

Maridès Soler (Trier)

La dinàmica dramàtica de «La filla del mar» d'Àngel Guimerà i de «Liebesketten» de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert: Una comparació

1 Antecedents

Després de l'èxit rotund de l'òpera *Tiefland*,¹ Eugen d'Albert² va adreçar-se de nou a Àngel Guimerà per demanar-li un altre drama. Com era corrent a l'època, les òperes solien basar-se en drames contemporanis, ja que d'aquesta manera, en ser ja famoses, garantien d'antuvi una bona acollida del públic (Link, 1975: 56), tot i que les obres de Guimerà eren poc conegudes en terres germàniques i, a la inversa, *Tiefland* a penes va tenir ressonància a Catalunya. Guimerà va proposar-li *La festa del blat*, *La filla del rei* i *La filla del mar* (Heisig, 1942: 30–31). D'Albert va decidir-se per *La filla del mar*, que ja havia tingut molt èxit a París i a Llatinoamèrica.³ També aquí el llibretista va ser Rudolph Lothar.⁴ En aquesta òpera, Lothar va decantar-se per una traducció i adaptació més lliure que a *Terra baixa*, bo i accentuant més el paroxisme de les escenes dramàtiques.

-
- 1 A diferència de *Tiefland*, no existeix cap gravació musical de *Liebesketten*, per la qual cosa per aquest estudi, quant a la música, només he disposat d'una partitura per a piano a més de les crítiques de l'època. Vegeu Soler Marcet (1988).
 - 2 Després de la mort de Richard Wagner, l'òpera alemanya s'havia estagnat. Als voltants del 1890 sorgeix una nova generació de compositors, entre d'altres, Eugen d'Albert, d'origen alemany (Glasgow 1864 – Riga 1932), que amb *Tiefland* esdevé el representant més important del Verisme alemany. De jove va anar a Alemanya i va ser deixeble de Franz Liszt. Les seves primeres composicions es troben sota la influència de Wagner, més tard de la música italiana fins arribar al final de la seva vida a escriure *Die schwarze Orchidee* (1928), una òpera amb jazz. Va deixar una gran obra amb vint-i-una òperes, concerts, sonates, lieder i simfonies.
 - 3 Els drets ja estaven cedits a Ferdinando Fontana i Ulisse Trovati per a una òpera italiana, per la qual cosa Guimerà hauria preferit un altre drama, ja que encara tenia vius els disgustos, que va sofrir a conseqüència d'haver donat alhora els drets de *Terra baixa* a Fernand Le Borne, Paul Ferrier i Louis Tiercelin i també a d'Albert.
 - 4 Rudolph Lothar, pseudònim de Lothar Spitze (Budapest 1865 – Budapest 1943), fou un llibretista molt famós a la seva època; la seva obra pot dividir-se en dos grups: l'un, el de les òperes influïdes pel Verisme, de les quals es destaca sobretot *Tiefland*, i l'altre, el de les òperes líriques, la principal de les quals és *Li-tai-pe* musicada per Clemens von Franckenstein (Wiesentheid 1875 – Hechendorf 1942), un compositor neoromàntic.

2 Títol

El títol d'una obra és l'etiqueta comercial sota la qual s'ofereix al públic, d'aquí que una comparació dels títols del drama i de l'òpera permet treure ja d'antuvi algunes conclusions sobre l'enfoc de cada una d'elles. A *La filla del mar*, Guimerà posa l'accent en l'origen d'Àgata, la qual de petita en un naufragi va perdre els seus pares i va anar a parar a un poble de pescadors i alhora anticipa el final, en el qual la protagonista tornarà a gratcient a la mar. *Liebesketten* denota el nucli del drama i es basa en un comentari d'Àgata 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: «...Fins ahir que em va dir que volia rompre unes cadenes, per ésser tot meu...» (Guimerà, 1975: 1508) Lothar no tradueix exactament aquesta metàfora, sinó que recorre a una perífrasi: «Doch muss er sich erst befreien / von einem andern Weibe.» (Lothar / d'Albert, 1912: 56) o en un altre lloc: «ich muss erst Klarheit schaffen zwischen mir und einem andern Weibe» (íd.: 53). Encara que Pangels (1981: 264) afirma que tots els canvis del llibret van ser únicament obra de Lothar, cal recordar aquí la biografia de d'Albert durant la gènesi de l'òpera: en aquella època va anar a la Bretanya amb Ida Fulda, deixant la seva dona Hermine a punt de ser mare. Allà va enamorar-se d'Ida i, malgrat aquella situació delicada, va decidir divorciar-se de Hermine, la qual confiava plenament amb ell i amb Ida. No devia sentir-se també en aquells moments lligat per unes «cadenes d'amor»?

La nereide de Ferdinand Fontana musicada per Ulisse Trovati, estrenada a Nàpols el 1911, és la versió italiana, la qual recorre a un títol més poètic amb reminiscències mitològiques.⁵

3 Ambientació

La filla del mar (1900) igual que *Liebesketten* (1912) van ser escrites sota la influència de l'èxit de *Terra baixa* (1896) i de *Tiefland* (1903). L'autor del drama, el llibretista i el compositor eren els mateixos i el lapse de temps

5 Fontana conserva els noms catalans dels protagonistes amb excepció del protagonista principal que és italianitzat en «Pietro»; en algunes ocasions recorre a diminutius italians: «Agatuccia, Caterinuccia». També tendeix a la reducció de personatges: tres femenins i sis masculins. L'època és la contemporània a l'estrena. L'acció segueix fidelment l'original català amb la doble defunció final. Quant a la cançó popular no és cap traducció catalana: «Due baci scolpiti in eterno, staranno dentro di me.» També utilitza el recurs de les campanades tocant a casori mentre te lloc l'homicidi i el suïcidi dels nuvis.

entre la creació d'ambdues obres era força breu. No és d'estranyar que trobarem de nou personatges i accions conegudes, sense, però, arribar mai a superar-los. D'antuvi, Lothar i d'Albert van proposar ambientar-la a la Bretanya; els pescadors seran d'altura i aniran a Islàndia. Això podria explicar-se per diferents raons. El 1910, *Tiefeland*, en versió italiana, va ser estrenada al Liceu amb poc èxit, on va ser representada només sis vegades. Per la seva banda, *Liebesketten* no s'hi va estrenar mai. La gent coneixia massa bé *Terra baixa*, amb personatges molt catalans, per acceptar-la en forma d'òpera verista forana: «com podia un músic estranger donar ambient propi a les escenes populars de la producció catalana? No hi ha dubte que si l'acció hagués sigut transplantada a qualsevol altre país, l'impressió del drama líric causada aquí hauria millorat moltíssim.»⁶ Va servir aquesta crítica d'advertència per a la segona adaptació operística de Guimerà? Una altra explicació podria buscar-se també en què, potser amb motiu de l'èxit del *Tristany* de Wagner (1865), va formar-se una tradició d'òperes ambientades a la Bretanya, per exemple *Le roi d'Ys* (1888) d'Edouard Lalo o *La lepreuse* (1912) de Sylvio Lazzari, que van tenir molt èxit a París (Raupp, 1930: 255).

Fidel a les directrius d'Anton Rechja,⁷ d'Albert solia buscar melodies típiques dels indrets on tenia lloc l'acció; en aquest cas va demanar a Guimerà que li facilités la melodia «della canzone catalana per la Agatta 'sulla riva del mare'».⁸ Aquesta petició va ser interpretada erròniament per Heisig (1942: 31), el qual opinava que d'Albert li havia demanat cançons bretones, tot i que a continuació cita una carta de Guimerà, on és evident que es tractava només de la melodia «Vora voreta la mar» traduïda en alemany «Ein Mädchen sass am Meeresstrand», una de les poques, o potser fins i tot l'única cançó catalana, inclosa dins una òpera fora de Catalunya. Si bé la cançó de *La filla del mar* és «Què li donarem a la pastoreta». Guimerà comunica a d'Albert en una carta:

Ich schicke Ihnen den volkstümlichen Gesang, den Sie sich von mir erbat. ... Hier kennt ihn alle Welt, und an dem Tag, an dem man ihn in Ihrem Werke hören wird, wird er sofort mit Beifall begrüsst werden. (citat a Heisig, 1942: 34)

Pangels confirma també que Guimerà va trametre-li melodies catalanes:

6 «Gran Teatre del Liceu», a *Revista Musical Catalana* VII, 1910, p.22.

7 Rechja, Anton, *Supplément de l'Art du Compositeur Dramatique*, París, 1835, citat a Becker (1976 : 23).

8 Miracle (1958: 439), tret del fons documental de les sres. Aldavert.

Der Dichter konnte ihm zwar mit katalanischen Volksliedern gerne behilflich sein, daran mangelte es ihm nicht. Mit bretonischen Weisen jedoch kannte er sich keineswegs aus, und Eugen war von nun an ständig auf der Suche danach. (Pangels, 1981: 264)

L'època de l'acció de *La filla del mar* és la contemporània de Guimerà, mentre que a la versió operística ve situada molt abans, al 1830. Per conferir color local, un componista intercala melodies populars, mentre que un dramaturg recorre més aviat al llenguatge, la quinèsia i naturalment també a cançons populars. Guimerà procurava introduir sempre expressions típiques de l'ambient on transcorria l'acció; a *Terra baixa* no tan sols va emprar mots muntanyencs, sinó especialment pirinencs, mentre que a *La filla del mar* utilitza locucions i termes típicament mariners (Miracle, 1990: 161), pel contrari el llenguatge de l'òpera es mou a un nivell més elevat i neutre.

A *Liebesketten* s'accentua més l'exotisme de Sadika. D'antuvi Lothar va canviar el nom d'Àgata per Sadika, un nom amb reminiscències àrabs. En una brillant ària accentuada per onades marítimes musicals, la protagonista explicarà el naufragi i l'origen del seu nom, que és el mateix del vaixell enfonsat. La caracterització exòtica d'Àgata/ Sadika vindrà recolzada pels vestits estranys que duia, quan van trobar-la, i una fusta del vaixell amb un cap de moro.

D'Albert va inspirar-se per al cor dels pescadors en la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1870) (cf. Raupp, 1930: 254) i potser també per l'ambientació del segon acte a la taverna de Noel i no a la casa de Cinquenes, el ric del poble, com té lloc a *La filla del mar*. El segon acte de *Liebesketten* comença en què Caterina entra a la taverna i demana un grog. A fora fa fred, plou, és a dir, una ambientació típica bretona. El fet de què una dona anés a beure a una taverna no corresponia de cap manera als codis culturals de la costa catalana del temps de Guimerà i menys encara als del s. XIX. A *La filla del mar* els pescadors només anuncien llur intenció d'anar a la taverna per beure i jugar, mentre que les dones es queden treballant o xafardejant.

4 Personatges

Igual que a *Tiefland*, Lothar va canviar els noms de molts protagonistes, bo i germanitzant-los i, en un cas, empra també el nom típic francès de Noel. Freytag remarca que a un drama com més personatges es trobin a l'escenari, menys espai disposa cada u a fi de desenvolupar la seva personalitat (Freytag, 1975 [1922]: 203). Al teatre, per accentuar el dramatisme es

recorre a la presència de més personatges i a una acció més complexa, mentre que l'òpera tendeix més a l'economia de protagonistes i a una simplificació de l'acció (Link, 1975: 113); la música, els duets, les àries i els *leit-motivs* seran les pilastres fonamentals per desvetllar la tensió emocional.

Lothar redueix els onze personatges guimeranians (cinc femenins i sis masculins) a sis (tres masculins i tres femenins). Com ja he esmentat abans, Àgata, la protagonista principal, s'anomenarà Sadika, Mariona i Catarina, les dues rivals, seran Marion i Caterina. Pere Màrtir i Baltasnet 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; Cinquenes, un nom ja en català poc corrent, passarà a ser Noel.

No tan sols els noms dels personatges han estat 'adaptats' a l'alemany, sinó també el seu estat social es transforma a fi d'accentuar el dramatisme de l'acció. Marion no serà la neboda de Noel, sinó la seva muller, la qual cosa justificarà la gelosia del seu marit com a motor del tràgic final, diferent del de *La filla del mar*. Pere Màrtir és jugador i no treballa, la qual cosa serà el principal motiu perquè Cinquenes s'oposi a la seva relació amb Mariona. Pel contrari, Martin tindrà una posició social més elevada com a «Lotsenkommandeur» amb un estil de vida més sòlid; sovint es recalcarà que no juga ni beu: «Man weiss, dass Du nicht trinkst, nicht spielst.» (Lothar / d'Albert, 1912: 22) Per a Martin l'únic que comptarà en la seva vida serà l'amor, la qual cosa cantarà com a leitmotiv per definir-se a si mateix: «Hart ist das Leben, schlimm ist das Meer, / Was täte ich, wenn nicht die Liebe wär?» (id.: 11)

Baltasnet, el sogre de Catarina, que és un pescador humil a *La filla del mar*, esdevindrà un navegant ric. Una transformació essencial la trobarem en el personatge de Cinquenes, el qual de l'oncle ric de Mariona passarà a *Liebesketten* a ser el seu marit i alhora degradat a taverner.

5 Argument

Freytag divideix el drama en cinc parts: introducció, intensificació, zènit, giravolt o peripècia i catàstrofe (Freytag, 1975 [1922]: 102). A *La filla del mar* / *Liebesketten*, el primer acte presentarà la introducció i exposició, el segon intensificarà el paroxisme de l'acció dramàtica, el qual assoleix el seu punt àlgid al final de l'acte, mentre que al tercer amb la peripècia tindrà lloc la solució tràgica i imprevista amb què es clou el drama. A diferència de *Terra baixa* / *Tiefland*, en les quals hi ha entreteixida una crítica social,

l'argument de *La filla del mar / Liebesketten* és típicament 'verista'. Al *Pròleg* de *I Pagliacci* (1892) de Leoncavallo, el comediant Tonio explica els objectius dels veristes: «L'autore ha creato invece / pingervi uno squarcio di vita. / Egli ha per massima sol / che l'artista è un uom, / e che per gli uomini scrivere ei deve. / Ed al vero ispiravasi.» (Leoncavallo, 1983: 8) L'esquema de les òperes veristes es redueix al simple trinomi 'amor – infidelitat certa o suposada – mort'. A *I Pagliacci* la trama es complicarà amb què seran tres rivals, que es disputen una dona, pel contrari a *La filla del mar / Liebesketten* seran tres dones les que lluitaran per un home. També com a *I Pagliacci* serà la tercera rival, o amant de segona categoria despitada, la clau que posarà en moviment la catàstrofe final. El protagonista central, Pere Màrtir, un Don Joan d'un poble de pescadors, és l'amant secret de Mariona, l'oncle ric de la qual, Cinquenes, no veu amb bons ulls aquesta relació. Per tal de despistar, Pere Màrtir té la idea de fer veure que s'interessa per una altra; Mariona li proposa Àgata, una naufraga, que viu amb ella. El resultat és que se n'enamora de debò. Pere Màrtir demana a Àgata per casar-se amb ell. Catarina, una examant, cridarà l'atenció de Mariona sobre aquest festeig. Quan ja van de camí de l'església per casar-se, Mariona aprofita un moment en què Pere Màrtir està sol per tornar a conquerir el seu amor. En aquest precís moment, Àgata els atrapa. Segons Luhmann, el comportament entre els amants cal que sigui «llegible» (Luhmann, 1982: 41), i aquí Àgata, engegada per la gelosia, interpretarà erròniament el comportament de Mariona i Pere Màrtir. En un arravatament matarà a aquest, que creu que l'enganya, per suïcidar-se a continuació tirant-se al mar, d'on havia vingut.

Com veurem més tard, aquest argument serà transformat en gran part al llibret, sobretot al tercer acte. El «tercet de rivals» es conservarà amb alguns canvis essencials. Potser inspirat per *I Pagliacci* de Leoncavallo, o per accentuar més el dramatisme de la gelosia, l'amant despitada principal, Mariona, estarà casada i Caterina, la secundària, soltera, al revès que a *La filla del mar*. Com a la versió catalana, Caterina serà també el motor del desenllaç tràgic.

6 Reminiscències de *Terra baixa / Tiefland*

No es pot estudiar *La filla del mar / Liebesketten* sense esmentar la seva «antecessora»: *Terra baixa / Tiefland*. Els drames de *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896) i *La filla del mar* (1900) pertanyen al període de plenitud del teatre de Guimerà. És natural, doncs, donat el breu interval de temps entre ells que, sobretot a *La filla del mar*, apareguin certes reminiscències de *Terra*

baixa. Richard Batka va comentar en ocasió de l'estrena de *Liebesketten* a Viena el 1912:

Wieder also Verismo, wieder verfaßt Rudolph Lothar nach einem Drama des Spaniers Guimerà den Text... Lothars Buch hat an diesem Siege diesmal gewiß den geringsten Anteil. Schon der Stoff ist nicht sehr interessant. (Batka, citat a Pangels, 1981: 286)

A *La filla del mar* s'ha canviat el sexe del protagonista, així no serà una dona el centre del desig d'uns rivals, sinó un home. Les rivals seran dones, la qual cosa d'antuvi afebleix la força dramàtica de les emocions. Es podria gairebé afirmar que Manelic s'anomena aquí Àgata. Un canvi important serà que la Marta, indefensa i poruga, serà aquí un pescador, doner, atractiu i entonat. Tant Sebastià com Mariona cercaran per resoldre la seva situació sentimental ambigua una tercera persona innocent, que els serveixi de subterfugi, ja que llur relació per diferents motius cal que resti secreta. Àgata i Manelic seran dos nouvinguts dins una societat, marítima o rural, mesquina i de mires estretes; són elegits perquè d'antuvi no representen cap competència seriosa. Ambdós es troben involucrats en una intriga amorosa aliena, en la qual en principi només devien actuar de comparses. Amb llur sinceritat i ingenuïtat, però, triomfaran davant de la conxorxa tramada al seu voltant i guanyaran l'amor del qui només volia utilitzar-los com a excusa. Altra similitud entre Manelic i Àgata és que ambdós, com a pressentiment del parany que els tramen, expliquen que han matat un animal que danyava als altres, a *Liebesketten*, un peix gros, i a *Terra baixa*, un llop. Segons Freytag és corrent que, per comptes del relat d'un missatger, siguin els mateixos protagonistes els qui expliquen una acció que ha passat fora de l'escenari. Un fet que seria difícil o complicat de representar i que, sobretot a una òpera, és presta molt bé per a una ària (Freytag, 1975 [1922]: 66).

El desenllaç final divergeix entre ambdues òperes. Mentre Manelic / Pedro desafia el rival d'home a home, Àgata, tenint en compte l'època en què va ser representada, reacciona com a dona també d'una manera brutal: presa d'una gelosia irrefrenable matarà l'amant amb una fitora i se suïcidarà a continuació. A *Liebesketten* el final no serà en principi tan dramàtic, no-gensmenys, però, impressionant i més d'acord amb el cànon de l'ideal femení de principis del segle XX: quan Noel vol matar a Martin amb un rampogoll, Sadika s'interposarà abnegadament morint ella al seu lloc. Així salvarà la vida d'aquell igual que Manelic va alliberar a Marta de la misèria en què es trobava. Manelic i Sebastià de *Terra baixa*, com a rivals, així com també Marta presenten uns perfils psicològics ben definits, els quals man-

caran a *La filla del mar* i, per descomptat, també a *Liebesketten*, la qual cosa repercuteix automàticament en la música, la qual no arribarà a assolir l'apassionament, la profunditat i grandiositat de *Tiefland*.⁹ Pel contrari, Batka opina que l'estil musical de *Liebesketten* és el del *Tiefland* perfeccionat (cf. Pangels, 1981: 286). També Raupp (1930: 255) observa que no presenta cap canvi substancial en relació a *Tiefland*. El duet de Pedro i Marta, «Wir wollen hinauf, hinauf in die Berge», tindrà el seu ressò en el cor de pescadors de *Liebesketten*: «Die Segel bläht der Wind! / Hinauf aufs Meer».¹⁰

El senyal per a la visita nocturna de Sebastià a Marta serà un llum encès. Aquest motiu el trobarem de nou a *La filla del mar / Liebesketten*, si bé al revès;¹¹ aquí el senyal serà quan l'espelma estigui apagada. Amb motiu de la manca de claror, Pere Màrtir / Martin es confondrà i, per comptes de parlar amb Mariona / Marion per acabar definitivament amb ella, topa amb la mateixa Àgata / Sadika. La dinàmica de la tragèdia es posa així en acció en acabar el segon acte.

A *La filla del mar*, Baltasanet serà l'amic i el protector d'Àgata. El Baltasar de *Liebesketten* igual que el Cinquenes de *La filla del mar* presentaran certs trets de Sebastià, no per la seva brutalitat, sinó per la seva posició social com a: «L'amo de tot! L'amo de tot!», com sovint recalca Nuri de *Terra baixa* (Guimerà, 1975: 1394). Tanmateix, però, a més de protegir Sadika, no abusarà mai de la seva posició i serà generós envers les pescadores repartint-los regals o convidarà a la taverna als pescadors; de nou trobem un canvi de sexe, ja que Nuri serà la única defensora de Marta. Les pagueses xafarderes de *Terra baixa / Tiefland* esdevindran pescadores.

La necessitat de desviar-se de la influència de *Terra baixa / Tiefland* va obligar a Guimerà a decantar-se irrevocablement per un acabament molt discutible i provocador, el qual no va resultar mai ni del gust del públic ni tampoc de la companyia de Maria Guerrero, que va estrenar-la a diferents països: «Al público madrileño gustó el primer acto; no convenció el segundo y le disgustó francamente el tercero.»¹² Aquesta opinió va acompanyar més o menys totes les representacions. El mateix Díaz de Mendoza va demanar al dramaturg amb molta insistència que canviés el final, bo i pre-

9 Batka, *Kunstwart*, 26. Jg., 6, 2. Dezemberheft, 1912, citat a Pangels (1981: 287).

10 Lothar / d'Albert (1912: 31). «Hinauf aufs Meer» és un leitmotiv, amb el qual s'inicia l'òpera. Aquí és cantat per les pescadores: «Hinauf aufs Meer / Lockt es den Fischersmann».

11 A *Tristany i Isolde* de Wagner, també un llum apagat serà el senyal que avisarà a Tristany que vingui a la nit a visitar a Isolde.

12 *El Teatro*, «Crònica general», any I, núm 2. desembre 1900, p.2.

sentant-li diferents alternatives a fi de que els protagonistes «se salvessin» (Martori, 1995: 125). Com a dramaturg famós, Guimerà va permetre's ignorar el «feedback» del públic, que tot actor nota i que és molt important per a l'èxit d'una obra (Pfister, 1982: 65). Lothar va decantar-se per a un final divergent, sense, però, tampoc decidir-se per una solució favorable per als amants.

7 Divergències i convergències entre *La filla del mar* / *Liebesketten*:

Tant a l'òpera com al teatre, la força dramàtica es concentra sovint en un sol motiu: l'amor entre els dos protagonistes principals. En aquesta senzilla relació es debanen complicacions inesperades, les quals van escalant al llarg de l'obra fins a provocar la catàstrofe final. La intriga amorosa, com a única motivació dramàtica, esdevé una situació conflictiva mitjançant la intervenció de terceres persones o de pares intolerants. Els altres personatges tindran un caràcter només accidental, però no essencial (Link, 1975: 73). L'esquema de *La filla del mar* i *Liebesketten* és el d'una relació amorosa amb un «tercet de rivals», que competeixen per l'amor d'un home. Aquesta constel·lació ja de si és poc corrent, primer en què siguin dones i segon, que lluitin fins a la mort. El desenvolupament de l'acció dramàtica a *La filla del mar* segueix el típic triangle amorós, aquí, però, amb tres rivals: Ell (Pere Màrtir) — Ella (Àgata) — 1a Rival soltera (Mariona) — 2a Rival casada (Catarina). La catàstrofe es desencadenarà per la gelosia infonamentada d'Ella, provocada per la primera i segona competidora.

A *Liebesketten* té lloc una modificació important amb la presència d'un cinquè personatge, el qual serà el responsable d'una tragèdia diferent: Ell (Peter Martin) — Ella (Sadika) — 1a Rival casada (Marion) — 2a Rival soltera (Caterina) — Marit gelós (Noel). Aquesta senzilla trama presenta paral·lelismes amb els de la literatura trivial. No obstant això, Guimerà salvarà la banalització de l'obra amb la figura del protagonista innocent (Manelic i Àgata) a més de la crítica social a *Terra baixa* o amb una segona rival a *La filla del mar*.

La filla del mar està dividida en actes i escenes: el primer acte té onze escenes, el segon, divuit i el tercer, dotze. *Liebesketten* també té tres actes sense la segmentització en escenes, per tal que el transcurs successiu de la música i el cant no s'interrompi.¹³ Això permetrà en cada acte una concen-

13 *Terra baixa* té tres actes; el primer compta amb dotze escenes, el segon, deu i el tercer, onze. *Tiefland* es divideix en una obertura amb tres escenes i dos actes; el primer té onze

tració dels fets importants sense limitació aconseguint un dramatisme més compacte de les emocions, les quals sovint són transposades en àries, cors i leitmotivs.¹⁴ Com moltes òperes veristes manca d'obertura, però té un interludi al començament del tercer acte. Àgata narra extensament successos de la seva biografia (com va caure a l'aigua per matar un peix gros, el seu naufragi, l'inici del seu enamorament de Martin), els quals serviran de base més tard per a excel·lents àries. Al segon acte, els diàlegs entre Pere Màrtir i Àgata i entre aquesta i Mariona esdevindran uns duets molt interessants plens de força i emoció dramàtiques sense oblidar el duet final entre la moribunda Sadika i Martin. A continuació estudiaré amb més detall la transposició de l'energia dramàtica del drama català en la seva versió operística.

7.1 Primer acte

La filla del mar comença amb el xafardeig de les pescadores, sobre qui és l'actual amant de Pere Màrtir. Catarina, una examant despitada, casada ara amb un pescador, sospita de Mariona, ja que ha observat que Pere Màrtir fa visites nocturnes a casa d'aquesta. La introducció de la tragèdia comença a *La filla del mar* quan Pere Màrtir proposa a Mariona de festejar una altra per dissimular. El problema en què s'enfronten els amants és que Cinquenes la vol desheretar si continua amb Pere Màrtir. Mariona li suggereix que festegi amb Àgata, una naufraga que, de nena, va anar a parar a aquest poble mariner i que viu amb ella i l'oncle. Pere Màrtir accepta a contra-cor, perquè li fa llàstima.

A *Liebesketten* l'acció transcorre d'una manera semblant, si bé amb alguns canvis essencials: després d'un breu cor uníson amb reminiscències bretones de les pescadores sobre el perill de la mar, apareix Balthasar, el ric del poble, que acaba de tornar d'un viatge. En informar-se de qui és l'actual amant de Martin, desclou la introducció del conflicte. Una despitada Cate-

escenes i el segon, deu, la qual cosa ja assenyalava formalment una acció molt més compacte.

14 A *Tiefland*, Pedro canta tres àries, Nuri, quatre, Marta, dues i Sebastià una. A *Liebesketten*, les àries és distribueixen de la següent manera: Balthasar, dues, Martin, dues, Sadika, cinc; al igual que Marta, aquesta també ballarà, si bé de bon grat, bo i posant en relleu el seu caràcter salvatge. Pel contrari, Marta ho farà a contra-cor obligada per Sebastià, que vol demostrar el seu poder. La música, que acompanya el ball de Marta, és la d'una guitarra i castanyoles i la del de Sadika, un solo de violí, campanetes i celesta com a reminiscència del seu origen oriental.

rina esmenta el nom de Marion, la qual s'afanya a negar-ho, ja que està casada. Marion té por de la gelosia del seu marit i avisa a Peter Martin: «Hüt Dich vor ihm» (Lothar / d'Albert, 1912: 21). Aquesta advertència recorda l'avís de Manelic: «Hüt vor den Wölfen» (Lothar / d'Albert, *Tief-land*, 1903: 6) A diferència de l'original català serà de Marion que sorgirà la idea de buscar una altra per despistar i alhora proposarà a Sadika. Amb la figura d'Àgata / Sadika, que fins ara només era al marge de l'acció, la trama es complica; de la seva posició secundària i anodina, amb motiu de la intriga ordida per Marion / Marion, passarà de cop a ocupar el paper central. A continuació els pescadors van a missa, la qual cosa d'Albert ho aprofita per incorporar l'Angelus de la Bretanya baixa amb toc de campanes. Aquesta missa i el res dels pescadors juga un paper més important a l'òpera, ja que permet al componista introduir color local bretó i alhora contrarestar la religiositat dels pescadors amb la indiferència religiosa, ratllant gairebé a l'aversion, de Sadika.

7.2 Segon acte

A *La filla del mar*, l'acció transcorre a casa de Cinquenes, pel contrari, a *Liebesketten* tindrà lloc a la taverna de Noel, la qual cosa fa més plausible que esdevingui el punt de reunió de la gent del poble. Aquesta escenificació permetrà conferir més color bretó; els pescadors tan aviat estaran de bon humor, tan aviat melangiosos en pensar que l'endemà sortiran a la mar en un viatge perillós cap a Islàndia: «Wer weiss, wer wiederkehr» (Lothar / d'Albert, 1912: 41). L'energia subjacent, que s'havia anat acumulant al llarg dels dos actes, explota amb els esquellots al final d'aquest acte i continuarà en el tercer fins a desencadenar la ineludible catàstrofe. Catarina, que ha observat les visites nocturnes de Pere Màrtir a casa de Cinquenes, organitza uns esquellots amb la gent del poble.¹⁵ Com a presagi del que succeirà més tard, Àgata anunciarà ja en aquest acte l'homicidi de Pere Màrtir, en cas de què l'abandoni:

Catarina. — És a dir, Àgata, que si et deixava per altra i se n'en reia de tu, Nostre Senyor el mataria? I com ho saps que Nostre Senyor ho faria?
 Àgata. — Perquè el mataria jo. I mira't, matant-lo jo!... (Guimerà, 1975: 1502)

15 Els esquellots recorden les burles i riotes de les pageses sobre Manelic i Marta a *Tief-land*.

A diferència de *La filla del mar*, a *Liebesketten* només morirà Sadika, la qual ja abans expressarà d'una manera poètica i metafòrica el pressentiment de la seva pròpia propera mort; bo i ballant, imitarà el cant alegre d'un ocell, amb el qual ella s'identifica:¹⁶

Der singende Vogel weiss / An seinem Lied er sterben muss. / Doch weiter tanzt er im
Zauberkreis / Und tanzt und hüpf't von Fuss zu Fuss / Bis dass er tot am Boden liegt,
/ Dann ist sein muntres Lied versiegt. / Er starb weil für die kleine Brust / Zu gross
war seiner Liebe Lust. (Lothar / d'Albert, 1912: 42)

El zenit de l'acte es produeix en el moment en què Pere Màrtir / Martin entra d'amagat a casa de Mariona / Marion. A *La filla del mar*, Pere Màrtir comunica a Cinquenes que vol casar-se amb Àgata, però primer cal que trenqui amb una altra dona. Concerten el casament. A la nit un pescador avisa a Àgata que es preparen uns esquellots. Aquesta no entén el que vol dir ni tampoc el motiu. Més tard començarà a dubtar de la sinceritat de Mariona, la qual fins aquell moment considerava la seva millor amiga i protectora. Per això tanca la finestra, que Mariona havia obert poc abans. Quan veu que un home puja, la deixa oberta a fi d'esbrinar la veritat. En aquest moment es produeix la peripècia del drama: les relacions entre els protagonistes experimenten un giravolt. A les fosques, Pere Màrtir la confon amb Mariona. Quan aquesta es presenta, tots tres discuteixen. Pere Màrtir vol fugir, però es troba confrontat amb la gatzara que l'espera sota la finestra. Cinquenes queda en dubte per a quina dona anava Pere Màrtir.

A *Liebesketten*, els pescadors planegen a la taverna els esquellots atiat per Caterina. Poc després apareix Sadika cantant «Ein Mädchen sass am Meeresstrand». Els cants grollers i alegres dels pescadors contrasten amb la cançó popular, cànida i lírica, com metàfora de la innocència de la protagonista. Martin anuncia a Noel davant de Balthazar que es vol casar amb Sadika, la qual cosa dóna lloc a un tercet entre els tres homes amb reminiscències bretones: «Und darauf soll nach alter Sitte / Noch eins getrunken werden.» (Lothar / d'Albert, 1912: 54)

A l'òpera les accions de Sadika i Mariona al voltant de la finestra es repeteixen dues vegades (Mariona l'obre, Sadika la tanca, Marion s'afanya a obrir-la una altra vegada, Sadika torna i vol tancar-la de nou, Martin fa acte de presència) a fi de perllongar l'efecte de la tensió dramàtica musical amb

16 La imitació del cant d'un ocell també la trobarem a *Siegfried* de Wagner, on un ocell, que només Siegfried compren, li revelarà el futur. També a *I Pagliacci*, al primer acte, Nella envejarà la llibertat dels ocells.

els duets de les dues protagonistes. Aquí aquell també es confondrà. D'acord amb la tradició operística que demana que els protagonistes tinguin sentiments més elevats i nobles, Sadika se sacrifica i, a fi de salvar a Marion, confessa que Martin venia per a ella. Noel la treu de casa; Martin i Marion callen, tot i que coneixen la veritat. Cap dels protagonistes quedarà satisfet del desenvolupament dels successos, la solució dels quals es deixarà per resoldre al tercer acte. En aquest, Pere Màrtir / Martin es veurà obligat a prendre una decisió definitiva per redreçar la conxorxa organitzada per Catarina / Caterina.

7.3 Tercer acte

La gatzara no s'acaba en el segon acte, sinó que s'encavalla entre aquest i el tercer acte. A *La filla del mar* és encara més patent en l'escenificació: al final del segon acte, a casa de Cinquenes, Pere Màrtir surt per la finestra, al començament del tercer, al carrer, el trobarem que va davallant per la paret sota les riotes de la multitud. La porta i finestra de la casa de Cinquenes estaran tancades.

Després dels esquellots la dinàmica del drama empren la recta que conduirà irremeïablement cap a la tragèdia final. A *La filla del mar* l'acció és més complexa i més extensa; el final més contundent i irreversible. Els successos fatídics venen ja anunciats abans, quan Àgata rumia de matar a Pere Màrtir. Després es repensa i vol suïcidar-se, la qual cosa aquell impedeix després d'una acarnissada lluita amb ella. El perfil psicològic d'Àgata serà més brutal i salvatge que el de Sadika. Aquest caràcter qualla millor amb el final, en el qual Àgata serà la causant de la mort violent del seu amant. De nou hi plana l'ombra de *Terra baixa* / *Tiefland*, on la felicitat se situa als cims en oposició a la plana; a *La filla del mar* serà el mar: «Aquí a terra misèries i llàgrimes i mort; allà la pau amb els meus, sense angoixes ni mentides!» (Guimerà, 1975: 1519–1520) *Liebesketten* deixa obert on serà l'indret paradisiac: «Hinüber in ein andres Land,/ Hinüber ins Glück!» (Lothar / d'Albert, 1912: 71)

El tercer acte de *Liebesketten*, molt més breu que al teatre, s'enceta amb la continuació dels esquellots amb dos cors dels pescadors (un de baixos i l'altre de tenors) darrera del teló. A continuació l'orquestra toca un llarg interludi, al qual segueixen de nou els cors dels pescadors encara amb el teló abaixat. Quan callen, s'aixeca el teló i es veu a Martin, que surt de la taverna per la porta. Poc després el segueix Sadika. Fa mal temps i poden veure's els vaixells ja a punt de marxa.

Les divergències més patents entre *La filla del mar* i *Liebesketten* es produeixen en el tercer acte. Aquí s'acumula tota la força dramàtica de l'obra: el final dels esquellots, la vergonya i gelosia d'Àgata / Sadika, la ruptura amb Pere Màrtir / Martin amb la consegüent reconciliació, el despit de Mariona / Marion, la còlera de Noel, la preparació del casament, la venjança de Catarina / Caterina i la mort d'un (òpera) o dels dos (teatre) protagonistes.

A *La filla del mar*, Cinquenes vol matar a Pere Màrtir, però Baltasenet el detura i aquell, enrabiat, se'n va. Un cop sols, Baltasenet i Pere Màrtir concerten el casament d'aquest amb Àgata, que a l'òpera ja s'havia efectuat al segon acte. Camí de l'església, amb les campanes festives al vol, succeirà la catàstrofe. Aquesta es produeix per la interacció del «tercet de rivals» (Àgata, Mariona i Catarina): Catarina vol deturar a Pere Màrtir, però aquest no li fa cas, llavors ho assaja Mariona mentre Àgata continua sola el camí. Pere Màrtir es discuteix amb Mariona i l'agafa pel coll per fer-la callar, la qual cosa aquesta aprofita per abraçar-s'hi. En aquest moment torna Àgata acompanyada per Catarina. D'una arravatada agafa la fitora i la llança cap a Pere Màrtir, matant-lo. A continuació se suïcida. Tothom se'n va i a l'escenari només queda Pere Màrtir mort i Mariona plorant-lo. L'acció a *Liebesketten* és més compacta i els sentiments més controlats i no tan melodramàtics: Sadika vol matar a Martin. Aquest li allarga el seu propi ganivet, però aquella no té forces per fer-ho. Es discuteixen i al final la convenç de casar-se amb ell. S'abracen i en aquest moment entra Marion. Els separa i s'abraça a Martin. Aquí també entrarà en acció el mateix «tercet de rivals», si bé el desenvolupament de la catàstrofe succeirà d'una manera més ràpida que al teatre: Caterina s'afanya a anar a buscar a Noel, el qual enecat de gelosia llança un rampogoll a Martin per matar-lo. En aquest moment Sadika s'interposa morint al seu lloc. Aquesta acció confereix un dramatism més noble a la discussió polèmica entre la interacció dels personatges.

Cal remarcar aquí que, a l'època de l'estrena, el final de *La filla del mar* violava obertament dos tabús socials: l'un, que una dona mati violentament un home amb una fitora, tot i que aquest fet ve en part justificat per la figura exòtica, forània i salvatge d'Àgata i pel seu ofici de pescadora, i l'altre, el seu suïcidi. L'anunci previ del suïcidi ja ve insinuat al segon acte, quan explica la manera d'ofegar-se:¹⁷

17 A *Terra baixa* (Guimerà, 1975: 1390) / *Tiefland* (Lothar / d'Albert, 1903: 28), Marta també pensa en suïcidar-se tirant-se al riu.

Ara, per no sortir mai més ... ajuntes els braços ben estrets a sobre el pit, com si estiguessis sola al món i per despedir-te, no tenint a ningú a qui abraçar, t'abraçassis ben fort a tu mateixa ... i no tornaries mai més a sobre l'aigua. Mai més. Mai més. (Guimerà, 1975: 1485)

Al tercer acte quan ho assaja de nou, Pere Màrtir ho impedeix: «Ai, pare! Ai, mare meva! Jo prou vos he enyorat! Obriu-me els braços, que vinc al vostre cor! Rebeu-me!» (Guimerà, 1975: 1520) Tanmateix, al final, un cop Pere Màrtir mort, Àgata, ja sense cap fre, es llançarà al mar, fent ressò del títol: «Pares! Ja torno! Mare! Pare!» (id.: 1523) D'aquesta manera el suïcidi esdevé un símbol poètic i metafòric: Àgata, la filla del mar, anirà a reunir-se amb els seus pares, és a dir, el mar. Com a ironia dramàtica, mentre succeeix l'homicidi de Pere Màrtir a mans d'Àgata i el suïcidi d'aquesta, les batalles de les campanes toquen alegres per a l'imminent casament dels dos amants, que acaben de morir d'una manera tan inesperada com tràgica. L'efecte teatral d'aquest recurs acústic coadjuvarà a reforçar el dramatisme de l'escena final amb la doble defunció. A *Liebesketten*, el cor dels pescadors entonarà un res fúnebre abans de tornar al mar el cadàver de Sadika. La música acompanyarà en *molto adagio* la mort de Sadika amb un mormoleig d'onades marítimes junt amb el so de campanes: «Sie hat das Meer geliebt, / Wir wollen dem Meere sie geben» (Lothar / d'Albert, 1912: 77). Lothar i d'Albert deixen el final obert: Martin marxa amb Balthazar cap a Islàndia per no tornar mai més.

Lothar i d'Albert resolen aquesta situació amb un desenllaç més d'acord amb els canons operístics i el gust d'un públic centreeuropeu. Raupp (1930: 154) opina que el motiu perquè Lothar no fa morir els dos protagonistes, és per donar-los ocasió de confirmar llur amor en un duet abans de què mori un d'ells.¹⁸ Tampoc l'homicidi, amb què conclou l'obra, no és ni entre els dos amants ni tampoc és perpetrat de la mà d'una dona, sinó d'un taverner, un marit gelós enganyat, cosa que ja era més habitual al teatre i corresponia més a les expectacions del públic. La tragèdia es centra aquí en la mort de la víctima innocent, la qual en principi no era pas la destinatària del rampogoll. Aquesta serà l'única víctima i el culpable serà detingut a l'acte.

18 A *La nereide*, Fontana va seguir fidelment el text original català amb la mort dels dos amants, els quals, però, abans de morir encara tindran temps d'acomodar-se amb un duet.

8 Conclusions

- 1) L'esquema estructural de *Terra baixa* / *Tiefland* plana sobre *La filla del mar* / *Liebesketten* malgrat els esforços palesos dels autors per apartar-se'n. D'aquí que Lothar va introduir alguns canvis essencials: ambientació a la Bretanya, canvis en la posició social d'alguns personatges, reduint gairebé la meitat d'aquests i condensació del paroxisme dramàtic de l'acció.
- 2) Ja a l'estrena a Madrid, el final no va resultar de l'agrat ni del públic ni de la crítica ni tampoc dels actors. Aquests van demanar a Guimerà repetides vegades i amb molta insistència que el canviés a favor del triomf de l'amor entre els protagonistes igual que a *Terra baixa*. Lothar proposa una solució intermèdia entre un desenllaç feliç (*Terra baixa* / *Tiefland*) i un de tràgic (*La filla del mar*). A *La filla del mar*, la gelosia infonamentada d'Àgata posarà en marxa la tragèdia, a *Liebesketten*, la deshonra de Noel li farà perpetrar un homicidi amb una víctima fortuïta, que serà Sadika. A començaments del segle XX l'apoteosi dramàtica final de *La filla del mar* amb l'homicidi de Pere Màrtir a mans de la incontrolada i feréstega Àgata amb el seu suïcidi immediat va sobtar al públic amb desgrat. L'espectador no té a penes temps de captar la paradoxa tràgica, que acaba de tenir lloc davant dels seus ulls, acompanyada pel toc de les campanes que anuncien un casament que no s'efectuarà mai i que, de cop i volta, ha esdevingut un doble enterrament. El final de l'òpera, que no acaba amb cap suïcidi, no serà tan violent ni tràgic com la versió teatral, però tampoc condueix al final feliç i va deixar insatsfets als espectadors.
- 3) Els moments dramàtics (inici de la intriga de Mariona / Marion, la nit dels esquellots i el final tràgic) són més acusats a *La filla del mar*, sobretot a través dels diàlegs que al llibret s'afebleixen. Aquí la música substitueix la força dels mots i la quinèsia dels actors.
- 4) Igual que a *Terra baixa* / *Tiefland*, *Pseudemonia*, o felicitat en aquest món, es trobarà en un altre indret lluny de la civilització: per a Manelic / Pedro i Marta seran els cims, per a Àgata i Pere Màrtir, el mar, per a Sadika / Martín, un país indefinit.
- 5) A diferència d'Àgata, el perfil psicològic de Sadika no serà tan feréstec i presentarà trets més suaus i abnegats, els quals es posaran en relleu a la nit dels esquellots, quan se sacrifica per Marion i Noel la treu de casa i, al final, quan mor en lloc de Martín.

- 6) *Liebesketten* és un drama musical verista de sentiments elevats amb un final que satisfà més les expectacions del espectador: el culpable serà castigat i Sadika, la forastera vinguda de terres estranyes, morirà víctima de la seva passió desenfrenada, però alhora altruista. La dinàmica dramàtica, sobretot del tercer acte, no assoleix el paroxisme tràgic de l'original català.
- 7) Les crítiques de l'època, sobretot la de Batka en ocasió de l'estrena a Viena, opinaven que l'estil musical de *Liebesketten* superava el de *Tief-land*. Si bé la majoria no estaven d'acord amb el desenllaç de l'acció, totes coincidien en realçar la finesa de la instrumentació i el tractament magistral de l'orquestra (Pangels, 1981: 285–287), per la qual cosa és de suposar que va ser només la volubilitat de l'atzar, la que va contribuir que no assolís l'èxit de la seva antecessora.

Bibliografia

- Becker, Heinz (1976): «Die *Couleur locale* als Stil-kategorie der Oper», a: Becker, Heinz (ed.): *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Bosse, 23–45.
- Caravaca, Francisco (1933): *Àngel Guimerà*, Barcelona: Maucci.
- Fàbregas, Xavier (1971): *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62.
- Fischer-Lichte, Erika (1992): «Die semiotische Differenz, Körper und Sprache auf dem Theater — Von der Avantgarde zur Postmoderne», a Schmid, Herta / Striedter, Jurij (eds.): *Dramatische und theatralische Kommunikation*, Tübingen: Narr, 123–140.
- Fontana, Ferdinando (1911): *La nereide*, Milano: Sonzogno.
- Freytag, Gustav (1975 [1922]): *Die Technik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Nachdruck).
- Gier, Albert (ed. 1986): *Oper als Text*, Heidelberg: Winter.
- Guimerà, Àngel (1975): *Obres completes*, I, Barcelona: Selecta.
- Heisig, Heino (1942): *Eugen d'Alberts Opernschaffen*, Leipzig (Diss.).
- Kaindl, Klaus (1995): *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen: Stauffenburg.
- Leoncavallo, Ruggiero (1983): *I Pagliacci*, München: Acordi.

- Link, Klaus-Dieter (1975): *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos*, Bonn: Bouvier.
- Lothar, Rudolf (1903): *Tiefland*, nach Àngel Guimerà, Berlin: Bote & Bock.
- (1912a): *Liebesketten*, nach Àngel Guimerà «Filla del mar» frei bearbeitet. Musik Eugen d'Albert, Frankfurt am Main: Schott (Mikrofilm).
- (1912b): *Liebesketten*. Dichtung frei nach Àngel Guimerà *Filla del Mar*. Musik Eugen d'Albert. Klavier-Auszug von F. Rebay, Frankfurt am Main: Schott.
- Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Martori, Joan (1995): *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891–1924)*, Barcelona: Curial.
- Miracle, Josep (1958): *Guimerà*, Barcelona: Aedos.
- (1990): *Àngel Guimerà, creador i apòstol*, Barcelona, PAM.
- Neumann, Petra (1998): *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main: Lang.
- Pangels, Charlotte (1981): *Eugen d'Albert. Wunderpianist und Komponist. Eine Biographie*, Zürich: Atlantis.
- Pfister, Manfred (1982): *Das Drama*, München: Fink.
- Putz, Peter (1977): *Die Zeit im Drama*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Raupp, Wilhelm (1930): *Eugen d'Albert*, Leipzig: Koehler und Amelang.
- Soler Marcet, Maria-Lourdes (1988): «Caciquisme i color local a 'Terra baixa' d'Àngel Guimerà i a 'Tiefland' de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert», *Zeitschrift für Katalanistik* 1, 132–149.