

D'ATLÀNTIDA A CANIGÓ: LES INTERPRETACIONS DE L'ÈPICA VERDAGUERIANA A FALLA I MASSANA

Francesc CORTÈS

Preguntar-nos el perquè de no haver-se escrit més que unes poques òperes sobre textos verdaguerians pot esdevenir una pregunta mal plantejada. De primer caldria traçar la situació de l'òpera catalana a cavall dels segles XIX i XX per adonar-nos que no estava precisament en un estat d'endormiscament que ens hagi de fer suposar la no existència d'un potencial creador català. Segonament, no podem obviar l'existència d'uns processos i condicionants que expliquen la tria d'uns temes sobre d'altres. Cal ésser conscients dels referents textuais sobre els quals hom componia les obres líriques al nostre país: quasi sempre es bastien damunt d'obres teatrals o narratives, drames que havien assolit un impacte social destacat o bé arguments que entren dins dels paràmetres de la cultura catalana de l'època.¹ Només a tall d'exemple: *Gala Plàcidia* de J. Pahissa pren com a base l'obra homònima d'Àngel Guimerà; *Los Pirineus* de F. Pedrell sorgeix després dels dos quadres de les *Tragèdies* balaguerianes; *L'alegria que passa* d'E. Morera són unes il·lustracions musicals sorgides a partir de l'obra dramàtica de Rusiñol; i quan no disposem de l'arranjament teatral quasi mai ens manquen les cites literàries: *La fada* de Morera troba l'origen al món de les goges, que seduíren també la poètica de Verdaguer dins *Canigó*.

El món teatral és quasi absent a Verdaguer. Només els dos grans poemes èpics podrien ésser susceptibles d'ésser arranats com a llibrets d'òpera. De temptatives no en mancaren, des de G. Casadevall, que féu projectes sobre «Lo somni d'Isabel», passant per Amadeu Vives, que compongué algunes peces esparses,² a l'hipotètic projecte de Morera amb *L'Atlàntida*, el qual només restà com a preludi simfònic, o ja entrats al segle XX l'estrena parcial d'una òpera del basc Nicolás Urien, *Atlàntida*, que segons algunes fonts es realitzà al Liceu el 21 de febrer de 1908.³ Però heus aquí la paradoxa:

1. La tria d'un llibret, almenys a les darreries del segle XIX, no obeïa a la imposició vel·leïtosa d'uns empresaris teatrals o dels solistes. No podem parlar «d'un mecanisme» de selecció, expressió simplista amb què podria semblar que admetem l'existència d'uns paràmetres aliens que funcionen com a predeterminants. Les circumstàncies polítiques i socials, els gustos literaris, l'èxit que poguéu obtenir una obra teatral en funció de l'encert dels actors en la representació afavorí en la major part de les ocasions la preferència sobre uns arguments, i la seva posterior recepció. Vegeu les hipòtesis d'aquests vincles complexos a Anthony ARBLASTER, *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London: Verso, 1992.

2. Amadeu VIVES, *La goja de Banyoles; La Fada de Roses; La Fada de Lanós*. Barcelona: Biblioteca de l'Orfeó Català.

3. *La Escena Catalana*, n. 6, any I (10-novembre-1906), p. 6, anunciava per a la temporada 1906-07 l'estrena al Liceu d'aquesta òpera. En relació amb la incorporació de temàtica d'autors catalans al repertori líric, potser l'estrena, o el projecte, caldria relacionar-lo amb la representació el gener de 1909 de *Tiefland* d'Eugène d'Alibert, obra que té per argument *Terra baixa* de Guimerà.

fou a les darreries de segle quan s'esdevenia el moment idoni per a les obres monumentals, les òperes d'alenada èpica que seguien les petges wagnerianes; i en aquells moments no quallà cap de les temptatives al voltant de Verdaguer. Aquest element cal tenir-lo ben present a l'hora de valorar els patrons formals que haurien d'adoptar les propostes líriques ja al segle XX. No podem saber mai com «va esdevenir-se realment» el procés d'adaptació operística de Verdaguer —en aquest cas millor hauríem de dir «com no va succeir quan podia»—. ⁴ La hipòtesi que plantegem pretén demostrar que sobre l'obra poètica de Verdaguer es realitzà un procés de simplificació i distorsió textual, amb la finalitat d'adaptar-la a uns models dramàtics que estèticament eren diferents als que, a priori, podrien haver-lo influït. Això suposa acceptar que la recepció de les noves òperes i els corrents estètics dominants podien posicionar els compositors; però no només això, sinó que sobretot podríem parlar d'uns models compositius, i fins i tot d'uns models dramàtics, que en darrera instància acabaren per donar forma en el nostre cas a les propostes de Manuel de Falla i d'Antoni Massana.

Canigó d'Antoni Massana és una òpera interessant, captivadora i curulla de simbologies musicals. L'obra realitza una síntesi prou curiosa d'elements procedents de la música popular amb la tradició operística de procedències wagnerianes. De fet, parlem de tradició wagneriana ja que l'estètica wagneriana no és cap novetat al nostre país quan el maig de 1936 s'estrenà en versió de concert l'obra. Ans al contrari, podríem plantejar-nos la vigència en aquell moment de l'ideari germànic enmig dels aires neoclàssics procedents de França, que dominaven llavors l'avantguarda catalana.

Atlàntida de Manuel de Falla fou un gran projecte, mai enllestit, i que si més no als esborranys deixats pel compositor gadità intentava seguir de forma fidel l'original verdaguerià.

Ambdues obres s'iniciaren en un moment en què la figura d'un Verdaguer simbòlic per a la música ja era un fet. Vegem un exemple, no només aritmètic, que palesa el fenomen. El 26 de febrer de 1930, al cap de poques setmanes de caure la dictadura de Primo de Rivera, s'estrenà *La Legió d'Honor*, de Rafael Martínez Valls amb llibret de Víctor Mora. Al final del primer acte, Sussina i Marcel resten sols; l'acció ens situa a les darreries de la primera guerra mundial, a un llogarret de la Normandia francesa. Marcel forma part de la Legió Estrangera, i és d'origen català. És de nit, i de lluny arriba el cant d'una cançó «popular» —així ho diu el text— de la soldadesca catalana. Interpreten una citació textual de *La mort de l'escolà* d'Antoni Nicolau, sobre text de Verdaguer. L'extensió del fragment és molt considerable, es situa al final de l'acte, amb una intencionalitat destacada i prou calculada dramàticament: música dins la música, poesia dins del propi teatre.

Retornem a *Canigó*. Massana prengué com a punt de partida l'arranjament teatral que realitzà J. Carner.⁵ Aquest text fou el que serví de base a les il·lustracions

4. Carl Dahlhaus discuteix la validesa d'una visió i interpretació de la música només des de premisses positivistes, i proposa invalidar el judici de valor com a únic objecte d'interpretació històric. Vegeu CARL DAHLHAUS, *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 107-132.

5. Jacinto VERDAGUER, *Canigó*. Adaptació a l'escena, en tres actes d'en Josep Carner. Barcelona: Josep Agustí, editor, 1910.

musicals del «poema heroic» de Jaume Pahissa. Tot i així, Massana realitzà una divisió entre actes i escenes lleument diferent, i en ocasions alterà l'ordre dels versos proposats a la versió de Carner, quan no els ometé o bé en ocasions en canvià fins els personatges que els pronuncien. El títol de l'obra, com s'encapçala al manuscrit de Massana, fou en un principi *El Canigó*, una esmena posterior en suprimí l'article.

L'apropament a aquesta obra ens mostra la manipulació semàntica que realitzà Massana, i que contribuï a apropar el text de Verdaguer —o el que roman de Verdaguer dins la versió de Carner— a un món estètic simbòlic, i d'intens postwagnerisme. Ultra aquest fet que caldrà matisar, existeix un distanciament important entre el poema èpic i la versió dramàtica. Com en tot procés de simplificació, l'acció escènica s'acaba adreçant vers una finalitat determinada.

A la versió de Massana, com a la de Carner, el paper de les goges és més destacat, pel que fa a l'extensió. Aquí hom hi pot apreciar els precedents de la figura de les fades a la literatura operística romàntica, no només wagneriana. Les semblances que hom pot establir amb les fades del Rhin era un atansament a la dramaturgia wagneriana. La temàtica és coincident a *La Fada* de Morera, com també ho és en els passatges compostos per Vives, que simptomàticament es sentí atret per les mateixes figures del *Canigó* verdaguerià. La mateixa Griselda diu de Gentil «si sou un àngel o el fill d'una fada».⁶ Aquest text no és a l'original verdaguerià, l'incorpora de bell nou Carner, i no fou abreujat per Massana, que en canvi introduí altres omissions significatives.

El tema de l'amor i l'enamorament palesen una diferència prou important tant des del punt de vista literari com musical. Des d'un punt de vista quasi paral·lel a *Tannhäuser* de Wagner, podem parlar de la contraposició de l'amor humà amb l'amor diví. Aquesta antítesi pot ésser present en certa mesura a Verdaguer, però en cap cas assoleix un tractament tan pregonament proper al tòpic wagnerià com a la versió de Carner. El disseny motívic que Massana emprà per donar èmfasi a la dicotomia amor humà-amor diví augmenta la seva importància. Al mateix temps, s'accentua la bipolarització dels personatges: Tallaferró i Guifre representen l'apologia del valor, la templança i la religió, i juntament amb ells Oliba contribueix a il·lustrar la imatge d'unitat del cavaller i el monjo, des del moment que ambdós fugen de «la dolçor i de l'univers inic». Oposat a ells trobem un Gentil molt més hedonista en comparació a l'obra verdagueriana. Carner introdueix una cita prou expressiva: «Hi ha cap-al-tarts d'una malinconia / tan amorosa y lleu / que nostra espasa de la mà cauria / per un voler de la bondat de Déu.»⁷ Novament aquesta és una aportació textual de Carner, que Massana inclou a l'òpera. Són presents altres esments que expandeixen la presència d'elements simbòlics wagnerians, cas del bes que és qualificat com una «estranya metzina»,⁸ el forassenyament de Griselda, o la llança amb què ha de batallar Gentil: «Al cavaller fou donada la llança / perquè defensí ab un coratge greu / la Veritat, la qual és alta y dreta»;⁹ aquest element és novament un afegit de Carner ja

6. J. VERDAGUER, *Canigó*. Adaptació a l'escena en tres actes, p. 11.

7. *Ibidem*, p. 19.

8. *Ibidem*, p. 53.

9. *Ibidem*, p. 17.

que el vers verdaguerià només esmenta l'espasa que li dona Guifre en convertir-lo en cavaller,¹⁰ fragment que anteriorment és recollit per Carner.¹¹ L'afegitó de la llança és un pas més en aquest procés d'assimilació a elements wagnerians: Parsifal és seduït, com ho és també Tannhäuser, i el seu element distintiu és la llança —anomenada *l'espeut* a les traduccions de l'Associació Wagneriana realitzades per Jeroni Zanné i Joaquim Pena—, així com la llança és un altre dels grans símbols a *L'anell dels Nibelungs*.

Davant d'aquesta manipulació textual, aquí tot just esbossada, podem apuntar que Carner continuà el seu «procés dràstic de revisió de la tradició literària catalana», com diu Margarida Casacuberta.¹² Cal valorar que al text verdaguerià hom pot trobar diverses al·lusions similars a les introduïdes per Carner, però mai amb la funcionalitat dramàtica que assoleixen en la revisió, fins al punt que, curiosament, veïem com el jove noucentista malda per atribuir un perfil wagnerià no existent, possiblement mai conscient, al propi Verdaguer, si és que volem continuar mantenint la suposició i manipulació d'inconsciència que els noucentistes volgueren atribuir a Verdaguer.¹³ El que resulta més curiós, fins contradictori, és el fet d'apropar Wagner a un entorn absolutament aliè a l'ambient premodernista en què sorgí el culte wagnerià, la Barcelona del darrer terç del segle XIX, com ho era l'estètica de Carner, i encara molt més el moment en el qual s'havia de fer la primera audició, el 1936. L'element místic i religiós, però, experimenta una minva a l'adaptació de Carner, minva que a l'adaptació musical que féu Massana es corregeix, principalment a l'escena final.

Massana aprofundí en els mateixos aspectes en què incidia Carner. La partitura presenta un intens treball motívic, sense arribar a la densitat pròpia del leitmotiv wagnerià. A l'apèndix I es recullen els motius emprats més abundantment a la partitura. En algun cas hom pot associar semànticament algun dels temes amb idees: l'espasa, l'aplec, el cavaller. Aquesta associació era un tòpic entre els wagnerians de l'època des que H. von Wolzogen donà identitat i definí el perfil semàntic dels diferents motius-guies. No existeix, però, un gran desenvolupament dels diferents elements temàtics a la partitura de Massana; trobem una manipulació rítmica, sobretot en els moments en què es produeix la simultaneïtat amb elements de tipus popular. Aquest ús recorda molt el procediment que emprà Pedrell a *Los Pirineus* o *La Celestina*, i és similar a l'utilitzat per Pahissa a les seves obres primerenques, i en certa mesura també és comú a Morera. Un exemple de la manipulació semàntica emprada per Massana el trobem a l'escena segona del primer acte: Griselda dialoga amb un escuder, quan ella es doi pel fet que Gentil ha de servir Déu essent cavaller —«És cert,

10. J. VERDAGUER, *Canigó*. Barcelona: Biblioteca de «Catalunya Artística», 1901, p. 7.

11. J. VERDAGUER, *Canigó*. Adaptació a l'escena, en tres actes d'en Josep Carner, p. 13.

12. Margarida CASACUBERTA, «Verdaguer entre modernistes i noucentistes», a *Verdaguer. Un geni poètic*. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002). Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 141.

13. Vegeu Jaume AULET, «La mort de Jacint Verdaguer vista per Josep Carner i Jaume Bofill i Mates des de la Congregació Mariana dels Jesuïtes de Barcelona», *Anuari Verdaguer 1995-1996*, p. 389-397; també Narcís GAROLERA, «Verdaguer i els joves noucentistes. Alguns textos i algunes precisions», dins *Homenatge a Antoni Comas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1985, p. 151-165.

és cert, ma boca flastomava, / mes no rau en l'amor la sabiesa»¹⁴ el tema és el de «L'aplec» per moviment contrari, és a dir, el material temàtic que apareix al moment en què Griselda s'enamora de Gentil ara és invertit, el capgirament de l'amor humà per l'amor diví, la renúncia en darrer terme de Griselda. Altres procediments són també prou wagnerians: temàticament la llança, que posseeix un breu motiu melòdic a l'escena tercera del primer acte, es vincula amb el tema relacionat amb «L'aplec»; els temes són exposats de primer al teixit orquestral, i després passen a la veu. Allò profund, intern, acaba sorgint a la superfície. Similarment s'esdevé amb el tema recurrent de «Muntanyes del Canigó»: en dirigir-se Gentil a Guifre després d'ésser armat cavaller, a la mateixa escena es cita l'inici de la cançó popular, un moment prou simbòlic, com també ho és el fet que l'òpera conclogui amb aquest tema, en lloc de reexposar el cor dels guerrers del segon acte tal com sembla que demana el llibret, tot i ésser aquest moment coral un dels episodis més vibrants i reeixits de tota l'òpera.

Un altre element prou important és la inclusió de la música popular, en forma de cites de «Muntanyes del Canigó», o bé de la «Cançó del Comte Arnau» o d'«El noi de la mare» o fins de «La gata i el belitre» —aquesta darrera a l'escena dels cornamusaires—. La utilització de materials populars pot anar de la cita directa, sense manipulació, fins als treballs integradors que elaboren els ritmes o els contorns melòdics. Bona part de les sarsueles catalanes de l'època, i fins i tot de les obres que integraren el projecte del Teatre Lífic Català, es quedaven a l'estadi de la cita textual directa i, com a molt, arribaven a esdevenir unes glosses de cançons i danses populars. L'esment a Pedrell esdevé ara obligat, després d'haver plantejat a *Los Pirineus* un treball d'aprofundiment en la música popular que depassa els límits simples de la cita. Massana seguí el camí d'integrar la música popular al discurs musical, però també en justifica la seva utilització d'acord amb l'entorn argumental: són les danses populars, els moments en què el propi Verdaguer pouà al repertori popular, allí on afloren les temàtiques folklòriques. D'entre tots aquests elements, «Muntanyes del Canigó» actua sovint com a tema recurrent.

Existeix una discrepància considerable entre la partitura de cant i piano i la partitura d'orquestra. La darrera fou la que s'interpretà, de ben segur, en la versió escenificada i en l'enregistrament fonogràfic.¹⁵ En contrastar ambdues fonts s'observa que la reducció de cant i piano¹⁶ és més fidel a l'adaptació de Carner, mentre que

14. J. VERDAGUER, *Canigó*, Adaptació a l'escena, en tres actes d'en Josep Carner, p. 15.

15. Antoni MASSANA, *Canigó*, Enregistrament fonogràfic. Gramófono-Odeón, DL. 1961. Existeix una altra còpia: Ediciones Fonográficas, 1979. L'obra fou estrenada al Gran Teatre del Liceu el 21 de maig de 1953, en el que fou, amb retard, el cinquantenari de la mort del poeta. La partitura està dedicada al governador civil de Barcelona, Felipe Acevedo Colunga, un personatge peculiar pel seu caràcter anticatalà, i es realitza l'encàrrec de les escenografies a Josep Mestres Cabanes. Vegeu el que diu Aliet sobre la senyera que, dissimuladament, es pogué veure a l'escena a R. ALIET; F. X. MATA, *El gran teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata, 1991, p. 231-232.

16. Antoni MASSANA, *Canigó*, reducció per a cant i piano. Biblioteca de Catalunya, M-2866. El manuscrit consisteix en un exemplar realitzat a la copisteria de Barcelona de Miquel Mayol. Sobre aquesta partitura hi són assenyalats amb llapis els diversos abreujaments, així com la major part de la traducció a l'italià del text, introduïda també amb llapis.

la partitura d'orquestra mostra un gran nombre de talls,¹⁷ els quals foren refusats i finalment ni tan sols s'enquadraren. El cor d'entrada palesa una interessant manipulació: només exposa una estrofa, mentre que la resta és alternada amb les intervencions de Griselda. En general, Massana abreuja les versificacions extenses, i opta per intercalar-les entre els fragments musicals, o bé n'altera l'ordre per crear moments dialogats no existents a la versió de Carner. La numeració a llapis de la partitura d'orquestra ens fa notar les alteracions: per exemple, la pàgina 43 de la part d'orquestra serva encara la numeració primera esmenada com a pàgina 50. Hi ha més abreujaments: durant la baralla entre els fallaires, a l'inici de l'acte tercer, Massana omet la intervenció del pastor i el re situa a un altre lloc, és un de tants trastocaments.

Els diferents capgiraments i manipulacions del text de Carner, i a la seva volta de Massana, es recullen a l'apèndix II. Allí observem el que resta de *Canigó* de Verdager, veritablement poc. Hi ha cants que són, malgrat la seva bellesa i qualitat lírica, del tot inabastables a una adaptació dramàtica. Nombrosos elements que confereixen la riquesa textual de Verdager desapareixen, potser afeblint el resultat final, que acaba optant per disminuir la càrrega èpica i la simbologia geogràfica. Sorpren també la incorporació de l'escena del «miracle d'Oliba», inexistent a Verdager, i la supressió absoluta de l'epíleg, possiblement pel fet que Carner seguís la primera versió del poema de Verdager. En canvi, Massana es mostrà del tot afortunat al segon acte, possiblement el més arrodonit des del moment en què l'acció dramàtica té una continuïtat i una sola direcció temporal, evitant els salts cronològics que es donen al primer acte i que obliguen al *racconto* de l'escuder.

Manuel de Falla féu la tria d'*Atlántida* abans que Massana comencés a esbossar la seva òpera, sembla el més plausible. Les dates en què Falla inicià el projecte ens situen vers 1926.¹⁸ La figura de Joan Gisbert i Padró, marmessor de Felip Pedrell, es situa a la gènesi d'aquesta partitura. Diferents fonts corroboren el fet que l'any 1926, en acabar a Zuric el festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, Joan Gisbert indicà a Falla l'interès que podria tenir escriure una obra sobre *Atlántida*, tot seguint el projecte pedrellià de compondre una obra basada en Ramon

17. Antoni MASSANA, *Canigó*. Biblioteca de Catalunya, M-2865. Partitura manuscrita. La instrumentació és per a flautí, 2 flautes, 2 oboès, corn anglès, 2 clarinets, clarinet baix, 2 fagots, contrafagot, 4 trompes, 3 trompetes, 3 trombons, tuba, 2 timbales, 2 arpes, celesta, triangle, plats, bombo, caixa militar, tam-tam, màquina de vent, i quintet de cordes.

18. Sobre el títol de l'obra existeix una certa confusió en la utilització de l'article. L'obra, tal com es conserva a l'Archivo Manuel de Falla a Granada, consta com *Atlántida*. A l'epistolari que mantingué amb Joan Gisbert, aquest darrer i el mateix Falla la citen com a «Atlántida». Manuel OROZCO a *Manuel de Falla* (Destinolibro, 233) li dona el mateix nom, mentre que en una obra anterior manté alguna vacil·lació entre «L'Atlántida» o «Atlántida». La mateixa dualitat és present a l'obra d'Antonio CAMPOAMOR (*Manuel de Falla*. Sedmay ediciones), com també la mostra Jorge de PERSIA a *Los últimos años de Manuel de Falla* (Madrid, SGAE). En canvi, a l'estudi de Jaume PAHISA que durant molt de temps es tingué com a referència (*Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956) hom cita l'obra sempre amb l'article, i això també passa als articles de Joan Gisbert, Antonio Fernández-Cid, José Pemán. Nosaltres seguirem el criteri de la catalogació realitzat per Antonio GALLEGO, *Catálogo de Obras de Manuel de Falla* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), i que és el mateix emprat a l'ordenació sistemàtica de l'Archivo Manuel de Falla, o als estudis realitzats per Yvan Nommick.

Llull.¹⁹ Al fons de la que fou la biblioteca personal de Falla es conserva encara el diccionari castellà-català de Labèrnia, així com l'exemplar de *L'Atlàntida* que Falla emprà per adaptar rítmicament l'obra. A la tardor del 1927 adreçà una carta a Gibert tot sol·licitant l'obra:

[...] Voy a permitirme darle un nuevo encargo, querido don Juan, por ser cosa que me urge, y es que me mande un ejemplar de la «Atlàntida» de Verdaguer. Sí, como creo, existe edición en catalán con la traducción castellana, sería lo mejor. Tal vez cada versión (la original y la traducción) estén editadas separadamente. Y tal vez también sólo se pueda hallar en catalán, en cuyo caso le ruego que así me lo mande, no siéndome posible esperar a que se encuentre en las dos lenguas. En fin: en sus buenísimas manos pongo el asunto. [...]²⁰

La presència de Gisbert continua l'any 1933, quan Màrius Verdaguer recorda una trobada a Barcelona amb Lluís Millet, Francesc Pujols, Miquel Llobet, Rafel Moragas i el mateix Gisbert. En aquells moments, el projecte de representació de *L'Atlàntida* havia d'ésser a Barcelona amb l'Orfeó Català.²¹ Les dates concorden amb la correspondència que Falla adreçà a Sert el novembre de 1928,²² el primer projecte sòlid de l'obra tal com demostra el professor Eckhardt Weber en la seva aportació a aquest volum d'actes.

El procés de composició fou llarg i atzarós. Quins foren els paràmetres que emprarà Falla en el seu plantejament sobre la natura de l'obra i la selecció del text verdaguerià? Hom esmenta sovint els precedents del *Christoforus Colomb* de Milhaud, o de l'*Oedipus Rex* d'Stravinsky, quant a cantates o nous models operístics. En canvi, en unes converses de Manuel de Falla amb Luís Jiménez, aquest manifestava:

19. «[...] En el tren hablamos de un sinfín de cosas, y entre ellas me dijo que como había hecho "La vida breve" y "El Amor brujo" para Andalucía; "El sombrero de tres picos" para Aragón, y el "El retablo de Maese Pedro", para Castilla, tenía un enorme interés en hacer algo para Cataluña, a la que quería muchísimo, por las continuas demostraciones de afecto y cariño que había recibido en Barcelona, pues, aunque el maestro Pedrell le había indicado con mucha insistencia que hiciera una ópera sobre la vida de Raimundo Lulio, esto no entraba en su forma de ser, porque la vida de éste fue algo irregular en sus principios. Entonces fue cuando le insinué que hiciera "La Atlántida", y él me contestó que, aunque la había oído nombrar no la conocía y no podía decidirse a hacerla, en primer lugar, porque no tenía ningún ejemplar y luego por desconocer el catalán.» Joan GIBERT, «Origen de *La Atlántida* de don Manuel de Falla, cantata para orquesta, solistas y coro». Exemplar mecanografiat, arxiu particular de Joan Gisbert, a qui agraïixo la gentilesa de facilitar-me els materials. El fragment s'edità a «Obras», dins *Poesía. Revista Ilustrada de Información poética*, Madrid, tardor de 1991, p. 256-257.

20. Carta de Manuel de Falla a Joan Gisbert. Granada, 6 d'octubre de 1927. Archivo Manuel de Falla. Granada.

21. Màrius VERDAGUER, «Obras», dins *Poesía. Revista Ilustrada de Información poética*, Madrid, tardor de 1991, p. 247.

22. Carta de Manuel de Falla a Sert. Granada, 10 de novembre de 1928. Archivo Manuel de Falla. Granada.

¿No recuerda que el pasado domingo me expresó el deseo de que le tocara al piano zarzuela de Chueca? Pues bien como consecuencia de este ruego de usted aquella noche, en mi insomnio habitual, me puse a analizar mentalmente pasajes de Chueca, y de aquí ha brotado la solución. Fue así como acerté con la estructura melódico-tonal que había de dar expresión al difícil parlamento de Gerión y al gesto del olímpico desdén de Alcides. Y todo por culpa de Wagner ¡Maldito Wagner! Como por esos días andaba yo estudiando y analizando sus partituras, sin querer apliqué a la declamación de esos personajes de *Atlántida* los principios de Wagner. Pero conste que no hay admirador más grande de este compositor que yo, en aquellos momentos en que se muestran las extraordinarias cualidades que lo caracterizan.²³

L'interès de Falla anà també vers altres obres; així, podem saber que durant el temps en què treballà sobre *Atlántida* estudià la partitura de *Los Pirineus*, realitzà esmenes i introduí versions dinàmiques, féu arranjaments de «Lo cant dels almogàvers», també de Pedrell. I la cita de Wagner, només cal reproduir-la del que deia Pedrell a *Por Nuestra Música* sobre el model nacionalista que ell proposava, i on Wagner tenia un paper important, tot i que mai determinant ni molt menys servil.

Una comparació del projecte inicial de Falla segons la carta del 1928 amb els diferents resultats finals de Halffter, amb motiu de la primera interpretació de l'obra i seguint la segona versió, ens fan adonar de la diferència important de criteris. Cal també ressaltar uns elements peculiars que introduí Falla en la seva adaptació de Verdàguer. En primer lloc, l'aparició d'un corifeu com a narrador. Segonament, la utilització de les fanfares instrumentals que segmenten i separen alguns números. En tercer lloc, tenim la utilització, subtil i mesurada, de la música popular, al costat de cites llatines i de passatges clarament deutors de la música antiga. I, en darrer lloc, cal notar l'afegitó de l'*Hosanna in Altissimus* amb què clou l'obra. Altres trets: Falla dilata i dona més volada a l'episodi de Colom, al rerefons de tipus místic —el qual és encara més engrandit per Halffter—. ²⁴ Tots aquests elements, juntament amb l'ineludible caire èpic, són presents a *Los Pirineus* de Pedrell: des de la figura del bard al pròleg, a les fanfares sobre escena, a la peculiar mixtura de polifonia antiga amb llenguatge renovador, la voluntat de seguir la dramaturgia wagneriana, o la conclusió del pròleg amb un *Alleluia*, un fragment que sorprengué els seus contemporanis. Són prou elements coincidents per poder suposar una casualitat, precisament en un compositor tan poc donat al treball freturós com Falla.

23. LUIS JIMÉNEZ, «Obras», dins *Poesía. Revista Ilustrada de Información poética*, Madrid, tardor de 1991, p. 247.

24. Vegeu apèndix III.

Apèndix I

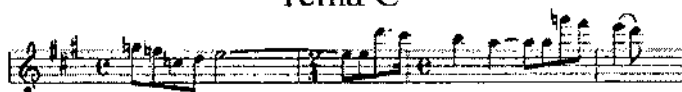
Tema A



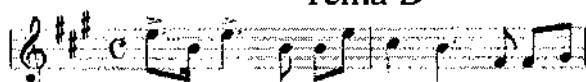
Tema B



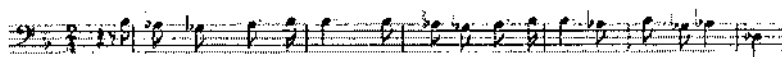
Tema C



Tema D



Tema espasa



L'es-pasaem -puny a-près, queun raig de sol llu-eix da-munt de l'a - ra

Cor de donzelles



San-ta Ma-ri - a, mun-ta pel cel la ma-ti-na-da

Apèndix II

Canigó de J. Verdaguer

Canigó. Adaptació a l'escena de J. Carner

Acte I

- Cant I. L'Aplec [inici omès] Cor de donzelles [13a. estrofa]
Escena 2a. [7a. estrofa]
Escena 3a.
Escena 4a. [nou, refet 25a. estrofa i seg.]
«Lo ram santjoanenc» Escena 5a. [nou, refet 23a.-24a. estrofes]
Escena 6a. [30a. estrofa i «Lo ram»]
Escena 7a. [2a. i seg. estrofes després de «Lo ram»]

Acte II

- Cant II. Fiordeneu escena 1a. (miracle d'Oliba) [nou]
escena 2a. [cita textual extensa]
escena 3a. [6a. estrofa, cita;
cita del Cant V, 1a. estrofa;
cita del Cant VI, «Muntanyes
regalades» amb les goges]
Cant III. L'encís [incorporat en referències]
Cant IV. Lo Pirineu [omès]
«La Maleïda» [omès]
Cant V. Tallaferro escena 4a. [cita 7a. estrofa]
Cant VI. Nuviatge [omès]
«Lo Rosselló» [omès]
«Muntanyes regalades» [cita a l'escena 3a.]
Cant VII. Desencantament [omès]
«Passatge d'Hanníbal» [omès]
«Noguera i Garona» [omès]
«Lampègia» [omès]
«Cant de Gentil» [esment semàntic]

escena 5a. [segueix des de la 2a. estrofa, després
de «Cant de Gentil»; cita cant XII, estrofes 2a., 5a.]

- Cant VIII. La fossa del gegant

Acte III

- escena 1a. [cita de «Muntanyes regalades» [omès a
Massana]
escena 2a. [esment del cant IX, penediment, 10a. es-
trofa i seg.; cita Cant XI, estrofa 16a.]
escena 3a. [cita 5a. estrofa i seg. Cant VIII]

- Cant IX. L'enterrament escena 4a. [cita Cant IX, cita cant XII –cor de go-
ges, Oliba, cor final]
- «Eixalada» [omès]
- Cant X. Guisla [esmentat en part, escena 4a.]
- Cant XI. Oliba [omès]
- Cant XII. La creu del Canigó [fragments a escena 4a.]
- Los dos campanars. Epíleg [omès]

Apèndix III

Projecte de Manuel de Falla

(Carta de M. de Falla a J. M. Sert.
Granada, 10-X-1928)

- PRÓLOGO. LA ATLÁNTIDA
SUMERGIDA
(Cor, Corifeu)
(Himnus Hispanicus) [no previst a l'inici]
(p. 27-28-29, ed. Libreria Catalonia)

PART I

- [dubtes sobre la situació de «L'incendi
dels Pirineus»]

- EL JARDÍN DE LAS HESPERIDES
(p. 45-49) [projecte de Las Pléyades]
—EL TEMPLO DE NEPTUNO

—CALPE (Fretum Herculeum)

- El canto de Hesperis [esmenes]

- El hundimiento de la ATLÁNTIDA
QUIEREN ESCALAR AL CIELO
—El castillo humano se derrumba
-[fi 1a. part, Non Plus Ultra]

PART II

- EL PEREGRINO
(Colom, cor)
(Venient annis... Sèneca, *Medea*)
—SOMNI D'ISABEL, romance
(veu de nen)
—LA NOCHE SUPREMA
(Psalm. 115 / Psalm III-6 / Psalm XII-2/
Himnes: *Ave maris stella* /
Isaies LX, 8-9)
—EL DESCUBRIMIENTO

Atlàntida de J. Verdaguer

Introducció (escomesa dels vaixells)
[omès]

CANT I. «L'incendi de Pirene»

CANT II. «L'hort de le Hespèrides»
[complet]

CANT III. «Los Atlants»

CANT IV. «Gibraltar obert»

CANT V. «La catarata» [omès]

CANT VI. «Hesperis»

CANT VII. «Cor d'illes gregues»
[omès]

CANT VIII. «L'enfonsament»

CANT IX. «La torre dels tintans»
[continuació cant IX]

CANT X. «La nova Hespèria»
[La «Balada de Mallorca»]

CONCLUSIÓ. «Colom»

«Somni d'Isabel»

[darrera estrofa: «Veu coronar amb
l'espanyol imperi...»]

VERSIÓ D'ERNESTO HALFFTER (1a. audició)

Cantata escènica en un Pròleg i tres part

Pròleg

Part I

Ària i Mort de Pirene

Càntic a Barcelona

Part II

Hèrcules i Gerió, el tricèfal

L'hort de les Hespèrides

Hèrcules i el drac. Lament de les Hespèrides

Els atlants i el temple de Neptú

Alcides i els Atlants

Alcides

Mort d'Anteo i Gerió

«Fretum Heruclem- Calpe»

La Veu Divina

L'enfonsament

Non Plus Ultra

Part III

El peregrí

Somni d'Isabel

Les caravel·les i la Salve

2a. VERSIÓ D'ERNESTO HALFFTER (versió de 1977)

Pròleg

L'Atlàntida submergida

Hymnus Hispanicus

Part I

L'incendi dels Pirineus

Ària i mort de Pirene

Càntic a Barcelona

Part II

Alcides i Gerió tricèfal

Càntic a l'Atlàntida

L'hort de les Hespèrides

Els jocs de les Plèiades [de J. M. de Sagarra. Extret de *Fanfare pour une fête*]

Alcides i el drac