

# 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

Maridès Soler (Trier)

## ■ 1 Introducció

Després de l'èxit de *Tiefland* (1903), basada en el drama *Terra baixa* d'Àngel Guimerà, d'Albert, a qui Franz Liszt anomenava «Albertus Magnus», a continuació va compondre quatre òperes: *Flauto solo* (1905), *Tragaldabas* (1907), *Izeyl* (1909) i *Die verschenkte Frau* (1912), les quals, però, van tenir només una acollida mediocre. Així el compositor alemany, sempre a la recerca de bones obres, va voler tornar a musicar una obra de Guimerà.<sup>1</sup> El 1908 va dirigir-se al dramaturg català per demanar-li un altre drama i alhora va proposar-li de trobar-se a París, on per primera vegada, amb gran alegria de Guimerà, van arribar a conèixer-se personalment. Després d'unes breus negociacions, d'Albert va adquirir els drets de *La filla del mar* (Raupp, 1930: 222), la qual va musicar amb el títol de *Liebesketten*.<sup>2</sup> Guimerà li havia proposat també *La festa del blat* o *El fill del rei*, donat que prèviament ja havia cedit els drets de *La filla del mar* a Ferdinando Fontana<sup>3</sup> (Milano 1850 –

---

1 Vegi's Soler (1988; 2005; 2007).

2 A diferència de *Tiefland* no existeix cap gravació musical de *Liebesketten*, per la qual cosa l'autora d'aquest article ha disposat només per a la música de la reducció a més de les crítiques de l'època. El 18 d'octubre de 2008, en ocasió de la representació de *Tiefland* al Liceu, va celebrar-se un recital de cançons amb textos de Guimerà musicats per Enric Morera, Amadeu Vives, Jaume Pahissa a més de dos fragments de *La catalane* de Ferdinand Le Borne, «Psyche wandelt durch Säulenhallen» de *Die toten Augen* de d'Albert i les cançons «Ich war ein kleines Kind» i «Ein Mädchen sass am Meeresstrand» de *Liebesketten* també d'Albert. En aquest lloc l'autora de l'article vol agrair al Sr. Jaume Tribó per haver posat a la seva disposició un DVD d'aquest recital.

3 Fontana era un periodista, comediògraf, traductor i llibretista molt prolífic, el qual va formar part de la segona *Scapigliatura*. Entre d'altres obres, va ser l'autor dels llibrets de *Le Villi* (1884) i *Edgar* (1889) musicats per Puccini. Activista socialista, va haver de

Lugano 1919) i Ulisse Trovati<sup>4</sup> (Piacenza 1868 – Gènova 1940), ara bé només per a Itàlia. El llibretista de *Liebesketten* va ser de nou Rudolph Lothar, el qual també mentrestant s'havia trobat amb Guimerà a Barcelona (Raupp, 1930: 180). Encara més que a la gènesi de *Tiefland*, *Liebesketten* va sorgir d'un treball fructífer comú entre llibretista i compositor englobant també Guimerà com a assessor per a les cançons populars i també, encara que no li ho van demanar explícitament, el dramaturg va aconsellar a l'hora de perfilar el caràcter de la protagonista (Raupp, 1930: 222–223). *La filla del mar* (1900), amb Maria Guerrero com a l'Àgata, va conèixer el mateix èxit que *Terra baixa*,<sup>5</sup> pel contrari *Liebesketten*, ja a la seva estrena a Viena el 12 novembre del 1912, va fracassar.<sup>6</sup> Tanmateix *Tiefland* i, amb menys grau, *Liebesketten* són considerades encara ara com les obres principals del Verisme alemany (Zierau, 1994: 183–186). També *La nereide* de Trovati/Fontana, estrenada a Nàpols el 1911, va desaparèixer aviat de les cartelles.

---

refugiar-se a Suïssa, on va morir. Fou el traductor a l'italià de *Tiefland* (*Terra bassa*), amb la versió del qual va estrenar-se al Liceu el 1910.

- 4 Després dels seus estudis, Trovati va ser nomenat, el 1896, mestre de la capella de S. Ambrogio, que va dirigir durant 25 anys, i professor d'harmonia i contrapunt del Liceo musicale Paganini de Gènova, on ell mateix havia estudiat amb Angelo Zerbi. A més de *La nereide* va compondre les òperes *Lison* (ca. 1913), *Addio, mia bella addio* (1915), *Il principe di Belfiore* (1921) i *L'ultimo sogno di Pierrot* (inèdita), les operetes: *Il primo amore* (1915) i *Mi careme* (1925), música religiosa (una *Messe* i un *Responsorio*) i una *Ode*.
- 5 El drama va ser filmat en repetides ocasions: el 1917 per Adrià Gual en un llargmetratge mut, el 1928 per Josep Maristany i el 1935 per Antonio Momplet. Aquesta darrera és una versió completament adulterada i castellanitzada (Miracle, 1950: 441), on els protagonistes es diran: Tomás Pedro, Mariona, Tío Roque i Pablo.
- 6 Després de la seva estrena, va representar-se esporàdicament en alguns teatres alemanys, entre d'altres a Dresden (1913) i Berlín (1918). Les crítiques van atacar sobretot el llibret comentant que hi mancava la mà del poeta mentre que, per l'altra banda, van lloar «die Feinheit der Instrumentierung, die meisterhafte Behandlung des Orchesters» (Pangels, 1981: 286–287). En aquest cas –al contrari de *Tiefland*–, no va reeixir la unió ideal de llibretista i compositor per a assolir una obra magistral (Istel, 1914: 45; Pangels, 1981: 287). Per a W. H. Auden cal que tots els temes i aspectes del llibret es reflecteixin a la música (Engelhart, 1983: 95). D'aquí que pot constatar-se la importància del llibret, el qual pot contribuir a presentar una òpera «com una totalitat», molt més acuradament que el mateix compositor (Smith, 1970: XI). També Julius Kapp (1922: 493), en ocasió de l'estrena de l'òpera *Mona Lisa* (1915) de Max von Schillings, va realçar la importància decisiva del llibret per a l'èxit del teatre musical. A les òperes veristes el llibret juga un paper molt predominant, ja que l'argument demana que els cantants es concentrin completament en el text (Zierau, 1994: 217).

## ■ 2 Espai escènic

a) Emplaçament: Guimerà i Trovati/Fontana situen el drama a la costa catalana davant del mar, sense precisar més exactament on. Com a color local hi hauran barques i ormeigs de pesca a la platja i arbres i roques practicables pel desenllaç final; la casa de Cinquenes es trobarà a l'esquerra. El mar serà indiscutiblement el Mediterrani, el qual per a Guimerà és «un mar de la civilització» (Guimerà, 1978: 1222). Pel contrari, d'Albert/Lothar situen l'acció a la Bretanya:<sup>7</sup> el mar es trobarà al fons, les roques a la dreta i, per comptes d'arbres, hi haurà un paisatge atlàntic amb herbes damunt les dunes, una taverna, barques i ormeigs de pesca pertinents. Aquest canvi d'escenari podia ser influït per diferents motius: primer, feia poc que d'Albert havia estat amb la seva dona Hermine a Dieppe i Le Havre, que els va agradar molt, i segon, en aquella època, tant a la literatura com a la música hi dominava un interès especial per a temes bretons<sup>8</sup>. Per a compondre-la, va anar-hi a passar-hi uns quants mesos<sup>9</sup> amb companyia de Ida Fulda –la exdona de Ludwig Fulda–, la qual esdevindria la seva quarta muller, a fi de captar l'ànima bretona (Raupp, 1930: 255), sobretot la de la Baixa Bretanya (*Breizh-Izel*), la qual cosa va permetre-li d'entreteixir tant a la partitura i com al text una àmplia paleta de característiques típiques bretones.

Igual que els drames rurals, les òperes veristes es troben ancorades en un indret determinat, per la qual cosa el color local<sup>10</sup> és un aglutinat har-

---

7 D'Albert, de petit, estiuava amb els seus pares a les costes del Nord d'Anglaterra i d'Escòcia (Pangels, 1981: 12).

8 A finals del segle XIX i començaments del XX sorgeix un interès molt marcat envers la Bretanya amb motiu del desvetllament del sentiment nacional de les cultures minoritàries (Balcou, 1987: 358): Bernhard Kellermann escriu *Das Meer* (1910) sobre l'Oceà bretó, Sylvio Lazzari (1857–1944), compositor del Tirol austríac i alumne de César Frank, va estrenar al Deutsches Theater de Praga un drama líric en tres actes: *Armor* (1898) i sobre un poema de Henri Bataille: *La lepreuse* (1912), on conjuga elements bretons i wagnerians, que va tenir molt èxit a París. D'altres obres musicals són *La Cathédrale engloutie* dels *Préludes* de Georges Debussy, *L'islandaise* de Guy Ropartz, *Le pardon de Ploërmel* (1859) de Giacomo Meyerbeer, *Le roi d'Ys* (1879) d'Édouard Lalo, *La Cantate des Deux Breagnes* (1867) de Pierre Thielemans, sense oblidar *Tristany i Isolda* (1865) de Richard Wagner.

9 En aquella època, igual que els pintors, els quals solien anar a pintar a la naturalesa, també els compositors procuraven impregnar-se del color local musical; per exemple per a *Mireille* Charles Gounod va passar alguns mesos a St. Rémy (Becker, 1976: 36).

10 Víctor Hugo va introduir la categoria estètica nova de «color local», la qual prefereix les característiques a la bellesa (Hugo, 1963: 437). Guimerà era molt conscient de la importància del color local. En una carta a la família Aldavert crítica la falta de color local

mònic entre text, música i escenografia, tots els quals presenten en conjunt un text multimedial (Link, 1975: 83; Soler, 2007: 29). D'aquí que una escenografia moderna i treta del seu «hàbitat» coadjuva a produir un efecte «estrany i forà», la qual cosa d'antuvi influirà sovint en el seu fracàs per adulterar el moll intrínsec de l'obra, sobretot quan el text, i a vegades també la música, divergeixen completament del que es representa a l'escenari.<sup>11</sup>

b) Temps diegètic: totes les òperes veristes concedeixen una gran importància a precisar la data exacta, l'època i sovint l'hora exacta del dia (Becker, 1976: 38). Guimerà la situa en la seva època actual: 1900; quant a l'hora, al segon acte, comenta que «és al vespre», al tercer acte «és nit completa» i, al final, assenyala, «comença a enrogir-se l'horitzo» (FM: 1523),<sup>12</sup> la qual cosa suggereix que el sol ix. *La nereide* té lloc a la mateixa època de la seva representació: el 1911. A l'inici del tercer acte indica simplement :«e' notte» (LN: 61) i poc després: «si fa giorno» (LN: 63). L'acció de *Liebesketten* transcorre cap el 1830; d'Albert/Lothar potser volien guanyar així una certa distància temporal de la seva època. L'únic avís sobre l'hora el trobem a l'inici del tercer acte: «Morgengrauen» (LK: 68).

c) Clima: Guimerà fa pocs comentaris sobre el clima, el qual juga un paper figurant a les representacions (Fischer-Lichte, 1983: 43). Només en poques ocasions accentua la bonança del mar fent dir als seus personatges: «Àgata: Tant bo que hi feia a la mar ... tot era quiet, ni una manxada de vent, el mar planer, planer, que hi caminaria per sobre» (FM: 1484–1485) o «Baltasanet: El vent aflaca» (FM: 1484). Només per explicar com el Gregori va atrapar el Pere Màrtir quan sortia de casa del Cinquenes a la nit, posa en relleu el mal temps com a transfons fent concordar-lo amb aquella acció malvada com a dimensió necessària per a embolcallar la dramàtica (Becker, 1976: 7): «una nit que va entrar un vent fort de mar, me vaig llevar per a arrambar la barca: hi havia molts núvols» (FM: 1498). A *La nereide* s'esmenta encara

---

de *El señor feudal* (1896) de Joaquín Dicenta: «és de costums del camp, l'autor no coneix el més elemental. Només us diré que al primer acte hi ha una batuda de blat en l'era i vuit dies després (tercer acte) ja ha passat la collita del vi, puix estan traient-lo del cup» (Guimerà, 1978: 1481).

11 Les escenografies modernes de *Tiefland* no han estat mai ben rebudes ni per la crítica ni pel públic, per exemple a Zurich (NZZ, 03.06.2006) o Barcelona (ABC, 04.10.2008; *La Vanguardia*, 04.10.2008; *Avui*, 06.10.2008; *El Periódico*, 04.2008). Sobre altres escenografies vegeu's Neumann (1998: 157–161).

12 Per abreujar, les citacions de les obres bàsiques s'esmentaran amb les següents sigles: *La jilla del mar* = FM, *La nereide* = LN, *Liebesketten* = LK, *Terra baixa* = TB i *La catalane* = LC.

menys el clima i també només per a justificar la sortida del Gregorio a la nit: «temendo del libeccio, m'alzai per trarre in secco la tartana» (LN: 38). Altres seran ja el lèxic i les imatges de *Liebesketten*, que recalcaran sovint el temps amenaçador i perillós de la costa atlàntica: «Regen, Sturm» (LK: 6.); «Stürme, Tod» (LK: 7); el leitmotiv del Martin serà: «schlimm ist das Meer» (LK: 10). El segon acte comença amb pluja: «es giesst draussen in Strömen» (LK: 33), la qual acaba a mig acte: «sieht man, dass der Regen aufgehört hat» (LK: 55). El tercer acte comença amb el comentari: «ein trüber Tag und die Sonne dringt nicht durch die dichte Wolkenbank über dem Meere» (LK: 68), però després ja no s'esmenta més el clima.

### ■ 3 Onomàstica

Guimerà va donar als seus protagonistes noms típics catalans, contribuint així a posar-los de moda.<sup>13</sup> Cinquenes no és cap nom del santoral català, per la qual cosa podria suposar-se que es tracta d'una creació guimeraniana derivada de Quintus.<sup>14</sup> El nom de Mòllera és probablement un motiu d'ús connotat com a nom propi.<sup>15</sup> *La nereide* conserva els noms catalans, tot i que italianitza alguns d'ells per ser més del domini del públic receptor, per exemple: Gregorio (Gregori), Caterina (Catarina) o Cinquenas (Cinquenes); Pere Màrtir s'anomenarà senzillament Pietro.

Al repertori de *Liebesketten* apareixen altres noms, per exemple el de la protagonista presenta una connotació oriental amb un so estètic: Sadika, que era el nom del vaixell naufragat; Catarina serà Caterina. Altres noms seran afrancesats, per exemple Noel (Cinquenes) i Balthasar, i d'altres germanitzats: Peter Martin, tot i que aquest darrer l'anomenaran simplement *Herr Martin* o *der Martin*. La solució de recórrer a la segona part del nom ve segurament motivada pel fet d'evitar una repetició amb el Pedro de *Tief-*

13 Indirectament va influir que les noies catalanes ja no es diguessin més Lolita, Pepita o Conchita, sinó noms més originàriament catalans com Nuri, Maria Rosa (Miracle, 1958: 449) i també Oriola, Marta, Rosó, Climentia, Manela entre molts d'altres. A Guimerà li agradaven noms originals, encara que no fossin oficials, com ho explica ell mateix en una carta a Antoni Torrella: «El nom de Nadala és Natividad. Jo no sé si en català es diu així, però em sembla que se'n pot dir» (Guimerà, 1978: 1506).

14 Segons informació de l'Oficina d'Onomàstica del IEC. Una altra interpretació podria ser que es tracta d'un motiu pel fet de què aquest personatge és molt gasiú i en aquella època circulava una moneda d'or de 25 pessetes batuda a nom d'Alfons XII, que s'anomenava «cinquena».

15 La mòllera és un peix de la família dels molls. També a *Terra baixa*, Guimerà recorre a motius connotats, per exemple «Xeixa», que és una variant del blat.

*land*. A diferència d'aquesta òpera –que no hi van introduir cap nom propi català–, aquí hi han inclòs alguns noms típics bretons, si bé només per a personatges secundaris subalterns: Yven, Jan, Remon.

#### ■ 4 Color local marítim

L'ambient mariner està constantment present a *La filla del mar* i, amb menys intensitat, a *La nereide*, sobretot en el lèxic,<sup>16</sup> l'escenografia, els ormeigs de pesca, en les ocupacions dels protagonistes i en les imatges marítimes. La presència del mar a *Liebesketten*, sobretot l'atmosfera melangiosa de la costa atlàntica, ve recalçada per un estil musical més perfeccionat que el de *Terra baixa* (Batka, *Der Kunstwart*, 26, 6, 2, 1912, citat a Pangels, 1981: 286–287). I efectivament les àries «Hinauf aufs Meer» (LK: 31) o «Ich fahre mit ins Meer hinaus» (LK: 31) presenten reminiscències textuais, metàforiques i musicals del «Hinauf in die Berge» de *Tiefland* (TL: 31). Igual que en aquesta òpera, al final té lloc una cloenda musical apoteòsica amb connotacions marítimes, la qual comença amb un regalim que va augmentant en un mormoleig d'onades fins acabar inflant-se en un encrespament de cataracta (Raupp, 1930: 257).

##### a) Lexicografia:

aa) Barques, veles: tractant-se d'un món de pescadors els mots «barca, llagut, llanxa; tartana; Barke, Boot, Schiff, Kahn» i «veles; vele; Segel» (FM: 1480; 1484; 1478; 1495; LN: 11; 21; 22; 23; 32; 34; LK: 16; 30; 31; 41; 68; 74; 76) formaran part de l'idiòlecte quotidià dels personatges i també com a accessoris escènics. Fidel a emprar una lexicologia precisa, Guimerà utilitza també el mot «arboraire» (FM: 1485), el qual és típic de Sant Pol, Pineda i Mataró, la qual cosa podria indicar que l'acció té lloc en aquella contrada.

ab) Xarxes: les xarxes jugaran un paper primordial com a ocupació de les pescadores, que les apedacen (FM: 1477; LN: 5; 7) i també com a accessori escènic (LK: 11; 13; 14) i instrument de treball (LK: 28; LN: 23).

ac) Fitora: la primera aparició de l'Àgata a *La nereide* és ja amb aquest ormeig (LN: 23), que tindrà un paper decisiu al final; d'antuvi explica que li agrada més de pescar amb la fitora que amb les xarxes, les quals considera

---

16 Guimerà tenia molta cura en emprar mots adients de l'ambient on estava situada l'obra (Miracle 1990: 161), per exemple muntanyencs a *Terra baixa* i mariners a *La filla del mar*. Duia sempre una llibreteta, on apuntava tot seguit els mots desconeguts que sentia a dir (Miracle, 1958: 411). Per a captar el llenguatge revolucionari d'*En Pòlvora* i *La festa del blat* s'acostava dissimuladament als grups d'obriers de la plaça Reial o al peu del monument a Colom (Miracle, 1978: 18).

que són més traïdores (LN: 23; 25; 33; 72), bo i comparant-la amb una espasa (LN: 23). A *La filla del mar* l'Àgata es presentarà sense (FM: 1484) i més tard l'agafarà per donar-la al Pere Màrtir perquè l'aguanti un moment per esmolar-la a continuació ella mateixa (FM: 1494; 1519). També aquí comenta que pesca només amb ella (FM: 1485–1486) i al final la clavarà a l'esquena del seu amant (FM: 1522). Sempre comparant amb *Tiefland*, Raupp comenta que aquí la fitora ha substituït el ganivet<sup>17</sup> (1930: 253), tot i que al final de *Liebesketten* serà un rampagoll, que el Noel llançarà contra el Martin (LK: 75) i que matarà la Sadika, la qual s'interposa per salvar el seu amant, morint a continuació als braços d'aquell. Això permet que ambdós protagonistes tinguin temps per acomiadar-se en un duet alhora que el sacrifici abnegat de la protagonista li confereix una dimensió sublim més al gust de l'òpera (Raupp, 1930: 254).

ad) **Peixos:** com ja hem vist més amunt, el motiu «Möllera» presenta la connotació amb un peix. Com es tracta de la principal mercaderia dels pescadors, s'esmentarà també junt amb d'altres estris relacionats amb ells, per exemple «panera de peix» (FM: 1501), «agafeu les paneres» (FM: 1484) i també noms específics: «dos rojals per a tu. Encara salten» (FM: 1484), «una sorella... un retxetó» (FM: 1485); «questi sgòmberi» (LN: 23). *Liebesketten* no empra una terminologia tan precisa, sinó que es limita a esmentar només en general: «Fische fangen» (LK: 11), pel contrari Guimerà precisarà també l'estil de pescar, per exemple «pescar a l'encesa» (FM: 1485).

b) **Vida marinera:**

ba) **Professió:** mentre que a *La filla del mar* i a *La nereide* el seductor és un desvaga inútil i el Cinquenes un propietari de barques, a *Liebesketten* el Martin exercirà una professió de més categoria i prestigi com a «Lotsenkommandeur» (comandant dels pràctics) mentre que el Noel/Cinquenes serà degradat a un simple taverner.

bb) **Transaccions:** a les tres obres, a més de pescar, els personatges s'ocupen també de diverses activitats relacionades amb el mar, per exemple compren i arreglen barques (FM: 1481; 1496; 1499; LN: 14; 7), les treuen de l'aigua quan fa temporal (FM: 1498; LN: 38), el Gregori va a pagar el lloguer de la barca i mirarà de regatejar el preu (FM: 1497; LN: 36; 43), té lloc un menjar col·lectiu a la platja, on no hi faltará la sorra al plat (FM:

---

17 A *La filla del mar*, la fitora és la contrapartida del ganivet de Manelic. Aquest mata un llop amb ell i de retruc aquell fereix el pastor (TB: 35–36). L'Àgata mata un peix gros amb la fitora i amb la lluita cau a l'aigua (FM: 1486). Un altre paral·lel amb *Terra baixa* és al final quan la fitora serà també l'instrument amb el qual la Sadika matarà Pere Màrtir.

1477), les pescadores descarreguen peixos (LK: 16) i el dissabte els pescadors van a cobrar i al vespre van a la taverna (FM: 1503–1504; 1296; LN: 42–43; LK: 44–46).

bc) Perill: a més del naufragi del vaixell, on viatjava l'Àgata/Sadika, a *Liebesketten* el perill del mar és constant al llarg de l'òpera, mentre que, per la seva banda, Guimerà i Fontana/Trovati no l'esmenten mai. Això ve donat pel fet de què a la Bretanya es practicava la pesca d'altura al mar del Nord<sup>18</sup> i també que l'Atlàntic és molt més perillós que el Mediterrani. Aquest tema el tornarem a tractar més endavant en l'apartat de les cançons.

c) Metàfores: a *La filla del mar* i a *La nereide* apareixen moltes al·lusions relacionades amb lexemes marítims, per exemple amb «pescar», que s'utilitzarà en sentit figurat per referir-se irònicament a les relacions del Pere Màrtir: «Catarina: m'he tornat pescadora» (FM: 1499) o mirant com el Pere Màrtir i l'Àgata s'allunyen amb una barca: «es pesca peix gros a la mar» (FM: 1495); «Caterina: Oggi la pesca dev'esse buona!» (LN: 33). Amb «timó/àncora»: el Pere Màrtir juga amb aquests dos lexemes per declarar el seu amor: «jo sóc una mena de barca... el cor ja no fa de timoner que d'àncora» i també Pietro: «ch'io son come un timon... timonier... àncore» (LN: 13); basant-se en aquesta imatge les pescadores aprofitaran per burlar-se'n: «aquestes coses... de l'àncora i el timó» (FM: 1479); «ell ja ha deixat anar l'àncora» (FM: 1480); «timone del cuore» (LN: 14). Amb «veles»: parlant dels amors del Pietro i de l'Àgata: «a gonfie vele!» (LN: 36) o també amb «galera»: el Cinquenes amenaça el Pere Màrtir: «t'agafin i t'embarquin per força» (FM: 1482) i el Pietro d'enviar-lo «in galera» (LN: 16), «tutti in galera andrete» (LN: 65).

d) Comparacions: «peixos»: l'Àgata compararà el Pere Màrtir: «com un dofi lladregot de mala raleia» (FM: 1520) i el Rufet compararà l'Àgata amb un peix (FM: 1485) i per això l'anomenen: «la filla del mar!» (FM: 1477); «quella è come i pesci; sempre nell'acqua ella vorrebbe star! E' la figlia del mar» (LN: 11), i ella mateixa confirma també aquesta semblança: «Jo voldria estar sempre a l'aigua» (FM: 1485). L'Àgata/Sadika explica com va sorgir el seu amor amb el Pere Màrtir comparant-lo com quan s'està en una barca a la nit negra enmig del mar i no se sap exactament a quin punt comença el dia (FM: 1502; LK: 39–40). Per denotar el malhumor del Cinquenas recorren a una metàfora climàtica: «voi sempre tempestate si veni-

18 Islàndia i Terra Nova serveixen sovint d'escenari a la literatura i mitologia bretones (Balcou, 1987: 91–92); per exemple Pierre Loti (Julien Viaud) tracta de la pesca del bacallà a *Pêcheurs d'Islande* (1886).

am tardi a lavorar; or tempestiamo noi se ancor tardate – voi – pagar!» (LN: 39).

e) Expressions: Guimerà afegirà alguna connotació marítima a expressions idiomàtiques usuals: «bona sort i molt peix!» (FM: 1495), «alto el rem» (FM: 1499), «de cap a mar» (FM: 1479), «aneu al botavant» (FM: 1517) o «un perdut de platja» (1481) referint-se al Pere Màrtir; a *Liebesketten*, Balthasar desitjarà «viel Glück und gute Fahrt» (LK: 32).

## ■ 5 Costums

Sobretot al segon acte de *Liebesketten* –molt més llarg que l'original català (v. taula 1 en l'annex)– és on abunden més les escenes amb color local bretó, la qual cosa fa que divergeixi notòriament del drama català. Si es comparen ambdós actes, pot observar-se ja d'antuvi que, si bé l'acció segueix a grans línies el mateix desenvolupament, apareixen certes divergències essencials, sobretot en l'escenificació amb clar accent marítim bretó recolzat per les característiques típiques de la comunicació operística. L'acció de *Liebesketten* està situada a una taverna marcadament bretona, mentre que la de *La filla del mar* serà a la sala d'una casa benestant d'un patró de barques. L'única referència a una taverna ve donada pel Rufet i el Mòllera, que hi aniran a passar el vespre del dissabte, sense però que aquesta aparegui a l'escenari. Més interessant encara és la comunicació operística a través de duets, tercets, quartets i cors. Aquests cants unísons simultanis permeten que més d'un personatge canti a l'hora per expressar ja siguin sentiments harmònics i amorosos, ja siguin discordants o satírics. Com és propi de les òperes veristes, el «cant dins del cant» hi adquireix un paper essencial pel desenvolupament de l'acció. L'accent bretó es posa de relleu sobretot en els costums individuals i col·lectius i, com veurem més endavant, també en les cançons.

a) Costums individuals: la moda de fumar, sobretot a l'hora de caracteritzar un personatge, es troba completament absent a *La filla del mar*.<sup>19</sup> Al contrari, a *La nereide* el Pietro fumarà sovint cigarretes (LN: 18; 21; 31; 32). A *Liebesketten* no seran cigarretes, sinó pipes, com és propi dels llops de mar de

19 A les obres de Guimerà es troben pocs personatges fumadors, per exemple el Manuel de *La pecadora* fuma cigarrets (Guimerà, 1978: 144), el miners de *La boja*, cigars i pipa (Guimerà, 1975: 542:562:618), a *Maria Rosa*, el Badori diu que pipa (Guimerà, 1975: 1296), el Llorençó de *Mossèn Joanot* també fuma (Guimerà: 1975: 1445) i a *En Pòlhora* s'esmenta com a signe de riquesa el fumar puro i beure cafè (Guimerà, 1975: 1277).

la costa atlàntica, així el Balthasar «stopft sich eine Pfeiffe... bläst grosse Ringe in die Luft» (LK: 6–7) o serà descrit amb una «Pfeiffe im Mund» (LK: 10); també el Martin fumarà pipa (LK: 11; 45). Com a conseqüència de tant fumar, el bar del Noel tindrà una «niederverräucherte Decke» (LK: 33). Un altre costum, que només apareix a *Liebesketten*, és el de beure. Tanmateix cal tenir en compte que aquí la casa del Cinquenes s'ha transformat en la taverna del Noel, la qual cosa ja dóna ocasió de beure. D'acord amb el temps rúfol bretó, al començament del segon acte, la Caterina hi entrarà i demanarà: «gibt einen heissen Schluck mir» (LK: 33). Quan li han servit un vas de grog calent, s'asseu a continuació a la taula dels jugadors. En l'època de Guimerà una escena semblant hauria estat bastant insòlita per a una dona de la costa catalana. Després de la missa el Balthasar anunciarà el costum de prendre «ein guter Schluck und ein guter Bissen» (LK: 24).

b) Costums religiosos: típic de les òperes veristes i també dels drames de Guimerà és el «moment religiós» (Zierau, 1994: 168–172), el qual a diferència de les grans òperes no es manifesta en monestirs ni esglésies, sinó en la pregona religiositat de la gent del poble. Guimerà esmenta de passada el costum de batejar les barques per posar-los-hi un nom (FM: 1481) i Fontana/Trovati el de beneir les xarxes (LN: 15). Per recordar la vinguda d'Àgata al poble, Guimerà farà celebrar una missa cada any, la qual anirà acompanyada de repic de campanes com a música escènica (Zierau, 1994: 53) a més de fer caritat als pobres (FM: 1480–1487). Per fer contenta l'Àgata, el Pere Màrtir també ho farà amb els diners que li ha donat la Mariona per a aquesta finalitat (FM: 1490). Sobretot a fi de realçar la dramàtica de l'acció,<sup>20</sup> al final les campanes toquen alegrement per anunciar el casament de l'Àgata amb el Pere Màrtir en el precís moment que aquest mort a mans de la seva promesa mentre baixa el teló (FM: 1523). *La nereide* renuncia a aquest efecte dramàtic i només toquen un sol cop al primer acte per indicar que és migdia sense celebrar cap missa (LN: 21). A *Liebesketten* se celebra també una missa acompanyada de repic de campanes, la qual és, però, només per als pescadors morts i pels que estan al mar (LK: 29). Aquí tornem a trobar el perill latent del mar, el qual sotja constantment els pes-

---

20 Guimerà recorre sovint a fer batallar les campanes alegrement a fi de realçar, com a contrast, l'acció dramàtica que té lloc a l'escenari. A *Terra baixa* i a *Tiefland* el repic de les campanes anuncia que els nuvis ja s'han casat (TB: 1399; TL: 33) i a *La catalane* (LC: 31) les campanes només toquen un cop per anunciar el proper casament, a *Mossèn Joanot* (Guimerà, 1975: 1473) repiquen joioses mentre el mossèn mor.

cadors bretons. També al final de *Liebesketten* el missatge alegre de les campanes anunciarà el casament imminent mentre la Sadika expira (LK: 77). D'Albert/Lothar utilitzen el recurs de les campanes com a atribut de l'escena religiosa, molt típica de les òperes del segle XIX (Niemöller 1976: 342) i també com a signe de la cultura catòlica i bretona (Balcou, 1987: 92); en relació amb aquest signe acústic la Sadika expressarà la seva distància davant d'aquesta religió per a ella forana: «an Euren Gott, der mit Glocken spricht / hab' ich nie geglaubt» (LK: 71). Més devota serà l'Àgata de Guimerà i Fontana/Trovati, la qual resarà un parenostre abans de pescar (FM: 1485) igual que el Manelic ho feia abans d'anar a dormir (TB: 1393).

c) Costums populars: tant a *La filla del mar* com a *La nereide* manca l'escena del prometatge oficial. D'Albert/Lothar aprofiten aquesta ocasió per introduir «das in sich geschlossene Männerterzett in B, dessen Grundthema bretonischen Ursprungs frischere herbere Luft einströmen lässt in die mit Lyrismen erfüllte Partitur» (Raupp, 1930: 257). A continuació, el taverner convidarà els altres homes a brindar «nach alter Sitte» (LK: 54) mentre sona el Àngelus de la Baixa Bretanya (Pangels, 1981: 286). A cavall del segon i tercer acte tenen lloc els esquellots<sup>21</sup> interromputs per un llarg intermedí simfònic (Raupp, 1930: 257) –típic de les òperes veristes– (Zierau, 1994: 251), el qual originàriament era el pròleg musical del tercer acte (Pangels, 1981: 325). Els esquellots tenen lloc fora de l'escenari produint l'efecte de «come-da-lontano», és a dir la simultaneïtat de dues accions, la principal i la secundària, amb continguts completament diferents, la qual cosa fa contrastar la tensió dramàtica que es desenvolupa a l'escenari amb la que succeeix al darrera (Becker, 1976: 33). Els esquellots es fan notar mitjançant signes acústics verbals i no verbals (crits i forta esquellotada) i visuals (resplendor de teies i atxes de vent) (FM: 1512); a *La filla del mar* utilitzaran instruments desaccordats (FM: 1512) i a *La nereide* se celebraran amb «sghignazzano, vociano, e suonano dei campanacci» (LN: 61). Per donar-hi un caire més bretó, d'Albert recorre a la gaita i al tambor (LK: 35), que acompanyaran els cants: «Spiel ihm auf, mit Dudelsack» (LK: 64).

---

21 Els esquellots se solien celebrar amb soroll d'esquelles, corns, cassoles, etc., quan un vidu o vídua es tornava a casar. També es feien per cridar l'atenció sobre relacions sentimentals insòlites, en aquest cas, per comprometre el Pere Màrtir/Pietro/Martin i l'Àgata/Sadika.

## ■ 6 Cançons

Un recurs molt corrent per introduir color local al teatre parlat i al musical són les cançons populars o pseudopopulars (cançons artístiques amb elements populars), sobretot a les òperes de la segona meitat del segle XIX,<sup>22</sup> per exemple a la *Cavalleria rusticana*<sup>23</sup> o *I pagliacci*, tot i que les cançons populars van entrar a l'òpera més tard que els balls populars (Becker, 1976: 37). Sovint són cantades com a àries pels protagonistes principals, però també ho fan els secundaris mentre el cor repeteix la tornada (Ruhnke, 1976: 75). Mentre que al teatre parlat es nota de seguida que es tracta d'una cançó, al teatre musical «s'avisava» abans de què tindrà lloc un «cant dins del cant». Això succeeix en què es demana a algú que canti o un mateix anunciarà que va a cantar. Adés i ara els altres cantants hi intervindran amb comentaris simultanis o àdhuc l'interrompran a fi de fer algunes remarques en breus recitatius o l'animaran a què continuï (Ruhnke, 1976: 79).

a) Cançons populars o pseudopopulars: en els seus drames Guimerà recorre sovint a cançons populars, per exemple a *Terra baixa* el Xeixa cantusseja «El mariner»<sup>24</sup> (TB: 1386), encara que hauria estat més adient una cançó de tema muntanyenc, per exemple «La pastoreta». Pel contrari, aquesta cançó la canta l'Àgata a *La filla del mar*, la qual cosa divergeix dels principis de Guimerà, el qual s'esforçava sempre a conferir el color local més convenient. D'aquí que potser per corregir aquest lapsus, quan d'Albert<sup>25</sup> va demanar-li una cançó catalana per a *Liebesketten*, va proposar-li «El mariner».<sup>26</sup> Més tard el compositor alemany va demanar-li la melodia «della

---

22 «La jeune école française» s'havia proposat de ressuscitar la cançó popular, la qual no necessàriament es limitava només a cançons franceses (Mahling, 1976: 51).

23 Mascagni buscava el so de les cançons populars de Sicília (Heisig, 1942: 19).

24 També a *Saint trist* la Niceta la canta (Guimerà, 1978: 348).

25 D'Albert solia buscar melodies relacionades amb l'indret de l'acció; el fet que el pare de d'Albert fos compositor de balls i cançons populars (Pangels, 1981: 10; Heisig, 1942: 60) va influir potser en aquest interès. Per això va demanar a Guimerà que li enviés textos i melodies de cançons populars catalanes. El dramaturg va enviar-li una cançó molt bonica i sentimental a més d'una col·lecció de cançons populars. Malgrat l'error d'alguns estudiosos de parlar d'una cançó bretona, és evident que es tracta de «El mariner». Segons Raupp: «d'Albert ersuchte Guimerà um Übermittlung bretonischer Volksweisen», la qual cosa es de suposar que es tracta d'un error, ja que Guimerà no en coneixia cap. Raupp continua «aus bretonischem Liedschatze scheint auch Sadikas Amoll-Lied geschöpft zu sein» (1930: 222).

26 Segons Amades (1979: 189–190) és una cançó popularíssima i conegudíssima molt estesa pels pobles mariners de tot Europa. A Escòcia la canten amb la mateixa melodia. Se

canzone per la Agata “sulla riva del mare”» (Miracle, 1958: 429), tot i que després no va incloure-la a la partitura.<sup>27</sup> Guimerà confereix sovint a les cançons populars una funció determinada, per exemple per defugir de contestar (*La festa del blat*, *Terra baixa*) i també com a expressió d'alegria i complicitat com «La pastoreta» a *La filla del mar*, quan l'Àgata la canta entre dents i el Pere Màrtir l'acompanya (FM: 1504; LN: 47). Aquí es tracta d'una cançó que el Pere Màrtir havia ensenyat a l'Àgata i que aparentment ella no coneixia (FM: 1501; 1502). Ell no l'havia cantat més des que era petit, però l'Àgata li recorda la seva mare, la qual li cantava per fer-lo adormir<sup>28</sup> (FM: 1504; LN: 47) i que, quan estava trist, se la cantava a ell mateix (FM: 1505). Per la seva banda, la Catarina comentarà que ella ja la coneixia (FM: 1505) i el fet que l'Àgata ignorés una cançó tan coneguda denota indirectament la seva exclusió de la comunitat. A més de conferir color local, Guimerà i Fontana/Trovati utilitzen aquesta cançó amb d'altres finalitats; per exemple l'Àgata la canta baixet com per fer adormir una criatura pensant en la Mariona (FM: 1505; LN: 47), a fi de contrastar la seva bona fe davant l'intriga d'aquella. Al final l'Àgata la cantusseja mentre bressoleja la fitora amb què matarà el Pere Màrtir (FM: 1519; LN: 72) entrelaçant així la cançó amb el desenvolupament de la catàstrofe. A *La nereide* es canta la cançó: «Due bacci, scolpiti in eterno, staranno dentro di me» (LN: 41; 46; 47).<sup>29</sup> La pregunta de l'Àgata a quantes l'ha ensenyada (LN: 47) denota que

---

suposa que data de l'època de les guerres religioses entre hugonots, anglicans, luterans i catòlics, a les quals la reialesa d'Anglaterra va aportar tant d'esforç i un fill d'un rei, més o menys llegendari, s'hauria enamorat d'una noia humil. Tanmateix l'autora d'aquest article no ha trobat cap cançó d'aquesta temàtica en els repertoris bretons ni francesos ni tampoc informants orals li han pogut confirmar l'existència d'aquesta cançó.

- 27 Potser escamat per la cançó de la «Mantille» de *Tiefeland*, Guimerà va recalcar expressament: «Keinesfalls eignet sich für *La filla del mar* die andalusische oder madrilénische Musik» (Raupp, 1930: 222). A vegades n'hi ha prou només amb la introducció d'un instrument típic d'un país per conferir cert color local, per exemple la guitarra s'associarà tot seguit amb Espanya (Mahling, 1976: 49; Lothar, 1923: 291; Becker, 1976: 23; Leich, 1976: 315–321). D'Albert va incloure també ritmes espanyols a *Der Stier von Oliveru* (Pangels, 1981: 331).
- 28 Per fer adormir una criatura Guimerà fa cantar normalment en els seus drames la cançó de bressol: «La mare de Déu», per exemple a *La pecadora*, *Sol solet* i *L'aranya* (1978: 61; 98; 112; 190; 325).
- 29 Malgrat recerques intenses i enquestes a folkloristes italians, l'autora d'aquest article no ha pogut localitzar cap cançó popular italiana amb aquest text. D'aquí que caldria suposar que es tracta d'una cançó popular artística. Tampoc existeix cap partitura de Trovati, ja que a causa dels bombardeigs de Milà a la segona guerra mundial l'arxiu de la casa Sonzogno va quedar completament destruït.

aquí tampoc ella no la coneixia, la qual cosa permet d'interpretar-la també com a signe de la seva marginació social.

D'Albert s'havia trobat confrontat dues vegades amb la cançó de «El mariner»: a *Tiefland*, on va substituir-la per una cançó pseudopopular,<sup>30</sup> i a *Liebesketten* en la ja esmentada «Ein Mädchen sass am Meeresstrand»<sup>31</sup> (LK: 36), la qual segueix el contingut de la cançó catalana («Meeresstrand, wob Seide, rote Seide, Boot übers Meer, ein Matrose springt ans Land, komm mit mir, schöne Seide wie Blut so rot, stieg sie zu ihm ins Boot, die Seide ich dir nicht bezahlen kann, ich bin ein Königskind»), però no la melodia. Mentre la Sadika la canta, és interrompuda per breus recitatius dels pescadors, els quals afirmen que no la coneixien: «Das Lied ist hübsch, wo hast du es her? Wie geht es weiter?» (LK: 36). Aquí aquesta cançó no té cap relació directa amb el desenvolupament de la catàstrofe, ja que la Sadika no mata el Martin, però podria classificar-se com a «Stimmungslied» en el qual un protagonista l'associa amb una determinada situació sentimental (Ruhnke, 1976: 78).

A diferència de Guimerà i Fontana/Trovati, a fi de recalcar el color local d'Albert /Lothar no tan sols es limiten a introduir una cançó popular, sinó que, sobretot al segon acte, recorren a d'altres cançons de tema marítim i bretó, ja sigui en àries o en cors. Cal remarcar que el cor aquí adquireix un paper principal (Becker, 1976: 42), servint d'escenografia acústica<sup>2</sup>. Com és típic a les òperes veristes, a *Liebesketten* hi manca l'obertura.<sup>32</sup> L'espectador és confrontat directament amb l'ambient marítim perillós mitjançant el cor monòton i melangiós de les pescadores amb clares influències bretones (LK: 5; 41; 77; Raupp, 1930: 256), en el qual temen per la vida dels pescadors que estan al mar: «Gott weiss, ob jeder wiederkehrt»<sup>33</sup> (LK: 7). Aquest tema tornarà a ser reprès en la tornada d'una ària d'un pescador: «Wer weiss, wer wiederkehrt» (LK: 41). El perill i el fet d'haver de

---

30 A *Tiefland*, en lloc de «El mariner», el Moruccio canta una cançó pseudopopular: «An der offenen Kirchentüre wartet schon die Braut» (IL: 15). L'autora d'aquest article no ha trobat cap cançó popular alemanya amb aquesta lletra i melodia.

31 Vegi's nota 2.

32 Saint-Saëns opinava que una òpera sense obertura era com un sopar sense sopa (Raupp, 1933: 255).

33 Segons Raupp (1930: 254): «Auch Mascagnis berühmter Einakter leiht Motive an *Liebesketten* her». Per la seva banda, Guimerà en una carta a Artur Vinardell (15 de desembre de 1906) li comunica la seva sospita que li havien plagiat *La festa del blat* en el llibret *La festa del grano*, que Mascagni havia de musicar (1978: 1511), però que a la fi no ho va fer.

partir aviat cap a Islàndia per a pescar<sup>34</sup> i d'haver d'estar molts mesos a alta mar confereix també un deix malenconiós a la cançó dels pescadors a la taverna: «Weisses Segel auf blauem Meer» (LK: 41).

El Martin defineix la seva filosofia davant la vida en una tornada de dos versos: «Hart ist das Leben, schlimm ist das Meer / Was tät ich, wenn nicht die Liebe wär?» (LK: 10, 11, 13, 15), la qual la canta molt sovint com a leitmotiv igual que una divisa electoral (Raupp, 1930: 256), i durant els esquellots els pescadors confirmaran també aquesta autodefinició: «Der Martin ist ein lustiger Fant» (LK: 59/60).

b) Cançó-ball (*Tanzlied*): immediatament després de la cançó melangiosa dels pescadors del segon acte i com a contrast, la Sadika enceta una cançó-ball: «Wie lockt den Vogeb» (LK: 42). Les cançons-ball serveixen només d'intermedi sense haver de veure res amb l'argument principal (Ruhnke, 1976: 79). Potser podrien considerar-se com una vaga reminiscència de les grans escenes de ballet típiques de l'òpera francesa (Mahling, 1976: 54), que aquí d'Albert les redueix a un sol ball de la protagonista acompanyada de cant.<sup>35</sup> El tema de la cançó de la Sadika també sobreix de malenconia, tot i que aquesta ve minvada pel ball desenfrenat i salvatge de la protagonista. Com és costum en el teatre musical, la Sadika anunciarà abans que ballarà i cantarà una cançó: «Tanzen will ich, ich will singen» (LK: 42), la qual va acompanyada per un solo de violí, campanes i celesta, que denoten ja un origen oriental (Raupp, 1930: 257). Com és típic a les òperes del segle XIX, aquí també s'introdueixen coloratures en escenes de la vida quotidiana, sent sobretot molt estesa la imitació del cant d'un ocell (Wolff, 1976: 381).<sup>36</sup>

c) Cançons religioses: posat que l'acció està situada a la Bretanya, on la religiositat, sobretot al s. XIX, era molt viva, d'Albert/Lothar aprofiten per introduir cors i àries amb contingut religiós com a «preghiera» (Niemöller, 1976: 344), on s'exalta la postura humil i devota dels pescadors. Els textos religiosos de les òperes solen posar en relleu la necessitat de què els mortals s'adrecin a Déu en pregona veneració (Ruhnke, 1976: 91). Paral·lela-

34 A la literatura bretona existeixen moltes llegendes i poemes sobre el mar i els naufragis de pescadors (Balcou, 1987: 91–93).

35 A *Tiefland* també té lloc una cançó-ball, (la de la «Mantille») cantada per Sebastiano amb acompanyament de guitarra i ballada a desgrat per la Marta (TL: 55–56).

36 A les òperes del segle XIX es troben sovint exemples d'imitació dels cants d'ocells, per exemple a *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti, *La colombe* de Ch. Gounod, *El rossinyol* d'I. Strawinsky, *Siegfried* de R. Wagner, la *Manon* de J. Massenet imita quinèsicament el vol d'un ocell, i també a la sarsuela *Doña Francisquita* d'A. Vives.

ment al cor de l'inici, a la catàstrofe final un cor de pescadors i pescadores acompanyaran l'enterrament marí de la Sadika cap al mar amb un cançó-oració luctuosa: «Wenn eine Seele flieht, so sagt ihr letztes Abschiedslied» (LK: 76–77). En una altra oració amb una melodia bretona, al primer acte, es produeix una petita divergència entre el llibret, on Balthasar resa sol (LK: 20), i la reducció (LKa: 52–54), on el cor dels pescadors coreja l'oració —«preghiera corale»— (Raupp, 1930: 257), la qual cosa confirma que la peculiaritat més espectacular del drama musical és l'actuació de tot l'elenc (Istel, 1914: 126), el qual, com en aquest cas, posa de manifest la religiositat de tot el poble.

## ■ 7 Exotisme

Després del segon setge de Viena pels turcs els anys 1683–1699 va desencadenar-se una moda «turca» a la música, per exemple *El rapte del serrall* de Mozart o *Il turco in Italia* de Rossini (Mahling, 1976: 49). Més tard a rel de les campanyes d'Egipte de Napoleó (1798–1802) l'interès va estendre's també cap a l'Orient (Wolff, 1976: 371). Víctor Hugo, al 1829, va comentar en el seu prefaci de les *Orientales*: «au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste» (1968: 11). També Goethe en el seu *West-östlicher Divan* va interessar-se per l'Orient i sembla que pensava escriure un llibret per a una òpera oriental (Wolff, 1976: 372). Aquest exotisme es reflecteix en els llibrets de moltes òperes, els quals estan situats en països exòtics, i/o també en la instrumentalització típica d'aquells països, per exemple la celesta, gongs, campanetes, platerets, tambors o xilòfon.<sup>37</sup>

a) Reminiscències de països exòtics: com a representant del ruralisme català, «l'exotisme» de Guimerà igual que a *Mar i cel* es reduirà als moros: l'Àgata, per exemple fa referència a «un cap de moro» (FM: 1493), procedent del vaixell naufragat o «el cap de moro fos la meva família, el meu Nostre Senyor» (FM: 1494). En conseqüència Guimerà va escriure a d'Albert: «es würde im Munde von Àgata – später von Lothar Sadika

---

37 A partir de *L'africana* de G. Meyerbeer (1865) va posar-se de moda a l'òpera un exotisme de temes orientals, que més tard tornem a trobar a les òperes de Puccini (*Turandot*, *Madame Butterfly*) sense oblidar les operetes, per exemple *Das Land des Lächelns* de F. Lehár i àdhuc alguns valsos de J. Strauss fill, per exemple *Märchen aus dem Orient*. En general, però, els compositors alemanys van mostrar poc interès per temes exòtics, degut en part perquè no hi tenien colònies (Mahling, 1976: 50). D'Albert va compondre *Sirocco* (1921) sobre legionaris nordafricans i la seva darrera òpera *Mister Wu* (1932) estava situada a la Xina.

genannt – arabische Musik geeignet sein, denn das Mädchen ist ja eine Tochter des Maurengeschlechtes und obwohl sie ihre Eltern bei einem Schiffbruch verlor, als sie noch Kind war, hat sie doch arabisches Blut in den Adern und ihrer Seele kann sehr wohl der Duft ferner Harmonien entströmen» (Raupp, 1930: 222–223). A *La nereide* s'esmenta només «una nave moresca» (LN: 29) i més tard l'Àgata parlarà d'una fusta sense especificar si hi havia un cap de turc o de moro: «legata a un pezzo d'albero» (LN: 31). Tanmateix d'Albert/Lothar van decantar-se cap a una altra variant per explicar l'origen de la Sadika i alhora conferir tant al text com a la música una alenada d'atmosfera exòtica, potser influïts per la moda oriental de l'època. Ja d'antuvi accentuen més el caràcter forà de la protagonista, bo i començant per canviar-li el nom per Sadika. Aquest estrangerisme es recalca en una ària molt bonica amb una instrumentalització exòtica (Raupp, 1930: 256–257), en la qual la Sadika explica el seu origen,<sup>38</sup> tot accentuant ja d'antuvi el seu allunyament de l'indret d'on ara viu: «ich bin nicht hier geboren» (LK: 17). La Sadika parlarà «von meiner Heimat» (LK: 29) sense precisar quina, però tot duu a pensar que es deu tractar de Turquia, ja que més tard esmentarà un «Türkenkopf», que devia tractar-se del mascaró del vaixell (LK: 29). Com a única referència es diu que aquesta nau venia «aus heissem Land, aus Heidenland!» (LK: 28), deixant en suspens si es tracta d'un país àrab o turc. D'aquí que el Balthasar l'anomena «schwarze Perle im nordischen Land» –segurament fent referència al color bru de la pell (LK: 16). Per la seva part, el Martin li explica que coneix la seva pàtria, sense entrar tampoc en detalls més concrets; només es limita a descriure-la amb característiques orientals contrastant indirectament el paisatge mediterraniàrab amb un cel lluminós i càlid amb el bretó, gris i fred: «von Deiner Heimat träume ich, [...] von glühendem, blauem Himmel» (LK: 29). Aquesta explicació fa contenta la Sadika, que li pregunta d'on coneix el seu país, a la qual cosa el Martin respon evasivament: «Ich kenn' das Land, wo Deine Schwestern wohnen» (LK: 30). Aquest fet fomentarà encara més l'amor de la protagonista envers el comandant dels pràctics. A *Liebesketten* s'introdueix endemés un altre país llunyà: Islàndia (LK: 41; 47), el qual si bé no entra dins la categoria de país «exòtic oriental», sí, però, que eixampla l'escenografia geogràfica. A *La filla del mar*, el Pere Màrtir havia estat a Amèrica –concretament a *Montevideo* (FM: 1476;1491)–, cosa bastant usual

---

38 Aquesta ària recorda la de la Marta de *Tiefland*: «Ich weiss es nicht, wer mein Vater war» (TL: 44–45). En ambdues àries les protagonistes es lamenten del seu origen desconegut i alhora esmenten de forma indirecta el seu desarrelament d'allà on viuen.

en aquella època en la qual els mariners de la costa catalana hi emigraven<sup>39</sup> i ell mateix aprofita aquella estada allà per fer-ne un acudit: «que no n'hi ha cap com tu ni en aquest món ni en l'altre. Vull dir a l'Amèrica» (FM: 1487). També a *La nereide* el Pietro ha tornat d'Amèrica i el Mòllera, per accentuar la seva droperia i penúria, no s'oblida de precisar «senza un quattrino» (LN: 9). A *Liebesketten* no s'esmenta per res aquell continent.

b) Llengua: Guimerà era molt sensible als problemes lingüístics individuals, potser com a reminiscència de la seva pròpia experiència.<sup>40</sup> Per posar en relleu l'estrangeria i exclusió de l'Àgata, recalca que, quan la van trobar, parlava «una llengua més revessa» sense precisar quina i va posar-se a riure en veure tanta gent al seu voltant (FM: 1493), i en les despulles del vaixell naufragat varen trobar també lletres foranes (FM: 1494). Al contrari a *La nereide* serà la gent la que riurà en sentir el «strano linguaggio che balbettavi tu...» (LN: 31). Malgrat que *Liebesketten* està situada a la Baixa Bretanya, llevat del nom d'algun personatge secundari, no hi ha cap referència a l'idioma bretó. S'omet també la narració detallada de com i on van trobar-la després del naufragi i només la mateixa Sadika esmenta que encara ara parla la seva llengua estrangera<sup>41</sup> amb el cap de turc: «Mit ihm allein [dem Türkenkopf] rede ich meine Sprache» (LK: 29).

39 Molts d'ells van retornar més tard introduint les «havaneres» com a cançó popular catalana. A més del seu propi origen forà, Guimerà tenia contactes amb gent nascuda fora de Catalunya, per exemple els germans Pere i Emília Palau, amics del poeta, nascuts a Mayagüez; Guimerà va elegir Emília com a reina dels Jocs Florals quan va guanyar-los per primera vegada, i la mare d'ell hauria vist amb bons ulls que s'hi casés. També la mare de Pau Casals havia nascut a Puerto Rico i va tornar amb els seus pares a El Vendrell; Casals va néixer a El Vendrell el 1876, per la qual cosa és obvi que Guimerà també el devia conèixer.

40 La llengua materna de Guimerà era el castellà i la primera vegada que va sentir parlar català el seu pare, va ser amb uns mariners d'un veler català. Primer el noiet pensava que es barallaven, ja que per a ell sonava aquella llengua desconeguda «aspre i cantelluda» (Miracle, 1958: 98 i nota 22). Més tard quan als deu anys va arribar a El Vendrell tant ell com la seva mare parlaven una llengua «forana», sobretot la mare va ser considerada sempre per la família com a forastera (Miracle, 1958: 121–138) fins que el 1870 Guimerà i els seus pares van instal·lar-se definitivament a Barcelona (Miracle, 1958: 249).

41 També d'Albert era bilingüe; a casa dels seus pares es parlava el francès i l'anglès. Més tard amb motiu de les seves gires internacionals i del seu matrimoni amb la pianista veneçolana, Teresa Carreño, amb la qual parlava castellà, els problemes lingüístics no li devien ser tampoc desconeguts. D'adult va aprendre l'italià amb motiu de les seves llargues estades a Itàlia i Suïssa. Rudolph Lothar, per la seva part, va créixer també en contacte amb el bilingüisme (hongarès i alemany, sense oblidar l'hebreu).

c) Vestimenta: mitjançant els vestits pot expressar-se la pertinença a una cultura específica<sup>42</sup> (Nord, 1993: 22; Fischer-Lichte, 1983: 127) sense caldre més explicacions. Guimerà recalca els vestits forans que l'Àgata duia quan la van trobar: «Duies un vestit que no era d'aquesta terra» (FM: 1493–1494). I més tard, ja enamorada de Pere Màrtir –d'acord amb les instruccions explícites del mateix Guimerà: «Porta flors al cap i al pit» (FM: 1501)–, es guarnirà segons la moda oriental: «Això d'enramar-se el cap diuen que ve de la seva terra» (FM: 1500). També a *La nereide* s'indica: «nei capegli porta ghirlanduccie di fiori alla moda araba: in mano ha un mazo di rose» (LN: 41). Encara que d'Albert/Lothar devien ser molt conscients de l'efecte de la vestimenta com a color local, en el cas de la Sadika no hi concedeixen cap importància especial ni tampoc esmenten que duia vestits forans quan la van trobar, potser degut a què no la volien ridiculitzar ni com a «estranya ni estrambòtica». Al contrari, la influència del seu enamorament es denota senzillament en què va ben arreglada (LK: 36).

## ■ 8 Conclusions

- 1) Els drames rurals i les òperes veristes, que van sorgir més o menys a la mateixa època, tenen com a denominador comú la presència d'elements de color local, els quals es troben íntimament entreteixits amb l'argument, l'escenificació i, a les òperes, també amb la música.
- 2) *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.
- 3) Ja a *Tiefland* d'Albert/Lothar van canviar el noms dels protagonistes, sobretot castellanitzant-los o italianitzant-los, pel contrari a *Liebesketten* accentuen l'origen oriental de la protagonista principal canviant-li ja d'antuvi el nom d'Àgata pel de Sadika; la resta són afrancesats o germanitzats; per a alguns personatges secundaris recorren també a l'onomàstica bretona.
- 4) A fi d'accentuar el color local marítim atlàntic, d'Albert recorre a instruments bretons (gaita i tambor) i per a recordar l'origen de la Sadika, també a orientals (celesta, platerets, gongs, xilofon).

---

42 En aquella època les dones canàries anaven complicadament cofades; es protegien del sol amb un gran mocador, que els tapava el cap i la nuca i al damunt duïen un gran barretàs. Damunt d'aquest estibaven tota mena d'objectes (vítualles, cistells, etc.), els quals transportaven còmodament sense necessitat d'aixecar els braços (Miracle, 1958: 91).

5) A través dels costums individuals (fumar, beure) i dels religiosos i populars (misses, oracions, prometatge a la bretona, esquellots) es poden seguir –encara que amb matisos diferents– la manera de ser i d'actuar de la gent de mar catalana, italiana i bretona de començaments del segle XIX.

6) A *La filla del mar* i a *La nereide*, l'Àgata es limita a cantar una cançó popular, mentre que a *Liebesketten* la Sadika en canta dues, una d'elles («Wie lockt der Vogel») acompanyada d'un ball desenfrenat, el qual serveix per posar en relleu el seu caràcter salvatge. A *Liebesketten*, com és normal a les òperes, les cançons s'anuncien abans per tal de diferenciar-les del cant operístic.

7) Normalment als drames realistes igual que a les òperes veristes apareixen pocs elements exòtics. Tanmateix, d'Albert/Lothar, basant-se en l'origen oriental de l'Àgata/Sadika, accentuaran aquest aspecte, per exemple a més de canviar-li el nom parlarà encara la seva llengua materna i en diverses ocasions remembraran el seu país d'origen sense especificar mai de quin es tracta.

## ■ Annex: Taula 1

Les addicions i canvis de l'òpera van en negreta.

LA FILLA DEL MAR acte segon	LIEBESKETTEN acte segon
Sala de la casa del Cinquenes.	<b>Taverna del Noel.</b>
Escena 1: El Rufet i el Mòllera surten. Van a la taverna.	<b>Duet Caterina–Noel. La Caterina demana un grog.</b>
Escena 2: Els mateixos, més la Catarina i el Gregori, que vénen a cobrar.	Caterina i els pescadors preparen els esquellots.
Escena 3: Catarina i Gregori.	<b>Cançó de la Sadika «Ein Mädchen sass am Meeresstrand» (El mariner).</b>
Escena 4: Els mateixos més Lluïseta, Filomena i altres xicotes. El Gregori diu a la Catarina que el Pere Màrtir va a la nit a casa del Cinquenes.	Sadika canta. Caterina i els pescadors.
Escena 5: S'hi afegeixen Gregori, Baltasenet i d'altres homes. Preparen els esquellots.	Balthasar–Sadika–Marion–Caterina.

Escena 6: Els mateixos. Es presenta la Marion.	Compareix el Noel.
Escena 7: Des de lluny se sent l'Àgata que canta «La pastoreta». Es va acostant fins que entra amb flors al cap i al pit. Després surt.	<b>Cor dels pescadors: «Weisses Segel auf blauem Meer». Cançó-ball de la Sadika (imitació d'un ocell).</b> Es presenta el Martin. Duet Martin–Marion. Balthasar i Noel s'hi afegeixen.
Escena 8: Els mateixos. Entra el Cinquenes.	El Noel paga als pescadors. La Sadika agafa una rosa.
Escena 9: Els mateixos més el Pere Màrtir.	Duet Sadika–Martin. La Sadika el colpeja amb la rosa.
Escena 10: Mariona, Pere Màrtir, Cinquenes, Àgata cantusseja «La pastoreta». El Pere Màrtir l'acompanya. Mariona i Cinquenes passen comptes. L'Àgata té una rosa i tira pètals al Pere Màrtir.	<b>Quartet: Martin–Sadika–Marion–Noel. Marion crida Noel.</b> El Balthasar s'hi afegeix. Les dones se'n van.
Escena 11: El Pere Màrtir demana l'Àgata al Cinquenes. S'accentua la gasiveria del Cinquenes.	<b>Tercet: Martin–Balthasar–Noel. Prometatge a la bretona.</b>
Escena 12: Àgata, Mariona, Pere Màrtir, Cinquenes.	Duet Sadika–Marion. Apareix el Noel que tanca la finestra.
Escena 13: Àgata i Mariona.	<b>Veus dels pescadors «come-da-lontano», que fan broma a la Sadika: «Der Martin ist ein lustiger Fant».</b>
Escena 14: L'Àgata dubta de la Mariona. Mòllera i Rufet l'avisen que es preparen els esquellots. El Cinquenes tanca la finestra.	Duet Sadika–Marion. La Sadika se'n va. La Marion treu la balda de la finestra.
Escena 15: Àgata, Mòllera, Rufet se'n van. La Mariona treu la balda de la finestra.	La Sadika obre la finestra. Ària. Es presenta el Martin. Duet d'ambdós. Compareix la Marion.
Escena 16: L'Àgata sola a les fosques tanca la finestra. Després la torna a obrir. Compareix el Pere Màrtir.	Esquellots «come-da-lontano». <b>Cor dels pescadors I i II: «Spielt ihm auf».</b>

Escena 17: Àgata, Mariona, Pere Màrtir. Esquellotada.	Compareix el Noel.
Escena 18: Àgata, Mariona, Pere Màrtir, Cinquenes, Rufet i Möllera. L'Àgata acusa el Pere Màrtir de venir per la Mariona. Pere Màrtir se'n va. Gatzara a fora.	Quartet: Sadika–Martin–Marion–Noel. <b>Sacrifici de la Sadika. El Noel la treu de casa junt amb el Martin. Cor dels pescadors.</b> Continuen els esquellots.

### ■ Referències bibliogràfiques

- Amades, Joan (1979): *Folklore de Catalunya*, 2, Barcelona: Selecta.
- Balçou, Jean / Le Gallo, Yves (eds. 1987): *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, París: Champion-Slatkine.
- Becker, Heinz (1976): «Die 'Couleur locale' als Stilcategory der Oper», a Becker (ed.), 23–45.
- (ed. 1976): *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Bosse.
- Engelhart, Barbara (1983): *Wystan Hugh Auden (1907–1973)*, Regensburg: Bosse.
- Ferrier, Paul / Tiercelin, Louis (1907): *La catalane* (LC), París: Choudens.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters, 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr.
- Fontana, Ferdinando (1911): *La nereide* (LN). Música de Ulisse Trovati, Milano: Sonzogno.
- Guimerà, Àngel (1975): *Obres completes, 1* (TB; FM), Barcelona: Selecta.
- (1978): *Obres completes, 2*, Barcelona: Selecta.
- Heisig, Heino (1942): *Eugen d'Alberts Operschaffen*, Leipzig (tesi doctoral no publicada).
- Hugo, Victor (1963): «Cromwell», a: *Théâtre complet, 1*, París: Gallimard (Bibliothèque de la Pleiade; 76), 409–454.
- (1968): *Les Orientales, 1*, París: Didier.
- Kapp, Julius (1922): *Das Opernbuch*, Leipzig: Hesse & Becker.
- Leich, Karl (1976): «Lokalkolorit in F. Halévy's 'Gitarrero' (1841)», a Becker (ed.), 315–321.

- Link, Klaus-Dieter (1975): *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos*, Bonn: Bouvier.
- Lothar, Rudolph (1923): *Die Seele Spaniens*, München: Georg Müller.
- / d'Albert, Eugen (1912): *Liebesketten* (LK). Dichtung frei nach Àngel Guimerà «Filla del mar». Mainz: Schott (microfilm).
- / — (1912): *Liebesketten* (LK). Klavier-Auszug von F. Rebay, Mainz: Schott.
- / — (1931): *Tiefeland*, Berlin: Bote & Bock.
- Mahling, Christoph-Hellmut (1976): «Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts», a Becker (ed.), 47–73.
- Massip Bonet, Francesc (2007): *Història del teatre català*, Tarragona: Arola.
- Miracle, Josep (1958): *Guimerà*, Barcelona: Aedos.
- (1978): «Pròleg», a Guimerà, 9–26.
- Neumann, Petra (1999): *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main: Lang.
- Niemöller, Klaus Wolfgang (1976): «Die kirchliche Szene», a Becker (ed.), 47–73.
- Pangels, Charlotte (1981): *Eugen d'Albert. Wunderpianist und Komponist. Eine Biographie*, Zürich: Atlantis.
- Putz, Peter (1977): *Die Zeit im Drama*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Raupp, Wilhelm (1930): *Eugen d'Albert*, Leipzig: Koehler & Amelung.
- Ruhnke, Martin (1976): «Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840», a Becker (ed.), 75–97.
- Smith, Patrick J. (1970): *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, New York: Schirmer.
- Soler, Maridès (1988): «Caciquisme i color local a *Terra baixa* d'Àngel Guimerà i a *Tiefeland* de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert», *Zeitschrift für Katalanistik* 1, 132–149.
- (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, 197–214.
- (2007): «Les adaptacions operístiques de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà al francès (*La catalane*) i a l'alemany (*Tiefeland*)», a Jané i Lligé, Jordi /

Kabatek, Johannes (eds.): *Fronteres entre l'universal i el particular en la literatura catalana*, Aachen: Shaker, 25–44.

— (2009): «El protagonisme del mar als drames Mar i cel i La filla del mar d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies* 12, 83–103, <[www.anglo-catalan.org/jocs](http://www.anglo-catalan.org/jocs)>.

Wolff, Hellmuth Christian (1976): «Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts», a Becker (ed.), 371–385.

Zierau, Ulla (1994): *Die veristische Oper in Deutschland*, Frankfurt am Main: Lang.

■ Maridès Soler, D-Trier, <[marides-s@gmx.de](mailto:marides-s@gmx.de)>.

Zusammenfassung: Lokalkolorit spielt eine große Rolle in den Dramen des Realismus so wie auch im veristischen Musiktheater. Normalerweise betonen beide den ländlichen Charakter, obwohl es einige Ausnahmen wie z.B. *La filla del mar*, *Liebesketten* und *La nereide* gibt, deren Handlung in einem maritimen Ambiente stattfindet: Mediterran bei Guimerà und Fontana/Trovati und atlantisch bei Lothar/d'Albert. Dieses Seekolorit wird in den Wortschatz, die Inszenierung, die Beschäftigungen der Protagonisten sowie auch in die individuellen und kollektiven Gewohnheiten und Sitten (volkstümlich und religiös) eingeflochten. Auch die Einbeziehung von Volksliedern trägt dazu bei, eine echte Milieuatmosphäre zu verleihen. Der Kern des Konfliktes von *La filla del mar* beruht insbesondere auf der Fremdartigkeit der Hauptprotagonistin. Lothar/d'Albert heben dieses Anderssein hervor, indem sie ihren Charakter mit exotischen Zügen bereichern und gleichzeitig die Musik mit einer typischen orientalischen Instrumentierung ausstatten. ■

Summary: The local colour plays an important role in the realistic drama as well in the *Verismo* opera. Normally, both emphasise the rural character, but there are some exceptions, for instance *La filla del mar*, *Liebesketten* and *La nereide*, in which the action takes place in a maritime surrounding: Mediterranean in Guimerà's and Fontana/Trovati's work, and Atlantic in Lothar/d'Albert's. These maritime features are embedded in the vocabulary, the scenography, the occupations of the actors as well as in the individual and collective customs and habits (both popular and religious). In the same way, the inclusion of folk songs contributes to an authentic milieu atmosphere. The nucleus of the conflict in *La filla del mar* lies particularly in the main protagonist's (Agatha's) differentness, which is why Lothar/d'Albert adorn her character with more exotic features than in the Catalan play and at the same time endow the music with a characteristic oriental instrumentation. [Keywords: Àngel Guimerà, Rudolph Lothar, Eugen d'Albert, Fernando Fontana, Ulisse Trovati, *La filla del mar*, *Liebesketten*, *La nereide*, local colour, Catalan theatre, Verismo, opera, Catalan folk songs] ■