

EDUARD TOLDRÀ  
(1895 — 1962)

---

OBRA COMPLETA  
PERACOBLA

TERCER VOLUM

QUATRE SARDANES

1946 — 1950

---

LES DANSES DE VILANOVA

LA MALEDICCIÓ DEL COMTE ARNAU

---

ANNEX

TRES SARDANES REVESSES

PRIMERA EDICIÓ ACURA  
DE SALVADOR MAS

Barcelona, dinsic.cat, 2015

Eduard Toldrà. Obra completa per a cobla

Tercer 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: 28584-2015

ISMN: 979-0-69231-729-6

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](mailto:dinsic@dinsic.com)**  
**[www.dinsic.com](http://www.dinsic.com) - [www.dinsic.es](http://www.dinsic.es) - [www.dinsic.cat](http://www.dinsic.cat)**

## T A U L A

INTRODUCCIÓ, — *ix*

### QUATRE SARDANES

28. — *Vilanova* en Sol major, — *1*  
29. — *Maria Isabel* en Sol major, — *10*  
30. — *Mariàngela* en Si bemoll major, — *19*  
31. — *Vallgorquina* en Si bemoll major, — *27*

### DUES OBRES PER A COBLA

- Les danses de Vilanova*, — *37*  
*La maledicció del Comte Arnau*, — *57*

### ANNEX

- Primera sardana revessa, — *99*  
Segona sardana revessa, — *106*  
Tercera sardana revessa, — *116*

NOTES CRÍTIQUES, — *127*

Glossari, — *137*

Í N D E X, — *139*

## INTRODUCCIÓ

Tanquem amb aquest tercer volum la publicació de l'obra completa d'Eduard Toldrà per a cobla. En aquest hi recollim les quatre sardanes que Toldrà escriví després de la guerra dels tres anys o guerra civil (1936–1939) i que clouen la producció sardanística del mestre. Hi apleguem també les dues úniques obres no sardanístiques per a cobla, la glossa del ball popular *Les danses de Vilanova* i la impressió lírica, *La maledicció del Comte Arnau*, dels anys 1921 i 1926 respectivament, i en annex, les tres sardanes revesses, que en la nostra edició hem numerat a part del corpus sardanístic normal.

Les dues primeres sardanes que obren aquest darrer volum, *Vilanovina* i *Maria Isabel* no foren escrites fins deu anys després de l'inici de la darrera guerra civil espanyola del 1936. Durant aquesta, llevat d'alguna aparició pública com a director, puix que fou nomenat, ben a desgrat seu, director d'una banda, la Banda de les Milícies Anti-feixistes, Toldrà hagué de suspendre tota activitat artística, llevat de les classes a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, on al 1933 havia guanyat una de les càtedres de violí. Per motius de sensibilitat artística, Toldrà avorria les bandes, tant per llur tipus de so, que com a violinista detestava, com pel fet que aquestes, no disposant d'un repertori propi de qualitat, es veiessin obligades a manllevar repertori simfònic –i a fer-ne per aquesta raó una mena de trista caricatura–<sup>1</sup>. Dèiem a desgrat seu també pel fet significatiu que Toldrà no combregava pas gens amb segons quines consignes polítiques del moment; per sort per a ell, l'aventura, amb el desgavell d'aquells dies, durà ben poc. Tanmateix, com una gran majoria de catalans catòlics, vista la gravetat de la situació a la rera guarda catalana, hagué de viure i deplorar els fets que es produïren al seu voltant i que el marcaren profundament, començant per l'assassinat l'any 1937 a mans de les patrulles de la FAI del seu gran amic Manuel Clausells, secretari que fou de l'Associació de Música “*da camera*”, i l'organitzador de concerts i dinamitzador cultural més significatiu del primer quart de segle xx a Catalunya, l'home que havia propiciat l'entesa entre el gran Josep Carner (Barcelona, 1884–Busset-les, 1970), llavors vicecònsol d'Espanya a Le Havre, i Toldrà, a propòsit de la producció i l'estrena l'any 1928 de l'òpera còmica d'ambdós, *El giravolt de maig*.

Per por dels bombardejos freqüents de Barcelona, Toldrà visqué amb la família allunyat del domicili del carrer de Girona, poc segur, al primer pis d'una caseta de dues plantes al barri de Gràcia, propietat de la família Clausells, al carrer de Verdi, al pis buit que Conxita Badia (Barcelona, 1897–1975) havia deixat quant, arran de la guerra s'havia exiliat primer a França i més tard a l'Amèrica del Sud. Aquí els tres membres de la família Toldrà convivia amb en Francesc Costa i Carrera (Barcelona, 1891–1959), el famós violinista i col·lega al Conservatori, amic des dels anys d'estudi<sup>2</sup>, refugiat també amb el seu pare. A la planta de l'edifici, hi vivia la vídua de Manuel Clausells amb els seus fills, a qui després de la partida de Badia i de l'assas-

sinat del marit, els Toldrà i els Costa feien companyia. Un cop acabada la guerra, res no tornà a ser com abans; mort en Clausells i a l'exili gairebé tots els amics, començant per Pau Casals, Robert Gerhard, Conxita Badia, Pere Bosch Gimpera, Jaume Pahissa i tants d'altres, Toldrà es trobà sol i amb un país on tampoc res no fou com abans.

L'any 1941, però, gràcies al mecenatge del llibreter, bibliògraf i bibliòfil Josep Porter i Rovira (Montblanc, Conca de Barberà, 1901–Barcelona, 1999), que organitzà per a ell una sèrie de concerts com a director amb l'*Orquesta Sinfónica de Madrid*, als que en enseguien d'altres amb l'*Orquesta Nacional de España*, Toldrà pogué alliberar-se finalment de l'esclavatge professional que fins aquest moment l'obligava a fer de músic de cafè (fins a la guerra a la *Granja Royal*, després a l'*Oro del Rin*). A rel dels concerts dirigits fora de Catalunya, fou tan gran el ressò de l'anomenada de Toldrà com a director d'orquestra, que l'Ajuntament de Barcelona, sota els auspicis del seu ponent de Cultura, el filòsof, etnòleg i polític conservador Tomàs Carreras i Artau (Girona, 1879–Barcelona, 1954), creà l'*Orquestra Municipal de Barcelona* i li n'encarregà la direcció.

Si bé ja des de molts anys abans (1916) Toldrà havia dirigit esporàdicament, però sovint, diverses orquestres, com l'Orquestra Pau Casals (des de 1917), l'Orquestra d'Estudis Simfònics (1924) i d'altres, fou a partir d'aquest moment quan s'inicià un tomb en la seva vida artística i professional, que propicià que paulatinament deixés el violí i la composició, per lliurar-se en cos i ànima a la direcció de la seva orquestra. S'ha lamentat moltes vegades el fet que Toldrà, en professionalitzar-se com a director d'orquestra, deixés de compondre com abans, i és ben cert que fou així. Som del parer però, que, si bé és del tot cert que la dedicació a la seva orquestra li va acaparar tota la seva atenció i li reclamà tot el temps de què disposava, també ho és que no es degué sentir amb prou esma de compondre enmig d'un món tan malmès com el de la Catalunya vençuda i humiliada; malgrat els èxits esclatants de la seva nova vida professional –que foren molts i molt grans–, pensem que de fet, a partir d'aquest moment, el Toldrà director no féu més que donar generosament i arreu de tot el seu profund saber musical i rica experiència professional, acumulats al llarg de tota la seva vida anterior; tanmateix, com dèiem, ja no pogué pouar més dins seu; la deu s'havia assecat.

Les dues darreres sardanes, *Mariàngela* i *Vallgorguina* de 1948 i 1950 respectivament clouen el cicle compositiu de Toldrà per a cobla, i gairebé el de tota l'obra. Només va escriure encara dues cançons més: *As froliñas dos toxos* (Les floretes de la ginesta) d'Antonio Noriega Varela (1951) i *Aquarel·la del Montseny* de Pere Ribot (1960).

\*

Si bé és cert que la principal comesa d'una cobla consisteix a sonar la música del ball de sardanes a la plaça, també ho és que la cobla serveixi de música a les ballades d'allò que comunament anomenem el ballet popular, això és, la dansa tradicional popular dels esbarts dansaires. Esbart, originàriament, és un mot que designa un grup de

1 v. CAPDEVILA (1964)

2 v. TOLDRÀ, Eduard (2014)

persones o animals, un escamot o un vol<sup>3</sup>. Al segle XIX la paraula –segurament en la seva accepció de vol (d’ocells)– entrà a formar part de la vida cultural de la Renaixença catalana. Un grup de joves literats catalanistes, que celebrava les seves sessions a l’aire lliure, concretament a la Font del Desmai de Vic, al voltant d’un jove Jacint Verdaguer (Folgueroles, 1848 – Vallvidrera, 1902), fou batejat al 1867 per aquest amb el nom d’Esbart de Vic. I d’aquí, a Catalunya la denominació d’esbart ha passat a significar també grup o associació dedicat al conreu i difusió de la dansa tradicional catalana, tal com ho defineix l’Enciclopèdia Catalana<sup>4</sup>. *Les danses de Vilanova*, essent com són danses tradicionals populars, en aquest cas de la vila de Vilanova, al Garraf, pertanyen al corpus folklòric objecte d’aquest conreu i difusió encomanats als esbarts catalans. Toldrà, fill de Vilanova, volgué retre doncs homenatge a aquesta antiga tradició, amb una glossa del ballet popular. Semblantment al significat que té en l’àmbit literari o documental, el mot glossa ens remet al concepte de comentari, d’anotació o traducció, d’aclariment al marge d’un document o d’una obra literària. Anàlogament en música, la glossa, també de llarga tradició, si bé menys antiga, ens remet a l’ornament, a l’embelliment d’un interval, d’un motiu o d’una frase o d’un nucli significatiu *per se*. Tot i ser la glossa musical un pràctica lligada a un text previ, com en certa manera ho poden ser la improvisació, la fantasia o la variació, no és però ni una fantasia pròpiament dita, puix que aquesta generalment no se sotmet a cap pla compositiu aliè a ella, ni és tampoc una variació, travada i organitzada en si mateixa i lligada estretament a un tema previ. Si la fantasia divaga i la variació desenvolupa –inventa– idees subjacents al tema de què parteix, la glossa explica, comenta. En el món del llenguatge equivaldria en certa manera a la locucions del tipus *en altres paraules, això és, és a dir*, etc.

\*

La segona obra no sardanística de Toldrà, la que clou aquest volum, és *La maledicció del Comte Arnau*, segurament una de les seves obres més originals i suggestives, i una veritable baula d’or en la cadena de la tradició de la música per a cobla. *La maledicció del Comte Arnau* s’incardina en una ja llarga i fecunda tradició literària i musical que de la Renaixença romàntica ençà s’ha anat manifestant al llarg de la nostra història cultural, com “el més fort, més robust i més popular de Catalunya; [...] el mite per antonomàsia de la literatura catalana”, segons que escriu Romeu i Figueras<sup>5</sup>. Toldrà, com dèiem, hi figura com a fita essencial i gloriosa, precedit per Enric Morera (Barcelona, 1865–1942), que musicà *El Comte Arnau: visió llegendària en quatre quadres* (1905) de Josep Carner, i Felip Pedrell (Tortosa, 1841–Barcelona, 1922) que al 1911 ja va musicar el poema de Maragall.

Literàriament el recorregut és molt més llarg; consignarem només algunes aportacions significatives, començant per Víctor Balaguer (Barcelona, 1824–Madrid, 1901), que en la seva *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (1860–1863), ja havia narrat la llegenda i en reproduí

la cançó<sup>6</sup>; hi trobem també aportacions de noms il·lustres com els d’Àngel Guimerà<sup>7</sup> (1895), Frederic Soler (Serafi Pitarra)<sup>8</sup> (1900), Maragall<sup>9</sup> (1900), Jacint Verdaguer<sup>10</sup> (1901), Carner, suara esmentat, i Alfons Maseras<sup>11</sup> (1922). Ja més ençà, encara hi trobem Josep M. de Sagarra<sup>12</sup> (1928) Xavier Benguerel i Joan Oliver<sup>13</sup> (1936), i altres aportacions com les d’Ambrosi Carrion<sup>14</sup> (1947), Nicolau Maria Rubió i Tudurí<sup>15</sup> (1948–1949), Miquel Arimany<sup>16</sup> (1968) i Joan Brossa<sup>17</sup> (1975) i segurament algun altre que devem haver oblidat.

Difícilment podria haver trobat Joan Maragall (Barcelona, 1960–1911), el més insigne *recreador* del repertori dels nostres mites tradicionals, una més exacta interpretació, una millor “impressió lírica” que la de Toldrà emprant el so esclatant i aspre de tres cobles i una timbala desbocades, com el cavall en flames del vell Comte Arnau, ànima en pena, condemnat eternament a voltar pels aires, pels seus pecats sacrílegs, impius i injustos, per la seva desafiant supèrbia demoníaca. Amb els poemes dedicats a figures mítiques com *Joan Garí, El mal caçador, La fi d’en Serrallonga* i en el més extens de tots, *El Comte Arnau*<sup>18</sup>, Maragall –nodrit amb el contacte assidu i fervorós amb l’obra de Goethe, Novalis i Nietzsche– sabé expressar com ningú entre nosaltres “tota la versió demoníaca del nostre seny”, en expressió feliç de Pere Corominas, tota l’aspror de les nostres llegendes populars, paral·lelament al que en altres ambients culturals més prestigiats significà l’aparició d’herois universals com ho foren Faust o el Don Joan.

Dèiem so aspre i esclatant de les tres cobles, però també hauríem de consignar l’ús profús dels acords de quinta augmentada, que ens remetent involuntàriament al món de les quintes augmentades d’altres cavalls de foc també desbocats, com ho són els de les Valquíries wagnerianes, situades tanmateix als antípodes estètics de Toldrà; hauríem també de consignar l’ús de l’escala de tons sencers, i no oblidar el magnífic i minuciós treball motívic al llarg de tota la composició, que, seguint la imatge del cavalcar incessant al llarg de tota l’eternitat, Toldrà, amb la superposició de quintes de l’acord DO–SOL–RE, deixa oberta, no conclou; la visió fantàstica del pas del cavaller muntat en un cavall en flames passa, però mai no s’atura...

\*

3 v. DGLC] (1931)

4 v. PEC] (2008<sup>2</sup>)

5 v. ROMEU I FIGUERAS, Josep (1947); (1948)

6 BALAGUER, Víctor (1860–1863), 1r vol., pp. 592ff

7 GUIMERÀ I JORGE, Àngel (Santa Cruz de Tenerife, 1845 – Barcelona, 1924), *Les monges de Sant Amanç* (1895)

8 SOLER I HUBERT, Frederic (Serafi PITARRA) (Barcelona, 1839–1895), *Lo Comte Arnau* (1900)

9 MARAGALL I GORINA, JOAN (1900)

10 VERDAGUER I SANTALÓ, Jacint, *Lo comte Arnau*, a *Aires del Montseny* (1901)

11 MASERAS I GALTÉS, Alfons (Sant Jaume dels Domenys, Baix Penedès, 1884 – Tolosa, Llenguadoc, 1939), *L’ombra del comte Arnau*, dins de *Setze contes* (1922)

12 SAGARRA I DE CASTELLARNAU, Josep Maria de (Barcelona, 1894–1961), *El comte Arnau* (1928)

13 BENGUEREL I LLOBET, Xavier (Barcelona, 1905–1990) i OLIVER I SELLARÈS, JOAN, *El Comte Arnau*, drama en vers (1936)

14 CARRION I JUAN, Ambrosi (Barcelona, 1888 – Cornellà de Conflent, 1973; 1947)

15 RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (Maó, Menorca, 1891 – Barcelona, 1981; 1948–1949)

16 ARIMANY I COMA, Miquel (Barcelona, 1920–1996; 1968)

17 BROSSA I CUERVO, Joan (Barcelona, 1919–1998; 1975)

18 MARAGALL, Joan (1947); (2013<sup>2</sup>)

Publiquem finalment en annex tres sardanes del corpus toldranià, les sardanes revesses, que per llurs característiques no hem gosat incloure al costat de les altres, atès que els objectius que guiaren Toldrà en la seva composició i llurs resultats artístics *strictu sensu* no tenen pas res a veure amb l'ambició i els assoliments artístics de les altres. Segons Fabra (DGLC) l'adjectiu *revés* –essa es diu de qui és difícil de governar, de manejar, d'allò que és difícil de treballar, de resoldre, d'aprendre. I cita entre d'altres exemples, una sardana revessa<sup>19</sup>. El DLC<sup>20</sup> precisa més encara, i cita expressament l'accepció *sardana revessa*, que defineix com a *sardana que per la seva dificultat desorienta el qui compta els punts*. Si bé no precisa en què consisteix la dificultat ni què vol dir comptar els punts, parla de desorientació en qui els compta. Aquests, els punts, cal entendre'ls referits a l'acció de puntejar, això és, marcar els punts d'una dansa: puntejar una sardana. Això és, ordenar els moments coreogràfics i, musicalment parlant, vol dir comptar els compassos. Aquesta tasca, la de comptar, correspon a un dels balladors, generalment anomenat cap de colla, que és qui, tot ballant, compta el nombre de punts (de dansa, és a dir, els compassos) i, d'acord amb aquest nombre, va donant les ordres coreogràfiques –reparteix és l'expressió del cas– als seus companys dansaires, perquè executin la coreografia correctament.

Si comptar compassos pot semblar la cosa més senzilla del món, escoltant una sardana revessa ja no ho és pas tant –per això parlem de desorientació–, car l'oida identifica espontàniament uns determinats punts, aquí en el sentit de moments successius de percepció, com a tòtics o anacrúsics, que no necessàriament es corresponen amb el metre de la composició. És a dir, que la composició de la sardana revessa és de fet un exercici de dissociació del poder omnímode del ritme per un cantó, de la regularitat del metre per l'altre, expressat aquest en la sardana amb els guarismes 2/4, 6/8 o, en la sesquialtera del primer, amb la figura del treset, o amb l'hemiòlia del darrer, equivalents ambdós al metre 3/4. Aquesta paradoxa de la dissociació perceptiva no és pas nova, ni tampoc exclusiva de la música, car tothom té present altres paradoxes perceptives, com les visuals, per exemple, freqüents dins la rica tradició dels famosos *trompe-l'œil* en el món de les arts plàstiques, començant per la pintura i el gravat i acabant amb les cèlebres propostes del neerlandès Maurits Cornelis Escher de fa quatre dies.

Pel què fa a la música, ja des d'antic el metre i el ritme han lluitat sempre –o molt sovint– entre ells i, tot i que –bàsicament des del segle XVII– han tendit a coincidir regularment gairebé sempre, sovint, però, s'han dissociat momentàniament. Per descomptat, que això sempre ho han sabut els músics atents, i prou que ho han sabut aprofitar per als seus propòsits artístics, ja sigui simplement en fórmules cadencials hemiòliques, en composicions de compassos ternaris (pensem, per exemple, en Händel i en general tots els compositors de la seva època), en processos agògics d'alta intensitat (aquí bé podríem citar Brahms i Schumann, o Sibelius), o en la ironia –o fins en la comicitat– (i aquí no hi poden pas mancar figures tan il·lustres com les

d'un Haydn, per exemple, o, més apropiats als nostres dies, d'un Stravinskij o d'un Šostakovič).

En les tres sardanes revesses pel què fa a la dinàmica i a l'articulació constatem als manuscrits un tipus d'escriptura gairebé taquigràfica, car Toldrà hi anota els principals trets d'aquests paràmetres, generalment, i només, als primers compassos de la composició, i a partir d'aquest punt dona la resta per sobreentesa. Hem seguit doncs el criteri d'intentar de treure les conseqüències implícites en la primera formulació motívica i aplicarles al llarg del descabdellament de la composició. Volem palesar també que la locució Fa i Sol menor i Si bemoll major respectivament aplicada a les tres sardanes és una pura il·lusió, una convenció com qualsevol altra, defensable gairebé només pel fet d'estar escrites en una clau determinada que figura a l'inici de la sardana i de cadenciar finalment en un determinat to, ara bé, d'això a parlar d'una composició en una determinada tonalitat hi va un bon pas. Cal consignar encara el fet que, atès que aquestes composicions foren destinades a concursos, i que l'existència d'aquest tipus de sardana deuria ser escàs –escàs almenys, i sobretot, de composicions de traça i qualitat–, se sap de la pràctica, corrent entre les cobles i els organitzadors d'aquests certàmens, consistent en variar –generalment escurçant-les– la llargada de les sardanes, per poder-les utilitzar en múltiples ocasions, i així, lleugerament modificades, evitar, que hom en pogués recordar les tirades. Això ens explicaria, doncs, els talls i les distintes versions presents en aquestes sardanes.

Aquest darrer punt corrobora una vegada més la nostra convicció, que les sardanes revesses en l'obra de Toldrà no són res més que uns exercicis per a una competició l'objectiu dels quals és desorientar amb l'acumulació de dificultats perceptives, que hom ha d'intentar de vèncer tot ballant. Similarment, se'ns fa difícil de considerar composicions pròpiament dites, això és, obres d'ambició artística, els exercicis de proves d'oposicions, de lectura a vista i similars. És clar, tanmateix, que, si qui les escriu és un gran músic, bé que poden ser objecte del nostre interès per conèixer-los i estudiar-los, per quant ens poden ajudar a donar una imatge més completa del compositor en qüestió. A propòsit d'aquest darrer punt, el qui signa aquestes ratlles ha pogut contemplar i admirar al Conservatori Municipal de Barcelona diversos exercicis per a les proves instrumentals d'admissió a l'Orquestra Municipal de Barcelona preparats per Toldrà, d'una perspicàcia i encert evidents, i que convé que no es perdin.

És significatiu, però, el fet que Toldrà, llevat del període de dos anys (1920–1921) en que les tres revesses foren escrites, mai més no mostrà cap mena d'interès per escriure'n de nou. Qui sap si, fins i tot quan ho feu, no fou veient-s'hi empès a desgrat del seu instint musical, per circumstàncies de tipus amical o simplement relacionals ineludibles.

Renunciem a donar nota de cadascuna de les nostres intervencions editorials, no pel fet d'haver-nos allunyat de l'original, que no és el cas, ans perquè la compleció de totes i cadascuna d'elles semblaria massa pedantesca i prolixa d'enumerar. Com dèiem suara, apliquem al llarg de la sardana els trets que l'han definit a l'inici d'aquesta; enumerem només les singularitats de cada una d'elles. Ens abs-

19 DGLC] (1931)

20 DLC] (1982)

tenim també d'escriure el dit cop final, com ho havem fet en totes les altres sardanes, car tampoc sabríem com fer-ho sense intervenir massa indiscretament en la composició.

Per acabar, volem novament regradir ben cordialment tothom que en major o menor mesura ens ha ajudat i empès a publicar l'obra completa per a cobla d'Eduard Toldrà. Amb aquest propòsit, a la fi del primer volum hi enumeràvem llurs aportacions i en ponderàvem els mèrits, començant per Francesca Galofré i Mora, Narcisa Toldrà i Sobrepera, Montserrat Comas i Güell, Manuel Capde-

vila i Font, Albert Carbonell i Saurí, Jordi León i Royo, Josep M. Serracant i Clermont, el Centre Robert Gerard, els companys de l'Associació d'Amics d'Eduard Toldrà i, finalment, els músics de la Cobla Sant Jordi – Ciutat de Barcelona, amb llur productora, Rut Martínez Ribot, al davant. A tots ells doncs el nostre reconeixement i la nostra gratitud renovada i sincera.

SALVADOR MAS  
Barcelona, desembre de 2015



## INTRODUCTION

With this third volume, we finish the publication of the complete works of Eduard Toldrà for *cobla*. In this volume, we include the four *sardanes* that Toldrà wrote after the three years war or civil war (1936–1939), closing the *sardana* production for *cobla*, the gloss of the popular dance *Les Danses de Vilanova* [Vilanova Dances] and the lyrical impression *La maledicció del Comte Arnau* [The Curse of Count Arnau], from the years 1921 and 1926 respectively, and, in the appendix, the three *Sardanes revesses* [Devious *Sardanes*], which we have numbered separately from the regular *sardana* corpus in our edition.

The first two *sardanes* that open this final volume, *Vilanova* and *Maria Isabel*, were not written until ten years after the beginning of the Spanish Civil War in 1936. During this, except for a public appearance as a conductor (since he was appointed, against his wishes, music director of a band, the Band of the Antifascist Militias), Toldrà had to suspend all artistic activity except his classes at the Municipal School of Music of Barcelona, where in 1933 he had won one of the violin professorships. For reasons of artistic sensibilities, Toldrà hated bands, both for their kind of sound, which as a violinist he detested, and for the fact that these, in the absence of any quality repertoire of their own, were forced to borrow symphonic repertoire – and turning it, for that reason, into a kind of sad caricature<sup>1</sup>. We said “against his own wishes” also due to the significant fact that Toldrà did not agree at all with the political slogans of the moment; luckily for him, the adventure, due to the chaos of those days, lasted very little. However, as with a large majority of Catholic Catalans, given the gravity of the situation in the Catalan rearguard, he had to live and regret the events that were occurring around him and which marked him deeply, starting with the murder in 1937, at the hands of *FAI* (*Federació Anarquista Ibèrica* [Iberian Anarchist Federation]) patrols, of his great friend Manuel Clausells, who was secretary of the “*da camera*” Association of Music and the most significant concert organizer and cultural mover in the first quarter of the twentieth century in Catalonia, the man who had promoted understanding between the great Josep Carner (Barcelona, 1884–Brussels, 1970), then vice-consul of Spain in Le Havre, and Toldrà, regarding the production and premiere in 1928 of their comic opera collaboration, *El giravolt de maig* [The Flip of May].

Fearing the frequent bombings of Barcelona, Toldrà lived with his family away from his unsafe home of *Girona* Street, in the first floor of a small two storey house in the *Gràcia* district, owned by the Clausells family, in *Vèrdi* Street, in the empty apartment that Conxita Badia (Barcelona, 1897–1975) had left when, due to the war, she went into exile first in France and then in South America. Here, the three members of the Toldrà family lived together with Francesc Costa Carrera (Barcelona, 1891–1959), the famous violinist and conservatoire colleague, friend from student years<sup>2</sup>, also taking refuge with his father. On the ground floor of the building lived the widow of Manuel Clausells

with their children, for whom, after the departure of Badia and the murder of her husband, the Toldràs and Costas provided company. After the war, nothing returned to how it was like before; with Clausells dead and almost all friends in exile, starting with Pau Casals, Robert Gerhard, Conxita Badia, Pere Bosch Gimpera, Jaume Pahissa and so many others, Toldrà found himself alone and with a country where nothing was as before.

In 1941, however, thanks to the patronage of the bookseller, bibliographer and bibliophile Josep Porter (Montblanc, 1901–Barcelona, 1999), who arranged a series of concerts for him as a conductor with the Symphony Orchestra of Madrid to which others followed with the National Orchestra of Spain, Toldrà was finally freed from the professional slavery which had until then forced him to work as a café musician (up until the war in the *Granja Royal*, then in *El Oro del Rin*). Following the concerts that he had conducted outside Catalonia, so great was the echo of Toldrà’s fame as a conductor, that the City of Barcelona, under the auspices of the minister of culture, the philosopher, anthropologist and political conservative Tomàs Carreras Artau (Girona, 1879–Barcelona, 1954), created the *Orquestra Municipal de Barcelona* [Municipal Orchestra of Barcelona] and entrusted him with its musical direction.

While much earlier (1916) Toldrà had sporadically conducted various orchestras, including the *Orquestra Pau Casals* [Pau Casals Orchestra] (from 1917), the *Orquestra d’Estudis Simfònics* [Orchestra of Symphonic Studies] (1924) and others, it was not until now, when a shift in his artistic and professional life began, which led to him gradually leaving behind the violin and composition to give his body and soul to the conduction of his orchestra. It has often been lamented that Toldrà, on making a career as a conductor, stopped composing as before, and it is true that it was so. We think, however, that although it is quite clear that his dedication to the orchestra would capture all his attention and claim all his available time, it is also true that he must not have felt sufficient courage to compose in the middle of a world so spoiled like the Catalonia defeated and humiliated; despite the resounding achievements of his new career – which were many and great – we think, in fact, that from that moment, Toldrà the conductor did nothing but share his deep musical knowledge and rich professional experience accumulated over all his previous life both generously and widely; however, as we mentioned, he could no longer dredge more from within himself, the source had dried up.

The last two *sardanes*, *Mariàngela* and *Vallgorguina* [Vallgorguina (village close to Barcelona)], of 1948 and 1950 respectively, close Toldrà’s compositional cycle for *cobla*, and nearly all his work. He only wrote two more songs: *As froliñas dos Toxos* [The Flowers of Broom] to a text of Antonio Noriega Varela (1951), and *Aquarel·la del Montseny* [Watercolor of Montseny] of Pere Ribot (1960).

\*

While the main purpose of any *cobla* is for playing *sardana* dance music in the square, it is also true that it provides music for the dance sessions of what we commonly call the popular *ballet*, this being the traditional folk dance of the

1 v. CAPDEVILA (1964)

2 v. TOLDRÀ, Eduard (2014)



so-called *esbarts dansaires* [popular dance groups]. *Esbart* is originally a word denoting a group of people or animals, a herd or flock<sup>3</sup>. In the nineteenth century, the word – surely in its usage as a flock (of birds) – entered to form part of the cultural life of the Catalan *Renaixença* [renaissance of Catalan literature which began in the first half of the nineteenth century]. A group of young catalanist writers who held their meeting outdoors, in particular at the *Font del Desmai* [Weeping Willow Fountain] of Vic, in the circle of the young Jacint Verdaguer (Folgueroles, 1848–Vallvidrera, 1902), was baptised in 1867 by this latter with the name *Esbart de Vic*. And from there, in Catalonia, the name of *esbart* has also come to mean a group or association dedicated to the practise and dissemination of traditional Catalan dance, as defined by the *Enciclopèdia Catalana*<sup>4</sup> [Catalan Encyclopaedia]. *Les danses de Vilanova* [Vilanova Dances], being traditional popular dances – in this case of the city of Vilanova, located in the *Garraf* –, belong to this body of folklore which is object of preservation and diffusion entrusted to the Catalan *esbarts*. Toldrà, a son of Vilanova, wished to pay tribute to this ancient tradition with a “gloss” of the popular dance. Similar to the meaning in the literary and documentary context, the word gloss refers to the concept of comment, annotation or translation, to clarification in the margin of a document or literary work. Similarly, in music, the gloss, also having a long, albeit less ancient, tradition, refers to the ornamentation, the embellishment of an interval, a motif or a phrase or significant theme *per se*. Although the musical gloss is a practice linked to a previous text – as can also happen with improvisation, fantasy or variation – it is neither a fantasy as such (since this is generally not subject to any imposed compositional plan) nor is it a variation (locked and organized within itself and closely linked to a previous theme). Whereas the fantasy wanders and the variation develops – invents – ideas underlying the originating theme, the gloss explains, comments. In the world of language, in a way it is the equivalent of phrases of the type *in other words*, *this is*, *that is to say*, etc.

\*

The second non-sardana work by Toldrà, which closes this volume, is *La maledicció del Comte Arnau* [The Curse of Count Arnau], surely one of his most original and evocative works and a golden link in the chain of tradition of music for *cobla*. *La maledicció del Comte Arnau* is included in an already long and fruitful literary and musical tradition from the Romantic *Renaixença* which has been manifested throughout our cultural history as – according to Romeu Figueras<sup>5</sup> – “the strongest, most robust and most popular [myth] in Catalonia; [...] The myth par excellence of Catalan literature”. As we mentioned, Toldrà appears in this glorious tradition as an essential milestone, preceded by Enric Morera (Barcelona, 1865–1942), who set to music *El Comte Arnau: Visió llegendària en quatre quadres* [Count Arnau: legendary vision in four scenes] (1905) by Josep Carner, and Felip Pedrell (Tortosa, 1841–Barcelona, 1922), who in 1911 had already set Maragall’s poem to music.

The literary journey is much longer and we mention only some significant contributions, starting with Víctor Balaguer (Barcelona, 1824–Madrid, 1901), who in his *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* [History of Catalonia and the Crown of Aragón] (1860–1863) had already narrated the legend and reproduced its song<sup>6</sup>; we also find contributions from such illustrious names as Àngel Guimerà<sup>7</sup> (1895), Frederic Soler (alias Serafí Pitarra)<sup>8</sup> (1900), Maragall (1900)<sup>9</sup>, Jacint Verdaguer<sup>10</sup> (1901), Carner, who we already mentioned, and Alfons Maseras<sup>11</sup> (1922). And more contemporary, we find Josep M. de Sagarra<sup>12</sup> (1928), Xavier Benguerel and Joan Oliver<sup>13</sup> (1936), and other contributions such as those of Ambrosi Carrion<sup>14</sup> (1947), Nicolau Maria Rubió Tudurí<sup>15</sup> 1948–1949), Miquel Arimany<sup>16</sup> (1968) and Joan Brossa<sup>17</sup> (1975), and surely some others who we might have forgotten.

Joan Maragall (Barcelona, 1860–1911), the most famous re-teller of the repertory of our traditional myths, could hardly have found a better “lyrical impression” than that of Toldrà, using the bright and harsh sound of three *cobles* and timbale running away like the blazing horse of the old Count Arnau, lost soul, doomed to wander eternally through the air because of his sacrilegious, wicked and unjust sins, and for his defiant, demonic pride. In the poems dedicated to mythical figures such as *Joan Garí, El mal caçador* [The Bad Hunter], *La fi d’en Serrallonga* [The End of Serrallonga], as well as in the longest of all, *El Comte Arnau* [Count Arnau], Maragall – nourished by frequent and fervent contact with the work of Goethe, Novalis and Nietzsche – knew how to express as nobody else “all the demonic version of our sanity” – in the fortunate expression of Pere Coromines – and all the roughness of our popular legends, parallel to what in other, more prestigious cultural environments meant the appearance of universal heroes like Faust or Don Juan.

We talked about the rough and brilliant sound of the three *cobles*, but we should also record the prevailing use of augmented fifth chords, which inadvertently take us to the world of the augmented fifths of other runaway fiery horses like the Wagnerian Valkyries (although these are to be found on the aesthetic opposite to Toldrà). We should also record

3 v. DGLC] (1931)

4 v. PEC] (2008<sup>2</sup>)

5 v. ROMEU I FIGUERAS, Josep (1947); (1948)

6 BALAGUER, Víctor (1860–1863), 1<sup>a</sup> vol., pp. 592 ff.

7 GUIMERÀ I JORGE, Àngel (Santa Cruz de Tenerife, 1845–Barcelona, 1924), *Les monges de Sant Amanç* (1895)

8 SOLER I HUBERT, Frederic (Serafí PITARRA) (Barcelona, 1839–1895), *Lo Comte Arnau* (1900)

9 MARAGALL I GORINA, JOAN (1900)

10 VERDAGUER I SANTALÓ, Jacint, “*Lo comte Arnau*”, a *Aires del Montseny* (1901)

11 MASERAS I GALTÉS, Alfons (Sant Jaume dels Domenys, Baix Penedès, 1884–Tolosa, Llenguadoc, 1939), *L’ombra del comte Arnau*, dins de *Setze contes* (1922)

12 SAGARRA I DE CASTELLARNAU, Josep Maria de (Barcelona, 1894–1961), *El comte Arnau* (1928)

13 BENGUEREL I LLOBET, Xavier (Barcelona, 1905–1990) and OLIVER I SELLARÈS, Joan, *El Comte Arnau*, drama en vers (1936)

14 CARRION I JUAN, Ambrosi (Barcelona, 1888–Cornellà de Conflent, 1973; 1947)

15 RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (Maó, Menorca, 1891–Barcelona, 1981; 1948–1949)

16 ARIMANY I COMA, Miquel (Barcelona, 1920–1996; 1968)

17 BROSSA I CUERVO, Joan (Barcelona, 1919–1998; 1975)

the use of whole-tone scale, and not forget the magnificent and thorough motivic work over the entire composition, which, following the image of the endless ride for all eternity, Toldrà, by superimposing the fifths of the chord C–G–D, left open, not ending: the fantastic vision of the knight on a blazing horse riding past, but never stopping...

\*

Finally we publish in an appendix three *sardanes* of the Toldrà corpus, the *Sardanes revesses* [Devious *Sardanes*] which, due to their characteristics, we have not dared to publish along with the others, because the objectives that guided Toldrà in their composition, and the artistic results *stricto sensu* have absolutely nothing to do with the aims and artistic achievements of the others. According to Fabra (*Diccionari General de la Llengua Catalana* [General Dictionary of the Catalan Language]), the adjective *revés* -*essa* qualifies who is difficult to govern, to manage, and what is difficult to work on, to solve, to learn. He quotes, among other examples, a *sardana revessa*<sup>18</sup>. The *Diccionari de la Llengua Catalana*<sup>19</sup> [Dictionary of the Catalan Language] is even more accurate and expressly quotes the meaning of *sardana revessa*, which it defines as a “*sardana* that for its difficulty disorients whoever is counting the points.” While it does not explain in what the difficulty consists or what it means to count the points, it speaks of disorientation in those who count them. These, the points, must be understood as relating to the action of tapping, that is to mark the points of a dance: to tap a *sardana*. That is to say, order the choreographic moments, and, musically speaking, count the bars. This task, the counting, corresponds to one of the dancers, usually the so-called *cap de colla* [head of the group], who counts the number of points (of a dance, i.e. the measures) while dancing, and, according to this number, is giving choreographic orders to their dance partners – *give out* would be the correct verb in this case – so that they run the choreography correctly.

If counting bars may seem like the easiest thing in the world, when listening to a *sardana revessa* it is not so easy – that’s why we speak of disorientation – as the ear spontaneously identifies specific points, here in the sense of successive moments of perception, as on the beat or as an anacrusis, which do not necessarily correspond with the meter of the composition. That is, that the composition of a *sardana revessa* is, in fact, an exercise in the dissociation of the absolute power of rhythm on the one hand, and the regularity of meter on the other, that in the *sardana* is expressed with figures 2/4, 6/8 or the sesquialtera of the former, with the figure of the triplet or hemiola of the latter, both equivalent to a 3/4 meter. This paradox of perceptual dissociation is not at all new nor exclusive to music, yet we all have in mind other paradoxes, such as the visual, common in the rich tradition of the famous *trompe-l’oeil* in the world of visual arts, starting with painting and engraving, and ending with the famous and most recent examples of the Dutchman Maurits Cornelis Escher.

In regard to music, meter and rhythm have always – or very often – fought each other, and although almost

always – basically from the seventeenth century – tended to coincide on a regular basis, often they may have dissociated momentarily. Of course attentive musicians have always been aware of this and have taken advantage of it for their artistic purposes, whether in the simple cadential hemiola formulas in compositions of ternary measure (think, for example, of Handel and, in general, all composers of his time), or in high intensity displacement processes (here we could cite Brahms and Schumann, or Sibelius), or with irony – or even comedy – (and here we cannot miss such illustrious figures as Haydn, for example, or, closer to our times, Stravinsky and Shostakovich).

With regard to the dynamics and articulation, the manuscripts of the *Sardanes revesses* show a type of writing almost like shorthand, because usually Toldrà only notates the main features of these parameters in the early bars of the composition and takes the rest for granted. We have, therefore, followed the approach of trying to draw the consequences implicit in the first motivic exposition and to apply them throughout the course of the composition. We also want to show that the key designations of f and g minor and B flat major respectively applied to the three *sardanes* is an illusion, a convention like any other, almost only defensible by the fact that they are written in a particular key that figures at the beginning of the *sardana* and has the final cadence in a certain tonality. Now, from there to talk of a composition being in a certain tonality is a big step. It should also be noted that, since these compositions were intended for competitions and the existence of such *sardanes* should be limited – at least in what refers to quality compositions – it is known of the common practice among the *cobles* and the organizers of these events of varying the length of the *sardanes* – usually by shortening them – to be able to use them on multiple occasions and thus, slightly modified, avoid that the figures could be remembered. This would explain the cuts and different versions present in these *sardanes*.

This last point confirms once again our conviction that the *Sardanes revesses* in the work of Toldrà are only exercises for a competition whose goal is the accumulation of perceptual difficulties that one must overcome while dancing. As an analogy, we find it difficult to consider the test exercises for competitions, of sight reading and similar, as compositions *per se*, that is, as works of artistic ambition. However, it is clear that if the person who writes them is a great musician, it may be interesting for us to know and study them because they can help to create a fuller picture of the composer in question. Regarding this last point, the author who signs these lines has had the chance to see and admire in the *Conservatori Municipal de Música de Barcelona* [Municipal Conservatoire of Music of Barcelona] various exercises for the admission tests to the *Orquestra Municipal de Barcelona* [Municipal Orchestra of Barcelona] prepared by Toldrà which show a clear insight and wisdom and that should not be lost.

It is significant, however, that Toldrà, except for the period of two years (1920–1921) in which the three *revesses* were written, never showed any interest in writing other works such as these. Who knows if he even wrote them pushed into this despite his musical instinct, for reasons such as friendship or simply inescapable relationships.

<sup>18</sup> DGLC] (1931)

<sup>19</sup> DLC] (1982)

We have decided not to comment on each of our editorial interventions not due to the fact of having moved further from the original, which is not the case, but because the explanation of each and every one of them seems to us too pedantic and tedious to perform. As mentioned, we apply to each *sardana* the traits that are defined at the beginning; we only list the peculiarities of each. We also decline to insert the so-called *cop final* [final blow], as we also did in the other *sardanes*, since we would not know how to do so without intervening too intrusively in the composition.

Finally, we would like again to thank cordially all those who, to a greater or lesser extent, have helped and pushed us to publish the complete works for *cobla* by Eduard Toldrà. For this purpose, at the end of the first volume we have

detailed their contributions and we pondered their merits, starting with Francesca Galofré Mora, Narcisa Toldrà Sobrepera, Montserrat Comas Güell, Manuel Capdevila Font, Albert Carbonell Saurí, Jordi Leon Royo, Josep M. Serracant Clermont, the Centre Robert Gerard [R. G. Center], the members of the *Associació d'Amics d'Eduard Toldrà* [Association of Friends of Eduard Toldrà] and finally, the musicians of the *Cobla Sant Jordi - Ciutat de Barcelona*, led by their producer, Ruth Martínez Ribot. To all of them, thus, our renewed recognition and sincere gratitude.

SALVADOR MAS  
Barcelona, December 2015

## I

[illegible]



# 30.— MARIÀNGELA

Sardana en Si bemoll major (1948)

19

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

7

A

Fl.  
i tmb.

I  
Tib.

II

I  
Ten.

II

I  
Cr.

II

Trb.

I  
Fsc.

II

Cb.



### 31.— VALLGORGUINA

## Sardana en Si bemoll major (1950)

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

7

Fl.  
i tmb.

I  
Tib.

II

I  
Ten.

II

I  
Cr.

II

Trb.

I  
Fsc.

II

Cb.

**Moderadament mogut** ♩. = 63

[illegible]

# LA MALEDICCIÓ DEL COMTE ARNAU

59

Impressió lírica per a tres cobles i una timbala

Molt viu i agitat

①

3 Flabiols en Fa

3 Tibles I en Fa

3 Tibles II en Fa

3 Tenors I en Sib

3 Tenors II en Sib

3 Cornetins I en Sib

3 Cornetins II en Sib

3 Trombons

3 Fiscorns I

3 Fiscorns II

3 Contrabaixos

Timbala

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Molt viu i agitat'. The score includes parts for 3 Flabiols en Fa, 3 Tibles I en Fa, 3 Tibles II en Fa, 3 Tenors I en Sib, 3 Tenors II en Sib, 3 Cornetins I en Sib, 3 Cornetins II en Sib, 3 Trombons, 3 Fiscorns I, 3 Fiscorns II, 3 Contrabaixos, and a Timbala. The score includes dynamic markings like 'p' and 'a3 sempre'.

# 1.— SARDANA REVESSA

en Fa menor (1920)

99

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 Tibles parts are mostly rests with a forte (ff) dynamic. The Tenors and Cornetins have more active parts, with dynamics ranging from ff to f. The Trombó, Fiscorns, and Contrabaix parts are also active, with the Contrabaix showing a crescendo.

7

A

Fl.  
i tmb.

I  
Tib.

II

I  
Ten.

II

I  
Cr.

II

Trb.

I  
Fsc.

II

Cb.

This system contains the next six staves, starting at measure 7. It is marked with a section symbol 'A'. The Fl. i tmb. part has a forte (f) dynamic. The Tib. and Ten. parts have active lines with dynamics like f, p, and mf. The Cr. and Trb. parts show a crescendo. The Fsc. and Cb. parts are also active, with the Cb. showing a pizzicato (pizz.) section.

# 2.— SARDANA REVESSA

en Sol menor (1921)

Vi- A

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

7

Fl.  
i tmb.

I  
Tib.

II

I  
Ten.

II

I  
Cr.

II

Trb.

I  
Fsc.

II

Cb.

-de

# 3.— SARDANA REVESSA

en Si bemoll major (1921)

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

6

Fl.  
i tmb.

I  
Tib.

II

I  
Ten.

II

I  
Cr.

II

Trb.

I  
Fsc.

II

Cb.

A



## 28.— VILANOVINA, sardana en Sol major (1946)

F: fc ms autgr, a VG: BMVB, Tol MS/68; quadern de 18 pp amb 12 pautes; en format apaïsat, sense numerar, i amb 15 pp de música; escrit amb tinta; anota per separat el nombre de cc de la tirada de curts i de llargs (27 / 79 resp.)

T a la tapa: *VILANOVINA*

Dt a la fi: *Cantallops, agost 1946*

Estr. a l'aplec sardanístic a de VG, el 12.x.1946, per la CB<sup>2</sup>

1–27 // 28–106 cc

\*

Com indica el t, la sardana duu el nom del gentilici femení de la ciutat nadiua de Toldrà, Vilanova i la Geltrú (Garraf)

- cc 22–23: Hi afegim el *f* per a tothom; per descomptat que es tracta d'un oblit de Toldrà
- c 24: Hi homogeneïtzem els signes d'*acc.*, amb ^, atès que al li2 i al trb només hi figuren pts
- c 25: fl, li2nn: hi afegim la *llig.*, en paral·lel amb el li2tib i el lten
- c 33: cb: no duu cap signe de dinàmica; és possible pledejar per la lectura *p*, perquè no hi ha cap signe positiu a favor d'un canvi, i a la següent entrada del cb, c 35, que forçosament ha de ser *p*, no hi és expressat cap retorn cap a aquesta dinàmica, cosa que fóra preceptiva, si anteriorment hom se n'havia allunyat. Tanmateix, atesa l'anotació *f* del tmb, i atès que el ms no ens sembla haver estat tan revisat com en la majoria de sardanes que havem vist –suara acabem de veure, als cc 22–23, l'oblit dinàmic–, és ben possible la llició *f* d'acord amb el tmb. Ho deixem, però, tal com ve al ms orig. en *p*
- c 34: 2fsc: hi afegim el *p*, d'acord amb la seva parella, el 1fsc
- c 36: Sembla que tant el cb com el li2fsc es mantenen en el *p*
- cc 42–44: fl i tmb: hi afegim el *mf* pel context
- c 48: li2fsc: hi afegim el *reg. cresc.* perquè ens sembla prou necessari i idiomàtic
- c 52: 2fsc i cb: hi afegim el *p* per analogia amb el c 36
- c 53: fl: hi afegim el *mf* pel context
- c 56: fl: hi afegim el *cresc.* d'acord amb la resta d'instruments
- c 58: fl i lten: hi afegim el *f*, seguint el 2ten i la resta
- c 60: 2ten: hi afegim el *mf*, com a la resta dels instruments
- c 63: fl: hi afegim l'*acc. >*, com al li2tib i el cr
- c 65: li2fsc, 2i3nn: no hi ha cap nova prescripció dinàmica fins al *ff* del 1fsc, a la darrera n del c; no creiem que hi calgui afegir cap *reg. cresc.* d'enllaç
- cc 69–70: trb: hi afegim el *ff* i el *reg. dim.*, analògicament amb els cc 65–66
- c 79: fl: Hi afegim el *f*, seguint el context
- c 80: És interessant de constatar aquí la cura en la prescripció dinàmica (*mf* per al trb, mentre la resta toca *f*)
- c 86: lten: hi afegim el *mf*, al començament del desenvolupament dinàmic que justifica el *mf* posterior, c 87, del 2cr i el li2fsc
- c 87: fl: hi afegim el *f*, seguint el 2tib, el 2ten i el 2cr

## 29.— MARIA ISABEL, sardana en Sol major (1946)

F: fc del ms autgr, a VG: BMVB, Tol MS/79; quadern de 18 pp, d'aquestes 16 de numerades i amb música, en format vertical, de 12 pautes, escrit amb tinta i llapis amb moltes esmenes (inclou fins i tot un full intercalat, el 8 bis, per anotar-hi en net els cc 54–59); anota com de consuetud el nombre de cc de la tirada de curts i de llargs per separat (29 / 80 cc resp.). A la tapa ultra la ded. i el t hi ha a dalt un segell

de mal llegir on s'hi pot entreveure: [?] a *cobla* / *Josep M. Serracant*, i diverses anotacions: *RO8753; TO12 // 1.1 TolSol0330*; al peu, a la dreta, escrit per Jordi León: *Eduard Toldrà i Soler*; i a sota, a l'esquerra: *Fotocòpia de l'original. Material cedit x Narcisa Toldrà, l'any 1998*

T i ded. a la tapa: *A la meva nebodeta / MARIA ISABEL*

Dt a la fi, p. 15: *Des. 1946*

Estr. per la CPB al PMC de B el 22.xii.1946

1–29 // 30–109 cc

\*

Maria Isabel Albertí i Oriol, a qui és ded. la sardana, era filla de la cosina germana de la mare de Toldrà

- c 10: ltib, 2n: hi afegim el *pt* per analogia amb el c 14
- c 15: fl: hi afegim el *mf*, seguint el ltib
- c 21: cb: hi afegim el *mf*, seguint la dinàmica general, i la prescripció *pizz.* (al c 27 hi ha novament la prescripció d'arc)
- cc 23–24: fl: hi afegim els *reg. dim.* seguint el 1fsc
- c 36: li2critrb: hi afegim el *mf*, per analogia amb el c 32
- c 48: 2ten: hi afegim el *p*, seguint el lten
- c 50: trb: hi afegim el *p*, per reconduir-lo a la dinàmica de partida