

EL TEATRE LÍRIC CATALÀ: ANTECEDENTS, DESENVOLUPAMENT I EPÍGONS (1894-1908). L'APORTACIÓ MUSICAL, PLÀSTICA I LITERÀRIA

Xosé AVIÑOÀ
Universitat de Barcelona

PROPÒSIT

Per encarar la rica i complexa relació entre simbolisme i modernisme en l'activitat musical catalana valdria la pena partir d'una realitat que definí la pràctica artística dels anys de canvi de segle XIX al XX, la interrelació de les arts que, en el cas de la música, va voler dir la minuciosa col·laboració entre literatura, escenografia, disseny i creació lírica. Inlluïts per les idees interdisciplinars de la teoria wagneriana de l'obra d'art total (Gesamtkunstwerk). Aquest punt de vista esdevé necessari per tal de fer possible l'anàlisi de conceptes com simbolisme –normalment aplicat a la literatura–, o modernisme –tradicionalment considerat un estil decorativista–, donat que la música va participar de la sensibilitat del seu moment i va deixar-se seduir pels mateixos interessos expressius que les altres arts.

El teatre líric fou una de les grans inquietuds dels creadors musicals del període a considerar, la dècada anterior i posterior al 1900. Perquè en la lírica es concentrava la construcció d'un imaginari històric i llegendístic propi del país, d'aquesta forma se seguïen els presupòsits wagnerians, considerats fonamentals per la societat catalana més avançada del moment i es potenciava el treball col·lectiu. Però la societat avançada del moment no disposava de potencial econòmic per substituir l'activitat lírica habitual en els teatres barcelonins i de les altres ciutats catalanes, fonamentalment de procedència italiana i molt poc com-

promès artísticament i menys encara promoure adequadament les primeres representacions wagnerianes que començaven a oferir-se amb més queixes que satisfaccions de part dels entusiastes afeccionats.

La sortida a aquest cúmul d'incapacitats i neguits fou la potenciació del denominat Teatre Líric Català, un projecte que encapçalaren Enric Morera, Enric Granados, Jaume Pahissa i altres músics del moment amb la intenció de servir-se de models literaris i plàstics propis per tal de crear una nova sensibilitat que, d'altra banda, fes barrera a l'allau de sarsuelisme que envaïa tots els teatres disponibles del moment. És per això que en el moment de fer una selecció de materials per treballar, s'ha cregut convenient inclinar-se per analitzar algunes de les obres més representatives del gènere líric autòcton que van concentrar una major dosi de creativitat.

Enric Morera i Viura (1865-1942) fou l'home de la lírica autòctona per excel·lència. Format a Brussel·les, arribà a Barcelona en 1890 sadollat d'iniciatives musicals que el situaren ràpidament en el centre dels moviments modernistes i fou, juntament amb Granados, dos anys més jove que ell, el músic modern per excel·lència. Va comprendre molt aviat que la passió per la lírica existent a Barcelona, que convertia la ciutat en una de les més avançades del món, havia de tenir un caire propi per tal de defugir de l'influx del lirisme italià i del, segons ell, mal gust de la sarsuela castellana. Va intentar de moltes i variades maneres construir models lírics propis i entre la cinquantena d'obres escrites per ell hi ha algunes molt emblemàtiques, com les que es tractaran a continuació o bé obres de gran èxit com *Don Joan de Serrallonga* que va ser un èxit de taquilla durant tot l'any 1922.

D'entre la producció lírica d'Enric Morera cal destacar les següents obres, amb la indicació del nom del llibretista:

- Andreu el navegant* (J. M^a de Sagarra)
- Bruniselda* (A. Masriera)
- Cigales i formigues* (S. Rusiñol)
- El miracle del tallat* (J. Carner)
- El castell dels tres dragons* (S. Pitarra)
- El firaire* (J. Orpinell)
- Els tres tambors* (A. Gual)
- Empòrium* (E. Marquina)
- Fra Garí* (X. Viura)
- Joan de l'Ós* (A. Mestres)
- L'adoració dels pastors* (Mn. J. Verdaguer)

L'alegria que passa (S. Rusiñol)
L'any de la picor (S. Rusiñol)
L'arc de Sant Martí (T. Monegal)
L'esperver (C. Capdevila)
La Baldirona (A. Guimerà)
La Paula en té unes mitges (Plana Taverna)
La reina del cor (I. Iglésias)
La reina vella (A. Guimerà)
La nit de Nadal (J. M^a Jordà)
La barca (A. Mestres)
La boja (A. Guimerà)
La santa espina (A. Guimerà)
La font de l'albera (J.S. Pons)
La vall de la bruixa (S. Perarnau)
La rondalla tràgica
La viola d'or (A. Mestres)
La fada (J. Massó i Torrents)
La sala d'espera (A. Guimerà)
La masia (E. Nieto)
La nit de l'amor (S. Rusiñol)
Les caramelles (I. Iglésias)
Lo ferrer de tall (S. Pitarrà)
Nit de trons (J. Benaprès)
Nit de reis (A. Mestres)
Titaina (A. Guimerà)
Vila blanca (J.Llopart)

Jaume Pahissa i Jo (1880-1969) fou un compositor relativament més jove que Morera empenyat també en el camp de la lírica, però amb una visió musical més simfonista, de manera que les seves produccions líriques, menors en nombre, tingueren un major abast instrumental. Estrenà quasi accidentalment *La presó de Lleida* (1906) en un dels cicles de teatre líric català dirigit per Morera obra que esdevingué emblemàtica per la utilització d'un tema popular com a nexa musical per explicar un argument llegendari.

GÈNERE I TEMÀTICA DELS LLIBRETS LÍRICS

Les obres líriques dels autors representatius del Modernisme foren en general volgudament menors. Ho imposaven les perspectives econòmiques poc opti-

mistes que no permetien atrevir-se amb produccions de la talla dels llibrets wagnerians i sí, en canvi, amb obres en un acte, del tipus rondalla lírica, quadre líric, etc. Inclús quan es tracta d'una obra de major envergadura, com ara *La santa Espina* de Guimerà i Morera, ve titulada «rondalla ent res actes i sis quadres».

Donant una repassada ràpida a la producció lírica del moment, es veu que els proveïdors literaris de les obres líriques foren sempre els mateixos, Seraff Pitarra, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Mn. Cinto Verdaguer o Apel·les Mestres, la literatura de la major part dels quals tingué dimensios i nombre reduït.

Mentre que Pitarra, Guimerà i Mn. Cinto eren literats professionals, els altres combinaven aquesta activitat amb la de la creació plàstica. Això fa que les obres líriques en què intervingueren Rusiñol, Gual o Apel·les Mestres preteguessin una dimensió diferent, integradora de diferents arts.

VEGEM ALGUNS DELS TEXTOS

1.- *La fada* de Jaume Massó i Torrents i Morera és un exemple de ruralisme muntanyenc, una mena de Romeu i Julieta d'enfrontament medieval entre muntanya i plana, tret dels *Croquis pirenencs* en què l'autor inserta rondalles suposadament apreses en les excursions pirenenques. De fet, el context geogràfic és real, donat que a la regió del Rosselló, existeix el poble d'Èvol i el llac o estany Negre. Jausbert i Gualda, dos jovenets enamorats, fugen de la ciutat i troben refugi a la muntanya on poden lliurar-se a l'amor. Fins allà els persegueix el pare de Gualda. Mentre dormen al costat del llac, en surt una fada que, enamorada del jove, li mulla l'espasa per tal de treure-li tota força. Quan Jausbert s'ha d'enfrontar a la lluita amb el pare de Gualda, l'espasa no li serveix de res i el noi mor. Un cop els soldats abandonen l'estany, després d'haver penjat el cos de Jausbert, la fada surt de l'estany i se n'apodera. Musicalment és molt agosarada. Fa servir una orquestració wagneriana amb quatre trompes, trompetes i «divisi» en les cordes. Segueix el principi de la melodia infinita, melopea que sona contínuament fins al final de l'obra.

2.- *La santa espina*, de Guimerà i Morera és un quadre rural de veremadors i ganaders. Gueridó i Maria estan enamorats, però el pare foragita el noi de casa i s'emporta el ram que Maria estava fent. Gueridó queda en un grup de bruixes i gent de mal viure i s'enfronten als cavallers a qui transformen en palmeres. Les bruixes transformen Gueridó en Arnolt, el príncep reial. Els cavallers el nomenen

rei i ell refusa de casar-se. L'embruixament implicava de ser besat per una dona abans d'una hora determinada. Finalment, arriba un grup de corsaris, entre ells la Maria, cantant *Som i serem gent catalana*, la cèlebre sardana que esdevindria pràcticament himne nacional en temps de la República. La música i la presència de la Maria aconsegueixen fer possible el bon èxit de l'encanteri. Musicalment és molt discreta, en context tonal i simplicitat harmònica i melòdica.

3.-*Cigales i formigues* de Rusiñol i Morera significa l'enfrontament entre la poesia i la laboriositat exemplificades en els dos animals de la fàbula. Els personatges porten noms simbòlics: Trist, Coples, Planys, Vida, Cego («*Vinc del pla, fugint de la sequedat de la terra i de la sequedat del cor. M'han dit que aquí al cim hi havia aquell home de qui parlen tant a la plana, aquell home que no se sap si és boig o sant*»), que era usurer i ho ha perdut tot, representant la formiga convertida en cigala (el nomenen poeta). També surt en *Fantasies*, en *Capficat*, l'*Ermità*, la *Pubilla*, l'*Hereu* i en *Vianda*. La gent puja de la plana per demanar a l'ermità que propiciï pluja. Arriba la pluja que per uns és riquesa i per altres possibilitat de gaudir d'espectacles naturals Musicalment té aparença atonal perquè no es manté en cap tonalitat però la constant aparició d'alteracions en les notes no camufla sinó un politonalisme primitiu.

4.-*El jardí abandonat* de Santiago Rusiñol i Joan Gay, compta amb els següents personatges: Marquesa, noble decadent, Aurora, néta, Ernest, cosí pintor, Lluís, Enginyer espavilat i Gertrudis, serventa. Jardí descuidat amb segell de distingit. Glorieta i palau [pensar en el context artístic dels jardins de Rusiñol]. Esperit de decadència regnant a l'obra. Tothom abandona la família formada per la marquesa, la seva néta i la criada. La noia vol que qui se l'estimi, també estimi el que és el seu entorn, el palau i el jardí abandonat. La marquesa és a les portes de la mort. L'enginyer Lluís la vol però també vol fer coses, emigrar, és ambició i també vol que ella marxi amb ell. L'Ernest diu cursilades poètiques i artístiques que ofereixen la cara oposada de l'enginyer. Al final, a punt de morir la marquesa, la néta es queda sola perquè se'n va tant l'enginyer com el pintor i es queda sola. Ni la poesia ni la tècnica i l'empenta de l'enginyer poden arrencar-la del context decadent en què es troba. La música és més esforçada en tonalitats i en textura però accidental i melodiosa, denotant poc ofici i més voluntat que encert. Pobresa de recursos.

5.-*L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol i Enric Morera, compta amb els següents personatges: l'alcalde, Joanet, el seu fill, Agneta, la seva virtuosa promesa, Tòfol, un panxa contenta, la Tuies, la seva dona, Zaira, ballarina bohèmia, el Clown i el Cop de Puny. Un poble indiferent i el context artístic del teatre ambulànt. En Joanet és llegit i espera més coses de la via que els seus conciutadans.

dans. En Tòfol, pel contrari, està satisfet de la vida. Arriba el carro amb els còmics (elogi de l'arribada com en *L'elisir d'amore* o a *I pagliacci*). Els del carro no tenen procedència, venen d'arreu. Immediat idil·li entre Joanet i Zaira, la noia dels còmics, que només vol ser estimada, mentre que Joanet vol viatjar i conèixer món. Té lloc l'espectacle, presentat de manera prolixa pel Clown i en passar la safata es provoca un altercat i l'alcalde foragita els comedians. El Clown se'n riu del poble assegurant que «no tindran poesia» els conde d'edmona a la prosa eterna. El llibret és breu i, per tant, caricaturesc. La música es tonal en tots els sentits, perquè modula de manera senzilla i fa progressos harmònics poc sorprenents. Es veu el detall verista en el creuament entre el cant dels pagesos i el dels que són a l'església.

6.-*La presó de Lleida* d'Adrià Gual i Jaume Pahissa. Es tracta d'una de les moltes gloses de cançons populars que en aquells moments tenien una certa presència en el món del teatre líric, folklòriques i simplones, cas d'*Els tres tambors* (de Gual i Morera), *El comte l'Arnau* (de Carner i Morera) *La fustots* (de Sever de la Cantonada i Schumann *La matinada* de Graner i Pedrell, *El miracle del tallat* (de Carner i Morera) o *La nit de Nadal* (de F. Casas i Amigó i Lamote de Grignon). *La presó de Lleida* és una breu obra en cinc quadres: «Presó des de dins», «L'esala dels sospirs», «La cambra del baró», «Pels carrers» i «Lo predit s'ha acomplert», amb escenografies de Moragas i Alarma, Vilomara i Junyent. Els personatges desenvolupen la cançó: Princesa Marguerida, Dama, Baró, dona jove, escarceller, nobles, pastor, etc... La música és, si fa no fa, una reiteració i variació sobre el tema melòdic, que, tanmateix, donà anys més tard per fer una òpera estrenada al Liceu, *La princesa Marguerida*.

Aquestes obres eren presentades amb escenografies «noves», el que vol dir que hi havia hagut un treball específic per cadascuna de les produccions, indicant l'interès artístic que generaven. Per influència del neomedievalisme wagnerià, abunden els escenaris en què apareixen castells mig enrunats amb la intenció de retornar a la ruralia primigènia (Soler i Rovirosa, escenografia de *Les monges de Sant Aimant* de Morera i Guimerà, T. Novetats, 1895). Aquests escenaris, propis dels grans espectacles operístics i pantomímics, arrelaren en el gust de la població que acceptava la seva extraordinarietat i sumptuositat com quelcom propi del món teatral líric, naturalment allunyat de la vida quotidiana.

També podem trobar escenaris muntanyencs, a partir del supòsit que la muntanya és la dipositària de les essències morals i polítiques mentre que la plana, la ciutat o la costa són el marc de la depravació. (Maurici Vilomara, *I Pirinei* de V. Balaguer i Pedrell, T. del Liceu, 1902), (*La fada* de Massó i Torrents i Morera, T. Prado Subense, 1897).

L'arribada del verisme canvia radicalment de referents sense oblidar les necessitats escèniques. Apareix aleshores l'interior de les cases senzilles, a vegades enrunades també, com a símbol de decadència, propi del moment (F. Soler i Rovirosa, *La boja* de Guimerà, T. Novetats, 1890).

En síntesi, doncs, el concepte de modernisme, aplicat ja a la música pel fet que darrera de l'activitat creativa i divulgativa hi ha un decidit interès per introduir nous patrons vinguts del centre d'Europa, que projectaven la societat catalana cap a París i Munic a costa d'ignorar els projectes vinguts de Madrid, que estimulaven la consolidació del wagnerisme i dels seus principis escenogràfics, musicals i literaris, se suma al concepte de simbolisme tret de la literatura, que atorgava als personatges i als arguments un valor afegit a la pura representativitat mimètica: eren valors, inquietuds prosopopeïques.

En l'anàlisi d'algunes de les obres líriques més representatives de l'activitat lírica catalana dels anys de canvi de segle s'adverteixen valors simbòlics molt definits, ruralisme com a univers arcàdic on els problemes es plantegen sense matís; goticisme com a enyor d'un passat gloriós de la història de Catalunya; esteticisme com a postura davant de la vida en què pesa més l'impacte sensible que la realitat; decadentisme com a acceptació de l'efimereïtat de la vida i com a potenciador dels mals de la societat; enfrontament entre la poesia i la prosa, del camp i la ciutat o l'aldeanisme i l'internacionalisme com a actitud vital.

Tot això ofereix una nova visió de l'art, de l'artista i del seu rol en la societat que aquesta pràctica, tradicionalment subsidiària, passa a ser central, en premonició del que acabaria essent el paper de l'art al llarg del segle XX.