

Les adaptacions musicals dels drames de Guimerà

Gerard Guerra

El 2024 se celebra el centenari de la mort de l'escriptor Àngel Guimerà (1845-1924), conegut sobretot com a dramaturg, amb obres com *Mar i cel* (1888), *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896), *La filla del mar* (1899), *La santa espina* (1907) o *L'aranya* (1908), i per aquest motiu el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, per mitjà de la Institució de les Lletres Catalanes, ha organitzat un «Any Guimerà» per tal de celebrar diversos actes d'homenatge, record i reivindicació tant de la seva producció literària com també de la seva figura pública, actes que van des de conferències fins a exposicions, representacions teatrals i jornades pedagògiques.

Això és així perquè Àngel Guimerà és, per dir-ho ras i curt, el pare del teatre català modern (Carbonell, 2010). És cert que no és pas l'únic a qui podem atribuir aquest mèrit, però també és innegable que sense la seva dramaturgia el teatre català avui seria ben diferent. La varietat de formes teatrals, la renovació estilística, el tractament temàtic^[1] i la connexió amb un públic ampli que va reconèixer-lo com un gran escriptor són alguns dels aspectes que l'han convertit en aquesta figura consagrada que, a més, ha tingut la capacitat de connectar amb dramaturgs posteriors, com ara Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel o Josep Maria Miró, que n'han reivindicat la importància diverses vegades i se n'han mostrat deixebles o deutors. Guimerà és, doncs, un clàssic del repertori teatral català, un membre selecte del nostre cànon literari. I com s'esdevé amb tots els clàssics de qualsevol cultura, ho és perquè té la capacitat de continuar commovent-nos malgrat el pas dels anys. Les seves històries prenen l'aire universal que en permet una lectura contextualitzada del moment que es van escriure i també en el nostre present més immediat. I,

evidentment, també en permeten relectures i actualitzacions diverses i variades. Per exemple, les versions amb música.

La relació del teatre i la música sempre ha estat molt estreta. En les representacions teatrals de la Grècia clàssica la música ja hi tenia una importància notòria. Però, coses de la vida, no és fins a la Florència del segle xvi que, en l'entorn de les formacions musicals de cambra, apareix un nou gènere teatral que combina la música i el text d'una manera molt més intensa —no goso dir-ne indestriable perquè seria imprecís, atès que durant molts lustres les òperes s'estructuraven amb números tancats que combinaven fragments de recitatiu parlat i d'altres de cant estrictament, i no és fins a l'arribada de Wagner que els *pezzi chiusi* operístics donin pas a un contínuum musical en què es dilueixen els recitatius parlats. Però, tornant al punt on érem, a partir d'aquell moment, amb el naixement del que hem acabat anomenant òpera (que, de fet, no era altra cosa que «opera in musica»), molts compositors han volgut fer versions musicals de textos literaris (dramàtics o no) existents. Sense anar més lluny, podem esmentar el cas de la primera òpera que es conserva: *Euridice*, de Jacopo Peri, estrenada a Florència l'any 1600, la història de la qual pertany al famós poema narratiu *Les metamorfosis*, d'Ovidi. Això és així durant molt de temps, fins ben bé els nostres dies. Des de *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi (1607), fins a *Quartett*, de Luca Francesconi (2011), *Macbeth*, de Giuseppe Verdi (1847), o *Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1786), per posar-ne només alguns exemples. Les grans històries creades pels escriptors, bé siguin narratives o teatrals, acaben esdevenint motiu d'inspiració per a molts compositors que les versionen musicalment, en alguns casos amb més d'una versió, com passa a *Manon*, de Jules Massenet (1884), i *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini (1893).

Les obres d'Àngel Guimerà, com no podia ser d'una altra manera, també han estat font d'inspiració musical per a diversos compositors. De fet, com recorda Roger Alier en el volum dedicat a la música de les actes del Seminari Guimerà,

publicats per l'Ajuntament del Vendrell, diu:

Guimerà és l'únic dramaturg les peces teatrals del qual han estat la base d'un nombre considerable d'obres d'aquest gènere complex, contradictori i fascinant que és l'òpera. Moltes de les òperes que en resultaren no conegueren més que una popularitat fugissera i limitada encara a l'àmbit musical català. Al capdavant cal situar-hi les d'Enric Morera, [que] fou el compositor que més cops posà música a textos de Guimerà [però] cal esmentar també, entre altres, Jaume Pahissa i Amadeu Vives. (Alier, p. 45)

Efectivament, hi ha quatre obres que esdevingueren òperes, que són *La boja* (1894), amb música d'Enric Morera; *Euda d'Uriac* (1900), musicada per Amadeu Vives; *Gal·la Placídia* (1913), del compositor Jaume Pahissa; i *Titaina* (1916), d'Enric Morera. De totes, Guimerà mateix va escriure'n el llibret. A part, però, també hi ha tres obres amb música incidental: *Jesús de Nazaret* (1894), *Les monges de Sant Aimant* (1895) i *La resurrecció de Llätzer* (1907), totes tres de Morera. I finalment hi ha dues operetes, *La santa espina* (1907) i *La reina vella* (1908), també de Morera, les quals es podrien classificar com a «sarsuela catalana modernista» amb l'objectiu de presentar un espectacle allunyat dels esquemes de la sarsuela castellana (Soler, 2014: 112). A part, hi ha les versions musicals que es van fer de textos de Guimerà a l'estranger: *Tiefland* (1903), *Le catalane* (1907), *La nereide* (1911) i *Liebesketten* (1912) (Soler, 2014: 112). A més d'aquestes composicions, també han sobreviscut, amb molt d'èxit, algunes sardanes, com recorda el musicòleg Francesc Cortès. [2]

Com es veu, doncs, hi ha un bon gruix de composicions musicals que prenen llibrets de Guimerà. En el context del tombant de segle, aquelles estrenes formaven part de la voluntat de renovació cultural pròpia del Modernisme, de la recerca d'una normalitat cultural (Soler, 2016). Qualsevol altra cultura

occidental representava òperes amb textos d'autors del moment, una cosa que actualment no es potencia tant com aleshores. Ara bé, aquelles produccions amb text de Guimerà són obres que, més enllà de l'èxit que poguessin tenir aleshores, no han esdevingut part del cànon escènic del país, perquè és ben estrany, per desgràcia de tots plegats, que les institucions culturals d'aquest nostre país les revisitin amb una certa freqüència i sempre amb l'aire d'excepcionalitat que demostra que es tracta d'un exotisme, per més propi que sigui.[3]

Pel que fa a les òperes estrangeres, es van compondre perquè prèviament s'havia fet la traducció literària del text de partida. En aquest sentit, és inqüestionable el pes del tàndem format per l'actriu María Guerrero i el traductor José Echegaray (Gallén, 2010), a més d'Enric Borràs, que van propiciar que diverses obres del dramaturg fossin representades en castellà (Gallén, 2012: 213), tant a l'Estat espanyol com a diversos punts de l'Amèrica del Sud (Martori, 1995). El drama *Terra baixa* va ser traduït al francès per Albert Gelee Bertal, a l'alemany per Eberhard Vogel, a l'italià per Giuseppe Soldatini, al sicilià per Augusto Campagna (Soler, 2007: 25), al txec per Antonin Pikhart, al rus per Isaac Pawlosvsky i A. E. Nikiforakih, al suec per Edvard Lidfoss i Karl A (Gallén, 2012: 217). Això va permetre que la història s'escampés pel continent amb facilitat i arribés al públic general, però també a possibles compositors amb interès a fer-ne una òpera. I així va ser.

L'any 1898 Guimerà va rebre la petició del compositor belga Fernand Le Borne (1862-1929) d'obtenir l'exclusiva dels drets per transformar el drama en una òpera. Guimerà, que no desitjava concedir una exclusiva, perquè l'havia concedida prèviament amb *Mar i cel* a Isaac Albéniz i Enric Morera i l'òpera finalment no s'havia compost (Gallén, 2012: 217), va respondre amb una autorització poc clara que, un cop traduïda al francès, semblava que accedia al que li demanaven (Soler 2007: 26). Això va provocar més endavant un plet de conseqüències força desagradables, atès que Eugen d'Albert (1863-1932) va

començar a compondre la seva obra poc després que el francès Le Borne endegués el seu projecte, amb la diferència que el francès havia demanat permís a Guimerà, però l'alemany, no. En qualsevol cas, i deixant de banda la qüestió judicial, veiem que el drama *Terra baixa* va ser la base de dues òperes, l'alemanya *Tiefland* (1903), amb llibret de Rudolph Lothar i música d'Eugen d'Albert; i la francesa *La catalane* (1907), musicada per Fernand Le Borne i llibret de Paul Ferrier i Louis Tiercelin. La diferència principal entre totes dues és el tractament musical que en fan: si bé l'alemanya opta per un plantejament d'estètica verista, la francesa va ser composta seguint els postulats del drama líric. D'altra banda, hi ha l'anècdota curiosa referent a la gestació de la versió alemanya, que partia de la traducció italiana de Soldatini. El procés va ser el següent:

Una comtessa hongaresa va veure'n una representació a Itàlia, va voler representar-la ella mateixa i va encarregar a l'agent teatral Wilhelm Minkus de fer-la traduir a l'alemany a partir de la versió italiana. A instàncies de Minkus, Rudolph Lothar va fer la traducció, i quan la va tenir enllestida, va resultar que la comtessa s'havia casat i s'havia desentès de la proposta. No obstant això, Minkus va enviar-la a diferents teatres alemanys, el director d'un dels quals, Ernst von Schuch, responsable de l'Òpera Reial de Dresden, s'hi va entusiasmar i va establir contacte amb Lothar i el compositor Eugen d'Albert. (Gallén, 2012: 217)

Tiefland va ser estrenada, amb bona acollida de la crítica i el públic, al Neues Deutsches Theater de Praga el 15 de novembre de 1903. Uns mesos després, però, va ser representada a Leipzig (concretament el 17 de febrer de 1904) i va ser un autèntic fracàs, la qual cosa va fer que l'editor de la partitura, Hugo Bock, demanés a Lothar i Albert que la refessin, tot mantenint-ne el pròleg, però passant de tres actes a dos. Aquesta nova versió, que amb el temps ha

esdevingut la definitiva, es va estrenar amb èxit a Magdeburg el 16 de gener de 1905 i posteriorment es va representar, també amb molt d'èxit, a la Komische Oper de Berlín el 9 d'octubre de 1907.[4]

Pel que fa a *La catalane* (1907), es tracta un drama líric en vers i quatre actes, un dels quals és un pròleg. L'argument segueix bastant fidelment l'original català. Ara bé, a diferència de *Tiefland*, en què tots dos actes transcorren en el mateix espai escènic, l'interior del molí, en el cas de la francesa el pròleg i el primer acte tenen lloc en un altiplà, el segon acte davant del molí d'Anita, el tercer al pati interior d'una fonda i l'últim en una habitació del mateix molí (Soler, 2007: 31). Com a detall curiós, val la pena dir que al llibret s'esmenta que es balla una sardana en una rotllana, tot i que a l'estrena a París sembla que va ballar-s'hi un fandango, cosa que va afavorir que alguns crítics opinessin que les danses no eren gaire espanyoles (Soler, 2014: 128). Val la pena afegir que *Tiefland* es representa escadusserament en alguns teatres europeus, especialment germànics, i se'n poden trobar enregistraments amb facilitat; *La catalane*, en canvi, ha desaparegut del mapa completament, i no només no es representa, sinó que tampoc no se'n pot trobar cap gravació.

Terra baixa ha inspirat dues versions operístiques, una de les quals és prou coneguda. Ara bé, no és pas l'únic drama de Guimerà que va ser musicat. Com dèiem abans, un altre dels textos que va tenir èxit operístic va ser *La filla del mar* (1900), que explica la història d'un triangle amorós que acaba desembocant en la situació tràgica final.[5] D'aquest drama en van resultar dues òperes més: *La nereide* (1911) i *Liebesketten* (1912). La primera, una òpera de Ulisse Trovati amb llibret de Ferdinando Fontana, és un drama líric en tres actes i, malgrat que el títol presenta una evocació mitològica, l'argument segueix de prop l'original català.[6] Va estrenar-se a Nàpols el 1911 amb poc èxit i aviat va desaparèixer de les cartelleres. És una composició en què els cors no tenen gaire importància, perquè la instrumentació gira sobre els diàlegs cantats (Soler, 2014: 129). És una òpera que avui no es pot trobar

enregistrada ni es representa enlloc, de manera que ha caigut en l'oblit més absolut. La segona, amb llibret de Paul Ferrier, és una altra òpera d'Eugen d'Albert, que després de l'èxit de *Tiefland* va demanar a Guimerà un altre drama. D'entrada, resulta curiós el títol, *Liebesketten*, que vol dir «cadenes d'amor», un concepte aparentment allunyat del títol original. I dic aparentment, perquè, de fet, no ho és tant: els personatges d'aquest drama mariner viuen subjugats a una relació d'amor tòxica, en diríem actualment, i, per tant, romanen lligats per aquestes cadenes d'amor que els condueixen cap al desenllaç fatal.[7] La gestació d'aquesta òpera va ser el pretext perquè Guimerà i d'Albert es coneguessin en persona, atès que el compositor alemany va adquirir els drets de *La filla del mar* (Soler, 2005: 197). De fet, Guimerà també li havia proposat *La festa del blat* o *El fill del rei*, atès que ja havia cedit els drets de *La filla del mar* a Fontana i Trovati, per bé que només per a Itàlia (Soler, 2014: 128), però el compositor alemany va decantar-se pel drama mariner. *Liebesketten* es va estrenar a Viena el 12 novembre del 1912 i des del primer moment va fracassar. Les crítiques de *Liebesketten* van atacar sobretot el llibret, tot dient que era irregular, però, d'altra banda, van lloar la finesa de la instrumentació i el tractament magistral de l'orquestra (Soler, 2014: 128). El codi musical és volgudament verista, igual que havia passat amb *Tiefland*. Ara bé, a diferència del drama de Guimerà, que passa a la costa catalana en l'època actual del dramaturg, l'argument de l'òpera se situa a la Baixa Bretanya l'any 1830 (Soler, 2005: 200). A més, hi havia hagut una reducció de personatges, que passen dels onze del drama a tot just sis a l'òpera, i a tots els havien canviat lleugerament el nom.[8] Alhora, el final també varia respecte de l'original, perquè a *La filla del mar* Àgata mata Pere Màrtir amb la fitora i després se suïcida tirant-se al mar, mentre que a *Liebesketten* Noel tira un rampogoll per matar Peter Martin, però la Sadika s'hi interposa i mor ella en lloc seu (Soler, 2005: 205). Sigui com vulgui, tant *Tiefland* com *Liebesketten* encara són considerades les principals òperes del verisme alemany, malgrat que aquesta segona ha quedat oblidada i no se'n pot trobar cap enregistrament sonor.

Per tant, és evident que els drames de Guimerà van obtenir molt de reconeixement en el seu temps, cosa que va propiciar-ne les adaptacions musicals, tant les que es van fer aquí a Catalunya en el marc del Teatre Líric Català com també les que van sorgir més enllà de les nostres fronteres, gràcies a les traduccions prèvies dels textos dramàtics. El pas dels anys, però, ha estat implacable amb gairebé totes aquestes composicions, que avui són francament difícils de trobar enregistrades o de veure representades. Si aleshores ja no van tenir gaire èxit, el temps ha acabat d'enterrar-les en un intens oblit, cosa que propicia que actualment hi hagi persones que en desconeguin l'existència. Esperem, amb aquest modest article, haver aconseguit desenterrar-les una mica i que aquells que s'hi sentin atrets o interessants puguin garbellar entre les referències bibliogràfiques proposades, que analitzen les composicions amb detall i profunditat.

Bibliografia

Alier, Roger (2018). «Guimerà i l'òpera *Terra baixa*». Dins: *Guimerà i la música*. El Vendrell: Ajuntament del Vendrell, p. 45-49. (Quaderns de la Rigala, 2)

Carbonell, Anton (2010). «Àngel Guimerà». *Visat*, 9, (abril).

<http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/autor/%C3%A0ngel-guimer%C3%A0>

Cortès, Francesc (2008). «*Tiefland*, d'Eugen d'Albert: el camí que hi ha entre dues terres». Dins: *Tiefland. Musikdrama en un pròleg i dos actes*. Llibret de Rudolph Lothar basat en *Terra baixa* d'Àngel Guimerà. Música d'Eugen d'Albert. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu. Temporada 2008-2009,

p. 29-44.

Gallén, Enric (2010). «Traducción y reescritura de *Terra baixa* de Àngel Guimerà». Dins: *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 187-200.

— (2012). «Guimerà a Europa i Amèrica». *Catalan Historical Review*, 5, p. 211-224.

Martori, Joan (1995). *La projecció d'Àngel Guimera a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 46)

Soler, Maridès (2005). «La dinàmica dramàtica de *La filla del mar* d'Àngel Guimerà i de *Liebesketten* de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert: una comparació». *Zeitschrift für Katalanistik*, 18, p. 197-214.

— (2007). «Les adaptacions operístiques de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà al francès (*La catalane*) i a l'alemany (*Tiefeland*)». Dins: Jordi Jané i Lligé, Johannes Kabatek (ed.). *Fronteres entre l'universal i el particular en la literatura catalana*. Aaden: Shaker Verlag, p. 25-44. (Biblioteca Catalànica Germànica, 6)

— (2010). «El color local a *La filla del mar* d'Àngel Guimerà, a *Liebesketten* de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert i a *La nereide* de Fernando Fontana i Ulisse Trovati». *Zeitschrift für Katalanistik*, 23, p. 155-178.

— (2014). «El teatre musical d'Àngel Guimerà». *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 19, p. 109-132.

— (2016). «El teatre d'Àngel Guimerà: un calidoscopi modernista». *Zeitschrift für Katalanistik*, 29, p. 293-316.

[1] «El nostre dramaturg va saber oferir un segell teatral propi i inqüestionable, basat en la lluita interior d'uns personatges que, de manera obsessiva i fins i tot patològica, s'acaren amb neguit al descobriment de la seva amagada identitat. O, en altres termes, a una realitat íntima que topa de manera violenta i dramàtica amb una realitat social, carregada de tensions, que de vegades aboca els protagonistes del seu teatre a un procés d'autodestrucció.» (Gallén, 2012: 211)

[2] «El gruix de Guimerà musicat no s'esgota amb l'obra lírica. Si es permet l'atreuiment, podríem dir que foren unes altres peces les que acabaren per assolir unes dimensions atàviques: la rondalla lírica *La santa espina*, musicada finalment per Morera ?en comptes de Vives? i estrenada el 1907. Es popularitzà immediatament la sardana, fins al punt d'esdevenir una peça identitària. Al seu costat, planen altres sardanes corals: *Les fulles seques* i *La sardana de les monges*, també amb text de Guimerà i música de Morera.» (Cortès, 2008: 43)

[3] L'any 2016, el Teatre Nacional de Catalunya, dirigit aleshores per Xavier Albertí, va programar una representació en versió concert de *Titaina*, aprofitant que s'havia programat una celebrada versió del drama *Maria Rosa*; tot plegat formava part del que es va anomenar Epicentre Guimerà.

[4] «A Catalunya, es va estrenar en versió italiana al Gran Teatre del Liceu el 18 de gener de 1910: se'n van fer sis representacions, sota la direcció de Franz Beitler. Joaquim Pena va escriure el llibret català que es va estrenar al Teatre Novetats el 23 de desembre de 1924.» (Gallén, 2012: 217)

[5] D'una banda, hi ha Pere Màrtir, un seductor donjoanesc considerat un mala peça per la comunitat, perquè, un cop retornat de les Amèriques amb una fortuna en hores baixes, enamora totes les dones sense mostrar-hi un compromís real ni sincer. Alhora, hi ha Mariona, una fadrina enamorada de Pere Màrtir, que la festeja, i neboda d'en Cinques, l'home més ric de la contrada i propietari de les barques amb què la comunitat surt a feinejar a mar. I per acabar, tenim Agata, la «filla del mar», una noia òrfena, germana adoptiva de Mariona després que els seus pares (muşulmans, el detall identitari no és menor) patissin un accident marítim i s'ofeguessin; una noia que és constantment menystinguda per la comunitat i considerada una *rara avis* per la seva procedència, pel seu caràcter feréstec i per la seva obsessió marina.

[6] «*La filla del mar* i *La nereide* estan situades a la costa catalana, tot i que el mar hi juga més aviat un paper passiu, reduint-se a l'escenografia, al lèxic i a les activitats marineres. Al contrari, a *Liebesketten* es realça constantment el protagonisme actiu del mar atlàntic amb els perills inherents a la pesca d'altura d'Islàndia junt amb els costums bretons, les cançons i les oracions.» (Soler, 2010: 173)

[7] «*Liebesketten* denota el nucli del drama i es basa en un comentari d'Agata a Mariona, al segon acte de *La filla del mar*, en el qual li explica que Pere Màrtir no pot formalitzar llur relació fins que no s'hagi alliberat d'unes cadenes.» (Soler, 2005: 198)

[8] «Agata, la protagonista principal, s'anomenarà Sadika, Mariona i Catarina, les dues rivals, seran Marion i Caterina. Pere Màrtir i Baltasenet es germanitzaran en Peter Martin i Balthazar. El nom del protagonista principal recorda al de Pedro de *Tiefland* (el Manelic de *Terra baixa*), per la qual cosa, potser per evitar una repetició del nom, sovint és anomenat només Martin; Cinques, un nom ja en català poc corrent, passarà a ser Noel.» (Soler, 2005: 201)

