

EDUARD TOLDRÀ
(1895 — 1962)

OBRA COMPLETA
PER A COBLA

SEGON VOLUM

QUINZE SARDANES

1924 — 1935

PRIMERA EDICIÓ A CURA
DE SALVADOR MAS

Barcelona, dinsic.cat, 2015



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Eduard Toldrà. Obra completa per a cobla

Segon volum

1a edició: desembre 2015

© Hereus d'Eduard Toldrà

© Edició crítica: Salvador Mas

By Eduard Toldrà

© Copyright 1963, Unión Musical Ediciones, S.L., Madrid (España)

All Rights Reserved. Reprinted by Permission

© This new edition copyright 2012 by DINSIC Publicacions Musicals, S.L. (Barcelona).

© Copyright 2012, DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

1st edition 2015

All Rights Reserved.

Disseny coberta: Carles Marsal

Il·lustració coberta: Entre sardana i sardana, oli de Xavier Nogués (1940). Museu de Montserrat

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

Imprès a: Service Point

Pau Casals, 161-163

08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Dipòsit legal: 20943-2015

ISMN: 979-0-69231-728-9

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10, E 3a - 08002 Barcelona

Tel. 00 34-93.318.06.05 - Fax 00 34-93.412.05.01

e-mail: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com - www.dinsic.es - www.dinsic.cat



dinsic.cat

T A U L A

INTRODUCCIÓ, — ix

QUINZE SARDANES

13. — *La Ciseta* en Si bemoll major, — 1
14. — *L'hostal de la Peira* en Sol menor, — 9
15. — *El bac de les ginesteres* en Do major, — 18
16. — *Ofrena* en Fa major, — 26
17. — *La fageda d'en Jordà* en Fa major, — 34
18. — *Puig Neulós* en Si bemoll major, — 44
19. — *El roserar* en Mi bemoll major, — 53
20. — *Atzavares i baladres* en Sol major, — 62
21. — *Tamariu* en Si bemoll major / Sol menor, — 72
22. — *Cantallops* en La menor, — 80
23. — *Coll Forcat* en Si bemoll major, — 88
24. — *Salou* en Sol major, — 97
25. — *Faluga* en Si bemoll major, — 105
26. — *Perafita* en Si bemoll major, — 113
27. — *Capvespre* en Sol major, — 120

NOTES CRÍTIQUES, — 131

Glossari, — 143

INTRODUCCIÓ

ADVERTIMENT PREVI

En presentar el segon volum de les obres completes per a cobla d'Eduard Toldrà, hem d'advertir el lector que, malgrat que al primer volum hi escrivíem, p. *xj* i *xii*ff, que aquest segon volum contindria tretze sardanes, concretament les sardanes corresponents als anys 1924–1932, durant el treball de preparació dels materials per publicar ens ha semblat però, encertat d'esmenar el nostre propòsit inicial, ampliant-ne el període temporal i el nombre de sardanes, per fer coincidir la cesura entre aquest segon volum i el tercer amb el trencament de la guerra dels tres anys o guerra civil de 1936–1939, després de la qual ja res no tornà a ser com abans, ni per al nostre país ni per a Toldrà. Així doncs, el període cronològic que presentem ara abasta els anys que van des del 1924 fins al 1935, corresponent al de la composició de les sardanes núm. 13 – 27.

*

Després dels assoliments de *Sol ixent* i *Camperola* dels anys 1922 i 1923 respectivament, que cloïen el primer volum, arribem ara, amb les sardanes publicades en aquest segon volum, al període de la plena maduresa d'un Toldrà que domina ja àmpliament la seva tècnica de compositor i que, afinant molt subtilment la seva sensibilitat, amplia significativament l'abast del seu món espiritual. Són aquests els onze anys de la seva maduresa artística i humana, d'assoliments definitius en el seu desenvolupament creador, i són també, i finalment, els anys d'una certa estabilitat professional, amb el nomenament al 1933 com a professor de violí a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, avui Conservatori Municipal de Música d'aquesta ciutat. Són, en fi, els anys feliços de composicions tan rellevants com *Empúries* i *La maledicció del Comte Arnau* (1926); de la composició i estrena al Palau de la Música Catalana d'*El giravolt de maig* (1928), l'òpera còmica en un acte de Josep Carner (Barcelona, 1884 – Brussel·les, 1970); de la música d'escena per al drama popular en tres actes d'Adrià Gual (Barcelona, 1872 – Sant Pere de Ribes, 1943), *Lionor o La filla del marxant* (1934), i finalment de l'eclosió del Toldrà potser més estilitzat i més original, el més obert a l'avenir i prometedor d'un nou desenvolupament artístic, que la guerra malauradament estroncà: ens referim a la composició de *La rosa als llavis* (1935), sobre *El poema de la rosa als llavis* de Joan Salvat-Papasseit (Barcelona, 1894–1924).

En efecte, fins i tot en el petit món de la sardana, i malgrat la modèstia d'aquesta, se'ns presenta Toldrà capaç d'individualitzar i dotar de caràcter distint cada una de les seves noves composicions. Així, al costat de sardanes radiant, lluminoses com *El bac de les ginesteres* i *Atzavares i baladres* és capaç d'escriure també obres tant roents i tant intenses com *La fageda d'en Jordà* sobre el poema de Maragall, o bé juganeres i capricioses com *Faluga* o *Tamariu*,

o encara, gairebé hieràtiques com *L'hostal de la Peira*, amb harmonies estàtiques i arcaïtzants (quintes paral·leles incloses i evidents). Hi trobem també intents, cautelosos, tot s'ha de dir –perquè ni Toldrà fou mai un esperit *enragé* de la modernitat, ni la sardana era el lloc més apropiat per a certa classe d'experiments–, que es fan ressò d'influències i procediments moderns d'aquells anys d'entre guerres, quan en la música de tradició culta europea hom cercava d'incorporar-hi harmonies d'una música, del jazz afro-nord-americà, que feia veritable furor, o d'inventar procediments poli- o bi-tonals, com els que es coïen al París de l'època (pensem en Stravinskij, en Ravel, Milhaud...) –vegeu, si no, i per exemple, els compassos 54ff de *Salou*.

Hi observem, en fi, un Toldrà pletòric de recursos i d'ambició creativa, un domini de la composició –diem aquí composició ben conscientment, i no juxtaposició pura i simple d'idees més o menys reeixides– manifesta amb la destresa del treball motívic i amb la recerca d'originalitat: cal remarcar el fet que no hi ha dos acompanyaments de cantilena iguals en el conjunt de les sardanes, ni cap fórmula melòdica repetida. Al llarg de tota l'obra sardanística de Toldrà hi constatem encara un esperit jocós, faceciós, gosaríem dir mozartian fins i tot, essencialment teatral, comediant i irònic, si voleu, expressat molt sovint en el joc de l'equívoc entre ritme i metre, manifest en detalls subtils que ens inviten al somriure, com si escoltéssim un bon acudit o una bella facècia –d'altra banda, no pas gaire lluny de com ho feren al llarg de la tradició i d'una manera tan intel·ligent compositors com, per exemple, Haydn. En fi, i encara, s'ha subratllat molt el caràcter líric de la música de Toldrà, ben cert, però potser no pas prou el seu motor rítmic, i potser caldria redreçar aquesta visió, puix que sabem documentalment de la integritat i de l'exigència rítmica d'aquest compositor. Potser que aquí calgui recordar una vegada més encara la frase de Maurice Ravel sobre el jove Toldrà, quan aquest, amb motiu d'una visita al domicili parisenc del mestre, al front del seu Quartet Renaixement, per a executar-hi el famós *Quatuor*, exclamà admirat: "Aquest xicot hauria inventat el ritme, si no estigués ja inventat..."¹ Ara bé, la complexitat rítmica a la que ens referim no ve pas del desig d'embolicar la troca, com diem familiarment, sinó del gust, del bon gust pel joc, de la joia de viure, de la intel·ligència, de l'anhel d'elevació, de distanciament espiritual, d'ironia en suma, entesa aquesta en el sentit més clàssic, apol·lini, més universal en definitiva.

SALVADOR MAS
Barcelona, desembre de 2015

1 CAPDEVILA (1964)

INTRODUCTION

PRIOR WARNING

When presenting the second volume of the complete works of Eduard Toldrà for *cobla*, we must warn the reader that, although in the first volume we announced, p. xj and xiijf, that this second volume would contain thirteen *sardanes*, namely the *sardanes* from the years 1924–1932, as we were working on preparing the materials for publication it has seemed right to amend our initial aim by extending the period and the number of *sardanes*, to match the break between the second volume and the third with the outbreak of the three years' war or civil war of 1936–1939, after which nothing was again as before, neither for our country nor for Toldrà. So the chronological period we present now covers the years from 1924 to 1935, corresponding to the composition of the *sardanes* 13 – 27.

*

After the achievements of *Sol Ixent* [Rising Sun] and *Camperola* [Paesant *Sardana*] from the years 1922 and 1923 respectively, which closed the first volume, we now reach, with the *sardanes* published in this second volume, the period of full maturity of a Toldrà who now widely dominates his compositional technique, subtly fine-tuning his sensitivity, significantly broadening the scope of his spiritual world. We are talking of the eleven years of his artistic and human maturity, of definite successes in his creative development, and also, finally, the years of some professional stability, with his appointment in 1933 as professor of violin in the *Escola Municipal de Música de Barcelona* [Barcelona Municipal School of Music], today *Conservatori Municipal de Música* [Municipal Conservatoire of Music] of this city. These are, in short, the happy years with compositions as important as *Empúries* [*Empúries* (ancient Greek colony in Catalonia)] and *La maledicció del Compte Arnau* [The Curse of Count Arnau] (1926); the composition and premiere at the *Palau de la Música Catalana* of the one act comic opera with libretto by Josep Carner (Barcelona, 1884–Brussels, 1970) *El giravolt de Maig* [The Flip of May] (1928); incidental music for the popular drama in three acts by Adrià Gual (Barcelona, 1872–Sant Pere de Ribes, 1943) *Lionor o La filla del marxant* [Lionor or the Merchant's Daughter] (1934); and finally the blossoming of perhaps a more stylish and original Toldrà, more open to the future and promising a new artistic path that was unfortunately cut short by the war: we refer to the composition of *La rosa als llavis* [The Rose on the Lips] (1935), on *El poema de la rosa als llavis* [The Poem of the Rose on the Lips] by Joan Salvat-Papasseit (Barcelona, 1894–1924).

Indeed, even in the small world of the *sardana*, and despite its modesty, we are shown a Toldrà able to make quite individual and provide a distinct character in each one of his new compositions. So, with radiant bright *sardanes* such as *El bac de les ginesteres* [The Shade of the Brooms]

and *Atzavares i baladres* [Pitas and Oleanders], he is also able to write works so incandescent and intense as *La fageda d'en Jordà* [The Beech of Jordà] on Maragall's poem, or as playful and capricious as *Faluga* [*Faluga*] or *Tamariu* [*Tamariu* (a population belonging to Palafrugell)], or even almost stylized such as *L'Hostal de la Peira* [Hostal of *La Peira*], with static and archaic harmonies (including obvious parallel fifths). We also find approximations, albeit cautious – because neither was Toldrà ever a *wild spirit* of modernity, nor was the *sardana* the most appropriate place for certain kinds of experiments –, which echo poly- or bi-tonal influences and procedures such as those that were being cooked up in the Paris of the time (we think of Stravinsky, Ravel, Milhaud, etc.) – see as an example the bars 54ff of *Salou*.

We see Toldrà in this period, ultimately, with a plethora of resources and creative ambition, and a mastery of composition – we use the word composition here in a very conscious way, and not just as a pure and simple juxtaposition of a series of ideas more or less accomplished – manifested in the skill of the motivic work and the search for originality: it should be noted that there are no two accompaniment figurations alike in all the *sardanes*, nor any repeated melodic formulae. Throughout all Toldrà's *sardana* works, we find still a playful, humorous spirit, dare we say even Mozartian, essentially theatrical, comedian and ironic if you will, expressed very often in the game of ambiguity between rhythm and meter, showing itself in subtle details that invite us to smile, like hearing a good joke or a beautiful occurrence – really not so far removed from how composers such as Haydn did this traditionally and in such a clever way. The clearly lyrical character of Toldrà's music has been much emphasized, but maybe its rhythmic engine not enough, and perhaps this view should be corrected, since we have documentary proof of the integrity and rhythmic demands of this composer. Maybe here we should recall again the words of Maurice Ravel about the young Toldrà, when, on the occasion of a visit to Ravel's Paris home in front of his *Quartet Renaissance* [Renaissance Quartet], to play the famous *Quatuor*, he exclaimed admiringly: "This lad would have invented rhythm, had it not already been invented...."¹ However, the rhythmic complexity to which we refer comes not from the desire to shoot oneself in the foot, as we say colloquially, but from the love of the game, the joy of life, of intelligence, of longing for uplifting, of spiritual detachment, irony in short, understood in its most classical, Apollonian, most universal sense.

SALVADOR MAS
Barcelona, December 2015

¹ CAPDEVILA (1964)

13.— LA CISETA

Sardana en Si bemoll major (1924)

I

Flabiol
en Fa
i tambori

I
Tibles
en Fa

II

I
Tenors
en Sib

II

I
Cornetins
en Sib

II

Trombó

I
Fiscorns

II

Contrabaix

This system contains the first six staves of the musical score. The Flabiol and i tambori (first staff) play a melody starting with a forte (f) dynamic. The Tibles I (second staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cornetins I (fourth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Trombó (third staff), Fiscorns I (fifth staff), and Contrabaix (sixth staff) play a bass line starting with forte (f). The Fiscorns II (fifth staff) and Contrabaix (sixth staff) also play a bass line starting with forte (f). The Tenors II (third staff) play a bass line starting with forte (f). The Tibles II (second staff) play a bass line starting with forte (f). The Flabiol and i tambori (first staff) play a melody starting with forte (f). The Tibles I (second staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cornetins I (fourth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Trombó (third staff), Fiscorns I (fifth staff), and Contrabaix (sixth staff) play a bass line starting with forte (f). The Fiscorns II (fifth staff) and Contrabaix (sixth staff) also play a bass line starting with forte (f). The Tenors II (third staff) play a bass line starting with forte (f). The Tibles II (second staff) play a bass line starting with forte (f).

7

Fl.
i tmb.

I
Tib.

II

I
Ten.

II

I
Cr.

II

Trb.

I
Fsc.

II

Cb.

This system contains the next six staves of the musical score. The Fl. i tmb. (first staff) play a melody starting with piano (p). The Tib. I (second staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Tib. II (second staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Ten. I (third staff) play a melody starting with forte (f). The Ten. II (third staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cr. I (fourth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cr. II (fourth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Trb. (fifth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Fsc. I (sixth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Fsc. II (sixth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cb. (seventh staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Fl. i tmb. (first staff) play a melody starting with piano (p). The Tib. I (second staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Tib. II (second staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Ten. I (third staff) play a melody starting with forte (f). The Ten. II (third staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cr. I (fourth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cr. II (fourth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Trb. (fifth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Fsc. I (sixth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Fsc. II (sixth staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf). The Cb. (seventh staff) play a melody starting with mezzo-forte (mf).

14.— L'HOSTAL DE LA PEIRA

Sardana en Sol menor (1924)

9

Flabiol
en Fa
i tambori

I
Tibles
en Fa
II

I
Tenors
en Sib
II

I
Cornetins
en Sib
II

Trombó

I
Fiscorns
II

Contrabaix

pizz.
mf

p

[mf]

7

Fl.
i tmb.

I
Tib.
II

I
Ten.
II

I
Cr.
II

Trb.

I
Fsc.
II

Cb.

[mf]

mf

mf

mf

arc

15.— EL BAC DE LES GINESTERES

Sardana en Do major (1924)

Flabioli
en Fa
i tambori

I
Tibles
en Fa
II

I
Tenors
en Sib
II

I
Cornetins
en Sib
II

Trombó

I
Fiscorns
II

Contrabaix

7

Fl.
i tmb.

I
Tib.
II

I
Ten.
II

I
Cr.
II

Trb.

I
Fsc.
II

Cb.

The musical score is for a sardana in 6/8 time, key of D major. It features a large ensemble of instruments. The first system includes Flabioli (Fa), Tibles (Fa), Tenors (Si), Cornetins (Si), Trombó, Fiscorns, and Contrabaix. The second system continues with Fl. i tmb., Tib., Ten., Cr., Trb., Fsc., and Cb. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *ff* pizz., and *[f]*. The music is written for a full band, with some instruments having multiple parts (I and II). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7.

35

[illegible][illegible]

18.— PUIG NEULÓS

Sardana en Si bemoll major (1925)

Flabioli
en Fa
i tambori

I
Tibles
en Fa

II

I
Tenors
en Sib

II

I
Cornetins
en Sib

II

Trombó

I
Fiscorns

II

Contrabaix

7

Fl.
i tmb.

I
Tib.

II

I
Ten.

II

I
Cr.

II

Trb.

I
Fsc.

II

Cb.

A

[illegible]

20.— ATZAVARES I BALADRES

Sardana en Sol major (1929)

Flabiol en Fa i tambori

I Tibles en Fa

II

I Tenors en Sib

II

I Cornetins en Sib

II

Trombó

I Fiscorns

II

Contraaix

7

Fl. i tmb.

I Tib.

II

I Ten.

II

I Cr.

II

Trb.

I Fsc.

II

Cb.

 dinsic.cat

23.— COLL FORCAT

Sardana en Si bemoll major (1932)

Flabiol
en Fa
i tambori

I
Tibles
en Fa

II

I
Tenors
en Sib

II

I
Cornetins
en Sib

II

Trombó

I
Fiscorns

II

Contrabaix

pizz.

f

mf

f

p

mf

mf

f

mf

7

A

Fl.
i tmb.

I
Tib.

II

I
Ten.

II

I
Cr.

II

Trb.

I
Fsc.

II

Cb.

arc

f

mf

mf

pizz.

13.— LA CISETA, sardana en Si bemoll major (1924)

F: fc del ms autgr, a VG: BMVB, Tol MS/75; quadern de 4 pp numerades i amb música; de format apaïsat, amb 24 pautes, escrit amb tinta, amb 2 sistemes per p; anota per separat les tirades de curts i de llargs (29 i 67 resp.)

T a l'encapçalament: *LA CISETA*

Dt a la fi, p 4: *Abril 1924*

Estr. a B, a l'Orfeó Gracienc, el 19.IV.1924

1–29 // 30–96 cc

*

Ciseta és hipocorístic, diminutiu afectiu i familiar, de Narcisa, el nom de la filla d'Eduard Toldrà, Narcisa Toldrà i Sobrepera, a qui, en motiu del seu

naixement l'any 1924, és ded. la sardana –i també aquest vol.

c 18: 1tib: hi afegim el *mf*
—: 2cr: esmenem la 3n sol¹ (= fa¹) per #fa¹ (= mi¹) per integrar-lo a l'acord de La major, aquí en funció de dominant de Re menor sobre la nota Re com a pedal (Re–re–#do¹–mi¹–la¹–la²). El tipus d'error de transposició, però, fa pensar que Toldrà potser tenia al cap no l'acord de La major, sinó l'acord de 7^a de dominant –i això explicaria perfectament l'aparició del sol¹. Tanmateix, consultada la rpap de la UME, aquest acord no hi és present –ni tampoc, per cert, la imitació del 1tib pel 1ten (si¹–la¹–sol¹–sol¹–#fa¹–sol¹–#fa¹–mi¹)–. Per tant, atès que no és una mateixa cosa l'acord tríade de dominant que l'acord de 7^a de dominant, i que aquest darrer, tot i exercir la mateixa funció que aquell, representa tanmateix un canvi en la qualitat de l'acord, no gosem donar la lliçó la¹ (= sol¹), malgrat la seva perfecta plausibilitat, sense més proves positives.

c 19: fl: hi afegim el *p*
—: 1tib i 2fsc: hi afegim els *pts*

—: 2tib: hi afegim el *mf*
cc 44–55: Al ms la part del 1tib ve escrita per a la del 2tib, amb una advertència de Toldrà: *¡Ull! 1er tible*, al c 44, i *2n tible*, al c 56

c 45: 1ten: hi afegim el *mf*
c 55: 1cr, al ms autgr, 2n: la¹ (= sol¹). Malgrat la perfecta claredat del ms, atès però que als cc 69 i 93, clarament emmirallats en aquest, no hi apareix mai el 6è grau de l'acord (la *sixte ajoutée* sobre l'acord de Fa –el Re–, ni sobre el de Si bemoll –el Sol–), com és el cas present, bé que podem pensar raonablement en un possible error de transposició de Toldrà i proposar d'esmenar el la¹ amb un sol¹ (= fa¹); consultada la rpap de la UME, hi llegim l'acord de Si bemoll, per tant, sense el Sol¹, cosa que ens confirma la nostra hipòtesi. Esmenem doncs aquesta nota, el la¹ (= sol¹) amb un sol¹ (= fa¹) i igualement així els tres motius dels cc 55, 69 i 93

c 58: 1cr, 2fsc i cb: hi afegim el *p*
c 70: 2cr: hi afegim el *p*
c 71: 1tib i 2ten: hi afegim el *mf* i la prescripció d'*expressiu* per al 1tb
c 77: trb, 1fsc i cb: hi afegim el *mf*

14.— L'HOSTAL DE LA PEIRA, sardana en Sol menor (1924)

F: fc del ms autgr, a VG: BMVB, Tol MS/57; quadern de format apaïsat, de 16 pp numerades, amb 12 pautes, amb música les pp 2–15, escrit amb tinta, anotades per separat les tirades de llargs i curts (45 i 74 resp.)

T a la portada: *L'HOSTAL DE LA PEIRA*.

Dt a la fi, p 15, *Novembre, 1924*

Estr. a B, el 30.XI.1924, al Parc de la Ciutadella, per la Cobla Barcino, al certamen del “Foment de la Sardana”.

1–45 // 46–120 cc

*

Segona aproximació explícita de Toldrà al tractament glossat de la cançó popular tradicional (veg *Caterina d'Alió*, sardana núm. 10, en Do menor, 1r vol, pp 79–87). *L'hostal de la Peira*, (de la Pedra, en català actual) és doncs una glossa de la cançó popular catalana del mateix nom, cançó típica de bandolers – amb la narració de fets de sang i fetge inclosos.

El text, sense la música, aquell que diu

“A l'hostal de la Peira *olà*
tres dames van anar;
diuen a la mestressa *olà*
què n'hi ha per sopar *olà*.”

O bé aquest altre,

“A l'hostal de la Peira *olà*
dames hi van anar;
ja truquen a la porta, *olà*
ja en responen: — qui hi ha? *olà*.”

segons les múltiples variants que ens han pervingut, aparegué ja en el *Romancerillo catalán* de Manuel Milà i Fontanals (Barcelona, 1882)² i més endavant, ja amb l'anotació musical de la melodia i en múltiples variants, en nombrosos reculls posteriors³.

2 v. MILÀ I FONTANALS, Manuel (1853); (1882); (1980)

3 v. L'AVENÇ (1909²), pp 96ff; BOHIGAS, Pere (1983²), pp 110f