

Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach.

Pablo Casals and the re-discovery of the Suites for cello solo by
J.S. Bach.

Igor Saenz Abarzuza igor.saenz@unavarra.es
Universidad Pública de Navarra (España), España

Resumen: El siguiente artículo trata sobre la importancia que el violoncellista catalán Pau Casals (1876-1973) tuvo en la difusión de la obra de J.S. Bach, donde las Suites para violoncello Solo tuvieron un papel transcendental. Se explora el re- descubrimiento de la partitura de esta obra y el proceso de grabación. Casals registró la obra durante los años de la Guerra Civil en España y la Segunda Guerra Mundial cuando emprendió su exilio en Prades. La grabación de las Suites se ha convertido con el tiempo en su legado musical más importante.

Palabras clave: Casals, Bach, Suite, violoncello.

Abstract: This paper describes the contribution of catalan cellist Pablo Casals (1876-1973) in the spread of J.S. Bach's (1685-1750) work. In this challenge, Bach's Six Cello Suites were particularly important. This research narrates the re-discovery of Suites sheet music and the recording process. The recording was made in the context of the Spanish Civil War, the II. World War and the exile in Prades. Subsequently, this recording has become the most prestigious heritage of Casals.

Keywords: Casals, Bach, Suite, cello.

El Artista, núm. 14, 2017

Universidad de Guanajuato, México

Publicación: 15 Diciembre 2017

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87451466006>

“Casals sigue siendo el maestro para todos nosotros”
(*George Enescu*).

En los primeros años en los que Casals empezó a interpretar las Suites de J.S. Bach no era tan habitual como hoy en día escuchar su obra en público. La edición a finales de siglo XIX de la obra completa de J.S. Bach por parte de la Bach Gesellschaft supuso un impulso transcendental, difundiendo la obra del Kantor de Santo Tomás entre los compositores del romanticismo. Tanto es así que J. Brahms llegó a afirmar que “(...) los acontecimientos más significativos que habían tenido lugar durante su vida eran la fundación del Imperio Alemán y la publicación de las obras completas de Bach” [1].

Las hoy populares Seis Suites para violoncello fueron compuestas a principios del Siglo XVIII, pero no se popularizaron hasta el re-descubrimiento por parte de Casals, del que llegaron a ser su “sello

distintivo”[2]. Tras la muerte de J.S. Bach en 1750, las Suites para violoncello junto a gran parte de su obra fueron olvidadas por un siglo. El primer intento de recuperación fue el de R. Schumann, quien las reeditó con un acompañamiento de piano. A finales del XIX las Suites solo se tocaban en alguna ocasión, más como complejos ejercicios técnicos o

“ejercicios de escuela” [3] o tocando alguno de los movimientos sueltos más como bis en un concierto que como pieza de programa.

Casi dos siglos después de la muerte, Casals se convirtió en el embajador de las Suites por el mundo, el primer intérprete en grabarlas y la referencia para todo aquél que las quería tocar. Comienza “una nueva era para el violonchelo” [4], por parte de uno de los músicos que tuvo una importancia mayor en la historia de la interpretación del Siglo XX [5]. Tal fue el éxito que otros intérpretes tomaron el mismo camino grabando las integrales de J.S. Bach para instrumento solo, como los violinistas G. Enescu y E. Ysaye, y más tarde su amigo J. Thibaud [6].

Casals Rechazó tanto el Bach que se interpretaba en sus inicios como el Bach que se intentaba recuperar en los inicios de la escuela historicista: no tenía un verdadero deseo de explorar cómo J.S. Bach quería que su música fuera interpretada, por lo que se basó en sus propios instintos artísticos [7]. Posiblemente muchas de estas nuevas ideas interpretativas surgieron tras su acercamiento a la Suites con un criterio bien formado. En todo caso, no le interesó la visión generalizada a finales del Siglo XIX de un compositor frío y académico [8]. Con el tiempo, se ha visto que las dos ideas no estaban tan alejadas como se creían: como ejemplo, los golpes de arco usados por Casals y rechazados por los puristas de su época como el staccato o el spicatto, hoy son usados en la interpretación histórica y respaldados por la investigación musicológica, además de constar en los tratados de interpretación de la época como el de G. Tartini o el de F. Geminiani [9].

La vida de Casals estuvo marcada por J.S. Bach en todos los días de su vida desde los 13 años. Cada día, empezaba tocando al piano, dos preludios y dos fugas de J.S. Bach, en sus propias palabras “no con una rutina mecánica, sino como algo esencial para mi vida diaria” [10]. Su hermano Eric Casals afirmaba que tocaba un preludio y una fuga de El Clave Bien Temperado, interpretación que hacía de memoria [11]. El piano le daba “(...) una visión armónica clara” [12]. Tras el desayuno, cogía el violoncello y hacía una corta escala “tenida” para estar seguro de que su arco respondía como él quería [13]. Luego, estudiaba los pasajes de las grandes obras del repertorio de violoncello, lo que le ocupaba dos horas [14]. Entre ellas, los pasajes más complicados de las Suites para violoncello, pero nunca enteras. Cada día le dedicaba el estudio a una de las Suites, empezando el lunes con la primera, hasta el sábado. El domingo, repetía el estudio de la Sexta Suite, por ser la más difícil [15]. Esta rutina la mantuvo hasta el final de sus días. Alavedra [16] narra su rutina en Puerto Rico, hasta los 96 años, similar a la que siguió años atrás en Sant Salvador y posteriormente en Prades.

El re-descubrimiento de las Suites

El relato del descubrimiento de las Suites por parte de su padre Carles Casals y por Pau Casals está presente en muchas de sus publicaciones, siendo una de sus anécdotas más repetidas en sus biografías. A la edad de 13 años, Casals encontró la partitura de las Suites de manera casual

[17] en una tienda de música de la calle Ample de Barcelona. No estaban buscando la partitura de las Suites, sino material para sus conciertos en el Café Tost [18]. “Fue un encuentro artístico decisivo en su vida” [19], que le abrió todo un mundo nuevo [20]. Casals no conocía la existencia de esta obra que estaba todavía lejos de ser popular.

La edición que encontró Casals era la realizada por el violoncellista y compositor alemán F. Grützmacher, una basada en el manuscrito de Anna Magdalena Bach, pero llena de cambios [21]. Perdido el manuscrito original, las indicaciones del manuscrito de Anna Magdalena no tienen indicaciones de tempo ni dinámica, y se desconoce si el original las tuvo. Lo que sí contiene son unas indicaciones de arco, probablemente copiadas del original. Tampoco queda claro el año de composición de la obra, si bien se especula que pudo ser en torno 1720. La copia de Anna Magdalena pudo ser realizada entre 1727 y 1731. Casals recomendaba el uso de este manuscrito, por ser la fuente más próxima a la original y para alejarse de las indicaciones de los editores, que bajo su punto de vista no ayudaban a los intérpretes. Por estas razones, siempre rechazó las propuestas de edición que le hicieron tanto de las Suites, como de las Sonatas para piano y violoncello de L.v. Beethoven. “Él se resistía personalmente (y deseaba que sus alumnos lo hiciesen) a la tendencia a atarse inextricablemente a concepciones previas, por profundas que estuviesen” [22].

Casals fue consciente del inmenso valor musical de las Suites a una edad muy temprana y pasaron a ser, como mencionaba él, su obra preferida para violoncello. El estudio se prolongó durante 12 años antes de realizar la primera interpretación pública de una Suite completa: “cuando al cambiar de siglo Casals presentó al público una suite entera con todas sus repeticiones, no solo el hecho de su interpretación sino el modo de ejecución fueron considerados revolucionarios” [23]. Casals se propuso no solo incorporar movimientos sueltos a su repertorio, sino recuperar la obra completa con todas las repeticiones, para así “(...) demostrar la coherencia, la unidad del conjunto” [24].

Reestreno y primeras interpretaciones

La primera interpretación de las Suites fue en la Beethoven-Saal de Berlín [25]. La fecha exacta no se conoce, aunque Siblin especula que pudo ser entre 1900 y 1902: “el momento preciso en el que Casals tocó por primera vez una suite para chelo en un teatro es un dato manifiestamente ausente de una carrera musical que por lo demás está muy bien documentada” [26]. A partir de esta primera

interpretación, comienza “la batalla por Bach” o “la cuestión Bach” [27], un re-descubrimiento no solo de la obra, sino de la manera de interpretarla. Lo que para algunos era una visión revolucionaria de

J.S. Bach, para otros la interpretación de Casals desvirtuaba al compositor tal y como entendían su música. Casals dice que, en su tiempo, los alemanes interpretaban a J.S. Bach “(...) de una manera que peca por falta de imaginación”. “Se necesitaba hacer comprender a los alemanes hasta qué punto se habían equivocado en su manera de interpretar a

su ilustre compatriota” [28]. Entre los partidarios de Casals, estaban E. Ysaye, G. Enescu y J. Thibaud, entre otros. E. Hanslick, dijo: “Es así como hay que interpretar” [29].

A partir de los inicios del siglo XX, Casals incorporó las Suites al repertorio de sus conciertos, primero en España y posteriormente en sus giras mundiales. El recelo inicial que encontró en Alemania se extendió también a las ciudades que visitaba:

Entre el comienzo del siglo y 1904 Casals se las arregló para tocar entera alguna suite para chelo en ciudades como Londres, París, Rotterdam, Utrecht, Nueva York, Montevideo y Río de Janeiro. En todos estos lugares tenía que enfrentarse al prejuicio de que estas piezas no eran sino fríos ejercicios concebidos por un “viejo anticuado que adolecía de cierto exceso de teoría musical”, mucho más apropiado para un aula de ensayos que para un auditorio. En las contadas ocasiones en las que había sido interpretados a lo largo del siglo XIX, los músicos siempre lo habían hecho de manera muy mecánica, como quien maneja una máquina de coser. Frente a esta altura, Casals decidió cargar las suites de emoción [30].

No solo resultó novedoso el hecho de la interpretación pública de las Suites como pieza de concierto: mientras importantes violoncellistas contemporáneos a Casals como J. Klengel en Leipzig o H. Becker en Berlín tocaban las Suites como estudios, Casals las interpretaba de una manera diferente, novedosa y revolucionaria. Los dos grandes maestros alemanes del violoncello reaccionaron de forma diferente ante la interpretación de Casals. Becker y Casals tuvieron un encuentro en casa de Becker, del que Alavedra cuenta: “Becker lo mira con recelo, se muestra huraño y no hace ningún comentario. Desde aquel momento, sin embargo, será un enemigo de Casals” [31]. Frente a las críticas de Becker, Klengel las tocaba y enseñaba desde 1880 [32].

En el primer encuentro que tuvo Casals con Klengel, y delante de sus propios alumnos, le pidió a Casals que tocara la Sexta Suite. Klengel,

que tenía 20 años más que Casals, quedó encantado, lo abrazó y le pidió que le tutelara [33]. Al contrario que Becker, Klengel fue uno de los grandes defensores de la interpretación de Casals. Si bien la grabación de Casals de la integral de las Suites fue la primera grabación de este tipo, existía una grabación de la Sarabande de la Sexta Suite realizada por Klengel con acompañamiento de piano además de la grabación que hizo Casals en su primer álbum de la Bourrée y la Sarabande de la Tercera Suite a los 38 años.

La grabación de las Suites

La carrera de Casals estuvo marcada, sin él pretenderlo activamente, por el desarrollo y expansión de las grabaciones musicales especialmente desde principios del siglo XX. Desde 1915, sus grabaciones se escuchaban por radio, a diferencia de lo ocurrido con grabaciones de épocas anteriores, lo que ofrece “(...) una instantánea auditiva de la evolución de la interpretación del violonchelo de ese período” [34]. La primera grabación de Casals se adecuó a las preferencias de las compañías discográficas del momento. En 1915 hizo su debut con un primer disco de piezas cortas, así como arreglos de piezas clásicas populares. Una de las razones para

la elección de piezas breves eran las limitaciones que tenían los equipos de grabación. Kaufman destaca como significativo el hecho de que estas obras “(...) casi siempre mostraban un tempo tranquilo, a menudo junto a una actitud que podemos considerar explicativa, y una idea de fraseo más estirado y exagerado” [35].

Los primeros equipos de grabación no eran capaces de captar todas las características y detalles expresivos de los intérpretes, por varias razones: se les pedía que tocaran con un sonido potente, cerca del gramófono y sin moverse. Zurita [36] señala la posibilidad de que los intérpretes seleccionados para grabar fueran aquellos que cumplían estas características mencionadas. Por tanto, los medios de grabación influían en las interpretaciones que se realizaban y en los ejecutantes que las hacían. Las primeras grabaciones, con el primitivo proceso acústico, era lentas de realizar y complicadas. No había proceso de post-producción, por lo que la colocación del aparato de grabación era fundamental.

Casals nunca pensó en realizar una importante carrera discográfica, ya que era para él una actividad complementaria a su principal

actividad de concertista. El proceso de grabación le suponía un estrés añadido a su tendencia a la ansiedad por tocar en directo: “(...) el hecho de que en los discos todo quede grabado impone al artista una verdadera servidumbre y, lo que es peor, una servidumbre peligrosa para su inspiración y su sentimiento musical. Actualmente, la mecanización nos acecha por todas partes” [37]. Tampoco le reconfortaba el resultado final de las grabaciones, por la sonoridad que tenían y lo alejado que resultaba a su juicio de la interpretación en directo, donde volcaba todo su esfuerzo.

D. Soyer, violoncellista del Cuarteto Guarneri y amigo personal de Casals, ilustra a la perfección la actitud de Casals frente a las grabaciones:

Casals tenía una actitud maravillosa a este respecto. Al grabar una pieza, la tocaba una vez, y entonces el productor le decía: “Maestro, ¿la podría tocar otra vez? Había una nota desafinada”. Y Casals dijo, “Si, es verdad: así es como ha salido”. La única manera que había de hacerle repetir era decirle que se había estropeado la maquinaria. La grabación del Concierto de Dvorak que Casals hizo con Szell se tocó una sola vez. En realidad fue una simple interpretación; él tocó y se fue a casa [38].

Entre los años 1915 y 1924 grabó más de 50 piezas cortas diferentes. Hasta 1926 no grabó ninguna obra importante de repertorio, año en el que Fred Gaisberg de HMV le convenció para que abordara el gran repertorio. Tenía ya 50 años cuando realizó las primeras grabaciones junto a A. Cortot y J. Thibaud [39]. Dos terceras partes de su discografía son de cuando Casals superaba los 74 años. Hasta los 40 años no sacó su primer disco, hasta los 60 años no grabó las Suites. Por tanto, el sonido característico de la juventud de Casals, vigoroso y enérgico, no ha quedado registrado, así como conciertos para violoncello y orquesta que solía tocar de manera regular, como los de

E. Lalo y C. Saint-Saëns [40].

Entre noviembre del 1936 y junio de 1939, grabó la integral de las Suites y cuatro de las cinco sonatas de L. van Beethoven, completando la integral de ambas obras. En el momento en el que Casals decidió emprender la grabación de las Suites, en Europa se respiraba un “ambiente

de desesperación” [41]; las posibilidades de tocar eran cada vez menores, teniendo en cuenta la negativa de Casals a tocar frente a regímenes autoritarios. Alemania, Rusia, Italia y España quedaban por tanto descartadas. La decisión de emprender la grabación no fue propiciada por el interés de Casals. Más bien el

precursor de la grabación puede considerarse el recién nombrado director de la EMI, Fred Gaisberg, encargado anteriormente de las grabaciones del Trío Cortot-Thibaud-Casals entre los años 1926 y 1928, y de la Orquesta Pau Casals en 1932. “Si bien fue él quien convenció a Casals para que volviera a un estudio de grabación, no está claro cómo lo consiguió” [42]. La idea de realizar estas grabaciones concentradas en el tiempo no fue accidental, ni el fruto único de la perseverancia de Gaisberg. Era un momento en el que tenía la necesidad de tocar por la cada vez menor cantidad de recitales. Casals no compartía la división entre el arte y la política que defendía

W. Furtwängler, quien lo invitó a tocar col él, pero lo rechazó [43]. Además, la Italia fascista estaba también descartada, y no planeaba ir a Estados Unidos todavía.

Cuando Casals fue invitado a grabar la integral de las Suites se mostró reacio a hacerlo. Tenía miedo al resultado, y le costó varios años tomar la decisión de registrarlas y completar la grabación. Odiaba ese “monstruo de acero” que recogía ruidos y señales de las que él no escuchaba al tocar. No creía que una grabación sonora “pudiera hacerles justicia”. El sonido que recogía no se ajustaba para Casals a lo que se escuchaba en directo, llegando a no reconocerse en las grabaciones. Lo único que le hacía continuar era la insistencia de sus amigos a que grabara las Seis Suites. Pero a Casals le resultaba una tarea anti-musical, estaba acostumbrado a tocar en público y no delante de unos micrófonos: no le era grato repetir tomas cuando había errores. Casals grabó una única vez, resultado de intensas presiones, en duras sesiones de estudio entre 1936 y 1939. Parta esta tarea, se preparó con mucha intensidad.

Las sesiones de grabación comenzaron en otoño de 1936, cuatro meses después del inicio de la Guerra Civil Española. Ante la coincidencia en Londres de Casals y M. Horzowski los días 26 y 27 de noviembre de 1936, Gaisberg aprovechó para grabarles en Abbey Road la Sonata nº4 de L.v. Beethoven Op. 102, nº1. Dos días antes, Gaisberg había “insistido persistentemente” [44] a Casals para que iniciara la grabación de las Suites de Bach, empezando por las Suites Segunda y Tercera. Dos días después, grabaron junto a la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Sir Landon Ronald un Concierto de

L. Boccherini. Según el registro en los archivos, Casals grabó también Kol Nidrei de M. Bruch con la Orquesta Sinfónica de Londres. Se encontraba con un ánimo totalmente destrozado [45]. Algunos países de Europa como Alemania e Italia ayudaban al golpista Franco, mientras

Casals veía cómo Francia, Estados Unidos o el Reino Unido negaban el abastecimiento de armas al legítimo Gobierno Republicano.

Cataluña estaba siendo devastada por la guerra, y a pesar de resistir, en junio de 1938 el territorio controlado por los republicanos iba

disminuyendo. Dos días después de que las tropas fascistas italianas bombardearan Granollers matando a civiles, en junio de 1938 y estando Casals en París, lo convencieron para grabar la Primera Suite, y el día siguiente la Sexta. A Casals nunca le convenció el sonido, quejándose ante el responsable de sonido Lev Ginsburg de que le gustaría oírlas “por lo menos un tono más sostenido para que recuperaran la viveza que perdieron durante la grabación mecánica” [46]. Una semana después, Casals y Horzowski grabaron las Sonatas nº1, nº2 y nº5 para piano y violoncello de L. van Beethoven, concluyendo con la grabación de todo el ciclo de Sonatas. La Sonata nº3 había sido grabada junto al pianista Otto Schulhof en 1930, y Casals pensó que era una buena grabación y que no la podría superar.

Ante la imposibilidad de volver a su casa, Casals emprendió su exilio en Prades. Dedicaba su esfuerzo a la ayuda de refugiados republicanos mediante conciertos benéficos, y enviando cartas para solicitar ayuda humanitaria. Todo esto le sumió en una profunda depresión.

El 13 de junio de 1939, a punto de comenzar la Segunda Guerra Mundial, volvió a París para grabar la Cuarta y la Quinta Suite. Una semana antes de la grabación, escribió una carta a la Deutsche Grammophon diciendo que las “dos suites de Bach para mí son las piezas más terriblemente difíciles de grabar”. “Un mes después, se lamentó de su paso por el estudio, que “me ha costado, además de varios meses de trabajo y el esfuerzo extenuante de las grabaciones, una semana entera en la cama, como siempre” [47].

Los discos de las Suites se pusieron a la venta a principios de los años 40. Se trataban de discos de 12 pulgadas y 78 revoluciones por minuto. Bajo el sello Victor, se editaron primero la Tercera y la Segunda Suite. Unos años después se publicó la grabación de la Primera y la Sexta Suite, y ya en los 50, la Cuarta y la Quinta Suite.

Final

El Bach que conoció Casals como estudiante estaba marcado por el estilo interpretativo de la escuela romántica, alejado de las costumbres y técnicas interpretativas del barroco. Ante esto, Casals

respondió con una interpretación diferenciada de los usos de la época y buscando su propia vía interpretativa.

Sin pretenderlo directamente, en la Carrera de Casals las grabaciones tuvieron un peso transcendental, tanto por la difusión de las Suites que propició como por su legado a posteriori. Gracias a esto, hoy en día se puede escuchar y ver a Casals tocando tanto en actuaciones como en clases, en grabaciones musicales y en entrevistas.

La relación entre Casals y la obra de J.S. Bach ha sido transcendental para el desarrollo del violoncello, cambiar la técnica y animar a compositores a crear obras para este instrumento de manera solista. No se puede entender a Pau Casals sin las Suites de J.S. Bach, como tampoco tendría J.S. Bach la presencia que tiene hoy día sin la labor que hizo Casals.

Igor Saenz Abarzuza

Graduado en Interpretación y Pedagogía del Violoncello, estudios de Postgrado en Interpretación Histórica, Master en Investigación de las Capacidades Musicales y Doctor por las Universidad Pública de Navarra con la Tesis Doctoral titulada “Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach”. Actualmente es Profesor Asociado en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical en la UPNA y violoncellista freelance.

Referencias

- Joan Alavedra, (1969), *La extraordinaria vida de Pau Casals*, Barcelona, Aymá S.A. Editora.
- Joan Alavedra, (1975), *Pau Casals*, Barcelona, Editorial Aedos.
- Montserrat Albet, (1986), *Pau Casals y su museo*, Barcelona, Fundació Pau Casals.
- Robert Baldock, (1994), *Pau Casals*, Barcelona, Paidós testimonios.
- David Blum, (2000a), *Casals y el Arte de la Interpretación*, Barcelona, Idea Books.
- David Blum, (2000b), *El arte del cuarteto de cuerda. El Cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*, Barcelona, Idea Books.
- Margaret Campbell, (2004), *The Great Cellists*, London, Robson Books.
- Jerome Carrington, (2009), *Trills in the Bach Cello Suites. A handbook for performers*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Enric Casals, (1979), *Pau Casals. Cades biogràfiques inèdites cartes íntimes i records viscuts*, Barcelona, Editorial Pòrtic.
- José María Corredor, (1967), *Casals. Biografía ilustrada*, Barcelona, Ediciones Destino.
- José María Corredor, (1975), *Pablo Casals nos cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, Editorial Juventud.
- Jesús García-Pérez, (1983), *Gent Nostra. Casals*, Barcelona, Edicions de Nou Art.
- Albert Eugene Kahn, (1977), *Joia i Tristor. Reflexions de Pau Casals*, Barcelona, Bosch Casa Editorial S.A.
- Gabrielle Kaufman, (2015), *Pau Casals: el artífice del violoncello moderno, Quodlibet: revista de especialización musical*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, N° 58.
- José Ramón Rubio, (1979), *Pau Casals. Un músico y una actitud*, Tiempo de Historia, Madrid, Ediciones Pléyades S.A, N° 25.
- Igor Saenz, (2017), *Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta*,
- Eric Siblin, (2009), *Las Suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*, Madrid, Turner Música.
- Trino Zurita, (2015), *La interpretación del violonchelo romántico: de Paganini a Casals*, Barcelona, Antoni Bosch editor.

Notas

- [1]David Blum, (2000a), Casals y el Arte de la Interpretación, Barcelona, Idea Books, pp. 146.
- [2]Robert Baldock, (1994), Pau Casals, Barcelona, Paidós testimonios, pp. 36.
- [3]José María Corredor, (1967), Casals. Biografía ilustrada, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 53.
- [4] Gabrielle Kaufman, (2015), Pau Casals: el artífice del violoncello moderno, Quodlibet: revista de especialización musical, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, N° 58, pp. 68.
- [5] Igor Saenz, (2017), Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta, Artseduca, Valencia, Universitat Jaume I, N° 16, pp. 112.
- [6]Joan Alavedra, (1975), Pau Casals, Barcelona, Editorial Aedos, pp. 156.
- [7]Jerome Carrington, (2009), Trills in the Bach Cello Suites. A handbook for performers, Norman, University of Oklahoma Press, pp. 20.
- [8] José María Corredor, (1975), Pablo Casals nos cuenta su vida. Conversaciones con el maestro, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 34.
- [9]David Blum, op. cit., pp. 151.
- [10]Albert Eugene Kahn, (1977), Joia i Tristor. Reflexions de Pau Casals, Barcelona, Bosch Casa Editorial S.A., pp. 19.
- [11] Enric Casals, (1979), Pau Casals. Cades biogràfiques inèdites cartes íntimes i records viscuts, Barcelona, Editorial Pòrtic, pp. 63.
- [12]Jesús García-Pérez, (1983), Gent Nostra. Casals, Barcelona, Edicions de Nou Art, pp. 15.
- [13]Enric Casals, op. cit., pp. 64.
- [14]Joan Alavedra, (1975), op. cit., pp. 280.
- [15]Montserrat Albet, (1986), Pau Casals y su museo, Barcelona, Fundació Pau Casals, pp. 7.
- [16]Joan Alavedra, (1975), op. cit., pp. 399.
- [17]José Ramón Rubio, (1979), Pau Casals. Un músico y una actitud, Tiempo de Historia, Madrid, Ediciones Pléyades S.A, N° 25.
- [18]Robert Baldock, op. cit., pp. 35.
- [19]David Blum, op. cit., pp. 147.
- [20]Margaret Campbell, (2004), The Great Cellists, London, Robson Books, pp. 82.
- [21] Eric Siblin, (2009), Las Suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra, Madrid, Turner Música, pp. 237.
- [22]David Blum, op. cit., pp. 165.
- [23]David Blum, op. cit., pp. 147.
- [24]José María Corredor (1975), op. cit., pp. 34.
- [25]Joan Alavedra (1975), op. cit., pp. 152.

- [26]Eric Siblin, op. cit., pp. 81.
- [27]Joan Alavedra, (1969), *La extraordinaria vida de Pau Casals*, Barcelona, Aymá S.A. Editora, pp. 63.
- [28]José María Corredor (1975), op. cit., pp. 121.
- [29]Joan Alavedra (1975), op. cit., pp. 153.
- [30]Eric Siblin, op. cit., pp. 82.
- [31]Joan Alavedra (1975), op. cit., pp. 153.
- [32]Robert Baldock, op. cit., pp. 87.
- [33]Joan Alavedra (1975), op. cit., pp. 153.
- [34]Gabrielle Kaufman, op. cit., pp. 73.
- [35]Gabrielle Kaufman, op. cit., pp. 74.
- [36]Trino Zurita, (2015), *La interpretación del violonchelo romántico: de Paganini a Casals*, Barcelona, Antoni Bosch editor, pp. 15.
- [37]José María Corredor (1975), op. cit., pp. 226.
- [38]David Blum, (2000b), *El arte del cuarteto de cuerda. El Cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*, Barcelona, Idea Books, pp. 35.
- [39]Robert Baldock, op. cit., pp. 139.
- [40]Robert Baldock, op. cit., pp. 140.
- [41]Eric Siblin, op. cit., pp. 111.
- [42]Robert Baldock, op. cit., pp. 202.
- [43]Robert Baldock, op. cit., pp. 204.
- [44]Robert Baldock, op. cit., pp. 202.
- [45]Eric Siblin, op. cit., pp. 111.
- [46]Robert Baldock, op. cit., pp. 203.
- [47]Eric Siblin, op. cit., pp. 117.