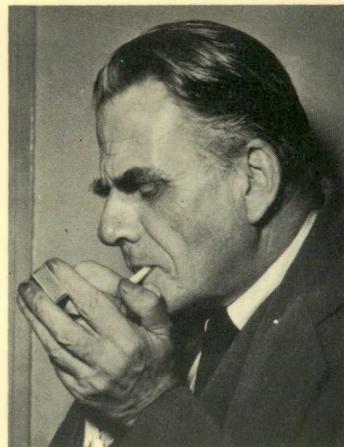




ANTONIO FERNANDEZ-CID

E. Fernández-Cid

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

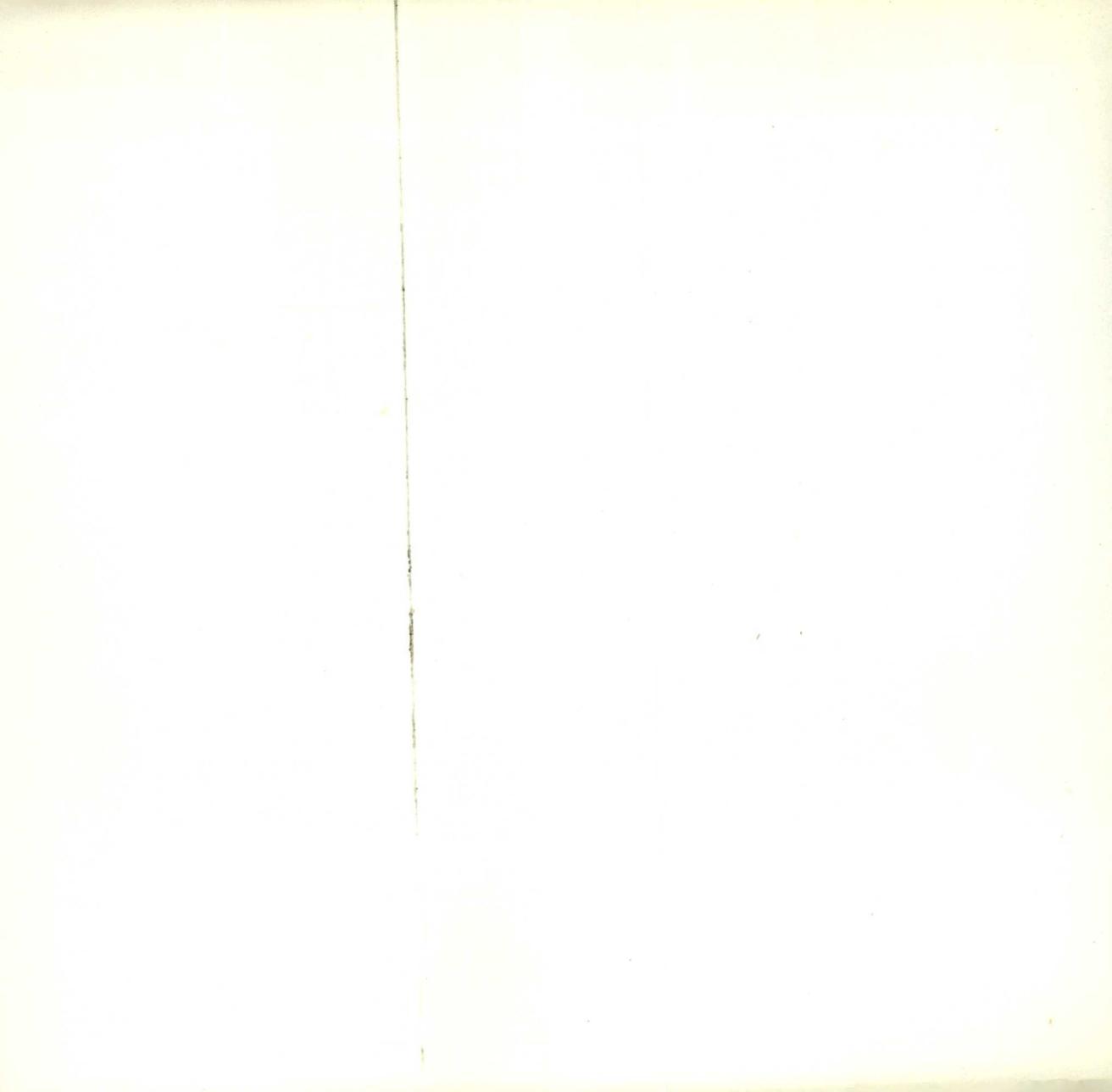


Toldrá fue uno de los artistas más completos, más representativos de un largo período en la música española del siglo XX. Violinista, cuartetista, compositor, director de orquesta, en todos los campos alimentó con su personalidad rica la obra de creación propia, la de interpretación al servicio de los demás.

Temperamento lírico, intenso, extravertido, con enorme fuerza de comunicación, fue su voluntad permanente cantar y hacerlo con sinceridad, como heredero de viejas tradiciones románticas, de llamadas de la sangre, hijo de una región de rica savia musical.

Eduardo Toldrá efusivo, vehemente, cordial, tuvo tantos amigos como conocidos. Lo fueron de él sus colaboradores en el cuarteto, en los atriles de las orquestas, sus compañeros en las tareas de composición, los aficionados que jalnaron tantas veces con ovaciones entusiastas sus versiones inconfundibles.

Antonio Fernández-Cid, entrañable amigo, pone en la redacción de este libro todo el amor devoto, la simpatía, el respeto y la admiración que le unieron al artista con el que tan honda relación sostuvo en años de relación constante.



S. J. Jordan

ANTONIO FERNANDEZ-CID

*Crítico musical de «ABC»
Colaborador de «La Vanguardia»
y «Blanco y Negro»*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 416/7



S. J. Jordán

R 177914

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

ISBN: 84-369-0192-4

Depósito Legal: BI-1.640/1977

Impreso en España

DEDICATORIA

A María, de Toldrá. Seguro de que Eduardo sonreirá desde el cielo de los músicos y aprobará con ternura el destino de un trabajo escrito a impulsos de una devoción amical inmovible.

EL AUTOR

INTRODUCCION

Este pequeño libro, breve en la andadura, intenso en la voluntad de homenaje, se escribe al hilo del personal recuerdo, con forja en muchos años de trato entrañable: desde 1939, época del primer encuentro, hasta el momento mismo de la muerte, en 1962, sin la menor interrupción, antes bien, con el apéndice cultivado con especial cariño de los sucesivos contactos con María, la esposa y compañera de toda una vida ejemplar.

No hay, por lo tanto, referencias a documentaciones bibliográficas, sino que sirven de base exclusiva los propios trabajos, críticas, artículos, conferencias, capítulos de libros. Pero sí es de justicia establecer una excepción. Porque Manuel Capdevila, íntimo del músico, escribió un magnífico libro completo, exhaustivo sobre su vida, su obra de intérprete, de

creador: de músico artista. Y en esta fuente, de pureza inatacable, sí se ha bebido en busca de la documentación y el dato posibles en los límites previstos, y no elásticos. Por eso mismo conviene que nos adentremos sin dilación en el camino emprendido, con noticias previas sobre el hombre, para desembocar pronto en su actividad de músico, por completo ligadas, en el fondo, las dos parcelas.

EL HOMBRE

CRONOLOGIA

1895

- 7 de abril. Nacimiento en Villanueva y Geltrú. Hijo de Francisco y Antonia. Ultimo de cuatro hermanos.

1902

- Primera actuación para la «Unió Vilanovesa» como violinista.

1905

- Traslado a Barcelona. Estudios oficiales.

1907

- Primeras actuaciones profesionales en el Teatro Cómico. Conciertos en el Palacio de Bellas Artes.

1910

- Escamoteo del Premio extraordinario de violín.

1912

- Obtención del Premio. Primer recital en Barcelona. «Début» del «Cuarteto Renacimiento».

1913-14

- Actuaciones internacionales —París, Berlín, Viena— del «Cuarteto».

1916

- El «Cuarteto Renacimiento» interpreta los diecisiete de Beethoven. Toldrá dirige en la Asociación de Amigos de la Música. Un año antes, ha compuesto sus primeras canciones. La triple personalidad se completa.

1920

- Conoce a María.

1921

- Última actuación del «Cuarteto Renacimiento». Primera al frente de la Orquesta «Calsals». Compone «Vistas al mar».

1922

- Compone los «Seis sonetos» violinísticos.

1923

- Matrimonio. Nombramiento de profesor auxiliar de violín en la Escuela Municipal de Música.

1928

— Estreno de «El giravolt de Maig», en el «Palau».

1933

— Dirige en Madrid a la Sinfónica de Arbós. Nombrado titular en la Escuela Municipal de Música.

1935

— Compone «La rosa als llavis».

1941

— «Canciones sobre textos clásicos castellanos». Dirige a la Sinfónica de Madrid cuatro conciertos.

1942

— Primer encuentro de los muchos brillantísimos con la Orquesta Nacional.

1944

— Presentación de la Orquesta Municipal de Barcelona, de la que es titular.

1949

— Dirige en París a la Orquesta Lamoureux.

1950

— Última, solitaria aparición pública de violonista, con Costa.



1960

- Última composición: «Acuarela del Montseny».

1961

- 24 de noviembre: Estreno de «Atlántida», en el Liceo de Barcelona; el 30, en Cádiz. Serán las últimas actuaciones.

1962

- 31 de mayo. Festividad de la Ascensión. Fallecimiento.

TOLDRA, AL HILO DEL DATO Y EL RECUERDO

Entre el 7 de abril de 1895 y el 31 de mayo de 1962 se extiende la vida, tan fecunda para la música, de Eduardo Toldrá Soler. Entre Villanueva y Geltrú y Barcelona. Toldrá es el último hijo de Francisco y Antonia, con tres hermanos, Antonia, Enriqueta y Francisco, seis años mayor éste que Eduardo, lo que ha de influir en etapas infantiles solitarias, animadas sólo por el consustancial amor a la música, fomentado más que por la madre, a la que guardó siempre cariño profundísimo, por el padre, con el que estuvo unido por una relación más de respeto compatible con cierto sentido analítico, muy de observador nato, peculiar:

Villanueva y Geltrú, que siempre tuvo a honor la posesión de un tan brillante predilecto hijo y que a raíz de su muerte, en sucesivas ocasiones, supo rendirle

homenaje con monumentos, jardines que llevan su nombre, actos de fervoroso recuerdo, fue constante centro de muy tiernos pensamientos por parte de Eduardo. La semilla de etapas infantiles, ni aun por el hecho de que la vida, a partir de los diez años, le mantuviese apartado, sin otros contactos que los de retornos esporádicos, habrá de mustiarse. Ya en los tiempos últimos, en el trasiego constante Barcelona-Madrid, alguno de los viajes que realicé en su compañía, tuvo siempre, como sentimental «ritornello», como instintivo «leit motiv», su breve pero encandilada referencia: «Mira: vamos a pasar por mi tierra. Si te asomas a la derecha, verás la Rambla que sube...»

Y es que, con limitaciones grandes, que los medios fueron siempre muy escasos, con posibles intemperancias por razones de carácter paterno, con exigencias de estudio y demostraciones que quizá no le hiciesen muy feliz, en Villanueva y Geltrú empezó a vivir... y a ser músico, en los brazos de sus primeros violines, de tamaños adecuados a la edad. Y allí sonaron para él, en la «Unión Vilanovesa», la sociedad coral dirigida por su padre —titular éste del coro, para el que escribió páginas, prolífico en las tentativas literarias, secretario del Ateneo, activo y decidor— los primeros aplausos en las salidas de los siete y los nueve años, la última para «Els Grecs Grocs». Y allí comenzaron sus instintivas defensas para no caer jamás en el habitual camino paterno de acometer musicalmente muchos empeños, iniciar la composición de muy distintas obras que no llegaban a cristalizar en la realización final.

Al tiempo, la observación, con cierto espíritu crítico innato. No de censura, pero sí de análisis, a veces animado por rasgos de un humor personalísimo que andando los años se desplegaría en dotes nada comunes de lector con perfiles caricaturescos, inflexiones divertidas, apostillas agudas, que hacían las delicias de quienes con él formaban la tertulia sabatina barcelonesa.

Eso, y un afán sostenido de leer, a impulsos de una innata exigencia de formación cultural, que había de conducir a la estampa de artista en los antípodas de aquellos que se limitan a su parcela, sin interesarse por el mundo entorno, sus problemas, sus cotas intelectuales.

Aunque el tiempo no era mucho, y se quemaba en el trabajo del solfeo, del violín, que no admite abandonos. Pronto, en las clases oficiales, ya en Barcelona y los trabajos de un profesionalismo impuesto por las circunstancias, sí, por la humildad de los medios familiares disponibles, pero también por cierta impaciencia del padre que lo quería músico en activo, ganador de su propio yantar. Y es él quien lo ha de reflejar en un manuscrito de valor excepcional que Manuel Capdevila supo rescatar del olvido, para glosarlo con amplitud en su libro: «Impresiones incoherentes de mi vida frívola en Barcelona», el título, con apostilla simpática, por espontánea y demostrativa de ese humor autocrítico del que hablábamos: «¡Total, nada!» Las fechas del período a que corresponde, 1909 a 1911: de los catorce a los dieciséis años.

Pero la anotación que deja constancia de su actividad de músico, ya enrolado en el acon-

tecer profesional —«1907. Abril. Suplencias en el Teatro Cómico. Yo tocaba allí la viola. La orquesta era del Arte Musical»—, se debe al padre.

El músico se enfrenta con todas las pruebas: a las salidas en recitales con cierto aire de exhibición, a las tareas en fosos teatrales, se une pronto la incorporación a conjuntos como el de la Sinfónica de Barcelona. Aún no ha cumplido los dieciséis años y ha de pedir prestado el «smoking» al pianista Garganta, colaborador después asiduo con el «Cuarteto Renacimiento». Sumemos las presencias en el Sindicato, para ser visto y que se le recuerde en el momento de las contrataciones; la actividad, incluso, en salas de baile. Toldrá, instintivamente, se rebela: «¡Ya estamos en el baile! ¡He de ensayar en la Sala Imperio! ¡A hacer de músico! ¡A la cuadra!» Pronto, hay la esperanzada reacción: «Si siempre hubiera de ser así, ¡qué suplicio! Pero, no lo creo.»

Eso, y el agobio de la disciplina formativa en la Escuela Municipal de Música, donde comienza el encuentro venturoso con la música de cámara, en grupos que se improvisan con amigos y compañeros, como él alumnos. Y la preparación, en 1912, del concierto ateneísta, ya con valor de presentación oficial.

La Escuela Municipal de Música. Sólo un año en el Conservatorio, para el traslado a la que ha de ser su casa musical, ya para siempre: desde 1906, hasta la última enfermedad, en vísperas de la muerte, cuando la actividad se interrumpe ya en los finales de 1961. Toldrá es, en la «Escuela», discípulo, profesor auxiliar,

titular... Quien afirma de la mano del maestro Gálvez y en cuatro cursos violinísticos las bases originales, será después mentor de una pléyade incontable de alumnos, muchos de ellos, un día, en las filas de su Orquesta Municipal, Incluido el concertino, colaborador, desde el primer atril, de toda su confianza musical, Rafael Ferrer.

¡Cuántas, cuántas horas de servicio, a veces servidumbre ingrata, si en el discípulo faltaban las mínimas condiciones, si el trabajo de las clases reiteradas e inflexibles interrumpía el afanoso estudio de la partitura que debía dirigirse en fecha inmediata; si, en fin, faltaba una hora para la salida del tren, o acababa de llegarse de un largo viaje!

Porque Toldrá, siempre artista con vuelo de inspiración y anhelos de muy altos horizontes estéticos, fue el funcionario modelo, cumplidor, subordinado, incapaz de ausentarse sin el permiso oficial de su director —los últimos lustros el ilustre maestro Zamacois— y atendido al calendario de los meses, los días y las horas, él a quien tan de verdad habrían convenido para la propia misión de arte.

La Escuela Municipal, además, será desde 1944 la sede inadecuada, por angosta e insuficiente, de los ensayos que realiza con su Orquesta Municipal, salvo el último que puede celebrarse en el «Palau». Allí, en el sótano del edificio de la calle de Bruch esquina Valencia, se reúnen para trabajar todas las mañanas, a las diez y media, Toldrá y los músicos, cansados a veces por la profesión ejercida en la noche hasta muy altas horas, pero pronto esti-

mulados por el ejemplo de la puntualidad, la eterna llama del «mestre». Y lo que es fondo en el que, por conciencia y objetiva estimación, no debiera trabajarse —aplastados todos literalmente en las fuertes sonoridades incompatibles con las medidas que apenas permiten el emplazamiento de la centuria— se convierte, en cambio, en prolongación entrañable del aula en la que profesa por las tardes la enseñanza del violín, a dos pasos del propio domicilio: un día, en las primeras etapas del matrimonio, en la calle Aragón 360; después, hasta la muerte ya, en la de Gerona, 133, apenas a tres manzanas de la «Escuela».

Es importante destacar esta condición hogareña de la «Escuela» y ligarla al recuerdo de sus otros fondos familiares: la propia casa, el «Palau» de la Música. De aquélla, se hablará después, cuando nos refiramos a la esposa, la hija. Del «Palau» es bueno el momento para la referencia.

Toldrá, claro, actuó en muchos otros lugares barceloneses, incluso como director. La última de sus salidas fue acogida por el Gran Teatro del Liceo, literalmente volcado en el homenaje al artista en premio a su trabajo directorial en el servicio de «Atlántida», la obra póstuma de Manuel de Falla, tan amorosamente revisada y puesta a punto por Ernesto Halffter. Mal podían saber los asistentes a la velada y la repetición dominical que decían adiós al gran músico.

Pero el Liceo, para él, no fue sino circunstancial fondo, ya como director de su «Giravolt», ya de una hermosa versión de «Goyescas», en homenaje a Granados, ya de la citada efemé-ri-

des que acogió el estreno mundial de «Atlántida». El «Palau de la Música», en cambio, fue el recinto querido como cosa —como casa— propia, en donde proliferaron las actuaciones: de violinista y director, sin olvidarnos de sus presencias como compositor que incluso vio estrenada allí su obra más querida: «El giravolt de Maig», aun a pesar de la condición de fruto lírico, lejos, en principio, de las características habituales de este centro capital en la vida sinfónica barcelonesa.

Toldrá actuó en el «Palau» muy joven, niño casi. Lo hizo, a veces, hermanado su violín con el de Francisco Costa, a quien tanto quería y admiraba. Otras, en misiones nobilísimas de concertino: un mural panorámico nos muestra el contingente de intérpretes aglutinados por Luis Millet para la versión de «La Pasión, según San Mateo». Allí, en el puesto de primer solista de violín, está, juvenil la mirada expectante, Eduardo Toldrá, concertino, asimismo, de la «Misa Solemnis». Y en el «Palau» tuvo el honor de dirigir a Pablo Casals. Y de presentar a la Orquesta Municipal de Barcelona.

1944. Wagner, Haendel, Beethoven, Debussy, Falla. Todavía lo recuerdo amplio el ademán, más que nunca vibrante y conmovido, alegre, extravertido, brillante la mirada por la emoción, al ordenar el arranque de la obertura de «Los maestros Cantores». ¿Qué mejor, para que una centuria sinfónica nueva pasase su tarjeta de visita ante los paisanos y amigos alegres por la conquista?

Después, centenares de actuaciones. Muchas de noche, de tarde algunas, gran número

en las mañanas festivas. Y toda clase de concursos, a veces prestados a grandes artistas —¡qué emoción, adivinar todos los deseos de un David Oistrack, en programa para el «Patronato Pro Música»!—, a veces a jóvenes valores, con un catálogo impresionante de obras, demostrativas de la voluntad y la posibilidad de eclecticismo.

Hogares, sí, la Escuela Municipal, el «Paulau», fondos que han de unirse en la relación afectiva al original de Villanueva y Geltrú, al de Cantallops, a los propios domicilios... Pero aquí parece llegado el momento de adentrarnos en el estudio de la propia persona, de quien fue su compañera inseparable: María Sobrera.

* * *

Eduardo Toldrá no tuvo tiempo —ni quiso, ni pudo, cabría decir— para perderlo en devaneos, «flirts», noviazgos, aventuras de signo amoroso. De una parte, el trabajo. A las tareas ya consignadas, a las de afirmación de una carrera de concertista cada vez más sólida, se unió pronto, desde los dieciséis, los diecisiete años, una llamada que no podía desatenderse: la del género encumbrado siempre hasta límites ideales, porque la música de cámara fue parcela predilecta, gozosamente regada con muchas gotas de sudor, muchísimos desvelos y sacrificios. El «Cuarteto Renacimiento» vino a ser para el adolescente violinista un poco el cielo en la tierra, un mucho la compensación de las exigencias de un profesionalismo que mal podía satisfacerle. Preparar una audición

de cuartetos, montar los de Beethoven, era un deleite no exento, claro, del inevitable esfuerzo que toda obra de arte bien hecha exige.

«Uno no se entera de una obra como ejecutándola», dice un día. «El «Séptimo cuarteto» de Beethoven —explicará ya en sus últimas jornadas a Manuel Capdevila— es la música misma, en su estado más puro».

Tiene Eduardo dieciséis años —dieciocho Recasens, veintitrés Sánchez, veintiuno Planás— cuando se enfrenta con la noble, la ambiciosa y feliz aventura. Uno más tarde, brindará los diecisiete cuartetos beethovenianos, diríamos que a uno por año de vida.

En la suya, repetimos, no hay mujer. A lo sumo —«cosas del corazón», califica él en su manuscrito— una muchacha, de quince años, que veranea en Vallvidrera, de la que llega a conocer el nombre, Mercedes, y con la que en última instancia intercambia un simple «adiós» de saludo. Nada más. Vuelo imaginativo romántico, estímulo de cosas bellas, incitación al arte. El de Toldrá, su elegancia espiritual se unen para vetar otro tipo de experiencias. El amor mercenario le parece incomprensible. El otro, el verdadero, el que supone fusión de almas y cuerpos, no lo intuye hasta que conoce a María.

Puede ser que por entonces Eduardo Toldrá piense con fatalismo en que su sino está hecho de renunciaciones. Y que si un día hubo de renunciar, ligado a un foso teatral como un condenado a galeras, «a las dos sesiones de sonatas del inmenso Thibaud acompañado por Granados» —año 1910— después son sus propias salidas de cuartetista las que le ciñen a

un paisaje que reclama todas las dedicaciones y que fuerza también, para la defensa material, continuidades en campos musicales rutinarios, suministradores de los medios que permiten sostener aquellos de más puros confines.

Eduardo tiene veinticinco años. Toca en una Fiesta Mayor, la de San Lorenzo, en Castelló de Ampurias. El 10 de agosto de 1920. En el tablado, cumple el músico un poco maquinalmente su compromiso. De pronto ve a la muchacha y queda preso de su hechizo. El «flechazo», que hoy haría sonreír a tantos, se produce inmediato. Habla Toldrá sin tardanza con un ilustre músico amigo y presente. Con Julio Garreta —quien dirá más tarde que «María tenía la belleza de una melodía de Schumann»— el colega que comprende, reemplaza, facilita el encuentro.

No hay muchas facilidades para las aspiraciones de Eduardo. María es cantallobense. La madre, doña Narcisa Vicens, la «señora Cisetá», es figura bien conocida, prestigiosa, querida en Cantallops: da clases, posee fincas, es persona de orden, un tanto tradicional... y un mucho temerosa del nexa con un carlista, un «bohémio», según el inflexible paralelismo que «a priori» establecen muchos desconocedores.

Son años difíciles, en los que el recurso —él, en Barcelona; en Cantallops, ella— es la correspondencia, porque el número de encuentros directos es limitadísimo. Pero nada importa. Eduardo, me lo dijo repetidamente él mismo, tomó en Castelló una decisión inmediata: «Será mi mujer». María se vio ganada por el

hombre y el artista. La boda se celebra en Cantallops, el 24 de marzo de 1923.

Desde entonces, pero sólo entonces, conoce Eduardo el amor de una mujer: la suya, que no ha de abandonarle un instante, hasta el definitivo adiós, el 31 de mayo de 1962, para desde ese momento refugiarse en el recuerdo, mimar sus cosas, redoblar el cariño hacia su hija. Treinta y nueve años, a ese respecto, de una felicidad total, completa, indescriptible, porque está hecha de mil pequeños detalles y conquistas, del culto sostenido en el cariño, la delicadeza mutuos, el respeto, la admiración de ella —¡qué embeleso, mal disimulado, al oír sus canciones, al aplaudir, la primera, sus versiones directoriales, al evocar la calidad de su violín!— y la convicción por parte de él de que María era la más buena, la más bella y admirable de las mujeres!

Una posible razón de esta armonía perfecta del matrimonio, puede hallarse en la misma sencillez del artista, que en el hogar se convierte en el compañero jamás vanidoso que llega de un gran triunfo y lo olvida para celebrar el plato preparado con amor, el pequeño detalle incorporado al «comfort» hogareño.

Toldrá, puedo asegurarlo, necesitaba la compañía de María. Un éxito dejaba de serlo sin el contrapunto de su emocionada felicitación. Cualquier viaje realizado sin ella, imponía, fuesen cuales fuesen las circunstancias, la toma inmediata de contacto. Soy buen testigo. En las visitas madrileñas en las que María no pudo acompañarle, cuando Toldrá, concluido el concierto de turno, venía al hogar de los Fernán-

dez-Cid en busca de la prolongación del suyo propio, lo primero que había de hacerse, al margen de todo aviso, era lograr la conferencia con Barcelona, en algún tiempo no fácil. Hasta que la comunicación se establecía, Toldrá estaba como inhibido, como distante aun a pesar suyo. Después, en cambio radical, era otro: alegre, decidor, cordialísimo, feliz de sentirse en ambiente propicio, lejos de las vanidades y los halagos superficiales que para otros artistas son moneda corriente.

María, Eduardo... Un día, Narcisa. El nacimiento se conmemora con una sardana deliciosa, que lleva su nombre. El hogar afirma sus raíces, siempre en línea de música de cámara: de la sonata, se pasa al trío, sin solución de continuidad. Y Narcisa, inteligente, sensible, con musicalidad innata extraordinaria, comienza a gustar nuestro arte de la mano paterna y desgrana las canciones de Eduardo con voz delicada y exquisito gusto, siempre en límites íntimos.

En los últimos años el matrimonio con Modesto García, uno de los mejores aficionados barceloneses, supone el abandono de la calle de Gerona, pero trae a Eduardo el regalo de Eduardito, el primer nieto, en quien tantas ilusiones pone, para quien abre, incluso, el estuche del violín olvidado.

Los Toldrá, después de vivir en la calle de Aragón, se habían trasladado a la de Gerona, como en tácito recuerdo a la provincia que aguarda, propicia, en el verano.

Porque en Gerona 133 y en la casa campes- tre y confortable de Cantallops discurrirán to-

das las horas libres del quehacer profesional de Eduardo. Y de ambos fondos pude ser beneficiario, en la hospitalidad abierta que desde el primer instante se me rindió.

Ocurrió una vez, en Cantallops, en las vecindades de la frontera, en pleno campo. Buen yantar, paz en torno, música, en las conversaciones afanosas, en los ejemplos al piano. Toldrá, en mangas de camisa, lejos de la tiranía del frac, humanísimo, feliz, primero en festejar el condumio típico, fiel al rito del rosario con la señora Ciseta; Toldrá, que contrapunteaba con su voz de bajo baritonal e incluso componía himnos de circunstancias, de la mano de su amigo Manuel, para brindar con su amigo Antonio:

«Entre bosques y viñedos
una casa patriarcal,
una mesa bien servida
y un vinillo sin igual:
¡apuremos el porrón,
apuremos el porrón
por Cantallops!».

El paseo, después, por las «viñas verdes, cerca del mar», que glorificó en una canción, y la excursión al Mediterráneo mismo, el de las «Vistas» cuartetísticas. Y la partitura poco a poco desgranada en todos sus entresijos, en sus mil detalles...

Las reuniones musicales fueron aliciente máximo en las docenas y docenas de visitas que entre 1939 y 1962 realicé a Barcelona, siempre huésped —¡designado «el heréu» con ge-

nerosidad!— de los Toldrá. No importaban los respectivos compromisos, los trabajos y obligaciones. Siempre en la sobremesa quedaba margen para «hacer música», en uno de los regalos que más he agradecido y saboreado en toda mi vida. Entre otras cosas porque eran aquellas sesiones fuentes de mil conocimientos y enseñanzas que sólo por la limitación del alumno no dieron más fruto.

Así conocí los particulares conceptos que dictaban las versiones directoriales de Toldrá, el por qué de un matiz, un plano, un diseño con especial relieve. Así, también, todas sus canciones y «El giravolt de Maig», que él tocaba con tan admirable sentido como falta de técnica —«¿qué haces, Eduardo, qué estás haciendo, hombre?»— al tiempo que cantaba las melodías con una voz un punto grave, como aguardentosa y sin brillo, pero con una rara comunicatividad.

Allí, en los primeros tiempos, me hizo gustar Eduardo las maravillas de los dos sextetos de Brahms, convocados para ellos cinco ilustres compañeros que deseaban conocer la impresión que las obras causaban en el militar recién llegado de Madrid y afanoso de música. Porque fue en 1939, en mi primer destino castrense concluida la guerra, cuando tuve la gran fortuna de conocer a Toldrá. Buscador incansable de la música y los músicos, varios meses en casi total ayuno, llegué a las puertas de un café, el Oro del Rhin, en el que tocaba un sexteto. Así conocí a Toldrá. De ahí —paseos inmediatos por el de Gracia, llegadas a la puerta de su domicilio, retornos al mío, una y otra

vez, hasta muy de madrugada— quemamos en horas de alegre intercambio de mutuas aficiones las etapas de conocimiento, para desembocar en las de un afecto al que se unieron sin tardanza María y Narcisa. La generosidad del hogar abierto al nuevo amigo, dio paso a esa ya mencionada relación entrañable, con firmes siembras también siempre que Toldrá fue reclamado para dirigir en Madrid.

Porque no cabe considerar como una ciudad de paso la madrileña para Eduardo, ya que él supo conquistar con su arte, con la fuerza de su personalidad, afectos y admiraciones múltiples. Lazos tan firmes como los que unieron a Toldrá con Joaquín y Juliana Calvo Sotelo —una fotografía tengo con Eduardo y Joaquín, firmada por éste con la etiqueta «Versión madrileña del trío Toldrá»—, con José Luis Lorente, con Antonio de las Heras y el marqués de Bolarque, podrían servir individualizado testimonio de relaciones muy duraderas. Como en el gran público, en las centurias de aficionados los forjó el artista, de simpatías y devociones, muy lejos de la fría tasación objetiva.

* * *

Los amigos. Toldrá los tuvo, y muy verdaderos, entre los músicos: sus compañeros, subordinados y discípulos. Todavía recuerdo lo difícil que me resultó pronunciar las palabras de ofrenda conmovida en el homenaje que le fue rendido por la Orquesta Municipal, en su «Palau», rodeado por unos instrumentistas que pugnaban, sin conseguirlo, por conservar la serenidad.

Otros, particulares, queridísimos. Se habló de la tertulia de matrimonios con cadencia semanal, en las noches de los sábados. Cada vez, en rotación sistemática, se variaban los fondos: los hogares de cada pareja. También pude contemplar algunas de estas «fiestas de la amistad», en las que Manuel Capdevila, después su biógrafo y siempre su mejor amigo, el doctor Monturiol, su médico y su devoto cliente filarmónico, José Porter, el popular librero un día impulsor de la liberación cafeteril, Rauta, Carbonell, se reunían en torno a Eduardo y lo convertían en la figura de la velada pero no, como podría creerse, por distinción al artista, sino por valores de atracción humana. Me explico.

Toldrá no era amigo de hablar allí de «músicas», al menos «de sus músicas», o lo que es lo mismo, de «sus triunfos». Recién llegado de actuar con éxito en París, todo se limitaba a un: «¿Qué tal por París?». «Bien, gracias a Dios». «Enhorabuena, Eduardo». Nada más. Inmediatamente se abordaban mil temas, en muestrario variado. Algo no faltaba jamás: la lectura de «La Codorniz», previamente seleccionado el artículo, el comentario, «el chiste», para que fuese «creado» por Toldrá. Las gafas en equilibrio inestable sobre la nariz, para, de vez en cuando, extender a uno y otro lado la mirada, la voz un punto enfática para el efecto de humor... Toldrá, con talento histriónico desusado, era el mejor vehículo para las glosas caricaturescas, aplaudidas con entusiasmo por todos.

Como sus raras salidas al teatro de verso, en memorables ocasiones de veladas benéficas, en donde se hacía distinguir siempre por su agudo, instintivo talento de actor.

Toldrá era además un contertulio culto, preparadísimo. Nadie mejor lector —buscador del fondo de la noticia, liberada por él de lo accesorio— de la prensa, ni más fiel a la incitación literaria y artística. En su casa, una buena biblioteca, muy lejos de la condición de adorno. En las paredes, algún cuadro valioso, eran el complemento del piano que un día memorable, en los años últimos, pasó a ser de cola, reemplazado el vertical «no sin agradecerle los servicios prestados».

Y ese artista, que sentía la diferencia sonora del acorde arrancado en las nuevas teclas, quería también para su léxico, la perfección. Sus cartas eran un verdadero modelo de calidad, de primor, a veces literario, sin que tal condición se buscara. Por lo que sí celaba es por la expresión, la palabra culta. Y si la caligrafía era ya un verdadero regalo, como lo era su construcción epistolar, cuando hablaba se refugiaba mucho en una especie de tímidos balbuceos que a los íntimos no nos engañaban. «No disimules, Eduardo: tú lo que estás haciendo no es sino dar tiempo hasta encontrar la exacta expresión, para decir, como quieres decirlo, aquello que tienes que decir».

Porque a todo se le unía un raro sentido común, una madurez de criterio admirable y un concepto moral, profundo, ante el que cho-

caban tantas y tantas actitudes menos ortodoxas y rigurosas.

Toldrá se producía con una exigencia de verdad insobornable. Cuando, por fin, accedió a escribir una canción dedicada al amigo, él ya un tanto pasivo desde hacía años a los efectos creadores, acompañó el envío con unas líneas: «Sólo puedo asegurarte que a pesar de las prisas, no he escrito aprisa, de cualquier manera y sí con muchísima ilusión».

Temor, también, a la frase hecha, cuando de resaltar verdaderos sentimientos se trata. Conservo, con ilusión inmarchitable, dos fotografías por él dedicadas, en ofrendas no fáciles de lograr: «Pero, ¿qué puedo decirte a ti?» La solución bien distinta en ambas ocasiones, fue sorprendente. En la primera, «Para Antónísimo, de Eduardísimo». El aumentativo expresión y reflejo de un sentimiento fuera de lo normal. En la segunda oportunidad, la solución de unos pentagramas. Joaquín Calvo Sotelo, al contemplar la resistencia, se ofreció: «Yo, pongo la letra. Tú, la música». «Perfecto. Ahora mismo». Y surgió, inesperado, el «schotis» para el crítico que ejerce en Madrid. Indicación: «Tempo de Schotis». «Antonio Fernández-Cid — es de la música adalid — decid, amigos, decid — ¿haylo mejor en Madrid?» Todo asistido por diseños de madera y percusión.

Hombre culto, bueno, modesto, mezcla de niño, de experto maduro al cabo de la calle, muy lejos de toda pompa y vanidad...

En lo físico también podría encontrarse la doble condición: mirada infantil de unos ojos

claros, límpidos, penetrantes; rostro como tallado, de trazos fuertes, inconfundible; aventajada estatura; distinción natural en medio de la despreocupación, que no el desaliño, al vestir...

Y fe, fe de hombre seguro de ser aquello para lo que ha nacido. Por eso, sólo por eso, el apenado asombro cuando un día, en que atravesaba —el estuche del violín en las manos, distraído el paso— la calle Valencja, a la salida de la Escuela Municipal y camino de su hogar, un gamberro motorizado frenó con estridencia y le escupió como insulto: «¡Imbécil, pobre, músico!»

¿«Músico» en expresión de insulto a él, que nació, vivió y murió músico y a esta condición lo sacrificó todo, absolutamente todo?

Incluso en la quema de las fuerzas últimas. Fue en el verano de 1961 cuando se le confió la dirección de «Atlántida», recién concluido el arreglo de Ernesto Halffter, en el estreno mundial barcelonés. Toldrá ya estaba enfermo, sin saberlo. Muy mermadas sus fuerzas. Los ensayos en noviembre fueron un verdadero suplicio. Trabajó, con todo, febril, entusiasta. No sólo a su Orquesta, no sólo en relación con los solistas, sino también a los tres coros —«Capella Clásica», «Sant Jordi», «Madrigal»— que fundieron sus voces para el acontecimiento.

Como tantas veces, llegué con él a las puertas del Liceo. Le dejé en la de artistas. Busqué mi puesto. Iba nervioso, preocupado, porque Eduardo Toldrá no era ni la sombra de sí mismo, algo vacilante en el andar, un punto

entrecortada la voz. Cuando lo vi salir, infirme el paso hasta alcanzar el «podium», tuve miedo. Sólo unos instantes. Porque de pronto, como transfigurado, levantó los brazos vibrantes e incluso dejó escapar como un gruñido en el impulso inicial. «¡Ecco il leone!», me dije. Fue una entrega como siempre fervorosa, emocionante. No pude resistir la tentación. En contra de muy viejas costumbres, fui a verle en el entreacto. Pedía a los visitantes que le abriesen espacio para respirar mejor. «Eduardo, ¡déjame que te diga que estoy orgulloso de ser tu amigo!». Se puso a llorar. «Moltas gracias, macu...».

Cádiz, después. La «Salve en el Mar» cantada en la Cripta de la Catedral, ante la tumba de don Manuel, para rendir «sólo a Dios el honor y la gloria».

La enfermedad de semanas, de meses, inmóvil en el lecho. Algunas visitas, cada vez menor la esperanza. Cuartetos de Beethoven, de la mano amiga de Capdevila...

El 31 de mayo, la muerte. Al día siguiente, el entierro en olor de multitud, primero de los homenajes —seguido por los de su Orquesta, la Nacional, el Ateneo de Madrid, por acuerdo del Presidente entonces de la Sociedad General de Autores, Joaquín Calvo Sotelo, con una lápida en la casa de la calle de Gerona...—, con paso por la Escuela Municipal, por la parroquia y cantos en el cementerio de los tres coros que habían actuado con él en «Atlántida». Y entre las músicas elegidas, «Ave María», «Pater Noster», una canción popular cantallobense de las por él armonizadas.

Eso, el recuerdo que se intentá materializar en ofrendas tan sinceras como la de este libro que ha intentado presentar al hombre para, sólo después, ocuparse del músico. Aunque ambas condiciones parezcan tan difícilmente separables en Toldrá.

EL MUSICO

Consideraciones generales

Quizá no exista en el paisaje musical de España un artista para el que la aplicación del calificativo «músico» sea más idónea. Lo fue Toldrá completo: del principio al fin de su vida, por dedicación y amor, profesión y entusiasmo, instintivo impulso que con él nace y le acompañará siempre. Caben, claro es, toda clase de preferencias y juicios: comparativos, en relación a otros intérpretes y compositores y por lo que atañe a la estimación de la propia actividad, desplegada en frentes muy distintos —el violín, la música de cámara, la pedagogía, la dirección de orquesta, la composición—, pero con el denominador común de la calidad muy al margen de toda ganga efectista.

Y por esa diversificación de campos, dentro siempre del musical, es por lo que no dudamos al sostener esa primerísima condición de músico ciento por ciento, puede ser que el más completo que hayamos conocido, porque si es factible discriminar predilecciones hacia tal o cual director, cuartetista, creador de canciones, será difícil ver aunadas estas personalidades en una, como lo estuvieron venturosamente en Toldrá. Por ello, nada más conmovedor que el acuerdo de los suyos, de su esposa y su hija cuando, en el momento de encargar el recordatorio enviado con motivo de la muerte, renunciaron a cualquier lícita incorporación de títulos, tantos y tan merecidos, al nombre, para enaltecerlo con sólo aquello que habría pedido el propio Toldrá muy desde el fondo de su corazón: «Músico». Y tal fue, asimismo, el título —nombre y condición unidos— que eligió Manuel Capdevila para su ejemplar libro.

Abordamos, pues, el breve estudio en torno a las actividades de Toldrá, con la firme certeza de presentar las de un músico admirable por completo, sin fisuras, rectilíneo el trazo y la voluntad de hacer arte.

¿Cuándo empezó los estudios musicales? «No me acuerdo de no haber sabido música». «Me encontré con que era músico sin saberlo». Es el propio Toldrá quien habla de esta forma, ya en la cumbre de su prestigio. Y, ¿cómo no admitirlo cuando a los siete años ya realiza exhibiciones públicas de violinista y a los doce realiza trabajos profesionales como tal?

Son dos datos muy significativos, que deben matizarse. De una parte, porque la precocidad evidente, estimulada por el padre, primer maestro, y que se realiza paulatinamente con violines medio y tres cuartos, no conduce a la temible condición de niño prodigio en lo que tiene ésta de alarde y fomento de vanidades insalvables, por freno a serios trabajos formativos. En lo que atañe a las tareas en fosos teatrales, sin que ahondemos en la necesidad —falta familiar de medios—, la improcedencia de los ambientes para un niño, la posible responsabilidad paterna al someter a quien no puede estar moral ni humanamente formado, lo cierto es que Eduardo Toldrá gana una decisiva, inmediata experiencia, que ha de ser decisiva un día cuando el juvenil violinista de atril, lector de pentagramas que descubre, se enfrenta con las partituras cimas del sinfonismo y rige a toda una centuria de profesores a los que sabe muy bien cómo ha de tratar en busca de un rendimiento mayor.

Más: la vida no ha de ser remisa en pruebas que forjen una voluntad en lucha con el desaliento: no tiene más que quince años cuando ve cómo se le escamotea un primer premio extraordinario fin de carrera, por concesión a quien ostenta un apellido con resonancias en el centro pedagógico, pero también cómo son muchos quienes protestan, que no él, decidido a lograrlo en la oportunidad inmediata, que se presenta dos años más tarde. A los once de conseguirlo, el alumno se convierte en profesor y a los diez más alcanza la titularidad, con

lo que 1933 señala para Toldrá la culminación de sus afanes pedagógicos.

Mucho, mucho antes, ha hecho profesión de fe, por lo que atañe a sus gustos musicales. Tiene diecisiete años cuando se presenta con el «Cuarteto Renacimiento», por él creado y en el que forman, con el muchacho casi adolescente profesionales mucho mayores en edad, que no en saber. La música de cámara será norte, parcela que se idealiza y según propias declaraciones, mucho tiempo después abandonada, la que mejor se conoce por aquel devoto cultivo en etapas vitales donde las impresiones se afirman con fuerza.

Y esa gran ilusión por el género, ese conocimiento que sitúa en la cumbre de la estimación admirada los cuartetos de Beethoven, lleva hasta la propia labor creadora: de un cuarteto, apenas interpretado, olvidado pronto, que corresponde a 1914 y de una de sus más hermosas obras, las «Vistas al mar», en 1921.

El cuarteto, la música de cámara, dictarán, asimismo, las predilecciones en lo violinístico. Toldrá nunca se produce como el intérprete de los «fuegos de artificio», las piruetas y los alardes; cultiva la parcela más sólida y seria, la que se anima por sonatas y conciertos, fiel a la gran forma, entroncado en la tradición clásica, sin mengua del vuelo romántico expresivo de las versiones. Y cuando se trata de componer para sus propios conciertos, para el vehículo de sus versiones, entonces el violín, no duda: crea los «Seis sonetos», con los que, además, tiende otra línea de continuidad para sus ideales.

Porque al elegir la forma poética, al partir de unos versos para realizar estas páginas, Toldrá no hace sino ser fiel a ese permanente ideal —cantar— que anima sus horas y a esa labor en la composición que tiene su máximo exponente, en número y calidad, en las muchas canciones que llevan su firma, incluida entre ellas, como fruto de altísima significación, su ópera en un acto «El giravolt de Maig».

La música de cámara, la canción... También el culto a las melodías, los ritmos, la atmósfera musical de su región, que se plasma de manera particularísima en la colección fresca, directa, brillante de sardanas.

Otra característica: la no dispersión, la profunda entrega que se acredita en todo aquello que se realiza. Culpable de que en los últimos lustros, todos los de postguerra, cuando Eduardo Toldrá se empeña en tareas directoriales, ya como titular de su Orquesta Municipal, ya como prestigiosa batuta invitada, la composición se resienta casi olvidada por completo y el violín se abandone, en holocausto al nuevo camino profesional emprendido.

El definitivo hasta que las fuerzas le abandonan y del «podium» ha de trasladarse al lecho que ya no dejará hasta el fallecimiento, seis meses más tarde. En muerte prematura, a los sesenta y siete años, pero no sin que los testimonios de eficiencia, maestría, inspiración y culto a su arte sean múltiples y variados, como intentamos precisar en esta visión general para, sólo después de ella, desgranar un recuerdo más delimitado por parcelas. Veamos.

EL INTERPRETE

Quedaron ya señalados algunos aspectos. A través de lo dicho pudo el lector advertir que la actividad de Eduardo Toldrá, ya como ejecutante o como director, se extiende a lo largo de sesenta años: desde los siete suyos. Y que tiene plasmación distinta, casi exclusivamente orientada al violín hasta 1940; presidida por la batuta, con ya muy raras escapadas al cultivo de dicho instrumento, desde entonces.

El violín. La música de cámara

Aún no había completado los estudios de violín cuando Eduardo Toldrá, que los finalizó el curso 1909-10, actuaba ya con dominio sorprendente de lector y músico experto en fosos teatrales. Conviene insistir en esta condición, que facilitará el acceso a las más intrincadas partituras. Y de-

cir que si en algún momento siente orgullo de su capacidad para lograr ingresos desusados para un niño como él —«he ganado, en lo que va de mes, cincuenta y cinco pesetas»— no los demuestra en otro aspecto, seguro de lo mucho que ha de aprenderse, para continuar como aprendiz en materias de arte. Toldrá, en cualquier caso, forja una técnica sólida, firme, seria en todos los conceptos: la realización material y, lo que es mejor, la visión estética de las obras. Rafael Gálvez, en el violín, como Luis Millet en el solfeo y Antonio Nicolau en la armonía, sentarán sus definitivas bases, ya en Barcelona, después de la etapa vilanovense.

Después del concierto infantil de «La Unió», del primer recital de 1909 en Blanes, del primero en Barcelona, en 1912, los de Toldrá serán muchos. Su repertorio, que Capdevila pudo precisar en su trabajo, alcanza no sin uno propio grande, un bloque muy extenso, de casi cien autores, treinta y dos españoles, con cerca de doscientas cincuenta obras y muchas primeras audiciones.

De su lectura, puede colegirse que las páginas más interpretadas son el «Concierto para dos violines», de Bach, el en «mi mayor», de este músico; las «Sonatas» en «fa mayor», «do menor», «sol mayor» y la «A Kreuzer», de Beethoven; en «la», de Brahms; la «Sonata» de César Franck; la de Grieg; las en «la», «la mayor» y «sol menor», de Haendel; en «re» de Leclair; en «si bemol», de Mozart, y el «Concierto en do», de Vivaldi, lo que señala una gran predilección por lo clásico.

No dejaría de ser curioso que, en paralelismo recomendable, advirtiésemos que todavía fueron más algunas de las selecciones repetidas en el mundo de la música de cámara: veintiuna del «Cuarteto en mi bemol», de la obra 74, veinte del «Cuarteto en do menor», «opus» 18, número 4, quince del en «mi menor», «opus» 59, número 2, predilectos entre la colección íntegra y dominada de los beethovenianos; veinticuatro del de Borodín, número 2; catorce del de César Franck; doce del en «mi bemol» y once del en «do», tres de la «opus» 76, de Haydn; dieciséis del en «mi bemol» y dieciocho del en «mi menor», de Mendelssohn; veintidós del «Cuarteto en sol», número 12, de Mozart; veintitrés del en «la menor», «opus» 29 y diecinueve del de «La muerte y la doncella», de Schubert; quince del «Cuarteto en fa mayor», de Schumann, y trece del en «re menor», de Turina.

Mayoría, insistimos, que denota el predicamento de lo clásico, lo romántico heredero del clasicismo y ante la que pequeñas obras de signo virtuosista, se hallan en claro desnivel.

Toldrá, pues, como violinista, como cuarteta, aborda el trabajo con actitud de músico exigente. Y el profesional que actúa en los fosos de los teatros, en los estrados de los cafés, da lecciones de rigor selectivo.

En los estrados de los cafés... No se olviden los muchos años durante los que Eduardo Toldrá «hace arte» en el ambiente, no propicio en principio, de cafés barceloneses a los que sabe llevar públicos afanosos de oír música, en silencio, con devoción sensible, con cariño

a los artífices y en especial a quien los preside. Así, primero, en la Granja Royal; después, en la postguerra, ocasión del personal encuentro inolvidable, en el Oro del Rhin. La «suite», la pequeña pieza, la fantasía de ópera o zarzuela, el «potpourri» de género chico se ilumina por la gracia inspirada y el cuidado instintivo de un artista que no deja nunca de serlo, unido a elementos —¡manes de Bocquet, de Trotta, de Sendra!— primerísimos en el ambiente barcelonés.

Así, decía, surgió el conocimiento de Toldrá. Así, el descubrimiento de su calidad de violinista. Era en 1939. Y bastó la fantasía de «La favorita» —¡qué «spirto gentile» desgranado por Trotta dulcemente!— para sentir la fuerza captadora del artista.

Y no se trataba, no, de grandes pirotecnias. Lo que nos sorprendía eran el fraseo, lógico y musical, la calidad del sonido.

El sonido efusivo, tierno, cálido, intenso pero jamás afectado por expresiones o forzamientos, fue siempre la gran arma de Toldrá: cuando tocaba, con orquesta improvisada y batuta de inspiración relativa, el «Concierto» de Mendelssohn; cuando se unía, quizá en matrimonio más afectivo que uniforme en el estilo, al ilustre Francisco Costa, para el Bach de los dos violines; cuando sabía dar intención agudísima al «Coro de doctores» de «El rey que rabió» y cuando reproducía cualquiera de los, por él adorados, cuartetos de Beethoven.

—«¡Ay, si dominase las sinfonías como los cuartetos!», afirmaba con exageración injusta

ya por los años cincuenta, en triunfo con aquéllas, abandonados éstos.

Y es que toda la adolescencia se vio presidida, muy por encima del trabajo en los fosos y las obligaciones profesionales, por el estudio, la preparación y puesta a punto con el «Cuarteto Renacimiento», de los beethovianos.

Y no se olvide la época. Allá por 1911, por 1912, cuando montar los diecisiete para brindarlos en público, viajar con ellos a Berlín, al Ateneo madrileño, constituía una proeza que en el caso de Barcelona, cuando en 1916, entre el 12 de marzo y el 16 de abril, se ofrecieron para la Asociación Wagneriana en la Sala Mozart —Beethoven, Mozart, Wagner: ¡bella, trascendente trilogía!— fue coronada con un homenaje y la entrega de un busto del músico de Bonn, como recuerdo.

El «Cuarteto Renacimiento» no pudo sostenerse, y cada vez más difícilmente, sino unos años, con más de doscientos conciertos en los diez de existencia, lo que vino a ser «record» en épocas de penurias. ¿Razón? Las dificultades, la vibración menor de alguno de los componentes. El traslado a Francia del violinista Recasens, su residencia en París, los estatutos que impedían reemplazos —¿dónde, además, el intérprete con espíritu de sacrificio para acometer la empresa?— fueron la definitiva causa. Pero no sería justo mantener en el olvido los nombres del ya citado Recasens, de Luis Sánchez, viola; de Planás, violoncellista, incluso el de Garganta, pianista colaborador, por

cuanto fueron, con Toldrá, excelentes artífices de muy bellos episodios.

Y hasta porque, muy poco antes de la desaparición, el grupo brindó el estreno de una de las obras más seductoras, y escritas a impulsos de su existencia, entre las de Toldrá: las «Vistas al mar».

La desaparición convertirá en episódicas las salidas del violinista. Pero, «no hay mal que por bien no venga», quizá esas menos rigurosas riendas en la disciplina de un horario de trabajo, redundaron, en la fecunda etapa de los años inmediatos, en una labor creadora más intensa: capital para el catálogo del músico, de nuevo casi abandonado cuando la dirección de orquesta reclama su esfuerzo y cuadrícula su tiempo.

La dirección orquestal

Las impresiones aquí pueden ser mucho más directas, sin apenas apoyaturas ajenas, porque la gran carrera de Toldrá como excelente maestro, uno de los primeros españoles de todos los tiempos, se afirma en los veinte últimos años de su vida: los de personal conocimiento y constante, entrañable relación.

Sin perjuicio de haber dirigido antes algunos programas de relieve, muchos decisivos para su práctica y formación de autodidacta.

Porque, en esta época en la que proliferan las escuelas directoriales, abundan las clases y los, llamémoslos, partidos, Toldrá se nos ofrece como la estampa del artista indepen-



A la edad de 6 años, con su hermano Francisco.



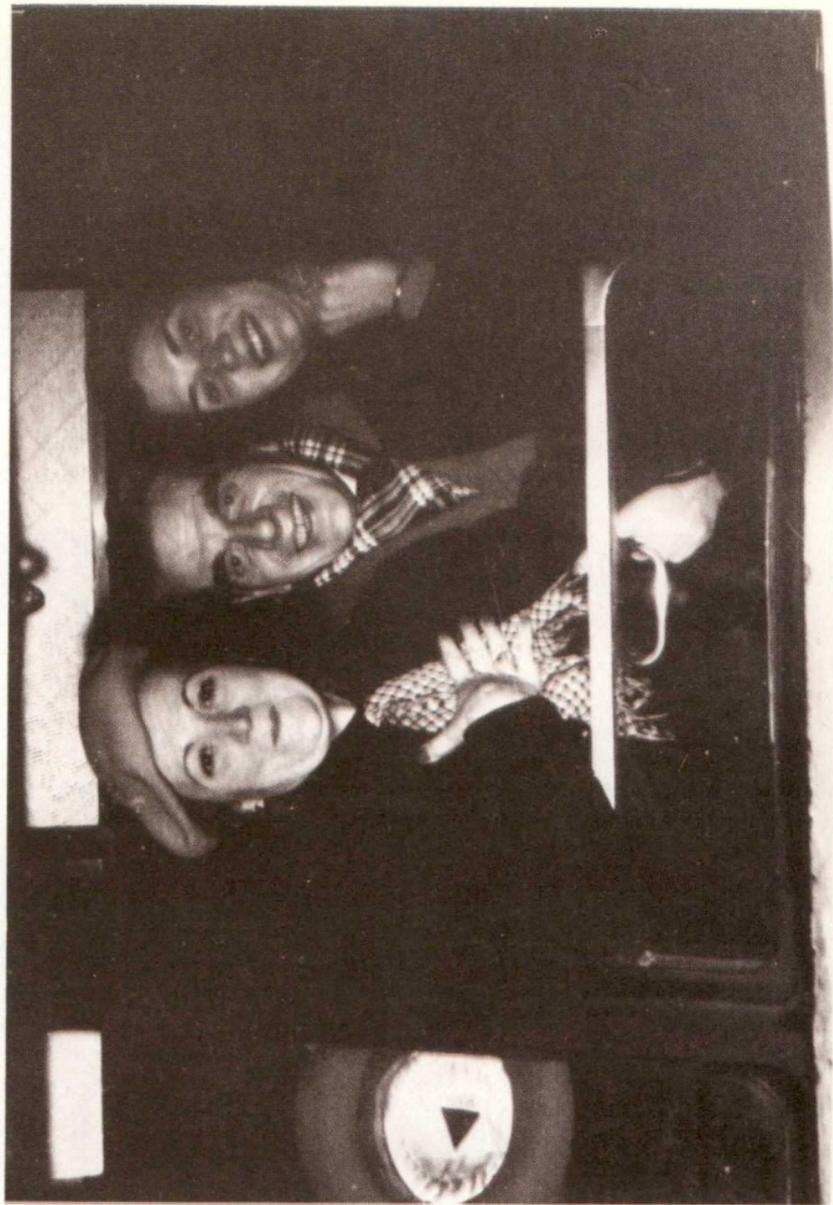
A los 27 años, época de su noviazgo.



Toldrá a los 17 años. Con los componentes del «Quartet Renaissance».



Con María, su esposa. Años 60.



Despedida en Lisboa. Con María y Narcisca su hija.





Festivales de Granada. Toldrá, Kempf, Argenta.



Con el autor del libro, Antonio Fernández-Cid, en un ensayo.





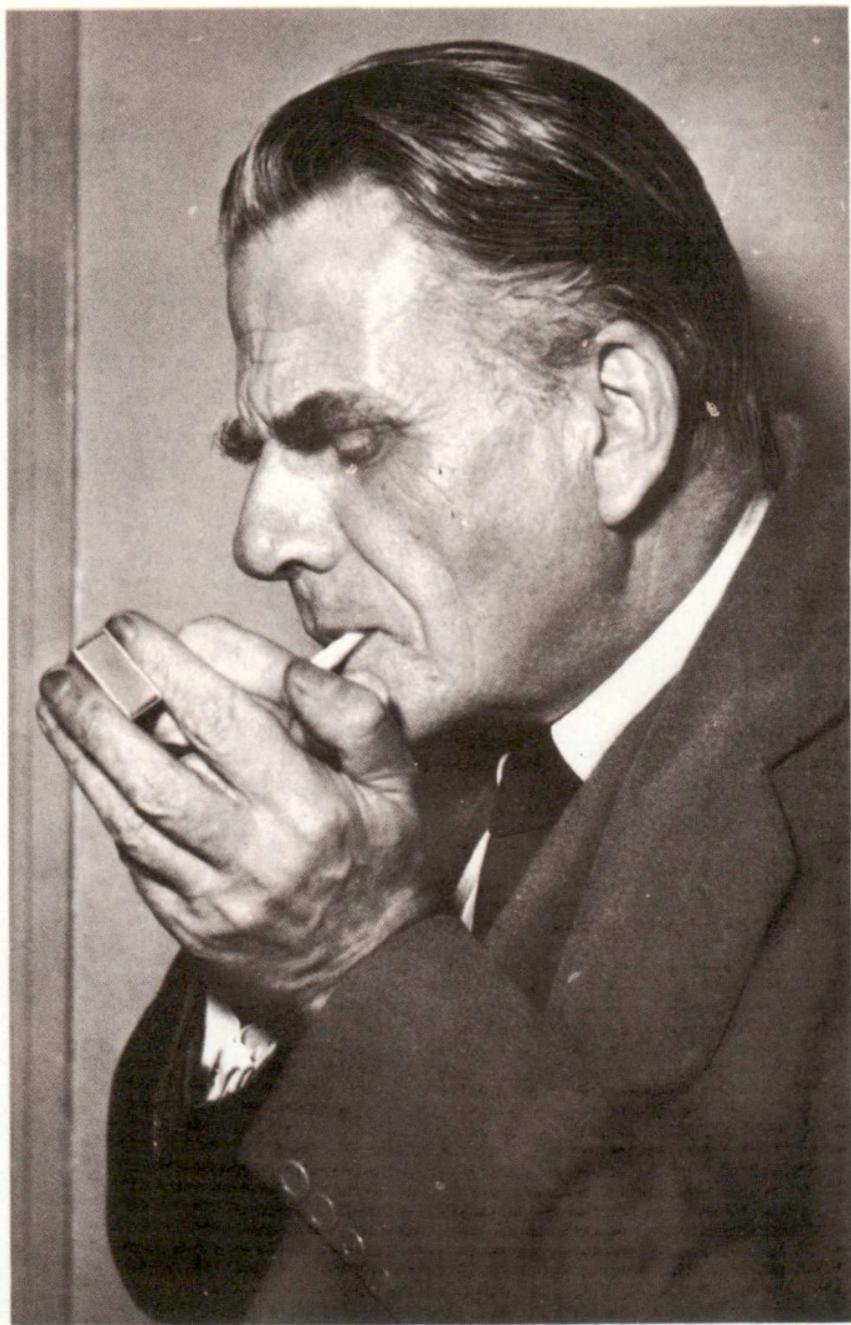
*Presentación de la «Orquesta
Municipal de Barcelona».
31 marzo 1944.*

Ensayo con David Oistrakh.





Una actitud en un ensayo.

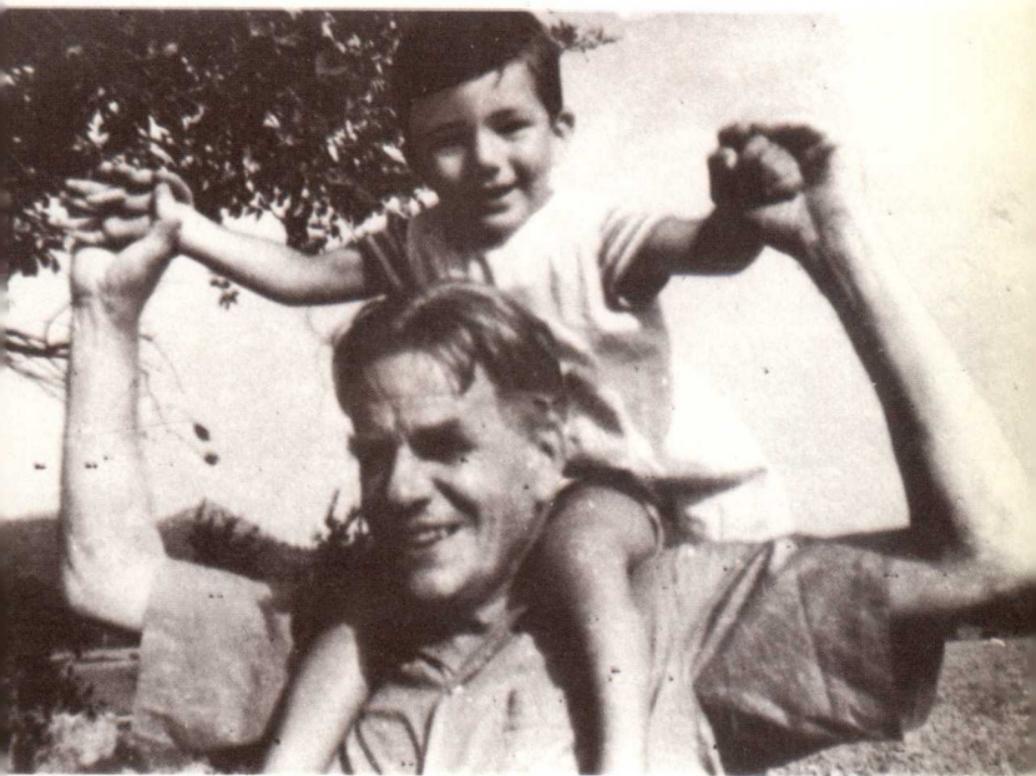


Años 50.



Abus 50

Con su nieto Eduardo.



Verano en Cantallops, con su nieto Eduardo.

The image shows a handwritten musical score for the song "A l'ombra del lladoner". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written on five systems of staves. The vocal line is on the top staff of each system, and the piano accompaniment is on the two staves below. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and annotations in the score, including a circled section in the second system and a large scribble in the third system.

The lyrics are:

bri da ~~del~~ arbre de l'ombra re en l'o.

cat-se man yae, a tri- ca ul

tor- ment al t'hoja

cel la llum del es te es la ro sa da del

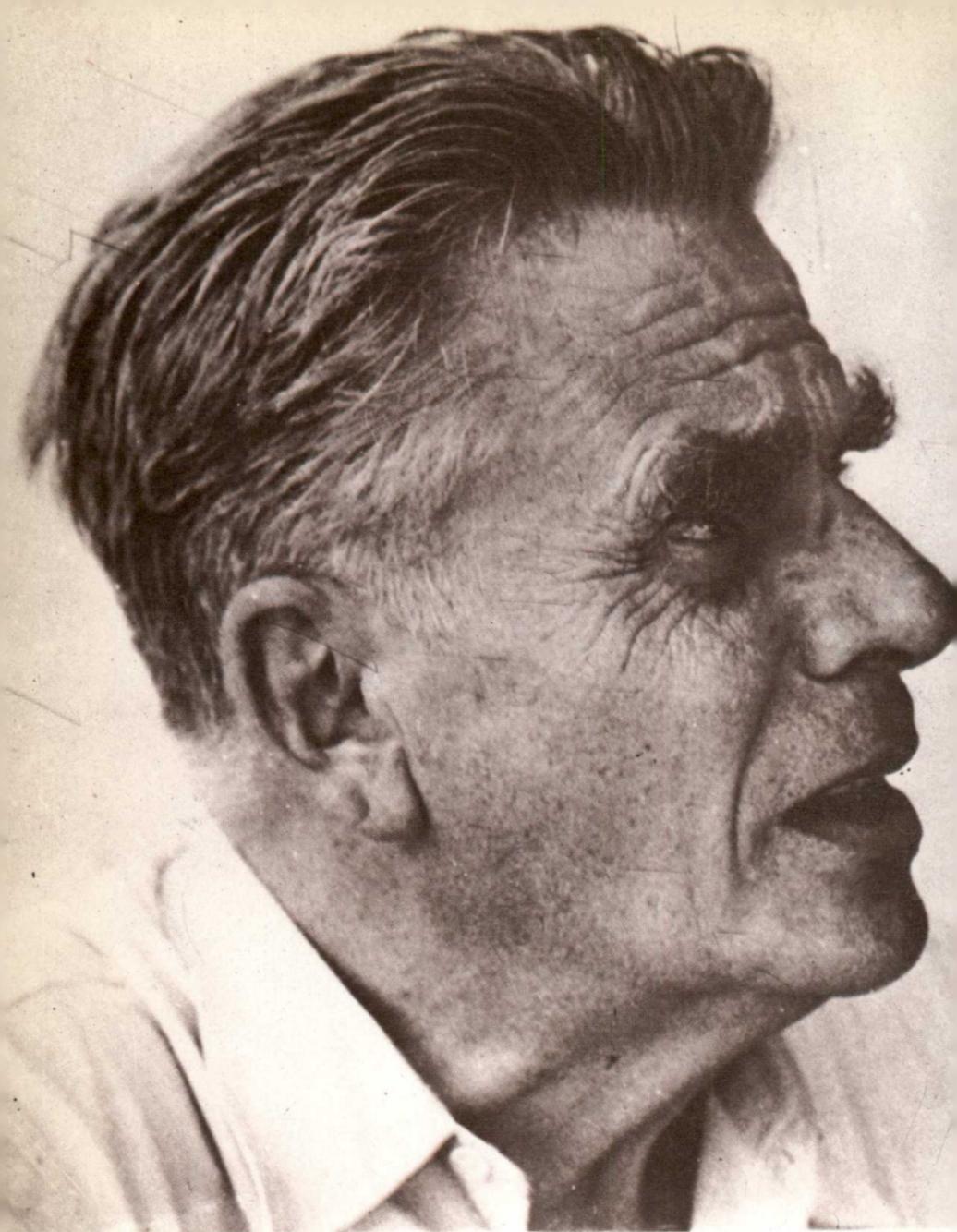
Die- a Ca ve l'ur l'o mar es

Dynamic markings: *mf*, *p*, *pp*, *bp*.

Reproducción de un fragmento de la canción «A l'ombra del lladoner».



Estreno mundial en el «Liceo» de Barcelona de «Atlántida», obra póstuma de Manuel de Falla.



Año 1958.

diente que llega a la dirección como consecuencia de su condición abierta, rica y dispuesta de músico. A ese respecto, no dudo en referir una conversación harto expresiva, en mi propia casa madrileña, allá por los años cuarenta, en sus comienzos. Hablaban en la sobremesa Toldrá y un joven y ya prestigioso colega... de cuyo nombre no quiero acordarme.

—Dime, Eduardo, ¿tú qué versión tienes de la «Séptima Sinfonía»?

—No te entiendo.

—Quiero decir, ¿cuál sigues? Yo, la de Weintgartner.

—Yo, la mía; la que surge de mis cuarenta años de músico, de violinista, cuartetista, compositor, lector de partituras, ahora director. Hago lo que mis impulsos de músico me dictan. Sólo a ellos puedo atenerme.

La cronología de Toldrá nos marca una fecha, noviembre de 1916, en la que dirige una agrupación de instrumentos de viento, para la Asociación de Amigos de la Música. En 1921, habrá de ponerse al frente de la Orquesta «Pau Casals». Más importante resulta, por la continuidad, el primer concierto, en 1924, con la Orquesta de Estudios Sinfónicos, lo que no impide actuaciones sueltas de violinista, entre las que sería culpable la omisión de referencias sobre aquellas en las que, como concierto, colabora con el maestro Luis Millet —su antiguo profesor— y el admirable «Orfeo Catalá» en las memorables versiones de «La Pasión, según San Mateo».

Con la Agrupación de Instrumentos de Vien-

to, realiza Toldrá todo el trabajo posible, habida cuenta de los medios instrumentales disponibles, acrecidos a veces con algún elemento de cuerda, con los propios compañeros del «Renacimiento».

Inmediatamente, ha de mencionarse la Orquesta de Estudios Sinfónicos, conjunto «amateur», con amplia representación de la sociedad barcelonesa, sin que faltase algún elemento femenino. La nómina, en ocasión de los conciertos, no antes, que los medios materiales suponían imperativo insalvable, se completaba con los necesarios instrumentistas profesionales. Los necesarios, los indispensables para cubrir el grupo desasistido. La dirección inicial de Antonio Ribera, el wagneriano exaltado, se reemplazó, desde el curso 23-24, por la de Eduardo Toldrá, en feliz, instintivo acuerdo con base en el rango del músico. Toldrá, con cerca de ochenta músicos de corazón, muy lejos de poderse codear con los «filarmónicos» de Berlín, se pone a la tarea, con su proverbial abnegación, su entusiasmo contagioso, comprensivo, su capacidad de estímulo. Ensaya una vez por semana el concierto que a fin de curso brinda en el «Palau» a los amigos y parientes. Son por ello pocas las actuaciones, muchísimas las horas y grande la experiencia, en labor de apostolado, para la que había de partirse casi «desde el nivel del mar».

Toldrá, al tiempo que forma... se forma en la dirección, gracias a esta tarea que persiste hasta 1934.

Mientras, colaborador de Pablo Casals en su Orquesta, el más firme puntal de la Bar-

celona sinfónica de entonces, solista de violín varias veces, ascendió en alguna al «podium». Pocas, pero memorables para el artista. Baste recordar que Casals, para tocar con Thibaud el «Doble concierto», de Brahms, no dudó en seleccionarle como director. El 29 de octubre de 1933.

Y es un año antes, cuando al dirigir un programa en el que figuraban varias obras de Falla, entre ellas el cuadro coral de «La vida breve», el maestro Enrique Fernández Arbós, presente, le invita para que dirija los mismos fragmentos la primavera sucesiva en Madrid, con éxito que se refleja por toda la crítica.

En fin, de un valor pintoresco —mejor llamarlo así— conociendo el modo apolítico de pensar de Eduardo Toldrá y su poca devoción a las bandas, es su designación como director, por unas semanas que a él se le debieron hacer siglos, de la Banda de las Milicias Antifascistas. Y de un carácter episódico, sin particular relieve, las actuaciones con la circunstancial, fruto de la postguerra, Orquesta Ibérica de Conciertos.

Muy distinto es el concurso reclamado por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1941, liberado de la servidumbre del café por su amigo José Porter. Porque los dos programas que éste patrocinó se convirtieron, en razón del gran éxito, en cuatro. Y porque el triunfo abierto, la simpatía que se estableció entre el maestro, los profesores y los aficionados madrileños fue cauce decisivo para la inmediata llamada, sólo un año después, de la Orquesta Nacional. Primera de muchas, brillantes, inol-

vidables salidas, en tacto de codos fructífero que sólo por la muerte había de interrumpirse, que a la de Ataúlfo Argenta, tan dramáticamente desaparecido en plena gloria y juventud el año 1958, dictó no sólo el que Toldrá fuese designado como director del concierto en su memoria y homenaje, sino que llegase a ofrecérsele la titularidad de la Orquesta, no aceptada por la fidelidad insobornable de Toldrá hacia «su» Municipal.

De todo, a partir de 1939, he sido testigo ilusionado, por dobles impulsos de la admiración y el cariño.

Toldrá se afirmó pronto como un director predilecto, querido... y personalísimo.

Tales condiciones se mantuvieron inalterables hasta su muerte, acrecidas por la actividad múltiple de quien, a partir de la presentación en 1944, fue titular, alma de la Orquesta Municipal de Barcelona, en generosa quema de fuerzas, en lucha con los medios parcos, limitadores de sustituciones y de, incluso, muchas posibles salidas suyas, atendido en ellas a su compromiso básico. Gesto, todo hay que decirlo, no bien comprendido por algunos parceloneses que necesitaron de la pérdida para comprender lo que tenían, sin valorarlo en sus altísimas virtudes artísticas, aunque sí —al menos en esto con unanimidad— humanas.

Decía que para estos años y este decisivo capítulo directorial, la base del comentario han de prestarla por completo los propios recuerdos. La estadística de Capdevila, con todo, es tan perfecta que no me resisto al deseo de recoger de ella algunos datos.

Han sido cerca de ochocientas las actuaciones de Toldrá como director. Más de las tres cuartas partes con orquestas de Barcelona, un centenar con otras españolas —setenta y tres en Madrid, incluidas las admirables con la Orquesta de Cámara presidida por el Marqués de Bolarque— y treinta y ocho con diecinueve extranjeras en Alemania, Francia, Italia y Portugal. Aunque este aspecto y la muy limitada discografía se vio reducido por la época, no tan propicia como la presente y por la indicada servidumbre de adscripción al trabajo con la Municipal de sus amores.

Por lo demás, que Toldrá dirigiese quinientas setenta obras de ciento noventa y cuatro autores, ochenta y uno de ellos españoles, habla del esfuerzo ingente y la voluntad de servicio.

¿Predilecciones? Hay una postura de la que soy buen testigo, de la que, aparte los públicos testimonios, los tengo múltiples en conversaciones proclives a la confianza y que es toda una declaración de principios. Toldrá sentía, claro es, devociones. Una «Segunda» de Brahms, un «Pájaro de fuego», una «Siesta del fauno» colmaban su espíritu, pero en el momento de estudiar, de trabajar en el ensayo, de dirigir en el concierto, su moral ejemplar le hacía servirlo todo con el mismo celo y hasta engañarse hasta el punto de creer que lo más gustado por él no era sino aquello que entonces tenía en las manos.

De todos modos, sí podemos colegir algo con una mirada que analice la relación de obras

y el número de veces en que cada una de ellas fue seleccionada. Veamos:

La «tercera suite», en «re», de Bach, diecisiete. La «Séptima sinfonía», treinta y ocho. La «Pastoral», treinta y dos, una más que la «Quinta». La «Segunda» veintidós. Veintiocho, la «Segunda», de Brahms —dieciséis, catorce y diez sus compañera—. Treinta y cuatro, el «Concierto de Navidad», de Corelli. Cuarenta y una, la «Siesta del fauno», debussyana. Cincuenta y dos, «El amor brujo», por cuarenta y tres «El sombrero de tres picos» y veintisiete el intermedio de «Goyescas». Cuarenta y ocho, los «Fuegos de artificio», de Haendel. Treinta y cinco, la «Sinfonía italiana». Diecisiete, la «Sinfonía Júpiter». Dieciocho, el «Dafnis y Cloe». Veinticuatro, «Don Juan», de Strauss. Cincuenta y cuatro, «El pájaro de fuego». Cincuenta y ocho, la obertura de «Tanhausser». Y Schubert, Schuman, la «Muerte y transfiguración», «Los maestros cantores»...

Director personal, decíamos. Que nadie esperase de él la perfección aséptica, el efectismo que otros celan. El quería, ni más ni menos, «hacer música» y, fiel a su credo, «cantar» con la orquesta. El clima, el espíritu melódico armónico, el plano, la sonoridad eran esenciales. Luchaba por el arte de entraña, que no por la realización fulgurante. Claro que su temperamento encendía y contagiaba muchas veces a los profesores. Sabían éstos que lo mejor, lo más auténtico, verdadero, admirable de Toldrá se daba en los ensayos; que en ellos explicaba sus lecciones de artista que no hace teatro, sino que piensa en músico.

Lo supo siempre, también, quien después fue su yerno, Modesto García, fiel asistente a todas las preparaciones, admirador sincero.

A la distancia de pronto hará tres lustros de la muerte bien puede asegurarse que en muchas ocasiones los profesionales de la comodidad, quienes quieren más que un artista inspirado un agente de la circulación, sentían miedo de los «trances» de Toldrá, de sus espontáneas reacciones a impulsos irreprimibles de su corazón de artista. Otros, en efecto, eran más seguros, más infalibles, pero hasta en eso hubo muchos equívocos. Porque Toldrá, con su gesto distinto, extravertido, lejos del «cliché» y la fábrica, daba bastante más seguridad a las ejecuciones de lo que pensaban quienes, venturosamente, habían de estar en tensión para adivinar lo que él quería, que nunca era la versión «standard».

Por eso nunca se encontraba más feliz el maestro que cuando había tiempo largo para el ensayo, él capaz de salvar situaciones a primera vista. Y nunca mejor asistido que por «sus» músicos de la Municipal y por «los» músicos verdad de las orquestas de la que era huésped.

—¡Qué maravilloso elemento! —me decía, a veces—. Cuando le miro, me responde con su mirada de tal forma que parece decirme: «¡No te preocupes, que ya sé lo que quieres!» ¡Y lo sabe! (A este respecto, ¡qué de verdad consideraba la clase profesional de Servando Serrano, el primer oboe de la Nacional, de José Trotta, el violoncello solista de su Muni-

cipal! Y sirvan las dos citas, como representación de una larga nómina.)

¡Los ensayos! Toldrá sabía siempre animarlos con la frase feliz, expresiva: «Violoncellös, para que este Brahms sea Brahms, nos falta el desmelenamiento». «Trompa, ¡lo mejor que tenga!» «Cuerda, nada... y sobre esa nada, escuchemos al fagot, que tienen muchas cosas que decirnos». «¡Bravo, pero más piano...! Bravísimo, pero todavía más piano, y ganaremos la gloria...!»

Y así nacían sus creaciones. Un día un «Concerto grosso», de Haendel, o la «Sinfonía Reina», de Haydn. Otro, la «Primera» de Brahms o la «Pastoral». Un tercero, «Los maestros cantores», su impresionante «Muerte y transfiguración», su poética «Siesta del fauno», su cautivador «Pájaro de fuego», su misterioso «amanecer» del «Dafnis», su tan sugerente «Amor brujo»... Nunca la reserva, la comodidad. Ni aun cuando las fuerzas flaqueaban ya. ¡Con qué portentoso espíritu y sentido del deber acometió el estudio sin base ni orientación, difícil por mil causas, de «Atlántida» y la dirigió en el Liceo, en Cádiz, ya presa de la última enfermedad! Pero de eso ya se habló al referirnos al hombre, tan inseparables la persona y el artista.

Que Toldrá lo fue como director no ha de explicarse a quienes le conocieron. Pero pasan los años, nacen nuevas generaciones y para ellas sí conviene la evocación detallista. Si bien con la relatividad de un espacio no elástico en el que se intenta plasmar en todas sus facetas una personalidad tan rica.

Por ello, hemos de orientarnos a otro capítulo: el creador. No sin recordar lo apuntado ya: cómo el enorme autorrigor del músico, su devoción a la empresa comprometida segaron casi en los tiempos últimos, en el mayor de los holocaustos, una actividad de compositor que hubiera podido ser mucho más copiosa.

EL COMPOSITOR

No es muy fecunda la actividad creadora de Eduardo Toldrá que, como ya se dijo, no era capaz de tasar esfuerzos, dispersar atenciones, acomodar horarios en algo que pedía su dedicación completa. El carácter mismo, un tanto indeciso y humilde en la estimación de las propias calidades en relación con las ajenas, limitó siempre, incluso en las épocas más intensas, la producción que en bastantes casos pudo tener como punto de partida una celebración hogareña, un afán de rendir el íntimo tributo de su inspiración limpia en honor de la esposa, de la hija, del amigo, sino el, más prosaico, pero comprensible, aliciente de convocatorias y concursos sustanciosos en el premio para las pretensiones modestas del artista.

En gran parte autodidacta, el «grueso» —restemos densidad al

término— de la obra se rinde a dos parcelas muy queridas: la regional, desplegada en buen número de páginas para cobla y la lírica, sin duda también abundosa en efluvios regionales, como luego veremos, con testimonio en las muchas canciones, originales o populares armonizadas y en la que él llamaba, con limitación de horizontes discreta pero justa al tiempo en la significación, «su mejor canción»: la ópera «El giravolt de Maig».

Fuera de ello, alguna página de cámara, violinística, raramente orquestal, determinados números con destino a ilustraciones teatrales...

Catálogo ceñido, con más calidad que valor cuantitativo, que deja casi totalmente de alimentarse a partir de la dedicación absorbente a los deberes directoriales. Catálogo con unidad de espíritu, como intentaremos señalar en algunas consideraciones de tipo general. Pero no sin antes brindarlo detallado al lector curioso, para el que no cabe una mejor guía orientadora.

Veámoslo, distribuidos los títulos por especialidades y precedidos siempre por la fecha indicadora del año en que surgió la composición.

CATALOGO DE OBRAS

CANCIONES ORIGINALES Y POPULARES ARMONIZADAS

1915

- «Menta i farigola» (Carner).
- «El Rei Lehar» (Carner).
- Festeig» (Maragall).
- «Romança sense parales» (Maragall).
- «Els obercoes i les petites col·lidores» (Carner).

1916

- «Matinal» (Maragall).
- «La mar estava alegre» (Maragall).

1920

- «L'hort» (Maragall).
- «Maig» (Catasús).
- «Abril» (Catasús).
- Cançó d'un bell amor» (Catasús).

1923

- «Canticel» (Carner).
- «Les garbes dormen al camp» (Segarra).

1924

- «L'ombra del lledoner» (Garcés).
 - «A l'ombra del lledoner».
 - «Cançó de comiat».
 - «Cançó de grumet».
 - «Cançó de bressol».
 - «La vida de la galera».
- «Romanç de Santa Llúcia» (Sagarra).
- «Viñas verdes vora al mar» (Sagarra).

1925

- «El gessami i la rosa» (Carner).
- «Cançó de l'amor que passa» (Garcés).
- Popular: «L'estudiant de Vic» (glosa para coro mixto).

1926

- «A muntanya» (Carner).
- «Cocorococ» (Carner).
- «Camins da fada» (Garcés).
- «Cançó de vela» (Sagarra).
- «Recança» (Carner).

1927

- «Anacreóntica» (Arderiu).
- «Cançó de l'oblit» (Garcés).
- «Platxeria» (Salvat).
- «Cançó de passar cantant» (Sagarra).
- «Cançó incerta» (Carner).

1929

- «Floreix l'ametller» (Iglesias).
- «Esplai» (Iglesias).
- «Divendres Sant» (Carner).

1933

- «Nueve canciones populares catalanas» (recogidas en Cantallops):
«Matinet me'n llevo jo».
«El pardal».
«De Mataró várem venir».
«Flor d'olivar».
«El rei n'ha fetes fer crides».
«Ai, minyons que aneu pel mon».
«Sota el pont d'or».
«Una cançoneta nova».
«No t'espantis, Alabau».

1936

- «La rosa als llavis» (Salvat). Seis canciones para soprano y orquesta.

1940-41

Seis canciones sobre textos clásicos:

- «La zagala alegre» (Jérica).
— «Mañanita de San Juan (Anónimo).
— «Nadie puede ser dichoso» (Garcilaso).
— «Cantorcillo» (Lope de Vega).
— «Después que te conocí» (Quevedo).
— «Madre, unos ojuelos vi» (Lope de Vega).
Doce canciones populares españolas:
— «Clo-clo» (Asturias).
— «Con el picotín» (Burgos).
— «La perrita chita» (Asturias).
— «El pájaro era verde (Burgos).
— «No llores, niña» (Sevilla).
— «La panaderita» (León).
— «Una vez en el mercado» (Vascongadas).
— «¡Rataplán!» (Cataluña).

- «La bamba» (Málaga).
- «Tengo un arbolito» (Santander).
- «La Kyrie eleison» (Cataluña).
- «Lorenzo y Catalina» (Asturias).

1947

- «Muntanya d'amor» (Bertrán Oriola).

1951

- «As froliñas dos toxos» (Noriega Varela).

1960

- «Aquarel'la del Montseny» (Mn. Ribot).

MUSICA PARA COBLA. SARDANAS

1917

- «Sol ponent».

1918

- «Gentil Antonia».

1919

- «Marinera».

1920

- «Sardana revessa número 1».
- «La nuvolada».

1921

- «Les danses de Vilanova» (glosa para «cobla» de un baile popular).
- «Lluna plena».

- «Sardana revessa número 2».
- «Sardana revessa número 3».
- «Mariona».

1922

- «L'hereu i la pubilla».
- «La nevada».
- «Esperança».
- «Caterina d'Alió».
- «Sol ixent».

1923

- «Camperola».

1924

- «La Ciseta».
- «Hostal de la Peira».
- «El bac de las ginesteres».

1925

- «Ofrena».
- «La fageda d'En Jordá».
- «Puig Neulós».

1926

- «La maledicció del Comte Arnau», para tres «coblas» y timbal.
- «El roserar».

1929

- «Atzavares i baladres».

1930

— «Tamariu».

1931

— «Cantallops».

1932

— «Coll Forcat».

— «Salou».

1934

— «Faluga».

1935

— «Perafita».

— «Capvespre».

1946

— «Vilanovina».

— «María Isabel».

1948

— «Mariángela».

1950

— «Vallgorguina».

MUSICA DE CAMARA Y SINFONICA

1914

— «Cuarteto en do menor».

1919

— «Suite en mi», para orquesta.

1921

— «Vistas al mar», para cuarteto de cuerda.

1922

— «Seis sonetos», para violín y piano:

«Soneti de la rosada» (Catasús).

«Oració al Maig» (Carner).

«Les birbadors» (Morera Galicia).

«Ave María» (Alcover).

«Als quatre vents» (A. Navarro).

«La font» (Guasch).

1926

— «Empuries» (sardana libre para orquesta).

1930

— «La maledicció del Comte Arnau» (versión para orquesta).

1934

— «La filla del marxant» («Suite» orquestal, extraída de la música para el drama de Adrián Gual).

TEATRO

1928

— «El giravolt de Maig». Opera cómica en un acto. Texto de José Carner.

OTRAS OBRAS VARIAS

1912

— «Sardana», para flauta y piano.

1924

— «Violet», sardana para piano.

1924

— Fragmentos de «Un idil-li prop del cel», de Mosriera.

1951

— «Oh, Tossa». Himno para «Quasi un paradís».

LA ESTETICA

Si hubiésemos de buscar una constante en Eduardo Toldrá compositor, de resumir en una frase la actitud estética, cabría plantear un lema: «voluntad de cantar con sinceridad». Cantar. Sinceridad. He aquí dos términos por completo básicos.

El músico no tuvo, quizá, otra meta más permanente, ni otra postura estética: en la propia labor creadora, como en la interpretativa y hasta la recipiendaria. Por esto último, él, tan respetuoso con todas las actitudes, tan abierto a todas las corrientes, se encerraba en el mutismo, decía, en todo caso, «puede ser admirable, pero no tiene para mí fuerza espiritual de penetración», cuando había de enfrentarse en el trabajo, en la sala de conciertos como oyente, en los coloquios que intentaban la exaltación de

frutos elucubrados, con algo que él veía consecuencia del artificio.

Para Toldrá lo menos importante fue siempre la moda, la estética imperante, la corriente de circunstancias. Le interesaba la música sin fronteras, ni en el espacio, ni en el tiempo. La buena música, fuese clásica, romántica o moderna. Pensaba con delectación en una bella melodía extraña, en un logro armónico, un diseño instrumental adecuado. Celaba con pasión por el imperio de lo bello y creía que sólo con sinceridad podía conseguirse.

El, que cantó a través de las cuerdas de su violín, que dio expresión humanísima al legado de los cuartetos beethovenianos, que hizo vibrar las centurias orquestales con el arrebatado impulso de su fraseo, sentía la composición como reflejo de afanes muy hondos, muy verdaderos. Por ello, nunca una melodía suya pudo pecar de frialdad, de asepsia en busca de originalidades constructivas, de personalismos.

Quienes, por amigos, gustamos el regalo de sus confidencias, sabíamos bien con qué espontáneo impulso juzgaba, quizá con poca generosidad, sus frutos.

—Mira —decía— ¡cuánto Schumann me ha salido aquí!

—Fíjate —afirmaba otra vez— ¡qué proximidad en el espíritu armónico a las melodías de Fauré!

—Resulta que cuando nació esta frase debía tener el espíritu muy cerca de Brahms...

—Nuestro amigo Schubert habrá sonreído al conocer este diseño. Y lo bueno es que ase-

guro que me salió del alma, sin pensar en nada más que en el poeta.

¿Quién, artista, capaz de confesiones de este carácter? Pero es que Toldrá no conoció la vanidad, no aspiró a ser nuevo, ni distinto, ni estar «a la páge», sino a reflejar emociones auténticas de forma también auténtica y espontánea. Sin pensar en la impresión que a otros podían causarle, o, al menos, sin acomodar a cualquier prurito efectista calculado su trabajo.

Trabajo, en cambio, muy analizado, muy medido, en lo que se refiere al cuidado puesto en él, porque para evitar fárragos, tosquedades, atisbos de vulgaridad inelegante, él, tan refinado en el espíritu, para responder al propósito rector —llámese poesía, paisaje, incitación afectiva— el detalle sí tenía trascendente importancia.

De ahí que canciones, melodías en apariencia simples, armonizaciones que apenas parecían apoyar el curso de la frase, estuviesen analizadas con rara exigencia.

Y por eso, también, la dificultad de expresar el verdadero contenido de esas páginas ante las que fracasan de manera imprevisible muchos artistas de campanillas: porque reproducen «la letra» —las notas— sin ahondar en el «espíritu» —el sentido, el clima, que es fuerza motriz e inseparable—.

Toldrá, que no fue un técnico de altos vuelos compositivos, se forjó en las mejores enseñanzas posibles: aquellas que encierran las partituras de los músicos primerísimos, ya las sonatas violinísticas de la época inicial, o los cuartetos con sus juegos polifónicos, ya los

ciclos de «lieder», en el primer cuarto de siglo tan cultivados en la Barcelona musical, ya, en fin, los pentagramas orquestales analizados con fruición de conocedor en busca del matiz olvidado y quizá decisivo.

Y en ese ambiente en el que un piano, un eco, un efecto alcanzan valor de esencia cuando sabe darse con ellos, aprendió Toldrá su propia técnica de compositor. ¿Quién, sino él, supo que un nexo pianístico de canción alcanzaba la soñada unidad porque Toldrá, previamente, le ponía a modo de versos complementarios de los nacidos en la mente del poeta, versos que nunca tuvieron otra vida que la íntima, precisa para que el propio artista consiguiese el buscado ideal, la fusión del clima entre el piano y el cometido confiado a la voz?

Afán de cantar, sinceridad... Elegancia, también, ausencia de sobresaltos. Distinción libre de afectaciones y amaneramientos.

Eso, dentro de una filiación intuitiva que parte del orden clásico, para refugiarse en el vuelo romántico y sentir la seducción del refinamiento armónico del impresionismo francés. En otras palabras, de un tacto distributivo que es gala del cuartetista nato, un lirismo herencia de los genios germanos del XIX, cuando las andaduras leves de sus «lieder» impiden el fárrago y un sutil toque en la armonía, el timbre que parte de Fauré, llega quizá a Ravel, pero se centra en Debussy. Todo, sin olvidar el culto a la música de su tierra, los ritmos, las melodías de sus mayores, las canciones oídas al viejo «payés» amigo.

Y el sentido autocrítico innato. Porque Toldrá crítico agudo, bondadoso por impulso irre-

primible, desde siempre, no fue parco en los severos juicios a su propia tarea, esmaltados, a lo sumo, de leves ironías y escapadas al humor, que ya brotan, aquí, allá, en las páginas de su «Manuscrito», esas «Impresiones» que nos ha hecho conocer en su libro Manuel Capdevila. Copio alguna referencia. La, al parecer, primera sobre composición, que se recoge a los dieciséis años: «Esta tarde la inspiración me ha llevado a componer una pequeña cosa que parece una Invención y una Variación sobre un tema popular». Y días más tarde: «Acabo de componer otro aire recordando a los clásicos», para unas semanas después: «He pasado mucho tiempo al piano, dando recreo a la imaginación y escribiendo solfas (me avergüenza decir «componiendo»)».

Más: «Acabo de poner en limpio la partitura del «Aria en mi» de violoncello. ¡Es muy mala! Algo original, quizá... Pero, ¡quía!, no he nacido para compositor».

En fin, habla de una «Sonata en sol», de que ensayó con Garganta el tiempo último: «Es lo mejor que hecho. ¡Y pensar que, a pesar de ello, de esta sonata a una verdadera sonata hay mucha, muchísima distancia!»

No se olvide que quien así habla es un muchacho de dieciséis años, que bien podía estar encandilado con lo que era capaz de lograr, cuando, además, soñaba con la creación: «La tentativa es grande, gigantesca, ya lo veo. Pero mi espíritu estaba pidiéndomelo desde hace tiempo: escribe un cuarteto, ¡escribe un cuarteto! Y he querido darle ese gusto».

El adolescente matiza, limita cualquier frase elogiosa para la propia labor: «Hemos leído

el «Scherzo» de mi cuarteto. Puedo confesar ingenuamente que me ha gustado». No encontraremos término más expresivo.

Andando los años, cuando después de oír alguna de sus mejores canciones volcábamos en las frases de sincero elogio nuestra admiración, él, feliz de que nos gustase, apenas aceptaba los comentarios sino como reflejo de un cariño, de una coincidencia en los gustos, de una estimación, eso sí, sobre la sinceridad de su obra.

Y lo indudable es que muchos de los pentagramas que llevan su firma, son —están— hoy bastante más vigentes que otros posteriores, nacidos con petulante afán de causar sensación, pero condenados a una vida efímera por elucubrados.

Tratemos, ahora, de recordar las obras de acuerdo con la catalogación establecida en grupos, y con breves apostillas en torno a las fundamentales.

Canciones originales y populares armonizadas

Salvo «Aquarel'la del Montseny», página encantadora escrita para su estreno en Riels del Montseny, por impulso de Mn. Ribot, sacerdote muy querido en la comarca, y que es fruto para voz y pequeño grupo instrumental, incluido en un grupo que acopla los de varios compositores prestigiosos, la obra vocal creadora de Eduardo Toldrá se abre en 1915 con «Menta i farigola» y se cierra en 1951 con «As froliañas dos toxos». Aquélla, texto de un insigne poeta catalán, colaborador entrañable, José Carner. Esta, de un no menos ilustre poeta lu-

cense, Noriega Varela, cuyos versos galaicos señalan ya en el origen la dedicación a quien ahora redacta estos apuntes, por amical impulso capaz de vencer la pasividad creadora establecida tiempo atrás.

«Menta, farigola, ruda, rumaní». El nombre de unas hierbas. La narración leve: una vieja vieja, como un pergamino, «al nau les ulleres, a la ma el mitxo» —en la nariz las gafas, en la mano el pañuelo— sale a la ventana, mira el horizonte y como cada día en instante parejo gime recordando al enamorado que la amaba a los trece años. ¡Trece años! ¡Si era ayer! Y de nuevo, la mención del arranque, en busca de la unidad: «Menta, farigola...» Un minuto de música. Un relato tierno, con un punto de nostalgia... Nada más. Y ya la realización perfecta, en el ensamblaje con la poesía.

«As froliñas dos toxos», tiene una pequeña historia. Cuando le envié la poesía, con otras galaicas e inspiradas, estaba convencido por completo de que la selección recaería en estos versos de Noriega. «Nin rosiñas brancas, ni craveles roxos, eu venero as froliñas dos toxos». Las florecitas humildes, que florecen entre espinas adornadas con diamante por el cielo, en las noches en que llueve fino; las florecitas de oro viejo... Toldrá compone una verdadera canción de cuna, dulce, sutilísima, en la que todo canta, en las teclas del piano, en la voz; pero sin énfasis: de manera suave, contenida. Para dar realce a la invocación a la madre —«d'ouro vello son, mai, as froliñas dos bravos toxales, das devociós miñas»— altera, incluso, la línea melódica. Y en el arranque, en el final pianístico, parece no haber principio

ni clausura, en busca de un clima poético sin fin...

Como gallego «que ejerce», porque la ausencia sostenida no ha limitado el cariño a la tierra de origen, puedo subrayar el mayor éxito de la canción: siempre que se ha interpretado en Galicia, se aplaudió su lograda atmósfera nuestra, «enxebre», sin que para conseguirla emplease el músico ni un sólo tema o motivo popular. Y es que Toldrá, como siempre, se había compenetrado, había aprehendido el mensaje del poeta.

¡Los poetas! Hablamos de Carner, de Noriega Varela. Recordemos a Garcés, Sagarra, Maragall, Catasús, Salvat... Y a Lope, Garcilaso, Quevedo, Jérica...

Sería labor que rebasa los propósitos de brevedad forzosa en este libro que busca, por otra parte, la visión de carácter general, que analizásemos todas las canciones. Destaquemos, con base quizá hartamente subjetiva, de preferencias personales, cuando todas serían dignas de la cita particularizada, algunas.

Ya en 1920, con versos de Catasús, nacerá una página maestra que hemos visto aclamar hasta el punto de tenerse que repetir en la versión admirable de Victoria de los Angeles: «Maig». Y todo por el clima sereno, ensoñado, por la poesía sutilísima y el perfume de una melodía con sello romántico y un punto de exaltación, muy lejos de finales efectistas, antes bien desvanecido el curso con delicadeza ejemplar.

«Canticel», de Carner, es otra página representativa por la originalidad melódica y tam-

bién por la construcción de extrema pulcritud que en 1923 se alcanza por un artista que podría considerarse todavía en su primera etapa creadora.

De un año más tarde, 1924, es el ciclo de «L'ombra del lledoner», con punto de arranque en los seductores versos de Garcés. La primera de las canciones, que da título al conjunto, es un modelo de melancolía sensible, como la «Cançó de comiat», la «Cançó de bressol», una de las más exquisitas canciones de cuna entre las que llevan la firma de Toldrá, que pide intimismos y delicadezas interpretativas máximos, mientras que la «Cançó de grumet» es vital, impulsiva con esperanzas de horizontes, amores, banderas y un virtuosismo pianístico de la mejor calidad.

Toldrá fue siempre muy sensible a las pequeñas cosas, a las incitaciones sutiles. En el afán de exprimir el sentido de un símil, una frase, una palabra, una idea, se hallaba muchas veces la base de partida para la canción. En ese grupo de poesías de Tomás Garcés, había de encontrarse el músico muy a su gusto. En su atmósfera de evocación. Recordemos: «Adiós, bella tierra, adiós —comienza la «Cançó de comiat»—: adiós, viña verde, flor seca del sendero, almez umbroso... Adiós, montaña, poyo, pared blanca de la iglesia, agua clara de la fuente, plata de los olivares, olor mojado de las huertas, estrella, arroyo, vela...». Y en la «Cançó de bressol»: «Duerme, que el sueño es dulce y la brisa invita. Que mañana, muy de mañana, te encuentre en la cuna, como una estrella dormida».

También de 1924 son otras canciones básicas: el «Romanc de Santa Llusia», en la que se glorifica el tierno cuadro de la ciudad en fiesta —«Porque hoy es Santa Lucía...»— de Sagarra, con menciones de la feria, el musgo, la oveja, el pasto que se adquirirán en aquella... El aire es narrativo, con un perfume rico en añoranzas que se guardan muy dentro del alma. Y, con versos, asimismo, del poeta citado: «Viñas verdes, vora al mar», una canción alegre, con cierto apunte final melancólico, un grato dinamismo rítmico y un clima debussyano.

Entre las canciones de 1925 destacaríamos la «Cançó de l'amor que passa», con poesía de Garcés. Nos captan la originalidad melódica, la repetición con variantes, el acierto al modular, las interrupciones pianísticas y un período en el teclado «alla cadenza romántica», como una «fantasía impromptu»...

Quizá sea «Recança», de música establecida para versos de Carner, la más bella entre las canciones de 1926, porque Toldrá se ve muy dentro del clima literario: «¡Quién sintiera, renovado por una bruja, aquel atolondrado gusto por la juventud!» Más: hay una frase —«un paraguas roto por el que se filtra la luna»— que es determinante. Y las referencias a la lluvia y el viento rumorosos, las flores que se desparraman por el camino, la muchacha riente, jubilosa, al lado...

Todas las canciones de 1927 podrían ser predilectas y resaltadas. Son cinco pequeñas joyas. Destaquemos la de «passar cantant», de José María Sagarra, por el carácter distinto. Por el humor, la intención, el desenfado en los

consejos preciosamente subrayados por la música y con el garbo de un leve estribillo pianístico con corte de clásico rondó. Veamos la última estrofa, como ejemplo: «Si una vieja, susurrando, te augura una mala estrella y dice que se marchitarán esos aires de capullo, y que tu mejilla, tan bella, no durará un instante... Muchacha, ¡ríete de la vieja!: ¡pasa cantando!».

Ya en 1929 destacaríamos la temperatura lírica, la emoción contenida en «Divendres Sant», de Carner.

Recogidas en Cantallops, las «Nueve canciones populares catalanas» —¡cómo, con qué enorme emoción sonó en el cementerio, entre lágrimas ante los restos de Toldrá, «De Mataró...»— son el mejor ejemplo de ese cuidado, esa distinción ejemplar en el tratamiento armónico, en línea de los trabajos modelo que un día realizó en las «Siete canciones populares», Manuel de Falla. Estamos ya en 1933.

Como contraste, en 1936, «La rosa als llavis», seis canciones para soprano y orquesta, que esperaron para su estreno varios años, hasta el regreso de la admirable Conchita Badiá, a quien estaban dedicadas, de tierras argentinas. Canciones originales, poemas. De signo más ambicioso, quizá, y por ello, con menos fuerza directa. Con color decisivo en la instrumentación, una de las más cuidadas por Toldrá. El músico extrajo del libro de poemas de J. Salvat Papasseit encabezado por aquel título, seis páginas. Forman un todo coherente, en el que se impone lo flexible del curso, el clima orquestal y la madurez de concepto. La filiación, más que nunca, podría ser impresio-

nista, sin que en algún momento, así en «Visca l'amor», la página de clausura, falte un cierto sabor popular en el latido primaveral.

Pero «La rosa als llavis» no alcanzó nunca la diana del éxito conseguido por el ciclo inmediato, fruto de los años de postguerra: 1940-41. Las «Seis canciones sobre textos clásicos». Nunca más Toldrá más fiel a las sugerencias poéticas. A ese respecto «Mañanita de San Juan», con texto anónimo, es una filigrana en el detalle sin mengua de la estructura global. Son mil los matices para glosar las admiraciones hacia la dama que entra en la iglesia «para oír misa mayor» y hace morir de envidia a ellas, de amor a ellos, perderse al que canta en el coro y —aquí el momento más delicioso— equivocarse al abad que dice misa y a los «monacillos que le ayudan», que «por decir amén, amén, decían amor, amor».

Pero cabría resaltar, asimismo, el acierto madrigalesco en «Después que te conocí», la poesía de Quevedo, la descripción del enamorado en ciernes lograda por Lope de Vega: «Madre, unos ojuelos yo vi», con su «ritornello» encantador: «¡Ay, que me muero por ellos, y ellos se burlan de mí».

Personalmente la predilección aúpa el «Cancarcillo», de Lope de Vega», porque sería difícil imaginar un más dulce, sutilísimo tratamiento musical para los hermosos versos: «Pues andáis en las palmas, ángeles santos. ¡Que se duerme mi niño, tened los ramos!» La ternura se derrocha por Toldrá a manos llenas cuando lleva al pentagrama los ruegos: «No le hagáis ruido, corred más paso»... «Rigurosos hielos

le están cercando, ya veis que no tengo con qué guardarlo»...

Y de ese período son «Doce canciones populares españolas», un encargo de la Editorial Seix & Barral Hnos. de armonizar, luego de seleccionadas, varias melodías de distintas regiones, que puede cantarse por niños de escuelas. El trabajo, por ello, ha de ser asequible, un poco primitivo. Toldrá lo realiza de tal forma que la calidad no está reñida, muy al contrario, con el propósito de asequibilidad. Y la mejor demostración puede hallarse en el hecho de que muchas veces las canciones han ascendido, con dignidad suma, hasta los estrados de concierto. Asturias, Burgos, Santander, León, Vascongadas, Málaga, Sevilla, Cataluña tienen cumplida representación. Y en el ciclo se dan bellezas y contrastes tales como los que surgen por la tierna queja de «La perrita chita», la floritura de «Lorenzo y Catalina», la fuerza vital de «La panaderita».

Llegados a este punto, cabe observar omisiones que entristecen, muy de verdad, al autor de este pequeño libro. En su andadura leve, ha de buscar el lector la razón. Pero en la «Cançó de l'oblit», de Garcés, podemos hallar al Toldrá del «Almez», en el clima melódico de ensueño y la plenitud expresiva que se alcanza en el período «¡Adiós, la viña clara!». Y en «Camins de fada», del mismo poeta, destacaríamos la lógica total del dibujo, en la adecuación música-texto, mientras que «Platxeria», de Salvat Papasseit, es, en la música, un juego como el del escondite propuesto por el poeta y el impulso del enamorado en ciernes se re-

fleja en los pentagramas con resolución radical.

Toldrá, autor de canciones: clásico, romántico, mediterráneo, heredero del Granados lírico y soñador, como de tantos predecesores que fueron sus tácitos maestros sin aprisionarle. Y músico personal, sensible, para quien es la canción vehículo, cauce ideal en el reflejo de sentimientos.

Música para «cobla». Sardanias

Salvo los ciclos de canciones populares ya citados, el coral de las recogidas en Cantallops y el para niños, Toldrá no puede afirmarse que haya sido un compositor con base creadora que parte del «folklore». Su musa fue personal siempre. Lo que no quiere decir que no se afirmase espiritualmente muchas veces en la región que le ve nacer, aquella donde vive siempre, donde sus restos reposan. Muchas melodías, muchos diseños, muchos matices, efectos, detalles en el color, la armonía, la instrumentación tienen punto de partida instintiva en esa condición de músico, de hombre enraizado en Cataluña, enamorado de ella, de sus costumbres, de sus tradiciones.

Por lo demás, Toldrá vivió el acontecer profesional desde muy niño. Pudo vérselo, en las manos el violín, cumplidor de contratos para animar fiestas mayores, en las que no faltaban «coblas», grupos de sardanistas. Hizo con ellos, en mil ocasiones, amistad cordial.

Más: ya se habló de cómo el impulso de componer nació para Eduardo Toldrá lo mismo de la seducción y el influjo dimanantes de una

bella poesía, que de la conveniencia —¿y la necesidad?— de presentarse a un concurso en busca del premio compensador materialmente.

Por esta segunda fuerza motriz nacen canciones y también músicas para «cobla», sardanas, conquistadoras de buen número de galardones.

Queda el tercer impulso: el afectivo, plasmado en dedicatorias y ofrendas.

En cualquier caso, ahí está un catálogo no corto en la especialidad que nos ocupa, que se abre con una de las obras que ha de ser más popular, «Sol ponent», del año 1917 y todavía se incrementa con «Vallgorguina», en 1950.

Toldrà domina la formación, conoce las posibilidades de esos once instrumentos, la vibración de la tenora, el virtuosismo de soprano ligera del flabiol, el sólido apoyo del contrabajo. Sabe, también, que en la «cobla» hay una primitiva orquesta en ciernes —una vez calificué a una brillante «cobla» como la Sinfónica de la prehistoria— y capta la fuerza penetrante de sus timbres, un punto acres y muy característicos. En otras palabras, se halla muy lejos, él, de campos tan distintos, de sentir desprecio, ni aun de minimizar el valor del vehículo. En algunas ocasiones, incluso, accede a las generales demandas y dirige a «coblas» que interpretan sus últimas sardanas.

Por todo ello, confieso que sentí una muy viva impresión cuando en Villanueva y Geltrú, al inaugurarse el monumento del «mestre» llegaron, al bello paraje engalanado con el tangible recuerdo al hijo predilecto, dos grupos, felicísimos intérpretes de sardanas.

Todas las de Toldrá, al menos todas las que conoce el autor de estos comentarios, se caracterizan, como no podía ser menos, por la sensación de cosa bien hecha, redonda: en la que nada falta o sobra. Se ven cuidadas como un cuarteto, medidas en el desarrollo y la distribución, el juego polifónico de las voces y el contraste de los timbres.

Las melodías son frescas, directas, líricas, aptas para el esqueleto rítmico básico y bañadas por un perfume de inconfundible acento catalán.

Hay algo más: la elegancia consustancial, la distinción de las curvas melódicas, el señorío innato que respiran. Se advierte al músico de altura que no deja de serlo nunca, ni aun cuando el ángulo de mira para el tiro es menos ambicioso y se halla más a ras de tierra.

A ese respecto, quizá no puedan establecerse diferenciaciones y todo el bloque recogido en el catálogo sea merecedor de un mismo aplauso.

En todo caso, el culto de Toldrá por la sardana es cierto. Ya en 1912, escribe una, si bien para flauta y piano, de la que conocemos sólo su existencia. Vendrán, después, las muchas ya rendidas al instrumento que podríamos llamar ortodoxo.

Puestos a destacar alguna de ellas, pese a lo dicho sobre su calidad paralela y, siempre a título de personales preferencias, se impondría la mención de «Mariona», de «La Ciseta» —entrañables ecos familiares— y de esa deliciosa «Camperola» cuyo estribillo tiene un algo indescriptible de contagioso y directo, de altísima calidad.

También, cálida ofrenda del artista, «Les danses de Vilanova», en las que establece una glosa para «cobla» de un baile popular y lo hace con la maestría consustancial.

Y se ha dejado para lo último la mención, sin duda, más importante de este apartado: «La maledicció del Comte Arnau», que puede unirse a la de una sardana para orquesta, «Empuries». Pero limitémosnos aquí a la primera.

Se trata de un a modo de breve poema con alientos descriptivistas, que Toldrá escribe para tres coblas y timbal y para cuyo estreno en el «Palau» el 1 de enero de 1927 se reunieron las «coblas» «Barcelona», «Antigua Pep», de Figueras, y «Els rossinyols», a las órdenes del propio compositor.

Sí; es en este bloque de obras para «cobla», en la colección tan rica de sardanas, donde, en los antípodas aparentes del Toldrá cuartetista, podemos advertir más su fidelidad al credo permanente: hacer siempre música y lograr la calidad en cualquier campo que se cultive.

Música de cámara y sinfónica

El capítulo ha de abrirse con la mención simple de una obra juvenil, el «Cuarteto en do menor», escrito en 1914, a los diecinueve años de Toldrá, que obtuvo premio con él, ya en 1919, en concurso celebrado en Olot. La obra se estrechó por ese año por el «Cuarteto Renacimiento». Al parecer nunca más se ha dado, juzgada con exigencia grande por el autor. En todo caso, coincidimos con Capdevila: ¿por qué no intentar la audición íntima en bus-

ca de juicios que ratificasen o rectificasen el, en principio, tan severo de Toldrá? Quizá la obra recogiese los apuntes del cuarteto al que, en otra tonalidad, se refiere en el cuaderno de «Impresiones» sobre el que se hizo referencia.

De 1919 es la «Suite en mi», para orquesta, música tierna, sincera, no trascendente que después de su estreno y la nueva interpretación dos años más tarde, no ha vuelto a brindarse por Toldrá, pese a los muchos años de titularidad con la Municipal, fiel a su convicción de que antes había mucha buena obra ajena que merecía ser puesta en los atriles.

Otra suerte, sin duda también porque la calidad es otra, tuvieron las «Vistas al mar», compuestas para cuarteto de cuerda en 1921. Se estrenaron, ya en sus últimas etapas, por el «Cuarteto Renacimiento», en el «Palau», para la «Asociación de Amigos de la Música».

Se trata de un cuarteto, sí, pero no de inspiración abstracta, sino sujeta espiritualmente a, como en tantas oportunidades, incitaciones literarias: llevan por subtítulo «Evocaciones poéticas», un poema de Maragall, otras veces colaborador en el mundo de la canción.

La primera sensación que tenemos, es que la presencia de Cataluña se liga muy armoniosamente con el influjo impresionista. La segunda, es de que la escritura dominadora demuestra el conocimiento instrumental. La tercera, en fin, es de que la juventud espiritual que anima las frases y el desarrollo de los temas, no está reñida con la perfección formal de quien no puede olvidar su ejecutoria que bebió en los más ilustres ejemplos de la especialidad, en cabeza esos diecisiete cuartetos

de Beethoven que Toldrá interpretaba cuando tenía otros tantos años.

Son tres los tiempos, breves de andadura y ricos de contenido. A sus indicaciones musicales —«Allegro con brio». «Lento». «Molto vivace»— se unen las etiquetas literarias.

En el primer movimiento, «Costa brava», describe una visión panorámica del Mediterráneo, desde la tierra indicada: «Hacia un sol resplandeciente y me he vuelto de cara al mar, que brillaba como cristal...»

El segundo movimiento, «Nocturno», es un pequeño poema contemplativo, poético, en el que tienen decisivo realce las progresiones. El autor hablaba de cómo sentía una devoción casi religiosa ante el milagro: «Miro la luna solitaria reflejarse en el agua y escucho el dulce sonar de las ondas, mientras la tierra parece sumergirse en el no ser». En el unísono de viola y violín cabría encontrar vecindades muy debussyanas.

Por fin, «Velas y reflejos». Se diría que parte de la frase: «La mar estaba alegre». Es vital, arrollador el impulso, como fragante el popularismo, contagioso el optimismo efusivo, directo de esta música, espejo de un espíritu limpio, sincero y abierto de gran artista que canta al mar alegre de su tierra en un cuadro perfecto de síntesis y eficacia.

De un año más tarde, son los «Sonetos» para violín y piano, que alcanzan el «Premio de la Fundación Patxot». Fueron estrenados por Toldrá, con el pianista Motte-Lacroix.

Y de nuevo, Toldrá impusado por una forma poética y seis páginas, seis sonetos, que le

atraen de manera especial. Son originales de Catasús, Carner, Morera Galicia, Alcover, Navarro y Guasch.

Se trata de piezas fundamentalmente violínísticas, en las que no falta el virtuosismo y hasta el efecto, así en las dobles cuerdas de «Les birbadors», tan cerca del espíritu popular. Sobre todo, campea en ellas un lirismo intenso, un halo romántico y expresivo de altísima calidad. Y si «Ave María», la «Oración al Maig» tienen cálido acento, la belleza, la distinción y la medida justa en el curso alcanzan su más feliz exponente en el «Sonetí de la Rosada», ese precioso, encantador «Soneto del Rocío», aún hoy predilecto de nuestros violinistas.

Si de la música de cámara pasamos a la Orquesta, la primera referencia debe establecerse para una obra ya citada, y en este mismo capítulo: para las «Vistas al mar» que en la formación de cuerda conservan toda la pureza e incluso alcanzan momentos en el segundo tiempo de mayor «climax».

Dos obras sucesivas, «Empuries» y «La maledicció del Comte Arnau», pueden unirse en el recuerdo, como lo están a través del entrañable modelo original de la «cobla». De una parte, porque aunque «Empuries» surge como sardana sinfónica y tiene color y atmósfera felices en la orquesta, el modelo tácito es el grupo normal que acoge estos frutos. Desde otro ángulo, porque «La maldición del Conde Arnau» no es sino un trasplante a la Orquesta del poema para tres «coblas» y timbal del que ya se ha hecho referencia y hasta cabría decir que se busca en momentos —así en el tema

básico, ligados los timbres del oboe y el violoncello en región aguda— la evocación de aquel color primitivo.

Tanto en uno como en otro caso, es palpable no sólo, por descontado, la buena factura, sino la voluntad del músico de no dejarse influir por avances y conquistas revolucionarias de tipo estético, innecesarias para esa voluntad de cantar, que hemos destacado como «leit motiv» en su vida.

De 1934 es la «suite» orquestal de «La filla del marxant», extraída de la música para el drama de Adrián Gual, que no ha conocido el estreno escénico, por lo que lo incluimos aquí, en el mundo del concierto. Importa repetir, porque hubo en algún momento erróneas informaciones, que no se trata de una ópera, sino, inicialmente, de unas ilustraciones para el fruto de Gual, inspirado en una canción popular del mismo título. Pero, tratándose de Toldrá el trabajo profesional, otras veces rendido por muchos con simple oficio, se realiza con cuidado grande. Tanto, que permite la reestructura en la «suite» integrada por cinco números: «Introducción y escena», «Monólogo de Leonor», «Danza», «Interludio» y «Las Ballades».

Esta música se ha interpretado muy pocas veces después de su estreno por el autor, con la Orquesta «Pau Casals» en 1934. Pasaron treinta años hasta que Antonio Ros Marbá, discípulo y heredero del maestro, la ofreció en el Festival barcelonés y pasado el tiempo en una visita madrileña.

Como siempre, huye Toldrá de las masas y emplea quinteto de cuerda, pequeños grupos de viento y percusión, y arpa.

El «Monólogo de Leonor» y el «Scherzo» podrían —clima de nocturno, brillantez— señalar los máximos contrastes.

Teatro

Si prescindimos de «La filla del marxant», dada la cita en el capítulo anterior y el no estreno escénico, la prestación de Eduardo Toldrá al mundo del teatro, queda limitada a una ópera cómica en un acto, «El giravolt de Maig», texto de José Carner. Parco bagaje, cierto, pero sin duda el de más alta calidad en el total de la obra del compositor y una de las cimas del teatro lírico español con sabor camerístico.

Fue el propio Amadeo Vives quien, al oír canciones de Toldrá y comprobar su perfecta fusión de espíritu con los autores de los textos, aconsejó con la fuerza de su experiencia: «Usted tiene que escribir para el teatro. No lo dude. Su música está pidiendo la escena a grandes voces».

No lo olvidó Toldrá, que al concluir su «Giravolt» fue hasta Vives para que éste examinase la partitura. Una vez realizada la lectura, incuestionable el veredicto por completo positivo del autor de «Doña Francisquita», sólo entonces, Toldrá estampó en el original la dedicatoria que ligaba su primer fruto para el teatro al nombre ya ilustre en sus confines.

«El giravolt de Maig» ha sido siempre la obra predilecta de Toldrá, que desde el principio sintió la fiebre ilusionada de convertir en música las propicias situaciones y el ambiente del libro de Carner.

En el año 1927 —cónsul en El Havre a la sazón el poeta José Carner —se celebró una sesión, dentro de la serie «Los poetas y los músicos», de los «Concerts Blaus» que organizaban Manuel Clausells y Francisco Martí los domingos por la tarde en el «Palau de la Música», dedicada al insigne escritor. Poesías propias, por él recitadas en la parte central, se enmarcaron por canciones que habían dado vida nueva a sus versos, entre ellas tres de Toldrá.

Fue entonces cuando habló Carner de su idea: un posible libreto de ópera cómica. Y cuando el binomio Clausells-Martí prometió el estreno, si Toldrá se encargaba de, utilicemos futuras expresiones de Carner, «glorificarlo en música».

Todo pudo parecer propósito sin demasiados visos de realización, cuando no era, entre tantas que poseía, la diligencia y la puntualidad una virtud característica de Carner. Pero Eduardo Toldrá, de una parte, admiraba mucho su calidad literaria y «musicable», y de otra sentía profundísimos anhelos de probarse en el empeño, el más ambicioso para su inquietud creadora, de abordar la composición de una ópera.

Tan es así que, en las dudas, cuando como todos los veranos se traslada al hogar cantallobense, va preparado: «Me llevaré —escribe— papel de solfa en blanco y grandes ansias de emborronarlo». Ansias, esperanzas; no seguridades: «No confío mucho en que nuestro venerado Carner me dé motivo para esta actividad emborronadora».

Confirmando datos oídos de labios del propio Eduardo Toldrá, en largas, repetidas conversaciones de los años cuarenta —cuando supe por él de su vida, su obra, sus momentos decisivos— en el detalladísimo libro, prueba documental fehaciente, de Manuel Capdevila, que sirve documentación completa al lector interesado.

Por ventura, los temores, los escepticismos no se confirman. Primero, porque Carner es puntual en el envío de los textos. Después, por algo mucho más importante y decisivo: su actitud generosa, decidida, comprensiva en todo momento de colaborar. Decisivo, sí. Para Toldrá, que ante el acto de hacer música no sabe de contemplaciones ni transigencias, que al componer se impone un trabajo riguroso que pueda reflejar con eficacia y sinceridad sus pensamientos, la creación de una ópera está muy lejos de ser algo baladí. Al contrario: nada que le atraiga, pero también que le preocupe más. Y comienzan por su parte las sugerencias, las peticiones de pequeños cambios, siempre en busca de la mejor condición musical y teatral del libreto. Carner responde con generosa presteza, comprensivo, dispuesto a todo. Los envíos se suceden y la satisfacción del maestro es mayor a cada momento, como es mayor su fiebre en el trabajo, al que dedica todas las horas posibles, robadas incluso al descanso, pero, ¡cuidado!, sin que la impaciencia pueda limitar la escrupulosidad consustancial.

Eduardo Toldrá es feliz: «La pieza de Carner me ha encantado. Es una cosa fina, y se-

ñora, y además, clarísima y por añadidura, divertida».

Son días, meses de tensión admirada, sostenida por la ilusión cada vez mayor, siempre «in crescendo». Hay cartas a Clausells, que son testimonio categórico. Explica en una:

«Me ha costado dormir. «Rosaura» y «Golferic», y Carner, usted, Martí, todos, todos juntos trezaban una danza dentro de mi cerebro».

Toldrá, de esa forma, ligaba los personajes, los que podríamos llamar promotores, el autor del libreto, una de las futuras intérpretes...

Durante el trabajo surgen, cada vez más firmes, los criterios: «Considero muy importante que el público al ver salir a «Rosaura» sepa que aquella señora es una bailarina y que al ver salir a «Golferic», sepa que es un seminarista, lo mismo que «Jovita» se ve en seguida que es la hostelera y sobre la filiación de «Perot», en cuanto sale a escena con su media docena de pistolas y saltando la tapia, nadie duda».

Más: «Lo que ha de entusiasmar a la gente es «ver», pero ver bien claro, que la que reza el «Dios te salve, María» es una bailarina y que el que hace el «Tenorio» es un aprendiz de cura».

Todo, más y más de acuerdo con cada petición, se facilita por Carner, que no duda al construir una primera escena que el compositor sueña y después se verá con qué acierto, porque se trata de la más conseguida en el clima sugerente de toda la obra.

Pero, quizá sea éste el momento de recordar el hilo argumental.

La acción discurre en un solo acto, sin solución de continuidad, en época dieciochesca y el ambiente de una venta en un camino perdido en la región catalana, en noche de luna.

No hay coro y sí solo seis personajes, dos de ellos episódicos, un mozo ayudante del mesón y un pintoresco, aterrado lugarteniente del bandido, tenor, barítono, respectivamente, por el tipo de voces.

Las cuatro figuras fundamentales, ya se citaron antes. «Rosaura», es bailarina. «Golferic», seminarista. Soprano y tenor. «Jovita», la ventera, contralto. «Perot», el truculento bandido de guardarropía, bajo.

La anécdota, la trama no puede ser más leve, pero tampoco más simpática y apta para el contraste que ha de alcanzarse en la música.

Cuando se levanta el telón la ventera y el ayudante hablan de sus cosas, un poco víctimas del tedio, soñadores de aventuras, afanosos de vencer la monotonía reinante, sólo ganados por la placidez de la noche: «Quina lluna clara —quin airet ben fresc»... La luna, el aire, el quehacer, el mal disimulado bostezo...

Pronto ha de cambiar todo. En la noche coinciden «Rosaura» y «Golferic». Ella, una bailarina juvenil, bella, que siente de pronto ciertos afanes místicos, se ve pecadora, confía su arrepentimiento al rezo... El, un seminarista huido, inflamado por las ansias de vivir, de gustar el amor... Cuando ella invoca a la Virgen —«Dios te salve, María»—, él, impetuoso, la interrumpe, «¡Dios te salve, amor mío!» Los términos profano y religioso parecen intercam-

biados, se enlazan, son causa de sorpresa... Ella, no ha de ser ajena al hechizo del ingenuo galán.

Mientras, misterioso, con precaución caricaturesca, «Perot» hace su aparición. La verdad es que para «Jovita» es el recuerdo de tiempos juveniles, de pasiones; también viene a suponer el gran contraste —el peligro, la aventura— para su vida sedentaria. ¡Gran contrapunto del propio «Perot», que padece reuma y está poco propicio a seguir la vida trashumante de asaltos e incomodidades, cuando tan plácidamente pueden respirarse los efluvios nocturnos en la paz de la venta.

Llegará el momento de la persecución encendida que «Golferic» hace de «Rosaura», en la que vuelven paulatinamente los impulsos femeninos que no la permiten mantenerse ajena al homenaje espontáneo. Cuando está a punto de ceder al abrazo tan apasionadamente reclamado, todo se desmorona. Llegan noticias de que buscan al seminarista huido. Ella esboza un mohín coqueteril con el que, entre pequeñas burlas, apenas disimula su desencanto —«¡quina llástima, ves!»—, corre el bandido en pos de nuevas llamadas, vuelve la ventera a sus quehaceres...

La luz del día parece desvanecer los misteriosos influjos de la noche de «mayo», de ese «giravolt» que a todos, circunstancialmente, revolucionó.

Y la leve trama, la farsa amable y riente se corona con un «minué», un a modo de concertante que todos apuntan.

«Me he afanado —confiesa Toldrá— por poseer el libro, por penetrar en su espíritu, asimilándomelo hasta sentirlo como mío propio, y me parece que lo he conseguido. No solamente lo anecdótico que determina la acción, sino el ambiente, el estilo, la forma, el lirismo, la gracia, toda la serie de aspectos parciales que, armónicamente conjuntados, constituyen la obra. Me he lanzado a la composición sin ninguna otra preocupación que la de subrayar musicalmente el curso de la acción y el carácter de los personajes».

Y resume: «Quisiera haber hecho, sobre todo, una cosa viva, bien viva».

El estreno, las sucesivas revisiones, han confirmado bien tales esperanzas, porque si en 1928 el éxito en el «Palau», trasplantada la sala de conciertos circunstancialmente a fondo lírico, fue muy grande, en este mismo local, en forma de oratorio, en el Liceo, en distintas épocas, en las salidas madrileñas —en catalán original, la primera y la última; con el título «Mayo» y pulcra traducción, la segunda, si bien sea recomendable la lengua en que nació—, públicos bien diferentes se vieron ganados por el encanto de una música fresca, seductora, que merecía el conocimiento y el estreno fuera de nuestro país. Pienso, de manera especialísima, en lo que podría ser en una «Piccola Scala», servida por las grandes voces actuales de España y creo que habría de intentarse la experiencia, en la seguridad de que muchas, muchísimas obras que allí han visto la luz después, no poseen el encanto y atractivo de ésta. Y casi ninguna la compenetración admirable

texto-música, ecuación que debiera existir siempre en el teatro lírico y falla en tantas ocasiones.

«El giravolt de Maig», además, es ópera capaz de llegar a todo tipo de públicos: a los exigentes aficionados, por la exquisita escritura musical, detallista y cuidada al extremo; a centurias menos preparadas y sensibles, por la gracia y fluidez de situaciones y melodías. Y ello, sin concesiones: por caminos de una pureza artística suma, bien advertida en ocasión del estreno por todo un Luis Millet, el insigne maestro, que no dudó al firmar un extenso comentario elogioso en el que decía textualmente: «el músico ha escalado de pronto el nivel de los mejores compositores de nuestra tierra».

Pero bueno será insistir: no se trata de una ópera al estilo del gran repertorio italiano, con arias, romanzas, dúos y concertantes delimitados, si bien de todo haya en síntesis ruborosa—sin finales en punta, sin falsos alardes— en el dieciochesco «Giravolt»: escenas, recitados, números que se ligan y suceden, siempre fieles al tema.

Todo se describe y glosa: el carácter de cada personaje, el momento por que atraviesa, sus miradas, silencios y reacciones, sus esperanzas y temores: los ya indicados en la pareja protagonista, las añoranzas no exentas de amor, de «Jovita» y las nostalgias de «Perot», ladrón a la fuerza. También las ilusiones militares del menudo mozo del mesón y del temblor del «segundo» de «Perot», cuando se cree a punto de ser apresado.



Lirismo, juventud de espíritu, ternura, humor, calidad siempre: he aquí las virtudes que en el tratamiento orquestal consiguen la atmósfera, el perfume sutil, transparente, sí, pero sólido, por escrito sin vacilaciones. Y en todo, un clima de mediterraneidad, que hace inconfundible el fruto ya —principalmente, diríamos mejor— desde la preciosa primera escena de ambientación.

¿Números? Los encendidos y líricos acentos del tenor en su canto a los efluvios de la noche, la gran conquista de la «oración-madrigal» ya descrita, las frases en el que podríamos designar como dúo de amor... Eso, y lo que Toldrá llamó con tanta gracia «raconto» de «Perot», cuando éste abomina de su vida. Y, bien puede ser que resulte el fragmento más directo y redondo, capaz de arrancar ovaciones que cortan siempre la representación, el de las coplas de «Jovita» y «Perot», con un «ritornello» estribillo de claro signo catalán y una acentuación musical que da más picardía y relieve al relato.

Recordemos que si, como se dijo, falta el coro, tampoco es grande la masa orquestal requerible: una formación de tipo clásico, si bien por esa misma limitación del número y por el primor y detallismo peculiares en el trabajo quintaesenciado de Toldrá, es necesario compensar el bloque moderado en lo cuantitativo, con una calidad selectiva y de ensayo que no siempre, esa es la verdad, pudo gustarse en las versiones.

«El giravolt de Maig», la obra más querida por Toldrá, «la mejor de sus canciones», fue

la única contribución al paisaje teatral de España. Es bien posible que en el fondo, para cuando llegase la etapa del descanso en las misiones profesionales fijas, cuando la jubilación fuese para él llamada liberadora en lo pedagógico, incapaz de abandonarlo de otra forma y cuando él mismo, nada pagado de la gloria y el éxito que surge en el contacto directorial multitudinario, dijese adiós a la batuta, hubiese pensado —¿soñado?— Toldrá con una vuelta, madura, serena, experimentada y siempre fiel a sus lemas, al trabajo de creación. Incluso en algunas conversaciones, cortadas siempre como por temor de comprometerse con el reflejo de la idea, pudimos sus amigos oírle algo de ese final para su vida de músico, de no haberse truncado con la inesperada, cruel enfermedad que nos dejó huérfanos de su compañía y magisterio en tan pocos meses.

¿Qué habría escrito, cuál la orientación para esos hipotéticos pentagramas? Por conocer sus predilecciones de músico, sus preferencias e ideales, podríamos contestar que un concierto de violín, como retorno a su origen, principio y fin de una vida de músico el instrumento que dominó. Y un cuarteto, el género más querido, el que, por cultivado en etapas de adolescencia, no pudo jamás olvidarse. Y una ópera, cuando la experiencia del «Giravolt» había resultado tan positiva.

Eso, y canciones, canciones siempre, vehículo de sentimientos de indeclinable amor a lo lírico.

Pero todo ello no son sino cábalas. Y no se trata de formularlas aquí, cuando todas las

páginas precedentes se basaron en el dato y el informe, también el apunte de comentario, sobre obras reales. Y cuando tantas de relieve constituyen el mejor ejemplo de una actividad ejercida con el rigor de un sacerdocio, la modestia de un deber y la calidad patrimonio del artista verdadero.

LA ESTELA

¿Qué es lo que se conserva, cuál la herencia de Eduardo Toldrá, cuando nos aproximamos a los quince años de su adiós?

El paso del tiempo es inexorable para el intérprete. Muchos de los que lo admiraron como director, apenas pudieron conocer al violinista y menos —ya sólo quienes peinamos canas o no podemos hablar, sin hipérbole, de peinado alguno— los que le recordamos como cuartetista. Es bien cierto, en cambio, que para los testigos de aquellas actuaciones, la impresión de su personalísimo sonido pervive inmarchitable. Y bien triste que, todavía no en pleno despliegue comercial y técnico la industria del disco, no queden testimonios grabados que puedan compensar la ausencia.

La del director, más reciente, permite contar con muy fervorosos panegiristas de su arte, tam-

bién con parco reflejo discográfico. Pero tres lustros ya, desde las actuaciones últimas, alejan más y más la imagen del maestro, reemplazado por valores nuevos, si bien lo mismo que la Orquesta Ciudad de Barcelona es continuadora de la suya Municipal, Antonio Ros Marbá lo es, en el «podium», como brillante alumno directo.

Asimismo en las aulas otros han heredado su magisterio, bien puede ser que sin la enorme dosis de humanidad por él desplegada.

¿Y la obra? La de Toldrá, repitémoslo, más que fiel a un nacionalismo imperante en su etapa creadora, se vio bañada por aromas de la región que le vio nacer, por luces de mediterraneidad y vientos del Ampurdán. No tuvo en el autor, dada la actitud de modestia en la selección de sus propios frutos, el valedor que merecía. Sus canciones, pese a ello, quedarán no sólo como exponente de su personalidad lírica y fusiva, de su distinción sensible, sino como ejemplo entre los más bellos del repertorio español.

En otro país más propicio al despliegue de un teatro musical exigente y puro, su «Giravolt» sería obra de permanente repertorio y selección aplaudida.

En todo caso, en los «Sonetos», las «Vistas al mar», las canciones, «El giravolt de Maig», hallaremos siempre la estampa de un gran artista. Y en la vida toda de Eduardo Toldrá —en su actitud humana, en sus prestaciones de violinista, cuartetista, director, pedagogo y compositor— una lección armoniosa de equilibrio y una plena total confirmación de su condición de músico, con puesto ya en la mejor historia artística de la España del siglo XX.

INDICE

EL INTRODUCCION	9
EL HOMBRE	11
TOLDRA, AL HILO DEL DATO Y DEL RECUERDO.	15
EL MUSICO	37
EL INTERPRETE	43
EL COMPOSITOR	75
CATALOGO DE OBRAS	75
LA ESTETICA	85
LA ESTELA	117

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabaço.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antonio Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.

- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerní.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
- 57/Fernando Delapiente, por José Vázquez-Dodero.
- 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
- 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/Zacarías González, por Luis Sastre.
- 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
- 62/Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
- 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
- 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
- 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
- 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
- 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
- 71/Piñole, por Jesús Baretini.
- 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
- 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
- 74/Tomás Marco, por Carlos Cómez Amat.
- 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
- 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
- 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
- 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
- 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
- 81/Ceferino, por José María Iglesias.
- 82/Vento, por Fernando Mon.
- 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
- 84/Camin, por Miguel Logroño.
- 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
- 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
- 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
- 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
- 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
- 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/M.ª Antonia Dans, por Juby Bustamante.
- 92/Redondela, por L. López Anglada.
- 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
- 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/Raba, por Arturo Villar.
- 96/Orlando Pelayo, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
- 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.

- 98/**Feito**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102/**X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por S. Aldana.
106/**María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107/**E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109/**García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**María Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por José C. Camín.
113/**A. Zarco**, por Ratael Montesinos.
114/**D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.
115/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116/**H. Hidalgo de Caviedes**, por M. A. García.
117/**A. Teno**, por Luis Gonzalez Candamo.
120/**Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por José María Carandell.
124/**Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.
125/**Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/**Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara.
129/**C. Mensa**, por Antonio Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por
133/**A. Orensanz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculu**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.

*Esta monografía sobre la vida
y la obra de Eduardo Toldrá
ha sido impresa en los talleres de
Gráficas Ellacuría-Erandio-Bilbao*



SERIE MUSICOS

