

MEMORIA DE EDUARDO TOLDRA

POR

FEDERICO SOPENA IBÁÑEZ

I

LA AUSENCIA

Nos falta el artista, así, sin más. Dos veces al año, más o menos, le veíamos; una en Barcelona, otra en Madrid. En su casa de Gerona, 133, o en su cuarto del ya fenecido «Hotel Inglés», de la calle de Echeagaray, todo era distinto porque salíamos de las preocupaciones habituales, tantas veces vulgares para entrar en dos mundos diversos. Escribo «dos mundos», «ambos mundos» —como el nombre de ese café de Zaragoza que tanto le divertía—, porque Toldrá era el músico y era el hombre. Como músico, daba gusto oírle hablar después del ensayo general, hablar alguna vez con lágrimas como después de aquel ensayo de la *Sinfonía sevillana*, de Turina, en el que trabajó sin encontrar respuesta para hacer el final poderoso y con gracia, como lo quería el autor y no zarzuelero como tantos lo hacen. Cansado, sudoroso, iba y venía de la partitura a la charla. Nunca, nunca estaba plenamente contento: no he conocido melancolía igual a su «quiero y no puedo», aquel lento dolor de ver que el sueño nunca por entero «se desensueña y se encarna» —palabras de Salinas a quien luego recordaré— y cada vez menos, pues un artista como Toldrá se exigía siempre más. Pero junto al músico, el hombre: pasada la fiebre del ensayo, mudaba el sudor por la calma, comenzaba la revista de alegrías y desventuras del año. Era como una confesión mutua. Como ambas cosas me faltan, las dos he querido evocar en este «recuerdo». He tardado mucho en escribirlo siendo tan corto. El me entendería muy bien al decirle que lo presente en las entrañas de la memoria necesitaba un tiempo, un sitio y una pena. Tiempo: diez días de huelgo con Mozart y casi en el campo. Un sitio absurdo para escribir pero humanísimo como él quería: un café con mucha gente, buena gente, algo mejor que el mismo silencio cuando se está irremediablemente solo. Una pena: la de esa soledad irremediable que él tanto temía, que su mujer vive, que yo avizoré con horror y que ahora todavía me imagino pasajera. Mi madre, que sólo quería conocer a los músicos por teléfono, quería mucho a Eduardo, le trajo a casa, armó para él su mejor cocina y pudo hablarle

horas de lo mucho que yo le quería. Va, pues, la pluma suelta: he esperado hasta con angustia porque era obligación hacer algo, escribir lo mejor posible para que el más artista de los músicos españoles no termine de irse.

II

EL MÚSICO DEL CAFÉ

Conocí a Eduardo Toldrá el año 1940, le conocí entrando sencillamente en el café del «Oro del Rhin», en Barcelona. Cuando entré, Toldrá tocaba y tocaba con los ojos cerrados. Luego supe que aquella «meditación» de Massenet era deseo de viejo cliente: la página dejaba de ser irremediablemente cursi porque el violín de Eduardo cambiaba su blandura con una permanente pizca de humor, una pizca nada más pensando, a la vez, en mí—un poco irritado de oírle tocar esa «cosa» y sonriendo pronto con la «pizca»—y en el viejo cliente, viajero en su juventud a París, reverdecido ingenuamente. De allí salió, hablando con Eduardo, mi teoría de que así como la gran música vence al tiempo, es siempre actual, la otra, la ligera pero bien hecha, sirve como ninguna otra para «evocar» edades, épocas, sitios, situaciones.

Vino a la mesa Eduardo, nos presentamos, tímidos los dos, yo joven-císimo, él ya cuarentón, y de aquello de Massenet pasamos inmediatamente, como empujados por nuestros ángeles, a la confesión mutua. Su mujer, María, tenía los nervios en polvorosa; yo, sin saber que un día iba a ser cura, arrastraba como una obligación la sequedad, aireada con apariencias de romanticismo.

Hasta más allá de los cuarenta años, violinista de café. Ojo, sin embargo, con exagerar: con la posguerra, muy dentro de ella todavía, termina una época en la que el músico de café podía y debía ser «artista». No era incompatible con otros menesteres más importantes, en el caso de Eduardo con los de concertista y profesor del Conservatorio, con los de solista al menos una vez al año para tocar con el simpático y feísimo Costa—«pelos y señales»—el doble concierto de Bach. Había cafés y cafés: algunos de ellos, en época sin la facilidad y sin la difusión del disco, vivían para el hambre de quienes necesitan la música como pan cotidiano. El silencio no podía ser perfecto, pero su parecido se ganaba con cariño y con trabajo. Y luego, ¡esa música viva que se podía oír fumando, en la postura preferida! Entre obra y obra, algo también fenecido: la tertulia, tan grata e intensa a veces, que costaba desprenderse de ella al músico y a los otros. Los programas de la música en el café eran a veces irritantes por el eclecticismo y por los «arreglos»—algunos, por cierto, pequeñas obras maestras, como el que hiciera

Turina para convertir en trío un nocturno de Chopin—, pero la obra corta y perfecta, la pieza breve y bien hecha, se oía con intensidad pasmosa. Gravísimo peligro para el músico de café: no cuidar la perfección, fiarse de una sola frase bien dicha, resbalar sobre la dificultad. Yo creo que el visible cansancio de Eduardo de entonces venía del esfuerzo para hacer ironía con Massenet y para volcarse con la «romanza en fa». Yo, aquella noche oía y quería oír más: estaba oyendo a un artista.

III

EL MÚSICO EN LA CIUDAD

En el verano de 1941, Jesús Rubio, entonces subsecretario y «encargado de negocios en todo lo referente a la música», y yo tratábamos de convencer a Toldrá de que se quedara a vivir en Madrid, no sólo para la Orquesta Nacional, sino también para la música de cámara del Conservatorio. Se lo decíamos cenando en el sitio más grato del pobre Madrid de entonces—el jardín del Ritz—en una noche deliciosa, se lo decíamos como él necesitaba oírlo, sin forzar las cosas, hablando de esto y de lo otro, felices de repente de ver a Eugenio d'Ors, y al notar con qué cariño y con qué respeto hablaba a su paisano músico. Eduardo quería mucho a Madrid, dirigía con garbo radiante la música de los sainetes cuya letra le divertía tanto, era feliz descubriendo conmigo nuestra vieja ciudad. Pero era barcelonés hasta la médula.

Otra muy bella tentación le vino desde Bilbao: coincidió el primer anuncio de la marcha de Jesús Arámbarri con el doble éxito de Eduardo en sus conciertos con la Orquesta Municipal. Doble éxito porque al lado del musical, Eduardo se metió en el corazón de ese grupo filarmónico presidido por el Conde de Superunda. La tentación era grande antes de crearse la Orquesta Municipal de Barcelona. Pero era barcelonés hasta la médula.

Nada de separatismos: de eso, de la política, no entendía nada. Era el mejor resumen, el más auténtico, de una Barcelona tan lejana del wagnerismo como del fácil, populachero vocear de ciertos coros. Lo mejor de Cataluña—su clase media casi artesana, su pequeña burguesía—se hacía limpiamente «artista» a través de Eduardo. Conocí la casa de Gerona, 133, cuando era casa de artista modesto: barata, sencilla, graciosa en sus detalles. Luego, en cada viaje, notaba algo nuevo, pero siempre dentro del mismo estilo, fuera el piano vertical o de cola, la silla de paja o tapizada. No quiso cambiar de casa, fue siempre resueltamente tímido ante la ostentación. Catalán, hablaba su lengua con

delicia, pasando de palabra y frase a lo Carner a otras graciosísimas, pegadas de las «coblas» a las que tanto quería; español, hablaba bien nuestra lengua y su habla un poco premiosa, no era fallo vocal sino impaciencia del corazón que quería decir sus mejores palabras. Como todos los catalanes auténticos, quería a Madrid como descanso en el ingenio y en la alegría; lo quería sin celos, sin cortapisas, pero sólo como viajero, como visitante. Vivir fuera de Barcelona hubiera sido destierro, aunque en aquel verano lo que Madrid le ofrecía era la doble ventura y sin riesgo del éxito y de la seguridad económica, importante para él, no buscador del lujo pero sí deseoso de confort y de orden. Yo le empujaba a la aventura madrileña diciéndole que tenía para el verano su Cataluña de Gerona, ese Cantallops tan significativo para él, con sus almendros y frutales de abajo, con la sierra de fondo, pero él se defendía: el campo era descanso y Eduardo fue siempre hombre de ciudad, de esos que no tienen más que un ejercicio—un «alpinismo» nos decíamos—consistente en andar y andar la ciudad para ver las gentes, los escaparates y los mercados. A Barcelona no se vuelve de vez en cuando, como a una capital de provincia: se vive allí y para siempre. Se emocionó mucho Eduardo al leerle yo las palabras de Pedrell cuando volvió a Barcelona después de la incomprensión madrileña.

IV

EL AMOR

La pluma, la del sacerdote y la del amigo, quisiera ser de poeta porque he de recordar lo inefable: que no he visto a nadie hacer de la vida una «obra de arte» como lo hizo Eduardo, pero haciéndolo a través del amor constante, apasionado, creciente hacia María, su mujer. Lo escribo aquí porque sin ese amor como «constante» de vida sería inexplicable el «artista Toldrá». Absolutamente inexplicable. Era un amor total y ambicioso de crecer en recuerdos y en horizontes... y en cultura: yo le descubrí a Eduardo «La voz a ti debida», de Pedro Salinas, y cuando él, en Madrid, con María lejos, leía aquello de ¡«qué alegría vivir sintiéndose vivido»!, lloraba y lloraba con lágrimas reales, redondas, gordas, tristes y sonrientes a la vez, porque en la ausencia, dolorosa, se sentía correspondido.

Amor, en primer lugar, como hogar. Era el «trío Toldrá»—matrimonio e hija—luchando bellamente para que cada día tuviera su belleza, era la exclamación apasionada, pero también una delicadeza hasta el tartamudeo, una lúcida cortesía, un estar casi en vilo para que la persona amada tuviera en cada momento la seguridad de esa «pri-

macía del tú», de esa entrega amorosa en la que se traba la lucha contra el pecado original. La profunda religiosidad de Toldrá—ya escribiré de su muy medido antiwagnerismo— surgía como una llamada a la gracia desde su amor humano. En un viaje suyo a Madrid, concretamente en noviembre de 1951, en torno a Santa Cecilia—mi cariño por Eduardo facilita con dulzura no el tanteo sino la exactitud de las fechas— fue, graciosamente oculto, a oírme predicar a los estudiantes, y ¡qué gozo el suyo, qué exclamaciones a la salida comentando mi sermón sobre el afán de eternidad del amor verdadero!

Amor como hogar, como vida entera en común, en el paseo, en el concierto, ¡hasta en la cocina! Necesito decir este recuerdo: cuando María estuvo enferma y tenía «antojos», allá se iba Eduardo—me lo contó en Madrid después de una de aquellas conferencias telefónicas que la aupaban al colmo de la ansiedad—para confeccionar *Dios* sabe qué extraños ponches y como embrujadas mezclas. Fue una vida a dúo, sin vejez. El no pudo llegar a eso que dice Baroja en «Los amores tardíos», y que desde aquí le envió como oración y como saludo: «Cuando el tiempo convierta en plata tu cabellera brillante, cuando tu mirada no tenga esplendor, sino una dulzura amable y apagada, cuando tu cuerpo sea marchito y débil y no rotundo y fuerte, cuando tu mano arrugada tiemble un poco y tus labios tengan una sonrisa pálida, cuando seas una viejecita de cuerpo pequeño y ligero como un pájaro, yo te querré como ahora, si no te quiero más que ahora».

Es necesario, misericordiosamente necesario, disculpar al artista, pero ¡cómo duele siempre que el artista se mienta a sí mismo y en lo mejor de sí mismo a través de una vida con todos los malos derechos para el cuerpo en rebeldía! Y más hoy con ese endemoniado sistema y esclavitud del viaje permanente y de la publicidad en acecho. Por eso, toda mi vida de sacerdote, y mientras dure la de músico, tendrá siempre, pondrá siempre el ejemplo de Toldrá, no, por favor, como ejemplo de hogar «retaguardia tranquila», «asilo», contrapeso de paz y de orden para el artista, sino como todo eso pero además con lo que puede parecer contrario: el hogar como sitio de pasión, como sitio al que se vuelve con impaciencia, al que se llama con impaciencia y donde la noche es, de verdad, «transfigurada».

V

LA CAUTELA ANTE WAGNER

Toldrá era wagneriano a medias y no participaba de ese wagnerismo como religión que a veces hace insoportables a ciertos catalanes. Luego diré que Eduardo me recordaba mucho a los directores alema-

nes, pero ahora señalo cómo Bruno Walter, que hacía un Wagner espléndido, corregía el peligro a través de Brahms. En los primeros conciertos madrileños, aparte de aquella «sinfonía italiana» que embobó al mismo Pérez Casas, nos interesó, sobre todo, como novedad, como auténtica novedad, el Brahms de Eduardo, el buscar tan modernamente el permanente lirismo a través de la materia. Si Bruno Walter no dejó nunca de hacer, y públicamente, música de cámara, con Rosé al violín o acompañando al piano a grandes liederistas, Eduardo quiso siempre y fue «primero» en la música de cuarteto: en su casa, un muy hermoso bronce recordaba la ejecución de la serie íntegra de los cuartetos de Beethoven por el cuarteto Renacimiento, del que fue alma. El inevitable wagnerismo de todo catalán músico apareció así temperado en Toldrá por el cariño hacia lo más íntimo de la obra de Brahms. Eduardo no era pianista, aunque sabía manejarse con gracia única para acompañar sus canciones: eso mismo quizá le hacía vivir más la música en su cabeza y en el aire. Tenía excelente memoria musical pero seguía mejor las notas desde el silencio abriendo mucho los ojos, aquellos ojos grandes, claros, luminosos, los que mandaban, dicen, en el cuarteto. Yo, desgraciadamente, no le oí como cuartetista, porque eso estaba lejos, pero sí un concierto de violín, el único que dio en Madrid, y sobre todo uno de sus «sonetos» en el coro de los Jerónimos, cuando se casó Ana Rodríguez de Aragón: los ojos cerrados, la boca entreabierta, tocaba como si en ello le fuera la vida, porque festejando una boda se acordaba de su mujer ausente. Pero ¿y cuando cantaba sus canciones? ¡Qué fiesta de gracia, de lujo del alma porque cantaba comentando, parándose, riendo de su piano y de su voz, alerta al cigarro siempre, que era su vicio!

VI

LAS BUENAS NUBES

Sí, hacía el efecto de hombre distraído, de hombre en las nubes. De él se cuenta y él mismo contaba la anécdota, a medias divertida, a medias amarga: ir por la calle, violín al brazo, pensando en sus músicas, cruzar la calle sin darse cuenta, oír un frenazo, y, seguidas, las silabeadas palabras de la injuria que decían: «¡pobre, tonto, músico!». Vamos despacio. Era verdad, sí, lo de una primera impresión de hombre en las nubes. Sin falsa bohemia, sin «pose», Eduardo era, ante todo y sobre todo, artista. ¡Cuántas veces esa «pose» es pretexto para buscar las «iluminaciones» y dispensarse del esfuerzo! El «seny» catalán de Eduardo consistía en organizar cuidadosamente esas nubes

sin salir de ellas, en trabajar su color, su orden. He conocido pocos artistas tan concienzudos, tan buscadores de la perfección como él: recordaba al principio cómo una vez, a mi lado, sobre mí derramó sus lágrimas como puños porque la premiosa brevedad de un ensayo de la *Sinfonía sevillana* le impedía no el garbo, pero sí el «primor» —la palabra de nuestro Feijoo que le descubrí y que tanto le gustaba—, realidades que él quería ver siempre juntas.

Distraído por las cosas materiales, distraído y más bien rebelde para las fórmulas de oficio —¡qué susto y cuántos ensayos la víspera de serle impuesta por Ruiz Giménez la encomienda de Alfonso el Sabio!—, perezoso para las cartas, organizó como ninguno los detalles del amor y de la amistad: como componer una canción. Tenía un como tar-tamudeo para expresar el afecto porque creía siempre que el afecto merecía el esfuerzo de la palabra más justa: por eso sus cartas y sus tarjetas, escasas, eran una maravilla de ternura en su letra clara, grande, que parecía escrita no con la mano, sino con los ojos. María ordenaba, sí, el hogar, pero Eduardo era también mantenedor de ese orden: como componer una canción y retocar luego este o aquel detalle pero sin querer orquestar lo que había nacido para el piano, es decir, sin que en ese lugar hubiera nada externo, nada no vivido ni disfrutado.

VII

LA CULTURA PERSONAL

Eduardo no era hombre de mucha instrucción, pero tenía la suficiente curiosidad para convertir en cultura su profunda riqueza sensible. Sólo había estudiado música y creo haberle oído decir —era bastante parco en los relatos sobre su niñez— que desde casi niño tuvo que tocar en orquestas de teatro ínfimo. Tampoco, me parece, era hombre de muchos libros. No me parece sino que estoy seguro: junto al gran número de partituras había libros, pero no muchos, y creo conocer la casa de memoria. Pocos libros, sí, pero ¡de qué manera sabidos! Sólo un hombre «bien leído» puede escribir como él lo hacía, y digo de paso que su castellano era impecable. Su gran admiración por Vives era, sobre todo, admiración por esa cultura del músico que el mismo Salazar reconoció en ocasión bastante solemne. Eduardo era un lector inigualado en esa lectura en voz alta que tanta viveza de espíritu exige. Aun antes de la moda entre jóvenes de las «lecturas teatrales» le oí leer, de manera asombrosa, trozos del «Otelo» de Shakespeare.

Pero su cultura era, por encima de todo, curiosidad por lo huma-

no. En sus viajes no faltaba, claro, la visita protocolaria al museo, pero, como cuando recorriamos el viejo Madrid, su gusto era recorrer y recorrer calles para atisbar rostros y actitudes. El tenía un gusto de meridional, de barcelonés concretamente, por la plaza, por los mercados. Del gran viaje de su juventud con el «Cuarteto Renacimiento» —viaje pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, no lo olvidemos— trajo un conocimiento único, no oficial, sino vivo, de ciudades como París y Viena. Los libros de los que le hablaban, los problemas que oía plantear eran asimilados según su interés humano: no lo veía en la política a no ser en su preocupación, por lo que entonces comenzaba ya a llamarse «política del espectáculo». Esa riqueza de «humanidades» hubiera hecho de él un estupendo tertuliano y lo era en Madrid cuando la amistad valía como rescoldo del hogar lejano.

VIII

MÚSICA Y ESPÍRITU

No he conocido a músico con la imaginación tan «funcionalizada» para la música como expresión del espíritu: por eso fue, en el gran repertorio, el más artista de los directores españoles. No quería el disco como instrumento de trabajo, no lo necesitaba, lo veía como estorbo entre su espíritu y la partitura. No siendo pianista era conmovedor verle, ya muy al final de su vida, encantado con su piano de media cola, porque lo que él hacía al piano, de manera personalísima, era también arte y salía ganando con el buen sonido. Cuando en el Madrid de la posguerra otros directores más jóvenes hablaban de coger tal detalle de tal o cual versión oída en disco, Eduardo, sin contradecir abiertamente, abría mucho los ojos como no comprendiendo y el no comprender, para él, era la forma más cortés pero también la más aguda de censurar. Para él, la partitura era un ser vivo. Podría perfectamente haber dirigido cien obras de memoria, pero yo creo que tener la partitura delante, la suya, la de estudio en casa, era dirigir con todo ese mundo de las significaciones, no de literatura, inseparable de su manera de vivir y de hacer la música, pues aun cerrando los ojos ¡tantas veces! quería y palpaba su presencia. El, a su modo, explicaba muy bien eso: la partitura de estudio es como un camino familiar del que se conocen las bellezas, los peligros, los baches y donde también cabe, ya lo creo, la sorpresa, la parada ante el detalle. A mí me dijo que alguna vez de vuelta del concierto añadía algo a la partitura, señalaba un detalle más nacido en el mismo con-

cierto como aquella introducción al «Freischutz» que se le reveló como distinta porque María había entrado con un poco de retraso en el palco.

IX

EL COMPOSITOR

El Toldrá compositor aparece como de paso, al margen e injustamente en libros y manuales anteriores a su dedicación plena a la batuta; esa misma dedicación, más tarde, contribuyó a seguirle situando al margen. Hay, sin embargo, una causa más al fondo al no adscribirse Eduardo a ninguna dirección de las típicas en la música española y en la catalana especialmente. Catalán, barcelonés hasta la médula, Eduardo no es compositor «nacionalista». Le gustaba mucho lo popular en su sitio: amante como pocos, por ejemplo, de las «colblas», finísimo armonizador de canciones populares, no participaba de esa «mística» popularista que tantas veces nos empalaga en ciertos sectores. Compositor no desarraigado fue siempre compositor «no comprometido» más que con su inspiración. No basta hablar de compositor «romántico» porque Eduardo, que adoraba a Mozart y a Haydn, estaba a disgusto dirigiendo Tschaikowsky y quería a Strauss, pero con muchísimas cautelas. Era romántico de «talante» en tanto en cuanto no aceptaba una «profesionalidad» en el componer: sólo componía aquello cuya inspiración había nacido plenamente libre y el «encargo», de haberlo, como podría ocurrir con «El giravolt» o con una canción gallega, tenía que venir bien preparado para encandilar esa inspiración. Al lado de ese romanticismo que nunca fue atadura con el pasado, es necesario colocar como inseparable lo hasta cierto punto opuesto: una extremada, casi enfermiza voluntad de perfección, un trabajo de lima, un alquitarado tanteo para lograr que todo fuera inspiración y nada «oficio». Por eso es inútil buscar «influencias» y bien claro se ve esto en las obras orquestales oídas tan poco, desgraciadamente. Eduardo era un espléndido orquestador con un agudo sentido del timbre orquestal, agudísimo para su tiempo catalán. Impresionista a su manera, que es una manera donde la primacía de lo melódico aumenta su dinamismo en una curiosa lucha contra el ritmo, patente en la partitura más conocida —«La maldición del comte Arnau»— por ser la más brillante.

X

EL CUARTETISTA

Yo quiero muchísimo el cuarteto «Vistas al mar» y lo quiero mucho más así que en su versión orquestal que si aumenta ciertos mati-

ces, hace demasiado «descriptivo» lo lírico. No muy grande ni muy feliz es la contribución española al mundo del cuarteto y merece la pena detenerse un poco en las causas. Un buen número de los «grandes» ni siquiera lo han intentado o al menos no tenemos noticia de ello, y cuando alguno —Ernesto Halffter— abordó esta forma fue más bien como experimento: de hecho no hay cuarteto en Falla, en Mompou, en Rodrigo, en Esplá. Les era fácil la forma a los embarcados, de una u otra manera, en la línea postromántica que también hacía del cuarteto «poema sinfónico»: así, Conrado del Campo y Jesús Guridi. Hubo también una fórmula de compromiso entre una línea flexible en la forma y aliada con el nacionalismo: así, Turina y luego Molleda. Y nada más entre nombres importantes.

El cuarteto de Toldrá es una verdadera joya dentro de la literatura cuartetística española: no se ve presionado ni por la pedantería corriente en los meridionales ante la gran forma ni tampoco por el fácil comodín de lo popular. La originalidad estriba en que sin forzar nunca lo que debe ser la línea cuartetística, se logra una visión musical de un paisaje «evocado», entrevisto. Eduardo, que era tan puro, tan poco straussiano, trabajaba, sin embargo, siempre, incluso como director, a través de una cierta adecuación «visual»: no hablaría yo nunca de música descriptiva, sino de lirismo apoyado en una cierta ensoñación del paisaje. Cuando se escribió este cuarteto parecía imposible no elegir entre la gran forma y el realismo de lo popular. Como si el autor repartiera sus cariños de intérprete entre Brahms y Debussy, con el común denominador de un espíritu mendelssohniano, el cuarteto «Vistas al mar» logra subir por encima de la «suite», evitando las «sabidurías» y digresiones del cuarteto en el gran estilo del postromanticismo.

XI

EL TEATRO

Desde siempre, el Real y el Liceo —con lenguaje de hoy hablaríamos de los «grupos de presión» que les han dado vida— pusieron trabas decisivas a la música española de teatro: aun antes del cierre del Real, Falla y Turina habían visto como imposibles sus ambiciones teatrales. Más aún: su sinfonismo había nacido como lucha contra la zarzuela y eran los autores de zarzuela los que se creían llamados o rechazados en la ópera española. Eduardo, tan amigo y admirador de Vives, no podía hacer zarzuela y no sólo porque la música tenía que situarse en una baja escala de valores, sino porque —lo recuerdo como una de las cosas más inolvidables de sus conversaciones— tenía pasión

por el teatro, pudo ser actor espléndido y bastaba oírle leer en voz alta para darse cuenta de ello.

Sólo un poeta como Carner, sólo en el cuadro de un teatro muy lírico, muy poético, podía encarnarse la inspiración de Eduardo. Para querer y para juzgar «El giravolt de maig» debe recordarse siempre que Mozart era el autor más querido de nuestro músico: Beethoven, sí, en la orquesta, pero en el fondo, fondo, Mozart y Mendelssohn eran los de las «afinidades electivas». Esta obra de Toldrá es única en la música española de teatro. Algunas veces, autores de zarzuela que amasaban dentro un cierto remordimiento—así, Vives—trataban de justificarse a través de obras más líricas, más cuidadas, pero el resultado no era bueno: es como si un pintor ganancioso con las decoraciones, dedicado sólo a ellas, pensara justificarse con un «cuadro de género». Yo recuerdo el entusiasmo de Turina al escuchar al piano una versión a lo Toldrá de «El giravolt»: arias y recitativos, la atmósfera toda está bañada de una vieja y siempre actual concisión latina y apartada la emoción «verista» todo está montado para que la joya—una melancolía sutil, grácil e inconsolable a la vez—brille. No se pueden marcar influencias: está el espíritu de todas las músicas que Toldrá quería pero la palabra es personalísima. Ahora, cuando Madrid prepara una verdadera «ópera de cámara», la obra de Toldrá será la gran sorpresa para muchos.

XII

EL RESUMEN: LA CANCIÓN

Ahora escribo un poco más largo porque el análisis es la mejor manera de resumir y de recordar: escribo del Toldrá de las canciones. Para los compositores de la generación de Toldrá, nada tan fácil, tan peligrosamente fácil como componer una canción. Después del éxito de las «canciones populares españolas» de Manuel de Falla, la receta parecía fácil y además comodísima porque dispensaba de ese sudor, de esa herida inseparables de la inspiración: bastaba recurrir a la riqueza del folklore español. Las consecuencias fueron muy claras. Eduardo no desdeñó el trabajo de «recreación» de la canción popular pero con su lealtad, con su respeto, no quería poner de relieve sus dotes de armonista, sino la belleza de la canción escogida: de aquí viene la extrema sencillez, la finísima, como tímida parvedad de los acompañamientos. Es el romántico que continuamente pule y se refrena, que corta el fácil aliento, mejor dicho, lo encanta, lo destila.

Recuerdo ahora que una vez paseando por Montjuich me explicaba su pasmo ante la catarata, pero su delicia —¡eso de la «ternura como pasión remansada» de Charles du Bos!— ante la misma agua que rebasa dulcemente en la taza de las fuentes (¡cómo lo hubiera explicado ese simbolismo del agua en Rilke que conocí más tarde!).

La canción de Toldrá no tiene el meollo de su inspiración en una melodía o tema: la inspiración viene desde captar el color, el ambiente del poema y de tal manera que la unidad es originalísima, lejos de la «receta». Basta recordar la tan bella sobre el villancico de Lope de Vega, la perla de ese grupo que es uno de los más logrados y significativos de la música española: la estructura del poema hubiera permitido contentarse con el arranque, bellissimo, pero viéndolo más al fondo se palpa cómo la parte central, tan finamente andaluza, era indispensable, y al mismo tiempo signo de que al revés de lo frecuente en otros, la canción está elaboradísima, «parida», me atrevo a escribir, para indicar qué esfuerzo, cuánto tanteo, qué resumen de muchas músicas hay en esa pequeña obra, obra maestra. Yo creo que a muchos compositores el ser pianistas les ha estorbado para la canción. Eduardo, que no lo era, solía por eso reducir a esencia la participación pianística. Tocaba cantando: así tenía siempre conciencia del límite. No melodía, sino «melos» en el sentido que indica tan bellamente Bruno Walter. De la estética «escolar» para la «melodía acompañada» a la obra construida en torno a su «melos» —que abarca en un todo el carácter fundamental— hay una gran distancia. Tanto en las canciones castellanas como en las catalanas puede verse la elección verificada a través del «carácter» y no de la palabra sin más. El Eduardo delicioso inventor de «alleluyas», versificador facilísimo, hubiera compuesto centenares de canciones y romanzas de teatro.

Esa estética de la canción es la misma para otra de sus obras deliciosas, irritablemente olvidada por los intérpretes sospechosos de que aquí sólo el autor puede ser verdadero intérprete: me refiero a los «sonetos» para violín. El título es ya, en verdad, significativo, como una «romanza sin palabras» en el sentido inaugurado por Mendelssohn. No es «canción» porque se apoya en un texto: lo es porque cada capítulo está sometido a la máxima concentración para que la esencia y el puente hacia el público, lo lírico, surjan de una vez, sin añadido. Un gran violinista compone para el violín negándose a cualquier «efecto» de virtuosismo exterior pero sacando el mayor partido a las posibilidades de expresión y de tal manera que a cierto miope violinista le oí decir que no eran obras «violinísticas» y hasta cierto punto tenía razón, pues la «estética de canción» obliga, por ejemplo, a una especial técnica de arco en el ligado.

XIII

EL MAESTRO QUE PUDO SER

Me dijeron que Eduardo Toldrá se había retirado de la dirección de orquesta al cumplir justamente los años de jubilación: se me dijo antes que estaba disgustado con la situación de la orquesta, con sus dificultades económicas, más calladas las otras amarguras que han disimulado mensajes de cansancio no de él, sino de las impacencias de los otros. Hay, pudo haber, además, otra causa: el público de hoy, acostumbrado, mal acostumbrado al constante trasiego de los directores, con su divismo, con sus programas casi siempre fáciles, no ve como lo mejor esa familiar relación del curso con el «músico de la ciudad». Al rumorearse lo de la no muy lejana jubilación, yo pensaba si la última etapa de su vida, que era de esperar larga por su aparente buena salud y por su jocunda vitalidad, sería la vuelta a la composición, abandonada al crearse la Orquesta Municipal de Barcelona. Era imposible pensar en un Toldrá de vacaciones: dolorosamente me lo imagino alargando las estancias en Cantallops, gozando del otoño pleno y de la primavera muy temprana. Después de la experiencia de tanta música a través de la batuta, su vuelta a la tarea de componer, su vida «solo» de compositor, pudo ser hermosamente fecunda. Desde un punto de vista «generacional», interesantísimo, tanto como pasar desde una situación «al margen» hasta una postura de protagonista: los músicos de sus años anduvieron demasiado detrás de la moda y en los jóvenes, Dios sabe lo que es la moda, y de esa manera una voz personalísima, serena, enriquecida con tanta experiencia pudo ser voz de verdad «maestra». Se recuerda al director, al compositor, al violinista: quien ha visto a Toldrá examinar y juzgar una partitura puede pensar en un posible gran maestro de composición. Era mi manía también con Arámbarri porque el obligado eclecticismo de la batuta es parecido al que necesita el maestro de composición. Pero da mucha pena soñar lo imposible.

XIV

DESPEDIDA

Ahora mismo, en la plétora del divismo orquestal, seguimos añorándolo en muchas cosas. Fue, en primer lugar, un precursor y un autodidacta. Cuando empezó a dirigir en Madrid, a ciertos aficionados les pareció encontrarse con un gran director alemán, porque Eduardo dirigía con una libertad de gesto, con una espontaneidad, que es-

taba muy por encima de la servidumbre del concertador. Trabajaba, sí, mucho en el ensayo; todo el tiempo del ensayo le parecía corto, y de hecho hubiera necesitado una orquesta muy ajustada, una orquesta alemana o americana para lanzarse a volar sin cuidado. Como fue bastante pobre la tónica presupuestaria de la Orquesta Municipal de Barcelona, no pudo entrar él en la política de intercambio a través del *do ut des* de las agencias. Y no eran precisamente las orquestas de París las que él necesitaba, aunque con ellas tuviera tan buen éxito. Dejémoslo, porque insistir en el tema sería amargarse ante muchas actuales situaciones. Eduardo, muerto hace poco, vivió realmente, aun siendo director titular en la etapa heroica de la batuta: él lo quiso al elegir tantas veces, siempre, Barcelona. Le veo mientras leo el libro de Capdevila, que lo tengo a tiempo y a destiempo. A destiempo: me dice muchas cosas que no conocía. A tiempo: de haberlo leído antes quizá no hubiera tenido excesiva timidez para escribir esto. Ahora, al leerlo en lengua catalana, tierna y difícil a la vez para mí, aunque basta ser músico, recordar a Eduardo para entenderlo, porque allá están las fotos preciosas, las buenas, las instantáneas, las de reportaje que se hacen poéticas al darnos la expresión apasionada de un corazón tan grande. Decía Rilke en una de sus cartas que nuestra pureza moral depende de nuestra fidelidad a los muertos queridos: ahora, en época de desolación, cierro los ojos para que los suyos, tan grandes, tan azules, tan buenos, me aprueben y me consuelen.

FEDERICO SOPEÑA
Narváz, 9
MADRID