

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 impaciencias 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

