa 5 del *Don Quixot* de Strauss, pp. 3 i 4.
ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42

4

W. H. ERNST.

59 60 61 *Thom* 62 *acc.* *dim.* *pp* 63 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 64 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 65 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 66 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 67 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 68 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 69 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 70 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 71 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 72 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 73 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 74 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 75 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 76 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 77 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 78 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 79 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 80 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 81 *rit.* *pp* *rit.* *pp* 82 *rit.* *pp* *rit.* *pp*

2880

3

W. H. ERNST.

38 39 40 *pp* *pp* *pp* 41 *pp* *pp* *pp* 42 *pp* *pp* *pp* 43 *pp* *pp* *pp* 44 *pp* *pp* *pp* 45 *pp* *pp* *pp* 46 *pp* *pp* *pp* 47 *pp* *pp* *pp* 48 *pp* *pp* *pp* 49 *pp* *pp* *pp* 50 *pp* *pp* *pp* 51 *pp* *pp* *pp* 52 *pp* *pp* *pp* 53 *pp* *pp* *pp*

2880

Fig. 3.17 (continuació): Part de trompa 6 del *Don Quixot* de Strauss, pp. 3 i 4.
ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42

Així, el *Don Quixot* podria donar-se en la forma en què es va escriure, amb sis trompes, com vèiem en el primer cas. O bé el quartet, en el seu conjunt, podia substituir els trompistes 5 i 6. Per tant, ens trobem en un moment en què l'OPC interpreta l'obra de Strauss amb el quartet habitual de l'orquestra, sense recórrer a músics extra. Els paper de l'1 al 4 van completant les intervencions de les altres dues trompes en tots els moments en què la seua part original té silencis. Fins i tot, hi ha una adaptació menor entre els trompes 3 i 4: intercanvien els seus papers durant els primers cinc compassos del número 69 d'assaig, la trompa 3 fa el que li correspon a la 4 mentre que la trompa 4 fa el paper de trompa 6.

En definitiva, si exceptuem el primer dels casos d'estudi –el de l'obertura de Weber–, que sembla que no té relació directa amb l'OPC, les altres dues obres de Wagner i Strauss mostren unes pràctiques en què es supleixen els músics extra amb més feina per als membres del quartet. Si ja havíem destacat la responsabilitat de les trompes en algunes de les d'obres del repertori de l'OPC, aquestes solucions presentades encara demanden una major presència, una major dificultat i més resistència per als trompistes en unes obres ja exigents d'entrada. Sens dubte, el quartet de trompes de l'OPC era un conjunt d'instrumentistes excepcionals per a ser capaç d'enfrontar-se a aquest repertori ja no de manera convencional sinó per fer-ho amb aquest tipus de solucions proposades per Casals.

CONCLUSIONS

“I thank God to have been a musician!” he [Pau Casals] had exclaimed. “It has been a great privilege, a great joy.” The painful emotions connected with public performance –an anxiety deriving, apparently, from an acute sense of responsibility to a standard or conception of performance far beyond what was necessary to win the applause of the public and the critics– do not cancel the joy a performer such as Casals finds in making music.

Bernard Taper, *Cellist in Exile*

Els trompistes eren molt importants per a Casals.

La recerca portada a terme en aquest treball ha assolit, per una banda, el primer dels objectius plantejats, documentant i confirmant els primers indicis sobre la preocupació del director pel quartet de trompes de l'OPC. Des de la primera carta sobre la qüestió dels trompistes fins a la resta de documents presentats, queda demostrat que Casals aspirava a *molt* bons trompistes. El violoncel·lista 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 també a Madrid. No volia contractar trompistes dels que no tenia una referència totalment clara; els volia conèixer.

Però no només la correspondència apunta cap a la importància de les trompes en l'OPC. El segon dels objectius plantejats en aquesta recerca –la descripció i anàlisi dels membres del quartet– ha contribuït tant a aquesta primera conclusió presentada com a tot un seguit d'altres que repassarem a continuació. A través del relat de la història del quartet; del seguiment dels múltiples moviments en els seus membres; de la valoració i de l'estudi del repertori de l'orquestra des del punt de vista trompístic; del retrat dels perfils dels trompistes i dels seus instruments; i, fins i tot, de la comparació del seu sou amb el d'altres membres de l'orquestra; tot ha apuntat cap a músics excepcionals, amb carreres destacadíssimes en l'àmbit orquestral, abans i després del seu pas per l'OPC.

Aquests músics són un bon exemple dels canvis i 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 que ens ocupa–. Totes elles van guanyar presència i importància en els seus contextos socials gràcies al recolzament 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, per la seua part, van trobar noves oportunitats en un panorama no ja 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.

Aquesta situació és clarament representada pels membres del quartet de trompes de l'OPC. Els bons intèrprets eren molt buscats, especialment els trompistes. A la dificultat pròpia de l'instrument es sumava el seu reduït número d'intèrprets, si ho comparem amb altres especialitats –com la trompeta o el violí, per posar uns exemples–. Així que la mobilitat era alta, els músics es desplaçaven fins a trobar una col·locació adient o per a col·laborar puntualment en algun altre lloc diferent a l'habitual. És el cas dels trompistes que viatgen per a tocar amb l'OPC, així com els que es traslladen per a deixar de formar-ne part: mentre Santiago Richart no va actuar mai amb l'OPC per haver-se establert a Nova York, Willem Valkenier va viatjar des de Berlín a Barcelona per a finalment convertir-se en membre de la BSO. Al mateix temps, altres trompistes no abandonaven un lloc més o menys fixe o prestigiós, com el cas d'Álvaro Mont que –tot i les ofertes americanes– no es va moure de Madrid per a poder passar els estius al seu poble natal; o com Ramón Bonell, que va ocupar totes i cadascuna de les posicions destacades de la seua ciutat, Barcelona.

Per tant, demostrada aquesta preocupació i el caràcter extraordinari dels instrumentistes membres de l'OPC, podem corroborar la hipòtesi plantejada en aquest treball al voltant del quartet de trompes com a unitat cabdal en la configuració d'una orquestra de primer nivell. Ho és per a Casals i hem comprovat com també ho és per a altres directors de l'època, com von Schillings o Toscanini. Caldria ampliar l'estudi per a assegurar que es tracta, com aparenta, d'una problemàtica comuna i compartida per altres músics del mateix període.

Un altre dels aspectes tractats que forma part d'aquestes conclusions és la preferència o no de Casals per un determinat so de trompa, per un model o altre, o per una escola o tradició interpretativa concreta. La varietat en la procedència, formació, experiència i instruments dels intèrprets que van passar per l'OPC descarta una clara predilecció. Nogensmenys, 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 existir un ideal de timbre concret per al quartet en base als 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 excepcionalment de la “dolcesa”, de la “pastositat” del so d'un dels solistes, 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, és la premsa la que il·lustra ben clarament el panorama dels trompistes locals. Els seus testimonis són claus per a entendre la consideració de la trompa a la ciutat i també respecte a la recepció del més recent repertori orquestral, 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 de 1925, amb el compositor alemany al capdavant de l'OPC) a la presentació de la música de Stravinsky, sense oblidar el *Concert per a violí* de Berg o les obres de Falla o Pahissa.

En aquest context, els comentaris dels crítics, les reserves de la premsa al parlar sobre els trompistes actius a Barcelona al temps de Casals –fins a l'època actual, ens atreviríem a assenyalar–, les consideracions i les precaucions a observar sobre alguns repertoris que reclamen i destaquen la presència dels vents 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 amb l'entusiasme amb què van relatar la presència de Valkenier i els concerts on va intervindre són una prova de l'excepcionalitat en el marc de la crua descripció de l'habitual realitat del panorama musical i trompístic de la capital catalana.

Per una altra banda, la revisió bibliogràfica sobre l'OPC ens ha aportat també informacions que apunten en el mateix sentit d'aquestes conclusions, especialment en les qüestions referides a la tria de músics. Si bé ens ha calgut ser molt prudents amb aquestes lectures ja que, especialment en el tractament de

l'orquestra, els autors sovint repeteixen tòpics, dades inexactes o situacions idealitzades.

Tot i que aquesta tesi no versa monogràficament sobre l'OPC, hem dedicat el nostre primer capítol a ella, recollint bona part de la història de la institució. D'aquesta aproximació destaquem que cal aprofundir en l'estudi de l'orquestra. A hores d'ara no existeix un treball dedicat a ella, un buit enorme tractant-se d'una institució clau per a la història de la música i del país, que va situar Barcelona al mapa i la va convertir en un pol d'atracció per als intèrprets però sobretot per a la creació contemporània –especialment la dels compositors catalans–, i que va mostrar un nou món sonor al públic local. L'activitat de l'OPC és mereixedora d'aquest estudi, en concret per a aprofundir en dos moments que apuntem en aquest treball: el procés de creació –amb les referències a Granados, una dècada abans– i la desaparició, arran de l'esclat de la Guerra Civil. En aquest últim aspecte, i degut al límit temporal de la nostra recerca, hem seguit breument la represa de l'activitat després del conflicte i les reaccions d'uns quants dels músics de l'OPC i la direcció de les seues carreres després de la fi de l'orquestra. Tanmateix, les pistes que hem seguit sobre l'escena barcelonina després de la guerra tenen molt a dir sobre el paper d'alguns dels actors relacionats amb l'OPC en la creació d'altres institucions orquestrals, en concret la tasca d'Enric Casals i Eduard Toldrà, entre d'altres, així com en el procés de reorganització de la BMB i la creació de l'OMB que –transformada i canviada de nom en dues ocasions– arriba fins als nostres dies. Intuïm que es tracta d'una continuïtat més enllà de la presència de Jeroni Méndez al primer faristol del quartet de trompes de l'OMB o de la sotsdirecció de Bonell.

Al llarg de l'existència de l'OPC, aquesta va lluitar pel suport, econòmic i institucional, dels diferents governs, fins i tot va aspirar a la transformació en orquestra nacional, si bé no ho va aconseguir. Els esborranys del projecte citats en aquest treball ens parlen de la solidesa artística de l'orquestra així com de les intencions favorables per part dels responsables de l'administració pública, tot i que els esdeveniments socials i polítics van impedir finalment qualsevol d'aquestes iniciatives.

No podem oblidar tampoc la figura del Casals director d'orquestra. Encara actualment l'ombra del violoncel·lista oculta la del director d'orquestra. L'estudi d'aquest aspecte de la seua carrera, no ja al davant de l'OPC sinó en una llarguíssima època posterior, encara està pendent, havent de recórrer als

testimonis de l'època per a analitzar-lo. En aquesta tesi ens hem apropiat a aquestes fonts i també hem constatat el seu gust per allò *clàssic* en el repertori de les orquestres en les que es posava al capdavant. Schubert és un referent del seu treball de director, com *El Pessebre* defineix el Casals compositor.

El seu pas a la direcció va ajudar a consolidar un nou model de director d'orquestra, que trencava amb els exemples tradicionals de compositor-director i el de director professional –que era el més vigent a l'època–, en el sentit d'haver-se format i dedicar-se principalment a la direcció d'orquestra.

Recordem que no només la carrera de director és més llarga que la de violoncel·lista, també ho és el llistat d'enregistraments que Casals va fer *d'esquena* respecte als que va fer *de cara* al públic, si bé òbviament daten del temps posterior a l'OPC. En aquest sentit, ja hem avançat la importància de l'anàlisi de l'enregistrament històric. L'aprofundiment en l'estudi del treball i el protagonisme dels músics d'orquestra i la seua relació amb el fenomen de l'enregistrament comercial és una qüestió de creixent interès, en un moment en què la tecnologia ha posat a l'abast els enregistraments històrics com una importantíssima font per a la recuperació de la interpretació històricament informada. Tot i que aquestes fonts han estat consultades en l'elaboració d'aquest treball, finalment no han tingut una cabuda directa en aquesta tesi. Si, com dèiem, l'enregistrament és un element cada vegada més present en la investigació musicològica i també en la recerca per a la pràctica interpretativa –i més encara en l'apropament als anys 1920, on l'enregistrament comercial, així com la ràdio, van prendre tanta força–, en el cas de l'OPC el repertori dels seus discos no aporta informacions clau per a l'estudi des del punt de vista de la trompa.

En un altre ordre de coses, els detractors de Casals assabentats de la creació de l'OPC opinaven que el seu projecte no era viable a Barcelona. No van encertar, però tampoc els hi va faltar raó. Ben és cert que al llarg de les primeres dècades del segle XX, la capital catalana havia anat desenvolupant un ambient favorable a la música a través de diferents institucions, sobretot en forma d'associacions d'aficionats, i l'OPC sembla una ambiciosa culminació d'aquest procés, però l'orquestra era en realitat un veritable oasi a nivell artístic i sobretot laboral. I –com tot oasi– no deixava d'estar en un petit gran desert.

En aquest escenari, l'orquestra va haver d'enfrontar-se també a la coincidència i els solapaments dels seus músics amb l'OSB, l'OGTL i la BMB i no sempre va

tindre èxit. Hi va haver diferents moments en què els músics actius a Barcelona van prioritzar les seues responsabilitats en els altres conjunts musicals dels que també formaven part o, fins i tot, van preferir les obligacions a teatres i cinemes de la ciutat –que suposaven una font d'ingressos molt menor però més continuada que la de l'OPC– abans que renunciar a tot per la causa artística de Casals.

El mateix passa amb les trompes. Com deien els contraris a l'OPC, Barcelona no era el lloc adient perquè els trompistes –els millors trompistes–, s'establiren de manera definitiva. Valkenier ho va expressar obertament anys més tard, reflexionant sobre la seua decisió de traslladar-se als EUA. En busca d'altres i millors oportunitats o d'una ocupació més estable o continuada, els músics més destacats del quartet de trompes, per tractar-se de músics de primer nivell, van viure i treballar finalment a París o a Boston, a Madrid o a Budapest. Bonell és l'únic català solista del quartet de trompes i ho és anys després que Casals l'evitara, ja en la temporada inaugural. Mentrestant, pel davant de Bonell havien passat –literal i figuradament– tota la resta de solistes. Bonell es va convertir en el punt de convergència de les diverses influències dels trompistes que van actuar amb l'OPC. Els va veure i els va sentir de ben a prop, i va poder contemplar una successió ben variada d'instruments, des de les trompes ascendents dels francesos fins a la trompa en si bemoll d'Álvaro Mont, passant per les trompes dobles de Valkenier. Al mateix temps, el públic de la ciutat –acostumat a la mediocritat general dels trompistes locals i a les seues trompes en fa– gaudia de la possibilitat d'escoltar una enorme varietat instrumental, d'una qualitat excepcional i, a més, amb una actualitat sorprenentment capdavantera.

Bonell va mantindre un quartet de trompes estable a l'OPC com a mínim durant els últims deu anys d'existència de l'orquestra. Malauradament, l'impacte real de d'aquestes influències i la seua transmissió a la generació posterior és menys perceptible. Com hem vist, històricament, els més destacats trompistes a Espanya i a Catalunya han sorgit més del talent individual que d'una tradició pròpia o d'una institució de referència. Resulta complex fins i tot establir vincles entre alumnes i professors ni a dins ni a fora de les institucions existents. Tot i que a Barcelona existia l'EMMB, aquesta institució no va ser capaç d'incorporar Valkenier com a professor i la manca de bons instruments va perjudicar també la formació dels nous trompistes locals. Mentre Méndez fa de pont entre l'OPC i l'OMB, el llistat de solistes de l'OMB, Orquestra Ciutat de Barcelona (OCB), OGTL i OBC està format per noms estrangers i valencians, fins a l'actualitat (!).

La feblesa institucional i la impossibilitat de retindre el talent a les orquestres de la ciutat més el trencament produït per la guerra evidentment no van beneficiar cap tipus de continuïtat més enllà de Bonell i l'OPC. Un darrer canvi generacional, afavorit pels condicionants d'edat exigits a les oposicions a l'OMB va deixar fora pràcticament tota l'experiència viscuda pels trompistes de l'OPC en els músics de postguerra.

Finalment, la recerca d'aquest treball representa un primer pas, imprescindible, en l'estudi dels trompistes de principis de segle XX a Catalunya. És una fase ineludible per a continuar aquest tema més enllà del marc temporal propi de l'OPC, que ja ens ha adreçat cap a altres intèrprets com Santiago Richart, Enrico Rizzi o Nicanor Sanz, entre molts altres; intèrprets que permeten reconstruir una més llarga història de l'instrument a Catalunya i a fora de les seues fronteres. Aquesta tesi també té una prolongació directa; per una banda, en el camp de la recerca interpretativa, a través l'estudi pràctic dels instruments identificats en aquesta tesi. Per una altra, mitjançant l'anàlisi dels materials sonors i audiovisuals que hem localitzat al llarg d'aquesta part de la investigació però que degut als objectius d'aquest projecte, tindran una futura continuació.

FONTS I BIBLIOGRAFIA

Hi ha com un fenomen esotèric del més enllà i més amunt, que ha mantingut apartats als nostres grans artistes de certes obres sublimes. Anar vers elles és permès a ben pocs. “Pulchrum est paucorum hominum” (Lo bell és propi de pocs homes).

Willi Schmid, *Pau Casals*

ARXIUS I BIBLIOTEQUES

Arxiu de l'Associació Musical de Mestres Directors, Barcelona

Arxiu de la Banda Municipal de Barcelona

Arxiu Comarcal del Vallès Oriental, Granollers

Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu, Barcelona

Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona

Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès

Biblioteca Digital Hispànica, Madrid

Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Bibliothèque Nationale de France, París

British Library, Londres

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Palau de la Música, Barcelona

Centre for the History and Analysis of Recorded Music, Londres

Institut Cambó, Barcelona

International Photography Center, Nova York

Life Photo Collection, Nova York

London Symphony Orchestra Archive, Londres

New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives, Nova York

Stadt- und Univ.-Bibliothek Frankfurt am Main

PUBLICACIONS PERIÒDIQUES

D'ací d'allà, Barcelona

El Diluvio, Barcelona

El Poble Català, Barcelona

El Teatre Català, Barcelona

Il·lustració catalana, Barcelona

Inquietud artística, Barcelona

Joventut Catalana, Barcelona

La Publicidad, Barcelona

La Publicitat, Barcelona

La Vanguardia, Barcelona

La Veu de Catalunya, Barcelona

Marinada, Palamós

Mediterráneo. Revista semanal ilustrada, Barcelona

Mirador, Barcelona

Picture Post, Londres

Pierre Key's Music Yearbook, Nova York

Revista Musical Catalana, Barcelona

The Globe, Boston

The Neume [New England Conservatory of Music], Boston

BIBLIOGRAFIA

A

Joan ALAVEDRA (1962). *Pau Casals*. Barcelona: Editorial Aedos, 1975

_____ (1969). *La extraordinaria vida de Pau Casals*. [Barcelona]: Aymá

Josep Antoni ALBEROLA (2000). *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. Benaguasil: Consolat de Mar

Montserrat ALBET (1994). "The voice of Pau Casals" dins *Catalònia*, núm. 38 (1994), pp. 42-43

Diran ALEXANIAN (1922). *Traité théorique et pratique du violoncelle*. París: A. Z. Mathot

Roger ALIER (1990). *L'òpera a Barcelona*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans i Societat Catalana de musicologia

Josep M. ALMACELLAS (2005). "El procés de creació de l'Orquestra Municipal de Barcelona" dins *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 3 (2005), pp. 93-112

_____ (2006). *La Banda Municipal. Del carrer a la sala de concerts, 1886-1944*. Barcelona: Arxiu Municipal de Barcelona

_____ (2010). *125 anys de la Banda Municipal de Barcelona*. Barcelona: Institut de Cultura

Julio ÁLVAREZ DEL VAYO (1950). "Pablo Casals – Freedom's Artist" dins *Nation*, vol. 170, núm. 24 (17 de juny 1950), pp. 592-593

Vincent ANDRIEUX (2012). "The Czech school horn playing (part one)" dins *The Horn Player*, vol. 9, núm. 2 (tardor de 2012), pp. 35-37

_____ (2013). "The Czech school horn playing (part two)" dins *The Horn Player*, vol. 9, núm. 3 (hivern de 2012/2013), pp. 30-34

_____ (2014). "An example of prehistoric sound. The French horn school of horn playing in the Belle-Epoque (1899-1929). Part 1" dins *The Horn Player*, vol. 11, núm. 2 (tardor de 2014), pp. 24-26

_____ (2015a). “An example of prehistoric sound. The French horn school of horn playing in the Belle-Epoque (1899-1929). Part 2” dins *The Horn Player*, vol. 11, núm. 3 (hivern de 2014/2015), pp. 24-29

_____ (2015b). “An example of prehistoric sound. The French horn school of horn playing in the Belle-Epoque (1899-1929). Part 3” dins *The Horn Player*, vol. 12, núm. 1 (tardor de 2015), pp. 25-26

Vicente ARNAL (2007). *Las composiciones para trompa. Propuesta de inventario del patrimonio valenciano (2ª mitad del XX-2004)*. Treball de màster. València: Universitat Politècnica de València

Salvador ASTRUELLS (2012). “Un músic d’Albalat de gran vàlua i fama internacional: el trompista Àlvaro Mont Cañamás (1890-1942)” dins Rafael LÓPEZ ANDRADA (ed.), *Actes de la XV Assemblea d’Història de la Ribera*. Benimodo (València): Ajuntament de Benimodo, 2014, pp. 305-323

Xosé AVIÑOÀ (1999a). “Els fonaments de la música” dins Xosé AVIÑOÀ (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 4 ‘Del Modernisme a la Guerra Civil’. Barcelona: Edicions 62, 1999, pp. 18-57

_____ (1999b). “L’activitat musical” dins Xosé AVIÑOÀ (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 4 ‘Del Modernisme a la Guerra Civil’. Barcelona: Edicions 62, 1999, pp. 58-102

_____ (2000). “L’activitat concertística” dins Xosé AVIÑOÀ (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 3 ‘Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX’. Barcelona: Edicions 62, 2000, pp. 111-146

_____ (2002a). “Activitat musical” dins Xosé AVIÑOÀ (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 5 ‘De la postguerra als nostres dies’. Barcelona: Edicions 62, 2002, pp. 39-60

_____ (2002b). “El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L’aportació musical, plàstica i literària” dins *Anales de literatura española*, núm. 15 (2002), pp. 223-229

B

Gonzalo BADENES (2005). *Voces (Ritmo, 1987-2000)*. València: Universitat de València

Robert BALDOCK (1992). *Pau Casals*. Barcelona: Editorial Empúries, 1994

Miriam BALLESTEROS (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid

Jeron BILLIET (2008). *200 Years of Belgian Horn School? A Comprehensive Study of the Horn in Belgium, 1789-1960*. Tiel: Corecole Editions

David BLUM (1980). *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books, 2000

Salvador BOFARULL (1930). *Anuario Musical de España*. Barcelona: La Ibérica

Francesc BONASTRE (1989). *La Banda Municipal de Barcelona: Cent anys de música ciutadana*. [Barcelona]: Ajuntament de Barcelona

_____ (1999a). "Bonell Chanut, Ramón" dins *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2. Madrid: Sociedad general de autores y editores, 1999, p. 607

_____ (1999b). "Casals i Delfilló, Pau", dins *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2. Madrid: Sociedad general de autores y editores, 1999, pp. 281-289

_____ (2001). "Orquesta Pau Casals" dins *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8. Madrid: Sociedad general de autores y editores, 2001, pp. 284-285

_____ (2005). "Els models simfònics" dins *Recerca Musicològica*, núm. 14-15 (2004-2005), pp. 57-76

Francesc BONASTRE i M. Dolors MILLET (2015). *Catàleg del Fons de Documentació Musical de l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Adrian C. BOULT (1923). "Casals as Conductor" dins *Music and Letters*, vol. 4, núm. 2 (abril de 1923), pp. 149-152

José A. BOWEN (1999). "Finding music in musicology: Performance History and Musical Works" dins Nicholas COOK i Mark EVERIST (eds.), *Rethinking Music*. Oxford & Nova York: Oxford University Press, 1999, pp. 424-451

Kathryn Eileen BRIDWELL-BRINER (2014). *The Horn in America from Colonial Society to 1842: Performers, Instruments, and Repertoire*. Tesi doctoral. Grensboro: University of North Carolina

Michael BROYLES (2011). *Beethoven in America*. Bloomington: Indiana University Press

Jerome BRUSH (1936). *Boston Symphony Orchestra Charcoal Drawings of its Members with Biographical Sketches*. Boston: Boston Symphony Orchestra

C

Tomás CABALLÉ (1946). *La música "oficial" de la ciudad de Barcelona. Apuntes para la historia de la Banda Municipal*. Barcelona: Ediciones Ariel

Bernat CABERO (1990). "Musicologia hispànica i musicologia internacional. Higiní Anglès com a musicòleg i organitzador del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia" dins *Recerca Musicològica*, núms. 9-10 (1989-1990), pp. 275-282

César CALMELL (2008). "Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment" dins *Recerca musicològica*, núm. 17-18 (2007-2008), pp. 323-344

_____ (2015). "El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el fondo Higiní Anglès de la Biblioteca de Catalunya" dins *Anuario musical*, núm. 70 (gener-desembre de 2015), pp. 161-178

Mireia CAPDEVILA i Francesc VILANOVA (2017). *Nazis a Barcelona. L'esplendor feixista de postguerra (1939-1945)*. Barcelona: L'Avenç, Ajuntament de Barcelona i Fundació Carles Pi Sunyer

Roser CARCELLER (2015). *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

Mark CARROLL (2003). *Music and Ideology in Cold War Europe*. Nova York: Cambridge University Press

Lluís CARULLA et al. (1971). *Homenatge a Pau Casals en el seu 95è aniversari*. Barcelona: Lluís Carulla i Casals

Sergi CASADEMUNT (2011). "La Capella Reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la Guerra de Successió (1705-1713)" dins *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 4 (2011), pp. 81-100

Enric CASALS (1979). *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Editorial Pòrtic

Walter Aaron CLARK (2006). *Enrique Granados: Poet of the Piano*. Nova York: Oxford University Press

Birchard COAR (1952). *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France*. DeKalb: Birchard Coar

Montserrat COMELLAS (2000). *El romanticisme musical a Barcelona: els concerts*. Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera

Mercedes CONDE [ed.] (2014). *La música d'abans d'ahir. Antologia d'articles de la Revista Musical Catalana. 1904-1936*. Barcelona: RBA Llibres

Igor CONTRERAS (2009). "Un ejemplo de reajuste del ámbito musical bajo el Franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid" dins *Revista de Musicología*, núm. 32, vol. 1 (2009), pp. 569-583

Josep Maria CORREDOR (1954). *Conversations with Casals*. Nova York: E. P. Dutton & Co., 1957

_____ (1962). *Casals. Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino

Francesc CORTÈS (2010). "El *Quijote* en Barcelona: la recepció de la creació musical en la primera mitad del siglo xx" dins Begoña LOLO (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, pp. 131-154

Francesc CORTÈS i Mercè COMAS [eds.] (2014). *Eduard Toldrà. Impressions incoherents de la meva vida frívola a Barcelona*. Barcelona: Quaderns crema

Farquharson COUSINS (1983). *On Playing the Horn*. Chapel-en-le-Frith: Caron Publications, 1992

M^a Dolores CUADRADO (2010). "La recepció de la figura de Don Quijote en la Orquesta Filarmónica de Madrid entre 1915-1936" dins Begoña LOLO (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2010, pp. 253-276

D

Anna DALMAU i Anna MORA (2009). *Pau Casals i Andreu Claret. Correspondència a l'exili*. Barcelona: Editorial Mediterrània

Anna DALMAU, Anna MORA i Francesc CORTÈS (2012). *Pau Casals i Joaquim Pena. Passió per la música i pel país. Correspondència*. Barcelona: Editorial Mediterrània

Tiffany N. DAMICONE (2013). "*The Singing Style of the Bohemians*". *A Study of the Bohemian Contributions to Horn Pedagogy, Including Western Perspectives on Czech Horn Playing and an Analysis of the Teachings of Zdeněk Divoký at the Prague Academy of Performing Arts*. Tesi doctoral. Columbus: The Ohio State University

Rebecca DODSON (1994). "From Anchorage to the Internet: A Major Horn Recording Collection Goes On-Line" dins *The Horn Call*, vol. 25, núm. 1 (novembre de 1994), pp. 49-50

Sílvia DOMÈNECH [dir.] (2007). *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

Christopher DYMENT (2012). *Toscanini in Britain*. Woodbrige: The Boydell Press

E

Hermann EICHBORN (1899). "Ein neues Doppelhorn" dins *Zeitschrift für Instrumentenbau*, vol. 20, núm. 4 (2 de novembre de 1899), pp. [97]-99

Paul ELIE (2012). *Reinventing Bach*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux

John Q. ERICSON (1998). "The Double Horn and Its Invention in 1897" dins *The Horn Call*, vol. 28, núm. 2 (febrer de 1998), pp. 31-33

F

Jaume FABRÉ (2003). "Els que es van quedar: Barcelona, 1939" dins *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 14 (2003), pp. 201-217

Atenea FERNÁNDEZ HIGUERO (2012). *La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa*. Treball de màster. Oviedo: Universidad de Oviedo

Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA (2014). "Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República" dins *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. LIV (2014), pp. 255-310

Josep M. FIGUERES (2017). "Pau Casals: música i compromís en la Guerra civil espanyola en el periodisme del moment (1936-1939)" dins *Ebre 38. Revista Internacional de la Guerra Civil*, núm. 7 (2017), pp. 137-169

Horace FITZPATRICK (1970). *The Horn & Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition 1680-1830*. Londres: Oxford University Press

Francesc FOGUET (2005). *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

G

Pere GABRIEL [ed.] (2016). *La Casa de la Caritat*. Barcelona: Diputació de Barcelona

Frederick W. GAISBERG (1942). *Music on Record [=The Music Goes Round]*. Londres: Robert Hale Limited, 1947

Ramon GALÍ (1945). "Pau Casals" dins *Quaderns de l'exili* vol. III, núm. 16 (novembre de 1945), pp. 13-14

Stephen J. GAMBLE i William C. LYNCH (2011). *Dennis Brain: A Life in Music*. Denton: University of North Texas Press

José María GARCÍA LABORDA (2007). "El poema sinfónico *Don Quijote* de Richard Strauss. Una recepció de ida y vuelta" dins Begoña LOLO (ed.), *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la recepció de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp. 491-508

Oriol GARCIA MOLSOSA i José RECHE (2012). "*Las Iluhidas academias de musica*". *Una aproximació a la professió de músic a la Barcelona de finals del segle xviii a través de les acadèmies comentades pel Baró de Maldà i l'estudi del clariner Xuriach MDMB1568*. Treball de fi de màster. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona

Jesús GARCIA-PEREZ (1979). *Casals*. Barcelona: Nou Art Thort, 1983

Michel GARCIN-MARROU (1997). "Le système ascendant en France (1 partie)" dins *La Revue du Corniste*, núm. 73 (tardor de 1997), pp. 20-27

_____ (1998). "Le Cor ascendant (2ème partie)" dins *La Revue du Corniste*, núm. 75 (desembre de 1998), pp. 20-31

Joan GAY (en premsa). *L'Orquestra Simfònica de Girona (1929-1937). Un projecte de regeneració cultural a través de la música*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

Kathryn GRIFFIN (1980). "Willem Valkenier, an enduring virtuoso" dins *The Globe* (10 de maig de 1980), pp. 592-593

H

Bruce HAYNES (2007). *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nova York: Oxford University Press

Fritz HENLE (1975). *Casals*. Barcelona: Nauta

Carlos HERRUZ (2016). *El so esclatant. Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona

Raymond HOLDEN (1997). "Richard Strauss: the *Don Juan* Recordings" dins *Performance Practice Review*, vol. 10, núm. 1 (primavera de 1997), pp. 11-30

Kern HOLOMAN (2004). *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*. Los Angeles: University of California Press

John HUMPHRIES (2000). *The Early Horn. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press

K

George KENNAWAY (2014). *Playing the Cello, 1780-1930*. Farnham: Ashgate

Beryl KENYON DE PASCUAL (1992). "The Onnoven" dins *The Galpin Society Journal*, vol. 45 (març de 1992), pp. 131-137

Albert E. KHAN (1970). *Joys and Sorrows. Pablo Casals*. Londres: Eel Pie Publishing, 1981

H. L. KIRK (1974). *Pablo Casals. A biography*. Londres: Hutchinson & Co

L

Luis LAMAÑA (1927). *Barcelona Filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y Lib. Camí

Daniel LEECH-WILKINSON (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. Londres: CHARM [www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html] (consulta: 13 de febrer de 2015)

Danièle LIPP (2007). "Músicos italianos entre las cortes de Carlos III/VI en Barcelona y Viena" dins Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ET AL. (coords.), *La Pérdida de Europa: la Guerra de Sucesión por la monarquía de España*. Madrid: Fundacióp Carlos de Amberes, 2007, pp. 159-179

Lillian LITTLEHALES (1929). *Pablo Casals*. Nova York: W. W. Norton & Company

Joan LLONGUERAS (1925). "Gran Teatre del Liceu. Temporada de Quaresma. Orquestra Pau Casals" dins *Revista Musical Catalana*, núm. 256 (abril de 1925), pp. 87-92

_____ (1936a). "Contribució de Catalunya al coneixement i divulgació de la música universal" dins *La Revista* (gener-juny de 1936), pp. 143-155

_____ (1936b). "Els programes del XIV Festival de la Societat Internacional per la Música Contemporània" dins *Revista Musical Catalana*, núm. 389 (maig de 1936), pp. 180-184

_____ (1944). *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Librería Dalmau

Joan LLONGUERAS, Joan RAMON i Maria CARRATALÀ (1927). *Pau Casals*. Barcelona: Edicions de "La nova revista"

Salvador LLORAC (1995). "Els Cardús, una nissaga de músics sadurninencs" dins *Miscel·lània penedesenca*, vol. 19 (1995), pp. 151-162

Julian LLOYD WEBBER (1985). *Song of the Birds. Sayings, stories and impressions of Pablo Casals*. Londres: Robson Books

M

Oriol MARTORELL (1983). "Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts" dins *D'art*, núm. 8-9 (novembre de 1983), pp. 99-129

_____ (1995). *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, vol. 1. Barcelona: Beta Editorial

Richard J. MARTZ (2003). "Reversed Chirality in Horns, or is Left Right? The Horn, on the Other Hand," dins *Historic Brass Society Journal*, vol. 15 (2003), pp.173-232

Claude MAURY (2007). "Le cor Chaussier" dins *Actes du colloque Paris: un laboratoire d'idées, facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930. Cité de la musique/Historic Brass Society* (del 29 de juny a l'1 de juliol de 2007), pp. 75-102

Abby MAYER (1993). "My Guiding Star" dins *The Horn Call*, vol. 23, núm. 2 (abril de 1993), p. 49

Amy MCBETH (1997). *A discography of 78 rpm era recordings of the horn: solo and chamber literature with commentary* Westport: Greenwood Press

Michael MECKNA (1994). *Twentieth-century brass soloists*. Westport: Greenwood Press

Josep Maria MESTRES QUADRENY (2011). *Vida i obra de Robert Gerhard*. Barcelona: Centre Robert Gerhard

Philip L. MILLER (1947). "Quarterly Record-List" dins *The Musical Quarterly*, vol. 33, núm. 2 (abril de 1947), pp. 287-295

Lluís MILLET (1930). "Sessió Robert Gerhard" dins *Revista Musical Catalana*, núm. 313 (gener de 1930), pp. 8-10

Maria Dolors MILLET (1982). "La Revista Musical Catalana: Catàleg alfabètic d'autors (I) i de matèries (II)" dins *Recerca musicològica*, núm. 2 (1982), pp. 125-172

Reginald MORLEY-PEGGE (1960). *The French Horn. some notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*. Londres: Ernest Benn Limited, 1978

Kazimierz MORSKI (2007). "Richard Strauss: Evoluzione del poema sinfonico, da *Don Juan* e *Till Eulenspiegel* a *Don Chisciotte*" dins Begoña LOLO (ed.), *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp. 509-520

N

Yvan NOMMICK (2007). "El *Quijote* en la música del siglo xx: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones" dins Begoña LOLO (ed.), *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp. 209-240

P

Umberto PADRONI (2007). "Il suono dell'orchestra di Toscanini. Progetto e realizzazione" dins *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 11, núm. 3 (juliol-setembre de 2007), pp. 343-348

Jaume PAHISSA (1947). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956

Christine PASSMORE (2015). *The tradition and training of orchestral horn players at the Paris Conservatory (1795-1903)*. Tesi Doctoral. Bloomington: Indiana University

Joan Bta. PÉREZ BALAGUER i Joan R. GIMÉNEZ ÚBEDA (2010). *Memòria gràfica d'un passat recent*. Albalat de la Ribera: Ajuntament d'Albalat de la Ribera

Robert PHILIP (1992). *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press

_____ (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press

David PICKETT (2005). "Mahler on record: the spirit or the letter?" dins Jeremy BARHAM, *Perspectives on Gustav Mahler*. Aldershot: Ashgate, 2005, pp. 345-378

Robert O. PIERCE (1986). "In Memoriam: Willem Adriaan Valkenier" dins *The Horn Call*, vol. 17, núm. 1 (octubre de 1986), pp. 29-30

R

Joaquim RABASEDA (2006). *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

_____ (2013a). "La música del Noucentisme" dins Jordi FALGÀS (ed.), *Athenea 1913. El temple del Noucentisme*, Girona: Fundació Rafael Masó i Úrsula llibres, 2013, pp. 163-191

_____ (2013b). "El llarg parèntesi de l'Orquestra Pau Casals" dins *L'Avenç*, núm. 394 (octubre de 2013), pp. 68-69

_____ (2017). "Instrumentar Bach" dins del *Blog del Museu de la Música* [<http://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/ca/blog/instrumentar-bach>] (consulta: 24 de maig de 2017)

Joaquim RABASEDA et al. (2013). *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

Jaume RADIGALES (1998). *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

_____ (1999). "Bonell i Chanut, Ramon" dins *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, s.p.

José RECHE (2011). *Els germans Petrides a Barcelona. Dos trompistes bohemis al Teatre de la Santa Creu (1794-1798)*. Treball de fi de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya

Susan J. REKWARD (1997). *The Horn at the Paris conservatoire and its Morceaux de Concours for Horn*. Treball de Màster. Denton: University of North Texas

Suzanne RICE (1994). "An Interview with Willem A. Valkenier" dins *The Horn Call*, vol. 24, núm. 2 (febrer de 1994), pp. 27-34

Jordi RIFÉ (2005). "A propòsit d'una conferència de Joan Lamote de Grignon publicada en la revista *Scherzando* de Girona" dins *Recerca Musicològica*, núm. 24-25 (2004-2005), pp. 189-196

Gloria Araceli RODRÍGUEZ LORENZO (2013). "Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)" dins Javier MARÍN ET AL. (coords.), *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1171-1192

_____ (2014). "The Banda Municipal de Música de Madrid (1909-1931): a new employment opportunity to professional wind musicians" dins *Alta Musica*, vol. 33 (2016), pp. 325-344

S

Harvey SACHS (1987). *Arturo Toscanini from 1915 to 1946: Art in the Shadow of Politics*. Torí: Edizioni di Torino

_____ [ed.] (2002). *The letters of Arturo Toscanini*. Chicago: Chicago University Press, 2006

Baltasar SALDONI (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull

Joan SALVAT (1908). "Els concerts de la 'Filarmónica' de Berlín" dins *Revista Musical Catalana*, núm. 53 (maig de 1908), pp. 101-102

Antònia Montserrat SANMARTÍN (2010). "L'associació obrera de concerts. Música i lletra per a mans feineres" dins *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm 37 (desembre de 2010), pp. 129-131

Àngels SANTACANA (2009). "Història de l'homenatge a Pau Casals el 1927" dins *El 3 de vuit* (2 de gener de 2009), pp. 44-45

Sergio SAPENA (2007). *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Tesi Doctoral. València: Universitat Politècnica de València

Willi SCHMID (1931). *Pau Casals*. Barcelona: Arts gràfiques Successors d'Henrich

Gunther SCHULLER (1962). *Horn Technique*. Londres: Oxford University Press

Eric SIBLIN (2008). *Las suites para violonchelo: En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*. Madrid: Turner Música, 2011

Jeffrey SNEDEKER (2007). "Hand or Valve (or both): Horn Teaching, Technique, and Technology at the Paris Conservatoire, ca 1840-1903" dins *Actes du colloque Paris: un laboratoire d'idées, facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930. Cité de la musique/Historic Brass Society* (del 29 de juny a l'1 de juliol de 2007), pp. 207-218

Ramón SOBRINO (2005). "Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid" dins *Recerca Musicològica*, núm. 14-15 (2004-2005), pp. 155-175

Andrea SOMMER-MATHIS (1997). "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII" dins *Artigrama*, núm. 12 (1996-1997), pp. 45-77

Guilhermina SUGGIA (1920). "The Violoncello" dins *Music & Letters*, vol. 1, núm. 2 (abril de 1920), pp. 104-110

_____ (1921). "Violoncello Playing" dins *Music & Letters*, vol. 2, núm. 2 (abril de 1921), pp. 130-134

T

Bernard TAPER (1962). *Cellist in Exile*. Nova York: McGraw-Hill

Quim TORRA [ed.] (2009). *Pau Casals · Josep Trueta “Estimat doctor/Admirat mestre”*. *L'Esperit d'una amistat en 79 cartes*. Barcelona: Acontravent

Roser TORRES [ed.] (1984). *L'Orfeó Gracienc i el seu entorn ciutadà. Memòries del mestre Joan Balcells*. Barcelona: Orfeó Gracienc

Núria TRIAS (1984). “La rítmica d'Émile Jaques-Dalcroze. Resum historic dels seus orígens i evolució, així com de les seves finalitats” dins *Educació/n pre-escolar*, núm. 5 (1984), pp. 119-135

V

Robert VALKENIER (1986). “In Memoriam: Willem Adriaan Valkenier” dins *The Horn Call*, vol. 17, núm. 1 (octubre de 1986), pp. 30-33

Willem A. VALKENIER (1973). “Reflections and Perceptions” dins *The Horn Call*, vol. 4, núm. 1 (tardor de 1973), pp. 15-18

Elisa VIVES DE FÀBREGAS (1966). *Pau Casals*. Barcelona: Rafael Dalmau

W

William WATERHOUSE (1993). *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. Londres: Tony Bingham

Emily Claire WORTHINGTON (2013). *The modernisation of wind playing in London orchestras, 1909-1939: A study of playing style in early orchestral recordings*. Tesi doctoral. Heslington: University of York

Y

Milan YANCICH (1983). "Willem A. Valkenier. A profile" dins *The Horn Call*, vol. 14, núm. 1 (octubre de 1983), pp. 51-55

Douglas YEO (1988). "Horn Players of the Boston Symphony Orchestra, 1881-1988" dins *The Horn Call*, vol. 18, núm. 2 (abril de 1988), pp. 47-61

Edward D. YOUNG (1990a). "Serge Koussevitzky: A Complete Discography, Part I" dins *ARSC Journal*, vol. 21, núm. 1 (primavera de 1990), pp. 45-129

_____ (1990b). "Serge Koussevitzky: A Complete Discography, Part II" dins *ARSC Journal*, vol. 21, núm. 2 (tardor de 1990), pp. 241-265

Z

Vicente ZARZO (1994). *Compendio sobre las escuelas europeas de trompa*. València: Editorial Piles

_____ (1997). *Grandes trompistas del pasado*. Málaga: Ediciones Seyer

Índex de figures

Cap. 1

Fig. 1.1	p. 21
Portada del llibret anunciador de la sèrie de concerts inaugurals de l'OPC. CEDOC	
Fig. 1.2	30
Imatge publicitària de la companyia HMV amb Pau Casals apareguda a la revista <i>D'ací d'allà</i> , vol. 19, núm. 147 (març de 1930), p. [5]	
Fig. 1.3	36
Pau Casals assajant amb l'OPC al Palau de la Música Catalana el 27 d'abril de 1934. Fotografia de Pérez de Rozas. AFB, L100 A-3-5-S4-138	
Fig. 1.4	38
Apunts al natural de Casals com a director fets per Joaquim Renart (1879-1961) reproduïts a S., "Homenatge a Pau Casals" dins <i>RMC</i> , núm. 367 (juliol de 1934), p. 271	
Fig. 1.5	53
"Varis apunts" de l'OPC per R. Figuerola reproduïts a <i>Joventut Catalana</i> , núm. 47 (5 de novembre de 1925), p. 21	
Fig. 1.6	91
Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1588.1992	
Fig 1.7	92
Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1605.1992	
Fig. 1.8	92
Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1547.1992	
Fig. 1.9	93
Fotografia de Robert Capa al camp de Bram (França), l'any 1939. ICP 1549.1992	
Fig. 1.10	101
Concert al Palau de la Música, el 30 d'octubre de 1939. AFB, L100 A-6-3-S4-393	
Fig. 1.11	105
Membres de l'OPC en l'homenatge a Pau Casals fet a l'església de la Concepció a Barcelona en el centenari del seu naixement. Fotografia reproduïda a CASALS (1979: 314)	

Cap. 2

Fig. 2.1	118
Taula amb la 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. Elaboració pròpia a partir de BC, M4879/125	
Fig. 2.2	119
Taula amb la 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. Elaboració pròpia a partir de BC, M4879/125	
Fig. 2.3	124
Programa del concert inaugural de l'OPC, el 13 d'octubre de 1920, p. 5. CEDOC	
Fig. 2.4	134
Fotografia de Pau Casals dedicada a Willem Valkenier, feta a Barcelona i signada l'any 1921. Col·lecció privada de Lisa Valkenier	
Fig. 2.5	138
Llibret anunciador dels concerts de la temporada de tardor de 1922, p. [4]. CEDOC	
Fig. 2.6	142
Full volander del tercer concert de la Sèrie IV de l'OPC, 26 d'octubre de 1922. CEDOC	
Fig. 2.7	144
Detall del programa del segon concert de la Sèrie VI de l'OPC, 15 de maig de 1923. AHSGTL	
Fig. 2.8	152
La secció de metall de la BSO de l'any 1925. Fotografia reproduïda a YEO (1988: 49)	
Fig. 2.9	171
Programa del concert de l'OPC a l'AOC, el 9 d'octubre de 1927. CEDOC	
Fig. 2.10	174
Anunci del concert del 21 gener 1934 de l'AOC en el programa del concert anterior, el del 10 de desembre de 1933. CEDOC	
Fig. 2.11	176
Detall del programa del concert de l'OPC del 20 d'octubre de 1935, p. [4]. CEDOC	

Cap. 3

Fig. 3.1	184
Classe de trompa de François Brémond en el Conservatoire de Paris, l'any 1895. BNF, ark:/12148/btv1b84541780	
Fig. 3.2	186
Classe de trompa de Fernand Reine al Conservatoire de Paris, el curs 1929/1930. BNF, ark:/12148/btv1b84540547	
Fig. 3.3	191
La secció de trompes de la BSO a Tanglewood, l'estiu de 1946. Imatge reproduïda a YEO (1988: 52)	
Fig. 3.4	193
Fotografia de la Banda d'Alabarders. Imatge reproduïda a ASTRUCELLS (2012: 321)	
Fig. 3.5	204
Detall d'Émile LAMBERT, <i>Méthode complète et progressive de cor chromatique</i> (París: Lemoine et Cie., 1922), p. [VII]	
Fig. 3.6	205
Double Quintette de Paris. Stadt- und Univ.-Bibliothek Frankfurt am Main S 36/F06604	
Fig. 3.7	210
Trompa Kruspe en si bemoll, amb transpositor en la. Imatge del catàleg Kruspe de 1935	
Fig. 3.8	212
La secció de trompes de la New York Philharmonic Orchestra, el 1938. Fotografia de Margaret Bourke White. Life Photo Collection	
Fig. 3.9	213
Fotografia del Quinteto Español. Imatge reproduïda a PÉREZ BALAGUER i GIMÉNEZ ÚBEDA (2010: 77)	
Fig. 3.10	214
Trompa "model espanyol" del constructor Kruspe. Detall del catàleg d'Ed. Kruspe de 1930, p. 8	
Fig. 3.11	216
Concert Sinfònic Popular de la BMB, 11 d'abril de 1935. AFB, L100 A-4-5-S4-197	
Fig. 3.12	216
La BMB en el concert donat a l'Asil de Sant Joan de Déu, 23 de juny de 1935. AFB, L100 A-5-2-S4-139	
Fig. 3.13	217
Trompa model Wendler del constructor Kruspe. Imatge del catàleg d'Ed. Kruspe de 1935	

Fig. 3.14	223
Part de trompa 1 del <i>Don Quixot</i> de Strauss, p. 4. ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42	
Fig. 3.15	225
Fragment de les parts de trompa de l'“Obertura” d' <i>El caçador furtiu</i> de Weber, cc. 10-25. Elaboració pròpia a partir de la partitura i les parts de l'edició de Heinrich REIMANN (Leipzig: Breitkopf und Härtel, ca. 1900-1903)	
Fig. 3.16	230
Part de trompa 5 del <i>Don Quixot</i> de Strauss, pp. 1 i 2. ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42	
Fig. 3.16 (continuació)	231
Part de trompa 5 del <i>Don Quixot</i> de Strauss, pp. 3 i 4. ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42	
Fig. 3.17	232
Part de trompa 6 del <i>Don Quixot</i> de Strauss, pp. 1 i 2. ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42	
Fig. 3.17 (continuació)	233
Part de trompa 6 del <i>Don Quixot</i> de Strauss, pp. 3 i 4. ANC, Fons OPC, caixa de trasllat núm. 42	

Abreviacions

Arxius i Biblioteques

AHSGTL = Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu, Barcelona

ANC = Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès

BC = Biblioteca de Catalunya

BDH = Biblioteca Digital Hispánica

BL = British Library

BNF = Bibliothèque nationale de France

CEDOC = Centre de documentació de l'Orfeó Català

CHARM = Centre for the History and Analysis of Recorded Music

ICP = International Photography Center

LSOA = London Symphony Orchestra Archive

NYPODA = New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives

Associacions, orquestres i altres institucions

AAM = Associació d'Amics de la Música

AMdC = Associació Música da Camera

AOC = Associació Obrera de Concerts

BMB = Banda Municipal de Barcelona

BMM = Banda Municipal de Madrid

BSO = Boston Symphony Orchestra

EMMB = Escola Municipal de Música de Barcelona

HMV = His Master's Voice

IDESCAT = Institut d'Estadística de Catalunya

IHS = International Horn Society

LSO = London Symphony Orchestra

OBC = Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya

OCB = Orquestra Ciutat de Barcelona

OFM = Orquesta Filarmónica de Madrid

OGTL = Orquestra del Gran Teatre del Liceu

OMB = Orquestra Municipal de Barcelona

OPC = Orquestra Pau Casals

OSB = Orquestra Simfònica de Barcelona

OSM = Orquesta Sinfónica de Madrid

RMC = Revista Musical Catalana

SIMC = Societat Internacional per a la Música Contemporània

Generals

c./cc. = compàs/compassos

cap. = capítol

cf. = *confer*

dir. = director

ed. = edició/editor

fig. = figura

íd. = *ídem*

n./nn. = nota/notes

núm. = número

p./pp. = pàgina/pàgines

s.d. = sense data

s.p. = sense pàgina

UI = unitat d'instal·lació

vol. = volum