



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2024-2025

**Melodies que narren: la música al servei de la construcció teatral
al musical *Mar i Cel***

Núria Campos Valldepérez

NOM DEL TUTOR: Jordi Marrugat Domènech

Barcelona, 17 de juny de 2025





Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 18 de juny de 2025

Signatura:



*“Les veles s’inflaran,
el vent ens portarà,
com un cavall desbocat per les ones”*

XAVIER BRU DE SALA, *Mar i Cel*

AGRAÏMENTS

Voldria fer constar el meu més sincer agraïment a les diverses persones que han contribuït que aquest treball hagi estat possible. En primer lloc, m’agradaria donar les gràcies al meu tutor, en Jordi Marrugat, per acceptar la meva primera proposta i reconduir-la cap a una nova direcció que encaixa molt millor amb mi: la música. També li estic agraïda pel temps dedicat a les tutories, la lectura del treball i els comentaris de millora. En segon lloc, voldria agrair al compositor de *Mar i Cel*, Albert Guinovart, per concedir-me una entrevista, tot i la limitació del seu temps. La conversa va ser clau per entendre millor diversos aspectes del musical. Finalment, vull agrair el suport de la meva família –els meus pares i el meu germà–, així com el de la Maria i la Natàlia, les meves companyes i amigues. Especialment, vull agrair el suport de Pol per estar al meu costat al llarg de tot aquest procés, escoltar-me repetidament i encoratjar-me a continuar.

RESUM

Aquest treball pretén analitzar com la música és una eina de construcció de sentit dins l'àmbit literari a partir del megamusical *Mar i Cel*, representat per la companyia Dagoll Dagom i amb música d'Albert Guinovart. La música esdevé una part elemental del discurs narratiu i simbòlic del megamusical. A través de l'anàlisi dels *leitmotifs* i dels recursos musicals —com la representació de les situacions, els temes i les caracteritzacions dels personatges— s'observa com la música estructura aquest discurs narratiu que es representa a l'obra. A més, el treball també examina les referències musicals presents a *Mar i Cel*, especialment *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera*. Finalment, es considera l'evolució del compositor en produccions posteriors com *Flor de Nit* i *Scaramouche*.

Paraules clau: megamusical, musical català, *leitmotiv*, Guinovart, referències musicals

ABSTRACT

This study aims to examine the role of music as a vehicle for constructing meaning within the literary domain, taking the megamusical *Mar i Cel* —produced by the theatre company Dagoll Dagom and composed by Albert Guinovart— as its central case. Music is understood here not merely as accompaniment, but as a fundamental component of the narrative and symbolic structure of the megamusical genre. Through an analysis of leitmotifs and various musical techniques —such as the representation of situations, thematic material, and characterizations— it becomes evident how music functions as a structural framework for the narrative discourse conveyed in the work. Moreover, the study explores the intertextual musical references present in the work, particularly to *Les Misérables* and *The Phantom of the Opera*. Finally, it considers the evolution of Albert Guinovart's compositional style in subsequent Dagoll Dagom productions, such as *Flor de Nit* and *Scaramouche*.

Key words: megamusical, Catalan musical, leitmotif, Guinovart, musical references

ÍNDIX

1. Introducció	2
2. La transformació del teatre musical català	3
2.1. Dagoll Dagom.....	5
2.2. Albert Guinovart.....	7
3. La música al servei de la construcció teatral	8
3.1. <i>Leitmotivs</i>	8
3.1.1. Poder.....	8
3.1.2. Amor impossible.....	9
3.1.3. Llibertat.....	11
3.1.4. Identificació dels pirates	11
3.1.5. Cor de cristians	12
3.1.6. Avarícia.....	13
3.1.7. Traïció.....	14
3.1.8. Pietat	14
3.2. Recursos musicals.....	15
3.2.1. Tonalitat.....	15
3.2.2. Pizzicati.....	16
3.2.3. Síncopes i dissonàncies.....	16
3.2.4. Ús de la lletra a	17
3.3. Referències musicals.....	18
3.3.1. Música ètnica	18
3.3.2. Música barroca.....	18
3.3.3. <i>Les Misérables</i> i <i>The Phantom of the Opera</i>	19
4. <i>Mar i Cel</i> en relació amb <i>Flor de nit</i> i <i>Scaramouche</i>	22
4.1. Música i lletra	23
5. Conclusions	24
6. Bibliografia.....	26
7. Annexos	28
7.1. Entrevista a Albert Guinovart.....	28
7.2. Comparació entre els dos usos del <i>leitmotiv</i> de l'amor impossible	39
7.3. Comparació entre els tres usos del <i>leitmotiv</i> de la llibertat.....	43
7.4. Partitura del <i>leitmotiv</i> de la identificació dels pirates.....	49
7.5. Partitura del <i>leitmotiv</i> de l'avarícia.....	50
7.6. Partitura del <i>leitmotiv</i> de la traïció.....	51

1. INTRODUCCIÓ

La música és un element clau que pot contribuir a donar sentit a la paraula, ja que té la capacitat d'augmentar l'expressivitat d'un text, consolidar el contingut emocional i enriquir la recepció estètica. Per tant, quan música i paraula s'uneixen, l'experiència literària esdevé més viva, intensa i evocadora (ANNEX 7.1.). En el teatre musical, la música no només acompanya l'acció, sinó que esdevé un element fonamental en la construcció del sentit narratiu i literari, és a dir, a través del ritme, la tonalitat i l'orquestració, el discurs musical regula l'emoció de l'escena: augmenta o disminueix la tensió de les escenes, genera pauses amb els silencis i fa reflexionar el públic.

Albert Guinovart ha esdevingut un dels màxims representants de la composició catalana de finals del segle XX i segle XXI i defineix la música com:

L'art que arriba més directe als sentiments, perquè, travessa l'aire, travessa les ones i t'arriba a l'epidermis. El text parlat és simplement un exercici intel·lectual, i això no vol dir que no hi hagi emoció, però no és una emoció física com la qüestió acústica que t'arriba al cos. La música sempre transmet amb més facilitat les emocions, ja siguin positives, negatives, de violència, d'amor, etc. (ANNEX 7.1.).

Per tant, la música té una gran capacitat per a generar una identificació emocional amb els personatges, no és neutral, sinó que transmet valors, emocions i posicions que poden intensificar el missatge literari o bé generar una lectura més o menys crítica.

La música és un llenguatge simbòlic capaç de generar significats culturals, emocionals i narratius des dels anys setanta i vuitanta amb una nova forma de teatre musical que s'ha anomenat *megamusical* (STERNFELD, 2006) i que es produeix per primera vegada en el teatre català amb el musical *Mar i Cel*, representat per la companyia de teatre Dagoll Dagom, amb text de Xavier Bru de Sala i música d'Albert Guinovart. Aquesta nova manera de fer teatre a *Mar i Cel* es transmet mitjançant *leitmotifs*, recursos i referències musicals que es pretenen analitzar en aquest treball.

Així, els objectius d'aquest treball són els següents. D'una banda, s'analitzaran les cançons de *Mar i Cel* per observar com la música dona sentit a la literatura, com està al

servei de la construcció de sentit a través de motius, recursos i referències musicals dins d'aquest nou gènere del megamusical. De l'altra banda, s'observaran amb més detall els paral·lelismes que existeixen entre el musical de Dagoll Dagom i els seus grans models, els megamusicals de referència *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera*. A més, també s'intenta establir la relació que existeix entre el primer musical d'Albert Guinovart amb Dagoll Dagom i l'evolució que pren el compositor en aquesta continuïtat del megamusical en dues produccions posteriors: *Flor de Nit* i *Scaramouche*.

2. LA TRANSFORMACIÓ DEL TEATRE MUSICAL CATALÀ

A les dècades del 1970 i el 1980 comença a emergir una nova concepció del teatre musical, coneguda com a *megamusical*, que obté un gran èxit des dels seus inicis a West End i que avui dia continua sent un de les formes predominants tant a Broadway com a West End. Els megamusicals més exitosos són de la dècada dels anys vuitanta, però el gènere ha anat evolucionant cap a formes noves (STERNFELD, 2006). Cap megamusical manté totes les característiques dels megamusicals en general. Tanmateix, com a conjunt, es manifesta una coherència significativa i això és causat perquè tots els espectacles són importats des d'Anglaterra, com és el cas de *Cats*, *Les Misérables* o *The Phantom of the Opera*. La forma del megamusical a Broadway s'atribueix principalment al productor Cameron Mackintosh, responsable de la producció de tots aquests musicals seguit dels compositors Andrew Lloyd Webber, Claude-Michel Schönberg i Alain Boublil, tres autors que van arribar a Broadway des de París i Londres (STERNFELD, 2006).

Tot i que aquestes arrels estrangeres siguin una característica que uneix aquests espectacles, no fan que els megamusicals siguin “mega”, sinó que els megamusicals es defineixen per una sèrie de característiques que mostren que alguna cosa gran ha de passar. El primer tret definitori dels megamusicals és l'argument de gran força, és a dir, sovint mostren unes històries èpiques i de romanç, de guerra, de religió, de redempció, de vida o mort combinats amb altres sentiments. Aquests arguments estan ambientats en un passat i aborden temes amplis i universals que el públic relaciona més amb conceptes que no amb un lloc concret. Per exemple, *The Phantom of the Opera* se centra més en l'amor obsessiu que sent el Fantasma per Christine i no tant a donar detalls del París del 1861 o *Les Misérables*, tot i que presenta una gran història revolucionària francesa, se centra en els desitjos humans bàsics de llibertat i perdó. Per tant, són grans temes que es

desenvolupen al llarg dels anys, inclús dècades i que presenten personatges molt ben dibuixats en algunes situacions dramàtiques (STERNFELD, 2006).

De la mateixa manera que l'argument, la música hi juga un gran paper en aquesta mena d'espectacles. Un megamusical no presenta uns diàlegs extensos, sinó que gairebé no n'hi ha cap, perquè el cant s'estén al llarg de tota la representació escènica en una combinació de cançons fixes i materials que s'utilitzen per enllaçar o fer de transició. Els personatges canten números com en la tradició de la comèdia musical, però també canten en el transcurs de l'obra, inclús en els diàlegs, acompanyats de l'orquestra que toca constantment. Així, l'argument, l'acció, els personatges, tot està unit per la música i això fa que el megamusical es consideri més semblant a les òperes que no pas a altres formes musicals de Broadway. A més, la música és la que fa avançar la història i facilita les possibles barreres lingüístiques per al públic internacional (STERNFELD, 2006).

Un altre element que mostra clarament que l'espectacle és un megamusical és l'escenificació. Els decorats són impressionants, complicats i cars i, de fet, hi ha musicals que se centren més en els decorats que no pas en la història i la música i tendeixen a fracassar. Els millors musicals, en canvi, són aquells que saben combinar trama, música i escenificació, com són *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera* (STERNFELD, 2006).

El megamusical no només es caracteritza per una gran complexitat i dimensió interna – a nivell narratiu, musical i escènic –, sinó també per una espectacularitat externa que el converteix en un producte de gran format. Durant la dècada dels anys vuitanta, aquest tipus d'espectacles es van consolidar com a esdeveniments culturals de masses, fortament comercialitzats i amb una clara vocació internacional. Abans de l'estrena d'un megamusical ja es començava a vendre com qualsevol altre producte, és a dir, es presentaven logotips, cançons temàtiques i anuncis pels diaris, ràdios i televisions. Sovint, la música de l'espectacle ja era coneguda pel públic abans de l'estrena del musical perquè els creadors i els productors havien publicat una gravació. Aquest fet mostra que el màrqueting es converteix en un element més d'aquests tipus d'espectacle (STERNFELD, 2006).

El màrqueting i la reacció publicitària porten a un altre element clar del megamusical: l'èxit econòmic. El megamusical és conegut per ser una màquina de generar una inversió

econòmica considerable dins el món del teatre. Hi ha megamusicals que fracassen, però d'altres, els megamusicals de veritat són aquells que es representen durant anys, fins i tot dècades i continuen cridant l'atenció del públic fins a convertir-se en autèntiques institucions de Broadway i del West End (STERNFELD, 2006). A més, els megamusicals no només són un gran fenomen a llocs com Nova York o Londres, sinó que arriben a tot el món, ja que es poden exportar perquè les seves trames permeten que les persones de cultures diferents es puguin identificar amb les històries.

Finalment, un altre element que descriu aquest megamusical és la crítica negativa, perquè aquest tipus d'espectacle no és ben vist pels crítics del teatre. A la dècada dels anys vuitanta, aquests espectacles van generar una recepció negativa entre determinats cercles crítics, perquè consideraven que eren creats per estrangers, que no tenien substància, només hi havia melodies boniques i decorats brillants. Ara bé, el paper del crític teatral ha canviat molt, ja que a la dècada dels vuitanta exercien una gran influència sobre els èxits dels musicals i fins i tot podien arribar a concloure la temporada teatral, però en el megamusical aquestes crítiques deixen d'importar, perquè el nou estil publicitari genera molt d'interès per un espectacle que elimina les crítiques negatives (STERNFELD, 2006).

Així doncs, el megamusical presenta un argument amb una història del passat, emocions fortes, cant i música durant el transcurs de l'obra acompanyat de decorats impressionants. És un tipus d'espectacle que s'estrena amb publicitat massiva que genera molts diners en vendes anticipades i les estratègies de màrqueting proporcionen un logotip o una imatge recognoscible, una cançó temàtica i un eslògan. A més, les reproduccions d'èxit viatgen per tot el món, tot i que els crítics presentin discrepàncies amb aquesta mena d'espectacles, per tant, és un musical que es representa durant anys, fins i tot dècades, en què el públic va any rere any a veure la mateixa història i la converteixen en un element fix del paisatge cultural (STERNFELD, 2006).

2.1. Dagoll Dagom

Dagoll Dagom és una companyia de teatre que es va fundar l'any 1974 pel director i poeta Joan Ollé. Aquest any va estrenar el seu primer treball *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, basat en poemes de Rafel Alberti. El llançament de la companyia cap al gran públic així com la seva professionalització no es va produir fins a l'any 1977

amb l'obra *No hablaré en classe*, un espectacle sobre els records de la infància en època del franquisme. En aquest precís moment, Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella i Miquel Periel, entren en la direcció de l'espectacle i es constitueixen, també, com a equip directiu de la companyia (DAGOLL DAGOM, 2025).

El llançament definitiu cap al teatre musical es va produir l'any 1978 amb *Antaviana*, basat en contes de Pere Calders, però no és fins a l'any 1988 amb l'estrena de *Mar i Cel*, amb text de Xavier Bru de Sala i música d'Albert Guinovart, que aconsegueixen el gran èxit de crítica i de públic. Després d'aquest gran èxit van estrenar altres espectacles musicals com *Flor de Nit* (1992), *Historietes* (1993), *Pigmalió* (1997) o *Els Pirates* (1977). L'any 2004, amb motiu del trenta aniversari de la companyia, es va decidir tornar a portar als escenaris el musical de *Mar i Cel*. Aquesta renovada versió va tornar a ser un èxit i es van fer altres representacions com una nova producció d'*El Mikado* (2005) o *Boscós endins* (2005) (DAGOLL DAGOM, 2025).

L'any 2014, la companyia va celebrar els seus quaranta anys d'història i va decidir fer una nova posada en escena del seu èxit més important, *Mar i Cel*. Aquesta vegada, però, es representa amb una nova producció, una nova companyia i uns avenços tecnològics importants. Després d'això, continuen amb *Scaramouche* (2016), *Maremar* (2018), *L'alegria que passa* (2023) i finalment, coincidint amb el cinquantè aniversari de la companyia i el tancament definitiu d'aquesta, es va presentar *Mar i Cel* al Teatre Victòria per última vegada (DAGOLL DAGOM, 2025).

Dagoll Dagom presenta *Mar i Cel* amb la idea de crear un musical de gran format, amb un registre melodramàtic, un argument unitari i una música composta expressament per a l'espectacle. És una idea que sorgeix durant els assajos del musical anterior, *El Mikado* (1987) i a partir de la interpretació de *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera* a Londres la primavera de 1985. Amb aquest megamusical es pretén fer un espectacle cantat, sense diàlegs i seguint els paràmetres de les òperes populars i, més concretament, el melodrama musical (Bozzo, 2016: 111). Per tant, la companyia evoluciona i canvia obres com *Antaviana* i *Nit de Sant Joan*, musicals característics dels anys setanta que són obres de teatre que introdueixen cançons, en què no hi ha arguments perquè *Antaviana* és una obra basada en contes de Calders i *Nit de Sant Joan* parla d'una revetlla, a un concepte nou de musical, conegut com el *megamusical* en què hi ha música continuada, sense

diàlegs. A més, tot això es fa amb la voluntat de construir un gran teatre de masses, per atraure un gran públic (Bozzo, 2016: 111).

Després de descobrir el megamusical, l'equip directiu es va plantejar quina base literària podia utilitzar-se per a fer un gran musical al país (Bozzo, 2016: 111). El que cercaven era una història d'amor entre dues persones que pertanyessin a dues comunitats enfrontades entre si, de la mateixa manera que la història d'amor universal *Romeu i Julieta*. Volien fer un musical amb les dimensions que Bernstein, Robbins i Sondheim havien donat a *West Side Story* (1961). Bozzo va proposar una nova representació de *Mar i Cel*, perquè anteriorment es va dur a terme una versió sense component musical que no va tenir èxit i, juntament amb Anna Rosa Cisquella, Miquel Periel i Xavier Bru de Sala es van enfrontar al text de Guimerà: van decidir entrar dins l'obra per extraure'n un llibret per fer una òpera popular.

Per decidir qui havia de ser el compositor de *Mar i Cel*, van fer les primeres audicions per a compositors del teatre català (Bozzo, 2016: 166). En aquella època, no hi havia gaire experiència en la creació de musicals en el país i van pensar a fer un concurs restringit de compositors als quals se'ls va demanar que posessin música a uns fragments del llibret que Bru de Sala ja tenia escrits, concretament les lletres del cor de cristians "Aigua per pietat", la "Cançó d'Osman" i "Per què he plorat?" (Bozzo, 2016: 167). Els resultats van ser satisfactoris i es van posar tots d'acord que la música d'un jove Albert Guinovart era la millor proposta que s'havia presentat.

2.2. *Albert Guinovart*

Albert Guinovart és un compositor i pianista, hereu de l'extraordinari renaixement cultural que va emergir a Catalunya a principis del segle XX i que va tenir com a resultat el naixement de nous fonaments estètics amb una mirada a la gran cultura europea, sense renunciar a les fonts populars ni a la tradició heretada (GUINOVART, 2021).

La seva obra comprèn la composició de dues òperes *Atzar* i *Alba Eterna*; el ballet *Terra Baixa*; sis musicals, dels quals destaquen *Mar i Cel*, *Flor de Nit* i *Scaramouche*; grans obres simfòniques, entre les quals destaquen *El lament de la terra* i *Somni de Gaudí*; obres de música de cambra, com *Les Aventures de Monsieur Jules Verne* per a quintet de metalls

i piano i obres per a piano, instrument que l'acompanya des dels inicis de la seva carrera musical fins avui dia. Les seves creacions han estat estrenades en sales de concerts molt conegudes de tot el món per destacats intèrprets, orquestres i directors de reconegut prestigi internacional. La relació de Guinovart amb el món creatiu sonor de la seva generació l'ha portat a compondre música original per a cinema, reflectida amb èxits com *El llarg hivern* o sintonies televisives com *Nissaga de Poder* o *El cor de la ciutat* (GUINOVART, 2021).

Com a intèrpret, ha ofert concerts interpretant tant les pròpies creacions com obres de repertori per a piano en sales de concerts prestigioses d'Europa, Amèrica, Japó i Austràlia. Ha participat en molts concerts de gran prestigi i ha donat moments molt importants en els recitals que va oferir per tot el món al costat de Victoria de los Ángeles. Així doncs, Albert Guinovart mostra diverses facetes entre les quals destaquen la composició, l'orquestració, la docència i la interpretació (GUINOVART, 2021).

3. LA MÚSICA AL SERVEI DE LA CONSTRUCCIÓ TEATRAL

3.1. Leitmotivs

Un *leitmotiv* és un tema o un motiu recurrent d'una obra, especialment en literatura i música (DIEC2) que està definit d'una manera concreta perquè el lector o el públic el pugui retenir durant el transcurs de l'obra i li desperti el record d'una idea, una situació o un personatge. A més, és un recurs que ajuda a comprendre el missatge que pretén vehicular la música i relaciona diversos contextos que no s'haurien pensat mai. *Mar i Cel* és un musical ple de *leitmotivs*, però no sempre apareixen amb la mateixa melodia, sinó que es presenten d'una manera variada i transformada.

3.1.1. Poder

El poder és un tema central de l'obra que apareix associat a un *leitmotiv* musical des de la primera escena, "La Cort". En aquesta, el rei Felip III, juntament amb Don Carles, el virrei de València, l'arquebisbe Riera i la resta del Gabinet Reial decreten l'expulsió dels moriscos de tot el Regne de València l'any 1609. Aquesta primera escena es distancia de l'obra original d'Àngel Guimerà. Bozzo, a les seves memòries, en diu:

Ens va semblar molt indicat situar històricament la tragèdia que volíem explicar per què això li conferia un plus d'autenticitat i de veritat. És el que s'anomena basat en fets reals que s'aplica a algunes creacions artístiques per significar que l'argument i els personatges que s'expliquen tenen unes arrels històriques certes i comprovables i, per tant, n'augmenta la credibilitat. No es tracta tan sols d'una aventura romàntica, sinó d'una història emmarcada en un context històric molt desconegut pel públic però prou estudiat pels especialistes. Així com abans hem observat que l'apel·lació al caràcter identitari dona un plus d'interès a un espectacle –sempre que l'espectacle tingui altres valors, insisteixo– la utilització dels fets reals, històrics, documentats i comprovables també aporta un cert valor afegit a un argument teatral (BOZZO, 2016: 133-134).

Per tant, en aquesta primera escena és evident la superioritat dels cristians enfront dels moriscos.

Aquesta situació canvia a “Interrogatori dels Cristians”, però es manté l'associació de les relacions de poder amb el mateix *leitmotiv*. La mateixa melodia, tanmateix, aquesta vegada és cantada pels moriscos quan, després d'haver capturat el vaixell català on viatja Blanca, juntament amb la seva germana Maria, el seu pare Don Carles, el seu promès Ferran i altres cristians, els fan aquest interrogatori. Finalment, el mateix *leitmotiv* que indica poder també apareix en el record, en el moment en què Saïd li explica a Blanca com va ser veritablement l'expulsió. En aquest record, la mare canta al seu fill després de l'assassinat del pare i expressa els seus sentiments davant la situació que viuen. En el moment que acaba aquesta part més emotiva de la cançó, apareixen uns soldats cristians amb aquest motiu recurrent del poder per fer fora Saïd, la seva mare i la resta de moriscos.

Així, aquest motiu que va apareixent en el transcurs de l'obra presenta una melodia que desemboca cap a una gran tensió que descriu la posició dels qui tenen el poder i alhora mostra qui són els que viuen sota aquest domini. El *leitmotiv* del poder, doncs, reflecteix la lluita entre les cultures i el musical posa en escena una crítica a l'ús del poder per justificar la violència i com davant d'aquest poder les persones acaben sent víctimes d'un destí que no han escollit.

3.1.2. Amor impossible

L'amor és un dels temes claus del musical, sobretot aquesta idea de l'amor impossible entre dos amants que corresponen a comunitats diferents. Blanca és cristiana i Saïd és

morisc, tots dos són fidels a la seva religió i a les seves creences, són dos personatges que lluiten pels seus propis valors.

L'amor impossible que es tenen pren la forma musical d'un motiu que apareix en tres moments claus dins de l'obra¹. La primera vegada que es presenta és a la cançó "Per què he plorat?", durant la qual, després d'imaginar el record de Saïd i saber la vertadera història de l'expulsió dels moriscos, Blanca plora. *Mar i Cel* no té cap cançó dels protagonistes, no hi ha cap ària, tot són duets i aquest "Per què he plorat?", és un duet, però els personatges no parlen entre ells, cadascú està reflexionant per la seva banda. Per tant, no es pot dir que sigui una cançó d'amor com ho és "Estic sola". "Per què he plorat?" és el moment en què neix l'amor, però sobretot són reflexions. La cançó presenta les dues persones sorpreses per la reacció que ha tingut l'altre i és aleshores que comença a florir l'amor (ANNEX 7.1.). Pel que fa a l'estructura musical, Bru de Sala havia concebut inicialment quatre estrofes seguides d'una tornada. Guinovart, però, ho modifica. La primera estrofa es transforma en una secció A, en què la veu femenina introdueix el tema i l'oboè hi respon. La segona estrofa s'articula com una secció B diferenciada. Finalment, les dues darreres estrofes s'integren en una sola i alternen les intervencions vocals: Blanca interpreta un vers i Saïd li dona resposta amb el següent. (GUINOVART, 2024).

Aquest motiu de "Per què he plorat?" apareix després a la cançó "Estic sola", la cançó d'amor del musical en què es presenta aquest amor mutu, immens i impossible viscut amb una passió desenfrenada entre els protagonistes mentre es besen. Per tant, és un motiu que sorgeix de nou, però aquesta vegada instrumentalment, sense lletra. Finalment, se sent la mateixa melodia durant la cançó del "Comiat", però aquesta vegada és una melodia amb un ritme molt més accelerat que acompanya i reforça el que desenvolupa l'escena, ja que Ferran accedeix a ajudar els enamorats i aquests s'acomiaten per poder salvar la vida de Saïd, són els seus darrers minuts junts.

¹ Compassos del *leitmotiv* que es reprèn en tres ocasions per indiciar l'amor impossible. (Vegeu § 7.2.)

3.1.3. Llibertat

La llibertat també és un d'aquests temes clau del musical *Mar i Cel*, que es mostra com un somni al llarg de tota l'obra. Tots els personatges la desitgen, però la viuen d'una manera diferent segons la seva condició. En aquest cas, la melodia que defineix aquesta llibertat és la dels moriscos, aquells que volen la llibertat de les terres on van ser expulsats i, per tant, busquen la dignitat i la pàtria perduda. Aquesta idea queda reflectida en la cançó "Himne dels Pirates", que és l'última cançó del primer acte. Abans, però, aquesta melodia apareix al final de l'escena d'"Interrogatori dels Cristians", un moment cantat per Saïd en què reflecteix aquesta llibertat demanant inflar les veles i anar cap a l'Alger. Tant l'escena "Interrogatori dels Cristians" com "Himne dels Pirates" són moments en què els pirates tenen el poder del vaixell a les seves mans i plantegen aquesta satisfacció que senten envers el món després d'haver-hi estat expulsats pels seus presoners².

La melodia que representa la llibertat no només apareix en format d'himne, sinó que també apareix en un dels moments més emotius del musical: la mort d'Idriss. Un cop Joanot allibera els cristians amb la intenció de beneficiar-se, aquests prenen el control del vaixell i assassinen tots els moriscos, excepte Saïd. En aquest moment, Idriss canta la seva cançó i al final manté un diàleg amb el seu capità, Saïd, en el qual apareix aquesta melodia, juntament amb el record del grumet quan eren qui tenien el poder del món i l'esperança per tornar a viure aquest moment.

Finalment, al "Cor Final" també apareix aquest himne, però aquesta vegada cantat per les dues comunitats, moriscos i cristians. El "Cor Final" cantat per tots mostra aquesta idea que el fanatisme condemna tothom, no hi ha vencedors en una guerra d'odi, per tant, s'uneixen tots i canten sense presentar l'orgull envers els altres.

3.1.4. Identificació dels pirates

Els pirates, en el transcurs de l'obra, sovint tenen un motiu que els va identificant. És un motiu que es presenta per primera vegada a "La ilaha il·la Lah", en la qual comencen la cançó acomiadant-se d'aquells que han mort i un cop llançats, apareix una nova melodia

² Compassos del *leitmotiv* que es reprèn en quatre ocasions per indiciar la llibertat. (Vegeu § 7.3.)

més ràpida que s'utilitza com a presentació. En l'escena, després d'aquest canvi, els pirates comencen a fer les seves feines i expliquen qui són, parlen del botí i entre ells van explicant característiques dels altres. Aquesta melodia també apareix a la “Cançó d’Osman”, en què Saïd li pregunta a Osman si vol marxar, però ell contesta que és massa pobre. No només canta Saïd, sinó que apareix la veu de Malek, aquest personatge envejós del seu capità, que vol tota la fortuna i expressa que està fart de Saïd.

El motiu que identifica els pirates³ és recurrent al llarg de la cançó “Festa dels pirates”, en què celebren la vida, beuen i intenten violar les cristianes, però arriba Saïd i ho impedeix. Saïd ordena fuetades a Malek pel seu comportament i a la cançó “El Motí” Malek es venja i ordena donar fuetades a Idriss, però Saïd ho torna a impedir i es baralla amb la resta de pirates.

Aquesta enveja de Malek i l'ansia de ser capità s'observa en el transcurs de l'obra, però alhora es mostren les relacions dels uns amb els altres i els conflictes interns que hi ha entre aquests pirates. Això s'observa en la cançó “Estic sola”. Després del duet d'amor i el petó entre els enamorats, els pirates surten del seu amagatall i els descobreixen. Utilitzant aquest motiu, Malek li diu a Saïd que els ha traït i que queda destituït per ell, qui destaca pel seu honor davant la seva religió que no trairà mai.

3.1.5. Cor de cristians

De la mateixa manera que els pirates, els cristians també s'identifiquen en un motiu determinat. Al principi del musical els cristians són els que tenen el poder amb el decret de l'expulsió dels moriscos, però vint anys després, el 1629, el vaixell corsari atrapa el vaixell català i pren els cristians com a presoners. Aquest motiu que identifica els cristians es mostra, en primer lloc, a la cançó “Aigua per pietat”, cantada quan es troben empresonats a la bodega del vaixell. El que mostra la cançó és el patiment dels cristians empresonats que volen la llibertat.

³ Compassos del *leitmotiv* que es reprèn en cinc ocasions per indicar la identificació dels pirates (Vegeu § 7.4.)

La mateixa melodia apareix a “Raons d’Estat”, però des d’un moment del musical diferent en què les posicions dels personatges han canviat. Blanca, a “Aigua per pietat”, mira els pirates amb fàstic, amb odi pels enemics de la seva religió i de la seva fe; en canvi, a “Raons d’Estat”, ha vist el record de Saïd de l’expulsió dels moriscos, sap què va passar realment i ha descobert que ha estat enganyada pel seu pare. A “Raons d’Estat”, doncs, Blanca torna amb la resta dels cristians amb la mateixa melodia, però aquesta vegada s’enfronta als seus familiars. A més, utilitza el tango per explicar tot el que ha vist i la resta de cristians consideren que està boja, que “l’univers se li capgira”.

3.1.6. Avarícia

El motiu de l’avarícia va vinculat a un dels personatges: Joanot. Aquest personatge ja apareix a l’obra d’Àngel Guimerà, però el musical el reescriu completament. Guimerà el presenta com un cristià renegat que viatja enrolat amb la tropa de pirates i que es converteix en el salvador dels cristians i en botxí dels seus companys de vaixell, però alhora és un home avergonyit de la seva condició de renegat i la resta de cristians manifesten el seu fàstic més profund cap a aquest tipus de personatge que ha decidit renegar de la fe catòlica per a salvar la seva pell. Al musical, en canvi, es configura com algú que vol deslliurar-se de qualsevol escrúpol moral o religió amb l’objectiu de convertir-se en un supervivent, un individu cínic, disposat a fer totes les giragonses i traïcions necessàries per garantir la pròpia supervivència (BOZZO, 2016: 155-156). Així, la figura de Joanot es presenta com un home intel·ligent i cínic, dotat d’una agudesia i d’una gran capacitat que el situen per sobre de la resta de companys. De fet, és l’únic personatge que posa notes d’humor a la tragèdia i és l’únic que acaba com ell vol.

Aquest motiu d’avarícia, doncs, se situa a la “Cançó de Joanot” i a “Complot dels Cristians”, ja que sempre que apareix és perquè Joanot està tramant alguna idea per salvar-se a si mateix⁴. A més, és un personatge amant de les riqueses i a “Complot dels Cristians” és el que demana a canvi de la salvació dels cristians. Sempre que hi ha riqueses té l’objectiu d’aconseguir-les. Aquesta idea dels béns materials i dels diners també apareix a “Mateu-me d’un cop”, en què Saïd i Idriss són qui hi fan referència després de la

⁴ Compassos del *leitmotiv* que es reprèn en tres ocasions per indiciar l’avarícia. (Vegeu § 7.5.)

descoberta de l'intent d'assassinat de Blanca a Saïd. És el moment en què el pirata li deu la vida al petit grumet.

3.1.7. Traïció

La traïció és un motiu que afecta a molts dels personatges del musical, però a qui més el perjudica és al personatge de Hassèn, ja que és considerat el gos de Saïd, un personatge fosc i sanguinari per fora, però ple de bondat per dins. És el guardaespalles del capità i el protector del petit grumet Idriss (BOZZO, 2016: 164). Quan veu que Saïd s'enamora de Blanca, s'alia amb Malek i s'enfronta al seu amo. És en aquest moment de pena per traïr el seu amo que canta la "Cançó de Hassèn". Aquesta cançó representa la tristor de Hassèn. Per tant, és d'un ritme lent que construeix un moment molt emotiu. Un cop acabada la cançó, el personatge és assassinat per Joanot.

Aquest *leitmotiv* musical que representa la idea de traïció⁵ també sorgeix a la cançó "Comiat" i afecta diversos personatges. Blanca, enamorada de Saïd, l'ajuda a fugir. Tot i saber que actua correctament, no pot evitar sentir que traeix la seva fe i la llei del seu pare per poder ser feliç. Saïd se sent deslleial a la seva tripulació, perquè ha anat en contra dels principis del vaixell i ara tots són morts, excepte ell, per haver-se enamorat d'una cristiana. Finalment, Ferran també se sent deslleial envers els cristians en deixar escapar Saïd, mogut per l'amor que sent per Blanca.

3.1.8. Pietat

La melodia de l'inici d'"Estic sola" és un motiu que apareix cantat per Blanca i els dos representants de cada comunitat: Saïd i Don Carles. Aquest motiu apareix per primera vegada a "Estic sola" on Blanca li demana a Saïd que la mati, perquè prefereix morir que no ser esclava a l'Alger, però Saïd s'hi nega perquè és l'únic pirata que sap que no van camí a l'Alger, sinó que van cap a l'illa de Gerba, on hi ha els espanyols. Aquesta mateixa melodia apareix a la cançó "Pare meu estimat" quan Blanca li demana al seu pare pietat

⁵ Compassos del *leitmotiv* que es reprèn en dues ocasions per indiciar la traïció de diversos personatges. (Vegeu § 7.6.)

per ella i per l'amor que sent per Saïd, però les diferències religioses tenen més pes i Don Carles no accepta.

3.2. *Recursos musicals*

3.2.1. Tonalitat

Per a la construcció de les cançons del musical, la tonalitat és un recurs molt important que emprà Guinovart. La tonalitat és un conjunt de sons, relacions melòdiques i harmòniques organitzades respecte a una nota anomenada tònica (DIEC2). Es basa en set sons anomenats graus que corresponen als set noms de les notes. A més, una tonalitat pot tenir diferents modes en funció de la relació intervàl·lica de cada grau amb la tònica (ALTOZANO, 2017). Els dos modes que es troben en la música occidental són major i menor i cada un d'aquests designa uns aspectes diferents. El mode major representa allò que és brillant o edificant en la seva qualitat emocional. És l'alegria, la llum i la força positiva, mentre que el mode menor mostra la part més fosca, més malenconiosa o tensa, la tristesa i la profunditat emocional.

Aquesta diferència entre modes apareix dins el musical i Albert Guinovart ho fa molt explícit. L'exemple més clar és la cançó "Himne dels Pirates", una cançó plena de força cantada en mode menor en què els pirates expressen la seva lluita per la llibertat i el retorn a la pàtria que havien perdut. Aquesta melodia, però, també apareix a l'escena de la mort d'Idriss, el petit grumet, un dels moments més tràgics del musical, d'una manera molt diferent, perquè ja no és un mode menor, sinó que Guinovart el converteix a major.

Guinovart explica que tant Dagoll Dagom com Xavier Bru de Sala tenien molt clar que havia d'haver-hi reiteracions d'aquesta melodia d'"Himne dels Pirates". El fragment amb la lletra "les veles s'inflaran" havia d'aparèixer a la mort d'Idriss perquè donaria un to més emocionant. Ara bé, la melodia és molt heroica, en menor, però quan arriba la mort del grumet la melodia és en major i en forma d'*adagio* per ser més emocionant, no només escènicament, sinó també musicalment (GUINOVART, 2024). Per tant, aquest mode major s'utilitza per crear un patetisme en la mort d'un nen d'una manera més serena (ANNEX 7.1.).

La mort d'Idriss és un moment difícil de musicar, atès que és la mort d'un nen i fer una música en tintes dramàtiques és molt reiteratiu, ja que allò que està passant ja és una desgràcia. És per aquest motiu que Guinovart compon una música més serena, més plàcida, inspirada en la música mozartiana i el baix Alberti⁶, és a dir, fer el contrast entre el patetisme de què passa a l'escena amb la música, tenir una escena difícil amb una música feliç que crea aquesta esfera més dramàtica i que funciona dins el musical (GUINOVART, 2024).

3.2.2. *Pizzicati*

Un altre d'aquests recursos que fa servir Guinovart és els *pizzicati*, és a dir, una pràctica musical que utilitzen els instruments de corda per fer sonar les cordes estirant-les lleugerament amb els dits, sense l'ús de l'arc. És una tècnica que crea un so curt i sec, molt diferent del so sostingut que es produeix amb l'arquet. El terme *pizzicati* és el plural del terme *pizzicato*, que en italià significa “pessigat” i fa referència a aquest moviment dels dits per fer sonar les cordes.

Aquest recurs es vincula a un dels personatges del musical: Joanot. El *pizzicato* és una tècnica que utilitzen els instruments de corda, com el violí, la viola, el violoncel i el contrabaix, cada vegada que apareix el personatge de Joanot, que representa un home intel·ligent i cínic, dotat d'agudesia, algú que per salvar la seva pròpia vida és capaç de trair tothom. Així, aquest acompanyament musical presenta una persona traïdora, sibil·lina, plena de misteri i que recorda la música nocturna. Per tant, quan se sent aquesta música els espectadors ja saben que té relació amb el personatge de Joanot, cosa que contribueix a donar unitat a tot l'espectacle (ANNEX 7.1.).

3.2.3. Síncopes i dissonàncies

Durant el musical hi ha molts moments que generen tensió, però són moments que no són definits per una melodia, sinó que és el ritme el que suscita que en l'escena hi hagi tensió. Totes aquestes escenes amb tensió comencen amb un ritme suau que es va accelerant

⁶ Acompanyament format per grups de quatre notes que constitueixen acords arpegiats d'un mateix dibuix melòdic, del qual varien els intervals segons l'acord.

progressivament fins a situacions límit. A partir d'aquestes escenes, es desencadenen canvis importants en l'acció.

Les pulsacions de les cançons presenten accents que permeten determinar la mètrica – binària, ternària o quaternària –, la qual està relacionada amb les pulsacions del compàs. Aquests accents, però, no només es troben en les pulsacions, sinó que també es troben en les subdivisions, unes figures rítmiques, el valor de les quals és menor que una pulsació, com per exemple les corxeres (MAS, 2020). El recurs que utilitza Guinovart per crear aquesta atmosfera de tensió és la síncope, és a dir, un efecte rítmic que es produeix quan el so d'una nota comença dins d'un temps dèbil i es desenvolupa fins arribar a un temps fort. Aquest efecte mostra una sensació d'inestabilitat dins la música i provoca que surti fora de la rutina (MAS, 2020).

Aquest clima de tensió amb les síncope també va acompanyat de la dissonància musical, és a dir, una qualitat de dos o més sons simultanis que produeix una sensació inharmoniosa o poc agradable a l'orella a causa de la proximitat freqüencial de dos components espectrals en un so complex o en una combinació de notes (TERMCAT). Així doncs, són dos recursos que es vinculen a aquesta tensió, que va apareixen al llarg de tot el musical, que comença amb un ritme més pausat i amb un registre més piano que va creixent cap a un ritme més accelerat i un registre molt més fort que arriben als límits i els dinamiten.

Aquest recurs, en *Mar i Cel*, és molt present en tots aquests moments de tensió que s'estableixen, com és el cas de l'escena “La Cort”, on apareixen aquestes síncope per donar sortida al decret de l'expulsió dels moriscos. També s'utilitzen a “L'expulsió – Ària de la mare”, quan entren els soldats per expulsar Saïd i la seva mare, juntament amb la resta de moriscos. No només apareix entre cristians i moriscos, sinó que a l'escena de la “Festa dels Pirates” aquest recurs s'utilitza per confrontar els pirates entre si.

3.2.4. Ús de la lletra a

El musical *Mar i Cel* és un exemple de megamusical en què tot és cantat i gairebé no hi ha escenes dialogades. Ara bé, hi ha alguns moments en tres escenes determinades que apareix el vessant més instrumental o cantat per un cor de veus sense lletra, només amb

l'ús de la lletra a. Aquestes escenes són “La ilaha il·la Lah”, “Aigua per Pietat” i “Raons d'Estat” i expressen el patiment que viuen els personatges. D'una banda, “La ilaha il·la Lah” presenta els moriscos completament abatuts per la mort dels seus companys pirates, els quals són llançats al mar i, de l'altra, “Aigua per Pietat” i “Raons d'Estat” mostra aquest sentiment de turment que pateixen els cristians quan són empresonats pels moriscos i fan ús d'aquest recurs quan canten a la bodega.

3.3. Referències musicals

3.3.1. Música ètnica

El musical tracta la història de dos amants de comunitats diferents que s'enamoren i viuen en un entorn d'odi i venjança. És un musical en què es representen cristians i moriscos, però la música no fa distinció entre les dues comunitats. Guinovart assegura que les músiques ètniques no li han agradat mai, però havia de fer una música diferent per a cada comunitat (ANNEX 7.1.). Decideix crear un llenguatge harmònic per als moriscos, però des de la visió i la sensibilitat d'un músic occidental, és a dir, no s'ha investigat per compondre una música morisca, sinó que des de la visió de l'Occident, si es vol fer música àrab, el més comú és l'ús dels acords amb segones augmentades, per tant, pujar un semitò als acords majors a nivell melòdic i harmònic (ALTOZANO, 2017). A més, Guinovart no pensa a fer unes cançons o unes altres, sinó que considera fer el conjunt d'una obra, el tot. Així, tot i que en algunes cançons pugui haver-hi una música més morisca, com per exemple “El Zoco”, no es fa des de la intenció d'investigar res ni de fer política amb la música, no hi ha una ciència darrere de tot això, sinó que representa allò que el compositor considera correcte des del punt de vista sonor (ANNEX 7.1.).

3.3.2. Música barroca

El musical conté molts gèneres musicals com balades, tangos, vals, música més èpica, però hi ha una cançó determinada, “Interrogatori dels Cristians”, que conté un tipus de música diferent que s'aproxima més a la música de l'època en què està ambientat el musical, l'any 1629. Aquesta nova melodia que es presenta a “Interrogatori dels Cristians” és cantada pel personatge de Don Carles, el pare de Blanca que representa el cristianisme extrem, és a dir, és un home amb unes idees molt clares, sempre es manté

amb els mateixos pensaments i és un personatge acostumat a ser líder, ja que decideix, juntament amb la resta de la cort, l'expulsió dels moriscos.

Quan Saïd pregunta a Don Carles qui és, comença una melodia molt similar a la música barroca, concretament és una siciliana, una forma musical amb un ritme de música antiga, un compàs compost com 6/8 o 12/8 i utilitzat en l'òpera i la música instrumental durant el Barroc. A més, el quartet de corda que l'acompanya toca sense fer vibrar les cordes expressament i el teclat no és un so de piano, sinó que és un so de clave (ANNEX 7.1.).

3.3.3. *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera*

Mar i Cel és un musical que té uns referents molt clars: *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera*. Els tres musicals tenen la mateixa estructura dramàtica en dos actes i presenten uns espais creats per aquesta idea del megamusical, és a dir, en *Mar i Cel* hi ha el famós vaixell, en *Les Misérables* es mostra una gran barricada i *The Phantom of the Opera* mostra les catacumbes de l'òpera de París. A més, presenten una estètica, un vestuari i un color similars.

Tot i que els dos musicals són grans referents per a *Mar i Cel*, és cert que *Les Misérables* mostra més connexions amb el musical català. Tots dos musicals es basen en obres literàries, ja que *Les Misérables* es basa en l'obra de Victor Hugo i *Mar i Cel* té un llibret de Xavier Bru de Sala que es basa en el *Mar i Cel* d'Àngel Guimerà. Són dos grans èxits propers en el temps, perquè *Les Misérables* es va representar per primera vegada el 1980 i *Mar i Cel*, el 1988. Bozzo explica que la idea de crear el musical de *Mar i Cel* prové de veure *Les Misérables* i *The Phantom of the Opera* l'any 1985 a Londres (BOZZO, 2016: 111). De fet, *Les Misérables* era un musical que Dagoll Dagom volia posar en escena, però per divergències creatives amb la producció anglesa no va ser possible (PEÑARROYA, 2018).

Estructuralment, hi ha molts paral·lelismes entre el musical de *Les Misérables* i el musical de *Mar i Cel*. Els protagonistes Saïd i Blanca corresponen a Màrius i Cosette, Idriss és el personatge de Gavroche, la mort del grumet és la mort d'Éponine, quan tots els pirates moren, un d'ells queda penjat del peu, de manera similar a una escena de *Les Misérables* i l'avarícia de Joanot és la mateixa que la de la família Thénardier.

Un dels elements més característic dels dos musicals és l'himne, és a dir, tots dos tenen un himne emblemàtic situat al mateix lloc, al final del primer acte. A l'himne de *Les Misérables* –“One Day More”– hi ha una gran força de melodies utilitzades, cadascú canta la seva, però tots canten a l'uníson, en canvi, a “Himne dels Pirates” de *Mar i Cel* hi ha l'uníson al principi, però després les veus es van dispersant i a l'última tornada apareixen més veus fins a acabar amb l'acord de la dominant, fet que mostra una comunitat que canta després d'una baralla entre ells. Ara bé, tot i que ambdós musicals inclouen un himne per culminar el primer acte, Dagoll Dagom s'inspira amb la versió anglesa de *Les Misérables* –“Do Yor Hear the Pepole Sing?”–, per a recrear la cançó “Himne dels Pirates” de *Mar i Cel*. “Do Yor Hear the Pepole Sing?” és l'himne del poble que canta per lluitar contra la injustícia i l'opressió, mentre que *Mar i Cel* representa “Himne dels Pirates”, que expressa aquesta llibertat dels pirates per recuperar la pàtria perduda.

S'ha generat un gran debat sobre si la cançó “Himne dels Pirates” ha estat una còpia de *Les Misérables* o ha sigut una inspiració, ja que es considera que hi ha molts paral·lelismes (CANO, 2025). Guinovart, en canvi, contesta:

L'orquestració, ni idea, no ho sé, no he vist mai l'orquestració d'aquests musicals i no els he tornat a sentir. Hi ha molta gent que sempre diu que el *Mar i Cel* té referències a *Els Miserables* i jo diria que, des del punt de vista teatral molt, dramàtic, hi ha coses que sí que estan, com l'aixecada de bandera del final del primer acte, els morts del segon acte. En canvi, quan vaig veure *Els Miserables* a Londres no em va agradar gens, o sigui, la música, en canvi, em va agradar molt *El Fantasma de l'Òpera*. Així que et puc dir que si hi ha alguna inspiració primer seria *El Fantasma de l'Òpera*, perquè trobo que és una música molt més inspirada, més ben feta amb més recursos. En canvi, *Els Miserables* és música de cantautor que després s'ha vestit bé, l'han orquestrat bé, però la substància musical és més interessant la d'*El Fantasma de l'Òpera*, així que jo prendria més inspiració musical. Ara, entenc que si es veu un himne al final del primer moviment amb l'aixecada de la bandera, hi hagi gent que digui que s'assemblin. (ANNEX 7.1.)

Un altre d'aquests elements característics és la història d'amor impossible. *Les Misérables* presenta l'amor entre Màrius i Cosette, però alhora l'amor impossible d'Éponine, que està enamorada de Màrius i sap que el seu amor no serà mai correspost i amb aquest dolor canta “On My Own”. Aquesta mateixa idea s'imposa a *Mar i Cel* amb la “Cançó d'Osman”, ja que és un personatge que no vol ser un pirata, sinó que vol viure

enamorat de la seva estimada, però no és possible perquè és pobre. Ara bé, si l'estimada l'esperés, viurien un amor incondicional i això és el que expressa a la seva cançó.

Amb totes les tensions que presenten els musicals, ha d'haver-hi un moment d'entreteniment que rebaixi aquesta tensió i aquest patiment. En el cas de *Les Misérables* hi ha la família Thénardier, els pares d'Éponine, uns delinqüents que fan malifetes i canten la cançó "Master of the House". A *Mar i Cel*, aquest moment de distensió també apareix, però d'una manera diferent, ja que l'escena és protagonitzada pels dos nens, Idriss i Maria, que canten "Les pomes". Per tant, és la cançó cantada pels dos joves que pertanyen a dues comunitats diferents i es fan amics compartint una poma. Aquesta cançó està composta amb un to infantil, de puresa i d'innocència perquè la canten els dos infants i representa aquesta humanitat compartida entre els personatges. Així, malgrat la guerra i l'odi que hi ha entre les dues comunitats, els dos personatges més petits són capaços de relacionar-se amb gestos senzills.

Finalment, també es mostra aquest moment èpic que no està al final de l'obra, sinó que està al mig i genera un canvi en el musical. En el cas de *Les Misérables* hi ha la cançó "I Dreamed I Dream", en què Fantine canta després de ser despatxada de la feina i parla sobre el pare de la seva filla que les va abandonar, però també dels somnis que han estat truncats. A *Mar i Cel*, en canvi, el moment més romàntic és la cançó "Per què he plorat?" on Saïd i Blanca comencen a enamorar-se i s'adonen que els pensaments que tenien l'un de l'altre són diferents, és a dir, Saïd s'adona que Blanca no és una cristiana terrible, sinó que té sentiments i Blanca veu que Saïd no és un pirata bàrbar, sinó que té una gran noblesa a dins seu.

Ara bé, tot i que hi ha moltes similituds, també hi ha algunes diferències. En els musicals, és típic compondre un interludi que fa de resum del que s'ha sentit fins ara o d'allò que vindrà a continuació. A *Les Misérables* aquest interludi és la cançó "One Day More". En canvi, a *Mar i Cel* no hi és. El compositor de *Les Misérables* és Claude-Michel Schönberg, un compositor que en l'època del musical ja era conegut, havia treballat en altres músiques; en canvi, Albert Guinovart, el compositor de *Mar i Cel*, no havia compost mai un musical, havia estudiat música i la seva carrera estava enfilada per a ser intèrpret, no compositor. A més, *Les Misérables* és una obra que té un recorregut històric molt gran, ja que s'ha continuat representant durant trenta-vuit anys arreu del món, és una obra de

dimensió universal que es representa en grans orquestres a Broadway i Londres. En canvi, *Mar i Cel* és una obra de teatre escrita per Àngel Guimerà, un escriptor més arrelat a la terra catalana que també presenta aquestes històries universals de lluita i d'amor, però la representació és més petita, no hi ha molts músics, només un o dos per instrument i tot i que s'ha representat a altres ciutats com Madrid o països com Alemanya, no ha tingut l'èxit que s'esperava (CANO, 2025).

4. MAR I CEL EN RELACIÓ AMB FLOR DE NIT I SCARAMOUCHE

Albert Guinovart és un compositor que va començar a treballar amb la companyia Dagoll Dagom amb *Mar i Cel* el 1988, però posteriorment va treballar amb ells en dos musicals més: *Flor de Nit* i *Scaramouche*. Quan va compondre les cançons de *Mar i Cel*, Guinovart era molt jove, estava destinat a ser intèrpret, no a ser compositor, però una amiga seva del conservatori, Isabel Soriano, va treballar amb Dagoll Dagom en la representació d'*El Mikado* i comptaven amb ella per al següent musical. Soriano li va comunicar a Guinovart que Dagoll Dagom volia crear un musical d'un estil grandios, pel qual buscaven gent autòctona, però no trobaven compositors per a fer la feina i va decidir presentar-se. Així, Guinovart era un jove inexpert, que va veure molts musicals de l'època per poder construir una sèrie de cançons (GUINOVART, 2024).

Quatre anys després, va fer un altre concurs per ser el compositor de *Flor de Nit*, el nou musical de Dagoll Dagom. La companyia volia una música de Paral·lel i pensaven que Guinovart no ho podria fer, però els va tornar a convèncer (GUINOVART, 2024). En canvi, *Scaramouche* va ser un musical proposat pel compositor, ja que sempre ha anat buscant històries i pensant en arguments. Guinovart va veure la pel·lícula *Scaramouche* i va proposar a la companyia fer el musical, però poc temps abans s'havia fet a Madrid i va ser un fracàs, per tant, van rebutjar la idea. Anys després, però, concretament l'any 2016, la companyia va decidir agafar la idea i fer el musical (GUINOVART, 2016).

Durant aquests anys, s'ha generat el debat sobre quin és el millor musical en català i el món està dividit entre *Mar i Cel* i *Flor de Nit* (HERNÁNDEZ i PONCES, 2018). *Mar i Cel* és un musical molt més influent perquè va arribar en el moment precís, a finals dels anys vuitanta, quan a Europa triomfaven els megamusicals. Va ser un encàrrec de Dagoll Dagom per expandir el seu llenguatge més enllà d'adaptacions com *El Mikado* o obres

molt catalanes com *Antaviana*. A més, va portar a l'escena catalana la grandiositat escenogràfica, com aquell gran vaixell i els poders dels cors que rivalitzava amb altres obres europees. És un musical que presenta una gran complexitat en les escenes, els recitatius i els cors. En canvi, *Flor de Nit* és un musical que no té la intensitat de tenir un dels millors duets del musical internacional com *Mar i Cel*, però té números de cabaret i el so que aporta Guinovart va més enllà del seu llenguatge clàssic, hi ha nous formats com la famosa carta i s'hi troba el so de la Barcelona històrica de principis del segle XX. Així, en *Mar i Cel* s'observa un Guinovart més jove, sense formació per compondre que va evolucionant per arribar a *Flor de Nit* amb més maduresa per escollir unes cançons més elaborades (GUINOVART, 2019).

4.1. Música i lletra

Albert Guinovart sempre treballa sobre la lletra perquè la música vagi a favor del missatge i en els tres musicals que ha treballat amb Dagoll Dagom, ha compartit feina amb molts lletristes diferents.

Quan va entrar al projecte de *Mar i Cel*, Dagoll Dagom i Xavier Bru de Sala tenien el procés dramàtic molt avançat, l'estructura estava preparada, però les lletres encara no estaven acabades, per tant, en alguns moments, el compositor i el lletrista van pactar la mateixa mètrica de les cançons en moments diferents. Tots dos es van entendre a la perfecció i Guinovart ha recalcat que Bru de Sala fa una poesia molt bona i popular que fa que sigui molt fàcil repetir i memoritzar, és a dir, “Himne dels Pirates”, “Per què he plorat?”, “Estic sola” tenen lletres que estableixen una connexió directa amb el musical (ANNEX 7.1.).

En el cas de *Flor de Nit* i *Scaramouche* va ser més difícil. El lletrista de *Flor de Nit* va ser Manuel Vázquez Montalbán, un gran poeta, però de vers lliure, és a dir, no conservava les mateixes mètriques i per crear cançons amb estructures repetides era difícil (ANNEX 7.1.). Aquest va ser un dels defectes de *Flor de Nit*, la idea que hi havia molta música diferent que costava més d'identificar. Però s'ha acabat convertint en un musical de culte perquè hi ha música molt variada (ANNEX 7.1.). *Scaramouche* va ser diferent perquè va tenir tres lletristes: Joan Lluís Bozzo, Joan Vives, que era el director musical i David Pintor, que era l'ajudant de direcció. Tots tres feien lletres i totes eren diferents les unes

de les altres, per tant, era difícil trobar la coherència musical en lletres tan diferents (ANNEX 7.1.).

Els tres musicals, però, parteixen de contextos molt diferents: el conflicte religiós, la Barcelona dels anys previs a la Guerra Civil Espanyola i la Revolució Francesa. *Mar i Cel* presenta aquestes cançons més genèriques i la intensitat dels megamusicals americans i londinencs. La riquesa de *Flor de Nit*, a part de tota la càrrega política, és que hi ha un espectacle musical que conté, al seu torn, una altra representació musical, és a dir, es podria fer una versió de *Flor de Nit* només amb les cançons de cabaret com els tangos, els cuplets, els pasdobles o el xotis. A més, els personatges tenen la seva música, en la seva vida quotidiana. Així, hi ha dos nivells musicals, dos llenguatges diferents: d'una banda, la música de gènere –el cuplet, el pasdoble, el xotis, el tango– i, de l'altra, la música més personal, l'estil Guinovart, una música més sofisticada europea. En *Scaramouche*, la música està inspirada en la pel·lícula dels anys cinquanta, la pel·lícula d'aventures del Hollywood daurat, en una música espectacular orquestral i simfònica de tots els compositors de l'època, per tant, la música que es presenta a *Scaramouche* és d'aquest estil èpic dels anys cinquanta que es va fer com a homenatge a tots aquells compositors que van fugir d'Europa pel nazisme i van aterrar a Hollywood (ANNEX 7.1.).

5. CONCLUSIONS

En el transcurs de tot el treball s'ha volgut demostrar i posar de manifest que la música no només serveix com a acompanyament, sinó que esdevé un element clau per donar a la literatura un nou significat escènic i emocional, especialment en el context del teatre musical i del megamusical. El musical *Mar i Cel*, representat per la companyia de Dagoll Dagom, amb text de Xavier Bru de Sala i música d'Albert Guinovart exemplifica aquesta relació entre so i paraula.

L'estructura musical de l'obra és basada en l'ús dels *leitmotifs*, que desperten records vinculats a una idea, una situació o un personatge concret. A més, aquests *leitmotifs* ajuden a experimentar una comprensió molt més profunda dels temes i de les emocions que l'obra pretén transmetre. Els recursos musicals com l'ús de la tonalitat, les síncopes, les dissonàncies per generar tensió o els *pizzicati* per crear misteri, tot i que són menys

evidents que l'ús dels *leitmotifs*, també són elements que contribueixen a la construcció del significat de l'obra.

El model de megamusical no és nou, sinó que s'inspira i dialoga amb els grans models d'aquest tipus d'espectacle internacional com *Les Misérables* o *The Phantom of the Opera*. Aquests musicals s'adapten al context català amb una gran sensibilitat i mostren paral·lelismes evidents: els personatges, l'himne, la història d'amor impossible, la comèdia que rebaixa el to dramàtic de l'obra i el moment més romàntic que desperta un canvi dins el musical. Hi ha tot un conjunt d'elements que recorden a aquests grans models de *Mar i Cel* on es mostra la intenció de fusionar la literatura i la música en el discurs escènic.

També s'ha analitzat l'evolució d'Albert Guinovart en altres produccions de Dagoll Dagom: *Flor de Nit* i *Scaramouche*. L'estudi dels tres musicals de Guinovart amb la mateixa companyia de teatre mostra l'evolució com a compositor. A la primera versió de *Mar i Cel*, Guinovart és un jove compositor sense maduresa i sense experiència en composició, que treballa de manera instintiva. A *Flor de Nit* ja es percep més maduresa compositiva per elaborar les cançons. Finalment, a *Scaramouche* ja es troba un Guinovart molt més madur i que va més enllà dels codis del musical clàssic. Els tres musicals parteixen de contextos diferents i es construeixen amb diversos lletristes, fet que condiciona l'estil i la relació entre la música i el text, però que també demostra com Guinovart ha estat capaç de continuar amb aquesta renovació del musical català sense perdre la seva identitat.

En definitiva, després d'analitzar les cançons, els motius que configuren els temes, els personatges i les situacions del musical i els paral·lelismes amb altres models permet afirmar que la música no només confereix sentit a la literatura, sinó que la transforma, la projecta, l'expandeix i la universalitza. L'obra escrita acaba esdevenint sonoritat i vivesa i el musical com a gènere esdevé un vehicle per redescobrir els clàssics o representar obres noves i per connectar amb el públic a través de les emocions i d'un llenguatge on lletra i so coincideixen en l'escena.

6. BIBLIOGRAFIA

ALTOZANO, J. (17 de novembre de 2017). *Llenguatge musical: Què és un interval musical*. [Disponible en línia a <https://sites.google.com/view/llenguatge-musical/melodia/intervals>]

BASTÉ, J. (Amfitrió). (21 d'agost de 2024). *Albert Guinovart, pianista i compositor de bandes sonores com la de Mar i Cel*. El món a RAC1. [Disponible en línia a <https://www.rac1.cat/a-la-carta/detail/868423f6-aa6d-4995-8b19-b1d200a55f82>]

BOZZO, J.L. (2016). *Viatge al centre del musical*. Barcelona: Editorial Empúries

BRU, X., GUINOVART, A. i RAMOS, G. (2024). *Mar i Cel. Versió pianística feta pel mateix autor* (2a ed.). Barcelona: Editorial de Música Boileau

CANO, J. i MORA, N. (28 de gener de 2025). *Els Miserables vs. Mar i Cel*. Ondacero. [Disponible en línia a https://www.ondacero.es/emisoras/catalunya/lleida/audios-podcast/els-miserables-mar-cel_202501286798d11ae95c0600017c6660.html]

DAGOLL DAGOM. (2025, any de consulta). *Història Dagoll Dagom, la companyia*. [Disponible en línia a <https://www.dagolldagom.com/ca/historia>]

DIEC = INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (1995 [2007]): *Diccionari de la llengua catalana* [en línia] 2a ed. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

ENCICLOPÈDIA CATALANA (s.d.). *Dins Gran Enciclopèdia Catalana*. [Disponible en línia a <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/baix-dalberti>]

FERNÁNDEZ, Ò. (Amfitrió). (8 d'agost de 2016). *A. Guinovart: “Amb Scaramouche vull fer un homenatge a les pel·lícules de capa i espasa dels 50”*. El matí a Catalunya Ràdio. [Disponible en línia a <https://www.3cat.cat/3cat/a-guinovart-amb-scaramouche-vull-fer-un-homenatge-a-les-pellicules-de-cap-i-espasa-dels-50/audio/929846/>]

GUINOVART, A. (2021). *Biografia*. [Disponible en línia a <https://ca.albertguinovart.com/bio>]

GUINOVART, A. (17 d'octubre de 2024). *Mar i Cel. Cap.I: La composició. Entrevista a Albert Guinovart*. Barcelona: Editorial de Música Boileau. [Disponible en línia a https://www.youtube.com/watch?v=v4_RxYDaPCA]

HERNÁNDEZ, F. i PONCES, A. (Amfitrions). (24 de juny de 2018). *El nostre teatre musical: Albert Guinovart. El millor dels temps*. [Disponible en línia a <https://www.3cat.cat/3cat/el-millor-dels-temps/audio/1006896/>]

HUERGA, L., ICETA, N. i NOVELL, J. (Amfitrions). (17 de juny de 2024). *Entrevista a Albert Guinovart* (Nº 54). Punt Volat, pòdcast cultural de L'Avenç, Enderrock i Raig Verd. Spotify. [Disponible en línia a <https://open.spotify.com/episode/34t8WcbAEoDq5kV8X2RHv8?si=okO78brrQkWLvv6IrP-iwg>]

MAS, C. (12 de maig de 2020). *Què és una síncope?* Carles Mas Garí. [Disponible en línia a https://www.youtube.com/watch?v=4I8jO_p3M2s]

STERNFELD, J. (2006). *The Megamusical*. Bloomington (USA): Indiana University Press

UNIVERSITAT POMPEU FABRA. GRUP DE RECERCA EN TECNOLOGIA MUSICAL. *Diccionari de les tecnologies del so i de la música* [en línia]. Barcelona: TERMCAT, Centre de Terminologia, cop. 2014. (Diccionaris en Línia: http://www.termcat.cat/ca/Diccionaris_En_Linia/161/>)

7. ANNEXOS

7.1. Entrevista a Albert Guinovart

Com creu que la seva música a *Mar i Cel* reforça o transforma el missatge literari original d'Àngel Guimerà?

No he tingut mai la intenció de fer això, sinó que vaig entrar en aquest projecte, vaig fer una prova i la vaig guanyar i simplement he intentat transmetre, més que el drama de Guimerà, el llibret de Xavier Bru de Sala que m'ha transmès a mi i, per tant, a través de la música, fer entendre la meva emoció, el meu entendre de l'argument que m'han passat. Quan fas música és intentar comunicar amb el públic, traspasar les teves emocions al públic, a través d'aquest argument de Guimerà.

Al seu entendre, quina emoció o idea clau aconsegueix transmetre la música que el text sol no transmetria amb tanta força?

La música és un element clau que dona un sentit profund a la literatura, té la capacitat d'augmentar l'expressivitat d'un text, consolidar el contingut emocional i enriquir la recepció estètica. Hi ha un moment en què la música i la paraula s'uneixen i l'experiència literària esdevé més viva, més intensa i evocadora. De fet, jo crec que la música sempre és l'art que arriba més directe als sentiments, perquè, travessa l'aire, travessa les ones i t'arriba a l'epidermis. El text parlat, la majoria de cops, és simplement un exercici intel·lectual, i això no vol dir que no hi hagi emoció, però no és una emoció física com la qüestió acústica que t'arriba al cos. La música sempre transmet amb més facilitat les emocions, ja siguin positives, negatives, de violència, d'amor, etc. També s'ha de dir que això no és un avantatge de la música en particular, sinó en general, ja que hi ha músiques de mala qualitat que no ho aconsegueixen, és a dir, no és que posar música a tot arreu sigui millor per transmetre el missatge, sinó que depèn de com, la música arriba directe.

En *Mar i Cel* passa també no?

Jo no soc ningú per dir-ho (riu), però veig que la resta del públic s'emociona i que,

segurament en l'obra original de Guimerà, sobretot avui dia, en vers, es fa molt més feixuga. Potser en l'època si, però veure-la avui dia costaria molt.

Durant l'obra, hi ha moltes frases musicals que es van repetint al llarg de la composició i acaben assumint una càrrega emotiva específica, fins a esdevenir *leitmotifs*. Quin va ser el procés de creació d'aquesta estructura, en què la música i l'emoció es combinen d'una manera tan coherent?

Quan vaig entrar en el projecte, de fet, Dagoll Dagom i el Bru de Sala tenien bastant avançat tot el procés dramaturgic, tota l'estructura estava bastant beneïda, les escenes com anirien i això. Ara, quan vaig entrar jo, encara no estaven acabades les lletres, estaven apuntades i, per això crec recordar sí que vam pactar una mica amb el Bru de Sala, moments que ens aniria molt bé plantejar la mateixa mètrica de les cançons en moments diferents. Per exemple, "L'Himne dels pirates" apareix a l'escena V, d'una manera una mica com balada, de manera que quan arriba l'himne, en el teu subconscient ja has sentit allò. "Per què he plorat?", se sent per primer cop en aquesta cançó, però en el segon acte apareix a l'"Etic sola" com la fugida, aquell tros de la fugida, del trio, de la barca també apareix.

Quan vaig refer tota l'orquestració, el 2004, per la segona producció, vaig afegir molts *leitmotifs* a nivell instrumental, és a dir, per exemple, les notes del "Per què he plorat?", surten com a contrapunt amb el cor final, però també molts moments de l'obra. Jo intento jugar amb aquest element com que és psicològic dels *leitmotifs*, de posar-los en els llocs estratègics. També vam tractar que a la mort d'Idriss s'acaba cantant l'"Himne dels pirates", però quan es mor ella, en major, perquè l'"Himne dels pirates" és menor, aquest major, per tant, era una mica com crear un patetisme en la mort d'un nen que en el major ho fa més serena, perquè el contrast amb la mort d'un nen encara feia més emoció. Això, en el cor final es representa ja tot, aquesta mena de variació en major.

En moltes entrevistes diu que l'adaptació musical de la primera a la segona versió canvia completament. Quines diferències principals hi ha entre les dues versions?

Des de la segona es manté gairebé tot. Quan es va fer el *Mar i Cel* la primera vegada, era la primera vegada que jo orquestrava i quan es va fer la segona ja era professor d'orquestració a l'ESMUC, o sigui, van passar aquests quinze anys i jo vaig aprendre molt, vaig estudiar molt i vaig tenir moltes més experiències a nivell orquestral, per tant, no em podia permetre que sonés igual. A més, quan ho va fer el Teatre Nacional vam demanar que fos una revisió de l'obra, no una reiteració i, de fet em van agrair perquè vaig ser l'únic que vaig revisar la qüestió, perquè els altres van dir que era el mateix *barco*, la mateixa direcció, tot. Jo vaig orquestrar tot de dalt a baix. Això no ho vaig fer jo voluntàriament, però la "Cançó de Hassèn" em van dir que la canviés, perquè a l'original, com que el paper el feia Joan Crosses, jo el vaig conèixer cantant blues i vaig voler fer que es lluis cantant blues, és a dir, la "Cançó de Hassèn" té ABA, doncs la A és un blues, però la B ja no, llavors em van dir que no lligava en el context de l'obra i és cert, però jo ho vaig canviar, tot i que tothom sempre em diu que prefereixen la primera, però té més coherència ara, no és com un bolet allà al mig. Llavors vaig canviar la A, vaig reharmonitzar la B d'aquesta cançó.

La "Cançó de Joanot", la part central la vaig canviar, però a la tercera edició, que ho va tornar a fer el Pep Cruz, em va dir que volia tornar a fer el que havia fet la primera, la vaig canviar una mica només, però vaig recuperar la versió que havia fet ell.

En el trio del final també vaig fer algun canvi, en la melodia de Ferran, ja que abans feia un *leitmotiv* del "Per què he plorat?", però després vam veure que ell no s'identificava amb aquesta música, llavors vaig fer els contrapunts diferents. "Ària de la mare" té tres lletres i vaig canviar la del mig. Tot això s'ha mantingut.

La tonalitat és un dels factors importants de l'obra. Com varia la tonalitat entre els moments en què parlen els cristians i els moments dels moriscos? Com influeix la tonalitat en les obres?

No canvia, a veure, cadascú té el seu gust. A mi, mai m'han agradat les músiques ètniques, llavors, clar, havia de fer que fos una mica diferent, el llenguatge harmònic quan eren els moros, però des de la sensibilitat d'un músic occidental. O sigui, no vaig investigar res la música ètnica i des de l'Occident, quan vols fer una música aràbiga, el gust és de les segones augmentades, llavors ho vaig fer a nivell melòdic i potser harmònic, però jo la

considerava com un tot de l'obra, no com ara vaig a fer unes cançons i ara unes altres. Sí que és veritat que al principi, quan es presenta, vaig fer una música més “moruna”, però sense investigar res, no hi ha una ciència darrere de tot això. És el que a mi em sona.

Com va reflectir les qüestions socials i polítiques en la seva composició de *Mar i Cel*? Creu que ha definit una música per als moriscos i una per als cristians? Com va ser aquest procés? D'on surten aquestes melodies?

No ha sigut mai la meua intenció. Jo em devia al text i a l'argument, però mai he pensat que puguem fer política en la música. Ara, que tota l'obra es pugui interpretar des del vessant polític ho entenc.

Quins elements musicals s'utilitzen a “Per què he plorat?” per transmetre el patiment i la desesperació del personatge? Com es fa servir l'orquestració, el tempo i la tonalitat per crear aquesta atmosfera?

“Per què he plorat?”, des d'un principi, vam pensar que havia de ser, el que anomenàvem abans, el single, és a dir, abans es feia un disc, que era el LP i aquesta cançó havia de ser el single. El single, d'una banda, tenia el “Per què he plorat?” i de l'altra, “Himne dels pirates”, o sigui, ja de principi, havíem dit que aquestes havien de ser les cançons principals. Fixa't que *el Mar i Cel* no té cap cançó dels protagonistes, no hi ha cap ària, tot són duets i aquest, “Per què he plorat?”, és un duet, però no es parlen, cadascú reflexiona per la seva banda, per tant, no es pot dir que sigui una cançó d'amor, ja que el d'amor és “Etic sola”. “Per què he plorat?” és quan neix l'amor, jo crec, però sobretot són reflexions. Jo vaig intentar fer una cançó bonica amb l'aire d'això, de les dues persones sorpreses per la reacció que ha tingut l'altre i com si es comencés a florir l'amor. Tot el que és l'estructura, que en principi, en Bru de Sala m'havia presentat quatre estrofes més la tornada i després quatre estrofes i la tornada, llavors jo li vaig dir que em semblava tan llarg que el que vaig fer és: la primera estrofa és una A, que ella canta i li respon l'oboè, la segona estrofa és una B i després venia la tercera, que jo li vaig demanar si podia adjuntar-les, la tres i la quatre, així ella canta un vers, en Saïd canta l'altre. Això ho vaig inventar jo, ja que ja és una cançó llarga, però havia d'anar a un estil més wagnerià, però després ve la tornada.

Com transmetre això? Amb un ritme lent, el que s'acostuma a dir una balada, una harmonia afavoridora, el moment de "Per què he plorat?" és més explosiu, en canvi, la resta de versos són més reflexius, hi ha l'explosió de la reflexió amorosa.

A quin tipus de música creu que forma part el musical *Mar i Cel*?

El musical *de Mar i Cel*, hi ha molta gent, inclús aficionats a l'òpera que em diuen que és com una òpera, llavors no es diu òpera, perquè la vocació era popular i es fa en veus amplificades, però també és veritat que algunes òperes s'amplifiquen, però en principi l'òpera contemporània és molt més d'investigació. Es podria relacionar en les òperes del XIX, que eren amb música popular de l'època i després, és clar, en un període que es deien musicals riu, en música de dalt a baix, com una òpera, no era una òpera rock, que això era una altra cosa, però per exemple, *el Fantasma de l'Òpera* és una òpera riu, *Els Miserables* igual i, a la segona meitat dels anys vuitanta i principis dels noranta, estava bastant de moda això, però havien de ser produccions cares, en el sentit que per fer una música de dalt a baix havies de tenir una orquestra, que li doni colors i això va lligat amb el pressupost. Per això, avui dia, és més difícil veure musicals de gran format pel pressupost.

Hi ha alguna melodia o moment concret de l'obra que creu que té un impacte especial en la narrativa?

Tots, perquè inclús el moment més *tonto* que pugui haver-hi musicalment està en funció de la resta, això per exemple, amb la Rosa Cisquelles sempre deia: "aquí hi ha un *baixon*, aquí hi ha un *baixon*", i jo li deia, perquè hi hagi una pujada ha d'haver-hi una baixada, ja que si tota l'estona fas a dalt, és molt estressant. Això ho deia respecte a un número que es diu "Sempre t'hem comprès", que és un número esponja, són les cristianes que parlen amb la Blanca i jo deia que no sempre es pot anar per dalt. Tot va en funció de transmetre el missatge, tant el missatge del text com musical. Ara, moments àlgids m'agrada molt el No estàs sola, la "Cançó d'Osman" no sé si m'agrada, però com que agrada a tothom també. La de "Les pomes" també agrada bastant, perquè és un tros divertit. A "Himne dels pirates" li tinc una mica de mania, perquè em va costar molt de compondre i és el que sempre em demana tothom, no puc dir que no m'agrada, però m'agrada més el "Cor

Final” i després la “Cançó de Hassèn” també m’agrada bastant. És clar, si no m’agradés algun tros, no l’hagués posat.

Podríem dir que *Mar i Cel* ha esdevingut un clàssic del teatre musical català. Com viu el pas del temps sobre aquesta obra? Hi ha elements que avui, mirant en retrospectiva, canviaria o reinterpretaria? S’ha plantejat crear una cinquena versió?

Jo crec que no, perquè ja el vaig revisar el 2004 i crec que vaig fer una nova feina. Jo sempre em vaig quedar amb la recança que no estava preparat per a fer tanta música, perquè la meua carrera s’encarava amb el piano, no a la composició, encara que m’agrada fer-ho, llavors sempre em donava a impressió de què em venia gran. Malgrat l’èxit, però és veritat que el 2004, quan la vaig revisar tota, em vaig adonar que el que era la música, estava molt bé, em vaig reconciliar molt en la música, el que no estava bé eren les orquestracions i les qüestions corals es podien perfeccionar, millorar. Treure algun tros per fer-lo més lleuger, però saps què passa? Avui en dia, quan canvies alguna cosa, la gent sempre diu que li agrada la d’abans, o sigui crec que ara és millor no canviar res. També és veritat que avui dia és com un clàssic i no sé si la tornaria a fer igual, això no ho sé, però en aquella època vaig creure que s’havia de fer així.

Com creu que es complementen, en *Mar i Cel*, la paraula i la música per construir significat?

Jo penso que, primer, l’argument és molt potent, la gent pot anar passant dècades que se senten identificades, perquè el xoc de cultures i continua sent encara. Després hi ha un element, que és una reflexió del Bozzo, que jo penso que té molta raó, perquè els Països Catalans, ja que quan s’ha fet a València o a Mallorca, ha agradat molt, ens en sentim una mica identificats amb la minoria, o sigui, si ho fas a Madrid s’identifiquen amb els cristians, en canvi, nosaltres, encara que no tinguem res a veure amb els moriscos, t’identifiques una mica perquè és la llengua minoritària, llavors per això ell deia que té més èxit aquí que no quan s’ha fet en castellà o a Alemanya per exemple.

Crec que el text del Bru de Sala és fabulós, tot i que ens van criticar molt a l’estrena, tant

a ell com a mi, ens van fer unes crítiques horroroses, per exemple, a ell li deien que escrivia paraules, que tot i ser del català, que no eren prou poètiques, com per exemple burro, *barco* i a mi, una de les crítiques més ferotges és que em deien que la música que havia fet era molt similar a Walt Disney, que jo no ho vaig entendre, perquè m'ho deien com un insult, però a mi sempre m'ha agradat la música de Disney, de la meua època eh, ara potser ha canviat. Crec que el text de Bru de Sala és molt bo, perquè a més, fa poesia bona, però molt popular al seu temps, que és molt fàcil de repetir. Jo després he treballat amb altres llibretistes i em costa molt de fer-los entendre que és molt important fer una frase que memoritzi una cançó, és a dir, “les veles s’inflaran” és “Himne dels Pirates”, “Per què he plorat?”, “No estàs sola”, està ple de lletres que et recorden directament i són petites frases. És veritat que quan analitzes la lletra a poc a poc, de vegades hi ha uns accents que sents que no estan de tot perfectes posats, tot i que de vegades un accent mal posat, un altre accent més fort l’arregla, en general no hi ha massa problemes, de fet, vam tenir més problemes a la primera edició, a la segona vam canviar coses perquè els accents caiguessin al seu lloc.

En *Mar i Cel*, *Flor de Nit* i *Scaramouche* hi ha una forta relació entre el contingut literari i la música. Quin és el punt de partida habitual per a vostè: el text, l’ambientació, els personatges... o la música comença a fluir des de la idea emocional?

Els dos musicals que m’has dit i altres que he fet, que no és Dagoll Dagom, sempre ho faig sobre la lletra. Mai plantejo una melodia per posar una lletra a sobre, primer perquè els músics no manem tant, més aviat som els últims de la fila, però a més, jo penso que la música ha d’anar a favor del missatge. Allò de Monteverdi deia que si era abans la paraula o la música, jo crec que és millor que vagin junts, però el que dona la inspiració a la música és que hi hagi lletra. Només m’ha passat una vegada, jo vaig fer dos musicals amb el Jordi Galceran, un era *El Paradís* i l’altre *El Gaudí* i llavors vaig fer una cantata que era *Els pastorets*, llavors em va dir: “Escolta, com que ja hem treballat junts, fem-ho al revés amb els pastorets” i jo li vaig preguntar “Com vols que faci una cançó si no tinc la lletra?” i ell em va dir que la cançó parlaria de tal cosa, si hi havia un canvi emocional en alguna cançó i jo feia la música en abstracte amb aquesta idea i ell feia la lletra més fàcilment, perquè jo la gravava i ell ja sentia on hi havia els accents musicals i l’inspirava per a fer les lletres. Per tant, no és que no es pugui fer al revés, el que passa és que m’he

acostumat a fer-ho així i ho trobo més estimulante, perquè si fas música en abstracte, moltes vegades et repartiries, en canvi, en una lletra, per exemple, no faria una frase de tretze notes, en canvi, si em donen una frase de tretze síl·labes hauré de trobar la manera i això m'estimula molt.

Els casos concrets de *Flor de Nit* i *Scaramouche*, en *Flor de Nit* va ser bastant difícil, perquè el Manuel Vázquez Montalbán era un gran poeta, però de vers lliure, és a dir, no tenia idea de conservar les mateixes mètriques, llavors el vers lliure per fer una òpera és perfecte, però per fer un musical, que has de fer cançons que es repeteixin les estructures era difícil. Com que no hi havia manera que l'entengués, el Bozzo em va dir "Escolta, fes una cançó nova" i a final, el *Flor de Nit*, potser va ser un dels defectes que va tenir, és que hi havia molta música diferent que costava més d'identificar, però que a la llarga s'ha convertit en un musical de culte, precisament perquè hi ha molta música i molt variada. Això va ser una mica culpa que al Vázquez Montalbán li costava molt reiterar, tot i que hi ha algunes cançons que me les va escriure la lletra el Bozzo.

Després, *Scaramouche* va tenir un petit problema per al meu gust que ells no sé si van estar contents o no, però és que hi va haver tres lletristes: el Bozzo, el Joan Vives, que era el director musical i el David Pintor, que era l'ajudant de direcció, tots tres feien lletres. Llavors eren molt diferents les unes de les altres i de vegades, era complicat trobar la coherència musical quan les lletres et deien coses tan diferents, tot i que també penso que la coherència te l'ha de donar el músic.

Totes tres obres parteixen de contextos molt diferents: el conflicte religiós, la Barcelona dels anys previs a la Guerra Civil Espanyola i la Revolució Francesa. Com adapta el llenguatge musical a cada univers dramàtic mantenint una coherència estilística pròpia?

Jo crec que el *Flor de Nit*, la gràcia que tenia, tot i que l'èxit de *Mar i Cel* vaig haver de tornar a fer unes proves, no em van trucar a mi per fer-lo, ja que tot el que eren els cuplets, els tangos, els pasdobles, pensaven que no podria fer-los. Jo crec que la riquesa del *Flor de Nit*, a part de tota la càrrega política, és un musical a dintre d'un altre, és a dir, de fet tu podries fer *Flor de Nit* només amb les cançons del cabaret de *Flor de Nit*, o sigui amb

els tangos, el xotis, tot el que és el cabaret, però a més, els personatges tenen la seva música, en la seva vida quotidiana, que seria el musical com la gent entén el musical. Jo crec que aquí sí que vaig posar dos nivells musicals, dos llenguatges diferents: la música de gènere, el cuplet, els números que sortien, el pasdoble, el xotis, el tango, això era música molt de gènere i tot i que intentava posar el meu segell, li havia de donar el so de l'època, en canvi, la resta de música era una música molt més personal, el que tu dius d'estil Guinovart, tot i que era més diferent, més del segle XX, que el de *Mar i Cel*, és a dir, hi ha *guinyos* al Foxtrot, a la música més sofisticada europea, etc.

Després a *Scaramouche*, tot i que la meua idea, que més tard no es va semblar en res, els hi vaig donar la idea veient la pel·lícula. Després em vaig llegir la novel·la també, però la pel·lícula era dels anys cinquanta i era la típica pel·lícula d'aventures del Hollywood daurat, en una música espectacular orquestral i simfònica de tots aquells Victor Young, de tots aquests compositors i jo ho vaig poder portar com una imatge, llavors hi ha molta música d'aquest estil simfònic èpic dels anys cinquanta. Naturalment, si hi havia una cançó d'amor jo m'adaptava, però en general, vaig voler fer homenatge a molts d'aquests compositors que van fugir d'Europa pel nazisme i que van aterrar a Hollywood.

En cadascun dels seus musicals sembla haver-hi una cançó que esdevé l'eix emocional i simbòlic de l'obra –una mena d'himne que concentra el seu missatge essencial–. Com és el procés de creació d'aquestes peces? Neixen de forma intuïtiva o són fruit d'una construcció molt meditada? Creu que pot haver-hi semblances entre els tres himnes?

Jo sempre soc bastant intuïtiu, però els himnes eren causats pel text, és a dir, Dagoll Dagom es va plantejar fer l'"Himne del Paral·lel", per fer un homenatge i és clar, ja tenia clar que no el podia fer com el dels pirates, sinó que havia de ser un himne precisament amb molt color, de la Barcelona de la preguerra, de la República, un color molt cabaratero, etc., però que al mateix temps fos solemne. Després "Himne del Poble", en *Scaramouche*, m'ho va donar tot el Bozzo, que va voler fer aquesta, llavors no és la cançó més popular, perquè harmònicament és més rebuscada que a *Mar i Cel*, potser era una música més del que era la cançó de *Scaramouche*, però "Himne del Poble" no se semblava perquè a l'inici *Scaramouche* podia ser més reivindicatiu i més compromès i va acabar sent una mica més comèdia, perquè van voler donar aquest aire més de riure i de comèdia. L'"Himne del

Poble” és d’aquests que encara és molt com l’original, malgrat que les aventures tenien molt de contingut polític.

Hi ha alguna referència d’altres himnes que ha utilitzat?

Tots van ser creació. Bé, clar, jo en la meua vida he sentit molts himnes, però no vaig escoltar coses específiques, no.

Joan Lluís Bozzo, a *Viatge al centre del musical*, explica que hi ha dues referències claríssimes a *Mar i Cel: Les Misérables* i *El Fantasma de l’Òpera*. Existeixen paral·lelismes en l’ús de l’orquestració? Hi ha altres referències?

L’orquestració, ni idea, no ho sé, no he vist mai l’orquestració d’aquests musicals i no els he tornat a sentir. Hi ha molta gent que sempre diu que el *Mar i Cel* té referències a *Els Miserables* i jo diria que, des del punt de vista teatral molt, dramàtic, hi ha coses que sí que estan, com l’aixecada de bandera del final del primer acte, els morts del segon acte, en canvi, quan vaig veure *Els Miserables* a Londres no em va agradar gens, o sigui, la música i, en canvi, em va agradar molt *El Fantasma de l’Òpera*. Així que et puc dir que si hi ha alguna inspiració primera seria *El Fantasma de l’Òpera*, perquè trobo que és una música molt més inspirada, més ben feta amb més recursos, en canvi, *Els Miserables* és música de cantautor que després s’ha vestit bé, l’han orquestrat bé, però la substància musical és més interessant la de *El Fantasma de l’Òpera*, així que jo prendria més inspiració musical. Ara, entenc que si es veu un himne al final del primer moviment amb l’aixada de la bandera, hi hagi gent que digui que s’assemblin.

Si trobessis paral·lelismes em sabria molt de greu, perquè a mi no m’agradava i mai em van forçar que s’assemblés, ni molt menys, ara hi ha qüestions harmòniques, potser sí, però trobo que s’assembla més a *El Fantasma*. No dic que no estigui inspirat eh, però el *Fantasma* em va agradar molt i, la pel·lícula de *Els Miserables* em va agradar és, perquè ho vius molt de prop, està molt bé, però no és el meu musical preferit musicalment.

En *Follies*, si hagués hagut de fer el *Flor de Nit* sí, que és més música de revista. Vaig veure un que em va agradar molt que aquí han fet un parell de vegades i l’any que ve el tornaran a fer, que és *Germans de Sang*, però perquè la història és brutal, en canvi, la

música era molt simple, és a dir, era un dramaturg que ell mateix va fer la música, que era una música molt poc. Després també vaig veure *Into de bood*, que em va agradar molt, per tot el que eren escenes musicals, que no eren números tancats o cançons sinó que eren escenes més participatives, això em va anar molt bé. T'he de dir que potser el que em va influenciar més, més que els musicals, són les òperes, perquè el meu entorn sempre ha sigut la música clàssica, coneixia moltes més òperes, de musicals no coneixia res, o sigui, que el meu univers, tot i que m'agrada molt la música clàssica, l'òpera també està plena de melodies, però diguem-ne que els meus referents van ser aquests. Després vaig veure musicals, però t'he de dir que a mi els musicals els trobo una mica de "baratillo", és a dir, és diner privat, no pots arruïnar els productors, ha de ser relativament comercial, però de vegades els trobo que pujar nivell també aniria bé.

Quan canta Carles, primer és una siciliana, que és un ritme molt de música antiga, del Barroc en un compàs de 6/8 o 12/8 que s'utilitza a l'òpera. Després, el quartet de corda toca sense vibrar expressament, al teclat li poso un clave, vull dir que si, sense investigar, sinó pel que sé, és el mateix que posar les segones augmentades als moriscos. No crec que s'assembli en res a Monteverdi, però sí que és l'aire, sobretot el ritme.

Les melodies de Joanot segueixen un mateix patró?

Si, la "Cançó de Joanot", amb aquest acompanyament de *pizzicati* té una cosa així com sibil·lina, és a dir, el Joanot és d'aquestes persones que no es casa amb ningú, que va a la seva, per tant, és una persona traïdora, sibil·lina i llavors aquesta música nocturna m'agradava. A més, la cançó de l'estructura té ABC, perquè després hi ha una mena de vals, una zona de més èpic al mig. Joanot és un personatge que no té tant de paper, llavors quan intervé intentava posar aquesta música que tenies el referent d'ell, no per res, com per donar unitat a tot plegat. També passa amb Don Carles, que té una música especialment desagradable, és a dir, per entendre'ns, la línia melòdica de Don Carles és una mica dissonant, dodecafònica, perquè no té una melodia agradable, igual que el Malek, que sempre se li havia dit que té una cançó ell sol, la seva música és atonal, perquè en els dos mons representen les males persones.

7.2. Comparació entre els dos usos del leitmotiv de l'amor impossible¹

36 MAR I CEL - Albert Guinovart / Xavier Bru de Sala

Editorial Bellver

BLANCA - lliu - re. an - za. A/G Gmaj7 A/G

SAID ri - da. ri - da.

Per - què he plo - rat? Per què he plo - rat? Com mai no ha - vi - a vist plo -
 ¿Por - qué ha te - ni - do que llo - rar co - mo ja - más yo vi llo -

mp subito

Què m'ha pas - sat? Què m'ha pas - sat?
 ¿Por qué llo - rar? ¿Por qué llo - rar?

- rar.
 - rar?

cresc. rit.

E/G# A(add9) B6

Per - què he plo - rat? Per do - què he plo -
 ¿Por qué he que he te - ni do que que llo -

p subito

Partitura “Per què he plorat?”

¹ El leitmotiv que representa l'amor impossible apareix tres vegades en el transcurs del musical, però a la selecció de piano només apareixen dues partitures: “Per què he plorat?” i “Estic sola”.

BLANCA

C#m7 E/B A(add9₄₊) A B6

raí? per qui no ha - vi - a de plo -
 rar por por quien no ha - bí - a de llo -

SAID

raí? Per - què he plo - raí? Per - què he plo -
 rar? ¿Por - què he te - ní - do - què que llo -

Per - què ha plo - raí? Per - què ha plo -
 ¿Por - què he te - ní - do - què que llo -

cresc.

C#m7 E/B A(add9₄₊) A B5+ 5

raí? per qui no ha - vi - a de plo -
 rar por por quien no ha - bí - a de llo -

raí? com mai no ha - vi - a vist plo -
 rar co - mo ja - más a yo vi llo -

rit.

Partitura "Per què he plorat?"

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in treble clef with the lyrics "BLANCA E" and "SAÍD". The piano accompaniment is in bass clef. The score includes various musical markings such as "rar. rar?", "gua", "CODA", "Tempo I", "rit.", and "loco". The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each with two staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Partitura "Per què he plorat?"

- cos - ta - to l'in - fi - nit.
 ni - to se u ni - rán.

- cos - ta - to l'in - fi - nit.
 ni - to se u ni - rán.

Tempo

The musical score consists of three systems. The first system contains two vocal staves (soprano and alto) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Italian. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system is a piano solo section marked 'Tempo', with a more complex right-hand melody and a continuing eighth-note bass line. The third system continues the piano solo with similar textures.

This section continues the piano solo from the previous system. It features a consistent eighth-note bass line and a right-hand melody with various chordal textures. The third system concludes with the word 'calando' written above the final notes, indicating a deceleration.

Partitura "Estic sola"

7.3. Comparació entre els tres usos del leitmotiv de la llibertat²

The image displays a musical score for the song "Himne dels Pirates". It consists of vocal staves and piano accompaniment. The score is written in E-flat major (three flats) and 12/8 time. The lyrics are in Catalan. The score is divided into several systems, each with a key signature change indicated above the staff: A-flat, E-flat/G, E-flat, F-sharp4 rit., F, B-flat m, G-flat, and E-flat m. The tempo/mood markings include "Meno mosso" and "rit.". The lyrics are: "fer - ma, on vi - vim ar - re-lats en el vent. Les / fir - me, donde el vien - to nos que - re en - rai - zar. Las / ve - les s'in - fla - ran, el / ve - las se hin - cha - rán, y el / vent ens por - ta - rà com un ca - vall des - bo - cat per les / bar - co a - van - za - rà, co - mo un ca - ba - llo sal - va - je al ga -".

Partitura "Himne dels Pirates"

² El *leitmotiv* que representa la llibertat apareix en quatre ocasions, però a la selecció de piano només apareixen tres de les quatre cançons: "Himne dels Pirates", "Cançó d'Idriss" i "Cor Final".

23 IDRISS F#m4 F Bbm Gb(maj7)

COR

o - nes. Les ve - les t'in - fla - ran,
lo - pe. Las ve - las se hin - cha - ran

Ab Fm Gb Ebm7

vert ens por - ta - rà com un ca - vall des - bo - cat per les
bar - co a - van - za - rà co - mo un ca - ba - llo sal - va - re al ga -

F#m4 F Bbm Ab

Tempo I

o - nes. El sol és el sen - yor del dí - a
lo - pe. La lu - na es rei - na de la no - che

Tempo I

Tempo I

rit.

Partitura "Himne dels Pirates"

The musical score is for a piece titled "Cançó d'Idriss". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in 12/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#).

Vocal Line:

- First system: *Fm/Ab*, *Fm*, *Bbm*, *Bdim.*, *Fm/C*, *C7*, *Db/B*. Lyrics: *bra - ça'm ca - pi - tà, no - veus que es - tic ge - lat? Les*
- Second system: *fri - o, Ca - pi - tán, a - prie - ta - me ha - cia tifi Las*
- Third system: *Moderato*, *C#m7*, *F#m*, *B7*. Lyrics: *ve - les s'in - fla - ran, el vent ens por - ta - rà, com*
- Fourth system: *ve - las se han - cha - rán y el bar - co a van - za - rà, co -*

Piano Accompaniment:

- First system: *cresc. ed accel.* (crescendo and acceleration), *rit.* (ritardando).
- Second system: *Moderato*.
- Third system: *Moderato*.

Partitura “Cançó d’Idriss”

IDRISS

un ca - val des - bo - cat per les o nes. lar - ri - ba -
 mo un ca - ba - llo sal - va jo pe. Y lle - ga -

ra el di - a de glò - ria, quan ja no que - din cris - ti - ans, que can - ta -
 ra el di - a de glo - ria en que cae - rà la cris - tian - dad y can - ta -

SAID
 Quan ja no que - din cris - ti - ans, que can - ta -
 En que cae - rà la cris - tian - dad y can - ta -

rem la gran vic - tò - ria
 re - mos la vic - to - ria

rem la gran vic - tò - ria dels fi - dels va - lens fills d'A - la
 re - mos la vic - to - ria de los fie - les ha - jos de A - la

rit. *pp*

rit. *pp*

Partitura "Cançó d'Idriss"

25

C/E Cm/Eb Dm7(5b) G7

pe - dra que es - tén so - bre el nos - tre re - pòs. El cel téu - na fos - cor im - pe - ne -
men - sa nues tra tum - ba y re lu - gio de paz. Tie - ne el cie - lo una ne - gra vio -

SOPRANOS
CONTRALTS

Ab Fm Gsus4 G

tra - ble i el mar que - da can - sat i a - dor - mit.
len - cia y es - té el mar in - mu - ta - ble y gla - cial.

12/8 C Am7 30 Dm G7

mar a - cia - pa - rat, el cel en - te - ne - brit, da -
cie - lo oscu - re - ció y el mar se vuel - ve gris man -

12/8

Partitura "Cor Final"

C

SOPRANOS

CONTR - vant cha - do por la mort i de l'o di. o di. dio.

Am7

Dm7

G

TENORS

BAIXOS

El El

Dm

G7

Dm

G7

El mar cie - a - cla - pa - rat, el cel, el cel, da - man - cie - lo os cu - re - ció, se vuel - ve gris, man -

mar cie - a - cla - pa - rat, el cel en - te - ne - brit da - man - cie - lo os cu - re - ció, el el mar se vuel - ve gris

35

Am

Dm

G7sus4

G7

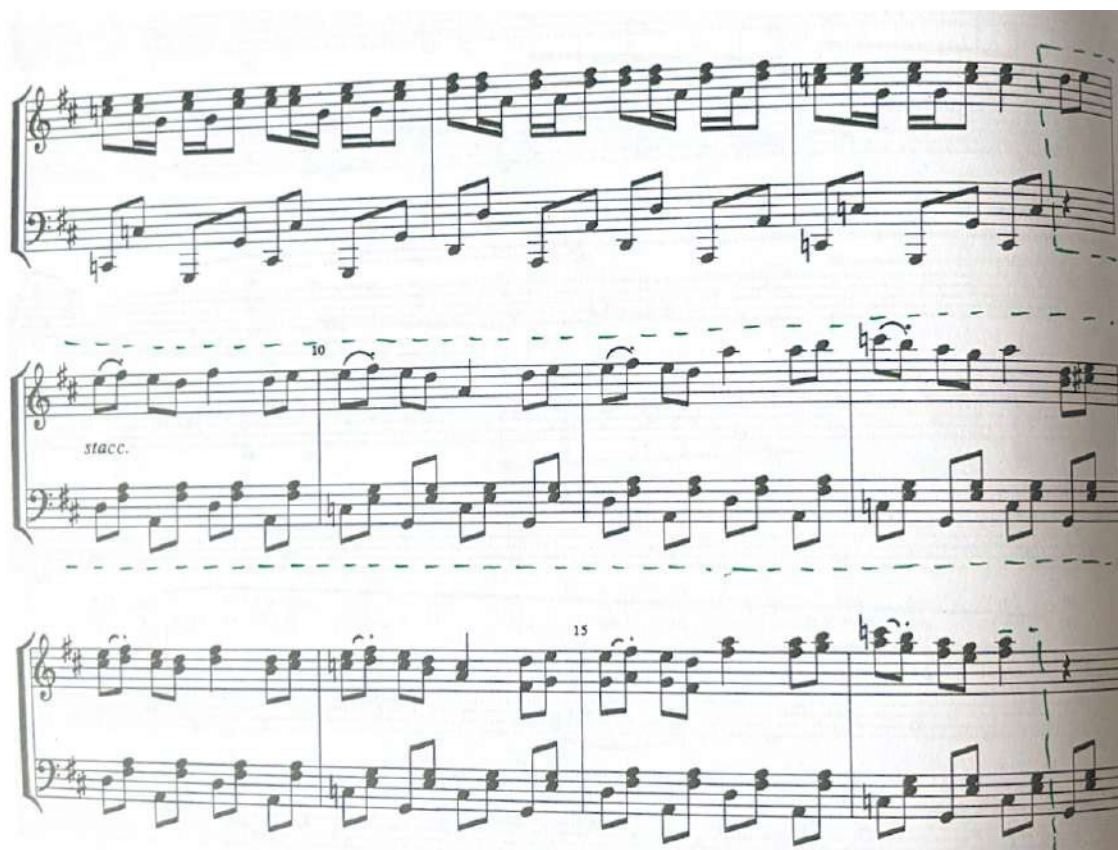
- vant cha - do por la mort i de l'o di. o di. dio. - rit.

- vant cha - do por la mort i de l'o di. o di. dio.

rit.

Partitura "Cor Final"

7.4. Partitura del leitmotiv de la identificació dels pirates³



Partitura “Festa dels pirates”

³ El leitmotiv que representa la identificació dels pirates es reprèn en cinc ocasions diferents, però a la selecció per a piano només apareix la partitura de la cançó “Festa dels pirates”.

7.5. Partitura del leitmotiv de l'avarícia⁴

The image displays a musical score for the song "Cançó de Joanot". It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. The lyrics are in Catalan. The piano part includes various chords and textures, with some sections marked with dynamics like *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The vocal line includes lyrics such as "jo sóc més viu que tots ells", "Veig la mort i l'oloro", "Co-roz-co su per-fu-me", "i la pal-po, trecla llen-gua i la tas-to", "su ca-ni-cia es u-na vie-ja a-man-te", "quin gust té, Sé prou bé quin gust", and "y fe-roz pun-tu-al y fe". The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes a *rit.* (ritardando) marking. The second system includes a *gva* (grave) marking. The third system includes a *loco* (loco) marking. The score ends with a *p* (piano) marking.

Partitura "Cançó de Joanot"

⁴ El leitmotiv que representa l'avarícia en el transcurs del musical es reprèn en tres ocasions. Ara bé, a la selecció de cançons per a piano només apareix la "Cançó de Joanot".

7.6. Partitura del leitmotiv de la traïció⁵

The image shows two pages of a musical score for the song "Cançó de Hassèn". The left page is numbered 80 and the right page is numbered 81. The score is written for voice and piano. The title "HASSÈN" is written above the first staff on both pages. The lyrics are in Catalan. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The piano part features a prominent bass line with many octaves. The right page has a section marked "3.ª versió" (3rd version) at the top right.

80 MAR I CEL - Albert Guinovart / Xavier Broto de Sola

HASSÈN

sem pre li - del a Sa - tà
sem pre li - al a Sa - tà

a tempo

sem lo veu que mar - ra - ra
de go vo des que gi tan

B♭

3.ª versió

sem lo veu que mar - ra - ra
de go vo des que gi tan

81 MAR I CEL - Albert Guinovart / Xavier Broto de Sola

HASSÈN

vil ay l'he un tra - ite
vil ay l'he un tra - ite

p subito

Fma J7 D9+

Gm Gm7 C9b (5+)

Fma J7

per - què sa - tà
De - m, Sa - tà

per - què sa - tà
per - què sa - tà

Partitura “Cançó de Hassèn”

⁵ El leitmotiv que representa la traïció apareix en dues ocasions al musical, però a la selecció per a piano només es troba la “Cançó de Hassèn”.