



## XAVIER HERNÁNDEZ I GARCIA

Universitat de València  
xavihernandezig@gmail.com

### MOZART I BACH EN EL PENSAMENT ESTÈTIC DE JOAN MARAGALL I D'EUGENI D'ORS

Resum:

Aquest article estudia la interpretació que Joan Maragall i Eugeni d'Ors fan de l'estètica musical de W.A. Mozart i J.S. Bach en les seues respectives obres. El nostre objectiu és mostrar la importància que aquests compositors tenen en pensaments estètics tan distants, com la teoria de la *paraula viva* de Maragall i l'*arbitrarietat* d'Ors, i situar aquestes interpretacions dins la història de la recepció dels dos compositors a escala europea.

*Paraules clau:* estètica — Maragall — Ors — Mozart — Bach — música — recepció

Abstract:

This paper studies the interpretation of the musical aesthetics of W.A. Mozart and J.S. Bach that Joan Maragall and Eugeni d'Ors do at their respective works. Our goal is to show the importance that these composers have in two aesthetic thoughts as distant as the theory of the *paraula viva* of Maragall and the *arbitrarietat* of Ors and to situate these interpretations in the history of the reception of the two composers on a European scale.

*Key words:* aesthetics — Maragall — Ors — Mozart — Bach — music — reception

---

#### L'estètica musical maragalliana: Mozart i Bach

Mozart i Bach són dos dels compositors més importants de la història de la música o, si més no, dels més mitificats en el pensament col·lectiu. Ambdós comparteixen la característica d'haver dut a terme una obra incompresa en el seu moment històric que va començar a ser entesa i reivindicada durant el huit-cents. Al llarg d'aquest període es desenvolupen també les estètiques que més incidiran en els escriptors catalans de principis del segle XX, com les de Joan Maragall i Eugeni d'Ors. Com indica Radigales («Música» 288), el pensament maragallià està estretament lligat amb l'herència del Romanticisme i amb la cultura alemanya: «La fascinació pel món germànic va fer del poeta de Sant Gervasi el nexa entre la literatura alemanya i la llengua catalana: les seves traduccions de Nietzsche, Novalis o Goethe, el vitalisme nietzscheà com a punt de partença de la idea de la "paraula viva"». D'altra banda, assenyala Calmell, Eugeni d'Ors es dreça contra aquell mateix passat amb l'objectiu de «superar l'estadi de l'individualisme i la tirania del sentimentalisme romàntics per abraçar una nova forma de civilització» («Un ideari» 92): per a Ors, la confrontació estètica amb la teoria poètica defensada per Maragall constitueix «una qüestió teòrica de gran importància» (Piquer 132) i, per això, defensa uns valors antitètics del Romanticisme que són hereus de l'*École Romane* i l'*Esprit Nouveau* francesos.

La música no podia ésser aliena al debat estètic que es produeix a Catalunya, atès que a final de segle s'aconsegueix una certa normalització en l'activitat musical a Barcelona. Una europeïtzació a la qual contribuiran els nostres autors, no només col·laborant amb les noves entitats musicals que es creen, sinó proporcionant «una manera de pensar i de conèixer [...] que era inèdita en relació amb l'experiència estètica habitual en la resta d'arts». Hem de tenir en compte que tant Maragall com Eugeni d'Ors disposen de formació musical i assisteixen als concerts del Liceu o l'Orfeo. Eugeni d'Ors, com a glossador atent a les «palpitacions del temps», deixarà constància de les seues opinions sobre música a les pàgines de *La Veu de Catalunya*. Per la seua banda, Joan Maragall, de qui no sempre es té gaire en compte la vessant d'assagista, genera «un corpus textual considerable que culmina amb la conferència "El drama musical de Mozart", però que ha de ser estudiat en la seva totalitat fins a configurar un pensament musical propi, sòlid i ben argumentat» (Radigales, «Música» 285) que el situa al mateix esglaió que els escriptors europeus que li eren contemporanis.

Ara bé, la connexió entre la poètica de Maragall i l'estètica de W. A. Mozart ha estat àmpliament assenyalada en els diferents estudis sobre el pensament musical del poeta, sobretot, en relació amb la seua conferència a l'Associació Wagneriana, titulada «El drama musical de Mozart» (OC I 793-800). Així, doncs, aquest text s'ha etiquetat com «una declaració de principis de l'estètica musical maragalliana» (Radigales, «De Don Joan» 47). Per a Calmell («Joan Maragall» 81), a més a més, «constitueix un dels escrits estètics més rellevants de Maragall i més íntimament imbricats amb el contingut tant de l'«Elogi de la paraula» com, sobretot, de l'*Elogi de la poesia*». Pel que fa a J.S. Bach, en canvi, Maragall, malgrat que el consideri un dels seus compositors «indiscutibles» (OC I 1092), li dedica una atenció molt menor en els seus escrits.

### Espontaneïtat i música

En la cèlebre conferència, el primer punt que Maragall tracta és la seua concepció de puresa musical:

A mi qualsevulla obra musical de seguida em pren una consistència per si: em sembla un organisme que viu per si tot sol, independentment de tot propòsit o significat. Si em diuen que allò representa una batalla o una tempestat, em sembla que me l'esclavitzen aquella obra, em sembla com si tanquessin l'ocell dintre la gàbia; la meua fruïció artística n'és fortament pertorbada, la percepció enterbolida, i l'obra se'm torna impura. (OC I 793)

Així, s'insereix en un dels debats d'estètica musical més importants del segle XIX, el que enfronta el concepte de «música pura» (o absoluta) amb el de «música programàtica» (Radigales, «De Don Joan» 54). El poeta pren partit per la primera opció, «que considera la música com un ens abstracte i mancat de significat amb excepció de la seva existència *per se*, sense objectiu ni funció més enllà de la de ser, i sense estar, doncs, sotmès a una funcionalitat, la de descriure o expressar res» (Conde Pons 165). Aquest posicionament té com a màxim representant el crític Eduard Hanslick, tal com ho evidencia al seu assaig *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854. Tanmateix, Hanslick defensa que la música no pot expressar sentiments concrets, però sí una sèrie d'idees, com ara que «l'expressió estètica d'una música es pot denominar encisadora, suau, enèrgica, forta, delicada, fresca: idees que amb la unió de sons



troben la manifestació sensorial corresponent» (Radigales, «De Don Joan» 55). I Maragall també donarà suport a aquesta tesi quan parle de la força dramàtica de la música de Mozart. Amb tot, sembla estrany que no haguera llegit Hanslick ja que sabem fins a quin punt coneixia l'obra del principal defensor de la «música programàtica», Richard Wagner, el qual s'havia dreçat contra el concepte de «música absoluta» amb l'elaboració de la seua teoria del drama musical, «on text i música se subordinen a la centralitat de l'acció dramàtica» (Calmell, «Joan Maragall» 68). El títol de la conferència maragalliana era «El drama musical de Mozart» i s'iniciava amb una defensa de la música pura amb la qual cosa el poeta lligava des de l'inici dos «aspectes aparentment irreconciliables com ara els de drama musical i de música pura» (Conde Pons 154).

Maragall parla de la seua concepció de la música com «un art molt misteriosa que toca de dret a l'ànima i no es correspon amb res més que amb el sentit de la bellesa que l'ha creada». Així, estableix una diferència entre les altres arts com la pintura o l'escultura i, fins i tot, la poesia: «Una pintura, una estàtua, us plaurà més o menys per si, però quan sabeu el que representen, la vostra emoció artística, amb el coneixement de la correspondència real, augmenta sense impurificar-se; i també la poesia us emociona per la seva relació amb la idea» (OC I 794). Hi ha, doncs, una connexió evident entre aquest text i la crítica que Eugeni d'Ors fa de la poètica maragalliana quan estableix la diferència entre tres concepcions artístiques i argumenta contra una poesia que s'aparta de la idea i la representació per a assemblar-se a la música. A més a més, Maragall remarcava, a la conferència mozartiana que, malgrat les diferències existents entre poesia i música, l'emoció musical és la més propera a l'emoció poètica. D'una banda, llavors, «l'emoció poètica es diferencia de l'emoció musical en que cerca l'expressió en la paraula, representadora imatjada per la idea, mentre que el senzill so musical no porta imatge, està més a prop de la puresa del ser» (OC I 794). De l'altra, «generades ambdues en el ritme de l'eternitat, en duen l'empremta originària; i així la poesia sembla un començament de música i la música un començament de poesia» (OC I 795). Miralles (4) també apunta que Ors destaca aquest aspecte en la seua glosa sobre *Enllà*: «Passats els límits d'aquesta poesia, ja el dir dels homes no és dir, sinó so, so natural, tan potent com la música de les cascades, del mar, dels vents, dels boscos». Cal tenir en compte, però, que per a Xènius la semblança de la poesia amb la música està associada amb el moviment i el desordre de la naturalesa. Per contra, per a Maragall, «la música podia mostrar a la poesia el camí de tornada d'ascensió als dominis de la realitat primera del ritme còsmic», com sintetitza Calmell («Joan Maragall» 69); per al poeta de Sant Gervasi, no només «la poesia serà tant més pura com més s'acosti a la música» (Miralles 4) sinó que «la poesia ha d'aprendre allò que la música ha sabut des de sempre» (Calmell, «Joan Maragall» 69).

El rebuig a la idea, que Maragall anomena sinceritat en l'«Elogi de la paraula», apareix en la conferència mozartiana a l'hora d'escoltar la música: «Sabeu quan m'entra més la música? Quan la sento impensadament i no sé on la toquen, ni qui són els músics, ni de qui és l'obra, ni per què s'executa» (OC I 793). Maragall troba aquesta sensació tot vagant pels camps quan, de sobte, escolta una melodia i es pregunta: «Què és això? Llavors no és una pregunta, sinó una afirmació de la vaguetat de la delícia per a augmentar-la, és l'afirmació de la puresa del plaer musical, és el desig infinit que s'anuncia i no vol ésser satisfet mai encara» (794). Així mateix, l'infinit i el ruralisme romàntics també s'ubiquen en el moment de produir la música perquè, com apunta Miralles (4), quan la música sorgeix «sense saber d'on ni com, és encara més efectiva». Maragall empra la imatge d'un pagès que torna a casa per des-

cansar després d'una llarga jornada als camps per explicar la seua teoria. De sobte, el pagés sent «un estat d'alegria, d'expansió, que furga, furga, per a expressar-se; el pas de la marxa que duu li posa un ritme natural, i el cant li floreix als llavis espontani, com una flor» (794). L'espontaneïtat, doncs, aquesta inspiració que Maragall defensava als Elogis, forma part de la música, almenys de la música pura que és aquella que renuncia a la idea i a l'interés:

I així jo em creuria que a una naturalesa essencialment musical, al veritable músic, el que més li escau és la música pura, sense paraules, sense objecte concret de representació, sense altre impuls que la necessitat d'expressió d'un estat d'ànima intraduïble de cap altra manera, d'un sentiment essencialment musical. (OC I 794)

### El drama musical de Maragall

La música és l'«art suprem de l'home» (Conde Pons 161), i és, així doncs, superior a la paraula, perquè «tot i que indubtablement la paraula cantada és essencialment poesia, una cançó val sobretot per la tonada, i el drama musical per la música» (OC I 795). Maragall adopta una postura provocadora, malgrat que no ho pretenga, davant dels membres de l'Associació Wagneriana en pronunciar aquestes paraules ja que s'atreveix a criticar la concepció de Wagner del drama musical perquè és totalment contrària a la seua: «jo ara crec (encara que abans hagués cregut altra cosa) que aquesta intel·ligència verbal és molt menys necessària del que Wagner mateix potser pensava per al total efecte artístic de la seva obra» (OC I 796). Fet i fet, acusava Wagner d'haver subordinat la música al text «afeixugant la lleugeresa innata de la música, fent-la presonera del teatre que és l'art per a les multituds» (Calmell, «Joan Maragall» 80), perquè el considerava un producte del seu temps «per sota del seu valer universal» que ha generat un «bull de fanatisme»; en canvi, ara veu en el *Don Giovanni* de Mozart, la figura oposada i l'exemple perfecte de «la transfiguració [...] de la paraula per la música» (OC I 796).

Maragall s'insereix així en el «back to Mozart» que té lloc a principis de segle arreu d'Europa. Aquest moviment és el resultat d'una desconfiança cap a la tradició wagneriana per part dels músics alemanys i, al mateix temps, de la culminació d'un segle de discussions sobre l'ànima i el significat de Mozart. Tanmateix, «l'obra mozartiana arribava amb comptagotes a Barcelona i no seria fins a principis dels anys 20, i quan Maragall ja era mort, que les obres del compositor [...] van començar a sovintejar els programes musicals de la capital catalana» (Radigales, «Música» 291). És per això que podem considerar Maragall com «un pioner en la defensa de la causa mozartiana» (Radigales, «De Don Joan» 52), si més no entre la intel·lectualitat catalana ja que va ser «el primer dels intel·lectuals catalans a escriure un text sòlid sobre Mozart» (51).

Maragall presenta el seu gust per Mozart com «un enamorament» que succeeix en una atmosfera idíl·lica semblant a la del pagés tornant de la faena (Miralles 5). L'anècdota, aquesta vegada, la protagonitza el mateix Maragall quan era una «criatura» i assistia a una festa indeterminada. D'entre totes les músiques que sonaven, va sentir «una cosa alegre i senzilla com d'infant, que em banyà d'harmonia tota l'ànima i restà en ella. Jo no sabia què era allò, però aquella música em semblava quelcom meu, una



memòria recobrada d'un món meravellós perdut en el misteri de mon origen espiritual» (OC I 796). A l'«Elogi de la paraula» els poetes són comparats als enamorats en el seu moment d'inspiració, i l'infant o la criatura, per la seua innocència, són considerats l'exemple suprem de poesia. Així doncs, Maragall utilitza el mateix vocabulari tant per explicar la seua teoria poètica com per presentar-nos la seua relació amb el compositor salzburgués. És a través de la seua bona formació musical, que va descobrir Mozart. De fet, el mateix poeta explica que va conèixer *Don Giovanni* a través del seu professor de piano quan aquest li va donar a tocar un minuet: «jo innocent, hi trobava una innocència! Em semblava un rosari cantat» (OC I 797). Més tard, Maragall destaca que amb díhuit anys, per fi, va poder sentir l'òpera al teatre. A partir d'aquesta experiència, no va poder deixar de sentir l'obra i tocar-la amb el piano, atés que se n'havia «enamorat» des de l'obertura.

Maragall troba la potència dramàtica de l'òpera de Mozart en el fet que el compositor «trenca els motllos» (OC I 797) de l'òpera italiana, la qual cosa ha estat també estudiada per Goehring (131-146) a propòsit de *Don Giovanni*. Per a Maragall és l'esperit qui «compon l'efecte de l'obra, [...] l'anima tota i [...] dóna un ésser propi als personatges i a llurs passions i a les escenes que en resulten» (OC I 797). L'«esperit», però, no està relacionat amb el text del llibret de Da Ponte ja que «la força dramàtica de Mozart no necessita la paraula» sinó que «sembla beure de la pròpia música» (Radigales, «De Don Joan» 56). Maragall, en conseqüència, crítica Da Ponte com a escriptor, com ja havia fet Wagner a *Oper und Drama*: «El llibre [de Da Ponte] és una lleugera falla ben bé del segle XIII, que es desplega en una atmosfera de frivolitat i llibertinatge per anar a parar a una moral de retaula d'ànimes» (OC I 797). El gran mèrit de Mozart es troba en el fet que sense deslligar-se del contingut i «anar-se'n a volar a son plaer en les regions pures, [...] la música de Mozart penetra les escenes, penetra les paraules i les fon en la seva harmonia sobirana: les escenes, les paraules, els personatges són els mateixos, però sublimats; el drama és el mateix drama, però fet música» (OC I 798).

Hanslick també va defensar que existia una harmonia entre música i text a les òperes de Mozart; Maragall, però, es decanta per la «transfiguració de la paraula per la música» a causa d'una desigualtat entre poesia i música que és positiva i manca en les òperes de Wagner: «el drama naix en la música i consisteix essencialment en ella i la plasticitat escènica és sols la condensació meravellosa de la potentíssima atmosfera musical» (OC I 796). I ens indica que això es produeix a causa del geni i la vivacitat del compositor salzburgués, associats a la innocència: «Com si Mozart hagués compost la seva obra passejant per la puresa dels camps, i els cants se li apareguessin sense ell voler, com coses externes a ell, com coses que s'han fet totes soles i són trobades sense cercar-les» (OC I 799). La imatge de la innocència i vitalisme del geni Mozart, «aquell segell que és de geni: la vivacitat» (OC I 799), Maragall podria haver-la trobat en la biografia d'Otto Jahn, com apunta Radigales («De Don Joan» 53), atés que era una de les més difoses i va servir d'inspiració per a la visió romàntica de Mozart en el XIX (Daverio 174). D'altra banda, Maragall defensa en l'*Elogi de la poesia* que el poeta ha de ser «el més savi i més subtil fill de la terra, amb tal que en el moment de la poesia sabés oblidar tota altra cosa, abandonant-se a la revelació de la forma, a l'emoció pura, a l'expressió sincera i innocent» (Conde Pons 164). Conseqüentment, el compositor per excel·lència de música pura, l'exemple a seguir del poeta, haurà de reunir també les condicions de savi i innocent al mateix temps. Altrament, la «vivacitat» que Maragall

atribueix a Mozart és un terme clau de la seua poètica que extreu de les filosofies vitalistes i de la literatura alemanya.

En *Don Giovanni*, el poder de la música de Mozart converteix l'escena més trivial en «musicalment tràgica» (OC I 798) i el personatge més «calavera de mal gènere, cínic, pervers, sense frescor» (OC I 797) com el protagonista, Don Joan, en un «personatge encisador» (Conde Pons 158). Ara bé, en l'òpera de Mozart «hi cap tota la vida humana» (OC I 799) des de «la plena follia del viure» fins «el moment de la mort espantosa», i aquests dos moments clau es concentren en el personatge de Don Joan des de les dues seccions contrastants de l'obertura (*andante i molto allegro*) que tant havien captivat el poeta. Així doncs, a través de la música de Mozart sent una nova atracció pels personatges del text de Da Ponte que tant havia criticat. Atracció que el du, fins i tot, a redimir el protagonista de l'acció. I al final de la conferència, ens explica com un dia va sentir dues xiquetes tocant en el piano «la cèlebre ària: *Fin ch'han dal vino calda la testa*, l'esbojarrat cant d'orgia de *Don Joan*» (OC I 800). El contrast entre la puresa de les criatures i el «cant de disbauxa» que estaven tocant va produir-li una revelació: «I de cop em semblà percebre per primera vegada tota l'essència musical de Mozart, i son heroi m'aparegué en una lluminosa transparència: Don Joan era una criatura». Maragall, doncs, fa una interpretació que segueix fidelment el fil dels seus raonaments, la «innocència» mozartiana fa innocent el personatge principal de Da Ponte. Miralles (5), però, pensa que l'òpera mozartiana realment no avança cap al perdó al protagonista, sinó més aviat cap al seu càstig: «No sé si tot plegat té gaire a veure amb la música de Mozart. La gràcia és el muntatge de Maragall per fer-s'ho venir bé». A més a més, com destaca Radigales («De Don Joan» 59), Maragall emparentaria el personatge de Don Joan amb el seu Comte Arnau, «redimit per la força de la veu pura d'una noia entonant una cançó popular», que enllaçaria, al seu torn, amb un personatge d'un drama musical com *L'holandés errant* de Wagner. Conde Pons (158), per la seua banda, lliga el Comte Arnau i Don Joan a una altra referència evident per a Maragall, el *Faust* de Goethe. Per a l'autora, aquesta tríada de personatges configuraria el «mite de l'home», de clares ressonàncies amb el vitalisme nietzscheà: «l'home que vol transgredir la seva pròpia condició (mortal) en pro de la llibertat, però precisament aquesta transgressió [...] serà la causa de la seva condemna de la qual només es podrà redimir, en el cas de Goethe i Maragall, a través d'una dona jove». Cal fer una referència especial, també, a l'assaig de Kierkegaard *Enter Eller* (1843) en què el filòsof compara també *Faust* i *Don Giovanni*, com ens recorda Notario (128): «Es cierto que en música cabe pensar muchas otras obras clásicas, pero sigue habiendo sólo una obra de la que puede decirse que su idea es absolutamente musical, de manera que la música no aparece como un acompañamiento, sino que, al revelar la idea, revela su propia e íntima esencia». Fet i fet, Kierkegaard sosté una concepció partidària de la música pura molt semblant a la de Maragall que ha assenyalat també Radigales. En síntesi: «la consideració d'innocència que s'atorga a l'expressió del poeta és una de les correspondències entre Maragall i aquestes icones romàntiques, sobretot en el cas de Don Joan, de qui reiteradament accentua la condició d'infant» (Conde Pons 164). També convé recordar que en el poema «Paternal», escrit «tornant del Liceu en la nit del 7 de novembre de 1893», Maragall s'aferra al caràcter constructiu del símbol nietzscheà de la criatura per a afrontar l'impacte de l'atemptat: la barbàrie de «l'infant innocent» també en aquest cas permet sostenir, malgrat la barbàrie de la destrucció, una visió esperançada i positiva.



## La puresa de Bach

J. S. Bach també és citat per Maragall a la conferència wagneriana com un exemple de la música pura per ell defensada:

Més la música és un art molt misteriosa que toca de dret a l'ànima i no es correspon amb res més que amb el sentit de la bellesa que l'ha creada.

Per això plau sobretot al sentit musical la gran puresa de Bach, qui sembla redimir l'ànima de tota contingència, i fins quan en sos chorals canta en paraules, sembla que aquestes es vaporitzin en la santa harmonia de les notes que s'alcen a regnar solitàries en l'altura. (OC I 794)

D'una banda, la música instrumental de Bach, com podem observar, és paradigmàtica d'aquesta expressivitat «misteriosa» de la música pura que no va associada amb la idea, com ho és també la música de Beethoven: «en les simfonies de Beethoven se us revela l'essència de la vida d'una manera quasi directa que, no donant-vos-en cap representació imatjada, les conté totes» (OC I 795). D'una altra banda, fins i tot la seua música vocal té la capacitat de transcendir les paraules, com ho fa Mozart en el seu drama musical.

La concepció que Maragall té de Bach, per tant, ve marcada per la recepció romàntica del compositor. Els compositors i crítics del segle XIX «saw his music as expressing the richness of human emotion» (McKay 6). A més a més, Hoffmann i Nietzsche l'apuntaven com a precursor del romanticisme de Beethoven (Fubini 294, 335). En la conferència, Maragall no només utilitza Bach com a referent de la puresa musical sinó que també confereix a la seua música una capacitat redemptora anàloga a la de la música de Mozart en *Don Giovanni*. Per contra, si bé elogia la capacitat de Bach per «vaporitzar» les paraules, de Mozart destacarà que «la música no deixa mai el sentit de la paraula i de l'escena per anar-se'n a volar a son plaer en les regions pures» sinó que «penetra les escenes, penetra les paraules i les fon en la seva harmonia sobirana» (OC I 798). Amb tot, Bach és un model de puresa musical però no «l'exemple més característic de la transfiguració [...] de la paraula per la música» (OC I 796).

No obstant això, Bach, s'erigeix com un dels compositors «indiscutibles» que s'interpreten en «la tertúlia musical» de la qual forma part Maragall i en què es troba, entre altres, Enric Granados —com explica en una carta adreçada a Antoni Roura (OC I 1091-1092). Els indiscutibles al complet són Mozart, Beethoven, Haydn i Bach; els mateixos compositors que E.T.A. Hoffmann (Fubini 295) considerava «romàntics», encara que ell també hi incloïa Palestrina. Convé recordar que Hoffmann arribà a qualificar *Don Giovanni* de composició «ultraromàntica». Maragall, si més no, era bon coneixedor de l'obra de Bach i va traduir-ne alguns corals (OC I 536), malgrat que no va traduir *La passió segons Sant Mateu*, com se li havia demanat (OC I 1125), l'obra més important per al *revival* del compositor al segle XIX (Botstein 6).

Convé destacar l'article «La música y el alma» en què Maragall, ja en 1901, quatre anys abans de la conferència mozartiana, fa esment de la puresa de Bach. En aquest cas, però, l'al·lusió al compositor

s'emmarca en un text sobre religió i música, arran d'una carta de Torres i Bages a les associacions corals i musicals de la seua diòcesi titulada «La Música educadora del sentiment». Maragall subscriu les paraules de Torres i Bages sobre «la profunda y misteriosa simpatía entre la Música y la Religión, y de cómo ésta considera a aquélla, imagen, figura y resonancia de la vida humana en las sublimes regiones de la eterna gloria» (OC II 155). La música és vista per Bach com una manera d'accedir a Déu i com un reflex de la perfecció divina, una visió similar a la que sostenen Torres i Bages i Maragall: «la música es la expresión más adecuada de la perfección y armonía de las cosas celestiales» (OC II 155). De la mateixa manera, el *revival* del compositor al segle XIX va associat amb un *revival* religiós que el reivindica moralment des de la perspectiva protestant alemanya. Així, Maragall empra la puresa de Bach, junt amb les simfonies de Beethoven, com a exemples pel seu «valor educativo» ja que la música per la seua relació amb la divinitat té un clar valor formatiu de l'esperit: «De modo que cabría torcer el conocido adagio en esta forma: “Dime qué música te gusta y te diré quién eres”» (OC II 156). «Una vida armónica» representa per a Torres i Bages i Maragall el «preludio y sinfonía de la eterna armonía de la Gloria». Afirmacions que concorden amb les anotacions de Bach sobre la Bíblia analitzades per Butt («Bach's» 54): «When there is a devotional music, God with his grace is always present». A més a més:

Cal entendre, tanmateix, que l'espiritualitat no es manifesta en si com una característica que complementa la seva estètica musical, sinó que, en el fons, n'és un dels gèrmens principals. La vinculació entre música i espiritualitat justifica, en gran part, la consideració ètica de l'estètica musical maragalliana, com a art suprem de l'home; i això passa, principalment, a través d'un fort convenciment moral, hereu tant de la seva formació cristiana com de l'influx de l'idealisme romàntic alemany. (Conde Pons 161)

Maragall conclou associant el caràcter diví de la música amb l'espontaneïtat: «Cuando los Hombres sienten esa atracción y responden a ella cantando, brota la música cual flor de Amor» (OC II 156). D'altra banda, «Eugenio Trías afirma que l'amor, segons Maragall, és el centre, l'origen i el destí de l'home i, per tant, aquest esdevé, també, centre i clau de volta del seu pensament» (Conde Pons 162). Així doncs, l'amor s'associa a la divinitat a l'*Elogi de la poesia*: «vegeu com l'amor és un desig de confusió, per instint d'unitat i eternitat. Perquè provenint les coses diverses de la unitat divina, confusament se'n recorden i tiren a restablir-s'hi» (OC I 669). I s'identifica amb la música en l'article «La música es el canto del Amor de Dios correspondido». També s'ha de tenir en compte que el músic que Maragall posa com a exemple en aquest cas és Palestrina, «aqueu colossal *Amén* que corona el gran *Credo* de Palestrina en el qual canta el Amor del Universo entero» (OC II 156). Aquest músic potser era massa antic per a ser interpretat amb els «indiscutibles» en les tertúlies musicals a les quals assistia Maragall. Això, però, no exclou que fóra del gust de Maragall ja que en aquestes tertúlies només es tocaven els quatre autors mencionats adés «per a evitar discussions» (OC I 1092). Amb tot, l'associació de Palestrina amb l'espontaneïtat estableix un paral·lel clar amb la «romantització» operada per Hoffmann dels principals grans compositors.





### L'estètica musical d'Eugeni d'Ors, Bach i Mozart

La importància de la música en el pensament d'Eugeni d'Ors es veu reflectida en diverses glosses. Ja en 1907, Xènius estableix que la música representa «la volada més alta de l'art i l'esforç més gran d'arbitrarietat» (Cuscó 57). I deu anys més endavant, defineix la música com «la llengua divina [...] que 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» (Chavarría 46). Ara bé, la música adquireix un lloc preeminent entre els intel·lectuals noucentistes que realitzen judicis estètics sobre determinats compositors, encara que aquests es deguen «principalmente a la adscripció de valores y nociones musicales a ciertos rasgos del clasicismo» (Piquer 131). Ors, com a teòric principal de l'arbitrarisme, va configurar els atributs bàsics del Noucentisme musical a través de les seues glosses: «*mediterranisme* d'inspiració, *intel·lectualisme* de concepció i *antilocalisme* d'intenció» (Calmell, «Un ideari» 98). Uns trets que formen la base de l'estètica arbitrària. Tanmateix, en parlar de música, insisteix Calmell, convé destacar dos aspectes més: «la *tradició*, el retrobament amb uns procediments estilístics fonamentalment setcentistes barrocs que la cridòria romàntica va menystenir, però que, en canvi, conformen els autèntics pilars en els quals recolza el domini de qualsevol dels bells oficis, i consegüentment, el secret de l'«obra ben feta»». «Tradició» i «obra ben feta» seran conceptes clau per a la interpretació que Ors realitza de Bach i Mozart. Malgrat que Chavarría (46) destaque que «de vegades, l'adequació [dels compositors] té un encaix poc còmode, i sembla que respon més a una voluntat d'adscriure genis de la història de la música a l'ideari estètic propugnat», les opinions d'Ors s'insereixen en una tradició estètica europea important i en un pensament coherent i ben cohesionat.

La visió musical de l'intel·lectual arbitrarista va lligada amb la concepció pitagòrica i platònica de la música, perquè Ors «comparteix amb els autors clàssics la visió de la música com a expressió que desoculta l'ordre de la llei matemàtica de la realitat» (Cuscó 59). L'ordre, junt amb «l'equilibri» i el «sentit de la proporció en l'obra d'art», formen part de les qualitats clàssiques que el glossador valora en tota expressió artística. A més a més, Ors no amagava la seua voluntat de «establecer como norma de vida, de estètica y de inteligencia el control del pensamiento figurativo» a través de les nocions d'estructura, ritme, ordre i claredat (Piquer 138).

No sempre la música té igual valor per a Ors; així, per exemple, en «Signe de Joan Maragall en la història de la cultura» l'autor associa la música a l'espontaneisme maragallià, com a representació del vessant artístic més allunyat de l'ordre i la raó. Piquer (141) apunta que això succeeix només en les èpoques barroques o romàntiques, mentre que durant el classicisme es recorre el camí invers: «la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica, y la escultura arquitectónica». Per això, l'assagista afirma que no s'ha d'apropar a la música qui no siga geòmetra i tria com a primer músic noucentista Jaume Pahissa «més pel seu tarannà transgressor i per la seva eclèctica formació acadèmica que no pas per la seva música» (Chavarría 49). Ors destacava la relació de Pahissa amb les matemàtiques, l'arquitectura, el dibuix i la tragèdia clàssica, com ens recorda Calmell («Un ideari» 96): «vet aquí un músic que procedeix de l'estudi detingut i apassionat de les matemàtiques, i que ha estat [...] en episodis d'inquieta vida, estudiant d'arquitectura, conferenciant de química, traductor de tragèdies, mestre de dibuix, actor, poeta...». Així com el caràcter «antiregional» de la seua música i els seus versos, que «res no devien a la inspiració pintoresca, aspiraven a la universalitat de la Ciutat única».

Per al glossador era ben important la diferència entre un «nacionalisme localista» i el caràcter «imperialista» de l'arbitrarietat: «voluntat civilitzadora d'un poble que no es resigna a sobreviure sinó que vol projectar-se en els altres» (Calmell, «Un ideari» 96). L'imperialisme es troba present en altres compositors com Cèsar Franck del qual destaca l'«esperit musical autèntic» que «mira de fit a fit la universalitat (imperialisme cultural)» (Cuscó 57). Resulta curiós que Ors reivindique, des del seu ideari estètic, un dels músics que els modernistes van triar com a bandera per al programa de la Segona Festa modernista, celebrada a Sitges en 1893. Cal entendre que un i els altres en feien una interpretació diferent. Des dels seus primers articles, com apunta Calmell («Un ideari» 94), Ors apostarà per «la futura mediterranisació de la música», situant-se al costat d'«un ampli moviment de recuperació de la consciència de la tradició greco-llatina i de rebuig del “pessimisme”, l'“obscuritat” i la “malenconia” propis del romanticisme germànic que té com a epicentre l'École Romane Française». Piquer (135) també es fixa en aquesta relació de l'escriptor amb l'École Romane i afegeix que Ors considerava «el mediterraneisme como la expresión racial del clasicismo» i França com un «ideal de universalidad». Per tant, si Debussy es va veure influenciat pel mediterraneisme francès a l'hora d'utilitzar procediments més rigorosos en *La mer*, és ben natural que el glossador reivindique aquest compositor afirmant «que Debussy és l'ordre operant sobre la feblesa» (Cuscó 58). Així doncs, Ors es posiciona en contra dels músics romàntics com Richard Strauss i Liza «qui troba excessius i fora d'ordre» (Cuscó 58). Ho fa constar ben explícitament a la glossa «Ellen Key» en què agrupa Strauss amb qui ell considera els últims representants del Romanticisme: «Així la nostra acció se dirigeix globalment, i alhora, contra Maragall, contra Strauss, contra William James, contra Unamuno, contra Henri Bergson i contra Ellen Key». (Ors, *Glosari* 115-116)

De manera paral·lela, en aquesta glossa de 1910, Ors escriu: «amem la vella música, on la voluntat és ordenada per la representació» (*Glosari* 115). Amb la qual cosa, expressa el seu gust per retrobar la «tradició» del període anterior a la irrupció de l'expressionisme romàntic, que els noucentistes ja havien dut a terme en altres arts. El segon compositor qualificat de noucentista, Cristòfor Taltabull, reuneix també aquestes característiques:

Però alguna cosa hi ha certament en aquest artista tan jove, que ens duu flaires prestigioses d'antiguitat [...] Per aquest vell perfum que duu, en Cristòfor Taltabull és noucentista. Perquè una de les coses que donen més valor ideal al nostre moment, és que no pretenem, amb insolència americana, un començar. Sinó que aspirem a continuar alguna cosa, ja definitivament integrada a l'esperit dels homes, i que la barbàrie romàntica ha interromput per unes quantes generacions: l'Humanisme. (Ors, *Glossari 1906-1907* 664)

Per a Eugeni d'Ors, «avanç i tradició es retroben, fructíferament en la música» (Cuscó 58). I un altre aspecte important és el valor que atorga al domini tècnic en la creació artística. En conseqüència, ha de fixar el seu interès en els «intèrprets que s'han dedicat a descobrir la bellesa escarida, objectiva, dels repertoris dels segles XVII i XVIII» ja que aquests no només es fixen en la tradició sinó que també representen «la substantivació de la mestria, la valoració del domini de l'ofici que té com a resultat la creació d'un objecte autònom, capaç d'explicar-se a si mateix per les lleis formals de la seva mateixa estructura» (Calmell, «Un ideari» 99). La figura que millor reuneix aquest respecte a la tradició i el domini tècnic sobre l'obra d'art en aquells moments a escala europea no és altra que Wanda Landowska



que és «la clavecinista precursora de la interpretació històrica amb instruments d'època». Així doncs, a «Reflexions sobre l'art de Vanda Landowska» de 1910, Ors propugna:

Però quan Vanda Landowska toca el clavecí la multiplicitat es redueix a la unitat, amb una meravellosa claredat. Significa el seu art com una divina exaltació del seny.

Per això els seus autors, no ja afavorits sinó exclusius, són els mestres del XVII i XVIII, els doctors de la Raó feta música... Ja els coneixíem. Però Vanda, la clara, restaurant el clavecí, els ha purificats de tot residu del modernisme, de les interpretacions habituals, de tota descripció, de tot sentiment. «El sentiment? –deia a Xènius, Vanda Landowska–. Jo odio el sentiment». (Ors, *Glosari* 194)

El glossador troba en la interpretació de Landowska l'aliança que buscava entre passat i modernitat, al mateix temps que un rebuig al sentiment romàntic o modernista a favor de la «intel·ligència». Chavarria (50), a més a més, remarca el caràcter transgressor de l'estil depurat de Landowska que retorna «a les arrels il·lustrades i al classicisme». Comptat i debatut, Landowska aposta per l'ordre i la geometria, en compte de deixar-se emportar pel geni com feien els romàntics i demostra que la «música antiga és quelcom sublim» (Ors, *Glosari* 455), i el classicisme, tradició i continuïtat històrica: «Si ésser romàntic vol dir haver el deliri dels començaments absoluts, ésser clàssic significa fer col·laborar en la pròpia feina la suma d'esforços de les passades generacions».

## Música de Bach

La relació de Landowska amb la música de Bach és molt important: «Landowska spirited performances sparked interest in the use of harpsichord –rather than piano– for Bach's clavier music and set the stage for the more authentic reproductions built after World War II» (Stauffer 213). Però, Ors ja havia mostrat la seua admiració per Bach dos anys abans del seu article sobre Landowska a *L'home que treballa i juga* (1908) en què li dedica el següent capítol:

Avui a l'Orfeó, festa religiosa: música de Joan Sebastià Bach.

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 la suma dels angles interiors d'un triangle valgui igual que dos angles rectes». I Leibniz: «Quan Déu calcula, el món es fa» (*Dum Deus calculat, fit mundus*).

Cada obra de Joan Sebastià Bach és un càlcul que ens fa assistir a la naixença d'un món.

Món de transparència exquisida –ciutat geomètrica d'aigua i cristall.

Un pur androgin al bell mig consuma un sacrifici i eleva al zenit una columna d'encens.

I, com que tot vent ha mort, la columna s'alça en verticalitat absoluta.

Ara, en secret –de mi a tu, lector–, i que cap romàntic ens senti:

El vers de Racine és sovint una cosa tan transparent, tan pura, tan religiosa, com la música de Bach. I els que malparlen del primer no tenen cap dret a fer-nos creure que entenen el segon. (Ors, *L'home* 58)

La identificació de Bach amb els valors del classicisme és ben evident en aquest text. Pot semblar un contrasentit, com assenyala Gené (9), però Ors troba en el Barroc, concretament en la música de Bach que «pot ser interpretada en clau matemàtica i numèrica», el seu Classicisme estètic, que, per contra, no pot reconèixer en el Classicisme musical de Haydn o Mozart amb «massa emocions, canvis d'estat d'ànim i, per tant, cert grau d'irracionalitat». Piquer (156) manté que l'adscripció de Bach a uns cànons clàssics prové dels escrits de Maurras i Romain Rolland de l'*École Romane* i no només va ser adoptada per Ors sinó també per altres crítics noucentistes com Ferran i Mayoral, Jaume Pahissa i Joan Llongueras. Aquest últim destacava l'adequació entre esperit i forma en la música de Bach; per a Llongueras, l'esperit de Bach era «intel·ligència, lògica i ritme clàssic, d'un primitivisme civilitzat» (Chavarria 47), és a dir, la perfecta unió entre «tradició» i «classicisme» que Ors defensava.

Ors considerava l'ordre com «una cosa divina» (*Glosari* 253). D'una banda, en el camp de la música aquesta és una noció que el lliga directament als pitagòrics i a Plató; d'altra banda, estableix una relació en el camp del pensament amb els filòsofs racionalistes Leibniz i Spinoza que cita directament al text sobre Bach. La relació entre aquests pensadors i el compositor alemany no és casual si tenim en compte la «similar historical world-view» que comparteixen (Butt, «“A mind”» 60).

La teologia natural de Leibniz no entrava en conflicte directe amb el luteranisme ortodox de Bach. A més a més, el filòsof representava juntament amb la teoria musical alemanya «the last flourishing of the Pythagorean approach to speculative music» (Butt, «“A mind”» 61). Fet i fet, Bach va contribuir a «una època de autèntica revolució intel·lectual» (Liern 113) representada per científics i matemàtics com Leibniz, Euler i Newton. A més de fer un repàs de la simbologia numèrica en la música de Bach i l'estructura geomètrica de les seues obres, Liern destaca l'entrada de Bach en la *Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Societat de les Ciències Musicals), la qual tenia el propòsit d'investigar la relació entre música i matemàtiques. El seu fundador, L. C. Mizler, era alumne de Bach, i alhora va ser un filòsof i matemàtic important, i també el responsable de publicar el famós assaig de Leibniz en què aquest afirmava que «music is the hidden arithmetical exercise of a mind unconscious that is calculating» (Butt, «“A mind”» 60).

Sense aprofundir en la relació entre els filòsofs racionalistes i Bach que s'ha establert en l'actualitat, ja podem observar l'atractiu que Ors devia trobar en aquesta comparació. Encara més, el fet que l'associació amb Leibniz, que només es trobe present en la crítica sobre Bach a partir de 1950, l'erigeix com a autèntic precursor. D'altra banda, Ors admirava en el filòsof «el intento de escapar del puro relacionismo y monismo modernos hacia un planteamiento ontológico pluralista» (Martínez Carrasco 222). Un intent que pretén plasmar també en la seua concepció musical, com apunta clarament en el text sobre Landowska:

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 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. (Ors, *Glosari* 193)



La relació entre aquest pensament leibnizià i la música de Bach, «where the tendency towards variety is constantly challenging, and being challenged by the tendency towards order and unity», ha estat també provada per Butt («“A mind”» 64).

Així mateix, Ors podria haver establert una relació entre Bach i Wolff, deixeble de Leibniz i principal filòsof de l'il·luminisme alemany, ja que aquest compartia amb el glossador una visió molt similar de l'ordre en l'obra d'art, «the force which binds together compound things» (Butt, «“A mind”» 63). Amb tot, sí que cita Spinoza, tant en la seua comparació sobre Bach com en la seua segona glossa sobre Landowska, malgrat que més tard, a «Signe», qualifique el filòsof de «panteista». Segons Butt, Spinoza comparteix amb el compositor alemany característiques similars pel que fa al moment històric en què escriu: «like Bach, Spinoza could not have written as he did without the historical context of his particular age (in his case, the rationalist revolution of Descartes); yet he was largely misunderstood and ignored during his own lifetime» («“A mind”» 65). Si bé l'ortodòxia de Bach haguera considerat herètic la major part del seu pensament sobre Déu, Spinoza i el compositor també semblen compartir certes concepcions que podrien haver interessat el glossador. N'és un bon exemple la tendència a la perfecció formal que cerquen tant el filòsof com el músic. Per a Spinoza, Déu és l'ésser més perfecte que pot ser concebut i, per tant, «the greater the perfection, the greater the reality and the more properties a thing possess» (Butt, «“A mind”» 67).

Amb tot, si bé Ors, potser, no era conscient de fins a quin punt podia arribar l'afinitat de pensament entre aquests filòsofs i Bach, és pioner en establir-ne una relació que, d'altra banda, li permet defensar la música de Bach com la millor representant del seu pensament d'estètica musical: «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 explica la realitat» (Cuscó 59). A més a més, Ors rebutja la recepció romàntica del compositor –«que cap romàntic ens senti»– i arriba a comparar-lo amb un clàssic tan consolidat com Racine. Podem observar, doncs, com la seva concepció de «puresa matemàtica» estaria completament allunyada de la «puresa» que Maragall veu en Bach, «qui sembla redimir l'ànima de tota contingència».

## Música de Mozart

Ors considerava Mozart un servidor del Logos:

Dins de cada segle, dins de cada país, dins de cada art, hi ha qui serveix Pan, hi ha qui serveix el Logos. Veieu dins la música mateixa, com es mostra el simbòlic concurs entre la sensual flauta i la lira numeral. Veieu com un Mozart, per exemple, pertany a la lira i al Logos: al pol oposat en l'arquitectura, Churriguera és un músic. I, en la poesia... (OC I 1258)

I aquesta menció podria ser una mostra més de l'adscripció del compositor als valors noucentistes. Tanmateix, tant Piquer com Chavarria, quan parlen de la valoració arbitrarista que Ors fa de Mozart, fan referència a un text ben anterior de l'assagista, el seu discurs de 1915 «Defensa del Mediterráneo en la guerra grande». D'aquest text, en destaquen la definició de Mozart «com a compositor de l'intel·lecte» i els «valors com la llibertat i l'equilibri» que aquest li atorga (Chavarria 46). En canvi, Gené (9) afirma que la música de Mozart no satisfà el gust estètic d'Ors.

Si consultem el discurs del glossador de 1915, podem observar que les opinions sobre Mozart funcionen en una comparació que s'estableix entre una «germania adolescente» i un «viejo Mediterráneo filósofo» (Ors, *Tina* 316). Aquests són els dos bàndols de la guerra del 14, en què Mozart representa els valors germànics i Rafael els mediterranis. La comparació entre els dos artistes és habitual en la recepció clàssica de Mozart durant el segle XIX. Amb tot, el discurs d'Ors no pretén igualar aquestes dues personalitats dins el classicisme, sinó més aviat marcar-ne les diferències:

Tienen evidentemente las dos figuras rasgos comunes; sin reserva hemos de tomar a los dos, como las de dos héroes acabados de la gracia; pero si profundizamos un poco en las obras, ¿no notaremos en seguida que el don del músico es muy otro al don del pintor? [¿No] encontraremos en el germano, digo, notas esenciales de septentrionalidad, de libertad bárbara, completamente incompatibles con lo central de la tradición mediterránea? (Ors, *Tina* 315)

Malgrat que reconeix que «siempre resultaria más fácil afiliar Mozart a maestros latinos, que Rafael a Savonarola» (Ors, *Tina* 315), prompte deixa clar que la «libertad» és incompatible amb «la tradición mediterránea». Així doncs, no tracta de definir Mozart com a «compositor del intelecto» (Piquer 155) sinó de marcar les diferències entre una estètica i l'altra:

Una entre esas notas, y bien acentuada, es la del «humor», que Mozart tiene en grado admirable, y de que Rafael no es capaz [...]. ¿No da, pues, la presencia del humor en la una, la ausencia en la otra, un valor distinto a estas dos maneras de gracia? La una es hecha de sonriente nobleza; la otra, de elegante vivacidad. La una supera la dificultad y el conflicto; la otra, los precede, no parece haberlos conocido todavía. La una nos trae la imagen de un dulce crepúsculo de estío; la otra, de una picante mañana primaveral. La palabra de la una es Serenidad; la de la segunda, Inocencia... Rafael es ya un filósofo; pero Mozart no es más que un Adolescente. (Ors, *Tina* 315)

Si ens hi fixem, Ors torna a fer servir un vocabulari maragallà –«vivacidad», «inocencia», «adolescente»– per a definir uns aspectes contraris a la seua estètica que es veuria representada en la «nobleza», la «Serenidad» i la filosofia de Rafael. De fet, considera que Mozart «no és más que un Adolescente» i defensa que la victòria en la gran guerra serà per al «viejo Mediterráneo filósofo» (*Tina* 316):

Nuestro mar siempre gana. Nuestro mar tiene un aire tranquilo, salado y sutil, en que los ímpetus más brutales se adormecen y civilizan. Filosofía, Adolescencia. En la batalla entre la Filosofía y la Adolescencia, aquélla vence siempre; porque la Filosofía es una Adolescencia reconquistada.

Conseqüentment, si Ors considera la música de Mozart afí a les seues idees estètiques, pensem que no és d'aquest text d'on podríem extraure les proves més concloents; en canvi, a «Signe de Joan Maragall en la història de la cultura», sí que podríem trobar una associació més evident amb la lira i el logos clàssic. Ara bé, l'autor no dona més detalls sobre el servei que Mozart proporcionaria al Logos i atés el tractament sobre la música com a art «romàntic» que s'adopta en aquest text, fins i tot podríem arribar a dubtar d'aquesta solució.



## Conclusions

Comptat i debatut, la visió que Maragall rep de Mozart és la d'un compositor protoromàntic (Radigales, «Música» 292). Aquesta és la que desenvoluparà en el seu text més extens sobre estètica musical, encara que en la correspondència anterior del poeta podem trobar també al·lusions a la lleugeresa del compositor, atribut que no se separa de la seua relació amb la innocència infantil: «Mozart, lleuger com una fada (*the fairy*, com hi vaig pensar) aconsolant amb carícies tendres, llargues, petons d'aquells que es reposen, i després criatures que juguen capets rossos, tombarelles, cames en l'aire, xiscles, rialletes de vidre...» (OC1 1093). Com altres intel·lectuals del seu temps arreu d'Europa, Maragall va rescatar el compositor salzburgués per tal d'encarar-lo als wagnerians que dominaven la tendència estètica del moment. Mozart, geni inspirat i infantil, i la seua música es van convertir, així, en l'exemple perfecte d'obra d'art que el poeta volia condensar en la seua poètica.

D'altra banda, la música de Bach serveix d'exemple de puresa musical per a Maragall. Aquesta no només satisfà el seu gust estètic sinó que també s'associa amb valors morals i religiosos inseparables de la relació entre música i divinitat que el mateix compositor barroc defensava. Així mateix, la visió del poeta concorda amb la reivindicació estètica del compositor realitzada per escriptors com Hoffmann i Nietzsche i, de manera paral·lela, amb la reivindicació religiosa del segle XIX. Malgrat que Maragall destaque elements com la perfecció i l'harmonia divina que Ors també valorarà, aquest últim mantindrà una visió estètica completament oposada a la del poeta espontaneista.

Pel que fa a Eugeni d'Ors, l'opinió sobre els dos compositors ens ha estat de gran utilitat per a entendre millor l'estètica de l'autor. Al contrari que Maragall, Ors rebutja la tradició estètica romàntica precedent, sobretot pel que fa a Bach, i adopta una perspectiva transgressora que té com a model l'*École Romane* i la tasca de Wanda Landowska. Això el porta a identificar la recuperació de la tradició clàssica en un compositor generalment entès com a barroc. Sobre Mozart, en canvi, al discurs de 1915 trobem una visió protoromàntica que l'assagista sembla abandonar en el pròleg sobre Maragall de 1936 per una concepció més coherent amb la interpretació clàssica del compositor, encara que, malauradament, no ens l'explique de manera detallada.

## Bibliografia

Botstein, Leon. «Aesthetics and Ideology in the Fin-de-Siecle Mozart Revival». *Current Musicology*, núm. 51. 1993, p. 5-25, DOI: 10.2307/1209011.

Butt, John. «Bach's metaphysics of music». *The Cambridge Companion to Bach*, ed. de John Butt. Cambridge University Press, 2004, p. 46-59.

— «“A mind unconscious that it is calculating”? Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza». *The Cambridge Companion to Bach*, ed. de John Butt. Cambridge University Press, 2004, p. 60-71.

Calmell, Cèsar. «Un ideari per a la música del nou-cents». *Recerca Musicològica*, núm. 14-15, 2004-2005, p. 87-106.

— «Joan Maragall i la música». *Maragall: textos i contextos*, ed. de Glòria Casals i Meritxell Talavera. Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 67-84.

Chavarria, Xavier. «Eugeni d'Ors i la música: el Noucentisme sonor». *Serra d'Or*, núm. 659, nov. 2014, p. 46-50.

Conde Pons, Mercedes. «Acotacions per a una estètica de la música en el pensament de Joan Maragall». *Haidé*, núm. 2, 2013, p. 153-168.

Cuscó, Joan. «Eugeni d'Ors i la filosofia com a música». *Quaderns de Filosofia i Ciència*, núm. 40, 2010, p. 51-62.

Daverio, John. «Mozart and the nineteenth century». *The Cambridge Companion to Mozart*, ed. de Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2003, p. 171-184.

Fubini, Enrico. *La estètica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, 2005.

Gené, Laura. «El context de la música culta en el noucentisme». *Sonograma*, núm. 7, 2010, p. 1-13, [www.sonograma.org/num\\_07/articulos/sonograma07\\_El-context-de-la-musica-culta-noucentisme.pdf](http://www.sonograma.org/num_07/articulos/sonograma07_El-context-de-la-musica-culta-noucentisme.pdf). Consulta: 2 maig 2019.

Goehring, Edmund J. «The opere buffe». *The Cambridge Companion to Mozart*, ed. de Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2003, p. 131-146.

Liern Carrión, Vicente. «Las matemáticas de Johann Sebastian Bach». *Suma*, núm. 61, 2009, p. 113-118.

Maragall, Joan. *Obres Completes* [OC]. Selecta, vol. I-II, 1981.

Martínez Carrasco, Alejandro. *D'Ors y Ortega frente a frente*. Dykinson, 2013.

McKay, Cory. «The Bach reception in the 18th and 19th centuries». Canada, University of Guelph, 1999, [www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/BachReception.pdf](http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/BachReception.pdf). Consulta: 4 maig 2019.

Miralles, Carles. «Maragall sobre Mozart». *Avui «Cultura»*, 28 juny 2006, p. 4-5.

Notario Ruiz, Antonio. «Mozart en la filosofía del siglo XX». *En torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad*, ed. de José María García Laborda i Eduardo Arteaga Aldana. Universidad de Salamanca, 2008, p. 127-133.

Ors, Eugeni d'. *Glosari*. Eds. 62, 1982.

— *L'home que treballa i juga*. Eumo, 1988.

— *Glosari 1906-1907*, ed. de Xavier Pla i Jordi Albertí. Quaderns Crema, 1996.

— *Glosari 1910-1911*, ed. de Xavier Pla i Jordi Albertí. Quaderns Crema, 2003.





— *Tina y la Guerra Grande*. Biblioteca Nueva, 2005.

Piquer, Ruth. «Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 5, 2012, p. 131-161.

Quintana, Lluís. *La veu misteriosa, la teoria literària de Joan Maragall*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

Radigales, Jaume. «De Don Joan a *Don Joan*: Maragall i *Don Giovanni*». *Els Marges*, núm. 96, 2012, p. 46-60.

— «Música, gest i paraula: l'estètica musical de Joan Maragall». *En el batec del temps*, ed. d'Oriol Izquierdo et al. Institució de les Lletres Catalanes, 2012, p. 285-297.

Stauffer, George B. «Changing issues of performance practice». *The Cambridge Companion to Bach*, ed. de John Butt. Cambridge University Press, 2004, p. 203-217.

Rebut el 26 de juny de 2019

Acceptat el 15 d' octubre de 2019