

Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica

José M. García Laborda

Resumen

Nuestra investigación es un intento de analizar el contexto cultural y las causas que motivaron los famosos ensayos de Ortega sobre estética y música: "Musicalia" (1921), "Apatía artística" (1921) y *La deshumanización del arte* (1925). El artículo expone las circunstancias históricas de los escritos orteguianos, un hito fundamental para el estudio de su pensamiento filosófico.

Abstract

Our investigation is an attempt to approach the cultural context and the causes, which motivate Ortega's famous aesthetics and musicals essays "Musicalia" (1921), "Apatía artística" (1921) and *La deshumanización del arte* (1925). The article concerns therefore the historical "circumstances" of Ortega's writings, a fundamental item in the study of his philosophical thought.

Palabras clave

Música, Impresionismo, Neoclasicismo, objetividad, Debussy, Stravinsky, Ortega y Gasset

Keywords

Music, Impressionism, Neoclassicism, objectivity, Debussy, Stravinsky, Ortega y Gasset

El objetivo de este breve artículo es concretar y detallar la situación y circunstancia histórica en la que surgieron los escritos estético-musicales de Ortega y Gasset: "Musicalia" (1921), "Apatía artística" (1921) y *La deshumanización del arte* (1925), sin detenernos demasiado en el comentario estético de los mismos, algo que no nos proponemos en este momento¹. El conocimiento del subsuelo cultural, del trasfondo musical en el que se insertan los

¹ Hasta hace bien poco, en concreto hasta la aparición a finales de 2004 de la nueva edición de las *Obras completas* de José Ortega y Gasset a cargo de la Fundación Ortega y Gasset y Taurus, con la aparición de los dos primeros tomos, no se había fijado la fecha exacta y el lugar en el que habían aparecido los dos primeros escritos. "Musicalia" se recogió sin fecha en el volumen III de *El Espectador* (1921) y "Apatía artística" aparece con la fecha de 1921 en el volumen IV de *El Espectador* (1924). Al final del segundo tomo de las *Obras completas*, en la "Noticia bibliográfica", aparece por fin la fecha exacta de cada escrito: "Musicalia" apareció en dos partes en el folletón de *El Sol*, la primera el 8 de marzo de 1921, la segunda el 24 de marzo de 1921. "Apatía artística" apareció en el folletón de *El Sol* el 8 de octubre de 1921. Esta precisión ha resuelto definitivamente las ambigüedades surgidas en la historiografía musical española acerca

Cómo citar este artículo:

García Laborda, J. M. (2005). Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica. *Revista de Estudios Orteguianos*, (10/11), 245-271.
<https://doi.org/10.63487/reo.662>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 10/11. 2005
mayo y noviembre



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

escritos de Ortega, es decir, su "circunstancia" histórica, como diría el filósofo, son fundamentales para comprender el acercamiento de Ortega y Gasset a la música. Sólo desde esta perspectiva es posible comprender las ideas que aparecen en sus escritos musicales.

Los músicos españoles siempre hemos lamentado que nuestro principal filósofo del siglo XX, Ortega y Gasset, apenas hablara de música en sus numerosos escritos. Sentimos no tener a disposición un conjunto de reflexiones, pensamientos e ideas sociales y filosóficas tan profundas sobre la música de su tiempo, como los alemanes tuvieron con Th. W. Adorno en lo que se refiere a las primeras vanguardias del siglo XX.

Pintores, poetas, literatos y artistas en general pueden encontrar en los escritos de Ortega numerosas referencias y disfrutar de las enjundiosas consideraciones orteguianas sobre el arte. Los músicos, sin embargo, no pueden encontrar en la reflexión orteguiana más que anotaciones breves y sin demasiado argumento.

Esto es una consecuencia del escaso interés que ha despertado siempre la música en el pensamiento intelectual, cultural y político de España. Y esto nos ha privado a los mismos músicos de un arma conveniente y eficaz para reflexionar sobre nuestra propia música y sus consecuencias sociales y estéticas.

La escasa preparación musical de muchos intelectuales y artistas en España impidió un mayor acercamiento a los asuntos musicales, aunque precisamente en la década de los años veinte floreció un especial intercambio de ideas en un amplio panorama de la cultura española, del que la música salió muy beneficiada. El propio Ortega, al igual que muchos otros filósofos españoles, dejó bien sentada su ignorancia musical en su primer escrito sobre música ("Musicalia", de 1921): "yo no entiendo nada de música –sobre esto conviene que el lector se halle libre de dudas".

Esta ignorancia manifiesta no impidió a Ortega acercarse al fenómeno musical en dos momentos concretos de su vida, lo que revela, una vez más, su interés por todo lo que pasaba a su alrededor. El primero, en 1921, para redactar los dos ensayos sueltos que aparecieron en el periódico *El Sol* en 1921 y luego fueron recogidos en dos tomos de *El Espectador* (vol. III y IV). La segunda ocasión fue con motivo de la publicación del libro *La deshumanización del arte*, en 1925, publicación que abunda en las ideas de sus dos primeros escritos. En es-

del año de aparición de los escritos, como veremos más tarde. Los primeros ensayos de *La deshumanización del arte* aparecieron también en el diario *El Sol* entre enero y febrero de 1924. El libro completo apareció en la editorial Revista de Occidente en 1925.

César ARCONADA en su libro *En torno a Debussy* (Madrid: Espasa-Calpe, 1926), dedica un capítulo entero a comentar la postura de Ortega sobre Debussy.

tos escritos se ocupa con dos temas de gran actualidad en esos años: la recepción en España de la llamada nueva música, que él identifica entonces con Debussy y Stravinsky y la impopularidad del arte nuevo, en comparación siempre con el romanticismo de la época anterior.

A pesar del momento histórico tan propicio que vivió Ortega durante los años veinte y treinta del siglo pasado (especialmente durante la Segunda República), que impulsaron el desenvolvimiento de una cultura musical tan rica en el campo de la creación musical como intensa en el esfera de la actividad de conciertos como para contribuir con toda justicia a la designación de Edad de Plata de la cultura española para estos años, el filósofo madrileño apenas supo sacar provecho de esta “circunstancia”. Se contentó con una breve reflexión sobre el fenómeno de la música de C. Debussy (1862-1918) e I. Stravinsky (1882-1971) que entonces estaban en el centro del debate cultural de esos años (entre 1921 y 1925, que es cuando Ortega publica sus ensayos).

Ortega debió compartir muchas preocupaciones y motivaciones musicales con distintos intelectuales y artistas desde algunas plataformas culturales comunes, como el Ateneo madrileño, El Círculo de Bellas Artes, la Residencia de Estudiantes de Madrid (en donde Ortega pronunciaba magníficas conferencias y se escuchaba mucha música²) o desde la tribuna de “su” periódico *El Sol*, que relataba casi a diario todos los eventos importantes que sucedían en Madrid en el campo de la música, de la mano de su prestigioso cronista Adolfo Salazar. De él debió sacar Ortega alimento suficiente para sus reflexiones, ya que el prestigioso crítico musical fue el principal mentor, difusor y formador del juicio crítico musical en España en estos años³.

Seguramente Ortega asistiría a algunos conciertos destacados que tenían lugar en Madrid de la mano de las dos prestigiosas orquestas del momento: la

² Ver el reciente artículo de Adela PRESAS VILLALBA, “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales”, *Música*. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 10 y 11 (2003-2004), pp. 55-105. Ver también Carmen ASENJO y Javier ZAMORA BONILLA “Ortega en la Residencia de Estudiantes”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 6 y 7 (2003), pp. 31-85 y 33-91, respectivamente.

³ Adolfo SALAZAR (1890-1958), compositor, escritor, historiógrafo y crítico musical fue el principal mentor de la joven generación musical que aparece a comienzos de los años veinte en España. Su labor de crítica musical en el periódico *El Sol* (1918-1936) fue inmensa. Él fue el principal difusor de todas las corrientes musicales de vanguardia que irrumpen en España hasta la guerra civil y el que canalizó todos los juicios de valor y principales formas de recepción musical en esos años. Sus numerosos escritos musicales revelan a un hombre de profundos conocimientos y amplia cultura, que juega en el campo de la música un papel semejante al del propio Ortega en el campo de la cultura española. Ambos intelectuales compartieron ideas comunes, difundidas en el mismo periódico, como la necesidad de abrirse a Europa para modernizar la vida cultural española, la impopularidad del arte nuevo y el papel de las minorías selectas en la recepción de la música y de la cultura.

Orquesta Sinfónica de Madrid fundada en 1904 y dirigida por el maestro E. Fernández Arbós y la Orquesta Filarmónica de Madrid fundada en 1915 y dirigida por su titular el maestro B. Pérez Casas, aunque Ortega no aparece como socio de estas instituciones en la lista que conservamos de las mismas. Ambas orquestas, especialmente la OFM, realizaron una gran labor en la difusión del repertorio de Debussy en España, con el estreno de sus principales obras sinfónicas (*Preludio a la Siesta de un Fauno*, *Nocturnos*, *La Damoiselle Elue*, *El Mar*, *Petite Suite*, etc.), al igual que las de Stravinsky en este primer periodo (*Fuegos artificiales*, *El Pájaro de Fuego*, *Petrouchka*). Seguramente asistiría también Ortega a algunos conciertos de las dos prestigiosas entidades musicales madrileñas de la época: la Sociedad Nacional de Música, que ofrecía conciertos con asiduidad en el céntrico Hotel Ritz y la Sociedad Filarmónica que ofertaba a sus socios numerosos recitales de los más destacados virtuosos de la época en el Teatro de la Comedia (en estas dos prestigiosas asociaciones se ofrecieron múltiples recitales de música de cámara de ambos compositores: *lieder* y canciones, tríos y cuartetos, música de piano, etc.).

También asistiría Ortega, sin duda, a algunas conferencias de ilustres músicos y musicólogos (Manuel de Falla, José Subirá, Conrado del Campo, Adolfo Salazar, etc.) en algunas sedes prestigiosas como el Ateneo de Madrid. Cómo no recordar, por ejemplo, la conferencia que da Falla en el Ateneo, en 1915, titulada "Introducción a la Nueva Música" (luego recogida en la *Revista Musical Hispanoamericana*, de diciembre de 1916) en la que habla de la importancia de Debussy y del impresionismo, y de cómo *de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro*⁴.

A través de estas actividades y contactos Ortega conoció algo de lo que pasaba en Madrid con la música contemporánea que llegaba de fuera, ya que el filósofo madrileño apenas habla de los músicos españoles, sino que se contenta con reflexionar sobre aspectos generales de la recepción de la música nueva, aspectos que Adolfo Salazar, como buen europeísta, apuntaba siempre en sus críticas.

El impulso para los tres escritos musicales de Ortega partió de una circunstancia bien concreta, como fue la presencia y recepción de la música de Debussy (y en menor medida de Stravinsky) en Madrid a partir de 1910 que es cuando Ortega se asienta definitivamente en la capital. Ortega mismo confirma este presupuesto:

⁴ Manuel DE FALLA: "Introducción a la Música Nueva", en *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico Sopeña. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 37. Esta idea de que con Debussy comienza la nueva música, la música moderna, es compartida más tarde por Ortega, cuando habla "de la nueva época musical que empieza con Debussy" (José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2000, p. 12).

La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy [el autor en nota a pie de página alude aquí a “Musicalia”, sin indicar la fecha ni la circunstancia del escrito]. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional [el autor se refiere especialmente al romanticismo]. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música⁵.

Lo que intentamos descubrir aquí es cómo Ortega percibió esa impopularidad de la música de Debussy y Stravinsky en 1921 (fecha del primer escrito de Ortega) y de dónde le vino el conocimiento de las obras del compositor francés que el filósofo cita en “Musicalia” (*El Preludio a la Siesta de un Fauno, Pelleas et Melisande e Iberia*).

Los escritos de Ortega surgieron, pues, de la confrontación con la presencia y recepción de la música de Debussy y de Stravinsky en Madrid en los años inmediatamente cercanos a 1921, que es cuando Ortega escribe su primer ensayo musical, a partir del cual desarrolla sus teorías estéticas de la música.

Más en concreto podemos detallar la ocasión que motivó los escritos de Ortega, especialmente “Musicalia”, y que fue un concierto en Madrid en que se estrenó la obra *Iberia* de Debussy (y que tuvo lugar el 24 de enero de 1921), que tuvo una amplia repercusión en la prensa y caldeó los ánimos del público madrileño.

Pasamos a presentar esquemáticamente las fechas concretas que jalonan la circunstancia histórica que rodea a los escritos musicales de Ortega, desde la presencia y recepción de las principales obras de Debussy y Stravinsky que se presentan en Madrid cuando llega Ortega a la capital, hasta 1924, fecha en que se escribe *La deshumanización del arte*. Durante estos años hay una fuerte presencia del repertorio sinfónico y de cámara europeo en España, lo cual favoreció el acercamiento y la reflexión de Ortega sobre la música de Debussy y Stravinsky en contraposición al romanticismo de Wagner, compositor que estuvo muy presente en las representaciones del Teatro Real y en los conciertos de estos años en Madrid. No en vano, Ortega alude en “Musicalia” a la fuerte presencia de Wagner en la temporada de 1920-1921:

Ello es que el gran público, como ayer silbaba a Wagner, silba hoy a Debussy. ¿No acontecerá con éste como con aquél? Al cabo de cuarenta años la gente

⁵ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, ob. cit., p. 12.

se ha resuelto a aplaudir a Wagner, y este invierno el Teatro Real apenas si ha podido contener el fervor wagneriano⁶.

1.- 1910. Vuelta de Ortega a España, después de su estancia en Alemania. Ocupa la cátedra de metafísica en Madrid, en 1911.

2.- 1914. 16 de diciembre. M. Dumesnil estrena en Madrid los *Arabescos* de Debussy (1891), en la Sociedad Filarmónica, Teatro de la Comedia.

3.- 1914. La Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de E. Fernández Arbós estrena en el Teatro Real la primera obra sinfónica de I. Stravinsky en España: *Fuegos artificiales* (compuesta en 1908). Fuertes protestas del público madrileño, de modo que la obra no vuelve a repetirse nunca más en años posteriores. La Orquesta Filarmónica de Pérez Casas presenta la obra en 1924 en el Teatro Price, pero tampoco la repetirá más tarde.

4.- 1916. Julio. Falla publica su escrito "La Música francesa contemporánea" en la *Revista Musical Hispanoamericana*, en donde habla de Debussy como punto de partida "del actual movimiento renovador de la música europea".

5.- 1915. El 18 de marzo de 1915 la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de B. P. Casas realiza el estreno madrileño en el Teatro Price de la obra sinfónica de Debussy *El Mar*, una de sus grandes producciones sinfónicas, compuesta en 1905. La obra se repite en febrero y marzo de 1922. En estos años Adolfo Salazar habla del gran fresco impresionista en *El Sol*. No sabemos si Ortega conocía la obra, ya que no habla de ella en sus escritos.

6.- 1916. Fuerte repercusión en Madrid de los Ballets rusos de la compañía de S. Diaghilev que llegan por primera vez a la capital invitados por Alfonso XIII para interpretar diversas obras de su repertorio, entre ellas las obras de

⁶ José ORTEGA Y GASSET, "Musicalia", *El Sol*, 8-3-1921, en *El Espectador*, vol. III, 1921. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, p. 21. Efectivamente, durante la temporada 71 del Teatro Real (invierno de 1920-21), que se extiende desde el otoño de 1920 hasta la primavera de 1921, en que las representaciones operísticas cesaban por la cuaresma para dar paso a los conciertos sinfónicos, se representaron 7 óperas de Wagner: *El oro del Rin* (19 de diciembre y 10 de enero); *La Walkiria* (26 de diciembre, 12 de enero y 1 de febrero); *Sigfrido* (2, 15 y 27 de enero); *El caso de los dioses* (6 y 18 de enero); *Lohengrin* (4 y 9 de enero y 16 de febrero); *Tristan e Isolda* (30 de enero, 3, 16 y 26 de febrero, 7, 13 y 15 de febrero); *Tannhäuser* (8 y 12 de febrero). Ver Joaquín TURINA GÓMEZ, *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza, 1997. De todos estos eventos Adolfo Salazar dejó preciosas consideraciones y reseñas en el periódico *El Sol*. Por ejemplo, hay un verdadero ensayo estético sobre el *Tristán* a cinco columnas firmado por Adolfo Salazar, con motivo de su presentación en el Real (*El Sol*, 26-1-1921; y otro artículo sobre la misma ópera el 1-2-1921). Aunque Ortega no hubiera asistido personalmente a alguna de estas representaciones del Real, estaba bien informado de todo lo que pasaba en el teatro, por las críticas de Salazar. Sabemos, pues, de dónde partía la información musical del filósofo. Ortega cita en varias ocasiones la ópera *Tristan e Isolda* de Wagner en *La deshumanización del arte*. La contraposición entre romanticismo y música nueva es una idea que aparece con frecuencia en las reseñas periodísticas de estos años, especialmente con motivo del estreno de la *Iberia* (1908) de Debussy.

Stravinsky: *Petrouchka* y el *Pájaro de Fuego*, dirigidas por el director suizo E. Ansermet en el Teatro Real. Actúan los días 28, 30 y 31 de mayo y 1, 3, 4, 6, 7, 8 y 9 de junio. Fuerte eco en la prensa de la época de las obras de Stravinsky, que se escuchan por primera vez en España y causan una fuerte impresión. Esta aparición de Stravinsky en Madrid en 1916 ha provocado que algunos musicólogos españoles situaran el escrito “Musicalia” de Ortega en 1917, como reacción a la aparición de Stravinsky⁷.

7.— 1916. 10 de mayo de 1916. La Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de B. P. Casas estrena en el Teatro Real el tríptico sinfónico completo de Debussy: *Nocturnos (Nubes, Fiestas, Sirenas)* uno de los grandes frescos impresionistas del autor, compuesto en 1899 a inspiración del cuadro de J. A. Whistler: *Nocturno en azul y oro*. La orquesta repetirá la obra en años posteriores (1923, 1924, 1926, 1933 y 1934). Ortega no habla de esta obra de Debussy.

8.— 1916. Diciembre. Falla publica su escrito “Introducción a la Música Nueva” en la *Revista Musical Hispanoamericana*. En él habla de la importancia de la moderna música francesa, y especialmente de Debussy, como “innovador del arte sonoro”. La atonalidad de A. Schönberg, por el contrario, es considerada como un “gravísimo error”, causa del “desagrado de muchas de sus composiciones”.

9.— 1918. Con motivo de la muerte de Debussy el 25 de marzo de 1918 se organizan en Madrid varios homenajes al compositor; uno en el Ateneo, el 27 de abril, promovido por el presidente de su sección de Música, Miguel Salvador, el otro en la Sociedad Nacional de Música, el día 28 de abril, promovido por A. Salazar.

En el acto del Ateneo actuaron como conferenciantes Miguel Salvador y Manuel de Falla. De la parte musical se encargaron A. Rubinstein, que interpretó varias piezas para piano de Debussy, Aga Laowska que interpretó varias canciones del compositor francés (*Les cloches, Le Faune, Le Rondel de Charles de*

⁷ Tanto Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO en su magnífica monografía sobre Julio Gómez. *Una época de la música española* (Madrid: ICCMU, 1999), como Javier SUÁREZ PAJARES, *Música española entre dos guerras* (Granada: 2002), sitúan el escrito “Musicalia” en 1917, tal vez debido a la repercusión de la venida de los Ballets rusos a España. Sin embargo, ya César ARCONADA en 1926 había intuido que el escrito de Ortega había sido escrito en la proximidad de la primera audición de *Iberia* (En torno a Debussy, ob. cit., p. 131). Federico Sopena, por su parte, aludía en 1976 (con menos precisión que Arconada) a la relación entre los estrenos de las obras de Debussy y el ensayo de Ortega: “de los estrenos de Debussy ha surgido el ensayo, tan comentado, «Musicalia»” (Federico SOPEÑA, *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid: 1976, p. 54). Dos ensayos recientes sobre la estética musical de Ortega en la *Revista de Estudios Orteguianos*, de mayo de 2001 (Nicolás SESMA LANDRINI, “«Musicalia», origen de *La deshumanización del arte*” y Antonio NOTARIO RUÍZ, “Estética y Música a partir de *La rebelión de las masas*”) no señalan las fechas concretas de los escritos y menos su contexto histórico-musical.

Orleans, Mandoline) y la Orquesta Filarmónica de B. P. Casas que presentó varios fragmentos orquestales (el Preludio de *El Martirio de San Sebastián*, el Aria de *El Hijo Pródigo*, *Danza Sagrada* y *Danza Profana* y el *Preludio del Fauno*) con gran éxito y ovaciones del público, según relata *El Sol* (28-4-1918).

Salazar, por su parte, se encarga de hacer el homenaje en la Sociedad Nacional de Música el 28 de abril con un concierto en el que A. Rubinstein interpreta varias obras de piano del compositor. Esta entidad ya había invitado personalmente al compositor a venir a Madrid a presentar su música. La muerte del compositor hizo imposible esta buena idea.

Salazar inicia precisamente sus labores de crítico en el periódico *El Sol* con un amplio artículo sobre los homenajes dedicados a Debussy (*El Sol*, 29 de abril de 1918).

El 8 de diciembre de 1918 se vuelve a organizar en esta misma Sociedad Nacional un concierto en el que Viñes interpreta obras de Debussy acompañado al violín por Fermín Ortiz (de la Filarmónica) y en la voz, por Magdeleine Greslé. Se interpretan la *Sonata para violín y piano*, números sueltos de los *Preludios*, *Estampas*, *Imágenes*, *Masques*. Y luego, música vocal, desconocida del gran público, las famosas *Canciones de Bilitis* y *Le Promenoir de deux amants*, entre otras obras.

Fue Salazar, desde el periódico *El Sol*, quien se encargó de transmitir el gran acontecimiento que supuso el estreno del *Pelleas* en Barcelona en octubre de 1919. A esta ciudad se trasladó el ilustre crítico para no perderse el acontecimiento y ser testigo al mismo tiempo de la trascendencia del evento, en circunstancias no tan favorables precisamente, debido a los conflictos sociales que sacudían la ciudad. A pesar de todo, Salazar da cuenta de la escasa preparación de la obra y de la indiferencia del público ante el estreno de esta obra cumbre del simbolismo:

La tres únicas representaciones que "Pelleas" ha tenido en el Tívoli fueron dirigidas por M. Ernest Georis, excelente artista cuyo único defecto consistía en no ver que el modo expresivo de Debussy no tiene nada común con la forma de expresión romántica que nos vino de más allá del Rhin, que no hay en él melodías predominantes, frases que exijan ser subrayadas fuertemente, y que la emoción radica en la perfecta homogeneidad del conjunto, en la fusión interna de los sonidos, de un modo análogo al color de los impresionistas⁸.

Ortega cita esta obra en la primera parte de "Musicalia", dentro del contexto de la sencillez de la nueva música, como apuntamos en la siguiente fecha.

⁸ A. SALAZAR, "Pelleas et Melisande", *El Sol*, 10-10-1919.

10.– 1918. El ilustre escritor y ensayista Jean Cocteau (1889-1963) publica su famoso manifiesto *Le coq et l'arlequin: notes autour de la musique* (París, 1918) en el que aboga por una nueva estética de la objetividad en contra del romanticismo wagneriano y del impresionismo debussysta. Cocteau fue un precursor y mecenas del neoclasicismo francés del Grupo de los Seis, cuyos paradigmas estéticos fueron E. Satie e I. Stravinsky.

Ortega conoce el escrito de Cocteau, a tenor de lo que dice en “Musicalia”: “Porque nadie, pienso, desconocerá que Beethoven y Wagner, populares, son incomprensiblemente más complicados que el impopular autor de Pelleas. «C'est simple comme bonjour» –ha dicho recientemente Cocteau hablando de la nueva música”⁹.

Aquí encontramos una de las paradojas aplicadas al concepto de “nueva música”, durante estos años. Para Cocteau la nueva música viene representada en compositores como I. Stravinsky, E. Satie., A. Honegger, A. Milhaud, F. Poulenc, que sobrepasan la estética decadente de los alemanes o el impresionismo nebuloso de Debussy. Aquellos reflejan muchas de las categorías que Ortega aplica a la deshumanización del arte. Sin embargo Ortega no habla para nada de los compositores del Grupo de los Seis e introduce en el mismo saco a Debussy y Stravinsky, que representan categorías opuestas. Para Th. W. Adorno, sin embargo, el paradigma de la “nueva música” es A. Schönberg (1874-1951) con su atonalismo expresionista, un compositor al que Ortega no debía conocer en absoluto, ya que su música era prácticamente desconocida en Madrid en estos años. Hasta 1920 no se estrena su primera obra en Madrid: el *Cuarteto de cuerdas n.º 1 en re menor* (de 1905) y el 21 de octubre de 1921 su primera obra orquestal, la célebre *Noche Transfigurada* (de 1899).

11.– 1918. 23 de noviembre. El Cuarteto de cuerdas de Londres presenta en la Sociedad Filarmónica el célebre *Cuarteto en sol menor* de Debussy (compuesto en 1893). La obra había sido estrenada en Madrid en esa misma Sociedad en mayo de 1904 y fue una de las obras de cámara más interpretadas en la capital (17 veces hasta 1936, tanto en la Sociedad Nacional como en la Sociedad Filarmónica). Adolfo Salazar escribe una crítica del concierto (*El Sol*, 4-12-1918).

12.– 1920. 21 de mayo de 1920. Se presenta por tercera vez en Madrid *El Preludio a la Siesta de un Fauno* (1892) de Debussy, interpretado por la OFM bajo la dirección de B. P. Casas (que ya había interpretado la obra con motivo del homenaje a Debussy en 1918). La obra había sido estrenada en el Teatro Real el 13 de abril de 1906 por E. F. Arbós y su OSM, con grandes protestas de

⁹ José ORTEGA Y GASSET, “Musicalia”, ob. cit., p. 23.

la mayoría del público. Entre tanto la obra se ha convertido en una de las composiciones más admiradas del compositor francés y la más interpretada del repertorio francés contemporáneo hasta 1936. A. Salazar presenta una breve reseña de la composición (*El Sol*, 22-5-1920) en la que destaca la perfección de la obra. Con motivo de su repetición en Madrid el 13 de enero de 1922, los críticos señalan todavía alguna protesta, así comenta Salazar: "Es verdad que hubo protestas ante la petición entusiasmada de que se repitiese *La Siesta de un Fauno* –el primer lucero, más claro y de más desnuda belleza de nuestro cielo" (*El Sol*, 16-1-1922), mientras el crítico Juan José Mantecón destaca en el periódico *La Voz*: "También aplaudió la gente hasta hacerlo repetir la más acabada obra de arte contemporáneo, *L'après-midi d'un faune* [...]. Hay todavía algún rezagado que se atreve a murmurar" (*La Voz*, 14-1-1922).

Ortega debió conocer bien la obra y la reacción del público madrileño ante la composición de Debussy, ya que cita varias veces la obra en "Musicalia", al comparar los rasgos sentimentales de la estética beethoviana que ve el burgués en su *Sinfonía Pastoral*, con los sentimientos estrictamente artísticos y nuevos que predominan en el *Preludio* de Debussy: "Éste es, a mi juicio, el verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa. Debussy, en *La siesta del Fauno*, ha descrito la campaña que ve un artista, no la que ve el buen burgués" ("Musicalia, I", *El Sol*, 8-3-1921).

13.– 1920. 1 de Diciembre de 1920. Falla publica en francés el artículo: "Claude Debussy et L'Espagne" en la *Revue Musicale* (2, XII, 1920, pp. 206-210), con motivo del número especial que dedica su director Henry Prunières a C. Debussy. El mismo escrito aparece en su versión inglesa en la revista londinense *The Chesterian* en enero de 1921. En este artículo se habla ampliamente de *Iberia*, que Falla conocía por su estreno en París en 1910 (en la capital del Sena residió Falla entre 1907 y 1914 y allí vivió personalmente el estreno de la obra a manos de G. Pierné en la serie de Conciertos Colonne. *Iberia* es la segunda pieza del tríptico orquestal *Imágenes*, que comprende: *Gigas*, *Iberia* y *Rondas de Primavera*, compuestas entre 1905 y 1908). El escrito es importante para la recepción de Debussy en España, porque sirve de base a los comentarios de los Programas en la presentación de la obra en Madrid por las dos principales orquestas (Orquesta Filarmónica de Madrid y Orquesta Sinfónica de Madrid), y a los artículos de Salazar. Tal vez el artículo motivó indirectamente el deseo de presentar la obra en Madrid lo antes posible, ya que al mes siguiente de la publicación del mismo se estrena *Iberia*. Además, estaba próxima la muerte del compositor francés, que acontece el 25 de marzo de 1918, y los homenajes que se celebraron en Madrid en ese mismo año (en el Ateneo habla Falla y toca Rubinstein el 27 de abril de 1918; en la Sociedad Nacional de música la OFM interpreta diversas obras de Debussy el 28 de abril).

14.– 1921. 24 de enero de 1921. El mismo día del estreno de *Iberia* en España, Salazar escribe una crónica en *El Sol* con el título “Claudio Debussy y España: *Iberia*”. En este artículo se traduce ampliamente y se comenta el ensayo anterior de Falla y se habla extensamente de *Iberia* (*El Sol*, 24-1-1921).

15.– 1921. 24 de enero de 1921. Se estrena *Iberia* (segunda pieza de *Imágenes* para Orquesta, compuesta entre 1905 y 1908) en Madrid con la OFM bajo la Dirección de Bartolomé Pérez Casas en el gran Teatro Price, dentro de la serie de conciertos populares patrocinados por el Círculo de Bellas Artes (hace el número 90 de la serie y 219 de la Orquesta). Las notas al programa, escritas por Miguel Salvador, presidente de la Orquesta Filarmónica, citan ampliamente el artículo de Falla de 1920. La obra aparece en la tercera parte del programa después de la *Tercera Sinfonía*, op. 61, *Escocesa*, de Mendelsshon (que ocupaba la segunda parte, ya que los conciertos de la época estaban distribuidos en tres partes, con pausas de 15 minutos entre cada parte). Se producen fuertes protestas, que provocan la célebre primera frase de Ortega en “Musicalia”: “El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelsshon y continúa siseando a Debussy” y más tarde “El honrado público [...] silba la *Iberia*”. El verbo “continúa” alude a que Debussy no está todavía tan arraigado en Madrid, como se podía esperar y que su música sigue causando protesta, y por lo tanto sigue siendo impopular. Ortega debió asistir personalmente al concierto ya que, como se ve, conoce personalmente el programa interpretado. No debemos olvidar que al final de la primera parte de este programa se interpretó también un fragmento de *Parzifal* de Wagner. En su ensayo “Apatía artística” (1921) cita Ortega esta obra: “Wagner proponía en *Parzifal* un sustituto de la religión”.

B. P. Casas solía colocar las obras de estreno en la segunda o tercera parte de los programas para que no provocaran tanta hostilidad en el público. Además, varios estrenos de Debussy fueron colocados junto a obras del repertorio romántico de Mendelsshon o Wagner, que eran más aplaudidas y conocidas del público. La contraposición entre romanticismo y modernidad quedaba así más patente para los críticos y el público. Un hecho del que Ortega saca partido en sus reflexiones musicales, dirigidas a poner de relieve la diferencia entre romanticismo y nueva música.

Unas cuantas referencias críticas del estreno nos confirman la recepción hostil que tuvo la obra, las protestas y la mala opinión de muchos filarmónicos madrileños ante el estreno, frente al entusiasmo de los críticos, especialmente los más abiertos a las corrientes europeístas, como Adolfo Salazar (*El Sol*) y Juan José Mantecón (*La Voz*). La recepción reservada y fría del público se fue suavizando a lo largo de las distintas audiciones que tuvo la obra en años posteriores, pero de ello Ortega ya no tomó nota. El filósofo madrileño sólo percibió

la impopularidad de la música de Debussy en el día del estreno, como había pasado con otros estrenos anteriores de sus obras.

Juan José Mantecón (que firmaba sus críticas en el periódico *La Voz* con el seudónimo de Juan del Brezo) da cuenta, en su reseña periodística del estreno, de las protestas del público madrileño en medio de símiles wagnerianos y metáforas musicales:

Voces airadas, ruidosas protestas [...]. Creímos que se había perdido el hábito de exteriorizar en los conciertos el desagrado de un modo tan exuberante. Las últimas batallas campales en pro de Wagner, aunque bien próximas, parecían hallarse olvidadas en la memoria del buen melómano; toda esa hosquedad y desagrado por Wagner trocáronse bien pronto en complacencia; una vez más, no sin gran esfuerzo colocado en el escalafón de los inmortales, goza por derecho propio de las sonrisas e incondicionales admiraciones de todos. El mar quedó ya sereno; el horizonte límpido y calmo; apenas alguna que otra ventolera rizaba la superficie; y el buen burgués de la música navegaba en su barquichuelo tirado por un cisne o en la galera de la esposa del rey Morke de Cornonaglia, sin temor a ningún sobresalto ni tropezón, confiados en que esta vez la brújula marcaba seguro camino; pero he aquí que cuando estos marinos poco avisores no habían terminado de ver claro en las aguas por las que navegaban, surge una nueva brújula que los encamina por otros derroteros; de nuevo las voces se oyen airadas; no quieren creer ni convencerse que "los juegos de olas" del *Mar*, de Debussy, son más bellos y atrayentes que la espuma densa que se estrella contra la proa del "Buque fantasma". ¡Cómo! ¿Una nueva molestia? ¿Una nueva inquietud? Hay un sobresalto y la protesta surge. "¡Éste no es el vehículo sobre el que marchaba ahora. ¿Nuevos caminos?". Más bellos ¿Otro medio de locomoción? Más rápido.

"¡Pero si a mí no me importa el paisaje! Me interesa más dormir mientras el coche marcha. No tengo prisa, no la he tenido nunca". Y el buen burgués estira las piernas, suspira profundamente, se acurruca en un rincón y se pone a roncar como un Fafner.

Estoy seguro que a éstos nos le hubieran hecho salir de los camarotes las sirenas que obligaron a Ulises a atarse al mástil de su velero; es difícil encontrar compañeros de viaje con fantasía para arrojar por la borda para ir en busca del misterioso canto que suena bajo las aguas; en cambio ¡cuán sencillo tropezar con una engañadora Circe que los transforme en cerdos para el resto de su vida! Acaso es más cómodo gruñir en la pira que tener el cuerpo y el alma ágiles para nadar.

La lucha es difícil, ciertamente, y acontece que cuando los tranquilos conservadores se disponen a cambiar de posición y mudar de vehículo, hay otros más

rápidos que los dejan atrás entre nubes de polvo pestilentes; ya no es problema de correr para llegar primero, sino el de avanzar para no morir asfixiado entre la polvareda que levantan los otros. Ya no es cuestión de ética, sino de estética y profilaxis moral. [...]

¿Qué esperaban ayer los auditores de la *Iberia*? Tangos, peteneras, jotas, una zarzuela más, en estilo sinfónico. El *Après-midi d'un faune* que ellos conocen demasiado bien no les daba derecho a creer en ello. No se trata de una composición de color local, lo mismo que la *Noche en Granada* o la *Serenata interrumpida*: los ritmos, las melodías son algo incidental, que sirven para la construcción sonora; pero sin ser ellos ni su fin ni su objetivo, resbalan y se evaporan en el conjunto sinfónico, dejando el chisporroteo de su brillo y su gracia en el complejo sonoro, sin insistencias machaconas y vulgares. Muchas veces hemos dicho que Debussy no es un fotógrafo que se complace en calcar los perfiles; el asunto no es más que un fondo, en torno del cual se agrupan, en deliciosas irrisaciones todos los colores de la gama orquestal; y esto es lo que nos sorprende: que la gente, si no gusta del conjunto, porque no halla argumento que comentar no sea capaz éste y aquel momento de exquisita sonoridad, único y jamás oído.

Cualquier otra orquestación anterior a Debussy, la más perfecta, parece hecha con receta; se puede estudiar en los tratados; esta orquestación es la que no se aprende en ninguna parte, la que un genio crea a expensas de sus propias substancias espirituales. Lo que se rechaza no son los nuevos procedimientos técnicos. Ya no hay nadie que se asuste de una sucesión de segundas menores o de novenas; son los nuevos planos lo que vive por debajo de la técnica; la teoría, la nueva orientación estética, la que no se admite.

La *Iberia* es una página de humor, de un modernismo –aunque esta palabra esté desacreditada– sorprendente, al que ni el mismo Stravinsky llega. ¡Y pensar que es una obra hecha en 1907! La gente no quiere darse cuenta que aquel golpe seco de la pandereta, este “glissando” de las arpas con el xilófono, son chispas de alegría irónica que se escapa de aquel espíritu lleno de cascabeles de oro, de luces, fuegos de artificio infinitamente bellos que se queman ante la vista atónica del espectador, que sin embargo –¡oh paradoja!–, se siente ilusionado ante las viejas bombillas, ante el vapor de agua que ilumina y envuelve el ocaso de los dioses.

Una palabra más, que acaso aclare la posición del arte de Debussy y los que como él piensen: a Debussy no le preocupa, como a los músicos románticos, la realidad objetiva de la vida, digámoslo así; no intenta copiar nada que pase fuera de él; son sus emociones elaboradas, depuradas, de artista las que le interesa transcribir; ninguna de las evidencias sonoras que estereotipadas, pasan como representativas de valores de realidades universales: jotas, sevillanas,

napolitanas... Es su propia emoción, que se agudiza y transforma en música, la pasión, el amor, la voluptuosidad...; tienen un contenido humano; esto le interesa en cuanto hombre ajeno a todo valor artístico; pero hay otra posición, la de la personalidad artística, que transforma y elabora estas emociones elementales, elevándolas a la categoría de producto artístico, y esto es lo que sirve para hacer música, o pintura o poesía. [...]

Bella música ésta que hace temblar de placer a los que tienen el espíritu como el prisma que rompe la monotonía de la luz blanca en la lujuria desbordante del arco iris.

Hacemos constar con satisfacción que hubo muchos entusiastas –¡sin duda jóvenes!– que aplaudieron con denuedo¹⁰.

Conviene resaltar cómo Mantecón señala algunos aspectos de la música de Debussy que aparecen también en esta obra, como son: la *pérdida de argumento*, que alude al nuevo concepto formal que renuncia al desarrollo temático del sinfonismo alemán; el colorido orquestal y los nuevos procedimientos instrumentales; el humorismo que la música contiene. Por último, señala el crítico la idea de la emoción que Debussy persigue, frente al estereotipo realista. La alusión a los pequeños detalles instrumentales de la obra es algo que también destacan otros críticos. Estos aspectos podrían dificultar la comprensión de la música y hacerla menos popular al público, como señalará Ortega en sus escritos. La comparación de aspectos románticos wagnerianos y aspectos nuevos de la música de Debussy está muy cercana a los intereses de Ortega en sus escritos. Mantecón habla del buen burgués que prefiere el cómodo romanticismo habitual a la modernidad de Debussy (Salazar y Ortega abundarán en las mismas ideas).

Por su parte, Adolfo Salazar, después de mostrar su admiración por la obra, alude a la incapacidad del público para captar la fina ironía que Debussy se ha propuesto en esta obra y señala que muchos se han sentido ofendidos:

Y anunciábamos el estreno en Madrid de *Iberia*, verificado ayer por la Orquesta Filarmónica. Bella tarea la suya; notabilísimo su trabajo. Pero no menos significativa para el público de Price, que sabe defender vibrantemente su derecho a la admiración frente a los recién llegados, aquellos cuyos pies hablan cuando su cabeza calla. No hemos de repetir lo que ayer decíamos de esa obra imponderable, a la que trece años de existencia hacen aún la más nueva, la más atrevida, la más desafiadora y la más valiente para sus prerrogativas geniales.

¹⁰ Juan DEL BREZO, "Claudio Debussy y su *Iberia*. Concierto por la Orquesta Filarmónica", *La Voz*, 25-1-1921.

En el mecanismo del pensamiento actual, en el pensamiento artístico sobre todo, la ironía es un resorte capital. Y esta ironía será lo último que el público, ingenuo y espontáneo, pueda comprender. Esa fina burla de Debussy que se anticipa al fino comentario del eterno *monieur qui ne comprend pas*, no puede ser entendida por todos; pero son muchos, sin embargo, los que se ¡sienten ofendidos! Toda la historia musical es el rondó de eterno estribillo de los que sienten herida su fina sensibilidad. Ayer todavía era ese Wagner que hoy desquicia a nuestros melómanos más distinguidos. ¡Esperemos un poco!

Mañana se comprenderán en lo que tienen de fina sensibilidad sonora, de exquisita delicia de color y de inefable gracia burlona, ese golpecito aislado de xilofón, tales pizzicatos mordaces, ese chaparrón de cristal de las arpas, esas panderetas brascas y secas, esa caricaturesca trompeta con sordina, esas castañuelas y esos ritmos desafiantes. Y cuando todo eso no choque más, no desorientante al ingenuo recién llegado (¡los hay que no llegan nunca!); cuando no se encuentre azorado por el ambiente de ironía “que no es para él”; cuando no crea ya que se burlan de su aún poca perspicacia; en fin, cuando la sorpresa pierda lo que tiene de desagradable para dejarle ver sin suspicacias lo que tiene de inteligente, entonces comenzará a sentir la palpitación cordial y la emoción de la más delicada categoría que hay por debajo de ese resorte chispeante: la desnuda belleza bajo ese tul bordado de pedrerías.

Hay mucho y muy hondo detrás de toda esa apariencia nerviosamente menuda, al contrario de esos absurdos gigantes con que la musa de ultra Rin nos envía para caza de incautos!

Hoy es clásico ya el *Après-midi d'un faune* para el público general –queremos decir–, para otros, desde hace muchos años era el símbolo del nuevo continente de la música. Mañana, *Iberia* y las obras restantes de su autor, más allá todavía parecerán tan claras, tan frescas, tan jugosas, tan virilmente alegres e inteligentes, como esa sinfonía mendelsshoniana que Pérez Casas tocó de un modo pluscuamperfecto¹¹.

De nuevo aparece aquí la comparación entre el Wagner romántico del ayer y el Debussy impresionista del hoy, idea tan querida de Ortega. El tono irónico de la obra que Salazar acentuó varias veces es una característica que Ortega aplicará más tarde a toda la música y al arte nuevo en *La deshumanización del arte*.

El crítico de ABC, Ángel María Castell, coincide con sus colegas en señalar la dividida opinión del público y alude igualmente al caso del *Preludio de un Fauno* que tuvo parecidos comienzos en el gusto el público madrileño:

¹¹ A. SALAZAR, “Le tombeau de Debussy. *Iberia* y la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 25-1-1921.

Y consignemos, finalmente, una alabanza para el maestro Pérez Casas, por la gallardía de afrontar refunfuños de la rutina, brindando a Madrid obras desconocidas y de las escuelas modernas, como la *suite Iberia*, de Debussy, en la que el compositor, por intuición de músico y poeta, refleja una España adivinada, más que vista y sentida, obra que otros públicos muy inteligentes han aplaudido con fervor. El nuestro se manifestó dividido, prodigando parte de él frenéticos aplausos, y otra parte, irrespetuosos siseos y taconeos. Los descontentos no habían leído, sin duda, las acotaciones que en el programa, había hecho el competidísimo Miguel Salvador, reforzando su juicio con el del autorizado de Manuel de Falla. Pero esas explicaciones son sobrado extensas para un público que en los intermedios cultiva el flirteo, la charla, y el sexo fuerte, ¡ay! El tabaco. Una breve conferencia oral, lo más de cinco minutos de palabras antes de toda audición de música nueva y atrevida, sea francesa, rusa o alemana, y es probable que la que la concurrencia se diera por satisfecha y orientada.

Por lo demás, creemos que la suerte de la *Iberia* de Debussy será análoga a la de la *Siesta de un Fauno*. También esta página fue aplaudida y siseada en su primera audición. Hoy se ejecuta en todas las temporadas, se aplaude y hasta se repite en ese mismo teatro y ante el público que ayer también se mostró dividido, sin que en la protesta palpitase lo que en otras ruidosas manifestaciones es signo indudable de fracaso definitivo¹².

La reseña del estreno que publicó el periódico *El Debate* aporta algunos datos de interés que no aparecen en otros comentaristas, como el hecho de que el Teatro Price no consignara ese día un lleno total, por la posible falta de interés del público ante una obra nueva de Debussy, y la desorientación de los oyentes ante una música que no respondía a sus expectativas de escuchar una obra de evocación realista al estilo Bizet, por ejemplo. También destaca el crítico el momento de convulsión que provocó la obra en Madrid en medio de un ambiente de poco interés por todo lo artístico, como señalaría más tarde Ortega en el artículo "Apatía artística" y César Arconada en su libro *En torno a Debussy*, de 1926. En lo que coincide el crítico con sus colegas es en la valoración y entusiasmo personal hacia la obra:

La *Iberia*, de Debussy, provocó aplausos entusiastas y apasionados y enérgicas y calurosas protestas; los dos últimos maravillosos tiempos se escucharon en un ambiente caldeado por la lucha y emoción, muy grato para todo entusiasta del arte que haya sentido el pesimismo de nuestro enrarecido medio artístico,

¹² C, "Iberia de Debussy es aplaudida y siseada", *ABC*, 25-1-1921.

en el que hace tiempo nada despierta un eco de ira o aplauso y en el que parecía embotada la sensibilidad en un grado cercano a la completa indiferencia, por falta absoluta de comprensión.

Sonaron más los aplausos; pero para hacer un estudio de la actitud del público madrileño ante la obra de Debussy, estudio no del todo ocioso, ya que todo este público la aplaudirá unánimemente dentro de poco tiempo, hay que tener en cuenta como en las votaciones políticas, a los abstenidos; es decir, a aquellos habituales de los conciertos de Price que ayer dejaron visiblemente vacías sus localidades, sin duda porque no juzgaron de atractivo suficiente la audición de *Iberia*.

El público da a veces sensación de un niño olvidadizo al que nada enseña la experiencia repetida y para el que la lógica es una palabra vacía de sentido, porque es verdaderamente infantil la abstención e ilógica la protesta de quienes han aplaudido *L'après-midi d'un faune*, *El martirio de San Sebastián*, *La Damoiselle Élue*, *Fiestas y Nubes* y tantas otras obras del genial autor.

¿A qué viene repetir con inocente terquedad la nota de incompreensión y de miedo a lo nuevo, en lugar de aprender del pasado y escuchar con espíritu de inteligente amplitud?

En parte la situación del público ante la obra que se le ofrecía fue producida por desorientación y por falta de movilidad espiritual; el título de *Iberia* daba a casi todos la impresión de una suite rapsódica al uso, en la que nuestros temas populares aparecerían tratados y desarrollados más o menos gratamente, y la falta de flexibilidad, de adaptabilidad, impidió a muchos situarse en el plano de un compositor que no intenta ofrecernos impresiones recogidas del natural, sino algo más sutil, más hondo y más delicado. La actitud de su espíritu ante las impresiones que despiertan en él las evocaciones de un país extraño, maravilloso y encantado.

Tan lo creemos así, que estamos seguros que con otro título cualquiera, la obra hubiera sido aplaudida, porque, en general, para quien tiene el sabor fuerte y penetrante de la realidad, esta evocación vaga y un tanto irónica ha de parecerle insípida: si no se da cuenta de que esta visión tan lejana y tan suave tiende a exaltar la imaginación a fuerza de violentarla; una impresión más directa hubiera rebajado a Debussy hasta colocarlo a la altura de Bizet.

A veces se advierte algo genuinamente nuestro; pero de modo sutil, sin llegar jamás al fondo, queda siempre en lo exterior, en el ritmo, en la cadencia, en una reminiscencia de ese estilo inconfundible de Andalucía.

El primer tiempo es de una suavidad inquietante, en la que el artista recoge, como un lejano panorama, tan amplio, que los detalles han de parecer imprecisos y pequeños; en el segundo y tercero adquiere más vida actual; algunos giros de seguidillas le dan fuerza y color; el artista no puede sustraerse a su en-

canto, y en cierto modo cambia su manera, estudia la melodía, la cuida y la desarrolla; pero con tal delicadeza, tan suavemente, de modo tan sutil, que no llega a localizarla en España; está siempre dentro de su espíritu y éste es el que nos muestra siempre su visión.

El trabajo de Pérez Casas fue admirable; denotó un estudio minucioso y profundo y una comprensión absoluta con la obra, lo que le permitió dar el máximo de claridad¹³.

Finalmente *El Liberal* consignó también brevemente la repercusión de la obra en el público:

En el primer número de la tercera parte se dio a conocer la sinfonía *Iberia* de Debussy, cuyos dos primeros tiempos fueron escuchados con agrado y aplaudidos a su terminación; pero al finalizar el tercero, y pedir gran parte del público que se "bisara", se dividieron las opiniones, manifestándose el parecer de los dos bandos en forma ruidosa, y quedando sólo de acuerdo en ovacionar a Pérez Casas y a los profesores de la orquesta, que hubieron de ponerse en pie para recibir la clamorosa felicitación¹⁴.

De la recepción e impacto de la obra con motivo de la repetición que tiene lugar el viernes 11 de marzo de 1921 (XCVI concierto de la serie y último de la temporada) por la misma orquesta, se hacen eco Julio Gómez y Salazar. La obra aparece en esta segunda audición en la primera parte del programa, después del *Preludio de Tristán* de Wagner y enmarcada también por una obra de Mendelssohn (*Concierto en mi menor*, interpretado por el entonces joven violinista de 15 años Enrique Inieta). Las notas al programa vuelven a citar el artículo de Falla, precedido de una loa a la genial obra:

Iberia —dice un conocido biógrafo de Debussy— señala, en el año 1907, el apogeo de Debussy y de toda su música orquestal. En plena conciencia de sus intenciones, en posesión de todos sus medios técnicos y en la plenitud de una madurez radiante, Debussy ha escrito una de las obras más profundas y más fecundas de la música, inspirándose en la prodigiosa genialidad que teje en la civilización española un fondo maravilloso de poesía.

Pero es de advertir que un escritor francés no puede ver el ambiente español exactamente como uno de nosotros. Por esta habría, antes que nada, que precaverse contra las falsas interpretaciones.

¹³ HANS, "Orquesta Filarmónica. Teatro de Price", *El Debate*, 26-1-1921.

¹⁴ Sin firma, "La Filarmónica en Price", *El Liberal*, 25-1-1921.

Ya en esta segunda presentación debió cambiar algo la actitud del público, a tenor de lo que manifiesta J. Gómez en el periódico *El Liberal*:

En la primera parte, y a petición de los numerosos devotos con que va contando en Madrid la religión “debussysta”, fue repetida *Iberia*, estrenada en uno de los conciertos pasados. El buen gran público ve con sorpresa que los que ahora aplauden son los que reciben toda la demás música con una tenue sonrisa de elegante desdén. Y sospecha que se están burlando de su buena fe. Sin entrar en el fondo de la cuestión, que es muy ardua para ser debatida en una crónica periodística, es indudable que la música de Debussy puede despertar todas las emociones y todas las admiraciones, hasta la última devoción idolátrica; pero nunca el entusiasmo que aplaude, grita hasta enloquecer y se manifiesta con expansiva algazara¹⁵.

En su crónica del mismo concierto, Salazar aprovecha la ubicación en programa de la *Iberia* junto al preludio del *Tristán* de Wagner para hablar de los dos estilos de composición y se refiere a la necesidad de que la música de Debussy gane tiempo para su comprensión: “Debussy y su época están todavía demasiado cerca”. El “alejamiento de las cosas” que permite a los modernos una ironía ausente en los románticos, caracteriza una composición como *Iberia*:

La vecindad de los trozos habituales de *Tristán e Isolda* y de la *Iberia* de Debussy en el último programa de la Orquesta Filarmónica pudo mostrar a lo vivo —a quienes estiman el arte como una actividad espiritual— la divergencia entre los modos de concebir y de realizar el arte ambos compositores, y, más anchamente, entre el punto de vista romántico y el que le siguió en Francia, en parte como derivación suya, y en parte también por reacción contra él. Reacción contra el género de los motivos que inspiraban a los románticos, reacción contra su vocabulario preferido, contra su gesto declamatorio, contra su retórica, contra su hiperefusión; pero, sobre todo, reacción contra su colaboración en el hecho que comentaban, contra su “participación en el suceso”.

Los que vinieron tras de ellos —llámeselos simbolistas, impresionistas o como se quiera denominarlos por paralelismos poéticos o pictóricos— no ocultan su sobresalto y su disgusto. Se encierran en una atmósfera más resguardada de los aires de la calle, miran el espectáculo a través de los cristales coloreados de su retiro, y sólo escuchan el rumor último, desarticulado de la muchedumbre lejana. Mohín de leve desdén, ligero encogerse de hombros y una imperceptible mueca de ironía. En el siglo XVIII, sus músicos también procedían así; pe-

¹⁵ Julio GÓMEZ, “Concierto a beneficio de la Orquesta Filarmónica”, *El Liberal*, 16-3-1921.

ro hoy ya están lo suficientemente lejos para que nos mostremos resentidos. Debussy y su época están aún demasiado cerca. Acaso un día se podrá mirar igual que hoy miramos a aquel siglo, como algo supremo, "todo orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad, en que la vida estaba construida como una obra de arte, al paso que el siglo siguiente quiso concebir el arte según las normas de la vida".

El romántico era el artista que se comía las patatas con cáscara. Su contacto demasiado directo con las cosas le impedía ese paso atrás necesario para saberlas ver con ironía. Lo que después se consideró preciso fue no "estar con las cosas", sino estar un poco por encima de ellas. La *Iberia* de Debussy es una demostración harto clara¹⁶.

Ya hemos comentado que aunque Ortega no era socio de la Filarmónica, sí debió asistir a los conciertos de los estrenos de Debussy, especialmente al de *Iberia*, como hemos dicho. Esto mismo sospechaba Federico Sopena en la nota anteriormente citada: "En la Sociedad, cuya lista de 626 socios tenemos, están «casi» todos los intelectuales liberales y no hace mal papel entre ellos el Duque de Alba. No están los del 98, pero sí está y muy atento (repásese su epistolario) Juan Ramón Jiménez. Nos duele que no esté Ortega; sí debe asistir a los conciertos de la Orquesta y de ellos, de los estrenos de Debussy ha surgido el ensayo, tan comentado «Musicalia», tan bello como errado en su tesis fundamental y con los ojos cerrados para la música española".

16.– 1921. 25 de enero de 1921. Salazar escribe la crónica del estreno y dedica la primera parte de su reseña a comentar el homenaje de la *Revue Musicale* a Debussy en 1920 ("Le Tombeau de Debussy". *Iberia* y la Orquesta Filarmónica", *El Sol*, 25-1-1921).

17.– 1921. 8 de marzo de 1921. Ortega y Gasset escribe la primera parte de su artículo "Incitaciones. Musicalia" en *El Sol*, como reacción al impacto de la obra, en donde comenta que el "honrado público [...] silba *Iberia*" y también las célebres primeras palabras del escrito: "El público de los conciertos sigue aplaudiendo a Mendelsshon y continúa siseando a Debussy". Con toda seguridad leyó las críticas de Salazar en *El Sol*, caso de no haber asistido personalmente al concierto, que sería lo más probable. Ya hemos dicho que conocía bien el programa presentado por la Orquesta.

18.– 1921. 11 de marzo de 1921. La OFM repite *Iberia* a petición, en el mismo Teatro Price. La obra aparece esta vez en la primera parte del programa junto al preludio de *Tristan e Isolda* de Wagner, seguida del *Concierto en mi me-*

¹⁶ A. SALAZAR, "Orquesta Filarmónica. Enrique Iniesta. Obras nuevas", *El Sol*, 12-3-1921.

nor de Mendelsshon, en la segunda parte. La contraposición entre la estética romántica (representada en Mendelsshon y Wagner) y la nueva música de Debussy, tal como aparece en el programa, favorece, una vez más, la reflexión de Ortega en su escrito “Musicalia”, del que parten las reflexiones posteriores.

19.– 1921. 12 de marzo de 1921. Salazar habla en *El Sol* de la nueva versión de *Iberia* y comenta que “Debussy y su música están aún demasiado cerca” para hacer una correcta evaluación de la misma (“Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 12-3-1925). La posición conjunta de Wagner y Debussy sirve a Salazar para hablar de la diferencia de estéticas y estilos en ambos compositores: romanticismo *versus* modernismo. Ésta es una idea central en los tres escritos musicales de Ortega. Ya vemos cómo comparten ambos intelectuales las mismas ideas, o mejor, de dónde saca Ortega material para sus reflexiones.

20.– 1921. 22 de marzo de 1921. Stravinsky viene a Madrid y dirige en el Teatro Real su conocido ballet *Petrouchka* (1911), que se había estrenado en 1916 en el mismo teatro.

21.– 1921. 23 de marzo de 1921. Salazar dedica un extenso artículo en *El Sol* a hablar de los Ballets rusos y de la presentación de la obra *Petrouchka* de Stravinsky en Madrid.

22.– 1921. 24 de marzo de 1921. Ortega y Gasset escribe la segunda parte del artículo “Musicalia” en *El Sol*. El filósofo cita por primera vez a Stravinsky, que, con Debussy, representan una nueva música totalmente distinta de la romántica: “Yo no sabría formular con más claridad y rigor la diferencia entre la música romántica y la nueva música, entre Schumann y Mendelsshon de un lado, Debussy y Stravinsky de otro”, y que nos invitan a una actitud contraria en la escucha musical: “Gozamos la nueva música en concentración hacia fuera. Es ella la que nos interesa, no su resonancia en nosotros [...] ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta”. Las dos partes de *Musicalia* se insertan luego en *El Espectador III* (1921). El hecho de que ahora Ortega cite a Stravinsky, se debe a la presencia del compositor ruso en Madrid y al impacto de su obra *Petrouchka*.

23.– 1921. 8 de octubre de 1921. Ortega y Gasset escribe en *El Sol* su ensayo “Apatía artística”, en el que habla de la crisis estética y vuelve a comparar a Stravinsky con Wagner: “La música de Stravinsky cuenta hoy con más probabilidades de satisfacernos que la de Wagner [...] la música de Stravinsky logra proveernos de goces más auténticos [...] la fruición que Stravinsky nos proporciona se compone de calidades modestas: gracia, ingenio, agilidad, colorido, etc., en tanto que nuestros viejos deleites wagnerianos poseían proporciones gigantescas”. Ortega está claramente pensando en *Petrouchka*, con sus ritmos, colorido y gracia.

Este ensayo se inserta luego en *El Espectador IV* (1925).

Hay otros hechos importantes en Madrid durante el año de 1921 en lo que se refiere a la presencia y recepción de la música moderna europea que nos pueden servir de ayuda para comprender la recepción orteguiana de la música de Debussy y para situar el lugar de *Iberia* en el panorama musical español del momento. Entre ellos podemos señalar los siguientes:

- 1.— En 1921 se estrenan en Madrid obras de los grandes compositores del romanticismo tardío: Mahler (la *Cuarta Sinfonía* y la *Primera Sinfonía*) y Glazunov (la *Cuarta Sinfonía*). Tardía recepción de ambos compositores que habían compuesto sus obras más de veinte años atrás. Glazunov es mejor aceptado por la crítica que Mahler. La presencia del compositor ruso ese año en Madrid causa sensación, mientras que Mahler pasa casi totalmente desapercibido. Las obras de Richard Strauss siguen interpretándose sin pausa en este año (su *Quinteto* con piano, *lieder* y sus poemas sinfónicos, especialmente *Muerte y Transfiguración*, los días 14-4-1921 y 16-5-1921). Ortega no habla para nada de estos compositores, aunque sí menciona de pasada a Richard Strauss, que fue el compositor más interpretado en España en las primeras décadas del siglo XX: "Con Wagner, que era un Bismarck del pentagrama, pretendió el sonido ser pintura y narración, poesía y ciencia, política y religión. Los menos perspicaces advirtieron la exorbitancia, cuando Strauss les puso en los programas de sus poemas sinfónicos cara a cara con lo grotesco" ("Apatía artística").
- 2.— Se estrenan y presentan obras nuevas de los compositores más vanguardistas como Skryabin (*Poema Divino* y *Prometeo*), Schönberg (*Noche Transfigurada*) y Stravinsky (*Petrouchka*, *Tres Piezas para clarinete solo*). Tardía llegada a España también de unas obras que son compuestas hace veinte años. Ortega no menciona a Skryabin ni a Schönberg, a pesar de que A. Salazar en un artículo en *El Sol* del 21-3-1921 compara a Stravinsky con Skriabin con motivo de un recital del pianista Brailowsky en la Sociedad Nacional.
- 3.— La música francesa está muy presente en 1921 en los programas. Se tocan obras de V. D'Indy, A. Roussel, F. Schmitt, M. Ravel, P. Dukas, C. Debussy, H. Rabaud, E. Chabrier, H. Collet, G. Fauré...). Conviene resaltar, una vez más, la fuerte presencia de la música francesa en Madrid, siempre la más asidua en nuestros repertorios orquestales en esta época.
- 4.— La música de Debussy es interpretada varias veces en este mismo año de 1921. El Cuarteto Degen interpreta el *Cuarteto en sol* (22-4-1921), la quinta vez que se presenta esta obra en Madrid. Cortot interpreta un *Cuaderno de Preludios* (20-12-1921). Se estrena *Iberia* (24-1-1921).
- 5.— Destacados musicólogos franceses como Henry Prunières (director de la prestigiosa *Revue Musicale*) y J. Aubry acuden a España para hablar de la música francesa. El primero habla en el Instituto Francés el 22-4-1921 sobre ópe-

ra francesa. Jean Aubry habla en noviembre y diciembre de 1921 sobre los *Preludios* de Debussy y Ravel y sobre la música moderna francesa, en una serie de seis conferencias. Hay, por tanto, una fuerte presencia y recepción teórica y práctica de música francesa en Madrid, que no pasaría desapercibida a Ortega.

24.– 1924. Enero y febrero. Ortega publica en *El Sol* los primeros capítulos de *La deshumanización del arte*, en los que analiza, de nuevo, las relaciones entre romanticismo y música nueva, la impopularidad de la nueva música y del arte nuevo y las características del arte nuevo, especialmente la deshumanización. Dos parejas de compositores aparecen de nuevo enfrentadas para representar dos posturas estéticas diversas: el romanticismo de Beethoven y Wagner frente a la nueva música de Debussy y Stravinsky.

25.– 1925. 17 de diciembre de 1925. La OSM con Fernández Arbós interpreta *Iberia* (primera vez en esta agrupación). La obra aparece en la tercera parte del programa, junto a varios números de la *Iberia* de Albéniz, orquestados por Arbós. Mejor acogida de la obra debido a la evolución del gusto del público

26.– 1926. César Arconada escribe su libro *En torno a Debussy*, Madrid. El autor rebate la afirmación de Ortega de situar a Debussy en la modernidad junto a Stravinsky. Debussy pertenece más a los epílogos del XIX que al prólogo del XX. En la reflexión sobre el dualismo entre la música de Debussy y el supuesto receptor-burgués de la misma, señala Arconada: “Hace unos años, al polarizar esta oposición, produciría un chispazo de hostilidad, como el de la primera audición de *Iberia*, en Madrid” (pp. 140-141). Arconada confirma, una vez más, la actitud hostil del público madrileño ante la obra de Debussy.

27.– 1928. A. Salazar publica en Madrid su ensayo “Claudio Debussy”, dentro de su libro *Música y músicos de hoy*, que resume y amplía algunas críticas realizadas para el periódico *El Sol*, durante los años de 1918 hasta 1928. Se habla ampliamente de *Iberia*. Pero Ortega ha dejado ya de lado, definitivamente, sus reflexiones musicales. No sintió la necesidad de revisar ni ampliar sus consideraciones en torno a la música de Debussy y a la nueva música.

Conclusiones

1.– Hay una fuerte presencia y recepción de la música moderna francesa en Madrid en las dos primeras décadas del siglo XX, gracias a la actividad de las dos orquestas principales de la capital, la OSM y la OFM. También algunas instituciones como la Sociedad Nacional de Música y la Sociedad Filarmónica apoyan la difusión de la nueva música francesa en su versión más camerística

(G. Fauré, Vicent d'Indy, C. Debussy, M. Ravel, P. Dukas, A. Roussel, F. Schmitt, etc.). Además varios musicólogos franceses vienen a Madrid en estos años (especialmente en 1921) para hablar de la nueva música francesa. Al mismo tiempo, el repertorio tradicional romántico experimenta un auge enorme en estos años. Beethoven, Mendelsshon, Wagner, Schumann, Schubert, etc., están muy presentes en el repertorio de estas instituciones. La música de Wagner es la más interpretada del momento, especialmente en la temporada de invierno de 1920-1921, con múltiples representaciones de sus principales óperas. Esta actividad musical alienta la reflexión de muchos escritores de música de la época (Luis Villalba, Rogelio del Villar, Julio Gómez, Adolfo Salazar, César Arconada, José Subirá) sobre aspectos como la música extranjera y la música nacional, la ópera nacional o la ópera extranjera, romanticismo e impresionismo. Ortega y Gasset aprovecha este intenso momento y debate cultural para hablar de las diferencias entre el arte nuevo, representado en Debussy y Stravinsky, y el romanticismo de un Beethoven o un Wagner. Las características de este arte nuevo quedan reflejadas en su libro *La deshumanización del arte* (1925).

2.— El estreno de *Iberia* de Debussy el 24 de enero de 1921 en el Teatro Price de Madrid por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de B. P. Casas y las protestas que provocó la obra en la mayoría del público (de cuya hostilidad se hizo eco la prensa de la época) fueron el detonante principal para el escrito "Musicalia" de Ortega y Gasset, publicado en dos entregas: el 8 de marzo y el 24 de marzo de 1921 en el diario *El Sol*, y para sus reflexiones estéticas sobre la impopularidad del arte nuevo. Las alusiones directas de Ortega a Mendelsshon y a Debussy (que figuran juntos en el programa de ese día) hacen suponer que Ortega asistió personalmente al concierto de la Filarmónica. Las dos citas alusivas de Ortega en "Musicalia" son prueba de ello: "El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelsshon y continúa siseando a Debussy" (inicio de la primera parte de "Musicalia"); "[p]referir Mendelsshon a Debussy es un acto subversivo: es exaltar lo inferior y violar lo superior. El honrado público que aplaude la *Marcha nupcial* y silba la *Iberia* del egregio moderno ejerce un terrorismo artístico" (segunda parte de "Musicalia"). Las dos partes de Musicalia se recogen luego en el volumen III de *El Espectador* (1921).

3.— La presencia de los Ballets rusos en marzo de 1921, con la presencia de I. Stravinsky que dirige *Petrouchka* y *El Pájaro de Fuego* el 22 de marzo de 1921 en el Teatro Real impulsan la reflexión sobre la música de Stravinsky en la segunda parte de "Musicalia", publicada el 24 de marzo de 1921 en *El Sol*, y en el ensayo "Apatía artística", publicado en *El Sol* el 8 de octubre de 1921. Adolfo Salazar había publicado un extenso artículo sobre los Ballets

rusos en *El Sol* el día anterior (23-3-1921). El ensayo “Apatía artística” compara, de nuevo, la música nueva de Stravinsky con el romanticismo de Wagner. Este escrito aparece luego en el volumen IV de *El Espectador* (1924).

3.— Escritos y reseñas musicales de la época (como las críticas de Adolfo Salazar en *El Sol*, de Juan José Mantecón en *La Voz* y el libro de Jean Cocteau: *Le coq et l'arlequin*, de 1918), impulsaron, sin duda, las reflexiones de Ortega sobre el arte nuevo. Muchas de las ideas de Salazar son compartidas por Ortega, que lee, sin duda, la mayoría de sus críticas periodísticas, especialmente las referidas a los sucesos musicales de 1921: el arte nuevo es impopular, sólo de minorías y para un público selecto; la necesidad de abrirse a la música europea para modernizar la música española; la labor de los intelectuales más cultos a la hora de formar el juicio estético de los españoles; el carácter irónico de la nueva música, la oposición romanticismo-nueva música, etc. Muchas de estas ideas aparecen luego fusionadas en el escrito de Ortega *La deshumanización del arte* (1925), cuyos primeros capítulos aparecieron previamente en el diario *El Sol*, en enero y febrero de 1924.

4.— Es curioso observar que Ortega nunca emplea el término “impresionista” para referirse a la música de Debussy, siempre habla de “música nueva”, con lo que consigue de esta forma aunar a Debussy y Stravinsky, sin necesidad de clarificar los estilos musicales tan diversos de ambos. Sí habla en la primera parte de “Musicalia” de que la música de Debussy “es la hermana menor del simbolismo poético [...] y del impresionismo pictórico”.

La aparición simultánea de diversas tendencias estéticas, técnicas y estilos en la música de comienzos del siglo XX (impresionismo, expresionismo, futurismo, nuevo folclorismo) coincide a la vez con las últimas bocanadas del postromanticismo de compositores como G. Mahler, R. Strauss, H. Wolf, por lo que no es fácil unificar criterios y especificar qué estilo es el protagonista de la “nueva música” (¿el expresionismo de A. Schönberg, el vitalismo rítmico de I. Stravinsky, el futurismo de Russollo y Pratella?).

Los historiadores musicales no se ponen muy de acuerdo en clasificar a los compositores protagonistas de la “nueva música”, aunque se menciona con preferencia a Schönberg, Stravinsky, Skryabin, Bartók, Hindemith, etc.

Para algunos, la música moderna del siglo XX comienza en 1890, precisamente con el impresionismo de Debussy, para otros, en 1907, con el expresionismo atonal de Schönberg.

El problema radica, como hemos comentado, en colocar juntos como ejemplo de la “nueva música” a Debussy y Stravinsky. César Arconada (que fue el primero que analizó “Musicalia”) dejó clara la audacia y la posible confusión del ensayo orteguiano:

Me parece que este ensayo musical coleccionado en *El Espectador* está escrito con intención alusiva en la proximidad de la primera audición de *Iberia*, en Madrid, cuyo ruidoso fracaso originó un instante de enardecimiento en la indiferencia de nuestro ambiente musical. En aquella época era demasiado pronto para alcanzar a distinguir la definitiva situación de Debussy ante las eventualidades futuras. El ensayo de Ortega y Gasset peca de esta anticipación, calificando a Debussy de demasiado moderno, en un periodo en que los acontecimientos se sucedían con rapidez sorprendente. Pero, sin duda para justificar el fracaso de *Iberia*, Ortega y Gasset esboza, con mucho acierto, la teoría de la impopularidad del arte moderno, que más tarde (El Sol, 1 de enero de 1924), ya con plena firmeza y exactitud, desarrolló aisladamente, como uno de los fenómenos de nuestra conciencia estética, en un pórtico inicial de una serie de folletones sobre la "Deshumanización del arte". La aplicación prematura que de estas teorías se hacía a Debussy, no ha resultado justificada. Esto afianza cada vez más mi opinión de que a Debussy hay que quitarle cierta leyenda de modernidad¹⁷.

5.— La recepción musical de Ortega se centró en reseñar algunos grandes nombres musicales del momento, que aparecían con más frecuencia en los conciertos de la época y que quedaban reducidos a dos equipos contrarios para representar las dos estéticas que a Ortega le interesaba resaltar: el romanticismo de Beethoven y Wagner, frente a la naciente modernidad de Debussy y Stravinsky. El problema residía en la combinación de estos dos últimos compositores para hablar de un mismo fenómeno estético, ya que ambos representaban estilos totalmente diversos¹⁸.

Llama la atención que no cite para nada a M. Ravel ni a otros compositores franceses importantes del momento (A. Roussel, F. Schmitt, Vincent d'Indy, etc.), o a compositores extranjeros como B. Bartók, y por supuesto no habla para nada del principal representante de la nueva música que es A. Schönberg (del que Falla y Adolfo Salazar habían llamado la atención ya en 1915)¹⁹ o de la atonalidad de la Segunda Escuela de Viena, que se había iniciado ya en 1908. Las características de la nueva objetividad que Ortega señala en *La des-*

¹⁷ César ARCONADA, *En torno a Debussy*, ob. cit., pp. 131-132.

¹⁸ Esto me recuerda la combinación de la otra pareja de compositores, es decir, Schönberg y Stravinsky, que planteará Th. W. Adorno en su *Filosofía de la Nueva Música* a finales de los años cuarenta, para simbolizar lo que él consideraba como dos aspectos estéticos de la música nueva: la estética progresiva de Schönberg y la estética conservadora de Stravinsky dentro de las primeras vanguardias. Un aspecto que estuvo condicionado por la visión tan partidista del gran escritor alemán.

¹⁹ Ver José M. GARCÍA LABORDA, *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. Madrid: Alpuerto, 2005.

humanización del arte (1924-1925) florecen especialmente dentro del neoclasicismo francés de compositores como E. Satie, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc o I. Stravinsky, cuyo precursor estético es Jean Cocteau, o dentro de la nueva objetividad alemana de un Paul Hindemith o K. Weill.

Ortega debió conocer, aunque solo fuera de oídas, la nueva escuela neoclásica francesa del Grupo de los Seis (D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, G. Auric, G. Tailleferre y L. Durey), ya que Salazar realizó una semblanza de todos estos compositores en *El Sol* (6-10-1921), aunque nada de su música había sonado todavía en España. El caso es que no se citan en sus escritos ninguno de estos compositores, que tan bien representaban el nuevo estilo, cuyas señas de identidad se describen en *La deshumanización del arte*: 1.– deshumanización, 2.– evasión de las formas vivas, 3.– el arte por el arte, 4.– el arte como juego, 5.– la ironía, 6.– eludir la falsedad, 7.– arte intrascendente.

El hecho de que entre 1921 y 1924 (fechas que enmarcan los escritos de Ortega) se hable en nuestro país todavía tanto de la música de Debussy, indica el desfase de España en la recepción de la nueva música europea. Por estas mismas fechas se abría paso en Europa el dodecafonismo de A. Schönberg y se imponía ya la nueva estética francesa del neoclasicismo del Grupo de los Seis, algunos de cuyos compositores (D. Milhaud y F. Poulenc) vendrán a la Residencia de Estudiantes en la segunda década de los años veinte. Pero el pensamiento de Ortega iba ya, a finales de la década, por otros derroteros, como para ocuparse de nuevo con la nueva música. ●