

*JUAN MARIA THOMAS*

MANUEL DE FALLA  
EN LA ISLA

*EDICIONES CAPELLA CLASSICA*

quiere ceñirse un cuerpo y hacerse en él vida y luz. Para ello el cuerpo ha creado algo que parece un alma. El alma, sin dejar de ser alma, se refleja en algo que semeja un cuerpo. El beso es la canción del cuerpo. La canción es el beso del alma.

## CAPITULO VIII

*Que trata de la primera visita chopiniana de Don Manuel a la Cartuja y de la muy valiosa y generosa ofrenda de su música*

Domingo de mayo en Valldemosa... La Cartuja se asienta como un castillo real sobre los verdes bancales que ascienden hasta el pie de sus muros y convierten la montaña en gigantesca escalinata. Parece hecha adrede para que los viejos olivos puedan subir a presentar a sus señores el vasallaje de sus ramas pacíficas y el bálsamo de su fruto. Bajo sus plateadas cabelleras serpentea la carretera en empinadas vueltas por las cuales se remontan centenares de coches en alegre caravana. En lo alto ondean las banderas. El esbelto campanario se yergue con deseos de repicar. Y se diría que de sus relucientes azulejos verdes saltan vibrando en el aire para ir a fijarse en los blancos pentágramas de las nubes las notas iniciales de la "Balada en *fa* mayor" que allí mismo nacieron, noventa y cuatro años antes, dulcemente sonoras y cantarinas como cam-

panitas de plata sobre las cuerdas del pequeño piano.

Si en una de aquellas tristes noches del durísimo invierno de 1839, mientras el viento alargaba pavorosamente su lengua ululante a través del inmenso corredor conventual y la lluvia golpeaba con sus líquidos dedos fantasmales la techumbre de la celda donde Chopin exprimía el alma en su música, alguien le hubiese anunciado esa póstuma glorificación en plena primavera y le hubiese mostrado el cuadro que ofrecería aquel mismo corredor invadido por entusiastas muchedumbres que irían a escuchar sus obras y a recordar su nombre con fervorosa devoción ¿qué habría pensado el pobre músico?... Sin duda que se burlaban de él.

Y no obstante, hacía ya tres años que subíamos en peregrinación para honrar su memoria en el mismo lugar donde su genio había sido ignorado, para cubrir su imagen de rosas allí mismo donde le cubrieron de espinas. Allí habíamos constituido en 1930 el *Comité Pro Chopin* después de un magnífico concierto de Uninsky y un breve parlamento mío. Al año siguiente, venían Pablo Casals y su Orquesta, los compositores Tansman, Halffter, Lamote de Grignon, Samper, la liederista Plantada y los pianistas Horszowski, Alicia Cámara y Gibert Camins para tomar parte en el primer Festival. El segundo Festival en mayo de 1932, había estado a cargo de Ru-

binstein que alternó en Valldemosa con nuestra "Capella Classica" y en Palma con la "Orquesta Sinfónica de Madrid" dirigida por Arbós, Tansman y Samper. El Festival de 1933, en que tomaba parte Don Manuel, era, pues, el tercero. (\*)

La historia de estos Festivales está puntualmente consignada en la Sección Chopiniana de la revista "Philharmonia" desde 1931 a 1936. Su sabrosa historia interna está inédita. Acaso se publique un día en mi libro *La mula del gorro verde y otras historias* donde se narrarán las más sorprendentes aventuras e incidencias: desde la intervención del Ministro de Polonia y altos personajes de la Monarquía y de la República hasta las acometidas publicadas por un respetable escritor vicense y otros sesudos varones, no faltando cómicas batallas chopinianas y antichopinianas entre los concejales del Ayuntamiento de Palma en 1932, amén de otros más singulares y divertidos sucesos posteriores.

Entre los miembros de honor del *Comité Pro Chopin* figuraban compositores, concertistas, críticos y musicólogos de reputación internacional. Y es de admirar la unanimidad de sufragios que expresan las cartas que de todos ellos conservo en homenaje a Chopin, desde Dukas, Casella, Ravel y Strawinsky a Honegger, Turina, Tansman, Halffter, Cyril Scott, etc. Casi todos en-

(\*) Se celebró el domingo, 21 de mayo de 1933.

viaron, además, sus retratos con autógrafos musicales dedicados al Comité.

El de Don Manuel contenía unos compases del Concerto con esta expresiva dedicatoria: *Al Comité Pro Chopin, de Mallorca, compartiendo de corazón sus devociones.* Cuatro años antes le había invitado a los primeros festivales, que tuvieron que ser aplazados y tardaron dos años en celebrarse. Al indicarme los motivos que entonces le impedían venir, me escribía: (\*) *No sabe usted hasta qué punto me contraría la imposibilidad de asistir a esas Fiestas Chopin que yo esperaba con tanta ilusión...* Y más abajo: *Excuso asegurarle con cuanta pena abandono el proyecto de pasar con ustedes unos días en esa isla maravillosa, y unidos en nuestra ferviente devoción por Chopin...*

En 1931, al organizar en firme el primer festival, tuve una idea atrevida que le expuse en nombre del Comité. Contestóme María del Carmen que, como hemos visto, actuaba de secretaria de su hermano en épocas de excesivo trabajo o de poca salud: (†) “Mi hermano ha recibido su gratísima carta y me encarga decirle cuanto siente no poder estar con Vdes. en los Festivales Chopin que seguramente serán magníficos... En cuanto a su proyecto sobre la Atlántida, a él le parece excelente pero hay que tener en cuenta que cuanto concierne al lugar en que se estrene

(\*) El 28 de abril de 1929.

(†) El 27 de abril de 1931.

esta obra está en manos de Don José M.<sup>a</sup> Sert que es el autor de la realización plástica de la música. De todos modos, inútil decirle cuanto agradece el pensamiento de Vd.”

Mi pensamiento era, en verdad, bastante ambicioso: le proponía el estreno de *La Atlántida* en la Cartuja de Valldemosa. ¡Quién había de decirme que, en lugar de recibir aquí la honrosa visita del pintor y del músico para tan alto objeto, sería yo quien iría a visitar sus respectivas tumbas y a cantar con la Capella junto a sus despojos en un lapso de tiempo menor de ocho meses entre las dos visitas!...

Así fué como en mayo de 1946 cantamos en la Catedral de Vich en cuya puerta claustral reposa Sert y en enero del año siguiente lo hacíamos en la cripta de la Catedral de Cádiz mientras los restos mortales de nuestro gran amigo recibían sepultura. Después de sus largas peregrinaciones por todo el mundo, el “autor de la realización plástica” de la Atlántida iba a esperar su resurrección junto a la cuna ausetana de Verdaguer mientras el autor de la música iba a hacerlo cabe las aguas del océano donde se sumergió la isla fabulosa. ¿Dónde verá su propia resurrección el poema inconcluso?... Si Dios, por los imprevistos y providenciales caminos de su munificencia, deparó nada menos que una catedral a cada uno de los dos artistas ¿no podrían los hombres deparar a la obra, por lo menos, un monasterio

como el histórico de Ripoll en que, como veremos luego, soñaron Falla y Sert?

Hagamos votos para que esta vez no ocurra lo que frecuentemente suele ocurrir: que mientras las manos de Dios son poderosas, espléndidas, puras y justas, los hombres suelen tenerlas hinchadas por la soberbia y mancilladas por la discordia y por esto el arte se les escapa cual paloma fugitiva en busca de mejor albergue.

Volviendo al Festival de 1933, diré que, ya que Don Manuel no pudo ofrecer a Chopin su gran obra terminada, quiso honrar su memoria con un pequeño fragmento del mismo poema verdagueriano al que aplicó respetuosamente la mejor y más adecuada música que pudiera dearse: música del propio Chopin hábilmente adaptada, con el homenaje de levísimos toques personales que en nada la perjudican. Y, por añadidura, música que Chopin compuso allí mismo, entre los muros de la Cartuja. Tal es la versión coral que entonces llamó simplemente *Canción Chopin* y que, al año siguiente, al darle su forma definitiva, tituló *Balada de Mallorca* adoptando el título puesto por Verdaguer a aquel encantador fragmento de su vasto poema.

No era esta la primera vez que la pluma del autor del Amor Brujo se entretenía en agradables galanteos con la música de Chopin. Durante los años 1918 y 1919 había escrito un interesante trabajo que tituló *Fuego Fatuo*. Era una ópera có-

mica en tres actos, adaptación lírica y orquestal de obras para piano de Chopin, con libreto de Gregorio Martínez Sierra. A principios del año 1931 se la pedí para darla en nuestros primeros festivales. María del Carmen me contestó: (\*) "Mi hermano ha leído con mucho interés su carta, que no contesta directamente por las razones que Vd. conoce. Me encarga diga a Vd. respecto de lo de *Fuego Fatuo*, que estudiará la posibilidad de confiarle algo de ello para el festival del 32. Hace más de diez años que no ha vuelto a ver esa música y tendrá que revisarla, etc., antes de tomar una decisión. Así, cuando su salud se lo permita, se ocupará de ello con sumo gusto". Pasaron los años y ni él me habló de ello ni yo volví a recordárselo.

Unas pocas semanas antes del Festival de 1933, me comunicó su nuevo proyecto chopiniano y me pidió que le prestara el texto pianístico de la Balada. La idea me plugo extraordinariamente porque coincidía con mi propio pensamiento. A fines del verano de 1930 mi amigo el Padre Otaño me había invitado a dar una conferencia en San Sebastián y al buscar tema y título para ella, se me ocurrió presentar la estancia de Chopin en Valldemosa a través del contraste psicológico que se manifiesta en sus cartas, contraste que coincide extrañamente con el que ofre-

(\*) El 7 de marzo de 1931.

ce la naturaleza, al mismo tiempo suave y bravía, de la isla. Difícilmente podríamos encontrar mejor síntesis musical de ambos aspectos que la que hallamos en los períodos tan vigorosamente contrastados de la Balada en *fa* mayor op. 38 compuesta al pie de las agrestes montañas del Teix que se yerguen sobre el verdor de los árboles y la canción de las aguas, con sorprendente contraste resumido magistralmente por George Sand en estas breves palabras: “nada he visto más alegre y más triste al mismo tiempo”.

Sabido es que, al componer esta obra, Chopin siguió literalmente el texto de la Balada *Switezianska* de Mickiewicz que empieza así: “¿Quién es el apuesto galán? ¿Quién es la doncella colgada de su brazo? A la luz de la luna pasean los dos junto a las aguas azules del Switez”... El *andantino* inspirado por estos versos tiene algo de barcarola popular y está saturado de suaves auras nocturnas, de claro de luna, del misterioso susurro de las aguas del lago, decía yo en mi conferencia. Y este es el fragmento al que Don Manuel aplicó los siguientes versos de la Balada de Mallorca, de Verdaguer que no van entre [ ]:

*A la vora del mar [on vigila  
Montgó, els peus a l'aigua i als núvols lo front],  
omplia una verge son cànter d'argila,  
mirant-se en la font.*

*Son peu de petxina rellisca en la molsa  
i a trossos lo cànter s'enfonsa rodant:*

*del plor que ella feia, la mar, que era dolça,  
tornava amargant.*

*[Puix l'aigua pouada cristall n'era i perles,  
com gaires no en copsen los lliris d'olor];  
ino es molt si sospira quan veu les esberles  
del cantaret d'or!*

A pesar de que ni las palabras ni el argumento de la Balada de Mickiewicz tienen relación literal con la de Verdaguer, hay entre ésta y el primer período de aquélla tal paralelismo de ambiente musical, que pienso que la simple lectura de la segunda sugerirá a cualquier músico el recuerdo de los compases que aplicó Chopin al expresado período de la primera. Aunque tan alejada y distinta, la misteriosa ondina del Switez musicalmente es hermana de la doncella que llora a la orilla del *mare nostrum*.

La transcripción coral está hecha con verdadera maestría y ofrece detalles interesantísimos. Al principio de la obra, los contraltos “envuelven” los dulces golpes de campana que dan los tenores sobre la dominante con lo cual queda suplida vocalmente la aterciopelada resonancia del pedal pianístico:

CONTRALTOS *sotto voce*  
Ahi

TENORES *sotto voce*  
la la la la la la la

Hasta el compás 10 la versión armónica es literal. Pero en el segundo tiempo de este compás los tenores introducen un suavísimo diseño que, combinado con ligeras modificaciones de los bajos y contraltos, produce sabrosas séptimas y novenas de singular dulzura que denotan la presencia del adaptador moderno, mas con tan admirable tacto, que no se advierte la ausencia del genial compositor romántico. El período tan finamente modificado comprende diez compases después de los cuales todas las voces vuelven a moverse absolutamente fieles al original.

SOPRANOS  
mar. Ah! — la la om. pli. a una ver — ge son

CONTRALTOS  
la. Ah!

TENORES  
la. Ah! — Ah! — Ah! — la

BARITONOS  
BAJOS  
la — Ah! — la

Del compás 26 la versión salta al 83 para seguir sin modificaciones hasta el 108 en que aparece una progresión cromática característica de Chopin y netamente pianística, que, en nervioso crescendo, conduce al exultante fortísimo.

(Con gioia indica Don Manuel). Esta progresión es resumida en dos compases y trasladada a las voces con tanta propiedad, que puede ofrecerse como modelo:

TENORES I  
TENORES II  
BARITONOS  
BAJOS

f marc. mf la ra cresc. Ah!

la la ra la la la ra la la

la ra la la la la la la la

Lo mismo cabe decir de la enharmonía modulante producida sobre un acorde de cuarta sensible que sirve de puente para el retorno del tema inicial:

SOPRANOS  
CONTRALTOS  
TENORES  
BAJOS

sotto voce

d'ori — Ai, del plor, la

Desarróllase éste conforme al texto comprendido entre el compás 26 y el 46, que antes se omitiera, sin otra modificación que la de los com-

pases 44 y 45 en que el adaptador vuelve a jugar finamente con transparentes disonancias de cristal. Este juego sutilísimo presenta un leve atisbo de auténtica genialidad cuando el acorde de cuarta y sexta de *la* menor que prepara la cadencia es sustituido por las acariciadoras séptimas, engendradas por el profundo pedal de los bajos en *fa* mayor, que flotan como aérea neblina sobre un abismo:

lontano

SOPRANOS  
A la vo ahl ra

TENORES  
la

BARITONOS  
BAJOS  
ohl Ahl

pp

¿Quiso Don Manuel, al introducir esta modificación, conciliar con fina ironía el pensamiento de Chopin con el de Schumann a quien está dedicada la Balada? Como se sabe, consideraba Schumann que el final en *la* menor perjudicaba la unidad de la obra. "Sus apasionados episodios—había escrito—parecen haber sido intercalados posteriormente; recuerdo muy bien esta balada tocada por Chopin con una conclusión en *fa* mayor; ahora termina en *la* menor".

El Dr. Zdislās Jachimecki nos ofrece la mejor respuesta a Schumann con una sencilla demostración gráfica de carácter vocal. Como hemos visto, Chopin siguió en los episodios de su obra el texto literario de Mickiewicz. He aquí como genialmente termina la música, paralela a las palabras:

A k to dziewczyna? ¿Quien era la doncella?

Ja nie wiem. ¿lo ig no ro.

Otros muchos aciertos podríamos señalar, especialmente en la adaptación del texto de Verdaguer a la música de Chopin. Tal es, por ejemplo, el diseño— que resulta casi onomatopeyco— con que los bajos, en los compases 96, 97 y 98, subrayan el canto de las sopranos: *i a trossos lo cànter s'enfonsa rodant* ("y, a trozos, el cántaro se hunde rodando"), al cual sigue inmediatamente el expresivo diálogo entre tenores y sopranos sobre las palabras: *ai! del plor que ella feia* (¡ay! del llanto en que prorrumplía") o la intensidad de la palabra *amargant* sobre el *do* del compás 34, etc.

No creo necesario, a estas alturas, hacer demasiado caso de ciertas vestales del trasnochado puritanismo del siglo pasado que tal vez condenen *a priori* y en absoluto cualquier género de versiones y transcripciones distintas de la única, infalible e inmutable versión original dada por el autor.

A la legua se les ve la doble enfermedad que padecen: empacho de erudición e indigencia de belleza. Hace diez años, en el Congreso Internacional de Musicología de Barcelona, hablé con uno de los mejores musicólogos alemanes. Censuraba las interpretaciones polifónicas de los monjes de Montserrat por exceso en el matiz. No se contentaba con la norma única de matizar por planos, de uso corriente en semejante música, sino que, después de sus estudios y experiencias con los aislados cantores medievalistas del Monasterio del Líbano, díjome que había llegado a la inhumana conclusión de proscribir toda suerte de matices. Contrapunto a palo seco, igualdad de derechos para todos los sonidos, puro comunismo musicológico (!)

Los grandes artistas de los siglos XVII y XVIII no eran tan eruditos ni tan escrupulosos. Les interesaba por encima de todo la belleza. Conocían bien el oficio y conforme a él, transcribían, cambiaban, invertían, se prestaban y trataban a sus anchas temas y obras enteras.

Así Juan Sebastián Bach podía echar mano de un concierto violinístico de Vivaldi y, sin más ni más, convertirlo en concierto propio, para cuatro clavicémbalos. ¿Sonaba bien? ¿Respondía con perfección a las exigencias de su objetivo estético y de su medio expresivo? Pues siendo así, lo demás poco importaba. Y tenían razón. Como la tiene el árbol que, sin meterse

en disquisiciones sobre los elementos químicos de que se compone su savia, se limita a producir buenos frutos. Que es precisamente lo único que nos sirve para distinguir el árbol bueno del árbol malo conforme se dice en el Evangelio.

Otro tema que también se presta a discusiones es la alteración del movimiento que algunos consideran asimismo fijo e inmovible como la pequeña máquina del metrónomo. ¡Qué gran error! Ignoran los tales que el andamento de una obra musical es comparable al semblante humano que, sin dejar de ser siempre el mismo, es susceptible de mil cambios y mutaciones según el estado de ánimo de cada instante.

Dentro de su personal fisonomía—que en los rasgos esenciales es inmutable—los movimientos pueden y deben modificarse ligeramente de acuerdo con varios factores. El primero de ellos es su medio expresivo, es decir, el instrumento de que se sirve el intérprete. El segundo es el medio auditivo, o sea, el lugar donde la obra es interpretada. Todos los organistas, por ejemplo, saben que el medio auditivo de una gran Catedral, llena de resonancias, les obliga a disminuir la velocidad que a determinados pasajes rápidos pueden dar impunemente en el órgano de un pequeño salón. Y así lo practican sin desnaturalizar aquellos pasajes. En cuanto al medio expresivo, nadie ignora que el arco y la

voz humana tienen limitaciones de duración que aquel gran instrumento desconoce.

Otro factor importante estriba en la relación de vecindad entre dos o más obras, ejecutadas sin solución de continuidad. Una misma composición colocada en dos programas diferentes puede y debe admitir pequeñas variaciones de movimiento según el carácter y el contraste representado por las obras que la siguen o la preceden. Y del acierto y adivinación de todas estas imponderables sutilezas depende en parte el éxito de un concierto.

No todos los directores, críticos y compositores alcanzan a ver estas cosas con la claridad y sobre todo, tratándose de estos últimos, con la imparcialidad y amplitud de miras deseable. Conocida es la discusión entre Ravel y Toscanini a propósito de una interpretación del *Bolero*. El gran director había acelerado progresiva e imperceptiblemente el movimiento. Al decirle el compositor que él no había marcado tal indicación en la partitura, contestóle su intérprete: "Ya lo sé, maestro, pero tal como usted lo quiere, el efecto musical es nulo".

Sin duda, Ravel conocía mucho mejor que Toscanini el arte de componer, pero el italiano le aventajaba en el arte de dirigir. Lo mismo que Liszt aventajaba a Schumann en el arte de tocar el piano y por esto su interpretación de la Sonata en *sol* menor, que Schumann le había dedica-

do, sorprendió no poco a éste; si bien, menos exigente que Ravel, reconoció la genialidad del pianista y se limitó a consignar su sorpresa y su preferencia por las interpretaciones de su querida Clara.

Estas largas disquisiciones—que acaso no sean del todo inútiles para más de un lector—vienen a cuento de la sensible modificación del *Andantino* de la Balada chopiniana que Don Manuel convertía en *Andante sostenuto*. Tuvimos nuestras pequeñas dudas y discusiones pero al fin convinimos en que los mismos acordes que en el piano habrían resultado pesados y desprovistos de fluidez y espiritualidad, aumentaban en las voces su pastosa flexibilidad y dulcedumbre retardando el movimiento original.

Y ahora tengo que hacer una advertencia muy importante. Todo cuanto llevo escrito sobre tales libertades interpretativas demanda mucho tacto, prudencia, buen gusto y conocimiento profundo de la música que pueda ser objeto de ellas. El peligro es demasiado evidente para dejar tan graves explosivos en manos incapaces de manejarlos como es debido. Líbrenos Dios de poner la pólvora al alcance de los niños y los locos. Y como unos y otros abundan a diestro y siniestro con increíble largueza, la mejor conclusión de todo lo dicho será recordar lo que el prudentísimo Cide Hamete Benengeli advirtió a los presuntuosos y malandrines historiadores que querían

poner mano en la pluma de tan esclarecido autor:

*Tate, tate, folloncos,  
de ninguno sea tocada...*

Y así quienes quieran poner sus manos peccadoras en obras como las de Chopin que prueben antes de escribir las que escribió Falla.

\* \* \*

El estreno de la *Balada de Mallorca* constituyó el mayor éxito de los Festivales del año 1933. Entre el público abundaban los músicos y críticos extranjeros. Además de la colaboración personal de Don Manuel, de la Capella Classica, del pianista Copeland y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, (de cuyos conciertos hablaremos en el siguiente capítulo), contábamos con una brillante representación de la *Assotiation des Jeunes Musiciens Polonais à Paris* formada por su presidente el compositor Felix R. Labunski de quien estrenamos un fragmento coral de su interesante *Cantata Polonesa* sobre texto antiguo de Jan Kochanowski; el pianista Jerzi Sulikowski; la cantante Jadwiga Hennert y la violinista Grazyna Bacewicz que solamente tomó parte en los conciertos de Palma. La Capella, además de la *Balada de Mallorca* y la *Cantata* de Labunski, dió a conocer espléndidas producciones de los polifonistas po-

loneses Gomolka y Zielenski, cerrando el programa con el Credo de la *Misa Papa Marcelo*, de Palestrina.

Los músicos y aficionados que llenaban el gran corredor de la Cartuja en aquella lluviosa tarde de mayo tributaron a Don Manuel una ovación imponente que obligó a repetir la Balada. Nada se había anunciado en el programa, pero *sotto voce* se había dicho que el estreno sería dirigido por Don Manuel. No obstante, como las corrientes de aire del corredor, por las mismas razones que expuse en el capítulo VI, eran tan peligrosas como la humedad de las cuevas, se resolvió que durante el concierto permanecería Don Manuel en una de las celdas, saliendo para dirigir el coro si el tiempo mejoraba. No mejoró, y por esto, asomóse únicamente para agradecer los aplausos. Sucedió, pues, lo contrario de lo que había pasado en el teatro donde, sin previo anuncio, dirigió el *Ave Maria*.

A pesar de esto, el semanario francés que se publicaba en la isla consignaba imperturbablemente el triunfo obtenido por el compositor "después de haber dirigido su versión". Dígolo en descargo de los reporteros isleños y para corroborar aquello tan sabido que dice el refrán: en todas partes cuecen habas...

Cociéronlas esta vez bastante discretamente los demás periódicos, lo cual quiere decir que se contentaron con hablar de la emotiva solemnidad

del acto, abrumando de elogios a Don Manuel y su obra, mas sin meterse en contrapuntos que, como canta muy oportunamente Maese Pedro en El Retablo, "se suelen quebrar de sotiles". Hubo una excepción que quiero traer aquí más bien que con ánimo de reprenderla, con el propósito de señalar su inconsciente acierto al intuir, a través de su ingenuidad y su candoroso provincianismo, una gran verdad que, once años más tarde, había de señalar certeramente un músico como Joaquín Rodrigo.

Decía aquella reseña: "Manuel de Falla con su talento y vigorosa orquestación (!) ha producido una adaptación magnífica, inteligible y asequible aun a los oídos menos avezados a la música. Desde los primeros compases cautiva al oyente en términos que parece se saborea un delicioso fragmento musical con motivos españoles (sic) que a medida que se prolonga, más interesa y se hace más delicioso y agradable al oído". (\*)

Cuando se estrenó la Balada en Madrid formuló Rodrigo, con harto mayor conocimiento de causa y con más justas razones, esta lúcida observación: "...la Balada de Chopin, escrita en Mallorca, al ser vertida por un coro y a través de una poesía de Verdaguer, toma un insospechado pero inconfundible dejo catalán. Diríase que se

(\*) *La Última Hora*, 22 de mayo de 1933.

escuchan las blandas cadencias, caras a Nicolau y aun a Clavé. Quien sabe si estas inflexiones fueron captadas por el genio de Chopin, aun sin darse él mismo cuenta, y que ha sido preciso escuchar estas armonías, multiplicada su expresión por un coro, para poderlas descubrir nosotros". (\*)

Estas inflexiones señaladas por Rodrigo tuvieron la culpa de que el periodista isleño hiciese su inaudito descubrimiento de los "motivos españoles" capaz de alarmar a cualquier admirador de Chopin que, estando familiarizado con la versión original de la Balada para piano, desconozca su transcripción para coro.

En otra conferencia chopiniana, que, además de la de San Sebastián, dí en Barcelona al conmemorarse el centenario del romanticismo, traté de demostrar, con cautela y sin forzar los argumentos, como la voz de la isla había hablado a Chopin a través del silencio, de la música popular y del paisaje, según se desprende de sus cartas y de sus obras...

Los caminos secretos de la inspiración son tan sutiles como ilimitados. Una impresión visual o auditiva, una sensación placentera o dolorosa, el aire del mar, un perfume silvestre, el sonido lejano de una campana, el número casi infinito de esas pequeñas alas invisibles con que

(\*) *Pueblo*, 10 de junio de 1944.

las cosas exteriores vuelan hacia lo más hondo del alma, cooperan con las facultades creadoras del artista en la determinación de la fisonomía especial de cada obra.

¡Misteriosa eclosión de la semilla única regada por la diversidad de tantas aguas! Cuando el manantial refresca nuestra boca sedienta no pensamos que su canción cristalina ha sido trezada por infinidad de caminos recónditos que son las venas del cuerpo vivo y maternal de la montaña. No lo pensamos ciertamente, mas no por eso deja de ser así.

## CAPITULO IX

*Donde se prosigue la narración de las fiestas chopinianas y se exponen algunos curiosos razonamientos sobre los divos y los coros*

“Nuestro primer coliseo”—o bien: “El coliseo de la calle de la Riera”—o simplemente “Nuestro Teatro Principal presentaba anoche el aspecto de las grandes solemnidades”. Así solían empezar sus reseñas teatrales, en las grandes ocasiones, el veterano cronista Don Antonio Piña y sus discípulos e imitadores, que equivale a decir la mayoría de periodistas isleños de aquellos tiempos, que en algo se estimaban.

Cuando un lector, al refocilarse beatíficamente con su ensaimada matutina, leía aquel exordio, repetido sólo cinco o seis veces al año, podía tener la seguridad de que algo muy señalado había ocurrido la noche anterior. Podía ser una ópera o una zarzuela, un drama o una comedia, un acto benéfico a cargo de distinguidos divos “de la localidad”; podía ser, aunque más raramente, un concierto. Todo esto, y algunas