

Maria-Lourdes Möller-Soler

Caciquisme i color local a *Terra baixa* d'Angel Guimerà  
i a *Tiefland* de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert

Contra l'opinió generalitzada que una obra té èxit o com a drama o com a òpera, però no sol reeixir alhora en ambdós gèneres,<sup>1</sup> *Terra baixa* (1897) d'Angel Guimerà i *Tiefland* (1903) amb llibret de Rudolph Lothar i música d'Eugen d'Albert han assolit ambdues fama internacional. I, sobretot en aquest cas concret, resulta gairebé una paradoxa curiosa, que una de les obres del teatre català que es troba més arrelada dins la tradició costumista i rural, és a dir eminentment catalana i local, hagi aconseguit una ressonància i difusió tan extenses.<sup>2</sup>

L'estudi de *Terra baixa* i de *Tiefland* aporta aspectes interessants per a la controvèrsia que existeix des de fa segles sobre les relacions entre el llibret i la música i la preponderància/dependència de l'un sobre l'altra.<sup>3</sup> Inserint-se dins el corrent musical inaugurat per Wagner, *Tiefland* porta el subtítol de «Musikdrama», amb la qual cosa ja

<sup>1</sup> Claus H. Henneberg: «Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Oper am Beispiel von Aribert Reimanns *Lear*», a *Oper und Operntext*, Heidelberg: Winter, 1985, p. 261.

<sup>2</sup> A l'època de la seva estrena la companyia de Maria Guerrero va a representar arreu del món durant les seves gires internacionals. A conseqüència d'aquesta difusió va ser traduïda a diversos idiomes i endemés de servir de base a les dues òperes, també va servir de guió per a algunes pel·lícules sent les versions més conegudes: *Tiefland* (1940-53) amb Leni Riefenstahl com a directora i protagonista principal i *Terra baixa* a Mèxic amb Pedro Armendáriz com a Manelic. Entre 1912 i 1913, a Barcelona, Adrià Gual va realitzar una versió de teatre filmat del drama de Guimerà.

<sup>3</sup> Valgui recordar aquí només algunes de les obres modernes més fonamentals per a aquesta discussió: W. H. Auden: *The World of Opera*, London: Faber & Faber, 1984; Harald Fricke: «Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper», a: *Oper und Operntext* (veg. nota 1); Peter Hacks: *Oper*, Berlin (Ost): Aufbauverlag, 1985; Kurt Honolka: *Kulturgeschichte des Librettos*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979; Edgar Istel: *Das Libretto*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1914; Maryse Jeuland-Meynaud: «Légitimité de la librettologie», a *Revue des études italiennes*, 22, 1976, Nr. 1.2, p. 60-101; Klaus-Dieter Link: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn: Bouvier, 1975; *Oper als Text*, Heidelberg: Winter, 1986; *Literatur und Musik*, Berlin: E. Schmidt, 1984; Arthur Scherle: *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal*, tesi mecanografiada, München 1954.

es posa de relleu la importància concedida de bell antuvi al text. Això no obstant, d'Albert en una carta a Ludwig Neubeck, director de l'òpera de Kiel, indica: «Selbstverständlich kommt bei einer Aufführung von *Tiefland* zunächst das Musikalische in Betracht»<sup>4</sup>. Que la música exerceix un paper primordial a l'òpera queda palès en les dues versions musicals de *Terra Baixa: Tiefland* (1903) i *La catalane* (1907) de Paul Férier i Louis Tiercelin amb música de Ferdinand Le Borne. Aquesta última va resultar un fracàs<sup>5</sup> arribant a assolir en total nou representacions; *Tiefland*, pel contrari, va batre el rècord de 647 funcions durant la temporada 1908/9. Els llibrets d'ambdues òperes difereixen bastant quant al drama original: *La catalane* segueix amb bastant fidelitat el text i l'ambientació de Guimerà, mentre que *Tiefland* s'ha desempallegat de tot particularisme local.

*Terra baixa* és un drama realista, on perduren encara trets de romanticisme tardà, si bé anacrònic,<sup>6</sup> entorn de la mistificació i glorificació de la terra alta (pla superior) en contraposició amb la terra baixa (pla inferior), i, en última instància, entorn d'una Catalunya mítica.<sup>7</sup> Guimerà veia en el teatre una possibilitat de servir a Catalu-

<sup>4</sup> Citat a Wilhelm Raupp: *Eugen d'Albert*, Leipzig: Koehler & Amelang, 1931, p. 221. En aquesta mateixa carta d'Albert li comunica que prefereix que s'elimini la balada de sant Miquel cantada en un solo arioso per Nuri, en cas que no comptin amb una sopran adequada.

<sup>5</sup> Segons les crítiques de l'època la principal falla va ser la d'haver intentat l'adaptació lírica d'un drama realista d'acord amb la tradició de l'òpera francesa; d'aquesta manera l'acció perd la força primitiva dels costums locals i rústecs amb el consegüent afebliment de la música, sense que el llibret per la seva part, aportés nous elements energètics (*Le Ménestrel*, 1er juin 1907; *Feuilleton du temps*, 29 mai 1907). El llibret no es troba tan independitzat del drama primigeni esforçant-se en presentar un localisme marcadament català. Pel contrari, Lothar encara que va procurar mantenir el color local i els instints primaris dels personatges tot donant-li un exotisme estilitzat, no el va reduir, de cap de les maneres, a l'àmbit català, sinó que el va ampliar introduint-lo dins el corrent de les òperes alpines que dominava a l'època. Lothar a *Die Seele Spaniens*, München: Georg Müller, 1923, p. 288, relata les impressions d'un viatge que 1914 va realitzar a Espanya. Encara que ja feia anys que havia escrit *Tiefland*, dona d'entenenent que coneixia Espanya d'abans, si no personalment, sí a través d'altres obres, com per exemple les de Mme d'Aulnoy, Have-lock Ellis, Herder, Schlegel, Graf von Schnuck, Ganivet.

<sup>6</sup> Xavier Fàbregas: *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial, 1972, p. 131. En començar el segle XX, amb excepció de Guimerà, ja havien desaparegut tots els autors romàntics. Guimerà va conèixer en vida un gran prestigi en haver assolit una síntesi harmònica idealista i romàntica, però no va arribar a formar cap escola. A partir de 1890 es destaquen al teatre català el modernisme polític (Felip Cortiella) i l'estètic, el qual se subdivideix en dues branques: la simbolista (Santiago Rusiñol) i la naturalista (Joan Puig i Ferrater), Fàbregas, p. 109 ss.

<sup>7</sup> Fàbregas: vegeu nota 6, p. 135.

nya,<sup>8</sup> però les seves obres no presentaran mai un caire socialista, sinó social,<sup>9</sup> per la qual cosa la rebel·lió de Manelic amb el conseqüent homicidi del cacic Sebastià no es pot interpretar com exemple de drama revolucionari amb reivindicacions polítiques contra l'abús de poder i la corrupció de «l'amo de tot», sinó merament com la lluita entre dos rivals per l'amor d'una dona.<sup>10</sup> Aquest esquema correspon més a la tradició romàntica del clàssic triangle amorós de les òperes italianes del segle XIX.

Lothar va escriure el llibret basant-se en una traducció italiana<sup>11</sup> del drama de Guimerà i més tard el va condensar en una segona versió.<sup>12</sup> Malgrat aquests canvis d'estructuració i malgrat les afirmacions del mateix Guimerà que assegurava que a penes reconeixia el seu drama en *Tiefland*,<sup>13</sup> el llibret segueix l'original dramàtic amb bastant fidelitat, descomptant algunes modificacions necessàries obligades pel gènere musical,<sup>14</sup> per exemple l'escurçament del text per les exigències del cant de més durada que l'enraonar, la qual cosa compelleix a la concentració de l'acció: *Terra baixa* consta de tres actes i el desenvolupament dels fets transcorre en deu dies; la versió definitiva

<sup>8</sup> Josep Miracle: *Guimerà*, Barcelona: Aedos, 1958, p. 394. Els drames de plenitud de Guimerà denoten una preocupació per tal d'arribar a una definició de Catalunya (Fàbregas: vegeu nota 6, p. 135). Altres obres d'aquest període són: *La festa del diat*, *Mossen Janot* i *La filla del mar*. Aquesta última, d'Albert també la va prendre com a model per a la seva òpera *Liebesketten* (1912) amb text de Lothar, situant-la, però, a la costa bretona.

<sup>9</sup> Miracle: vegeu nota 8, p. 402.

<sup>10</sup> Scherle: vegeu nota 3, p. 363.

<sup>11</sup> La versió italiana de Giuseppe Soldatini no va ser mai publicada. Una comtessa hongaresa, que l'havia vist representada a Itàlia va encarregar a Lothar la traducció alemanya, perquè hi volia actuar ella mateixa. La casualitat va voler que un agent teatral es va interessar per aquesta obra i la va enviar a diferents teatres alemanys. El director de l'òpera de Dresde, von Schnuck, la va descobrir en un munt de manuscrits, s'hi va entusiasmar de seguida i va encomanar la composició musical a d'Albert. El 15 de novembre de 1903 es va estrenar a Praga.

<sup>12</sup> La primera versió tenia tres actes, però com que a l'estrena la crítica la va rebutjar, si bé el públic la va acceptar amb entusiasme, Lothar i d'Albert van condensar l'argument del segon i tercer acte en un. Aquesta nova versió es va representar a Magdeburg el 16 de gener 1905, sent rebuda aquesta vegada favorablement tant pel públic com per la crítica. L'acte segon, que acabava amb l'escena vuitena continua en la versió definitiva amb l'escena setena del tercer acte que esdevé així la penúltima del segon acte.

<sup>13</sup> Raupp: vegeu nota 4, p. 221/222.

<sup>14</sup> Fricke: vegeu nota 3, p. 96/97, ha sintetitzat en sis punts els aspectes més importants que cal tenir en compte a l'hora d'adaptar un llibret a un drama: a) escurçament i condensació del text; b) presentació més sensorial; c) més situacions estàtiques; d) ocasions líriques per cantar; e) simultaneïtat, i f) implicació de la música com a mitjà d'expressió.

de *Tiefland* té dos actes i un preludi, i l'acció passa en dos dies.<sup>15</sup> A diferència de les òperes italianes, en les quals prevalen sovint quatre actes,<sup>16</sup> les òperes representatives del Verisme són molt més curtes (*Cavalleria rusticana*, un acte; *Bajazzo*, dos actes i un pròleg). *Tiefland* és l'obra més típica del Verisme alemany,<sup>17</sup> encara que quant a la trama segueix de prop els esquemes de les òperes italianes tradicionals,<sup>18</sup> en les quals una relació amorosa es barreja amb un factor destructor que conduirà al final a la mort d'un dels protagonistes. No obstant això, *Tiefland* es clourà amb un acabament feliç, en el qual el tirà morirà deixant lliure Marta i Pedro per poder tornar-se'n cap a les terres altes a fruit del seu amor.<sup>19</sup>

El preludi de *Tiefland* transcorre a les terres altes,<sup>20</sup> per la qual cosa el públic és confrontat ja de bell antuvi amb la intriga de l'obra i percep directament la vida idíl·lica d'alta muntanya, recolzada aquesta per l'orquestració. L'argument, que recorda en certa manera al de *La Favorita*<sup>21</sup> gira entorn a Manelic/Pedro, un pastor que viu solitari amb les seves cabres, apartat de tothom. Al preludi es visitat pel seu amo, Sebastià,<sup>22</sup> el qual li ve a proposar si es vol casar amb Marta, la molinera, que l'acompanya. El motiu amagat per a aquest matrimoni radica en què Marta és a contracor l'amant de Sebastià. Aquest, però, que està completament arruïnat, s'ha de casar amb una

<sup>15</sup> *La catalane* consta de quatre d'actes, el primer dels quals és un preludi, i l'acció transcorre en dos dies.

<sup>16</sup> Link: vegeu nota 3, p. 60.

<sup>17</sup> Per a Lothar, vegeu nota 5, p. 165, els Alps són sinònim de qualsevol paisatge muntanyenc. D'aquesta forma, els Pirineus són trets del seu particularisme geogràfic i elevats a metàfora idíl·lica d'alta muntanya. La glorificació de les terres altes era la meta de Lothar i d'Albert i ho van aconseguir plenament, mentre que a *Terra baixa* l'acció es concentra únicament a la plana, com ja indica clarament el seu títol, considerant la terra alta com un paradís terrenal gairebé mític. L'emplaçament dels successos de *Terra baixa* s'adscriuen a una de les masies de Queralbs (Miracle: vegeu nota 8, p. 403); Guimerà residia temporades a Ribes (Ripollès) i és precisament al molí de Fusanyà que se suposa que Manelic mata l'amo.

<sup>18</sup> Link: vegeu nota 3, p. 48.

<sup>19</sup> Els drames de Guimerà presenten sovint un triangle amorós que acaba amb la mort d'un o dels dos amants, sent *Terra baixa* una de les excepcions en què, al final, és mort l'element pertorbador.

<sup>20</sup> Lothar coneixia l'òpera *Els Pirineus* de Felip Pedrell (escrita el 1893 i estrenada al Liceu el 1902), el preludi de la qual, amb els cims coberts de neu, admirava molt (*Die Seele Spaniens*, vegeu nota 5, p. 303).

<sup>21</sup> Una de les crítiques que es van aduir contra *La catalane* va ser que el seu argument recordava al de *La Favorita* de Gaetano Donizetti (*Le Ménestrel*, 1er juin 1907).

<sup>22</sup> En tots els casos en què em refereixo alhora a Sebastià, com a protagonista del drama, i a Sebastiano, com a protagonista de l'òpera, em limitaré a citar-lo només en la seva forma catalana (Sebastià) amb motiu de la similitud d'ambdós noms.

pubilla rica, amb el dot de la qual espera poder refer la seva hisenda malmesa. Per apartar les sospites de la núvia i del seu pare, cal que Marta es casi, de pressa, amb un home que desconeixi la realitat, ja que Sebastià vol continuar conservant-la com a amant. Quan després de les noces Manelic/Pedro s'assabentarà de la veritat, matarà Sebastià i se'n tornarà amb Marta cap a les terres altes.

El preludi no és una creació completament nova de Lothar, com Raupp afirma,<sup>23</sup> sinó que a *Terra baixa* Manelic explica retrospectivament allò que succeeix al preludi.<sup>24</sup> Amb el preludi s'assoleixen dos objectius: a) la glorificació immediata de la vida d'alta muntanya, la qual al drama guimeranià només és coneguda indirectament a través de les explicacions de Manelic, i b) amb la presència de Marta i Sebastiano i llur duet es posa en evidència el veritable caràcter d'aquests personatges: Sebastiano, enamorat de Marta, però dur i tirànic, el qual proposarà, entre mofeta i irònic, al pastor ingenu la temptadora oferta; Marta, desvalguda i innocent. Amb la irrupció brusca de Sebastiano en la vida senzilla, però honrada del pastor, es fa ressaltar el contrast entre ambdós mons.

A continuació passaré a estudiar dos aspectes temàtics primordials de l'obra de Guimerà i llur transposició al drama musical: el color local<sup>25</sup> i el caciquisme. Ambdós aspectes pertanyen al mateix temps als temes típics del melodrama: a) la venjança com a tema existencial; b) les relacions i tensions entre diferents classes socials com a temes sociològics, i c) la tirania com a tema moral.<sup>26</sup>

El simbolisme de la muntanya com a seu dels déus i com a indret de llibertat s'implanta a la literatura a partir del s. XVIII, sobretot per influència de Rousseau; també a finals d'aquell segle, els compositors d'òpera s'interessen cada vegada més pels temes bucòlics.<sup>27</sup> Segons les instruccions per a l'escenificació, l'acció de *Tiefeland* està situada clarament als Pirineus catalans, però, no obstant això, s'in-

<sup>23</sup> Raupp, vegeu nota 4, p. 167.

<sup>24</sup> Totes les citacions de *Terra baixa* són de l'edició: Angel Guimerà, *Obres completes*, I, Barcelona: Selecta, 1975; aquí, p. 1393.

<sup>25</sup> L'expressió «color local», referida a l'escenari i a la música, ja es troba a Voltaire i Diderot; Chateaubriand la va emprar per primera vegada (1811) al·ludint a la consideració de la naturalesa, costums, vestits, cultura i dialecte de diferents pobles, paisatges i èpoques. A partir de 1820 apareix acceptat com a tecnicisme. Anton Rejcha el va utilitzar i definir en un tractat teòric musical en 1835 (citat a Heinz Becker: «Die Couleur locale als Stilkatégorie der Oper», a *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Bosse, 1976, p. 23 ss.).

<sup>26</sup> Jeuland-Meynaud: vegeu nota 3, p. 92.

<sup>27</sup> Hubert Unverricht: «Das Berg- und Gebirgsmilieu und seine musikalischen Stilmittel in der Oper des 19. Jahrhunderts», a *Die Couleur locale...*, vegeu nota 25, p. 99-119.

teuix que són els Alps,<sup>28</sup> els que van servir d'inspiració i de model essencial. Aquest ambient d'alta muntanya alpina és accentuat, al començament i al final del preludi, per un llarg solo de clarinets, flautes piccolo, oboès i corns anglesos, basat en la música popular dels Alps.

Al llibret es remarca més el color local amb la consegüent idealització de l'alta muntanya que al drama; l'antitesi terra alta/terra baixa resulta més crassa.<sup>29</sup> A *Terra baixa* la vida sana de les altures només es glorifica en un sol lloc: en el diàleg entre Marta i Manelic, quan decideixen tornar-se'n (1415); a *Tiefeland*, junt amb el preludi, es cantaran cinc àries exaltant la terra alta: al preludi, el pastor Nando advertint a Pedro que no baixi a la plana (14)<sup>30</sup> i el comiat d'aquest de l'alta muntanya (14); Moruccio, el criat de Sebastiano, que se'n torna a la muntanya en ser acomiadat per aquest (33); el duet de Marta i Pedro (54), l'únic passatge que correspon a *Terra baixa*, i, al final, quan Pedro se'n va emportant-se Marta cap a les terres altes (63).

A *Tiefeland*, la visió de la muntanya és més poètica i bucòlica i la vida del pastor més idealitzada. D'acord amb les indicacions d'escenificació - que a *Terra baixa* manquen per complet -, l'acció del preludi té lloc a dalt de les muntanyes i, un cop a la plana, la presència d'aquelles i del glacer ha de continuar dominant l'escena, si bé de lluny, com una meta per al retorn final. També les instruccions a l'acabament del llibret són més detallades que al drama, tenint en compte el paper que exerceix el cor:

Ein Teil der Bauern ist mit der Leiche beschäftigt und murmelt bestürzt die Worte «Gottes Gericht». Ein anderer Teil macht dem davoneilenden Paare Platz. Man sieht dieses noch das Gebirge hinaufziehen. (63)

<sup>28</sup> En el moment de redactar el llibret, Lothar es va reunir amb d'Albert a la casa que aquest tenia a Meina, al llac Maggiore i, junts van entreprendre moltes excursions pels voltants del Monte Rosa i van passar unes setmanes al Tirol estudiant la música popular alpina. D'Albert, per la seva part, va demanar al musicòleg italià Gian Giuseppe Bernardi que els procurés balls espanyols i crits alpins (Raupp: vegeu nota 4, p. 167).

<sup>29</sup> Scherle: vegeu nota 3, p. 363.

<sup>30</sup> Totes les citacions de *Tiefeland* són de l'edició Eugen d'Albert: *Tiefeland*, Berlin: Bote & Bock, 1931; aquí, p. 14. La primera versió íntegra de *Tiefeland*, en un preludi i tres actes, va ser publicada a Leipzig: Druck von C. G. Röder, 1903?; existeix una edició del pròleg de *Tiefeland* publicada a Catalunya (Terrassa: Marcet y Figueres, 1907) i una traducció catalana de l'òpera, de la qual Joaquim Pena va fer l'adaptació del text a la música de d'Albert (Barcelona: Alvar Verdguer, 1910). *Tiefeland* es va representar per primera vegada al Liceu de Barcelona el 1910, en italià, però no va tenir gaire èxit, per la qual cosa després només ha figurat al programa en comptades ocasions.

Com a obra típica del Verisme, *Tiefland* no s'interessarà pels detalls minuciosos de la vida quotidiana i, amb motiu de l'economia del text destinat a ser cantat i no parlat, el llibret es concentrarà exclusivament en els incidents més representatius i, per descomptat, més sanguinolents.<sup>31</sup>

*Terra baixa*, com a drama rural i costumista, insistirà més en particularitats de la vida diària; com als actors no els cal l'estàtica per poder cantar, gaudeixen de més llibertat de moviments, per la qual cosa poden gesticular i comportar-se més pintorescament, sobretot Manelic, que amb els seus moviments ha de representar un pastor incult i rústec acostumat només a tractar amb bèsties; Pedro, per la seva part, respondrà més a l'ideal de l'heroi rousseaunià. També és peculiar del Verisme que els protagonistes principals es comportin popularment i vulgar a diferència de les òperes italianes tradicionals que ho reservaven per als personatges secundaris.

A *Tiefland*, el color local es limitarà entorn d'uns pocs detalls, però ben definits i accentuats amb l'objectiu de posar-los en relleu. A l'ària del Parenostre, al preludi, Pedro explicarà a Nando, un altre pastor, una visió/somni que ha tingut, per la qual dedueix que aviat el cel li enviarà la muller que fa temps desitja; el text, ací, és més condensat i parc en particularitats que l'explicació retrospectiva de Manelic a *Terra baixa*. Lothar ha introduït en aquesta ària algunes petites modificacions més d'acord amb el gust del públic centreeuropeu, per exemple l'aparició tindrà «blondes Haar» (9); en una altra ària, la recompensa, que Sebastiano donarà a Pedro per haver matat el llop, no serà un duro, sinó un «Taler» (36).<sup>32</sup>

En tota ocasió, el llenguatge emprat per Manelic serà més popular i realista, a vegades gairebé vulgar, però també més eloquent i expressiu que el de Pedro, amb motiu que no li cal adaptar-se a les exigències musicals. Sovint Manelic enraonarà a la gent com si es dirigís encara a les cabres, les úniques interlocutores que havia tingut fins el moment.

A l'ària de la «Mantille» que és una de les poques ocasions, en què el cor entra en diàleg amb el solo del baríton, convergeixen alhora el color local i el caciquisme. Aquesta ària es una innovació de Lothar; ja pel casament, Marta a *Tiefland* es posarà la mantellina

<sup>31</sup> Scherle: vegeu nota 3, p. 362.

<sup>32</sup> El llibret de *La catalane* segueix més fidelment els localismes típics de *Terra baixa*. Com el seu títol indica clarament, està situada a Catalunya i, sovint al mateix text es recalca encara més que el drama de Guimerà que l'acció passa entre gent catalana; la recompensa de Sebastià serà també un duro i hi introduirà una ballada de sardanes, que manca al drama.

preparant l'escena posterior, mentre que a *Terra baixa* es posarà la caputxa. Sebastiano sorprèn Marta i Pedro quan estan a punt d'anar-se'n cap a les muntanyes, i per tal de demostrar el seu poder absolut sobre ambdós agafa una guitarra<sup>33</sup> i obliga Marta a ballar. Mentre ell toca i canta, el cor l'acompanya demostrant així la seva submissió total i recolzant alhora l'actitud coercitiva de l'amo. Marta obeeix a contracor, mentre Pedro contempla l'escena impotent i atònit sense atrevir-se a intervenir, ja que en aquells moments respecta Sebastiano com a senyor, ignorant que es tracta del seu rival. La concurrència de guitarra i de mantellina atorguen, de bell antuvi, a aquesta escena un caire «espanyol» indiscutible que correspon a les normes que aconsellava Anton Rejcha per tal de conferir a la música un color local apropiat: calia que el compositor introduís melodies o cançons natives i que recorregués a instruments característics del país, com per exemple la guitarra per a Espanya, el corn alpi per a Suïssa.<sup>34</sup> A *Tiefland*s'han aplegat ambdós instruments, la qual cosa concedeix una dimensió doble, nacional i alhora internacional, a la música, no restringida a un poble determinat. Aquesta universalitat de l'òpera ve també programada pel text del llibret, el qual prescindeix dels trets típics locals, dels costums i àdhuc canvia andrònims i topònims, algunes vegades amb motiu de la pronúncia. La substitució més important dels andrònims és el de Manelic, diminutiu català, que passa a anomenar-se Pedro; altres canvis efectuats són el de Xeixa, treballador del molí, que es dirà Moruccio, i Sebastià serà italianitzat en Sebastiano; l'ermita de Rocalaigua es denominarà de Roccabruna. En els canvis onomàstics es nota especialment una influència italianitzant; pel contrari, a *La catalane*, malgrat el seu títol, han estat castellanitzats gairebé tots els noms dels protagonistes.<sup>35</sup>

Endemés del cant de la «Mantille», dos altres solos ariosos presenten alhora els aspectes de color local i de caciquisme. En un d'ells, Marta explicarà la seva infantesa i en l'altre, Pedro narra com va matar el primer i únic llop de la seva vida.

<sup>33</sup> Lothar: vegeu nota 5, p. 291, explica la seva visió de l'Espanya musical de la següent manera, la qual pot servir d'interpretació per a la composició d'aquesta ària: «Der Spanier liebt die Musik; er ist sehr musikalisch und hat ein vorzügliches Gehör. Das populäre nationale Musikinstrument ist die Gitarre. Sie hängt in jedem Haus. Sie begleitet den Spanier durch sein ganzes Leben. Sie ist für ihn, was die Zigarette für den Raucher bedeutet.»

<sup>34</sup> Anton Rejcha: *Supplément de l'Art du Compositeur Dramatique*, Paris 1835, citat a Becker, vegeu nota 25, p. 23.

<sup>35</sup> Andrés (Manelic), Don Miguel (Sebastià), Anita (Marta), Agnès (Nuri), Blas (Xeixa), Gaspar (Nando), Mateo (Perruca).

Com a d'altres drames, Guimerà mostrarà en el relat de Marta una gran comprensió i tolerància envers ella, com a dona desvalguda i indefensa, i sobretot per ser òrfena de mare.<sup>36</sup> L'ària comença amb l'ambientació local, que divergeix entre el drama i l'òpera: a *Tiefland*, Marta captarà per Barcelona «In Sonnenbrand und Schnee und Regen» (44); a *Terra baixa*, hi manquen per complet les condicions climàtiques.

A l'òpera s'al·ludeix en tres passatges diferents a la trista infantesa de Marta: Sebastiano, al preludi; Moruccio, que l'explicarà a Tommaso, i la mateixa Marta, també a Tommaso. Al drama només s'hi farà referència dues vegades: quan Xeixa la revela a Tomàs i la pròpia Marta; la narració d'aquesta, però, serà molt més llarga i extensa que a l'òpera. A *Tiefland*, amb motiu de la concentració dels fets i de l'economia del text cantat, l'ària comença directament amb el nucli principal de la tragèdia individual de Marta: «Ich weiß nicht, wer mein Vater war» (44); a *Terra baixa*, encetarà l'explicació d'una manera més circumspecte amb la intenció manifesta de captar-se les simpaties del seu interlocutor: «Tampoc ho creureu això» (1407); després seguirà en un to més sentimental, personal i íntim que a l'ària, estenent-se amb més detalls sobre les relacions d'ella amb la seva mare i les d'aquesta amb el captaire que vivia amb elles: «I no sé com va ser que aquell home mig tolit, tot roig de cara i de barba blanca, va acabar vivint amb la mare» (1408). A *Tiefland*, aquest comentari es reduirà simplement a: «Und eines Tages kam ein Mann zu uns./ein lahmer Alter./Und wir bettelten zu dritt.» (44). Al drama de Guimerà, la mort de la mare es descriurà també molt més ampliament i profusament:

Un matí la mare no es va llevar, i als peus del seu llit me vaig trobar aquell home que plorava... Aquell home tan callat i tan fred amb mi es va trobar que m'estimava com un pare... Vina-te'n amb mi, filla (1408).

Aquesta mateixa escena, tan plàstica, viva i sentimental, ha passat a l'òpera en una sola frase: «Am Morgen stand er auf/und sagt zu mir: sie ist gestorben» (44).

Després de la mort de la mare, Marta, a *Terra baixa*, trobarà en el captaire un veritable pare, pel contrari, a *Tiefland*, aquell mirará de viure a costa d'ella obligant-la primer a ballar i, més tard, a ser l'amant de Sebastiano: l'opressió i l'explotació de Marta començarà així

<sup>36</sup> Fàbregas: *Història del teatre català*, Barcelona: Millà, 1978, p. 140, vol interpretar l'actitud benèvola de Guimerà envers els orfes, adduint que el dramaturg era extraordinàriament tímid i desafortunat en les relacions amoroses, la qual cosa el va induir a sublimar la figura de la dona sota l'aspecte de la mare.

a partir de la mort de la mare, preparant-la i entrenant-la per passar a les mans del seu futur amo. Un dia, tot captant, arribaran a la masia de Sebastiano, Marta es posarà a ballar i aquest oferirà al captaire el molí a canvi de la noia:

Dann wandte sich der Herr zu meinem Herr  
und frug ihn, ob er hier nicht bleiben wolle,  
als Müller auf der Mühle.

(...)

Der Alte schlug mich, riß mich bei den Haaren. (45)

Marta es trobarà desvalguda i impotent entre els dos homes que abusen d'ella. A *Terra baixa*, Marta i el captaire es refugiaran a la masia obligats per la pluja i per entretenir-los ella es posarà a ballar. D'aquest moment ençà, la figura del captaire s'eclipsa i serà Marta a qui Sebastià mirará de convèncer i sobre la qual exercirà directament coerció.

*Terra baixa* presenta en aquest relat un color local més popular i costumista: Marta i el captaire se n'han d'anar de Barcelona perquè els pobres són posats a la presó; Sebastià la compararà amb les granotetes que es fan amb les gotes de la pluja al mig de l'estiu. A *Tiefland*, el color local es recolza més en estereotips generals sobre el clima i, sobretot, amb la música de castanyoles que acompanya el solo.

El motiu del llop és incorporat a l'òpera com a *leitmotiv* que aplega alhora el color local (el llop veritable, terror de les cabres d'alta muntanya) i el caciquisme (Sebastià com a llop de la plana, terror de Marta i de la gent del poble)<sup>37</sup>. A l'òpera, aquest tema serà més accentuat i apareixerà mencionat més sovint tant al text com - en forma de *leitmotiv* - a la música. Al final del preludi, quan Pedro s'acomiada de Nando, li recomanarà especialment que es guardi dels llops: «Hüte dich vor den Wölfen!» (7), desconeixent encara que a ell n'hi espera un a la plana.

La preocupació primordial de Manelic pel llop la demostrarà quan, acabat d'arribar a la terra baixa, preguntarà a la gent: «Doncs, que no hi baixa per aquí el llop, minyons?» (1392). La metàfora Sebastià/llop és més palesa a *Terra baixa* durant la lluita cos a cos entre aquest i Manelic:

S.: Jo també sé matar homes.

M.: I jo llops. (1423)

Aquesta al·lusió tan directa manca al llibret. El drama depèn exclusivament del diàleg per assenyalar l'associació del cacic amb el

<sup>37</sup> Encara que potser no era la intenció de Guimerà, la mort de Sebastià a mans de Manelic es pot interpretar, en sentit ampli, com a metàfora del triomf del serf sobre el senyor.

llop, mentre que l'òpera la pot suggerir a través de la música amb la repetició del *leitmotiv*. Pedro comença l'ària final amb un cant apoteòsic de les terres altes incorporant-hi la frase melòdica, que ja havia cantat abans en el duet amb Marta, quan estaven a punt d'anar-se'n i Sebastiano els ho va impedir: «Wir wollen hinauf, hinauf in die Berge!» (54/55). Seguint la tradició de les òperes alpines es considerarà la muntanya com a símbol de llibertat i també d'alliberació d'estatsànims confusos:<sup>38</sup>

Hinauf in meine Berge  
hinauf zu Licht und Freiheit!  
Fort aus dem Tiefland!  
Macht Platz, ihr alle!  
Gebt uns Raum.  
Ich hab den Wolf erwürgt,  
den Wolf, den Wolf hab ich getötet! (63)

El drama s'acaba amb Manelic emportant-se Marta a braços i mentre s'allunya va cridant repetint-ho: «Lluny de la terra baixa! Fora tothom! Aparteu-se! He mort al llop! He mort al llop! He mort al llop!» (1427). L'òpera es clou amb un final d'orquestra, on domina el *leitmotiv* de la terra alta. Un punt culminant de *Tiefland* és el solo ariós de Pedro en el qual explica a Marta com va matar el llop i Sebastiano el va recompensar amb un «Taler». Al llibret la narració transcorre molt més compacta i comprimida, sent eliminats molts detalls que el drama utilitza per accentuar el color local i que a l'òpera son substituïts pel *leitmotiv* del llop: Per exemple, per indicar l'hora del succés, Manelic es valdrà de la perífrasi següent: «Lo Carro anava passant allà al cel. I eren les dotze... i el Carro allunyant-se» (1400); a *Tiefland*, el moment de l'acció es deixarà indeterminat: «Die Zeit verstrich, und über mir/da wanderten die Sterne.» (36)

Un cop ha matat el llop, Manelic perd el coneixement: «a mi em dugueren a la jaça, i amb oli de neu i de llargandaix me xoparen les mossegades i els trencs, que pertot n'hi tenia» (1401). A *Tiefland*, aquest passatge es reduirà a: «Man bracht mich heim in meine Hütte,/verband mir meine Wunde» (36).

Durant tota l'ària es repetirà el refrany «der graue Dieb, der schlimme Wolf», aconseguint així un gran efecte musical que al drama es limita senzillament a anomenar-lo «la bestiassa».

Com a intuïció sobtada, a *Terra baixa*, Sebastià prometrà un duro a Manelic per cada llop que mati (1401), sense sospitar que el proper serà ell mateix. A *Tiefland*, manca aquest presagi sobre la pròpia mort, però el *leitmotiv* del llop, repetint-se en diferents ocasions tot al llarg de l'òpera, evocarà sempre de nou el combat cos a cos entre

<sup>38</sup> Unverricht: vegeu nota 27, p. 100.

l'home i la bèstia, escena que es tornarà a reproduir al final amb la lluita a vida o a mort entre ambdós homes per aconseguir Marta.

Sebastiano<sup>39</sup> encarna la imatge simbòlica del cacic, el qual per a Lothar era una figura representativa de la societat espanyola: «Und so wie der Minister oben allmächtig sitzt, so ist der Kazik unten... Der Kazik macht alle Wahlen. Er herrscht wie ein Souverän oder besser gesagt wie ein Tyrann in seinem Bezirke.»<sup>40</sup>

El poder il·limitat, que Sebastià exerceix per damunt de totes les persones i coses que es troben en els seus dominis, es recalca i es repeteix més sovint a *Tiefland* que al drama. De bell antuvi, al prelude, Nando anunciarà l'arribada imminent de l'amo amb la següent ària, que caracteritza amb pocs mots la naturalesa exacta del personatge que aviat entrarà a escena:

Der Herr ist es! Herr Sebastiano.  
Kennst du den Herren nicht? Soweit du schaust  
ist alles sein. Die Wiesen, Matten, Felder,  
die Herden, Hütten, Wald und Fluß,  
das Dorf da unten und die Mühle, alles  
was du dir denken kannst, ist sein.  
In seinem Dienste stehen wir alle, alle,  
die Hirten oben und die Hirten unten. (9/10)

A la segona escena del primer acte, Nuri tornarà a repetir més detalladament i extensa les possessions de l'amo, que Tommaso li acaba d'enumerar, arribant fins a l'extrem de prohibir-li que culli una flor o que agafi una sargantana; aquest poder abastarà àdhuc les vides de les persones. El refrany que Nuri repeteix durant l'ària: «alles das gehört dem Herrn/unserem Herrn Sebastiano» (17/18) tradueix la frase reiterativa de *Terra baixa*: «tot això que veus, tot és de l'hereu Sebastià» (1387). L'explicació de Nuri és més objectiva i concisa en comparació amb el text de l'ària que resulta més poètic i melòdic recolzat a més per la música i per la tornada.

El caciquisme reflecteix la dialèctica hegeliana de relació senyor/esclau, la qual funcionarà bé mentre per ambdues parts tingui lloc un reconeixement mutu: l'esclau accepta estar al servei del senyor i treballa per ell, obligat per la por, a canvi de poder mantenir la seva vida biològica.<sup>41</sup> Això pressuposa, per part de l'esclau, una obediència total i cega davant del poder indiscutible del senyor:

<sup>39</sup> Per a la figura de Sebastià, Guimerà va prendre com a model un parent d'ell. «Tot, tot és de l'hereu Sebastià» (1387) fa referència a les tretze hisendes consecutives que un sol propietari posseïa entre Matadepera i Mura, Miracle: vegeu nota 8, p. 403.

<sup>40</sup> Lothar: vegeu nota 5, p. 325.

<sup>41</sup> Alexandre Kojève: *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Iring Fetscher, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1958, p. 66.

Nuri: Wer's befaht?

Ei, unser Herr.

Er befiehlt, und es geschieht,  
so befaht er auch die Hochzeit  
der Marta und dem Hirten. (18)

I, a *Terra baixa*, és expressat de la manera següent:

Li ha fet anar l'hereu Sebastià. Com que ell és l'amo de tu, i de mi, i de l'ermità, i de la Marta, mira't, ell fa els casaments, i mira't, se casen i... mira't... és l'amo. (1387)

Per la seva banda, Sebastià experimentarà amb plena convicció el sentiment indiscutible de poder absolut,<sup>42</sup> comportant-se tal i com els seus súbdits esperen d'ell, ja que per sentir-se senyor li cal ser reconegut per altres consciències;<sup>43</sup> d'aquesta manera podrà dominar la seva gent amb una tirania total de dèspota. La música recolzarà l'autoritat incontestable del cacic amb un toc sec i dur de trompetes, per exemple al preludi, quan Sebastiano apareix per primera vegada, o en el duet entre ell i Marta, quan l'obliga amb ordres terminants a casar-se a contracor amb Pedro. La confiança total que Sebastiano té en la seva autoritat el duu a manar en els sentiments de Marta sense cap mena d'escrúpols; a *Tiefland*, l'amo, pel fet de ser-ho, intentarà estendre el seu poder fins arribar a dominar la voluntat i els sentiments de Marta: «Keinen anderen Willen hast du als meinen» (29). A *Terra baixa*, pel contrari, Sebastià espera de Marta submissió i reconeixement, fonamentant aquesta exigència més en l'amor que en la seva autoritat: «Jo el que vui, és que m'obeeixis, com sempre, ho sents? Com sempre; i que m'estimis». (1397)

La mateixa Marta serà conscient de l'atzucac de dependència absoluta en què es troba: A *Terra baixa*, en un monòleg, es lamentarà d'haver-se de casar contra la seva voluntat amb el pastor (1389/90), però no mencionarà mai tan directament, com al solo arioso (tres vegades), la servitud i esclavitud envers Sebastiano: «Sein bin ich, sein! Sein Eigentum!». (22)

A més de les tensions que es produeixen entre l'amo i l'esclau, i de la necessitat constant d'aquell per afirmar-se, s'afegeix, en el cas concret de Sebastià, la tragèdia que totes les seves hisendes estan hipotecades, per la qual cosa cal que es casi amb una pubilla rica a fi de salvar-se de la ruïna total. Quant a la seva situació privilegiada d'amo, serà envejat pels seus subordinats sense que aquests, però, es puguin imaginar la personalitat desventurada i turmentada d'aquell, que, en termes hegelians, s'anomenaria la consciència desgraciada del

<sup>42</sup> G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes. Werke 3*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, p. 153.

<sup>43</sup> Idem, p. 151.

senyor en si mateix.<sup>44</sup> Quan Marta arriba per primera vegada a la masia de Sebastià dedueix per les seves propietats que l'amo ha d'ésser forçosament feliç: «I jo em deia, pobra de mi: Què deu ser feliç amb tot aquest món seu i aquesta gent seva l'amo!» (1408). Al llibret no es troba cap al·lusió sobre la suposada consciència feliç del senyor.

Al final, després que el senyor fracassa en la lluita per conservar les seves hisendes i, junt amb elles, el seu poder i autoritat, només li queda Marta per la qual combatrà fins perdre la vida. Per alliberar-se del seu destí infeliç de cacic caldrà que arribi fins a la mort, que rebrà de mans d'un dels seus serfs, el qual s'atreveix a lluitar per aconseguir la llibertat per a si mateix.

Només el temor que Sebastià inspira a la seva gent, explicarà l'actitud ambigua d'aquesta davant les injustícies que s'estan cometent i en les quals, ocasionalment, també hi prenen part. A *Terra baixa*, la col·laboració dels pagesos és més explícita i detallada que a l'òpera.<sup>45</sup> Quan es troben entre ells sols, s'arrepenteixen d'haver ajudat a l'amo a treure del molí Manelic, però davant d'aquell no s'atreviran a portar-li la contrària, sinó que, al revés, acabaran posant-se del tot al seu costat:

Josep, a Nando: ... Sebastià que el Manelic ... és ... valent. Oi, que és valent, nostramo?  
Sebastià: Valent? Un bestiotia i un pillastre.  
Josep: Això vull dir; això.  
Nando, al Sebastià: Doncs jo dic ... que és un pillastre ... i un bestiotia; i no en trec ni una malla. (1419)

A *Tiefland*, s'ha eliminat per complet la figura del Mossèn, el majordom de Sebastià que volia ser capellà (1419), el qual recolza i executa fidelment les ordres d'aquell. El Mossèn, mà dreta de l'amo, accepta la subordinació i subjugació com a cosa natural identificant-se totalment amb el seu senyor. A *Tiefland*, Sebastiano està sol i només comptarà amb el terror que inspira a la seva gent com a amo per tal d'obligar-los a obeir-lo; ací hi jugarà un paper important Tommaso, l'home més vell del poble, que representarà per una banda, la figura de l'ermità de *Terra baixa* (ell serà el qui recomanarà Manelic com a possible marit de Marta i ajudarà a fer els tràmits, ignorant, però, la veritat) i, per l'altra, realitzarà gestions amb el pare de la promesa; però, al contrari que el Mossèn, Tommaso actuarà amb honradesa i no

<sup>44</sup> Idem, p. 163 ss.

<sup>45</sup> A la primera versió de *Tiefland* amb tres actes, Sebastiano ordena els homes que vigilin que Marta no surti del molí per anar a reunir-se amb Pedro. Aquests obeeixen amb més o menys reticència; a la segona versió abreujada, aquesta escena va ser totalment eliminada.

com a portaveu de Sebastiano, revelant al pare tota la intriga del casament.

D'aquesta por continua davant del senyor sorgirà la rebel·lió de l'esclau que ni a *Terra baixa* ni a *Tiefland* pren dimensions generals de reivindicacions socials col·lectives - que no entraven en les intencions de Guimerà -, sinó individuals i morals. El primer, que es nega a reconèixer Sebastià com a amo, serà Xeixa/Moruccio, el criat del molí. Els mòbils d'aquesta rebel·lió diferiran en certa manera en ambdues obres: A *Tiefland*, Moruccio confessa la intriga a Tommaso, re-criminant-lo alhora d'haver-hi col·laborat; quan es presenta l'amo i s'assabenta que Moruccio ha xerrat, l'acomia; a *Terra baixa*, Xeixa també ho explicarà a l'ermità, però la causa immediata del comiat, serà quan aquell es nega a obeir a Sebastià que li mana que vagi a les noces:

S.: Au, Xeixa, a casament.

X.: No hi vaig jo, a casament.

S.: I això?

X.: Perquè no... No hi vaig. I ja està dit!

S.: Doncs agafa els trastets, i a fora de casa. (1397)

La reacció de Sebastià davant le rebel·lió del criat serà la de despatxar-lo immediatament, privant-lo així dels mitjans d'existència. Moruccio decidirà, com Pedro farà més tard, tornant-se'n explícitament cap a les muntanyes, símbol de llibertat i de pau convidant al mateix temps Tommaso a anar-se'n amb ell:

M.: Ich gehe hinauf  
in meine Berge kehr ich wieder  
wo ich den Himmel seh und grüne Wiesen  
und keine Menschen! Kommst du mit? (33)

Pel contrari, la direcció i els plans futurs de Xeixa, en abandonar el molí, queden completament indeterminats sense cap al·lusió a la vida idíl·lica de l'alta muntanya.

De tots els altres subjectes que depenen de Sebastià, Tommaso i Manelic/Pedro són els pròxims a rebel·lar-se amb motiu de la seva integritat moral i força espiritual que no els permet tolerar de cap de les maneres la deshonestitat i abús d'autoritat que l'amo està cometent.

Encara que de bell antuvi, Marta sent repugnància per Sebastià, l'accepta a contracor perquè es troba indefensa i sola per afrontar-lo directament.

L'única solució que se li presenta com a viable per tal d'alliberar-se d'aquesta esclavitud és el suïcidi, el qual rebutjarà per principis morals; aquests seran molt més accentuats a *Terra baixa* que a l'òpera: «Si el matar-se és pecat; i fa tanta por el morir-se, i jo era tan nena! I es neix per viure i no per morir de seguida!» (1409). O,

en un altre passatge, on aduirà la maldat, sinònim de covardia, com la causa principal que la va retenir de cometre tal acció:

Perquè si no ho fos tant de dolenta, tindria més esperit, jo, i ja fa temps que hauria fugit d'aquesta casa, o m'hauria tirat pel xuclador de la resclosa! (1390).

A *Tiefland*, tant les idees de suïcidi com els plans de rebel·lió de Marta, són més matisats i formulats d'una manera més indirecta:

Ach ich bin ein schwaches Weib  
und am Flusse irrt ich hin,  
fand zum Sprunge nicht den Mut. (22)

En el precís moment, però, que Marta se sent recolzada pel seu marit, la seva feblesa i covardia es convertiran en energia i fortalesa per desafiar Sebastià: «I ara ja tinc al Manelic que em dona coratge; perquè encara que no em vulga, jo m'hi sostinc en ell.» (1409). A *Tiefland*, la transformació moral de Marta mitjançant el casament amb Pedro s'explicarà més poèticament recurrent àdhuc a la intervenció de forces sobrenaturals:

Ein Wunder geschah!  
Mir war es in der Kirche, als sprach zu mir  
ein Bote aus der Höhe: Das ist dein Mann,  
dein Schutz und Stab, er wird dich retten  
aus aller Not und Qual. (46)

Tomàs a *Terra baixa* i Tommaso a *Tiefland*, Manelic/Pedro i Nuri són els personatges que, al començament, reconeixen i accepten sense discussió l'autoritat de Sebastià, basada en principis ètics, ignorant la seva relació amb Marta. Quan Xeixa/Moruccio explica a Tomàs/Tommaso la veritat, aquest defensarà l'amo, ja que no el creu capaç d'una tal vilesa, preferint atribuir-ho al despit del criat que es volia casar ell mateix amb la molinera.

Xeixa/Moruccio, Manelic/Pedro i Marta (i a *Tiefland* també Tommaso) s'atreviran a combatre, cadascú a la seva manera, contra Sebastià, sortint-ne victoriosos. Manelic/Pedro careixerà d'autoritat moral per desafiar el senyor, sumant-se ací a més que li està reconegut per haver-li arreglat el casament i que sempre l'ha considerat un bon amo. Pedro recordarà especialment amb gratitud i alegria el dia en què Sebastiano el va recompensar per haver matat el llop: «Gott segne ihn, den guten Herrn!» (35). Aquesta al·lusió a la figura bondadosa del senyor mancarà a *Terra baixa*. Quan Manelic arriba al poble i es troba per primera vegada amb Sebastià, voldrà besar-li la mà amb senyal d'agraïment i d'adhesió afectuosa, cosa la qual Pedro també intentarà fer (*Tb* 1394: *Tl* 25).

En el moment concret en què el serf no reconeix més el senyor i s'enfronta amb ell atrevint-se a arriscar àdhuc la vida, assoleix de ser reconegut ell mateix també com una autoconsciència independent;



entre aquestes dues consciències s'entaularà una lluita mortal en termes hegelians.<sup>46</sup> Quan Sebastià li dona una bufetada, l'acceptarà i es sometrà, malgrat la humiliació i la injustícia, perquè es tracta de l'amo; però, a partir del moment en què s'assabenta que en ell hi té el rival, se sentirà deixondit de cop de les obligacions de vassall. A manca d'autoritat, en rebel·lar-se suplantarà aquesta per la força física i moral. Marta, a través del recolzament físic i moral del seu marit, s'allibera de la servitud que sofria, i alhora gràcies a ella, Manelic/Pedro, i amb ell la gent de la plana, s'afanquiran d'un amo deshonest i injust. Des del precís instant que Marta li confessa la identitat del rival, Manelic/Pedro ja no veurà més en Sebastià l'amo; això es posa de seguida en relleu amb el tuteig immediat junt amb insults verbals: «Vós! Oh!... Tu! Lladre! Pillastre! Lladre! Lladre!» (1416). A *Tiefland*, Pedro reaccionarà de la mateixa manera: «Was sagst du da? ... Ihr!/Du Schuft! Du Dieb!» (57). Manelic/Pedro li tornarà a donar una altra vegada el tractament de senyor, tanmateix d'una manera irònica, després d'haver-lo matat, quan surt a fora per tal de convidar la gent que entri: «Que us cridava l'amo!» (1427); «Der Herr ruft euch!» (62).

Després d'haver vençut el cacic, Manelic/Pedro se'n va, lliure i amb Marta, a gaudir de la llibertat a les terres altes com a premi de la seva rebel·lió i gosadia.

Considerant l'òpera *Tiefland* en la seva totalitat, es pot comprovar que resulta una versió bastant fidel del drama de Guimerà. Llevat d'algunes modificacions necessàries motivades per la transposició d'un text literari a un text musical, el resultat de l'estudi contrastiu d'ambdues obres sota l'aspecte del color local i del caciquisme, es pot resumir en les següents conclusions: a) els canvis onomàstics, si bé en si mateixos superficials i sense gaire importància, confereixen una estranyesa del text original i contribueixen a un allunyament del drama català; b) més essencials per atorgar un caràcter forani a l'ambientació de l'acció es la incorporació de la música alpina i la de la guitarra i castanyoles; c) l'òpera presenta una intenció molt més accentuada de glorificar les terres altes (= Alps) d'una manera més poètica i bucòlica que el drama, aconseguint-ho sobretot mitjançant l'anteposició del preludi i l'orquestració al llarg de tota l'obra; d) *Terra baixa* és un drama català eminentment rural i costumista, mentre que, per la seva part, *Tiefland*, com a obra típica del Verisme alemany, i amb influències paleses de les òperes alpines, no s'interessa pels detalls de la vida quotidiana i, menys encara, pels específicament cata-

lans; això es reflecteix principalment en el llenguatge del drama parlat, molt més popular i realista que el del llibret; e) a *Tiefland* s'insistirà més en el caciquisme de l'amo, demostrant-se sobretot en el comportament molt més dur i despòtic d'aquest amb la Marta; f) a *Terra baixa*, el cacic no es trobarà sol, sinó que, en la persona del Mossèn, comptarà amb l'ajut d'un acòlit, en qui delegarà una part de la seva autoritat; a *Tiefland*, pel contrari, Sebastiano haurà de ser més tirànic i inflexible en no estar recolzat per ningú; i g) el leitmotiv del llop, símbol alhora del cacic i del color local, apareix en ambdues obres per igual, però és realçada de diferent manera: al drama ho serà a través del llenguatge, mentre que a l'òpera es manifestarà amb reiteració i insistència a través de la música.

<sup>46</sup> Hegel, vegeu nota 42, p. 148/149.