

EUGENI D'ORS I LA FILOSOFIA COM A MÚSICA

Joan Cuscó i Clarasó
Societat Catalana de Filosofia

Abstract: This article studies the catalan philosopher Eugeni's d'Ors (1881 – 1954), his opera and his concept of philosophy and music. We study the coevolution in his works, his life and his public activity and the interrelation between the philosophical concepts, the social and politic context. We search a new reading about the catalan philosopher and XX century catalan philosophy in the European context and this reading it's based on a dialogue between music and philosophy.

Keywords: catalan philosophy, music, Europe.

Per què serveix la filosofia? D'on ve la vocació filosòfica? Aquestes són preguntes que hom s'ha de plantejar per comprendre l'impuls cap al pensament sistemàtic. Preguntes que ens posen sobre la pista d'allò que persegueix el filòsof i les seves preocupacions. Preguntes que compartim amb el filòsof objecte d'estudi i de diàleg que ens han de portar a plantejar-nos com es constitueix la manera de concebre les coses, com s'interrelacionen i coevolucionen els conceptes amb la biografia del filòsof i com, *en i a través* d'ell, adquireix noves possibilitats el que ha heretat (com ha intimat amb els filòsofs que l'han precedit i com s'enfronta amb les problemàtiques que li són contemporànies) i com es vinculen teoria i *praxis* (les idees, la política i la cultura).

En el cas d'Eugeni d'Ors aquestes preguntes són pertinents per la seva manera de concebre la tasca filosòfica i per la seva voluntat d'establir un lligam fructífer amb les arrels de la filosofia occidental per fer viable la possibilitat de descobrir l'espai i el temps que ocupem (humanitzem) a partir de l'activitat creadora (formadora i transformadora) del nostre mode d'ésser. I pel pes específic del seu caràcter i de la seva biografia en la seva obra i en la seva activitat pública.

Podem ben dir que en la vocació filosòfica, artística i científica hi persisteix aquell impuls vital atàvic que va permetre el rebrotar dels mites, els quals, com diu Lévi Straus, són un conjunt de transformacions de sistemes dialèctics extrets del món sensible (cru i cuit; mel i tabac; nord i sud;...) que en darrera instància remetent a l'oposició entre ésser i no-ésser.

La reflexió de Lévi-Strauss posa en joc l'oposició original entre ésser i no-ésser, la qual és una oposició fonamental i fonamentadora (un temps fundador i profètic) perquè la realitat de l'ésser dóna sentit als gestos quotidians (de la política a la vida sentimental) i la realitat del no-ésser ens recorda la nostra desaparició ineludible. El filòsof, doncs, estableix un mapa, com ho fa el cervell a través de la ment i de la consciència. Un mapa *per i des* d'on transitar i adquirir llur personalitat.¹

¹ Vegeu: DAMASIO, Antonio: *I el Cervell va crear l'home* Barcelona: Destino, 2010. Cal aclarir, però, que citem Damasio per fer evidents com han canviat els nostres coneixements des de d'Ors i fins avui en tractar aquestes qüestions i com certes intuïcions de l'Ors i de la seva època poden reformular-se

Això s'acompleix en l'obra d'Eugeni d'Ors, la qual la podem resumir amb una frase d'Enrique Vila-Matas: «Al entregarse al lenguaje, abandona la vida real. Muere y, sin embargo, permanece vivo».² I és que, com va dir d'Ors: «si nuestra vida y los elementos de nuestra vida se dispersan, al morir nosotros, en la vida plena del universo, nuestra amistad y sus horas vendrán a fundirse en la sensibilidad del hombre que olvida, en la total hoguera de amor que dará sentido a su existencia».³ I aquesta visió de d'Ors es basa en la seva antropologia filosòfica, mitjançant la qual diem que: «El hombre, como individuo, se compone de alma y cuerpo. El hombre, como persona, se compone de alma, cuerpo y ángel [...]. ¿El Ángel sin alma puede subsistir? Sí, a condición de despersonalizarse».⁴ I, tornant a Vila-Matas, direm: «es cierto que escribimos, pero eso está conectado con la exigencia infinita de borrarlos».⁵

En conseqüència, podem copsar com la visió de l'ésser humà de Xènius (com a mode d'ésser trièdic) s'enllaça amb dues idees ben presents en el substrat cristià i humanístic d'Occident: primer, parteix d'assumir la idea de la Trinitat cristiana tal com la defineix Raimon Panikkar, la qual no l'hem de concebre com una visió patriarcal en què el Pare és superior al Fill sinó des de la perspectiva de la realitat com a «coreografia de la realitat». És a dir, des de la visió de la Trinitat com a «perichôrêsis» o dansa («chôreia») que rememora un concepte radical de la Trinitat en el qual ella és tota la realitat en moviment (en un constant procés de vida), en la qual la música és a l'inici i al final de la vida. I és dins aquest ordre de coses on d'Ors reinterpreta i assumeix la visió grega de la dansa com a poesia muda i la mirada d'autors que li són contemporanis (com ara Joan Maragall i Havelock Ellis), per als quals la dansa és la font d'on brollen la resta de les arts i l'expressió primitiva de la religió i de l'amor: el concepte de la dansa com a expressió del misteri de la vida, rehabilitant el concepte d'«Orchestra» com a sinònim d'expressar-se i de fer-se entendre.⁶ Segon, la visió tripartita del mode d'ésser humà de d'Ors remet a la triple tasca cognoscitiva i filosòfica humana, la qual: (1) ens obre a la realitat sensible i empírica (a través dels sentits); (2) ens permet accedir a la realitat racional i (3) ens permet accedir a la «visió mística» (al misteri del cosmos). El coneixement científic ha de desplegar-se en aquests tres àmbits de coneixement. I en assumir aquesta visió, d'Ors «recupera» la visió barroca del coneixement. Podem ben dir, doncs, que d'Ors fa seva l'actitud del neoplatonisme i, sobretot, aquella actitud barroca en què la música ens porta fins a l'experiència mística. I encaixa amb les al·legories de les set arts liberals (del *trivium* i del *quadrivium*) que són una roda (cercle) cap a la saviesa que comença amb la gramàtica i que adquireix el seu sentit i valor finals quan, a través de la música, s'alcen envers el món celestial (que és la suprema harmonia). Amb una visió pitagòrica i platònica de la saviesa que trobem ben reflectida al quadre *Alegoria* del pintor valencià Miquel March (ca.1633-1670), el qual plasma la perspectiva del coneixement humà com a camí iniciàtic des de la gramàtica fins a la música (com a procés d'ascens des del misteri i cap al misteri). En conseqüència, l'anomenada «visió mística» ens obre al misteri i a la immensitat de l'univers i és inseparable de les perspectives empírica i racional del coneixement humà (incorpora la

amb rigor avui. A més, cal tenir en compte que D'Ors, per exemple, coneixia bé William James, i aquest també és un autor present en els treballs de Damasio.

² VILA-MATAS, Enrique: *Doctor Pasavento* Barcelona: Anagrama, 2005, p.43.

³ D'ORS, Eugeni: *Diálogos* Madrid: Taurus, 1981, p.114. Aquesta és una idea recurrent el d'Ors des de l'any 1906 i fins al final de la seva vida. De l'any 1906 vegeu: «De com el glosador es diu Xènius» *Glosari 1906* Barcelona: Quaderns Crema, pp.109-110.

⁴ D'ORS, Eugeni: *Introducción a la vida angélica* Madrid: Tecnos, 1986.

⁵ VILA-MATAS, Enrique: *Doctor Pasavento* Barcelona: Anagrama, 2005, p.53.

⁶ Tampoc podem obviar que a l'Antic i al Nou Testament es diu ben clar que l'Ofici diví és composta de Psalms, Himnes i Càntics que es fan des del Cor, en el qual s'hi executaven danses i músiques, i que en llatí als prelats se'ls anomenava «proesules» o «proesulendo», mot que defineix als qui comencen la dansa i actuen al Cor.

vessant metafísica i ens empeny a voler anar més enllà del límits i a trobar un encaix global de la saviesa i de la vida).

La «visió mística» de Xènius, la de la vida humana que arriba al seu cim més alt en la música perquè naix i retorna al silenci, parteix d'aquell punt de vista segons el qual l'ésser humà és esperit i no pas matèria. Un esperit que imposa la seva força arbitrària a l'entorn natural. Concepció ben clara l'any 1908 quan parla de la curiositat i diu, contra aquells filòsofs per a qui l'ésser humà és: «el moment de consciència de l'univers que aspira a conèixer-se», que l'ésser humà és «el moment de l'Esperit que aspira a conèixer el món».⁷ I sense aquest tret de sortida no podríem entendre la direcció del «sistema» orsià ni la centralitat del concepte d'«arbitrarietat» en la seva obra. És per això que la filosofia de d'Ors culmina (adquireix la seva expressió última) en la música.

Per a d'Ors la filosofia consisteix a viure l'eternitat de cada moment i el filòsof ha d'aprendre a viure la universalitat del lloc i la filosofia mai no pot convertir-se en dogma. Per això, el seu cim ha de ser una expressió oberta als altres i capaç de dialogar amb tots aquells que vindran darrere: capaç de transmetre una sensibilitat. Cada filosofia és una música. Una vibració efímera que viu en el silenci.

La música és el llenguatge de l'Àngel que culmina cada vida humana i que la sobrepassa, perquè: «no hay para cada hombre un destino, pero hay un Ángel».⁸ L'ésser humà és cos, consciència i Àngel. I l'Àngel és la personalitat intel·lectual que el filòsof ha creat al llarg de tota la seva vida: la sobreconsciència que persisteix quan el seu cos i la seva consciència desapareixen. Allò que hom transmet als altres i amb qui les generacions que vindran podran dialogar, que és etern perquè es dilueix en la sensibilitat futura (ajudant a la seva formació i a la seva transformació), i la música és el seu llenguatge perquè la música és un llenguatge altament matemàtic i abstracte: «existe la música, arte por esencia, tan alejado de la necesidad de la “verosimilitud”, como de cualquier recurso a una ley cualquiera extraña a las anteriores construcciones de la obra artística».⁹

L'Àngel i la música són la culminació de la tasca filosòfica perquè si per a d'Ors el símbol de les ciències és l'escala, el de la filosofia és el cercle: «la libertad piensa. Lo creado muere. Con lo muerto tropieza —cerrado ya el círculo—, la libertad». Per a d'Ors, el pensament és un acte dialògic de creació i la vida és una obra d'art. La música és l'estructura temporal de l'esperit, de la nostra plenitud d'ésser. La construcció ordenada de la realitat íntima del nostre mode d'ésser. L'arquitectura del silenci.

1. DE LA FILOSOFIA A LA MÚSICA

En els anys de jove glosador Eugeni d'Ors es proposà erigir-se com a filòsof i va establir un pla que constava de tres moments: el «Glosari», la «Filosofia» i l'«Heliomàquia». Fins a la seva defenestració dels càrrecs dins la Mancomunitat de Catalunya va treballar de valent en el *Glosari* i en les dècades de 1920 i 1930 (i en francès) va treballar en pro de la Filosofia.¹⁰ I aquest treball de síntesi i d'ordenació del *Glosari*, que és la constitució d'una filosofia, rebostà l'any 1947 en *El secreto de la Filosofía*. No obstant això, el seu projecte es

⁷ D'ORS, Eugeni: «De la curiositat» *La curiositat* Barcelona: Quaderns Crema, 2009, p.91.

⁸ D'ORS, Eugeni: *Diálogos* Madrid: Taurus, 1981, p.187.

⁹ *Ibid.*, p.145.

¹⁰ En aquesta etapa, i seguint els treballs de la seva tesi doctoral de l'any 1911 sobre «la fórmula biològica de la lògica», va donar el curs «Ciència de la cultura» (Ginebra, 1934) i va fer el tractat «Dels àngels». És a dir, es dedicà de manera especial a l'elaboració de la «Doctrina de la intel·ligència» i va començar a fer grans aportacions a l'estètica, per exemple: «Trois heures au Musée du Prado» (1925) o «L'art de Goya» (1927).

va veure estroncat l'any 1919. Any en què va fer la conferència «Grandeza y servidumbre de la inteligencia», en la qual se sent desencantat i fa una fugida endavant cap a la metafísica. És a dir, fa el mateix que el seu company noucentista Torres Garcia havia fet l'any 1916 en pintar a la Generalitat de Catalunya (també a partir del substrat de Goethe, de Nietzsche i de la mediterraneïtat clàssica) el mural “el temporal només és un símbol” iniciant, així, la pintura metafísica que suposava un punt d'inflexió irreversible del Noucentisme.

L'any 1919 d'Ors va proposar-se un salt endavant per fugir de la quotidianitat i de la filosofia de combat. Un salt que també trobem en el pintor italià Giorgio de Chirico qui, sota els ideals de la Mediterrània arribà a la pintura metafísica, en la qual els «figurins pensadors» ocupen el buit deixat per l'ésser humà (pensem en: *Le vaticinateru* del 1913-1914, *Le muse inquietant* de l'any 1917 i *Muse metaphisique* del 1918). Una pintura que expressa l'absència de sentit de l'univers (el fracàs de l'humanisme) i cerca el *daimon* en totes les coses arribant al silenci des d'una perspectiva de l'artista com a músic-profeta perquè hi veu «més enllà» (de qui fugint de l'efímer pot «recuperar» la grandesa del passat).

L'any 1919 s'inicià una nova etapa en l'obra de d'Ors i en les inquietuds que guiaven la seva tasca com a pensador i intel·lectual. Una etapa oberta després de perdre l'oposició a càtedra l'any 1914, d'estar a punt de morir per greus febres gripals l'any 1918, dels efectes de la Primera Guerra Mundial sobre els seus ideals, d'haver de dimitir del seu càrrec a la Mancomunitat l'any 1920 i d'ésser expulsat del Seminari de Filosofia de l'IEC l'any 1921.

Aquest gir és ben plasmat en *Grandeza y servidumbre de la inteligencia*, en la qual, i des d'un primer moment, ens diu que se sent fora de joc perquè els conceptes i les pràctiques han canviat radicalment: «veo la sociedad moderna constituida en república de esfuerzos, que tienen por ley común la material producción; el lucro, por recompensa». ¹¹ Però, ahora, piensa que no podem renunciar a la intel·ligència: «seguimos mientras tanto en lo profesional, ya acariciando en *Aprendizaje y heroísmo*. Hoy, como entonces, postulamos que *profesión y amor* son las dos manifestaciones reveladoras de la personalidad». ¹² I cal veure si una cosa i l'altra es poden casar i, en cas que no, cap on cal decantar-se. I aquesta és la paradoxa que cal resoldre.

En el món contemporani: «la suprema libertad se cifra en la suprema sujeción» i cal reflexionar si en el cas de la intel·ligència això també és així, i copsar que la saviesa i el saber difícilment poden tenir un espai en la societat contemporània. Que no poden estar còmodes en mig de la: «pereza y [...] la prisa de los contemporáneos». ¹³ Diu que de jove va conèixer la figura del savi, i ell i la resta de joves espanyols devots de la cultura i de la normalitat (els noucentistes) el van admirar i defensar perquè estaven: «sedientos de una mejor europeidad [...]. Quisimos también para nuestras ciudades la imitación del modelo cumplido, objeto o encuentro en peregrinaciones fervorosas por los lugares y santuarios del vivir científico universal». ¹⁴ En aquells anys de joventut hom s'adonà que hi ha un tipus de societat en què: «la sociedad ha llegado a un punto en que la ciencia, la ciencia pura, pueda ser una digna profesión, no una cínica extravagancia, pero tampoco un extraordinario acontecimiento [...], que haya sabios forma parte del estado normal de las cosas». ¹⁵ De fet, fins a l'època contemporània en la història d'Europa la filosofia i l'amor a la saviesa han estat guies inexorables. Amb els sofistes la saviesa esdevé laica: naix la història de la cultura i la possibilitat del

¹¹ D'Ors, Eugeni: *Grandeza y servidumbre de la inteligencia*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1919, p.16.

¹² *Ibid.*, p.19.

¹³ *Ibid.*, p.33.

¹⁴ *Ibid.*, p.23.

¹⁵ *Ibid.*, pp.25-26.

«estricto intelectual».¹⁶ En l'època medieval la Universitat fa un nou salt en aquest camí: un «afincamiento del profesional de la inteligencia»,¹⁷ època en què destaca la figura d'Abelard, qui ha donat: «la nueva versión del tipo intelectual, la lección fuerte de su alteza privilegiada y de su libertad difícil».¹⁸ Per tant: «los sofistas han inventado al hombre de ciencia; Abelardo ha inventado al profesor; el Renacimiento buscará otra cosa».¹⁹ Després, arriba la impremta i el periodisme i, ja en el segle XIX, la saviesa: «conoce ya todos los instrumentos de la libertad intelectual: conoce la ciencia laica, la universidad, la edición y el periódico. Ahora va a entrarse en la prueba definitiva. Va a ensayarse una profesionalidad de la inteligencia».²⁰ I al llarg del segle XIX es jugà aquesta batalla. Però, en analitzar els fruits de la «inteligencia industrializada», hem de dir que: «en presencia de los resultados mejores, gustando de los frutos más exquisitos, ante el espejismo de una europeidad normal, en cuya conquista se cifraron nuestros sueños, pudimos engañarnos. La convulsión actual del mundo viene a sacarnos del error [...]. La inteligencia ha pretendido organizarse en el siglo XIX según la ley común de la profesionalidad, entrando normalmente en la republica de esfuerzos que tiene la producción como ley común, el lucro como recompensa [...]. Sí, un avance, un enriquecimiento, un tesoro; pero no en aquello en que ello se ha producido como una industria, sino en aquello en que se ha producido como una esclavitud, como un episodio más de la eterna, de la irredimible esclavitud».²¹ La veritable cultura ha quedat al marge de la «cultura oficial». L'intel·lectual de veritat és ocult i no entra en els circuits comercials o de prestigi. Ni el comunisme ni el capitalisme no han treballat en pro de la intel·ligència. Enfront de la intel·ligència, la política sempre imposa la sospita perquè oblida que: «las grandes catástrofes de la historia han seguido siempre a las épocas en que las fuerzas del país eran orientadas hacia la producción industrial y comercial, hacia el cuidado exclusivo del desarrollo económico... Pero sea como fuere, el hecho más brutal, es éste. La inteligencia, la inteligencia libre, la fuerza pura del espíritu, no es llamada a ocupar posición en la gran lucha de intereses colectivos en que ha entrado el mundo».²²

El que s'ha viscut al llarg del segle XIX implica un canvi radical en la cultura occidental, en la qual la intel·ligència no hi juga cap paper significatiu i la política queda transformada i desapareix qualsevol ideal de justícia per a la societat del demà. La democratització de la cultura no ha estat possible i la mercantilització cultural del segle XX no és cap guany.

En constatar això, d'Ors fa el seu salt idealista: «Desprovista así, expulsada así, ¿Qué le queda a la inteligencia? Le queda, señores, una función de que profesión alguna no sabrá desproveerla. Le queda la función de totalidad».²³ Fugit del mercantilisme (de la servitud), però, a quin preu? Hi ha un model de civilització, el que ha materialitzat Europa, que se'ns esfuma. Aleshores, què cal fer? Per a Xènius la resposta és simple: defensa la «sed de totalidad». Europa i la seva cultura han fugit de les «palpitaciones más vigorosas de la vida espiritual» de l'ésser humà. Han funcionalitzat la saviesa i la cultura: han sotmès la veritable saviesa i intel·ligència. No és debades, doncs, que en aquesta societat: «pedagogos inhabiles escriben pacientemente para los niños libros de imitado balbuceo en que se trata de niños».²⁴ De tan funcional com és el saber ja no serveix per allò que ha de servir.

¹⁶ Ibid., p.38.

¹⁷ Ibid., p.39.

¹⁸ Ibid., p.40.

¹⁹ Ibid., p.41.

²⁰ Ibid., p.45.

²¹ Ibid., pp.49-50.

²² Ibid., p.54.

²³ Ibid., p.56.

²⁴ Ibid., p.60.

Quan el fragmentem i parlem de «la cultura dels joves», de la «cultura dels obrers»..., estem falsejant la cultura de veritat, la que té incidència en la nostre mode de vida. Naix un coneixement funcionalista absurd i mort que mata les inquietuds. En conseqüència: «La inteligencia no puede ser una industria libre, que, cuando es libre, ya no es industria, y cuando es industria, no merece El nombre de inteligencia».²⁵ El fracàs del segle XIX ens dona una lliçó: «sabemos que lo ordinario de nosotros no puede emanciparse; pero también sabemos que lo mejor de nosotros no puede venderse».²⁶

La conferència de l'any 1919 a la Residencia de Estudiantes representa un punt d'inflexió en el pensament de d'Ors. Si fins aquell moment trobem una defensa de la curiositat i de la filosofia com a filla de l'amor per la vida, aquí hi ha un salt endavant. Quan el filòsof topa amb la realitat, copsa que no hi encaixa i el pensador català fa un salt enllà i fuig de la paradoxa. Aixeca els ulls i mira cap al cel, cap a la mística. D'Ors, a més, radicalitza els postulats d'alguns dels autors que marquen els seus primers treballs filosòfics de l'any 1909. D'aquells autors a qui s'acostà per aconseguir beques per anar per Europa i per europeïtzar Catalunya (pensem en Ernst Mach —per a qui no hi ha un abisme entre el món físic i el món psíquic i defensa el principi de l'economia del pensament—, els postulats, que ell denomina «conceptualistes», de Pierre Duhem i, sobretot, la visió del psicòleg James Mark Baldwin, per a qui l'objecte de la filosofia ha de ser la bellesa i no pas la veritat).²⁷

Aquesta és una actitud molt pròpia de l'Ors més amarat de Goethe (en paraules de Rodolf Llorens «l'home estàtua»)²⁸ Una actitud orsiana que contrasta, per exemple, amb la d'Eduard Nicol qui: enfront de la proclama de la mort de la filosofia vol la revolució en la filosofia (retornant als clàssics per a ser més lúcids).²⁹

En d'Ors la culminació de la filosofia és l'Àngel: la personalitat que s'eternitza en la cultura i en la immensitat de l'eternitat. La saviesa es resol fora de la vida. En la mort. Per això, l'any 1928 i amb una lucidesa més que envejable, d'Ors Escriu: «Yo iba a ser, a partir de este momento, primero el catalán de los años de estudio, luego el europeo exclusivo de los años de viaje, pero la primera siembra ya estaba hecha. Su consecuencia tenía que convertirse por lo menos en una nostalgia. ¿Quiere usted saber una confesión al oído? En esa vaga y singular nostalgia vivo aun».³⁰ I, ja a l'any 1949, referma aquesta visió: «El espíritu de renuncia me ha ganado [...] El regalo está allí en ver el mar desde todos los lechos, sin necesidad siquiera de incorporarse [...] Gusta mi espíritu eremita de comer raíces. Tres letras —Ang— donde caben las palabras como “angustia”, como “ángel”. La Angustia me hace vivir. El Ángel me hace inmortal. La vida y la eternidad juntas, ¿qué más quisiéramos?».³¹

A partir de la conferència de l'any 1919 s'allunya del seu mateix projecte de la filosofia com a diàleg i com a combat heliomàquic. El diàleg es converteix en monòleg aristocràtic. Ja no hi ha idealisme militant sinó idealisme en estat pur. Ja no hi ha lluita per la cultura perquè, com escriu en *El secreto de la filosofía*: «no hay para cada hombre un destino, pero hay un Angel».

²⁵ Ibid., p.69.

²⁶ Ibid., pp.69-70.

²⁷ Sobre els treballs que d'Ors va presentar per aconseguir anar becat a Europa i els seus continguts podeu consultar: ROURE, Jaume: «La etapa barcelonesa de Eugenio d'Ors» *Actas del III Seminario de Historia de la Filosofía Española* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.

²⁸ Vegeu: LLORENS, Rodolf: «L'home i l'estàtua» *Escrits d'Art*. Palma de Mallorca: Lleonard Mun-taner, 2010.

²⁹ NICOL, Eduard: *El provenir de la filosofía*. (Mèxic: FCE, 1972) i *La reforma de la filosofía*. (Mè-xic: FCE, 1980).

³⁰ D'ORS, Eugeni: *Confesiones y recuerdos*. València: Pre-textos, 2000, p.49.

³¹ Ibid., p.118.

La Primera Guerra Mundial (una guerra entre germans que estroncà la seva visió política i cosmopolita d'Europa), el fracàs per entrar al món universitari, el fracàs de ser el director de la cultura catalana... Acompanyen aquest desencant que després es reproduirà en les seves relacions amb el franquisme. I és paradoxal que just quan d'Ors renuncia al seu projecte polític europeu i cultural europeitzador, des d'altres països europeus la seva obra és vista com un alè vital del vell continent (pensem en les paraules del filòsof romanès Mircea Eliade qui, l'any 1933 i amb motiu de la publicació dels *Ensayos españoles* d'Ortega y Gasset, situa d'Ors i Ortega com a assagistes cabdals de la cultura europea i com a personalitats amb qui ja haurien volgut comptar al seu país).³²

2. DE LA MÚSICA, EL SILENCI I L'ÀNGEL

Al llarg de 1920-1930 d'Ors rehabilita alguns dels autors i conceptes que l'havien seduït de jove per resoldre la paradoxa entre una Europa que no vol la intel·ligència i un ésser humà que s'aboca a la «funció de totalitat» (a l'Àngel o personalitat que s'eternitza en la cultura i redimeix l'existència). El Noucentisme s'aboca a la metafísica i la filosofia es transmuta en creació musical (o ho hauria de fer).³³ El *Glosari* ja no donarà pas a l'Heliomàquia (ja no vol tenir repercussió en la cultura o en la política: fuig de l'espai públic).

En aquest moment, i a causa de motius externs i interns, situa en un primer pla la música, la qual ja era molt important per a d'Ors l'any 1907. Ja aleshores la música és la volada més alta de l'art i l'esforç més gran d'arbitrarietat: «Oir música és el més meravellós descans en la milícia d'arbitrarietat, que és la vida. —Diguem que, en compensació, fer música és el més meravellós exercici d'arbitrarietat, en la milícia de la vida».³⁴ La música és l'expressió artística de l'Àngel. La culminació de l'arbitrarietat (de la «fórmula biològica de la lògica»). L'expressió de la bellesa i de l'ordre. I és que com va escriure el desembre del 1916 en tractar de les aportacions de Schiaparelli (de l'any 1898) sobre la relació entre les «formes orgàniques» i les «formes geomètriques pures»³⁵ i com reblà l'any 1917: la música és: «la llengua divina [...] no es presta al joc perillós dels equívocs mundans. Cap sospita de duplicitat és possible aquí; cap temença d'interessada captació; cap escrúpol davant una propaganda. Aquí l'Esperit parla directament a l'Esperit».³⁶ Afirmació escrita en una glosa en què diu que no s'acosti a la música qui no sigui geomètra i que els amics de la universalitat s'acostin a la música de Cèsar Franck perquè l'«esperit musical autèntic» mira de fit a fit la universalitat (l'imperialisme cultural).

Com a bon intel·lectualista (i representant de la idea «d'imperialisme cultural»), a d'Ors no li agradava el nacionalisme musical. Quan Manuel de Falla va començar a escriure *l'Atlàntida* el va lloar perquè havia aconseguit allunyar-se dels seus lligams amb l'estètica del nacionalisme musical: «un compositor archi-intelectual, del linaje de Manuel de Falla, un gusto tan estricta y hasta económicamente humanizante como el suyo, una voluntad de clasicismo, que ha logrado limpiarse al fin de aquel colorismo etnográfico de sus primeros días, hayan ido a enamorarse de un poema geológico, monstruoso y cataclismal como “La Atlántida”; donde la cosmología de aparato acaba todavía, en lo poético».³⁷ Després, de Jaume Pahissa en

³² Vegeu: ELIADE, Mircea: «En España y en Rumanía» *Una nueva filosofía de la luna*. Madrid: Trotta, 2010.

³³ Vegeu: CUSCÓ, Joan; D'ORS, Eugeni i altr.: *La ciutat dels àngels* Vilafranca del Penedès: VINSE-UM, 2010.

³⁴ D'ORS, Eugeni: *Glosari 1906-1907* Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp.406-407.

³⁵ Vegeu: D'ORS, Eugeni: *L'home que treballa i que juga* Barcelona: EUMO, 1988, pp. 281-282.

³⁶ D'ORS, Eugeni: *Glosari 1917* Barcelona: Quaderns Crema, 1991, p. 133.

³⁷ Vegeu: D'ORS, Eugeni: «El cantor y el artista. (Cuarta nota verdagueriana)».

destacà la seva capacitat per no deixar-se arrossegar per escoles (sobretot pel Modernisme) i la facilitat per «vorejar la vida» (tenir independència de criteri) i ser un apassionat de l'estudi detingut i de les matemàtiques (que sigui poeta, que hagi estudiat arquitectura i matemàtiques a la universitat i que hagi estat traductor de tragèdies gregues). Per això en digué que era un artista «antiregional» que aspirava a la universalitat i fugia de la inspiració pintoresca.

Malgrat tot, l'any 1906 d'Ors va defensar l'obra «La presó de Lleida» de Pahissa basada en el cançó popular homònima.³⁸ Per tant, en analitzar la seva crítica al nacionalisme musical cal anar en compte. No s'hi val a badar. I és que com bé escriu a la *glosa* «Art i aristocràcia» (1917): «Estat d'aristocràcia és, precisament, aquell en el qual desapareix tota distinció entre botina i espardenyà. Art aristocràtic és aquell en el qual tota distinció entre botina i espardenyà perd absolutament sentit».³⁹ Hom pot partir de la música popular i de la pròpia tradició per saltar del temps efímer (històric) a la categoria. Per descobrir en cada música les palpitations del temps, allò que conté o amaga d'eternitat. Per tant, crítica un cert tipus d'estètica nacionalista que es queda en les formes i en l'anècdota, i per aquest motiu discutirà la distinció de Pío Baroja entre «música popular» i «música universal». Per a ell no és necessària ni rigorosa. I és que la cultura uneix allò que la natura separa (i com més cultura més tendència a la unió). Aquests dos atributs eren els mateixos que destacà en parlar de Joaquim Malats: «Respecte a l'art: plenitud de domini tècnic» i «Respecte a la vida: energia de voluntat en acció i resistència».⁴⁰ I en posar al compositor Cristòfor Taltabull dins la rengla dels noucentistes en diu que la seva formació humanística desprèn un perfum que denota assumpció de la tradició: «perquè una de les coses que donen més valor ideal al nostre moment és que no pretenem, ab insolència americana, un començar. Sinó que aspirem a continuar alguna cosa ja definitivament integrada en l'esperit dels homes, i que la barbàrie romàntica ha interromput per unes quantes generacions: l'Humanisme».⁴¹ Perquè avanç i tradició es retroben, fructíferament, en la música.

Direm, doncs, que sobre l'estètica del nacionalisme musical d'Ors hi posà la de l'imperialisme: «Diuen que la música popular revela les característiques ètniques de cada país... —no obstant, sovint, les respectives músiques populars de dos països molt diferents s'assemblen entre elles fins al punt de confondre's».⁴² Sobre la consciència hi troba la sobreconsciència ja que per a ell la música, seguint els passos de Gauthier-Vilars, és el Jo oblidant tota contingència per a desindividualitzar-se. Consisteix en què «Representació ordeni la Voluntat».⁴³ I l'albir és la voluntat ordenada per la representació. Per això dirà que Strauss és la voluntat que s'escapa de l'ordre i que Debussy és l'ordre operant sobre la feblesa.

Com a Noucentista, i oposant-se al Romanticisme, deplora a Richard Strauss i a Liszt, a qui troba excessius i fora d'ordre. I és a partir de la coneixença de Wanda Landowska que redescobreix el gust per la música i retroba Plató. Landowska és qui l'any 1910 li diu que va ser Plató qui va dir que: «l'home de gran seny és músic»!⁴⁴ I aleshores d'Ors redescobreix el sentit del seny i de la música: «Seny no vol dir pas lo que solem anomenar, per aquests volts, "sentit comú". Seny vol dir Raó, i la raó no és cosa abstracta, sinó viventa. És la concreta, fluida, lliure harmonia entre lo múltiple i lo u. "Tot és u", digueren els antics Eléates, com ara els monistes moderns. "Tot és multiplicitat, canvi, apariència, ilusions", deien els Ionians. Vingué Plató, i aquesta fou la seva revelació: "Tot és u i múltiple a la vegada". La diversitat

³⁸ Vegeu: D'ORS, Eugeni: *Glosari 1906-1907* Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp.51-53.

³⁹ D'ORS, Eugeni: *Glosari 1917* Barcelona: Quaderns Crema, 1991, p.237.

⁴⁰ D'ORS, Eugeni: *Glosari 1906-1907* Barcelona, Quaderns Crema, 1996, p.304.

⁴¹ *Ibid.*, p.664.

⁴² D'ORS, Eugeni: *Glosari 1910-1911* Barcelona, Quaderns Crema, 2003, p.52.

⁴³ *Ibid.*, p.63.

⁴⁴ Vegeu: Plató, *República*, llibre V.

pot ésser percebuda com a unitat, en quant és harmonia. L'harmonia és la unitat en la diversitat. L'harmonia, en quant és percebuda per l'esperit, s'anomena Raó. L'esperit s'eleva a l'harmonia per medi de la Dialèctica... ».⁴⁵

D'Ors, enfront dels qui troben la sublimitat en les meravelles de la ciència o de la natura, la troba en la tranquil·litat. En l'ordre i en la geometria. En l'harmonia matemàtica que ens explica la realitat. I en això rau la diferència entre el romanticisme i el classicisme, el primer es deixa emportar pel geni i el segon pel gust (el geni ens enganya amb els seus simulacres) i el «Classicisme serva, al contrari, un culte inquebrantable pel Gust; que potser el gust no és altra cosa que la genialitat socialisada, feta humana, civil».⁴⁶ I usa aquests arguments per defensar la interpretació de Wanda Landowska, qui ens mostra que els antics no són primitius i que la «música antiga és quelcom sublim». El classicisme és la tradició i la continuïtat o constant històrica. Fill de l'ésser sistemàtic amb una certa ironia. I per això valora molt positivament a Mahler, perquè: «s'ha mostra ab un bon gust clàssic i estricte, donant a les coses la seva justa mesura, número i pes».⁴⁷

3. D'ORS, EL RITME, LA METÀFORA

En el llibre *El secreto de la filosofía* d'Ors mostra un interès desmesurat per la noció de ritme. En moltes pàgines el ritme és presentat com alguna cosa important i és gairebé segur que la importància que d'Ors dóna al ritme en la música és per la noció d'ordre que se'n desprèn i, sobretot, per relligar-se amb els pitagòrics i amb Plató. I és que comparteix amb els autors clàssics la visió de la música com a expressió que desoculta l'ordre de la llei matemàtica de la realitat i la capacitat de la música per traslladar-nos perquè, com escriu Massimo Donà en *Filosofía de la música*: «La música, pues, hace audible la existencia de todo aquello que es esclareciendo la dinámica originaria propia de todo lo que existe; la música libera la cosa y su estática determinación y convence a lo existente sin tener que apelar al poder de persuasión de la significación. Lo conmueve adaptándolo al ritmo emitido por el instrumento».⁴⁸

El ritme és qui posa en moviment el pensament i qui permet traçar el cercle del procés cognoscitiu i de la filosofia. Qui posa ordre en el caos: «ni de la noción de Ritmo, ni de la noción de Ciclo, con ella ligada, se les ha podido beneficiar con suficiente desarrollo para que nos salvaran».⁴⁹ És la base de la «doctrina de la intel·ligència» que ell reconeix (en aquest llibre del 1947) que ja no podrà fer. Una doctrina de la intel·ligència que té com a llenguatge últim la música.

D'Ors posa l'accent sobre la noció de ritme (amb contradiccions i mancances conceptuals) perquè considera que gràcies al ritme la música desoculta l'ordre de la realitat i permet l'expressió i la poesia. Una creació que es lliga amb l'existència humana per l'arbitrarietat. L'ordre i el ritme fan possible el moviment del llenguatge: la metàfora que dóna vida al pensament i a la sensibilitat humanes. Certament, la metàfora és una creació estètica o artística. No obstant això, la metàfora va més enllà: també és la possibilitat de l'expressió i de la paraula humanes. Com va dir Plató i ha redescobert Rüdiger Safranski, la metàfora delimita un espai de vida i d'aparició. Per això, el filòsof es veu obligat a trobar i promoure una nova metàfora més forta i més plena de possibilitats que la comunament acceptada. És a dir, una metàfora capaç de transformar i de redirigir la nostra mirada i la nostra sensibilitat. Una metàfora que trenqui amb més força el silenci de la realitat i generi nous esdevenirs de la paraula

⁴⁵ D'ORS, Eugeni: *Glosari 1910-1911* Barcelona, Quaderns Crema, 2003, p.193.

⁴⁶ *Ibid.*, p.455.

⁴⁷ *Ibid.*, p.716.

⁴⁸ DONÀ, Massimo: *Filosofía de la música* Barcelona: Globalrythm, 2008, p.56.

⁴⁹ D'ORS, Eugeni: *El secreto de la filosofía*. Madrid: Tecnos, 1997, p.345.

i de la música. Una metàfora que sigui capaç de donar noves ales a la nostra consciència i al nostre llenguatge.

Una metàfora és una creació estètica, però també és alguna cosa més. Una bona metàfora té molta potència i pot limitar la visió i convertir-se en una càrrega per al pensament o pot donar-li ales. Una metàfora sempre sorgeix de l'esforç cognoscitiu de l'ésser humà i es dirigeix a donar ordre i sentit a la realitat i a l'existència i dóna la possibilitat d'estar més atent i de posar ordre en les aportacions de disciplines diferents. I, al mateix temps, dóna la possibilitat de transmetre amb claredat i nitidesa un conjunt de coneixements i d'experiències als altres i als qui vindran darrere.

El coneixement humà, i la seva comunicació i transmissió, és un acte molt lligat a la metàfora, la qual expressa l'economia del llenguatge i del pensar. La metàfora ens permet agrupar coneixements procedents de diferents disciplines i donar ales a la nostra imaginació i a la nostra capacitat de buscar allò que s'amaga rere les aparences. I la metàfora ens torna la mirada cap al lligam entre la filosofia i la música en d'Ors. Com escriu Donà: «Solamente la música puede pues resolver la *palaia diaphorá* (la antigua enemistad) entre *philosophia* y *poetiché*; solo la música, de hecho, imita de manera adecuada aquel movimiento absoluto que expresa el ser más allá de cualquier determinación, expresando así su verdadera esencia (no fue por casualidad que Aristóteles decidió definir la esencia como “el ser que ya estaba en el ser”; *to tin en einai*). Su esencia es manifestarse como acontecimiento de la memoria [...]. Solamente la música, justo en virtud de tal estructura, puede hacer perceptible la aporía que se muestra a la *dianoia*, como pura estructura formal y matemáticamente determinable».⁵⁰ En aquestes idees d'Ors torna al que Plató estableix sobre la música i la filosofia al *Timeu*, i relleix les teories pitagòriques sobre la música.

4. DE LES METÀFORES I LA FILOSOFIA

Si després dels anys de dedicació i de lluita pel Noucentisme d'Ors s'abocà a l'Àngel i a la música (com a filosofia màxima), la mort no serà un pas qualsevol. La mort esdevé el pas més important: la possibilitat de redimir la pròpia existència. No és per casualitat que d'Ors va voler ser enterrat al cementiri de Vilafranca del Penedès, d'on era la branca familiar de la seva mare. Amb aquest acte simbòlic tancava diferents cercles: retornava a la terra matriarcal i retornava a la pàtria dels Milà i Fontanals i de Llorens i Barba. I tanca el cicle del retorn a Catalunya iniciat l'any 1944 quan descobreix l'ermita vilanovina de Sant Cristòfor, en la qual fundà l'Acadèmia del Far de Sant Cristòfor (l'època de la seva reconciliació amb Catalunya, dels articles en *La Vanguardia*, del retrobament amb vells companys de viatge com Enric-Cristòfor Ricart i del recés al costat de la Mediterrània i de la Vilafranca del seu llinatge familiar).⁵¹

En relació a aquesta decisió de Xènius de retorn i d'ésser enterrat a Vilafranca el pensador Rodolf Llorens i Jordana escriu: «apartat del sol que més escalfa, buscava la vera llum del Mediterrani, i fins i potser la pròpia autenticitat, més que en l'arquetípic Teresa, el veiem interessat en Lídia, la coneguda peixatera de Cadaqués, i la Matilde, la nina sota d'un salze desmaiats del cementiri vilafraquí. Més que Ors potser se sentia Rovira, el cognom matern

⁵⁰ DONÀ, Massimo: *Filosofia de la música* Barcelona: Globalrythm, 2008, p. 62

⁵¹ Oriol Bohigas, Àngel Zuñiga, Josep Maria de Segarra o la poetessa i traductora Anna Maria de Saavedra seran alguns dels qui visitaran Xènius a Vilanova. I entre els fundadors de l'Acadèmia del Far de Sant Cristòfor hi ha el psiquiatra i psicoanalista introductor de Freud a l'Estat Espanyol Ramon Sarró, el físic Miquel Masriera, l'escultor Frederic Marés, el musicòleg Alberto Par, el químic Josep Baltà Elies i la filòloga i poetessa Anna Maria de Saavedra.

que sempre havia omès i que, passant per Cuba, provenia de Vilafranca, de Can Roviretes».⁵² L'any 1917 Eugeni d'Ors va descobrir, de la mà del poeta Romà de Saavedra, l'enigmàtica tomba «A Matilde»; una tomba i un cementiri on decidí ésser enterrat per tancar el cercle d'una vida en què: «Europa és mi tierra perquè la Inteligencia es mi cielo».⁵³

L'any 2010 el compositor Josep Soler Sardà (deixeble de Taltabull i estudiós de Bach)⁵⁴ tanca el cicle d'obres iniciat cinquanta anys abans amb la *Cantata* (per a conjunt instrumental i veu) basada en el poema que d'Ors dedicà a la música de Bach, compositor a qui l'any 1908 d'Ors qualificà (amb unes paraules de gran afinitat a les que diu Soler al llibre que dedicà al compositor alemany)⁵⁵ amb els següents mots: «Bach és, per essència, un artista religiós, perquè és un artista de puresa matemàtica. La pura matemàtica ja vol dir una intimitat amb el diví. “Déu es fa present —deia Spinoza— en el fet que al suma dels angles interiors d'un triangle valgui i gual que dos angles rectes” [...]. Cada obra de Joan Sebastià Bach és un càlcul que ens fa assistir a la naixença d'un món. Món de transparència exquisida».⁵⁶ Spinoza i Bach són companys de viatge de d'Ors i de Soler.

En aquesta obra de Soler, com en la tercera simfonia de Mahler, els àngels orsians adquireixen veu per culminar allò que comença en la filosofia perquè el llenguatge dels àngels, i l'harmonia profunda del cosmos, és musical.

Com va fer d'Ors els darrers anys de la seva vida, en les obres dedicades «A Matilde» i al cementiri de Vilafranca, Josep Soler també va estrenant el «cercle vital», iniciat l'any 1951 amb les seves primeres peces (ja allunyades de la tonalitat i molt properes a la II Escola de Viena) i amb el conte sobre la Festa Major de l'any 1952 que porta per títol *Requiem* (en el qual ja mostra una sensibilitat molt orsiana, en la qual realitat i el símbol es retroben en la paraula i el so: «La multitud omplia ara la plaça. Veia uns pilars que ascendien com a xiprers, rectes tremolosos... La seva ànima, pujant cap al cim més alt, perdent-se entre les coses, i els núvols d'encens que li ofegaven, les harmonies de l'orgue, el brogit del poble en el seu frenètic suplicar, i s'escapà amb el repic de les campanes fins a l'infinit»)⁵⁷ I és aquesta sensibilitat la que, al cap de molts anys i amb molt d'esforç (tot i que transmeten una claredat cristal·lina) rebrosta, en les obres simfòniques que hi ha al CD “Poema de Vilafranca” (2010), les quals parteixen de la Festa Major, de Sant Francesc, del Cementiri i de la tomba «A Matilde». I és que com escriu Soler en el text que acompanya el CD on s'han recopilat les seves primeres obres⁵⁸ (i com mostra una anàlisi acurada de la seva extensa producció): a les primeres obres d'un autor hi trobem els fonaments de tota l'obra posterior. I aquesta conceptualització coincideix plenament amb el que digué d'Ors en decidir ser enterrat a Vilafranca, perquè com va escriure Paul Werrie l'any 1946 sobre aquesta decisió arbitrària: «Eugeni d'Ors sempre torna al seu punt de sortida. Tracti's de filosofia o de viatge [...]. Torna sempre a les seves primeres idees, les idees de la seva joventut [...]. El viatger que va recórrer tots els països d'Europa [...] ha tornat a la seva costa ancestral. Per a ell, el camí més curt passa per Cuba. La seva mare era cubana. Però aquesta cubana era, ella mateixa, oriünda, pels seus avis, de Vilafranca del Penedès».

⁵² LLORENS, Rodolf: «El meu contacte amb Eugeni d'Ors» *Olerdulae* V, 14 (1981), Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca.

⁵³ D'ORS, Eugeni: *Confesiones y recuerdos*. València: Pre-textos, 2000, p.61.

⁵⁴ VEGEU: CUSCÓ, Joan (Coord.): *Josep Soler i Sardà. Compondre i viure*. Vilafranca del Penedès: Andana, 2010 (versió castellana a: Saragossa: Libros del innombrable, 2010).

⁵⁵ VEGEU: SOLER, Josep: *J.S. Bach. Una estructura del dolor*. Madrid: Scherzo, 2004.

⁵⁶ D'ORS, Eugeni: «Música de Bach», *L'home que treballa i que juga*. Vic: Eumo, 1988, p.58.

⁵⁷ SOLER, Josep: «Requiem» *Acción Católica*, 12 (1952) Vilafranca del Penedès: Acción. Al costat d'aquest conte, a més, hi podem posar el record de Soler del seu pare dient-li que d'Ors era: «aquell home que parla dels àngels».

⁵⁸ VEGEU: *Compositors del Conservatori de Badalona, Josep Soler*. CD Badalona: Conservatori Professional de Badalona, 2006.

5. WAGNER, D'ORS I SOLER

Un dels autors de capçalera d'Eugeni d'Ors va ser Goethe, qui l'any 1774 amb la publicació del *Werther* tornà a posar sobre la taula el concepte de «Liebestod»: creà un punt d'inflexió sobre el vell tema de la vinculació (i reconciliació) entre l'amor i la mort. I va ser Wagner qui en l'òpera *Tristan und Isolde* (1865), i sota la curiosa influència de la seva amant Mathilde Wesendonck (i de la lectura de *El món com a voluntat i com a representació* de Schopenhauer), arriba al moment culminant del rejuenit concepte del «Liebestod» (o de la fusió romàntica entre l'amor i la mort). I ho fa en una òpera que comença amb l'enigmàtic Acord del Tristany (enigmàtic perquè la seva resolució contradiu les regles de la consonància), el qual apareix a l'inici del Preludi i se situa en les acaballes de la tonalitat i en les beceroles de la música dodecafònica i, de forma especial, és el nucli estructurador de l'obra i del sistema lingüístic de Josep Soler. Un acord, d'altra banda, que ja apareix (com qui no vol, però en una posició gens anecdòtica) a la primera Sonata Op.31 (1801-1802) de Beethoven (qui a través de la música juga amb l'ambigüitat cognitiva i la complexitat temporal magistralment).

L'Acord del Tristany és l'acord de l'ambigüitat, que obre les portes a la reconciliació. És un acord que se situa entre una riba i una altra —només cal escoltar-lo amb atenció per a experimentar aquest fenomen— i, per tant, permet la reconciliació de l'Àngel i de l'Angoixa de l'Ors. En ell, com a expressió musical, s'hi dissolen la paraula (el concepte) i la matèria (el so), la vida (l'amor) i la mort. I ell mateix es dissol en l'aire (en el macrocosmos) i en la sensibilitat i la memòria de cadascú dels qui l'oïm (en el microcosmos).

Va ser Nietzsche qui va defensar que les arrels dionisíiques de la música alemanya comencen en Bach i culminen en Wagner. Una arrel dionisíica que es caracteritza per una triple dissolució dels límits del jo. Primer, a través de l'èxtasi estètic de la música (que ens transporta més enllà dels límits de l'individu); segon, mitjançant la dissolució dels límits del jo accedint al seu subconscient i, tercer, en la dissolució de la separació entre la naturalesa i la cultura (a través de la dissolució del jo en la natura). Amb aquesta triple dissolució del jo la persona supera la seva individualitat mitjançant la comunió amb l'altre i amb la natura a través de l'amor. I aquest és l'acte simbòlic que d'Ors dramatitza en voler ésser enterrat a la seva pàtria matriarcal (i que Soler expressa a l'obra «Cantata»).

Tristan i Isolde respon a la perfecció a aquest esquema. Així es resol el dilema entre l'amor i la mort: els oposats es retroben. I és aquest acte de retrobament i de reconciliació, o si ho prefereixen de redempció, el que va guiar la voluntat de d'Ors quan decideix ésser enterrat a la tomba «A Matilde» del cementiri de Vilafranca. Tot l'esforç apol·lini d'arbitrarietat i el dolor de l'existència (l'àngel i l'angoixa, en paraules de d'Ors) es resol en un acte dionisiac d'amor. La llum d'Apol·lo es resol en la foscor de la nit de Dionís. Com escriu Salvador Espriu a *La pell de Brau*: «Pels esglaons / dels nostres mots / el cel es torna / a poc a poc / presó baixada, / closa foscor, / i som de sobte / basarda de por. / Per l'alta escala / de les paraules, / la llum pujàvem, / alliberada: / entén el dia / la nit de l'aigua». Tot l'esforç apol·lini d'organització de la música es resol en l'acte dionisiac del donar-se i escindir-se de qui l'ha creat. L'angoixa de l'artista es resol en expressió oberta a l'alteritat.

Si l'element apol·lini o arbitrari de l'esforç filosòfic cerca la realització de l'individual, l'element musical i dionisiac implica el sacrifici joiós del jo, com bé expressen els paraules d'Isolde en l'ària final de l'òpera de Wagner i com simbolitza la decisió de d'Ors de dipositar les seves despulles a Vilafranca. Com diu Isolde: «En el cabal ondulant, / en l'eco sonor, / en el Tot que s'agita / en l'hàlit del món / ofegar-se / submergir-se / sense consciència... / delit suprem».

A través de Bach i de Wagner Soler i d'Ors es retroben, i ho fan en la música i al voltant de la tomba «A Matilde». En aquest moment la música relliga el conscient i el subconscient en el sobreconscient (la cultura i la natura i la subjectivitat amb la intersubjectivitat). La filosofia (que en d'Ors i d'ençà del 1919 ha escindit teoria i pràctica) es resol en la música i la tradició és un procés viu a Catalunya.