



Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà

En el presente trabajo, su autor ha pretendido analizar e ilustrar con ejemplos algunas de las características fundamentales que definen el estilo del músico catalán Eduard Toldrà (1895-1962), ciñéndose para ello a un aspecto decisivo de su producción: la canción "culta" contemporánea en lengua catalana, de la cual puede decirse que el compositor fue su verdadero creador. Y de todo el abanico de categorías conceptuales posibles desde las que podía ser abordado este tema y que, por otra parte ha sido objeto de su tesis doctoral "Eduard Toldrà, compositor", el autor optó por reflexionar acerca de la canción del maestro fijando su atención en los contenidos derivados de tres aspectos concretos: melodía, ritmo y armonía.

La canción culta moderna en lengua catalana desde su primera formulación consciente en la obra de Francesc Alió —en concreto, a través de sus *Sis melodies per a cant i piano* (1887) y en el posterior volumen con armonizaciones de *Cançons populars catalanes* (1891)— constituye quizás el género musical que en Catalunya ha gozado de un mayor ininterrumpido cultivo y ello por una serie de motivos fundamentales: en primer lugar, la canción en su versión liederística para voz y piano significaba la recuperación de una conciencia lingüística a la vez que musical diferenciada en un momento en que buena parte de la intelectualidad catalana modernista pugnaba por arrancar la cultura en lengua vernácula del ámbito localista y del estricto marco de efusividades juego florales relativas a los temas de fe, patria y amor en que la Renaixença de mediados de siglo pasado la había confinado. Pero es que además, la canción solista con soporte pianístico se adecuaba a la perfección a los principios de individualismo lírico, culto y cosmopolita esenciales como valor en la

The aim of the present article is to analyse and illustrate with examples some of the basic characteristics which define the style of the Catalan composer Eduard Toldrà (1895-1962), centring on a decisive aspect of his output: contemporary art song in the Catalan language, of which it can be said that the composer was its true creator. And of all the possible conceptual categories which could be used in tackling this theme, which have been covered in the author's PhD thesis Eduard Toldrà, compositor, he has opted to reflect on the songs of this composer, centring his attention on the contents derived from three concrete aspects: melody, rhythm and harmony.

nueva burguesía en gran parte barcelonesa que empezaba a hacer suya la causa del nacionalismo político. Y si el socialismo popular y obrerista tuvo una magnífica manifestación musical en la fuerza directa y sin ambages de los Coros de Anselm Clavé, aquella igualmente podía contar desde ahora —junto con el poderoso movimiento coral liderado por Lluís Millet y su Orfeó Català— con una forma de expresión intimista, flexible y avalada por la tradición de alta cultura del romanticismo europeo.

A ellos habría que añadir otro factor y éste de orden estrictamente musical: mientras que la escritura instrumental, orquestral o la composición dramática exigían al compositor —ante la ausencia de una trayectoria de producción autóctona— la adaptación de modelos foráneos en los que se creía que el concepto de progreso iba unido a la exaltación nacionalista y que fueron la causa de obras adolecidas de un fuerte desequilibrio entre continente y contenido por parte de muchos autores preocupados por la transcripción en términos catalanes del legado wagneriano ya fuese directamente, o a través de la versión sesuda y académica que del mismo llevara a cabo la escuela de

compositores franco-belgas liderados por Vincent d'Indy, tan presentes en los restringidos círculos modernistas barceloneses; mientras, repetimos, esto podía suceder en el terreno de las grandes formas, los discretos límites conceptuales y formales de la canción la salvaguardaban ya por principio de incurrir en aquellos graves defectos de desproporción, y el resultado fueron unas piezas naturales y espontáneas que parecían tomar cuerpo desde el genio mismo de la lengua que las dictaba, sin otra pretensión que la de dar cumplimiento al significado de los poemas a través de su breve proyección sonora.

Sin embargo, fue durante el periodo cultural posterior al Modernismo cuando, coincidiendo con la nueva conciencia estética de los límites y el sentido de la proporción impuestos por el Noucentisme, que pasó a revalorizarse en medios musicales el hasta entonces considerado género menor de la canción gracias fundamentalmente al interés que por este tipo de creación popular —versos cortos, escanciación estrófica regular y recurrencia periódica de un estribillo— pero estilizada y metamorfoseada por procedimientos “cultos” habían mostrado los poetas catalanes una vez finalizada la Gran Guerra —en lo que Joan Fuster ha considerado que era una variante local de un fenómeno mucho más extenso no sólo peninsular sino también europeo—. Los compositores pudieron así transitar por la brecha abierta con anterioridad por los poetas y avanzar por una senda que la riqueza de matices expresivos y la variedad de registros temáticos que revisten el mecanismo lírico de lo popular hacen digna de ser musicalizada. Josep Carner, Josep M. de Sagarra, Tomàs Garcés o Joan Salvat-Papasseit —por no citar sino aquellos poetas cuyos textos han sido puestos en música por Eduard Toldrà—, en sus canciones se alejan absolutamente del mimetismo con el fondo anónimo tradicional de ambientación rural y narrativa propios de la canción catalana. Pervive en ellos la estructura o mecanismo formal e incluso algunos elementos argumentales identificativos como son, en algunos casos, la atmósfera de atemporalidad legendaria que envuelve los argumentos pero la perspectiva elegante y distanciada es la de quien se acerca más bien al “pueblo” en

busca de motivos sobre cuyo fondo recortar inquietudes o figurar quimeras de una sensibilidad característicamente urbana o por ello mismo, psicológicamente compleja.

Sirva este preámbulo para que se entienda la aportación de la obra de Toldrà en el terreno de la canción, de la cual diríamos que define las bases que la capacitarán para convertirse en analogía musical de lo que los poetas han ido conquistando en el doble frente de una labor de normalización y profesionalización lingüística por una parte, y de simultánea contemporización de nuestra cultura, por otra. Y el mérito del compositor es que en este trabajo apenas contó con otros antecedentes que los brindados por una profunda intuición y comprensión del hecho poético cimentada, claro está, sobre la extraordinaria formación autodidacta de conocedor profundo de la gran literatura musical de todos los tiempos proporcionada por sus años juveniles —casi más apropiado llamar adolescentes— de dedicación al frente del Quartet Renaixement, fundado por él mismo en 1912 y que durante un periodo de diez años de actuaciones más o menos regulares hizo posible que los aficionados barceloneses pudieran acceder de forma privilegiada a lo más selecto del repertorio cuartetístico clásico, romántico y contemporáneo. La preparación del intérprete de violín, la predisposición natural por el canto —decisiva en toda la música: vocal o instrumental del compositor— y la inmediata percepción de la musicalidad que impregna la lectura atenta de un texto poético, fueron para Toldrà mucho más maestros —al menos desde el posterior punto de vista creativo— de lo que nunca lo fueron sus auténticos educadores en la Escuela Municipal de Música de Barcelona —todos ellos: Rafael Gálvez (violín), Lluís Millet (solfeo), Antoni Nicolau (armonía), adscritos a una generación anterior a la que enseguida supo sintonizar con el flamante ideario noucentista que, desde 1906, iba destilando el escritor y publicista Eugeni d'Ors en su sección diaria reservada en las páginas del periódico *La Veu de Catalunya*— o el intelectualmente poco estimulante, sino más bien todo lo contrario, clima de la vida musical profesional

en la que, por motivos económicos tan prematuramente tuvo que ingresar el joven compositor para ganar su sustento y el de su familia.

Creemos llegado el momento de exponer algunas consideraciones de la canción cultivada por Toldrà, auténtico hilo conductor de toda la producción del maestro, uno de cuyos cabos comienza en 1915 con una pieza tan perfecta en su sencillez e ingenuidad como es *Menta i farigola* con texto de Josep Carner, para cerrarse el otro extremo con otra canción de 1960 para voz y pequeña orquesta de cuerda: *Aquarella del Montseny*, última obra compuesta por Toldrà dos años antes de su muerte. Y en medio —y dejando a un lado el resto de la obra camerística, orquestal, para coble y teatral—, un nada despreciable catálogo de tres ciclos originales: *L'ombra del lledoner*, con poemas de Tomàs Garcés, *La rosa als llavis*, seis canciones para soprano y orquesta compuestas a partir de una selección de poemas del libro del mismo título de Joan Salvat-Papasseit, *Seis canciones sobre textos de clásicos castellanos* (Juan de Jérica, Lope de Vega, Garcilaso, Quevedo...); dos colecciones de armonizaciones de canciones populares para voz y piano: *Nou cançons populars catalanes* y *Doce canciones populares españolas*; además de una treintena de canciones sueltas que incluyen a otros poetas coetáneos de Toldrà además de los anteriormente citados.

Así pues la canción constituye el *leitmotiv* recurrente, el apartado al que una y otra vez se vuelve como centro natural todavía en activo mientras dura la incursión en otros géneros. Y decimos esto porque muchos principios propios de la canción: longitud de las frases adecuadas a la rítmica respiratoria, la unidad silábica de la corchea, los movimientos conjuntos o sin grandes saltos dentro de un registro centrado y no demasiado amplio, etcétera., vemos que igualmente Toldrà los aplica en la escritura instrumental que surge así dotada de una fuerza extraordinaria por preservar en su lado oscuro e inaudible la contundencia, y la necesidad del discurso verbal.

Y entre la suma de parámetros estudiados en la tesis doctoral que hemos dedicado a la obra de

Eduard Toldrà (leída en 1991 en la Universitat de Barcelona) queremos detenernos en el presente breve trabajo en tres de ellos: melodía, ritmo y armonía.

1. Melodía

El melodismo franco, directo, el paradigma esencial del canto, avanzamos diciendo que es la primera propiedad de la canción del músico catalán. Toldrà, en este sentido, nunca fue un compositor abstracto o racionalmente constructivista en el sentido de crear en sus obras complejas texturas donde la melodía figurase como un elemento más integrado en una urdimbre superior globalizadora. Y que conste que cuando afirmamos esto en absoluto pretendemos menoscabar la finísima preocupación rítmica o el delicado tratamiento tímbrico y de las armonías en esa música; simplemente, constatamos que estos valores adquieren justificación y razón de ser a partir de la primigenia voluntad y capacidad para el canto.

Cuando Toldrà ideaba una canción, ante todo, comenzaba por la melodía con la cual debían ser dichos los versos del poema; y al leerlos era la propia dicción, la mágica combinatoria en la sucesión de palabras en alguno de ellos, las que dictaban instantáneamente la secuencia de notas, el ámbito exacto, el registro y también, por lo tanto, la tonalidad más conveniente. El resto de consideraciones venían a continuación y tenían por objeto acentuar y potenciar al máximo aquello que había sido dado en la pura intuición de un momento excepcional.

La melodía es casi siempre diatónica, inscribiéndose dentro de una concepción generalmente amplia y sostenida de una armonía estabilizada en las principales funciones tonales. En este contexto el cromatismo, cuando existe, queda reservado para puntuales zonas de inestabilidad fuertemente expresivas que acostumbran a intensificar el significado clave de algunos versos o palabras en las secciones centrales de las canciones. Lo que desde muy pronto puede detectarse es la predilección de Toldrà por el uso del cromatismo en la modificación de un mismo diseño melódico expuesto primero de forma diatónica, y que es a continuación modificado o variado

mediante la alteración cromática de los intervallos que lo constituyen. Sirva de ejemplo la melodía de estos compases pertenecientes a *Cançó incerta*:

¿Qui sap si trist o som-ri - ent a cull a
 l'hos - te? ¿Qui sap si mor sob - ta - da
 ment so - ta la bro - ta?

Ejemplo 1. *Cançó incerta*, cc. 62-71

aunque este procedimiento cabe integrarlo dentro de la más generalizada técnica de la progresión melódica en la evolución del discurso consistente en repetir a diferentes alturas o tonalidades —y en el juego de armonías que ello conlleva reside uno de los principales atractivos de esta música— un mismo segmento melódico dilatado así hasta el límite.

La frase, por su parte, posee una marcada tendencia a dividirse en periodos regulares, respectivamente sobre finales abiertos en semicadencia corroborados a continuación en puntos de cadencia conclusiva, si bien es cierto que la evolución estilística del compositor hizo sentir cada vez más la necesidad de abrir las frases, sustrayéndolas al hermetismo de este esquema a fin de evitar la discontinuidad en los nexos de unión, ya fuese mediante la sutura de la doble función por elipsis, presente por ejemplo en la primera canción del compositor *Menta i farigola*, donde los “ictus” intermedios del periodo aparentemente irregular que se extiende desde el compás 4 al 10 —unidades reales de tres compases solapadas una en la otra— señalan a la vez el final de un semiperiodo y el comienzo del siguiente, (ejemplo 2) ya fuese por el desmentido a la expectativa de reposo melódico gracias al repentino cambio en la armonía que lo apoya y que muchas veces, si no es decididamente modulante, invierte precisamente la

U - na ve - lla, ve - lla com un per - ga -
 mi, al nas les u lle - res, a la ma - gi mit -
 jo, surt a la fi - nes - tra gu - ta l'ho - rit - zo

Ejemplo 2. *Menta i farigola*, cc. 4-10

ley anterior de tal manera que son frecuentes aquellas frases cuya primera mitad descansa en un acorde de tónica mientras que la segunda lo hace encima de un acorde semicadencial por lo que queda dispuesta para encabalar con la siguiente.

Por debajo de la extensión de la frase entera existe lo que denominaríamos unidad mínima de fraseo proporcionada en las canciones por la extensión natural de los versos que forman una unidad lingüística de sentido completo, casi siempre integrada por el segmento entre finales de rima asonantada. Queremos decir con ello que, como la mayoría de los poemas musicados por Toldrà siguen este tipo de rima con pausa en los versos pares —ya se trate de un romance o de una estructura estrófica encadenada—, esta medida se erige en configuradora del módulo del periodo, a mitad de camino entre subperiodos más breves de célula melódica igual a verso y otras más extensas perfiladas por la yuxtaposición de dos periodos.

Boi - re - ta del ma -
 ti es - cam - pat u - na mi - ca;

Ejemplo 3. Unidad mínima de fraseo tomada de *Cançó de l'oblit*, cc. 1-5

Si como hemos establecido, el diatonismo es esencial en la música de Toldrà y constituye el marco habitual que da razón de la tensa irregularidad transitoria del cromatismo, otro aspecto fundamental es el trazo del movimiento melódico por grados conjuntos que se abre y cierra en amplias y regulares arcadas y donde el salto disjunto —más allá de la interválica habitual de segundas y terceras— adquiere un remarcado carácter expresivo perfectamente calculado y más incisivo si cabe habida cuenta del contexto de suaves desplazamientos que lo envuelven. Los saltos de cuarta justa —evocación del mundo infantil— en *Romança sense paraules*, o en *Cocorococ!*, o de descripciones ingenuas, como este trote de caballo en *Les garbes dormen al camp*, interpolado sin solución de continuidad entre la aquietada melancolía de los grados conjuntos de la modalidad de Sol m, (ejemplo 4); los saltos de quinta justa, sugeridores casi siempre del misterio como es el caso de la invocación a la noche por Rosaura en la segunda escena de *El giravolt de maig* o los de sexta, no son casuales sino que vienen siempre motivados por el lugar necesario en que el músico los ubica. De este hecho procede gran parte de la naturalidad y de la sinceridad de dicción que posee la melodía de las canciones de Toldrà, nunca enturbiada por un movimiento más inquieto de lo estrictamente necesario. Una variante ornamental que dilata el movimiento por grados conjuntos es la repetición de un motivo

en constantes bordaduras de la línea maestra, procedimiento muy usado en la música instrumental, pero que también observamos en la escritura vocal. Observemos, por ejemplo, la inercia introducida por el fragmento en compás 6/8 derivada en sentido descendente y movimiento conjunto del empuje de las cuatro últimas notas anteriores:

I com ca - da di - a, en ins - tant pa -
rell, la ve - lla ge - me ga pre - gant pel don -
zell que a tretze anys l'ai - ma - va.

Ejemplo 5. *Menta i farigola*, cc. 12-17

El ámbito melódico, como antes hemos dicho, siempre es limitado y básicamente se centra en el registro medio de la voz rehuendo las tesituras extremas. Prepondera la gravitación entorno a los límites de la octava tónica, aunque también es usual la polarización alrededor de la octava de la dominante.

El re - pòs del yer fu - llam a l'o - ce - lla - da con vi - da. Les gar - bes dor - men al
un poc animat
camp gar - bes se - ques sen - se vi - da. Pas sa l'eu ga com un llamp sen - se fer cas de la
mf a tempo
bri - men men men men men men al camp il' om bra l'haes - fe - re

Ejemplo 4. *Les garbes dormen*, cc. 21-31

Tranquil (♩. 66)

p Te-rra qui flo-reix, mar qui s'hi-en-
can-ta, su-a-vis-sim bleix
mf
de vi-da tri-om-fan-ta.

Ejemplo 6. *Maig*, cc. 1-10

Constantes como la regularidad del fraseo, el desplazamiento de la melodía por grados conjuntos, la concentración del ámbito, son elementos que por sí solos explican la fácil asimilación popular de la canción de Toldrà; pero existen factores más decisivos que hacen entroncar esa música con el fondo de una tradición secular. Así, por ejemplo, es de subrayar el lugar destacado que adquiere en muchas piezas la presencia insistente del tetracordo como estructurador del discurso melódico. Diríamos que los tramos tetracórdicos de todas las especies, es decir, en las variantes que generan las posibilidades de colocación del semitono, constituyen a veces el *leitmotiv* vertebrador del procedimiento melódico del maestro. Sirvan de ejemplo —y podríamos hallar muchos otros— estos compases iniciales de *Cantarillo*:

dolce

Pues an-dáis en las pal-mas, án-ge-les
san-tos, que se duer-me mi Ni-ño, te-ned los
ra-mos, te-ned los ra-mos!

Ejemplo 7. *Cantarillo*, cc. 4-11

Y junto al tetracordo, si bien con mucha menor asiduidad, cabe considerar la presencia de las especies de ámbito de quinta,

Vivace, non troppo

A-mor, fa-rè-u-na pas-se-ra
da-munt de la mar. La pe-dra llis-ca lleu-
ge-ra da-munt de la mar.

Ejemplo 8. *Camins de fada*, cc. 1-10

o el hexacordo, como en este expresivo giro en modalidad menor insertado en los compases centrales de *Cançó de passar cantant*:

p Si la gent plo-ri-que-jant ca-
mi na amb la vis-ta bai-xa, si
va la creu en-da-vant.

Ejemplo 9. *Cançó de passar cantant*, cc. 28-38

Pero la adscripción de algunos aspectos de la melodía de Toldrà a la música tradicional catalana en especial también se observa en la acostumbrada utilización del séptimo grado rebajado de la escala armónica, y no en su condición de nota sensible en las tonalidades mayores, característica que podemos seguir en un gran número de piezas y que en ocasiones —como el ejemplo que exponemos perteneciente a *A muntanya*— juega con la presentación sucesiva de las dos posibilidades:

gracioso e simplice

P A lli dalt de lamun - ta-nyatotel
bé de Dèu hi tinc: les ro - ses de qua-tre en
qua - tre els cla - vells de cinc en cinc, l'es - ti -
ma - da a la fi nes - tra, lo - ve - lla amb l'es que - lle - rinc;

Ejemplo 10. *A muntanya*, cc. 1-16

Más personal, además de las permutaciones de modalidad mayor-menor dentro de una misma tonalidad o entre tonalidades relativas, es la incursión que hace la melodía de Toldrà en el terreno amplio de modalismo y fuera de la tiranía de los dos sistemas armónicos modernos en una serie de esquemas organizativos melódicos corroborados siempre por el funcionamiento armónico abierto que los sostiene; nos referimos, por ejemplo, al pentatonismo presente en piezas como *Maig* o la predilección de Toldrà por la llamada escala "frigia" formada por el sexto grado elevado de una tonalidad menor, perceptible en algunas canciones u obras instrumentales. Véase esta bella ilustración de un fragmento en Re m con Si becuadro y el color alternativo del séptimo grado como grado natural y sensible, perteneciente a *Divendres Sant*:

poco piu

P La llum - se n'és a -
na - da del ros - tre san - go - nent;

Ejemplo 11. *Divendres Sant*, cc. 24-28

2. Ritmo

Hemos hablado de la melodía en el sentido de las configuraciones más remarcables en la secuencia de alturas en las canciones de Toldrà; en cuanto a las duraciones en que aquéllas quedan fijadas, existe un principio básico que se impone desde el primer momento, y es la supeditación de este parámetro a la prosodia y rítmica natural de los versos de los poemas a los cuales el compositor pone música. Si en relación a la forma ya avanzamos que la arquitectura final, no solamente de las canciones sino incluso del resto de la producción instrumental del maestro, depende de una instancia extramusical de orden lírico que la origina y que a ella finalmente remite para darle cumplimiento en el terreno de la más estricta sintaxis musical, en el aspecto rítmico vemos que la vinculación a la palabra, el respeto y no violentación del texto —sea éste real como en las canciones o imaginario como en la música instrumental— no solamente son absolutos sino que son estos mismos principios los que generan la compleja y sutil gama de soluciones rítmicas de la música de Toldrà, elaboradas en cada caso para resolver el problema concreto y específico suscitado en cada partitura. En todo caso no se dan fórmulas preestablecidas ni mecanismos autosuficientes intercambiables en una investigación sonora que no parte nunca de la consideración del ritmo como elemento abstracto susceptible de desarrollarse y crecer más allá de la estricta funcionalidad melódica en el seno de la cual fue concebido. En definitiva, el ritmo en Toldrà no constituye un área de substantivación explícita ni es el resultado de una inquietud deliberada; contrariamente, brota con toda naturalidad desde el primer momento en simbiosis profunda con una intervállica precisa al servicio de la dicción clara y siempre inteligible del texto. Ritmo pues ligado a la combinatoria de alturas y generado desde la medida del verso pentasílabo, o sobre todo de seis o siete sílabas, que son los más utilizados en los poemas musicados por el compositor.

La conservación de la cantidad silábica resulta decisiva en la lectura de las equivalencias entre figu-

ras musicales en el tránsito, muy frecuente, de un compás simple a otro compuesto o viceversa. Queremos decir que la unidad fundamental del ritmo en la música cantada es siempre la sílaba —acostumbra a recibir la figuración de corchea aunque no sea ésta ni mucho menos una ley taxativa, pero de todas formas es bien significativo que en la cantabilidad de naturaleza vocal de los segundos temas de la música instrumental se haya tomado esta medida como patrón—, y es su duración la que normalmente se ha de mantener en los cambios de compás —parte de tiempo igual a parte de tiempo, y no equivalencia entre tiempos enteros—:

p O I - ris prou m'a-
 gra-da men-jar-ne a tor-be llins i sentir l'ora-
 le - gre com ra - ja bo - ca en dins.

Ejemplo 12. *Els obercocs i les petites collidores*, cc. 12-14

que hace que el contraste se suavice en lugar de agudizarse puesto que no se altera la velocidad.

La naturalidad de la rítmica en las canciones de Toldrà no ha de entenderse, sin embargo, en el sentido de que el maestro hubiera relegado nunca esta cualidad del sonido. La viveza y el vigor rítmicos son precisamente una de las características que percibimos al primer momento de escuchar esa música. Lo que afirmamos es que el compositor no enfatiza este elemento sino que lo subordina a una comprensiva e integradora funcionalidad melódica, y también armónica, que más bien tienden a disimularlo que no a destacarlo. A favor del compás y de una filigrana declamatoria extraordinaria que culmina en las seis canciones de *La rosa als llavis*, la rítmica de Toldrà no pretende ser un obstáculo sino una colaboradora fiel

dispuesta tanto a hacer más precisos los encabalgamientos entre versos como también más evidentes las separaciones entre oraciones gramaticales.

Y en esta esencial textura de melodía acompañada que ofrece el estilo musical global del compositor donde la polifonía no se halla en absoluto representada, no es extraño que tampoco lo esté el polirritmo, en parte su lógica consecuencia. La utilización simultánea de medidas temporales distintas se reduce a la clásica divisoria binaria-ternaria del tiempo siempre en coincidencia en los puntos de acentuación o a la sesquiáltera de tanta aplicación en la sardana, consistente en la doble articulación de las partes de tiempo que permite, sin violentar el cómputo general de los valores, la coexistencia del compás simple 3/4 y del compuesto 6/8.

3. Armonía

Nos hemos referido antes al paradigma melódico esencial de Toldrà, pero ensenguida debemos añadir que la melodía se llena de contenido y toma cuerpo gracias a la armonía, a la sutileza de procedimientos con los que el oído del músico supo suscitar la atmósfera idónea y única en cada caso a través de la cual la línea del canto, perdiendo el hermetismo inherente a su perfil unidimensional podía adentrarse hasta alcanzar los estratos más íntimos de nuestra sensibilidad. Ahora bien, partiendo de tales premisas, al abordar el primer grado de la armonía que es el de la elección de la armadura o la tonalidad fundamental como punto de salida y de llegada de una pieza musical, podríamos sentirnos un tanto decepcionados ante el pragmatismo mostrado por Toldrà en este sentido y por el eclecticismo que le lleva a seleccionar una determinada tonalidad en el sistema de quintas. No parece observarse aquí ningún síntoma de aquella atracción mágica o simbólica de significados vinculados con determinadas tonalidades que buen número de musicólogos y críticos se han complacido en detectar en relación a grandes compositores. Toldrà fue lo suficientemente ecuaníme como para que de las veinticuatro posibilidades de escalas mayores y menores diferentes tan sólo cua-

tro fueran definitivamente descartadas como encabezamiento de sus obras: Re bemol m (o Do sostenido m), Mi bemol menor (Re sostenido m), Fa m, y La bemol m (Sol sostenido m); todas las demás se encuentran representadas al menos una sola vez aunque la estadística se decanta por el uso mayoritario de Re M en 10 obras o movimientos de obras —dejando a un lado la importancia de esta tonalidad en *El giravolt de maig*—, seguido de Fa M (7), Mi M (6), y Sol y Do M (5 cada una). Si excluimos, pues, la quizás significativa predilección por la modalidad mayor —al menos a título de inicio y clausura puesto que durante el transcurso de las obras son muchas las incursiones en tonalidades menores y muy frecuentes también los préstamos que el modo mayor hace de su contrario de cara a obtener amplias zonas de enlaces no polarizados dinámicamente hacia la tónica—, la verdad es que la elección de la escala fundamental es neutra en cuanto a la expresión ya que lo que mueve principalmente al compositor en estos casos es más bien el utilitarismo de hallar un registro adecuado a las voces o sobre todo el marco apropiado a partir del cual cabe desarrollar la perspectiva del proceso modulante. Y lo que nos confirma en esta idea de una concepción funcional de la armonía, y no de valores absolutos preconcebidos, es que cuando analizamos las obras en Re M no hallamos nada en ellas que nos permita pronunciarnos acerca de una unidad de profundo parentesco expresivo y que nos autorice a hablar en consecuencia de afinidades electivas del músico por este centro tonal en especial; nada en común, por ejemplo, tienen *Mocador d'olor*, *Cançó de vela*, o *Muntanya d'amor*, todas ellas escritas en Re M.

Mucho más importante que esto es el abanico de posibilidades armónicas inusitadas por el que atraviesa el discurso de Toldrà antes de replegarse, al final de la canción, en la tonalidad de partida o en el último acorde de una cadencia "picarda" cuando aquélla es menor. En pos del estricto cumplimiento melódico no hay terreno inexplorado en materia de combinatoria de sonidos ni cambiantes zonas de luz que el músico no investigue por su propia intuición más que gracias al dominio de ninguna técnica de

aplicación objetiva. Toldrà fue poco proclive a la especulación; acepta el marco de la marcha armónica clásica con el establecimiento de áreas tonales bien consolidadas en torno de las principales funciones de la cadencia, pero sabe introducir en él el margen suficiente de irregularidad para que las soluciones nos parezcan siempre sorprendentes. Precisamente la fuerza de las resoluciones, la contundencia de plástica mediterraneidad con que se imponen algunos inicios reexpositivos de su música de cámara derivan del respeto de la secuencia clásica con la implantación de un elocuente espacio de tensión dinámica en la tonalidad de dominante que espera la franca y total liberación de la energía acumulada en aquella anhelada resolución en la tónica de la tonalidad fundamental. Y poco de este efecto afirmativo se habría conseguido si el compositor no hubiera supeditado la improvisación y la yuxtaposición indiscriminada de colores a la obediencia a las leyes globales del sistema de la tonalidad diatónica actuando como marco de referencia. El oído y una apariencia de libertad impresionista parecen, pues, dictar la sonoridad de muchos enlaces entre acordes así como el rumbo de las modulaciones, pero al mismo tiempo toda esta espontaneidad se somete en último término a la coherencia y la lógica de la sintaxis que Toldrà heredó sin contradecirla en lo más fundamental. La irregularidad o la desviación adquieren así su significado en el seno de la ortodoxia. Nada más lejos de Toldrà que, por un lado, la especulación racionalista pero tampoco, por otro, que una concepción puramente auditiva, instantánea, desligada y sensorial de la armonía.

La desfiguración del acorde de tónica, por ejemplo, con la incorporación del segundo y/o el sexto grado —en ocasiones también el cuarto— tan frecuente en el primer ataque armónico de muchas obras de Toldrà,



Ejemplo 13. *Camins de fada*, cc. 1-2



Ejemplo 14. *Cançó de l'oblit*, cc. 1-2



Ejemplo 15. *Aquarel del Montseny*, cc. 1-4

no llega a engañarnos nunca ya que presentimos la presencia de aquella función fundamental aunque de momento parezca en suspenso o retardada su eficacia; y lo mismo sucede con muchos acordes de dominante en los cuales se sustituyó la sensible por una tercera menor desde la fundamental o simplemente se la ha omitido a objeto de atenuar la fuerza de la cadencia. Obsérvese, a propósito, estos primeros compases, —en su reducción para voz y piano— de *Si anesis tan lluny* perteneciente al ciclo *La rosa als llavis*, donde un acorde construido sobre el quinto grado de la tonalidad de Fa sostenido m caracteriza toda la primera parte (ejemplo 16). Y, sin embargo, no se trata propiamente de ningún acorde de dominante ya que la tercera, que no aparece hasta el compás número 5, no tiene el carácter de nota sensible. Solamente en la cadencia rota final de la sección (compases 15-16) quedará definitivamente establecido como acorde de dominante. La desnudez y el vacío de la disposición sin tercera dejó al descubier-

Tranquilo; non troppo lento

Musical score for Ejemplo 16, *Si anesis tan lluny*, measures 1-13. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Tranquilo; non troppo lento". The lyrics are in Catalan: "Si - nes - sis tan lluny, tan lluny que no et sa - bes, tam - poc nin - gu sa - bri - a, el meu des - ti cap al - trella - vi no em tin - dri - a pres prò - amb el beu nom fa -". The piano accompaniment features a steady harmonic accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

Ejemplo 16. *Si anesis tan lluny*, cc. 1-13

com es - pur - nes de sol.

cresc. f

p

Ejemplo 17. *I el vent deixava dintre rosella...*, cc. 25-29

to, en la versión orquestal original, la cualidad de los timbres de los instrumentos que intervienen (trompas, violines, arpa) y crea un anacronismo mágico y extraño en esta cadencia sin sensible del compás 5, y en la cadencia plagal del final del primer periodo (3-8).

Y lo que aquí acabamos de consignar se repite en otras tantas formaciones acórdicas inclasificables integradas por notas de paso o por movimientos paralelos progresivos que finalmente se decantan hacia algún acorde de los contemplados por la armonía tradicional en los puntos esenciales de la articulación cadencial. Y es que siempre está presente el juego normativo de las funciones en un nivel de estructura profunda a pesar de que en la superficie, como decíamos, Toldrà opte muy a menudo por su disimulo.

En las modulaciones se impone la tendencia ge-

neral de apartarse progresivamente de la tonalidad fundamental a medida que el discurso va evolucionando hasta el punto de máxima tensión del centro de la arcada donde se obtienen los extremos contrastes de cambios bruscos de tonalidades sin preparación o las modulaciones enarmónicas más atrevidas para volver después, en un proceso simétrico, al reencuentro de la tonalidad de partida coincidiendo con el cierre de la curva dinámica. Sirva como ejemplo el breve interludio orquestal central—consignado una vez más aquí en su reducción para voz y piano— de *I el vent deixava dintre la rosella...* perteneciente también a *La rosa als llavis*, (ejemplo 17).

Este tramo, en el que destaca la voz del clarinete realizando algunos giros vistos en el segundo periodo

de la frase anterior, desde el punto de vista de la armonía forma unidad con la parte cantada que dirá a continuación el tercer verso de la canción. En realidad se trata de una larga segunda frase construida sobre la tonalidad del segundo grado rebajado de la tonalidad fundamental, es decir, sobre una armonía de La bemol M, armonía que se desarrolla en permanente contacto con la tonalidad principal de Sol M. Y fijémonos que la forma de ingreso en el interludio se realizó mediante la conversión enarmónica, en el compás 26 sobre el final cantado de la primera frase, de un acorde de primera especie en tercera inversión sustentado sobre Do sostenido en acorde de dominante de La bemol, acorde que a su vez evoluciona hasta la dominante de Sol, a través del séptima del segundo grado de esta tonalidad con el sexto grado rebajado (Mi bemol). He aquí, sintetizados, los enlaces más importantes de los compases 26-29:

The musical notation shows a progression in two staves. The first measure is marked '+4 = +4 de Lab'. The second measure has a '6' above the staff and a '5' below it. The third measure is marked '+4'. The notation includes notes, rests, and accidentals (sharps and flats) on both staves.

Ejemplo 18.

En este aspecto la evolución estilística del maestro es clara y mucho más manifiesta que en lo que respecta al progreso de la melodía, terreno en el que Toldrà se sintió seguro desde el primer momento. Es significativo comprobar, en este sentido, la timidez en el arte de la modulación que reflejan las canciones primerizas hasta la década de los años veinte, que raramente rebasan las tonalidades vecinas a las cuales se ingresa mediante acordes comunes en cambio de función tonal, y compararla con la valentía y seguridad que posteriormente iba a constituir la base de la fineza armónica del músico totalmente liberado ya de los encadenamientos formularios y de la que el cambio tonal sin solución de continuidad —el saltar de una determinada armadura a las antípodas en el or-

den de quintas, es decir, pasar en confrontaciones de color de una tonalidad con bemoles a otra con sostenidos, o viceversa— será la plasmación más elocuente (ejemplo 19).

En este fragmento vemos cómo en fugaz resplandor el paso momentáneo a Si M (38) interrumpe el monocromismo oscuro general de la canción en Sol m, tonalidad a la que se regresa enseguida mediante la enarmonía de la sensible de Si M, convertida en el compás 41 en el tercer grado modal de Sol m, y la cromatización del resto de las notas del acorde.

Otra característica de la armonía de Toldrà es la predilección que siente el compositor por la estabilización prolongada en las tonalidades del segundo o sexto grados rebajados de la tonalidad fundamental mayor, entendidas en calidad de armonías dilatadas en función de subdominante y que se sienten atraídas en movimiento semitonal respectivamente hacia la tónica (más arriba expusimos el ejemplo de *l vent deixava dintre la rosella* hacia la tonalidad de la dominante; en este segundo caso pueden dar lugar a resoluciones elididas a la quinta inferior de una tonalidad sobreentendida pero que el compositor prefiere dejar en suspenso. Esto es lo que observamos en los compases centrales de *Cantarillo*, perteneciente al ciclo de *Seis canciones sobre textos de clásicos castellanos* (ejemplo 20).

El acorde Fa-La becuadro-Do (25) es la primera de las sonoridades auténticamente modulantes escuchadas desde el inicio de la canción ya que los tránsitos anteriores tuvieron lugar por cambio de funciones o por suaves enarmonías. Contrariamente, en este punto la música emprende una dirección que tiene más por objeto poner énfasis en los contrastes de color que proseguir la marcha de la melodía, al menos durante el primer periodo de la frase, antes que —como de costumbre— acabe por imponerse el aire repetido de la canción de cuna. Lo que más atrae aquí a Toldrà es el movimiento de segunda menor entre el acorde sobre el sexto grado y la dominante de una tonalidad no confirmada. En efecto, Fa-La-Do es la dominante de Si bemol menor (tonalidad relativa de Re bemol M), que en lugar de ir a buscar la tónica resuelve primero, en cadencia rota (27), sobre

dolc.

Ai, en-ca-ra ser vo-el ram, i l'es-ti-ma da espar-ti-da.

pp

un poc apresat calmat ten. temps just

f p pp

p Les

Ejemplo 19. *Les garbes dormen al camp*, cc. 36-42

meno piano

El Ni-ño di-vi-no, que es-tá can-sa-do de llo-rar en la

p p p

tie-rra, por su des-can-so, por su des-can-so, so-se-gar quie-re un

p pp

Ejemplo 20. *Seis canciones sobre textos de clásicos castellanos*, cc. 24-34

el sexto grado (Sol bemol-Si bemol-Re bemol-Fa) para regresar después en forma de cadencia “andaluza” al quinto grado (29). Nueva cadencia rota en la segunda mitad de la frase (31) pero ahora el nuevo acorde (Sol bemol-Si doble bemol-Re bemol) ya no pertenece a la esfera de Si bemol m sino a la de Re bemol M, cuyo acorde de tónica va a confirmarse plenamente con la inmediata entrada de la reexposición de la primera frase (34). Y fijémonos que si el movimiento de segunda menor tenía al comienzo un significado más bien armónico (Fa-Sol bemol, en calidad de notas fundamentales de los acordes), al final lo tiene melódico (Si doble bemol-La bemol, como notas esenciales de la melodía que tras finalizar se siente atraída por un movimiento descendente de segunda menor dispuesta a resolver en la entrada natural de la reexposición).

Relacionado con el intercambio libre de elementos de los modos mayor y menor —de consecuencias

importantes en el tejido armónico de esa música— cabe señalar el politonalismo en que en ocasiones, casi sin proponérselo, incurre Toldrà. Se trata de un politonalismo derivado de la sobreposición por terceras del acorde que se establece a veces entre los puntos extremos de la textura, entre el acompañamiento y la voz de la parte superior que en cierta manera se independiza alrededor de otros focos tonales como pueden ser la dominante en *Matinal*, *Divendres Sant* o *Aquarella del Montseny*, o la tonalidad del relativo en la ambivalencia de *Seré a ta cambra, amiga* y de *As froliñas dos toxos*, hasta alcanzar la extraordinaria belleza de *Mocador d'olor* —de nuevo *La rosa als llavis*— donde toda la pieza juega con las posibilidades de apertura tonal resultado de la utilización de las sonoridades menores dentro de un esquema mayor. Observemos, en esta última canción, —en versión reducida para voz y piano (ejemplo 21)— el efecto de la entrada de la voz sobre

Mo - ca - dor d'o - lor que la te - va

si na a - cos - ta - va al cor:

26

Ejemplo 21. *Mocador d'olor*, cc. 22-29

un pedal de dominante de Re en el que el acorde triada introductorio ha sido amplificado en sentido vertical mediante la adición de una serie de estratos tímbricos que lo transforman en acorde de novena y donde la sonoridad modal de la melodía generada a partir de la distancia de novena del bajo se consolida en tonalidad aparente distinta (Si m de la melodía contra el Re m de la armonía):

Y no podemos dar por concluidas estas consideraciones sobre el apartado armónico del estilo de Toldrà sin referirnos al papel de la cadencia que en el músico representa un procedimiento de unificación del discurso y de sutura entre la separación de las frases. La organicidad y continuidad de esa música provienen en buena parte del uso que hace Toldrà de la cadencia evitando los tiempos muertos de la arti-

culación excesiva. Así nos ahorra al máximo la retórica de los finales auténticos en beneficio de enlaces plagales de las más variadas fisonomías o de falsas cadencias modulantes en las que la trayectoria de quinta descendente del bajo queda desmentido por la nueva dirección tonal de las demás notas del acorde.

Toldrà a menudo también invierte la inercia natural del peso cadencial y cierra el primer periodo de una frase para abrir en semicadencia el segundo en pos de nuevos horizontes; y lo mismo observamos en las fórmulas de cierre que casi siempre atenúan la fuerza conclusiva al invertir el orden de presentación: final auténtico primero y suave cadencia plagal en la coda que se adentra en el tranquilo silencio de los últimos compases:

ter s'a - llar - gui com un mi - ra - cle.

poquissim ret *a temps* *pp*

Ped.

Ejemplo 22. A l'ombra del lledoner, cc. 71-80