

QUADERNS
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



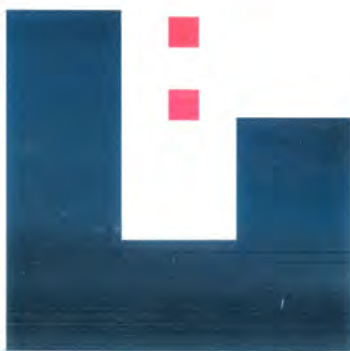
El pensament
musical de
Joan Maragall

JAUME RADIGALES I BABÍ



(28)

1995



Q U A D E R N S
FUNDACIÓ JOAN MARAGALL



El pensament

musical de

Joan Maragall

JAUME RADIGALES I BABÍ



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA

C/ Rivadeneira, 3, baixos
08002 BARCELONA

Editorial Claret

Primera edició: novembre de 1995

Editorial Claret, S.A.
Roger de Llúria, 5 – 08010 Barcelona
Imprès a Libergraf, S.A.
Constitució, 19 – Barcelona
ISBN 84-8297-020-8
Dipòsit Legal: B. 45.660-1995

ÍNDIX

<i>El pensament musical de Joan Maragall</i>	
Joan Maragall, músic i melòman	5
Literatura musical maragalliana	7
L'ideari musical de Joan Maragall	9
Vehicles expressius	12
Els tres pilars: Mozart, Beethoven i Wagner	13
<i>El drama musical de Mozart</i>	17
<i>Wagner fuera de Alemania</i>	23
<i>La sonata de Beethoven</i>	26
<i>Presente de primavera</i>	27
<i>A en Clavé</i>	29
<i>Enborabona</i>	30
<i>Als cantadors de Terrassa</i>	32
<i>Música amb màquina</i>	34
<i>La sardana y el género chico</i>	36
<i>La música y el alma</i>	37
<i>Dues cartes a Felip Pedrell</i>	40

EL PENSAMENT MUSICAL DE JOAN MARAGALL*

Joan Maragall, músic i melòman

Els interessos estètics de Joan Maragall van ser diversos, i la música n'era un. Sabem que el 1867 va començar estudis de piano i que els seus coneixements devien ser prou amplis.¹ Pel que es desprèn de la conferència sobre «El drama musical de Mozart» (pronunciada a l'Associació Wagneriana el 1905), el seu domini al teclat devia ser considerable, atesa la dificultat d'interpretar obres tan complexes com el *Don Giovanni* mozartià en la seva versió reduïda per a piano. D'altra banda, sabem que els coneixements musicals de Maragall comprenien l'harmonia i que un dels seus llibres d'estudi va ser el tractat de Vincent d'Indy.² Un ràpid inventari de les partitures conservades al saló de casa seva (avui Arxiu Joan Maragall) permet veure les obres que llegia i tocava, des de les simfonies de Beethoven i Haydn fins a *Die Walküre*, passant per cançons populars. Fins i tot sembla que la seva esposa, Clara Noble, va fer alguna incursió en el camp de la composició de la música de saló, com suggereix una nota manuscrita del poeta, inèdita: «1908. NIT DE NADAL. Clara me regala un magnífich piano de 300 \$ que s'inaugura tocant el seu valz, y el *noy de la mare*, y jo: Marxa turca de Mozart, Clar de lluna de Beethoven y últim nocturn (obra póstuma) de Chopin. Després Simf^a Pastoral de Beethov(e)n.»

* Vull fer constar el meu agraïment a Anna M. Blasco i Bardas, pel seu assessorament en la preparació del present estudi introductor. També agraeixo la col·laboració de Francesca Argimon i Maragall per les informacions que em va donar sobre el seu avi, així com la pacient recerca de Maria Vives, de l'Arxiu Joan Maragall, que em proporcionà cartes i manuscrits inèdits molt útils per desvetllar aspectes relacionats amb la música i Joan Maragall.

1. Vegeu el que en diu Maurici SERRAHIMA: *Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1990.

2. Cf. carta a Enric de Fuentes, 13-VI-1905 (*Obres completes*, I, p. 984).

A tot això cal afegir-hi el seu interès per l'actualitat artística del moment. El seguiment de la vida musical barcelonina va dur-lo a sovintejar el Gran Teatre del Liceu (sobretot a partir de 1887), com ho testimonien diverses cartes, la ja citada conferència sobre Mozart i, significativament, el poema «Paternal», escrit la dolorosa nit del 7 de novembre de 1893, després de l'atemptat causat per les bombes que des del cinquè pis del colisseu de la Rambla havia llançat l'anarquista Santiago Salvador. És curiosa l'apreciació que el poeta fa del «temple» líric en una carta a Antoni Roura (29 d'octubre de 1890): «Demà s'inaugura el Liceu amb *Lobengrin*. Cap artista de talla; després faran l'*Otello*, de Verdi. Ja m'emprenya tornar cada any uniformement an aquell monde où l'on s'ennuie.»³

L'època de Maragall és, musicalment, una època de personatges clau de la nostra cultura: Pahissa, Millet, Pedrell, Nicolau, Morera o Granados són, entre d'altres, noms il·lustres que omplien sales de concerts i teatres amb les seves obres o les interpretacions que feien de Beethoven, Schumann o de l'aleshores recuperat J.S. Bach. A tot això cal afegir-hi la decisiva empenta d'institucions com l'Orfeó Català i la inauguració, el 1908, de la seva seu: el Palau de la Música Catalana, el primer auditori adequat de Barcelona després de l'enderrocament del ja obsolet Teatre Líric.⁴ Però, al marge dels grans concerts, era possible a Barcelona gaudir de la música en petits grups, que es troben periòdicament per *fer música* amb un auditori selecte i exigent. Maragall era membre d'una colla, coneguda amb el nom de *Paqueñus*,⁵ en la qual hi havia també el pianista i compositor Enric Granados (1867-1916). Celebraven tertúlies i vetllades musicals a casa d'Alfred Garcia Fària, també compositor. Ho explica el mateix Maragall en una carta escrita a Roura el 17 de febrer de 1890: «S'ha format una espècie de tertúlia musical; hi són els següents: Garcia Fària petit [...], Granados, Murillo, Cortada, Lluch, Iturralde, C. [...], Cortada, Freixa, Carreras, Pujalet, S. [...], Sabadell, en Clausolles, jo... i el fill del senyor Jordana! i alguns més que no conec; serem de vint a trenta; paguem un duro cada mes.»⁶ La colla celebrava un concert cada quinze dies i interpretava obres dels anomenats *indiscutibles*.⁷ Bach, Mozart, Haydn, Beethoven. Els intèrprets eren Sánchez i Clariana (violins), Enric Granados (piano), Ji-

3. *Obres completes*, I, p. 1.102. Citem sempre segons l'edició de Selecta.

4. Cf. AVIÑOÀ, Xosé: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985.

5. Cf. SERRAHIMA: *op. cit.*, p. 55.

6. *Obres completes*, I, p. 1.092.

7. Cf. carta a Antoni Roura, 18-II-1890, *Obres completes*, I, p. 1.092 s.

ménez (viola) i Garcia (violoncel). El grup, però, que representava una escissió de la Societat Catalana de Concerts, va desaparèixer al cap de poc temps a causa de les antipaties que suscità en el món musical del moment.⁸

Literatura musical maragalliana

Deixant de banda els textos de temàtica pròpiament musical, que no són gaires però que resumeixen amb escreix l'ideari maragallià sobre l'art del so, Maragall té obres que, d'una manera directa o no, tenen relació estreta amb la música; es tracta d'un corpus literari que es pot presentar en tres grans blocs: les traduccions, els textos d'encàrrec i el que podríem anomenar obres «inspirades» per la música. D'entre les primeres tenim les versions que Maragall va fer de *Lieder*, *chansons* i cors alemanys i francesos (Franck, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Otto), corals de Bach, el cor de la novena simfonia de Beethoven i finalment traduccions d'òpera alemanya, això és de *Tristan und Isolde* (1896, editada el 1904) i un fragment del *Parsifal* de Wagner (1896) i *Hänsel und Gretel* de Humperdinck (1901). Aquesta darrera, traduïda com a *Ton i Guida*, va ser estrenada la temporada 1906-1907 a la Sala Mercè, en el marc dels espectacles-audicions Graner.⁹ Com en el cas del wagnerià *Tristan* es tractava d'una versió en col·laboració amb el director d'orquestra Antoni Ribera que podia ser cantada amb el text català. Pel que fa al *Parsifal*, Maragall només va traduir-ne l'escena de la consagració del Graal, moment màxim del misticisme wagnerià que en el seu moment havia encès les ires de Friedrich Nietzsche. La darrera obra de Wagner, però, no s'estrenaria a Barcelona fins el 31 de desembre de 1913, de manera que la traducció de Maragall (1896) era una autèntica primícia. L'escena es va arribar a cantar durant deu dies seguits, del 14 al 23 de maig de 1896 (tret del dia 18), al Teatre Líric.¹⁰ I, si hem parlat de primícia, és just recordar que fou Maragall el qui havia encetat la tradició de versionar els llibrets de les obres del compositor alemany,¹¹ abans de l'efervescència de wagnerisme

8. Cf. AVIÑOÀ: *op. cit.*, p. 29-30.

9. Cf. AVIÑOÀ: *op. cit.*, p. 311-314.

10. Alguna font cita una audició del mateix fragment la nit del 5 d'abril de 1900 al Liceu. Les cartelleres dels diaris del moment permeten constatar que en realitat es va interpretar el cor dels pelegrins del *Tannhäuser* wagnerià.

11. Cf. JANÉS, Alfonsina: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983.

que imperaria a Barcelona amb l'Associació Wagneriana i les traduccions que de les òperes de Wagner feren Joaquim Pena i Jeroni Zanné.

Pel que fa a les obres d'encàrrec per ser cantades, la més emblemàtica és sens dubte «El cant a la senyera» (1900), que amb música de Lluís Millet es va convertir en l'himne de l'Orfeó Català, vigent encara avui. «L'himne de l'arbre fuster», encarregat per la Lliga en defensa de l'arbre fruïter, que des de Moià presidia el tenor Francesc Viñas, va ser musicat per Morera. Aquest compositor musicà també «L'himne als joves» i «L'Empordà» i en una ocasió va demanar a Maragall un llibret sobre temes com sant Jordi o el Comte Arnau per fer-ne una òpera.¹² Una obra que no va arribar a estrenar-se va ser un drama musical sobre el Comte Arnau (tema tan treballat per Maragall); Felip Pedrell posà música a les tres parts escrites pel poeta, però finalment Maragall va abandonar el projecte, en adonar-se de la dificultat d'encaixar dos llenguatges, el musical i el literari, sense que l'un anés en detriment de l'altre. No obstant això, d'aquesta col·laboració ha restat la partitura de Pedrell, que esperem veure algun dia exhumada, i un ingent epistolari —dues mostres del qual recollim en aquest volum— que revela les preocupacions estètiques de Maragall sobre l'òpera. Fou una llàstima que el projecte del «Festival Lirich popular», a què es refereix Pedrell en una carta escrita a Maragall l'u de març de 1904, no es portés finalment a terme. Pel que es desprèn de la citada correspondència l'obra s'havia de representar aquell mateix 1904 al Teatre Grec o al Parc Güell, amb la participació de l'Orfeó Català i direcció escènica d'Adrià Gual.¹³ Posteriorment, la literatura maragalliana ha inspirat diversos compositors molts anys després de la mort del poeta, com Xavier Monsalvatge, autor d'una versió del «Cant espiritual», o Miquel Querol i Galvà, autor d'una de les versions de «La vaca cega».

Finalment es pot parlar d'obres «inspirades» per la música. Wagner hi té un paper preponderant. S'ha suggerit que l'«Oda infinita» (1888) és influïda per la teoria de la melodia infinita wagneriana.¹⁴ També el

12. Carta de Morera a Maragall, 13-IV-1905.

13. Cf. THERRY, Arthur: «L'epistolari de Joan Maragall i Felip Pedrell (1899-1911)», dins *Estudis romànics*, VII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1959-1960, p. 11-62.

14. Cf. QUINTANA TRIAS, Lluís: «Maragall, de Wagner a Mozart», *Serra d'Or*, 412, abril 1994, p. 91-93[331-333]. S'hi suggereix igualment que el poema «Lo diví en el Dijous Sant» conté referències a *Parsifal*.

recull *Intermezzo* conté alguna poesia influïda per la música, com és el cas d'«Havent sentit Beethoven», tot i que no sabem a quina obra es refereix Maragall quan diu:

*Has tornat a ensenyar-me la puresa.
Del tot jo no l'havia desapresa
(no del tot, criatura, no del tot);
però ara, als meus anys, la saviesa
de tornar a ésser nin, amb la riquesa
de tot lo món a dintre, jo l'he entesa
per tes mans, criatura, per ton cor.¹⁵*

Eugenio Trías ha apuntat que el tema principal de *Tristany i Isolada*, l'amor, va ser evocat per Maragall a «Elogio del amor».¹⁶ Segons el filòsof, en Wagner hi ha la culminació d'aquest amor i en certa manera un punt i final. En Maragall, en canvi, Trías apunta l'inici, «la delícia del nou ésser». En tot cas es tractaria d'un influx del Wagner poeta, no pas del Wagner compositor.

L'ideari musical de Joan Maragall

No és gens fàcil resumir l'ideari musical d'un personatge com Joan Maragall. Els profunds coneixements que tenia apareixen en els seus escrits, ja sigui en forma d'articles a la premsa, en discursos o en la seva àmplia correspondència.

D'antuvi Maragall declara el seu amor per la música, sinònim de llibertat de pensament. En la conferència «El drama musical de Mozart», que obre la nostra selecció de textos, afirma la seva convicció que la música per si sola no expressa res, i que per tant no és vàlid parlar de música descriptiva, perquè això limita la llibertat de l'oient. I és que Maragall veu en l'audició atenta d'una obra musical un acte de llibertat.

Maragall, amb el seu característic apassionament, tendeix a sublimar exaltadament els seus *indiscutibles*: «Haydn, amb sa música sanitosa, serena, polida, a ple aire, amb bon sol, enlairant-se alegre cap al

15. *Obres completes*, I, p. 163-164.

16. Cf. TRIÁS, Eugenio: *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1982, p. 75-77.

cel blau.»¹⁷ També quan declara: «Hem sentit un quinteto de Schumann, gran com un cant de la *Divina Comèdia*.»¹⁸ Sembla ser que les filiacions musicals maragallianes casaven amb el germanisme imperant en el modernisme efervescent que es vivia a Barcelona. No és estrany per tant que l'òpera italiana no l'acabés de convèncer, particularment l'*Otello* de Verdi, que s'havia estrenat al Liceu el 19 de novembre de 1890 i del qual parla a Roura en una carta escrita el 27 d'aquell mes.¹⁹ Però potser el que va molestar més Maragall fou el llibret de Boito, succedani del text shakespearità. En canvi, els compositors autòctons i la música popular l'atreïen sobremanera. D'aquí ve que escrivís el seu article «Vicente Cuyàs y *La Fattuchiera*» (8 de març de 1899);²⁰ Maragall, que no podia conèixer l'obra perquè malgrat la seva exitosa estrena mai més no s'havia representat, es refereix més aviat a la crítica que n'havia fet Pau Piferrer seixanta anys abans al *Guardia Nacional*. No obstant això, al final de l'article sembla com si el poeta esperés la resurrecció del bellinisme i amb ell l'aleshores extingida època del *bel canto* italià.²¹

Pel que fa a la música popular, Maragall es manté ferm en la seva convicció que la dansa, i particularment la sardana, representa la més bella manifestació del sentiment popular. La dansa catalana, exaltada en el poema «La sardana» (1899), és contraposada a la sarsuela en l'article «La sardana y el género chico» (12 de setembre de 1905), on d'una banda exalça la germanor manifestada en la sardana i de l'altra sent vergonya aliena davant la sarsuela, que titlla de «género chico, género grande de muerte». És possible que aquesta aversió estigués influïda per Felip Pedrell, declarat enemic de la sarsuela, l'opinió del qual va condicionar igualment la idea que en tenia Manuel de Falla. Però si tenim en compte que deu anys abans havia escrit l'article titulat «La independència de Catalunya»²² ens adonem que la visceral opinió de Ma-

17. Carta a Antoni Roura, 18-II-1890, ja citada.

18. Carta a Antoni Roura, Dijous Sant de 1890, *Obres completes*, I, p. 1.094 s.

19. *Obres completes*, I, p. 1.102.

20. *Obres completes*, II, p. 98 s.

21. Vicenc Cuyàs (1816-1839), compositor d'origen mallorquí que havia residit a Barcelona. La seva òpera *La Fattuchiera* s'havia estrenat al Teatre Principal o de la Santa Creu el 23 de juliol de 1838, amb un esclatant èxit de públic i crítica. El manuscrit original –l'obra mai no s'ha editat– espera l'exhumació a Vilanova i la Geltrú. Actualment el musicòleg Francesc Cortès hi està treballant.

22. *Obres completes*, I, p. 739 s.

ragall es deu més aviat al seu catalanisme, que vol defugir tot influx de caire madrileny: «No ens hem de cansar de dir i de fer córrer la idea de què el flamenquisme i el xulisme són el salt endarrera d'una raça decrepita que, de més a més, no és la nostra.»

Tornant al tema del ball, cal dir que, en «Elogi de la dansa» (1907),²³ Maragall creu veure en aquesta manifestació l'origen matriu de les arts, particularment quan és la dona qui balla. I no podem evitar de pensar en Beethoven quan Maragall clou el seu article parlant de la Unicitat i la seva fusió «en el cim de la Bellesa immortal». La idealització de la dansa, però, Maragall la fa a partir del teatre –gènere sovint menystingut pel poeta–, com a genuïna art del cos humà.

Sens dubte, i malgrat que la seva identificació amb Mozart va ser constant, Wagner fou l'autor que més influí Maragall. Tot i que tornarem després sobre Mozart, Beethoven i Wagner, assenyalem ara que Maragall va aplaudir justificadament els intents parawagnerians de, per exemple, Charpentier, que amb la seva òpera *Louise*, estrenada a Barcelona el 3 d'abril de 1904, va captivar el poeta i els wagnerians del moment. Vegeu, per exemple, l'«Assaig de crítica» (8 de maig de 1904),²⁴ on Maragall intenta apropar-se al món de la crònica musical del moment, amb humilitat però encertant de ple en els seus judicis sobre l'òpera francesa. El que va subjugar Maragall de l'obra de Charpentier va ser la terrenal visió de les seves accions, en contraposició amb la mistagògia wagneriana.

Maragall entén la gratuïtat de l'interpret i exposa la seva admiració davant el fet que només amb les mans un instrumentista arribi a *crear* un art pur. Manifesta aquesta idea un dels seus darrers articles, publicat al *Diario de Barcelona* el 26 d'octubre de 1911 i titulat «Otro raptó».²⁵ A l'inici, tres inicials, AMM, corresponen a una jove pianista que el poeta havia escoltat recentment.

Finalment és forçós referir-nos a l'article «La música y el alma», publicat al *Diario de Barcelona* el 19 d'octubre de 1901, que incorporem en aquesta selecció. Maragall hi referma les afirmacions que Torras i Bages havia escrit en una carta («La Música educadora del sentiment»), on amb un cert caràcter d'«estampeta» parlava de la necessitat de pregar a Déu amb música tal i com havien fet els jueus d'abans de Crist i els primers cristians. Maragall, anant més enllà, es refereix a la necessi-

23. *Obres completes*, I, p. 681 s.

24. *Obres completes*, I, p. 842 s.

25. *Obres completes*, II, p. 322 s.

tat d'educar musicalment una comunitat (un país) basant-se en formes autòctones i forànies. D'aquesta manera, conclou Maragall, «la música es el canto del Amor de Dios correspondido».

Vehicles expressius

Deixant de banda l'òpera i les tertúlies musicals amb obres de cambra, Maragall troba el nucli de la genuïnitat musical en el cant coral, sinònim de col·lectivitat unida per un mateix so i per un mateix llenguatge. Així ho expressa en l'exaltat discurs «Als cantadors de Terrassa», pronunciat al Teatre Principal de la vila del Vallès l'any 1904 per a la secció coral de l'Agrupació Regionalista de Terrassa, que dirigia Joan Llongueras. Segons Maragall el cant coral agermana classes socials i exalta l'esperit perquè «és l'ànima qui canta». Semblantment es dirigeix, des de *La Veu de Catalunya*, a l'Orfeó Català en l'article «La casa dels cants», publicat el 9 de febrer de 1905,²⁶ on aprova el fet que els cantaires puguin exercir llur art en un medi casolà. Caldria veure entre línies una clara voluntat de normalitzar la situació del cant coral a Catalunya, reivindicant una posició social que permeti als cantaires establir-se amb condicions i en un espai còmode per assajar. Aquell mateix anys es va dirigir a l'Orfeó de les Escoles del Districte II de Barcelona amb el discurs «Enhorabona», llegit el 8 d'abril, en el qual expressa la ferma convicció que un poble que canta mostra pacíficament la seva voluntat de resistència davant la possible invasió cultural. Per això afirma la seva voluntat d'ensenyar a cantar a les escoles. El discurs parla també de la recomanable conjunció amb la dansa, vehiculada a través de la cançó. També el pròleg que escriu per al llibre *Cançons de Pandero* de Valeri Serra (1906) va en aquesta línia.²⁷

Anys abans, el 24 de febrer de 1898, Joan Maragall havia llegit el discurs «A en Clavé», per a la Societat Coral Catalunya Nova amb motiu del 24 aniversari de la mort del famós director, pare del cant coral a Catalunya. Maragall entén la renovació claveriana com el primer brot de catalanisme actiu i motiu d'empenta per a la renovació del país a través del cant i del treball.

Es desprèn de tots aquests textos una voluntat de fer del cant es-

26. *Obres completes*, I, p. 844 s.

27. *Obres completes*, I, p. 824 s.

tendard de la catalanitat com a vehicle expressiu i musical, però també i sobretot com a signe d'identitat que agermani els pobles. I alhora com a prova irrefutable del poder moralitzant que té la música posada en boca del cant col·lectiu.

És igualment interessant fixar-nos en un curiós text de Maragall titulat «Música amb màquina», publicat el 26 de febrer de 1905, on ataca la música de manubri pel seu caràcter de succedani. L'autor prefereix sentir un cec maldestre bufant una trompa o els esbufecs de la manxa estirada per un aprenent de ferrer (Maragall no es mostra contrari a la mecanització) abans de suportar el ranci repic del citat instrument accionat a maneta. Potser caldria interpretar, en aquest rebuig, un record de la música del *gènere chico* a la qual ens hem referit abans, ja que les notes de manubri evoquen massa sovint les melodies pròpies de passatges sarsuelers que sens dubte Maragall vol oblidar. També és curiós observar que en aquest text el poeta es mostra terriblement violent, indicatiu del seu caràcter apassionat, per bé que no deixa de sorprendre per algunes afirmacions properes a l'imperant anarquisme que sempre havia rebutjat.

Els tres pilars Mozart, Beethoven i Wagner

La figura de Wolfgang Amadeus Mozart va ser sempre en el cor de Maragall. Mai no va dubtar del seu enamorament i valentment ho va declarar, en un moment en què les obres del compositor de Salzburg es reduïen a sessions de cambra o a representacions de *Don Giovanni* més aviat rutinàries i imbuïdes encara pel demonisme romàntic que tant va limitar la recepció d'aquesta obra durant el segle XIX. Però Maragall va sentir en Mozart la culminació de la música i una aclaparadora sensualitat: «Mozart, lleuger com una fada (the *fairy*,²⁸ 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... me'n vaig anar a casa tot enervat pensant amb la meva *fairy* i al mateix temps comportant a dintre meu, en aquell parell d'hores de música, tots los sentiments que agiten i consolen a la Humanitat.»²⁹ Semblant elogi fa a «Presente de primavera» (*Diario de Barcelona*, 27 de març de 1906).

28. Al·lusió a la seva esposa, Clara Noble.

29. Carta a Antoni Roura (18-II-1890), *Obres completes*, I, p. 1.092 s.

Però l'obra de Mozart que va frapar d'una manera especial Maragall va ser el *Don Giovanni* amb text de Lorenzo Da Ponte, que el poeta ataca sense embuts titllant-lo en alguna ocasió de *pornogràfic*. El 8 de febrer de 1905 va pronunciar a l'Associació Wagneriana una conferència sobre l'òpera titulada «El drama musical de Mozart»,³⁰ títol que per si sol resulta provocatiu, perquè el concepte de «drama musical» semblava en aquell moment patrimoni exclusiu de Wagner. Al final inclou el breu article publicat a *Pèl i ploma* i que va titular «Música de Mozart» (1900).³¹ Maragall se sent terriblement atret per la força de l'heroi, la seva condició de llibertí, això és sinònim de llibertat, però al mateix temps la seva fragilitat, el seu infantilisme.³² Segons confessa, es complau a tocar al piano de casa fragments de l'òpera, imaginant-ne una personalíssima escenificació que mai no ha pogut veure satisfactòriament al teatre: segurament va veure en quatre ocasions l'òpera mozartiana: 1880 (Liceu), 1882 (Teatre Líric), 1885 (Liceu) i 1902 (Tívoli).³³ Aquest text, a banda de contenir una interessant visió de l'òpera mozartiana, resumeix amb escriu l'ideari musical maragallià, ja que revela també les contradiccions wagnerianes i fins i tot l'admiració de Maragall per Beethoven. Però la tesi que resumeix l'escrit és la del poder transformador de la paraula a través de la música.³⁴ La conferència de Maragall va ser contestada a la mateixa Associació Wagneriana per Miquel Domènech Español, acèrrim defensor de l'autor de *L'Anell dels Nibelungs*.

A partir del seu article sobre «La sonata de Beethoven», publicat el 5 de desembre de 1905 al *Diario de Barcelona*, Maragall entén el poder transcendent de la naturalesa emmirallat, com en Schiller, en la idea de la llibertat.³⁵ És curiós observar que l'article de Maragall se-

30. Cf. TRÍAS: *op. cit.*

31. *Obres completes*, II, p. 700.

32. Eugenio Trías ha volgut veure la relació que Maragall estableix entre Don Joan (també el del poema simfònic de Richard Strauss), Wotan i el Comte Arnau; v. TRÍAS: *op. cit.*, p. 39.

33. D'acord amb un estudi en curs sobre les òperes de Mozart a Barcelona a càrrec de qui signa aquest treball.

34. Cf. JANÉS, Alfonsina: «Joan Maragall i la cultura austríaca», dins *Miscel·lània Germà Colon*, I, *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XXVIII, Barcelona, PAM 1994, p. 147-163.

35. Cf. QUEROL GAVALDÀ, Miquel: «La estètica musical de Juan Maragall (1860-1911)», separata de l'*Anuario musical*, Barcelona, CSIC, 1960, p. 10.

gueix formalment l'estructura de la sonata clàssica, i fins i tot la d'una sonata beethoveniana pel que fa a l'estil: un primer temps agitat, tempestuós, torturat si es vol, amb la complexitat dels desenvolupaments després de l'exposició dels dos temes. Després un temps lent, dolç i reconciliador, líric i *cantabile*. Finalment un darrer temps viu, que ens remet a una etèria estimada (record, potser, de la sempre ambigua *estimada immortal* beethoveniana) i que acaba com un himne. En definitiva, el que Maragall veu en Beethoven és la capacitat vehicular de l'home per retornar a Déu. No era aquesta la primera manifestació d'admiració «militant» cap al músic de Bonn: recordem, com abans hem apuntat, la traducció de l'*Oda* de Schiller que Beethoven inclogué en el quart temps de la seva novena simfonia, que Maragall realitzà el 1900 i que traduí amb el títol de «Cant de joia».³⁶ Anys abans, en la ja esmentada carta a Antoni Roura, es refereix a la música de Beethoven en els termes següents: «Cridant estirant-se els cabells, inquiet sempre, corrent per espessos boscos i per esquerpes muntanyes un dia de tempestat, ficat després en una cova, rendit, plorant tot sol inacabablement.»

Resumir les idees maragallianes sobre l'obra de Richard Wagner és una tasca no pas fàcil, atesa la gran quantitat de textos en els quals Maragall es refereix al compositor. Però fent un ingent esforç de síntesi es pot dir que la frase que Maragall digué a Unamuno, «qué gran talento pedante y antipático, el de Wagner», en una carta escrita el 6 de novembre de 1902,³⁷ revela amb poques paraules la relació amor-odi que Maragall establí amb l'autor de *Tristan und Isolde*. Més tard, en una carta escrita a Josep Pijoan el 12 de juny de 1905³⁸ es refereix a Vincent d'Indy i declara: «Fa com Wagner, vol formular lleis absolutes per fenòmens tan vitals que escapen d'elles.»

Maragall coneix Wagner i n'aprecia la capacitat reformadora, l'ideal d'arribar a l'obra d'art total (*Gesamtkunstwerk*), tot i que amb reserves, a través del poder de la poesia i de la melodia infinita. Però el poeta, conscient que la música limita les paraules («El drama musical de Mozart») veu en Wagner una excessiva preocupació poètica. I això fa que declari: «Wagner com a poeta és un neula.»³⁹ I justament aquí és on cal positivament la ideologia wagneriana de Maragall. El poeta compar-

36. *Obres completes*, I, p. 534.

37. *Obres completes*, I, p. 930 s.

38. *Obres completes*, I, p. 1.040 s.

39. Cf. carta a Antoni Roura (20-VI-1896), *Obres completes*, I, p. 1.121 s.

teix l'ideal nacionalista de Wagner i sobretot n'admira la música i no la poesia o el mite llegendari, o encara més, la representació escènica que es pugui fer de les seves obres. Potser és això el que més atreïa els anomenats «wagnerians» del moment, amb una filiació més aviat ideològica que no pas artística. I Maragall, sense voler-ho, es mostra més wagnerià que no pas tots els wagnerians junts. Però la dificultat màxima que té Maragall per entendre Wagner i aprovar-ne les idees és en el llenguatge. El poeta declara la seva dificultat a l'hora de dur Wagner a l'escenari, ja que hi haurà un problema de comprensió: si es canta en alemany no s'entendran les paraules, i si es tradueixen a l'italià —recurs freqüent en aquells moments— se'n traeix l'esperit original.

Així ho declara en diferents escrits: «Una mala intel·ligència» (23 de novembre de 1899),⁴⁰ «Wagner fuera de Alemania» (6 de desembre de 1899), que reproduïm, i «Traducciones» (5 de desembre de 1901).⁴¹ D'aquests textos, que tenen un nexa comú, es desprèn que Maragall és contrari a les traduccions, ja que si es canta per exemple en italià es perd el sentit de la frase musical, que Wagner sempre condiona d'acord amb la paraula, en aquest cas alemanya. Concretament, a «Traducciones», atacarà les traduccions que Zanné i Ribera (després seguiria la tradició Joaquim Pena) feren del *Götterdämmerung* wagnerià. Segurament, Maragall devia pensar el mateix de les pròpies traduccions de *Tristan* i del fragment de *Parsifal*. Si el públic llegeix el text traduït durant la funció, diu Maragall, això impedeix gaudir de la representació escènica. La solució aportada per Maragall no deixa de tenir les seves dificultats: caldrà resignar-se al gaudi de la música, deixant-se dur, però renunciant a *sentir* la integritat artística del drama musical wagnerià. La culpa, en definitiva, Maragall l'atribueix a Wagner, tot relativitzant-ne la universalitat: era un alemany que escriví pensant en el poble alemany. En canvi veu l'encert wagnerià en el fet d'haver creat escola. Per això és possible que Maragall esperés messiànicament trobar en Pedrell un Wagner català a partir de la seva trilogia *I Pirineis*, amb totes les reserves que es vulguin,⁴² i d'aquí el projecte per al drama musical sobre el Comte Arnau.

JAUME RADIGALES I BABÍ
Barcelona-Montserrat, maig-juny 1995

40. *Obres completes*, II, p. 112 s.

41. *Obres completes*, II, p. 165 s.

42. Cf. «El nacionalismo de Los Pirineos» (9-I-1902), *Obres completes*, II, p. 171 s.

EL DRAMA MUSICAL DE MOZART

ASSOCIACIÓ WAGNERIANA, 8-II-1905

Aquí esteu acostumats a sentir parlar de música als músics; mes potser per això mateix no us desplaigui que avui us en vingui a parlar jo que no sóc músic però que estimo la música, sense conèixer els secrets de la seva consistència. Així, tot parlant-ne, la meua veu us semblarà fresca com la d'un infant, i el sentir-la us serà un repòs en la vostra iniciació pacient i, per tant, una ajuda en ella; perquè el bon caminant quan reposa també avença.

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. És clar que llavors m'hi apareixeran potser altres perfeccions de correspondència que jo no hi veia, però aquestes seran sols estimades per les meves facultats reflexives, i el plaer estètic pur, el sentit musical en valdrà de menys.

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.

És bell anar pels camps vora un poblat, potser al caure la tarda, i que per l'aire lleument somoguts us vénen unes onades d'harmonia, primer intermitents i vagues, després més seguides i plenes, per fi amorosament coordinades en un conjunt melòdic. Un s'ho escolta, s'hi embadaleix, i es deixa tot posseir per l'encís musical amb gran delícia. Ja és cert que de seguida li ve als llavis un: Què és això?; però en el bell fons no se n'espera ni se'n vol contesta. 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 encara, mai encara. Ai! pobre del qui em digui: això és la funció de l'Església, o és el jovent que fa cercavila, o és el ball de

plaça... el meu esguard es girarà, enemic sense voler jo, al que així em parli, perquè ell, al satisfer la meva pregunta, haurà mort en mi aquell gran desig que no volia ésser tan satisfet [...]

Mes l'exemple característic de la transfiguració que us he dit de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal un major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions, poètica i musical, menys unitat d'inspiració: em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això ho trobo jo realitzat i conduït a totes les seves conseqüències, ho trobo exemplaríssim, en el *Don Joan* de Mozart.

Però de primer cal que us digui el meu enamorament de Mozart. Ja me'n vaig enamorar de criatura. Era un dia de festa: jo no sé quina festa era, però pels carrers de la ciutat hi anaven músiques, i una de les que passaven tocava una cosa... 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. Fou un enamorament. ¿No és això mateix el que passa quan un s'enamora en puresa d'una dona? Aneu entre la gent, i multitud de rostres us passen per davant dels ulls, i tots ells en llur varietat prenen en vosaltres un sol valer col·lectiu. Però us n'apareix un, i vostres ulls es dilaten, vostre pas s'atura i sentiu un fred a la boca del cor! l'encís ha obrat, l'encantament és fet. Us n'aneu a casa vostra i dels milers de rostres que heu vist, tan bells, més bells, sols aquell us resta davant dels ulls com un miratge. Per què? Contempleu la visió a soles i us sembla quelcom vostre, quelcom que ja vivia misteriosament en vosaltres, i que des d'aquell moment torna a actuar com una força viva en vostre ser actual. Vostra vida ha pres un nou sentit i tota ella s'hi orienta. Sempre que eixiu al carrer hi porteu un fi principal: retrobar la cara amada; us nodriu llargament d'ensomnis: i ve un dia (perquè ha de venir en l'atzar) que la dona reapareix, i no en va...

Així un dia vaig tornar a sentir jo l'alegre música. Vaig demanar què era, i algú mirà un programa i em digué que era la *Marxa turca* de Mozart. Mozart! Aquest nom em fou dolç, com el de la dona amada. Jo llavors aprenia de música i vaig dir al mestre que volia tocar la *Marxa turca* de Mozart; i ell me la dugué i jo vaig ésser feliç força temps. Em plaïa sobretot tocar-la els diumenges al dematí que el sol tocava a les tecles del piano... Era una orgia... El mestre, veient que Mozart em plaïa en tanta de manera, em portà un dia el minuet del *Don Joan* que em féu un efecte tot estrany; jo, innocent, hi trobava una innocència!

Em semblava un rosari cantat... Fins que per allà als meus divuit anys, vaig sentir el *Don Joan* en el teatre.

Em recordo que a l'entrar, tot passant pels corredors, vaig sentir les notes de l'*obertura* que l'orquestra ja tocava, i aquella música tot just sentida em semblà de seguit un ser viu, quelcom que es movia i fressejava per si sol allí dintre la sala, i me n'hi vaig entrar quasi corrents tot adelerat, tot enamorat ja de tota l'obra abans de sentir-la.

Oh! Com l'he vist i l'he sentit de llavors ençà el *Don Joan* de Mozart! No pas gaire ni gairebé en el teatre: però aquestes poques representacions han servit per a encisar-me hores i hores davant del piano que m'ajudava a l'evocació de l'obra. Oh! Si sabéssiu quines representacions n'he vistes jo, davant del piano, del gran drama musical de Mozart! És una *òpera*, els motllos són segurament els de l'òpera italiana, però la potència del que hi ha a dintre trenca els motllos i se n'alça una atmosfera musical que és el drama. No és un seguit d'àries i *duetti* i concertants, més o menys agradables cada un per separat el que us compon l'efecte de l'obra, sinó l'esperit que l'anima tota i que dóna un ésser propi als personatges i a llurs passions i a les escenes que en resulten.

Un ésser propi musical que no és pas el del llibre. El llibre és una lleugera faula ben bé del segle XVIII, que es desplega en una atmosfera de frivolitat i llibertinatge per anar a parar a una moral de retaula d'ànimes. Les escenes més dramàtiques hi són tractades amb tota la desimboltura d'un elegant convencionalisme, i les còmiques tenen un regust viciós que tot sovint avui en diríem pornogràfic. Els personatges són veritables personatges d'òpera, aparatosos i inconsistents. Dintre del gènere no es pot negar que tenen un cert caràcter, però és un caràcter que tira a la caricatura. *Donna Anna* potser resulta la figura més seriosa, portant arreu el sentiment de la mort del pare i el desig de venjança: això li dóna una certa unitat i noblesa; però aquell negar-se a cada punt a les instàncies de boda del seu promès fa que es reflecteixi en ella un bon xic del ridícul que envolta a *Don Ottavio*, adamat com bon tenor italià, sempre sospirant i delint-se darrera d'ella, tot sovint amb alarmes de marit futur, i fent grans bocades de la terrible venjança que ja jura pendre a cada moment, sense que trobi mai l'hora justa. En *Donna Elvira* hi ha certament el fons ben real de la dona tants cops desenganyada com tornada a enganyar: però la seva infatigable persecució de don Joan fa mig riure cruelment de la seva desgràcia. I ell, Don Joan, és un calavera de mal gènere, cínic, pervers, sense frescor; un se l'afigura revellit, baixament sensual, ja un xic gros i tarat pel vici, un cercadones lúbric i sense amor: *Mi pare sentir odor di femina*, diu,

acabant de deixar-ne una i flairant-ne ja una altra. *Vuol d'inverno la grassotta, vuol d'estate la magrotta... Delle vecchie fa conquista pel piacer di porle in lista... Sua passion predominante è la giovin principiante... Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella, purchè porti la gonnella voi sapete quel che fa*; així el pinta descaradament el criat, veritable *buffone* de farsa italiana, a una de les seves mateixes víctimes; i després quan aquesta se li presenta en el seu últim convit, en el que ell com el més baix *bon vivant*, ha dit: *Gia che spendo i miei denari, io mi voglio divertir* i en què el criat, contemplant-lo menjar, s'exclama: *Oh! Che barbaro appetito, che bocconni da gigante*, ¿què li respon ell a la infeliç que vol ésser encara altra vegada enganyada? Tot el que se li acut és aquesta baixesa: *Lascia ch'io mangi, e se ti piace mangia con me*. Sembla un tronera vell, que pocs moments després se n'anirà a l'infern amb contorsions tràgico-grotesques: *Che ceffo disperato* –diu el criat veient-lo enfonsar-se–, *che gesti da dannato, che grida, che lamento, come mi fa terror*. I el que veu només això lluny de sentir el veritable terror tràgic, resta amb la rialleta del qui, havent sentit a un *sainte* exemplar, en el qual es fa sortir el dimoni amb banyes i tot, se'n va tot tranquil amb un: *Psé! Quien mal anda, mal acaba...*

Oh, Mozart! ¿Com d'aquesta obra adotzenada en pogueres fer aquella obra única? ¿Com de tal confusió tanta puresa? Oh, música! art meravellosa, honrem ton gran triomf! Que no és prou meravella per a tu que a l'alçar-te lliure del sentit humà t'acostis més al cel infinit que cap altra de tes germanes, sinó que fins presonera t'emportis la presó cap a l'altura i la transformis en llibertat, inundant-la d'alegria!

Perquè fixeu-vos bé, amics meus, que en l'obra musical que ara ens delitem a contemplar, 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, com veiem tan sovint en altres òperes, no; 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. Un drama fet música: és a dir, portat a una altra regió del sentit, on els homes, llurs passions, i els conflictes que en brollen, i les catàstrofes, es tornen sons musicals. ¿Ho capirem mai prou bé això? Estem en plena metafísica? Oh! no, no; estem en plena delícia del sentit íntim i de l'extern, tot u; estem en el misteri clar, en això que ningú sap el que és i tothom ho frueix amb els ulls serens i el front desarrugat. Sentiu? Quina fàcil delícia! És el *Don Joan* de Mozart.

Sentiu? És la simfonia, és el germen musical del drama, que ja viu i

es mou: tot el drama s'hi anuncia. Si acabeu de llegir el llibre, ja el trobeu allí tot transfigurat i tot el mateix, per això. Ja preveieu les bufonades de *Leporello* cobrant una *vis còmica* musical que us revelarà el bell sentit del còmic en la vida, la mitja rialla indulgent que brolla damunt de tota petitesa en la serenitat de l'altura. Ja preveieu l'agitació passional que de seguida sobrevindrà en l'escena; les burles amoroses de Don Joan pendran un aire de bella arrogància, trencades pels crits irats de la noble víctima; i quan en la nocturna aventura aparegui el vell, majestuosament paternal, amb el llum en l'una mà i en l'altra l'espasa nua, la trivial escena de melodrama esdevindrà musicalment tràgica, i pausats, solemnes, cauran com un mantell de pietat damunt la mort del vell aquells disset compassos d'immensa sobrietat, pels quals digué un compositor francès de molta fama que donaria tot el que ell havia inventat i pogués inventar en sa vida.

Als crits esgarrifosos de l'òrfena apareixerà l'adamat *Don Ottavio*, mes la seva dolçor haurà cobrada una gran noblesa, i els seus juraments no us semblaran vans. *Donna Elvira* s'exclamarà amb violència ben femenina entre les riallades malicioses, mes ja no baixes, de *Leporello*. *Zerlina*, la tendra, l'eixerida cantarà el seu idil·li amb el rústic *Masetto*, i la seva fidelitat senzilla sols defallirà un moment davant d'aquell *Là ci darem la mano* seductor; i quina no hi defalliria? I quan totes aquestes veus s'uniran entrelaçant-se, el conflicte dels caràcters i de les passions resolent-se en una clara harmonia, serà la imatge musical de la vida, serà el drama musical, que esclatarà sobretot potent en els dos grans moments; en el moment de la plena follia del viure i en el moment de la mort espantosa.

La topada dels dos moments, resolta harmònicament en la simfonia, fa la grandesa del *Don Joan*. En ell hi cap tota la vida humana: ambdós elements es despleguen en tota llur potent intensitat, l'un en el final primer, i l'altre en el final segon; tot el goig de viure i tota la dolor del morir criden poderosos en l'un i en l'altre, contenint en les escenes intermitges els graus capitals del sentiment humà: la crueltat inconscient de l'amor, la tendresa, la ira, la burla, la venjança, la pietat, la valentia, la covardia, la dolor, la ubriaguesa d'aquest món i el terror de l'altre.

Però això, que naturalment forma el teixit de tota obra artística d'acció humana, porta en l'obra de Mozart aquell segell que és del geni: la vivacitat. Heu's-ho aquí el que em corprèn en totes aquelles escenes musicals: la vivacitat; que la música sembla que parli, com es sol dir; que el cant parla, parla per si, parla més clar i més alt que les

paraules en què s'apoya; que cada personatge té una figura musical viva que es mou tota sola, i es combina amb les altres, que produeixen, exaltada, l'emoció de la vida mateixa. Aquesta és la vivacitat que jo trobo en el *Don Joan* de Mozart: la vivacitat i a més la gràcia. És a dir, que l'encís que té, sembla que li sia donat, que no costi cap fatiga. 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. Cert que és una alegria pel jardiner fer obrir-se en el clos del seu jardí la rara poncella d'una planta exquisida, que moltes fatigues i llargs viatges li ha costat el descobrir-la en recòndit terror de les muntanyes escarpades, i que encara ha feta més exquisita per un savi i pacient conreu; cert que quan ens en mostra la flor meravellosa restem tots admirats i complaguts dels estranys colors i flaire ubriagadora; i n'hi donem l'enhorabona. Mes quan arriba corrent l'infant dels camps portant a la mà un pom de flors trobades, aquestes ens semblen altram fresques i més de dret vingudes d'una mà divina, i en flairem l'essència amb una altra delícia més pura. Cert que no farem a l'infant cap compliment pel treball, que no ha tingut, en trobar-les; mes prenent-lo en nostres braços el besarem en les galtes amb una gran alegria que ens farà iguals a ell en aquella hora.

I això és el que jo trobo, tot en tot, en el *Don Joan*: que fa alegria, l'alegria santa de l'aparició espontània del ser al través de la forma; l'alegria de l'harmonia interior de les coses súbitament revelada, l'alegria de, a través de tot, veure-hi bellesa.

I així és com jo veig el seguit de les escenes del *Don Joan*, les tendres, les còmiques, les apassionades, les solemnes i doloroses: amb vivacitat i gràcia; com coses que passen, però que passen brillants de sentit, transparents de la puresa de la llur essència, teixint la meravella musical del drama. I de cap a cap d'ell veig passejar-s'hi l'airoso figura de l'heroi, enganyant, matant, seduïnt, rient, desafiant, ferint o acaronent, però sempre amb un bell cant als llavis, cruel i innocent com l'amor, com la vida, serè com ella damunt dels més grans desastres, rient fins davant la immensa solemnitat de la mort, i sols al contacte del sofriment material que aquesta li causa, morint fent ai! ai!, dolorosament admirat com un infant que es punxa collint roses.

Això és la substància del que m'ha fet sentir la música del *Don Joan*, i del que m'ha fet pensar son contrast amb el llibre d'on s'alçava. I el sentiment i la idea se'm revelaren fosos en una sola sensació davant d'un fet d'una gran simplicitat, com solen ser-ho sempre els fets

més fortament reveladors de la vida. Potser que algú de vosaltres ja me l'hagi sentit contar; però en aquesta ocasió no em sabia pas estar de tornar-ho a dir. A més, aviat està dit, i amb ell acabo.

Jo era de visita a una casa, en un salonet rodó d'un color verd pàl·lid, tot encortinat de randes blanques. Hi havia un piano, i de tant en tant algú el tocava. Entre les visites s'hi trobava una senyora estrangera amb dues nenes de set o vuit anys, rosses, quasi roges, pigades, d'ulls verdosos, i totes vestides de blanc. La senyora digué que ja tocaven el piano a quatre mans; tothom mig rigué tendrament, invitant-les a que ho provessin; i elles serioses, callades, s'acomodaren amb coixins davant de l'instrument, arreglant gracioses, a l'asseure's, els plecs remorosos dels blanquíssims vestits emmidonats. Es van mirar un moment tenint ja esteses com unes petites ales les mans damunt del teclat; i amb un airós moviment a compàs atacaren la cèlebre ària: *Fin ch'han dal vino calda la testa*, l'esbojarrat cant d'orgia de *Don Joan*. Una delitosa esgarrifança corregué per tot mon cos, i la misteriosa harmonia del violent contrast em fou revelada. La puresa d'aquelles criatures es movia com en son element natural en aquell cant de disbauxa, perquè l'element d'aquell cant era l'etern candor. I de cop em semblà percebre per primera vegada tota l'essència musical de Mozart, i son heroi m'aparegué en lluminosa transparència: Don Joan era *un criatura*.

Després, pensant amb el llibre de Da Ponte així transfigurat, he cregut comprendre què era el drama musical per damunt de tota escola, i la gran llibertat amb què la bellesa es mou en les coses d'aquest món.

WAGNER FUERA DE ALEMANIA

6-XII-1899

Para dar a conocer a los públicos no alemanes el drama musical de Wagner en su integridad, se ocurren desde luego dos medios: presentar conjuntos de compañía de la escuela de Bayreuth, desde los directores hasta el último corista, para que la obra sea cantada debidamente en alemán y el público vaya siguiendo la representación teniendo a la vista el libro original con una traducción literal interlineada; o bien hacer de dicho libro una traducción adaptada a la música para que los intérpretes canten en el idioma del auditorio.

Lo primero, que nosotros tenemos por lo más aproximado a una audición de verdad, ofrece, sin embargo, el gravísimo inconveniente de que el público ha de estar leyendo durante toda la representación y, por consiguiente, no puede tener la vista fija en las tablas; y al teatro se va a ver y a oír al mismo tiempo: apartarse de ello es destruir la esencia del arte teatral, que consiste en impresionar directamente y por conjuntos. Pero al menos, en nuestro caso, los personajes expresan la inspiración del autor en su esencial unidad prosódico-musical, y el público sabe lo que dicen y se entera de lo que pasa.

Por el segundo medio (hacer cantar la obra traducida al idioma del público) se logra también esto último sin que el auditorio tenga necesidad de leer, y, quedando salva la impresión del conjunto, de ver y oír al mismo tiempo; este medio parece a primera vista más ventajoso que el primero. Pero no es así: el drama musical de Wagner no sufre traducción; porque en la mente del autor y en su obra el texto musical y el literario están compenetrados de tal suerte, que la melodía no es más que una intensificación de la prosodia alemana, y una lengua que no sea ésta en vano se sutaliza y contorsiona para adaptarse al texto musical: el conjunto es siempre un desastre: el lenguaje resulta martirizado y desfigurado (y por tanto antiartístico), y con ello tampoco la expresión melódica queda satisfecha: es una barbaridad inútil, que demostraremos con un ejemplo.

El personaje de Wagner canta el amor y dice *Liebe* (que se pronuncia *libe*); son, pues, dos sílabas; la primera larga, acentuada, fuerte; la segunda breve y vaga; estas dos sílabas Wagner las expresa musicalmente con dos notas, larga y brillante la primera, breve y sin dominio la segunda. Traduzcamos *Liebe* al español: *Amor*. Aquí la primera sílaba es breve y la segunda larga, acentuada, expansiva. Si las aplicamos a las dos notas de Wagner, resultará que la sílaba breve se dirá con nota larga y brillante y la sílaba larga y expansiva con nota breve y oscura; la palabra quedará desacentuada, deshecha; será un monstruo prosódico sin sentido. ¿Substituiremos la palabra con otra más o menos sinónima y de acentuación igual a la alemana? Esto, en un autor como Wagner, que da importancia esencial al sentido de cada palabra en cuanto se corresponde con la idea musical (que a menudo es un *leitmotiv*), resulta muy expuesto a un sacrilegio artístico, aun tratándose de una sola palabra; pero extendido a todo el problema resulta un trabajo hercúleo, mejor dicho, imposible. ¿Cambiamos el valor de las notas para adaptarlas a la prosodia de nuestra palabra, o añadiremos o quitaremos notas, con apoyaturas, etcétera? Entonces, ¡adiós, música de

Wagner! El sistema de la traducción es peor que el otro para la comprensión de las obras wagnerianas.

¿Debemos, pues, los no alemanes renunciar a Wagner con todas sus pompas y galas? A sentir, lo que se llama sentir en su necesaria integridad artística los dramas musicales de Wagner, sí que debemos renunciar. A disfrutar, como si fueran óperas de la antigua escuela, de sus excelencias musicales, de la idealidad de sus personajes, de la dramática magnificencia de algunas de sus situaciones y de una vaga pero exquisita impresión de conjunto, no renunciemos. Con afición, con constancia, educándonos en ello, lograremos, en las representaciones wagnerianas, un goce artístico proporcionado a la disposición que cada uno tenga para ello. [...]

Y ahora, después de nuestras precedentes consideraciones, decimos más: que lo que se llama gozar toda la obra de Wagner, no es posible que la gocen los públicos no alemanes (hablamos siempre de públicos en general, no de individualidades de temperamento o educación artísticas especiales).

Si Wagner se propuso hacer o creyó haber hecho un teatro universal, nosotros opinamos que se equivocó, pues sus obras, muchas ya por su asunto y todas por el modo de desarrollarlo y por la naturaleza del drama lírico, que está dominado por la prosodia del lenguaje en que se produce, son esencialmente alemanas. Wagner es un gran maestro alemán y su teatro un teatro alemán.

Si Wagner tiene un valor universal, es como jefe de escuela. Su teoría sobre el teatro y sobre el drama lírico es susceptible de adaptarse al arte de todos los pueblos, pero en cada uno según su genio y su lenguaje. Los maestros de todas las nacionalidades pueden seguir la corriente wagneriana en el sentido de producir obras inspiradas originariamente en su lenguaje respectivo y en las que la música sea un medio de expresión, de intensificación prosódica de aquel lenguaje y sobre todo del espíritu del pueblo que lo habla y lo siente. No aplicar a él música de Wagner, sino hacer la música que Wagner hubiera hecho nacer en aquel país: ser cada uno, en la medida de sus fuerzas, un Wagner de su propia patria.

Y ésta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo; pues si alguna forma de arte ha de ser nacional, popular, es el teatro, que es el arte para las multitudes.

LA SONATA DE BEETHOVEN

5-XII-1905

Si queréis saber lo que es ser hombre acudid a una sonata de Beethoven, porque en ellas es patente el ritmo de vuestra vida, que es el ritmo mismo de toda la Naturaleza y el ritmo del alma.

Si queréis comunicar un sentido universal a vuestros actos, si queréis resolver con serenidad digna de hombres vuestras tribulaciones, si queréis orientaros en el torbellino de los movimientos sociales, acudid a una sonata de Beethoven. Os será más que consejo de amigo, que ciencia de sabios, que espada de justicia y armadura reluciente, porque os sentiréis hermanos de las grandes fuerzas naturales y a más con libre albedrío de hombres. La sonata de Beethoven es tempestad que pasa, es guerra que acaba en victoria, pasión triunfante de sí misma, el eterno dolor redimido: y todo esto en vuestra mano, que vale más que consuelo y sabiduría y espada.

Ved si no es todo lo que os digo; considerad cómo empieza siempre con un grave anuncio, y en seguida estalla el dolor, la tempestad o la guerra. La pasión que se retuerce, grita, impreca, lánzase, destruye, y parece que nunca ha de cansarse porque siempre vuelve a cobrar fuerza de su primer motivo, renovando el grito tenaz, la imprecación incabable, el afán destructor que no se sacia, el anhelo de muerte; y de cuando en cuando el grave anuncio originario se interpone como un fantasma, como una fatalidad siempre presente que dice que el dolor, que la pasión, que la lucha son eternos; pero de pronto el alma, la tempestad, la espada, declinan rápidamente, su motivo parece que se agota, su voz se extingue; en vano aparece ya el fantasma, imponiendo la fatalidad: el dolor, el grito, dicen: —No puedo más—. Hacen un último esfuerzo para levantarse, pero caen para siempre: suena el golpe seco, y el fantasma huye despavorido.

¿Qué son es ése tan dulce y profundo que parece brotar de nuestras mismas entrañas todas enternecidas?, ¿es el llanto lejano de la amada que llora de su propia crueldad?, ¿son las gotas que caen de los árboles bajo un cielo que empieza un azul nuevo?, ¿es el bálsamo en la llaga o la paz renaciente en las almas doloridas?, ¿es la hermosa esperanza? Son estas cosas juntas, porque es el espíritu único de todas ellas que canta. El canto se extiende consolador y suave, se alarga y nos envuelve en una prolongada caricia que quisiéramos interminable: es la profunda voluptuosidad de las convalecencias; es el reposo en la fuente sombreada que se encuentra en mitad del camino ardiente; es la

que alguien nombró felizmente «flor entre dos abismos»: flor de fatalidad y de libertad a la vez. [...]

No digáis que una cosa es bien vuestra, mientras no sintáis la música de ella: antes de esto no podéis decir que es vuestra, sino que vosotros sois suyos. Cuando la pasión os quita el conocimiento, ¿quién manda a quién?; pero cuando la pasión ilumina el conocimiento, ¿quién manda más que vosotros? Pues ésta es la sonata de Beethoven: la pasión iluminando el conocimiento, la fatalidad reducida a libertad aumentada, el ritmo necesario de la vida hecho melodía libre del hombre y armonioso canto. Es el hombre que vuelve a Dios.

¿Veis ahora cómo todo esto no son vanas fantasías?, ¿veis cómo lo que yo quería no era debilitar vuestro ánimo, ni distraeros de vuestra acción, ni ahogaros la pasión en el pecho? ¿No os sentís, por el contrario, la razón más clara, el corazón más libre, el brazo más fuerte?, ¿no sentís la realidad viva de vuestra alma, dominando toda otra realidad? ¿Me llamaréis todavía soñador y poeta en el mal sentido de la palabra? No me importaría, porque en este momento sé de cierto que tengo razón y nunca podréis quitármela.

Brilla el sol ante nuestros ojos en el cielo limpio, azul de mediodía; sopla alegremente el viento que viene de la montaña; y todas las cosas están olvidadas de que el invierno haya de ser una estación triste. Asimismo, en cualquiera estación de vuestro ánimo en que mis palabras caigan sobre vuestro corazón, no han de contradecirlo, porque os llevan un anuncio de libertad en vuestro placer o en vuestro dolor, en vuestra paz o en vuestra furia; porque debajo de las más varias palpitaciones exteriores hay una eterna palpitación, alma de todas, y de ésta he querido hablaros: es ella que palpita en el ritmo vario y uno de la sonata de Beethoven.

Si queréis saber lo que es ser hombre, acudid a una sonata de Beethoven.

PRESENTE DE PRIMAVERA

27-III-1906

Entró la primavera airosamente con nieblas, nieves, viento frío y mil locuras; y nosotros, sin embargo, les sonreímos como solemos a esas personas dotadas de una gracia tal que todo les está bien. Habréis conocido personas de éstas, que, plácidas o airadas, melancólicas o bullicio-

sas, hagan lo que hagan, digan lo que digan, nunca ofenden, ni se ofenden a sí mismas: pasan por el lodo y no se manchan, salen del dolor sin amargura, os hieren tal vez sin piedad y no podéis odiarlas; cruzarían por el fuego, y os admiraría que el fuego las quemara; echaríanse a volar por los aires, y os parecería la cosa más natural del mundo; tienen gracia, y de todas maneras son amadas como los niños.

Leí no hace mucho en los papeles públicos que Alicia Roosevelt, la hija del presidente americano, el día de su boda, vestida aún de su blanco vestido de novia, cubierta con el blanco velo nupcial, ornada con flores de azahar, rompió a bailar ante los invitados el feísimo, el grotesco *cake walk*. ¡Qué atrevimiento! ¡qué escándalo! ¡qué descoco! Pero no: ella sabría seguramente que podía hacerlo sin peligro alguno de su casta hermosura; y estoy cierto de que su gracia convertiría la estrambótica danza en la más adecuada a una reciente esposa, y que todos los presentes la encontraron muy en su lugar. Pero sólo estaba en su lugar porque estaba en ella.

Y esa misma lección de libertad nos da la primavera. A ella le están bien las nieves de enero, y las ardientes soleadas de julio, las tempestades de otoño y las espesas nieblas. Sonriendo decimos: —¡Bah! es la primavera— porque presentimos que todo ello es breve y sin malicia. Ahueca la voz entrando, cubierta con un paño negro, y avanza lenta y encorvada como un fantasma de vieja para meter miedo; pero de perfil se le ve la mejilla sonrosada, y el velo no puede esconder todo el brillo de sus ojos, ni el manto la robusta esbeltez del talle: sabemos que, en un momento, todo vendrá abajo y ella se enderezará y echará atrás la cabeza en una cristalina carcajada. [...]

Todo puede ser en estos días primaverales: es tiempo de libertad. ¿Volverá a cerrarse el cielo? ¿Nevará? ¿Arderán las tierras al sol? ¿Se multiplicarán las cosechas? ¿Se perderán? Todo puede ser: esto será según los vientos. Puede venir el cierzo helado, o el tibio sur, o el árido poniente, o el levante cargado de lluvia a cambiar los futuros destinos: todo puede venir y nada es preciso; todo es trascendental y nada definitivo. Es la primavera: es todo el porvenir del año entregado al azar de los vientos.

Esta libertad se respira andando por los campos y se nos entra en la sangre y nos llenamos de esperanzas y de temores. En nosotros mismos sentimos reinar una inmensa libertad, y en cada latido de nuestro corazón hay una que no sabemos si es promesa o amenaza. Presentimos que también en nosotros todo puede ser, que la vida y la muerte son libres en nosotros, y que en primavera ninguna sentencia es definitiva.

Ved cómo es también en primavera que los pueblos más se agitan; se sienten dueños de su libertad como si todo estuviera por empezar en su constitución; ningún peso les oprime, ninguna ley les ata, y todo lo quieren sujetar a revisión. Quieren dejar libre el campo al juego de los azares venideros y a la espontaneidad de las fuerzas naturales. Todo les está bien a los pueblos en tiempo de primavera, y hagan lo que hagan ha de ser acogido con sonrisa. Porque todo depende de que la mañana sea fría o la tarde calurosa, o de la tempestad que hay en la atmósfera, o de que tras un día de lluvia los últimos rayos del sol poniente vengan a iluminar los tejados y los árboles goteantes, y se levante aquel vaho de tierra que aspiramos con delicia, porque es el aliento de la madre. Aquel vaho primaveral que embriaga... ¡ah, venidnos entonces con historias!

Cada hombre es un rey en primavera, y por eso en este tiempo los pueblos tienen tanta majestad. En los poblados, los jóvenes se juntan sólo para el canto, y toda reunión de hombres puede acabar en este tiempo en canto o en algo que se parezca al canto: es decir, en una armonía de libertades. Cada voz es ella misma, exaltándose y enriqueciéndose unas a otras, y formando juntas un solo todo. Nada tan majestuoso como un pueblo que avanza cantando en masa en una noche de primavera.

De una majestad un poco infantil, sin embargo; porque se adivina que aquel pueblo, en aquel momento, trataría las cosas más graves como un juego de niños. Pero en el enfado o desenfado de su humor primaveral habría quizá más juicio que en las mejores sentencias de sus hombres juiciosos; porque la inspiración del pueblo, en tales momentos, viene directamente de aquella voz de la cual los hombres más juiciosos no son sino ecos muy lejanos.

Dejémonos, pues, bañar profundamente por los aires primaverales que infundan en todos nuestros actos una gran cordura de niños: aceptemos este gracioso presente de la primavera.

A EN CLAVÉ

SOCIETAT CORAL CATALUNYA NOVA, 24-II-1898

Avui fa vint-i-quatre anys que va morir en Clavé, i avui, amb més devoció que mai, cantem les cançons seves: les cantem com a cosa nostra, rejuvenides, perquè allò que té bones arrels en la terra, a cada primavera treu brotada nova i més estesa.

La gran virtut d'en Clavé va ser aquesta: l'haver fet arrelar el *seu Art* en la terra, i el jovent treballador català de quaranta i cinquanta anys endarrera, al sentir el reclam d'aquelles melodies d'ànima catalana, anava acudint com fascinat a l'entorn d'aquell home, perquè els ensenyés de cantar-les.

Allí va nàixer el millor del nostre art popular modern, la música poesia del poble dins el gran centre industrial. Aquest poble tan individualista i esquerp va començar a enamorar-se de l'harmonia: els que abans eren cinquanta, cent homes, llavors van ser un cor; i ajuntats van conèixer un goig més de la vida: el goig de produir una cosa bella en comunitat d'acció i de sentiment.

Obrant i sentint junts la bellesa catalana, es van anar adonant que eren un poble amb virtut pròpia i que, per fruir i per estimar, i per avorrir i per lluitar, no els calien capítostos forasters ni ideals manllevats.

Per això, avui que el nostre poble es va acostant a la plena reivindicació de la seva personalitat, els treballadors catalans senten més que mai la bellesa dels cants d'en Clavé i comprenen la transcendència de la seva obra més del que la podien comprendre els treballadors de quaranta anys endarrera. Per això quan senten el reclam dels artistes hereus d'en Clavé, també com fascinats se n'hi van a l'entorn, perquè els ensenyin com es canten ara aquelles passades, i en quines de noves es fa sentir avui l'ànima catalana. Per això, en aquest dia que fa anys que en Clavé va morir, volem mostrar que l'esperit que el movia és més viu que mai i va fent el seu camí.

¿No us heu adonat mai que, quan es treballa d'aire, ve molt bé el cantar, i que sembla que el cant ajuda l'acció com el vent que mou les veles d'un barco? Doncs, cantem i treballem per nosaltres i per Catalunya, i per la Catalunya nova, que som nosaltres mateixos; cantem els cants d'en Clavé que van despertar-nos, i cants nous, que ens acabin d'eixorir i ens augmentin les forces. Cantem i treballem... i bon aire!

ENHORABONA

ORFEÓ DE LES ESCOLES DEL DISTRICTE II, 8-IV-1905

Som un poble molt cantador. I em penso que això és de bona astrugància. [...]

I com de fet sembla que l'afició a cantar ja porti en si una pila d'altres coses bones: una tendència de l'esperit a esbargir-se, a sobrepo-

sar-se a tota malura, a orejar tota passió en la puresa dels aires més alts, i al mateix temps un sentit del bell compàs de les coses, de la redempció de les pitjors en el ritme harmònic de totes elles; i com que tot ritme és un, heus aquí que sembla que un poble cantador també ha d'ésser ballador, i ballador en puresa, pel gust de moure el cos a compàs, com l'ànima es mou a compàs en el cant. Per això dic jo: el poble que canta les Muntanyes del Canigó i balla la sardana, per força ha d'ésser un poble de bona mena. Tindrà vicis potser, i també pot ser que passi moltes tribulacions; però a dintre mateix d'uns i altres hi ha la llavor de serenitat per a convertir aquells en virtuts i aquestes en benaurança.

—No et fiïs d'aigua que no corri ni de gat que no mioli —diu instintivament el nostre poble; i en això endevina una gran llei de la vida: la virtut del moviment i de l'expansió per a fer-ho tornar tot a un fi de bé.

Penso que els castellans diuen de nosaltres: «*Cuando el catalán canta, o rabia o no tiene blanca*», i aixís reconeixen aquesta gran virtut redemptora que portem a dintre de la nostra ànima catalana. Perquè, ai quan l'home aïrat calla! ai quan el poble no bada boca! Tots els mals en són de témer per a ells i per als altres. Mentre que quan l'home irat comença a cantar, comença la seva victòria sobre si mateix i sobre la cosa que l'irrita; i el poble que canta, creieu-me, és més ric que tots els rics plegats.

Doncs ja podeu comptar si trobo ben pensat que als nois se'ls ensenyi a cantar tots a la una, que és el veritable cantar, això és, amb unió i harmonia; perquè el cantar un hom tot sol ja és bo, però sols els egoistes o els superbs poden aconsolar-se de cantar sempre sols, mentre que l'home que sent la germanor dels altres homes i més fortament la d'aquells formats de la mateixa terra i respirant una mateixa història, cerca instintivament l'acord de la seva veu amb la dels seus germans, i la de cada un augmentada per la de tots; i augmentant-la, se sublima en la sagrada veu del poble, que s'alça com esperit de la pàtria.

Per això crec que fer d'una escola un orfeó, és donar-li un sentit transcendental i fecondo; no és una ensenyança més, un ornament, o un pur esbarjo, sinó que és el sentit que feconda totes les ensenyances, tornant-les socials; és formar homes entrelligats per l'amor i l'harmonia, que són llei de l'univers, tan subtil i bella, que tota llibertat s'hi mou a dintre alegre i desembrassada; tan poderosa, que si bé l'entenguéssim, no ens caldria pas cap altra llei ni autoritat, i an això anem.

Que sia l'enhorabona.

ALS CANTADORS DE TERRASSA

TEATRE PRINCIPAL, 1904

Com us heu despertat, amics de Terrassa! Quin crit d'alegria heu llençat al sol ixent! Vosaltres els treballadors, dormíeu en el vostre treball, i treballant, somniàveu. I el vostre somni era aquest: És fortament dolç el guanyar el pa, i el dur-lo a casa; és dolç veure els fills com mengen, i els vells ben abrigats reposar sense que res els manqui; i la dona ben vestida governant en l'abundor de la casa...; però ¿no hi haurà quelcom més?... És ubriagador l'orgull del treball quan un es sent mestre de les coses i les transforma enriquint-les i enriquint-se amb elles: és un gust fer-se ric... però no hi haurà quelcom més?... no hi haurà quelcom més encara? És una delícia fonda disputar-se el menester i el sobrer, i lluitar i vèncer, i després de satisfer-se, poder adornar-se les mans victorioses amb la brillant superfluïtat dels anells d'or, símbols de les victòries, i poder estendre les mans així enjoiades, amb gest de domini, en una casa gran, i hermosa i nostra, i en les gents que hi són i les que hi entren i en surten, i anar engrandint al voltant el nostre imperi... però ¿no hi ha quelcom més?... ¿No hi ha quelcom millor que els dominis i els imperis, millor que una casa gran i pròpia, millor que anells als dits i diadema als polsos, millor que el pa? (Déu meu, millor que el pa!). Aquest era el vostre somni, i aquesta la inquietud del vostre somni... I tot d'un plegat heu obert els ulls al raig de sol ixent que els feria, i heu esclatat en un cant, pobres i rics, xics i grans, amos i mosso, vencedors i vençuts del treball, i heu trobat que en aquest cant tots hi delíeu per igual, i que aquesta germanor del cant era més bona que el pa, i que l'or, i que totes les riqueses i tots els dominis del món.

Quan un pobre canta, es riu dels rics i de les seves riqueses; i quan un ric canta, sent la seva alegria germana de la del pobre, i li donaria fins la sang. Perquè quan un canta, se sent deslliurat de tota necessitat, de tot temor, i de tota ambició; i és que parla en ell aquella part immortal del nostre ésser que no pot patir fam ni fred, que no pot ser vexada ni oprimida per ningú ni per res del món, ni tampoc té necessitat de cap domini per a estar contenta. Quan la mare canta al fill, baldament sia en un racó de misèria, en aquell racó hi entra un consol que desafia qualsevulla angúnia. Si un rei cantés en el seu palau, veuríeu caure-li la corona de la testa, i anar baixant ell com encantat, graó per graó, de la seva altura, fins a confondre's amorosament amb la multitud del poble, oblidat de tota altra reialesa. Els màrtirs de les

causes grans, en canvi, per pobres i obscurs que sien, semblen reis quan van cantant a morir, i moren sense sentir-se'n. Perquè hi ha en nosaltres quelcom més fort que l'egoisme i que la mort, i és el cant de la nostra ànima. De vegades canta sense veu en l'aire. Quan feu de bon grat caritat a un pobre, i les seves benediccions us segueixen com un ròsec, escolteu-vos bé: sentireu una mena de cosa molt estranya i delitosa, no sabreu a on, però molt endins molt endins vostre: és l'ànima que canta! Quan la dona a qui estimeu amb il·lusió us mira, només us mira, però molt dolçament, no sabeu què us passa, sols heu esment d'una certa i gran harmonia del vostre ésser: és el cant de l'ànima. Quan una tempestat de la vida ha passat per damunt vostre deixant-vos aclaparats i esmaperduts se fa després en vosaltres una quietud com de mort: us sembla que tot s'ha acabat per vosaltres, i mireu el que us volta amb un entorpiment com definitiu; i heu's aquí que a l'hora més impensada, perquè brilla un raig de sol que no brillava, o per un riure de nin, o potser en vista d'un major dol, enmig de la gran quietud de la vostra tristesa, l'ànima recomença serenament son cant de vida, i unes llàgrimes molt dolces puguen als vostres ulls, i un somrís de pau, com arc de Sant Martí, a vostres llavis, i sentiü en vosaltres quelcom de serena eternitat.

¿No ho creieu que aquests instants són el millor de la vida? ¿Millor que l'or, millor que el domini, millor que el pa? Doncs ara digueu-me si l'haver-vos ajuntat per a cantar i sentir cantar, no ha sigut un desvetllament vostre a la vida veritable per a renovar amb vostres veus agermanades aquells moments de deslliurament i redempció per damunt del vostre treball, de les vostres misèries i de les vostres ambicions. Podeu amb les vostres mans guanyar el pa de cada dia, podeu lluitar entre vosaltres per la riquesa i el domini; mes tant se val, que cada volta que us assageu a cantar tots a la una, us assageu a viure en tot el demés com a germans; i cantant, cantant, aconsegiu aquell ideal d'humanitat en què no hi ha amos ni mossos, ni pobres ni rics, ni xics ni grans, sinó que cantant cadascú amb una veu, la seva, sia quina sia, la troba amorosament lligada a totes les altres en l'himne gran de l'ànima universal que és font de tota la vida.

Cantem, doncs, germans, l'hora és hermosa...

MÚSICA AMB MÀQUINA

26-II-1905

No hi ha cosa bona que l'esperit de baixesa no pugui arribar a fer-ne un mal ús. ¿Hi ha res més alt, més purificador que la música? ¿Hi ha res més enginyós i més útil que la maquinària? ¿I hi ha res més baix, més estúpid i més embrutidor que el piano de manubri?

Quan per sota el meu balcó passa lentament el pobre ceguet bufant a grans pitrades en l'abonyegada trompa, fent-ne sortir unes notes desesperades de no trobar al nàixer el bon punt d'afinació que convindria a la llur naturalesa, però dibuixant al capdavant amb pena i dolor el punteig d'un vals que es va posant tot melancòlic, jo saludo del fons del meu cor al pobre artista i li dono de bon grat la meva almoïna.

Quan anant pels carrers passo per davant de la negrosa botiga del ferrer i veig al xicot eixerit que estira acompassadament la corda de la manxa, que el vent que en surt posa tan furientes i actives les petites flames treballadores, jo miro amb un gran respecte l'homenet que comença a guanyar-se el pa amb aquella acció tan senzilla i tan útil, i no deixo d'admirar l'enginy de l'home humil, que allà en l'obscuritat del temps, inventà la manxa.

Però quan, sia anant pel carrer, sia des del balcó, o en lo més recòndit de casa meua que em refugii, m'hi persegueix el martelleig escandalós del piano de manubri, que té tota la freda brutalitat de la màquina i tota la petulància de l'autòmata sense ànima que estrafà baixament les obres d'una art baixa; i quan mos ulls irats veuen entorn del malèfic armatost, com ocells malastrucs, els dos o tres minyonassos engandulits, de pinxesc mocador al coll, embandolinat *pan i toros* i cigarret de paper darrera l'orella, que amb cara desvergonyida fan l'ullet a les minyones de servei i vigilen les cases amb un interès que neutralitza massa bé el que hauria d'exercitar una bona policia; i veig a la gent de botiga i a les pobres criatures que van pel carrer, fascinats per aquell soroll que obra sobre la puresa del sentit musical del poble com un mal aiguardent sobre una naturalesa sana; i quan llavors imagino al malalt retorçant-se en son llit i tapant-se les orelles, i a l'home de treball intel·lectual maleïnt amb el puny clos l'escandalosa pertorbació, i a tota persona de mitjana cultura o delicadesa natural de sentits havent de suportar aquell estèril martiri, me sento tot admirat de que els alts genis de Beethoven i de Newton s'hagin arribat a combinar de tan estranya manera a través de la baixesa humana.

No em digueu que això al poble li plau, cortesans explotadors del

poble. No heu de fer sinó mirar l'actitud del carrer entorn d'una d'aquestes màquines infernals i comparar-la amb son posat entorn d'una música, baldament sia la llastimosa de quatre ceguets.

Al voltant d'aquests ceguets hi veureu la gent aturada, atenta, quasi recollida o bé dansant amb aquella ordenada alegria que fa la bellesa de la dansa. Mes al voltant del manubri ningú s'hi atura ni està atent; només cadascú, prop o lluny, allà on se troba, sent els humors més baixos de la seva sang esvalotar-se amb el terratrèmol de la maquinària; les minyones ballen amb gestos indecents per les galeries; els treballadors perden el respecte al treball i glossen la tonada amb veus acanallades i ronc d'un flamenquisme exòtic i embrutidor; i cada trinxerai-re tot passant esbossa una contorsió xulesca o acançada.

Així és com li plau al poble la vostra música amb màquina, cortesans i explotadors del poble; així l'eduqueu per a exercitar els seus drets en la plaça de toros i en la taverna: així el voleu perquè, segons us convinga, aclami la vostra oratòria també de manubri, o fugi com un ramat de moltons davant de quatre guàrdies civils.

El poble té un bon sentit que vosaltres no teniu, i mostra ingènua-ment el bé o el mal que rep de cada cosa: no totes les músiques li són iguals: és clar que les estima totes perquè té set de goigs artístics i no es detura a mirar la puresa de la font, i, si no n'hi doneu d'altres s'engrescarà amb les rastelleres de notes que salten d'una màquina; però mireu's-el bé en l'un cas i en l'altre: mireu's-el bé, que ell no us dissimularà pas la quantitat i la mena de goig que en rep.

Jo, cada vegada que sento un piano de manubri, de bona gana, segons el mal que em fa a mi, l'esbotzaria d'una puntada de peu; i quan veig la mena de gust que molta pobra gent hi troben, de bona gana faria agafar els empresaris d'una tal empresa entregant-los a la justícia perquè els castigués, com s'hauria de castigar a tots els que venen aliments falsificats i verinosos; però quan me diuen que els tals exerceixen una indústria lícita i paguen contribució a la ciutat per a turmentar-la i pervertir-la, llavors de bona gana faria una causa criminal a l'Ajuntament.

Però també comprenc que, per a fer això últim, caldria una llei que encara no s'ha escrit, uns tribunals de somni de poeta, i uns ciutadans que encara dormen en el misteri del futur...

Paciència. Per de prompte, ja veig que ens haurem d'acontentar amb fer una Lliga...

LA SARDANA Y EL GÉNERO CHICO

12-IX-1905

[...] Esta tarde de domingo, al ir a la fuente, ya de lejos he oído la *sardana*: una oleada de sangre y alegría me ha subido al rostro. ¿Qué tiene esta danza, esta música para todo pecho catalán, que así lo inmuta? ¿Es algo, también, del alma del paisaje? Y yo hacía tanto tiempo que no la había oído, que me ha todo penetrado. Danzaba el pueblo en la plazoleta; delante de la fuente, como celebrándole un culto. Todos movían el pie a compás, y la «redonda» subía y bajaba oscilando en un solo ritmo. Todos se daban las manos, hombre y mujer alternando, pero todos unidos en una sola redonda y un solo ritmo: era verdaderamente la danza de todo un pueblo; pero ¡con qué hermosa libertad! En cualquier punto de la danza entra en ella quien quiere, y quien quiere sale; y la redonda, ensanchándose, estrechándose, hace un lugar al que viene, se cierra sobre el que se va; pero el ritmo no se pierde; es la danza social, la danza de todo un pueblo, pero de un pueblo libre, la danza catalana. La *tenora* se queja en un canto popular, y la danza es suave, hay como un enternecimiento colectivo respetando un dolor; mas luego todo el pueblo reacciona, la voz plañidera se pierde en el estruendo de toda la *cobla*, y la danza se vuelve alegre, los pies baten duramente el suelo, los pasos se alargan, toda la redonda salta fuertemente alzando el polvo, casi tumultuosamente; pero ni su unidad ni el ritmo, aunque más brusco, son perdidos. La voz plañidera puede volver cuando quiera y encontrará su lugar en ellos y en ellos será consolada. ¡Dichoso el pueblo que pueda danzar con sentido la *sardana*! Si en este momento me ofrecieran la ciudadanía más valiosa y brillante de la tierra, yo no la querría. Diría: «¡No, que soy catalán!»

Por la noche he ido al teatro: género chico. También hacía mucho tiempo que no lo había visto, y también una oleada de sangre me ha subido al rostro, pero era de vergüenza. En este dulce país tan verde y suavemente amontañado, ese tristísimo género chico, hijo de aridez y funesto ensimismamiento, es una horrible profanación. ¡Qué acciones, qué pasiones, qué personajes y qué palabras! Noté que una locución muy corriente en el género era ésa: ¡*Maldito seas!* Y cada vez que la oía me daba frío; porque, ciertamente, nuestro pueblo es fecundo en interjecciones, y muchas de ellas abominables, pero en aquel ¡*Maldito seas!* yo no sé qué hay que pone el frío en la espalda como la muerte misma, y después el cuchillo, árbitro supremo de la acción: y aquel amor triste, fiero, sin ensueño, que sólo conoce la posesión o la muerte, y aquel canto de placer

que parece un estertor, y aquella danza que señala crudamente un movimiento animal sin alegría. ¡Género chico, género grande de muerte! [...]

Fuéramos ya una sociedad completamente formada, tal vez hubiera menos peligro en ello: no creo que en Londres ni en Berlín puedan hacer daño especial el canto ni el baile flamenco. Pero nuestro pueblo está empezando su vida de pueblo moderno, y tan empezándola está, que todavía no ha podido producir sus clases directoras, y en un pueblo así indefenso, un arte de decadencia como éste, que le llega además con el prestigio de una superioridad histórica, puede viciar para siempre la fuente de su vida.

¿Quién le defenderá contra este peligro? Sus clases adineradas no son todavía sus clases directoras. Yo las he visto aquí en este teatro, que ellas mismas sostienen y dan al pueblo, aguantar pacientemente el chaparrón de indecencias lanzadas a la faz de sus doncellas ruborizadas, sin osar un padre levantarse, coger a su hija por el brazo y sacarla aparatosamente del escándalo, para no volver más al teatro mientras duren en él tales compañías. ¿Qué digo, si ellos mismos quizás, sabiendo lo que son, las han contratado y han llevado allí a sus hijas sabiendo lo que iban a enseñarles? Y esto no por alegre despreocupación, ni por un gusto depravado, no: ellos mismos sufrirán, yo los he visto, estaban encogidos... pero no podían reaccionar; y mañana volverán con sus hijas a igual espectáculo. No es despreocupación, es rutina, inconsciencia; no es depravación, es debilidad, es cobardía. Nuestro pueblo no reacciona porque le faltan aún los centros directores. Porque tampoco los que se meten en misa o en su casa como en una madriguera representan fuerza alguna social ni cumplen con todo su deber...

¡Ay!, qué lejos estoy de la sardana, de la fuente, tan cercana, sin embargo. Voveré a ella, es mediodía; por el largo paseo sombreado, el teatro y la noche de ayer se irán empequeñeciendo ante la visión de ese buen paisaje catalán y la esperanza de la sardana de esta tarde en él, y del pueblo que la danza con tal sentido.

LA MÚSICA Y EL ALMA

10-X-1901

El Obispo de Vich, doctor Torras y Bages, ha dirigido a las Asociaciones corales y musicales de su diócesis una carta sobre «La Música educadora del sentiment».

Es hermoso ver al Pastor departir, en cierto modo, con los humildes de su grey, de cosas poéticas. El doctor Torras sabe hablar de estas cosas con todo el mundo.

A sus diocesanos les habla suavemente en la materna lengua –que traducimos extractando para aquellos de nuestros lectores que no sepan catalán–, les habla de 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. De cómo la Bondad Divina, al querer dar algún conocimiento de lo que sea la felicidad del cielo, ha descendido de las alturas de la teología, y hablando un lenguaje inteligible para todos los hombres y muy especialmente para ciertas almas escogidas que viven ya esta vida en las regiones de la pureza y del amor, les ha hecho probar en la música las delicias celestiales de la Sabiduría Divina.

Así, el glorioso Francisco de Asís y otros tantos oyeron músicas maravillosas y sobrenaturales, ecos de los celestiales conciertos: así, el Rey David, pastor, poeta y músico, profética representación de Nuestro Señor Jesucristo, admirable modelo del hombre que eleva su espíritu a Dios, tipo perfecto de la oración humana, al son dulcísimo del arpa cantaba a Dios sus alabanzas, sus plegarias, sus confesiones de la propia miseria, sus esperanzas de misericordia, el grito de sobrenatural alegría, los gemidos de la aflicción y los alaridos de insoportables sufrimientos: así, finalmente, el arte plástico, al querer representar en la tela o en los muros de los templos cristianos el eterno reino de la felicidad, ha figurado en ellos coros de ángeles con armónicos instrumentos; como presintiendo que la música es la expresión más adecuada de la perfección y armonía de las cosas celestiales.

San Pablo –continúa el sabio Pastor– alentaba el espíritu de los primeros cristianos, no solamente con la elocuencia de su palabra maravillosa e inspirada, sino también aconsejándoles que, para desvanecer la tristeza de la vida, para consolarse y alegrarse en el Señor, cantasen los salmos y cánticos admirables enseñados por el Espíritu Santo a los hombres, que los usan ahora lo mismo que en los primeros siglos de la Iglesia y los usarán hasta el fin de los siglos, pues su consuelo es superior a todos los consuelos de la sabiduría humana.

En las iglesias subterráneas donde se reunían aquellos cristianos primitivos para celebrar los santos misterios y oír la palabra de vida eterna, se representaba a Nuestro Señor Jesucristo y su misión divina entre los hombres con el símbolo o figura pagana de Orfeo, que al son

del arpa amansó las fieras y dominó las potencias infernales. Jesús es el divino Orfeo entre las pasiones de los hombres.

Las pasiones son el impulso de la vida humana y pueden llevar el hombre a la altura o al abismo: y siendo evidente la influencia de la música, más que la de ningún otro arte, sobre la sensibilidad apasionada, evidente es también su valor educativo.

La lectura de estos conceptos en la carta del doctor Torras ha vuelto a despertar en nosotros la idea de la misteriosa moralidad de la música. A primera vista puede parecer que nada hay más indiferente a la voluntad humana; y cuando se piensa en la perenne educación propia (si se piensa en ella) o en la de aquellos que uno tiene el deber de educar, a lo último que se atiende, o mejor dicho a lo que no se atiende ni poco ni mucho, es a la música que hay que sentir o hacer sentir. La lección de música para los niños se considera *de adorno*: la audición de música en el teatro para los grandes se considera un *solaz* igualmente *bonesto* tratándose de una sinfonía de Beethoven que de cualquier trivialidad zarzuelera. Y, sin embargo, compárese un joven pianista cuyo repertorio abunda en las sensualidades de *Valses lentos* más o menos en moda, con el de otro formado en la pureza de Bach, por ejemplo: compárese el hombre que en sus expansiones gusta tararear *género chico*, con el que se entretiene en recordar en el piano con un dedo, si de otro modo no sabe, las cuatro notas que contienen un tema musical del *género grande*, y en el fondo del espíritu de unos y otros se encontrará algo muy diferente que trascenderá a la elevación de su conducta, sea cual fuere la esfera social en que cada uno respectivamente viva. De modo que cabría torcer el conocido adagio en esta forma: «Dime qué música te gusta y te diré quién eres.»

El gusto y la educación musical es algo que está muy en la esencia de los individuos y de las colectividades de los pueblos. Por esto un pueblo ha de aprender a amar y a sentir bien su música propia, y al esparcirse en la ajena, ha de procurar integrar con ella algo que le eleve en la dirección de su propio genio y desechar todo lo que pueda desviarle o acanallarle. [...]

Y he aquí que del conjunto de la Carta del Obispo de Vich llevamos para siempre más esta definición de la música, que es también una orientación en ella: la música es el canto del Amor de Dios correspondido.

DUES CARTES A FELIP PEDRELL

I

Sr. D. Felipe Pedrell.

Muy querido Maestro: Recibí su carta del 14, muy estimada, y en seguida el ejemplar que tan amablemente me dedica de su libro *La Celestina*, que le agradezco mucho. Antes de leerlo se me figuraba *La Celestina* de Rojas, obra muy poco adecuada al objeto de usted, como faltada de ambiente musical. Entiendo por tal una cierta vaguedad profunda en los sentimientos de los personajes, un cierto lirismo en su expresión, y algo de sobrehumano, de maravilloso en el conjunto de la acción. Por esto tuve siempre por temeridad el musicar el teatro de Shakespeare, por ejemplo; como demasiado humano, demasiado concreto, demasiado de relieve para consentir idealización musical, salvo quizás *Romeo y Julieta*, *El sueño de una noche de verano* y alguna otra; y me parecía que tal temeridad había sido siempre pagada con el infortunio de la obra musical: nunca la cavilación de Hamlet, ni los celos de Otelo, ni la ambición de Macbeth, han sido, a mi entender, medianamente musicados, porque no podían serlo, por demasiado de carne y hueso. Y esto mismo pensé de Celestina, la cual, además, con todo el teatro castellano que la siguió, está, en su gran fondo de humanidad, plagada de conceptismo, que es la antítesis de la simplicidad ideal en que la música necesita ser engendrada. Su prosa, magnífica en cuanto prosa, me parecía absolutamente inmusicable. Si no fuera uno como usted quien escogiera tal libro, hubiera temido, en mi humilde entender, un desacierto. —He leído su libreto y he admirado su talento de músico-poeta en escoger las escenas más susceptibles de musicalidad, en introducir otras nuevas (pero bien justificadas) absolutamente musicales como creadas por un músico, en aprovechar aquellos pocos pero bellos cantos del original, en añadir aquellos bellísimos romances «Yo me levantara madre» y «Fonte-frida», y en condensar, en fin, las escenas y el conjunto del drama. De sí, de esa condensación, resultará precipitado el drama y fugaz la impresión del carácter y sentimiento de los personajes, y de cómo la prosa se ritmará en el canto no puedo juzgarlo porque nada que dependa de las tablas permite profecías por simple lectura: y además y muy principalmente porque yo creo, y perdone Wagner, que en el drama musical como en la ópera la música lo es todo, o diremos casi todo, de modo que en la música de usted espero a Calixto y Melibea, y así ha de importarle poco lo que sobre el libro llevo dicho sólo por corresponder en la medida de mis fuerzas a su amable

consulta—. El *Comte l'Arnau* sigue andando y algo verá usted de ello: éste me parece a trozos muy musical, pero teatralmente no lo siento ni sé cómo lo hiciera. Sólo comprendo que un músico hiciera de él lo que Strauss del Don Juan de Lenau (guardadas las distancias); un poema musical que comentara las palabras... sin las palabras. —Lo de la «rondalla» me atrae: sólo falta que se me aparezca y le juro que no perdería la ocasión de ir en la noble compañía de usted. —Dios le conserve la vida y genio para terminar su trilogía, y para empezar y concluir aún muchos más, para gloria suya y nuestra. —Sabe cuánto le quiere y ha de esforzarse en servirle su admirador y amigo

JUAN MARAGALL

¿No ha pensado usted nunca en tratar musicalmente la tragedia griega? ¿Prometeo, los Persas, etc.?

II

11 diciembre 1903

Muy querido Maestro: Tengo recibidas sus dos cartas de 1.º de noviembre y 9 corriente, a cual más enardecedoras. Yo creo que el *Comte l'Arnau* va a ser la gran obra de su vida como (guardada la debida distancia) va a ser la obra de la mía. Desde luego ya ha sido una gran suerte para ella el haber despertado en usted la inspiración musical que presiento. Otras obras poéticas habrá mejores o peores, para cuya subsistencia será de secundaria importancia el ser realizadas después musicalmente. Pero para nuestro *Comte l'Arnau* es ésta una cuestión casi de ser o no ser:

Canta! que la cançó nova
La vella faci emmudir
.....
La cançó vella i la nova
No es desassenblen d'un bri;
Solament segons se canta
Fa esgarrifâ o fa eternî...

Esta transformación de la siniestra canción popular en boca de la

esposa, sólo por el hecho de cantarla con amor en vez del horror con que la cantaba el pueblo: que sea la canción misma y que no obstante sin dejar de serlo vaya enterneciéndose y convirtiéndose en amorosa, es decir, que inspire piedad hacia el pobre conde cuya alma es; y que así va redimiéndose al través de todas las pruebas, de todos los espectros que ha de ir redimiendo con él —siempre la canción flotando en su transfiguración en boca de la esposa que «canta i fila» por encima de todas las luchas con los espectros en la sombra—; es una concepción que se le ha venido encima al poeta —¡pobre de mí!—, pero que sólo la música con su simultaneidad de sonidos, con sus coloraciones de tonos, con sus variados ritmos y sus calidades instrumentales puede realizar... pero ha de ser música de un gran músico. ¿Qué hubiera sido, pues, de mi *Comte l'Arnaud* si no llega a encontrarse con usted? —Pero ahora advierto que con lo que he dicho me he entrometido donde no debía, a riesgo de perturbar la espontaneidad de su inspiración. Pero no: es usted demasiado artista para andar con complacencias en estas cosas. Usted ha visto la cosa como la ha visto y no hará el menor caso de mi intrusión: ni yo lo quiero. La realización musical ha de ser fundamentalmente de usted y de nadie más. Perdone y hasta otro día, suyo

MARAGALL



FUNDACIÓ JOAN MARAGALL
CRISTIANISME I CULTURA

Editorial Claret



9 788482 970202