



LA HUELLA DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE ORTEGA Y GASSET

MARIA JOÃO NEVES

Investigadora del CESEM, Center of Studies of Sociology and Musical Aesthetics de la Universidad Nova de Lisboa. Se con una tesis sobre María Zambrano en el año 2002.

RESUMEN

Se pretende en este artículo mostrar la conexión que tuvo Ortega y Gasset con la música. Apurar si el filósofo tuvo o no estudios musicales, cuáles han podido ser los contactos reales con los compositores, músicos y musicólogos de su época, y calibrar la pertinencia de sus escritos musicales. Se pone en relación su biografía con la actividad y la crítica musical del momento, se estudia la especificidad estética de su pensamiento musical y se analizan sus implicaciones en el marco musicológico. Se prestará especial atención a la recepción de Debussy y Stravinsky en España pues el filósofo los considera como ejemplos del nuevo arte musical.

PALABRAS CLAVE: Ortega y Gasset, Música, Deshumanización, Juicio estético, Debussy, Stravinsky.

ABSTRACT

The present article inquires into the relationship of Ortega y Gasset to music. After considering the possibility of Ortega's musical education, we examine his personal contacts with the composers, musicians and musicologists of his time, and finally acknowledge the impact of his philosophical writings about music. With this in mind, we relate his biography to the musical life in Spain at the time, we look into the specific aesthetics of his musical thinking, and we analyze its implications for the field of musicology. Special attention is given to the reception of Debussy and Stravinsky in Spain as the philosopher considers them examples of the new musical art.

KEYWORDS: Ortega y Gasset, Music, Deshumanization, Aesthetic judgment, Debussy, Stravinsky.

Fecha de recepción:

13/05/2015

Fecha de publicación:

12/08/2015

LA HUELLA DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE ORTEGA Y GASSET

Intereses musicales de Ortega y Gasset y la Nueva Música en España

Si miramos a su extensa obra, son pocos los textos que Ortega y Gasset dedica a la música, a saber, los artículos *Musicalia I y II*, *El elogio del murciélago*, *Apatía artística* y algunos capítulos del libro *La deshumanización del arte*. El filósofo tampoco esconde su flaca o nula preparación en este área: “Yo no entiendo nada de música, sobre esto conviene que el lector se halle libre de dudas” (Ortega y Gasset 1921a). Sin embargo, como se intentará demostrar en este artículo, sus escasos textos musicales dejan huella, no solamente en la comunidad filosófica sino también en la musical y musicológica.

En todas las biografías consultadas no hay noticia de que Ortega y Gasset recibiese alguna educación musical formal, aprendiese a tocar algún instrumento musical, o que supiera interpretar un pentagrama. En la que se considera la biografía de referencia, escrita por Javier Zamora Bonilla, la palabra música, o el nombre de algún compositor, no aparecen en el índice onomástico. A su vez, en la biografía escrita por Manuel Ortega y Gasset, hermano menor del filósofo, se menciona que de pequeño leía mucho y quería aprender lenguas, pero no hay, tampoco, referencias musicales.

En su biblioteca personal conservada en la Fundación que lleva su nombre hay apenas dos libros sobre música: *La música contemporánea en España* de Adolfo Salazar, publicado en 1930 por la editorial Góngora de Madrid, tiene muchas páginas por abrir y no contiene un solo comentario o subrayado; y *La musique et les lettres* de Stéphane Mallarmé, publicado en 1895 en París por la editorial Cie, Libraires-Éditeurs, que, al igual que el libro de Salazar, no contiene ningún subrayado y parece no haber sido leído nunca.

Si miramos la correspondencia de Ortega y Gasset entre 1891 y 1908, son once las cartas en las que se habla de música, todas escritas desde Alemania, donde el filósofo realizó estudios en Leipzig, Berlín y Marburgo. En estas cartas deja constancia de su asistencia a conciertos¹. Sobre la Orquesta Filarmónica su opinión cambia, desde no gustarle nada² a elogiar muchísimo³ a su director. Se habla también de sus visitas a Pepito Arriola⁴, “el Mozart brigantino”. Sale a relucir su interés por la música de Wagner. Sobre *Lohengrin*, que vio en Alemania en 1905, dice:

Cantaron bastante bien y lo tocaron muy bien pero –a mi entender– dan a esta música de ensueño que también cuenta la historia del caballero del cisne, poca vaguedad, poca lejanía. Los temas principales de *Lohengrin* –raconto, duo, etc.– son como música de recuerdos, como si los sentimientos que describe fueron sentimientos resucitados por la memoria, no sentidos en él, con esa rudeza de lo actual (Ortega y Gasset, 1991, 334).

¹ “la música misma me está vedada porque es también cara y a lo sumo me la permito y ofrezco una vez al mes.” (ibid. 358).

² “Sigo haciendo la misma vida: únicamente anoche fui a un concierto cuyo programa y billete te envío. Como verás es una especie de programa de la odiosa Filarmónica.” (ibid. 303).

³ “Dirige Nikisch y creo que es lo más perfecto en orquesta que se puede oír en este mundo y acaso una sospecha de lo que tocan los blancos teatros del cielo.” (ibid. 211-212).

⁴ “Pasé la tarde en casa de Pepito Arriola y luego le llevé al teatro a oír Lohengrin.” (ibid. 334).

La obra no le era desconocida, como se puede verificar cuándo escribe: “siempre me acordaré de un *Lohengrin* que vi en el Liceo” (Ibíd. 498). Sin embargo, el mismo filósofo confiesa no conocer bien el arte wagneriano: “No he leído el libro alemán de Chamberlain sobre Wagner que es un extracto de la edición francesa ni conozco bien la figura del músico ni el significado genuino de su arte” (Ibíd. 511). Pero este confesado desconocimiento muestra su profundo interés. Además, su empeño en escuchar detenidamente, repetidas veces, hasta lograr una buena percepción de la obra musical queda manifiesto al aconsejar a su novia sobre la manera adecuada de acercarse a la música del maestro alemán:

Lo del Real me alegró: pero dices que te pareció delicioso *Parsifal*. ¿Lo habías oído otras veces antes? Porque si no, nena, perdóname pero no creo que te haya impresionado mucho. Yo de mí sé decir que necesité verlo y tocarlo en el Rolian mecánico siete u ocho veces para gustarlo verdaderamente. Por lo demás me parece lo más grande que hay en música como conjunto; si bien, a veces en Beethoven encuentro instantes, frases que lo superan (Ibíd. 343-344).

Queda claro que, en estas fechas, Ortega admira a Beethoven y a Wagner, aunque el primero sea un precursor del Romanticismo, y el segundo su apogeo, estilo que tanto criticará años más tarde en sus escritos musicales, como se ejemplifica en este fragmento: “De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama” (Ortega y Gasset 2009, 31). En este período, la obra escrita de Wagner le parece igualmente importante: “Más que en la vida de Wagner fíjate en las ideas de Wagner, en sus teorías artísticas, etc. En general, debemos interesarnos más por las cosas que por las personas” (Ortega y Gasset, 1991, 527).

En 1907 Ortega, desde Marburgo, escribe una vez más a su futura mujer, Rosa Spottorno, manifestando su admiración y preferencias musicales:

Hemos nacido en una de las épocas de más terrible vulgaridad de la historia. Si no fuera por la música de Beethoven, Wagner y Rossini y por los diálogos de Platón, si no fuera porque tenemos mucho que hacer para crear a los hombres un más alto porvenir sería cosa de irse. (Ibíd. 514).

En este mismo año de 1907 Debussy compone *Images II* para piano pero el filósofo parece no conocer al compositor. Sin embargo, Debussy ya había estrenado en España el *Cuarteto en Sol menor*, compuesto en 1893, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1904, año en el que Ortega termina su doctorado en la universidad de Madrid, pero no parece que el filósofo haya tomado contacto con la música del compositor francés por aquel entonces.

Entre 1905 y 1908, período en el que Ortega residió en Alemania, Debussy ya había dado a luz grandes obras tales como el *Prélude à l'après midi d'un faune* de 1894 y su única ópera *Pelléas et Mélisande* de 1902, que le otorgó el reconocimiento como músico de prestigio. En España, en estas fechas, presentaron en Barcelona los famosos *Conciertos Lamoureux de Paris*, *La Mer* compuesta en el mismo año de 1905 –tratándose de una de las raras ocasiones en las cuales España estrena una obra de prestigio en el mismo año en que fue compuesta– y *Prélude à l'après midi d'un faune*. En su

artículo para la *Revista musical Catalana* el pianista Joaquin Nin se refiere a la “novedad y colorismo de esta música” (Nin 1905, 223).

Un año más tarde, en 1906 la Orquesta Sinfónica de Madrid estrena en la capital *Prélude à l'après midi d'un faune* bajo la dirección de Arbós. Se realizan seis audiciones en las cuales el público se divide: unos protestan mientras otros aplauden. Salazar, crítico musical del periódico *El Sol*, revisa estos inicios de la recepción de la música de Debussy en España:

Debussy fue, como primero de todos, el más violentamente atacado, insultado inclusive. ¡Y de qué manera! No puedo citar aquí las frases galanas con que le obsequiaba algún wagnerista a ultranza, como Manrique de Lara, ni me da empacho citar como muestra uno de sus juicios sobre cierta obra suya: ‘La vomitadura de un perro’, decía del ‘Preludio a la siesta de un Fauno’. (Salazar 1933)

Con gran indiferencia por parte del público, se estrenan en 1908 dos *Nocturnes* de Debussy: *Nuages* y *Fêtes* interpretados por la Orquesta Sinfónica de Madrid. Quizás debido al flaco acogimiento sólo se vuelven a escuchar estas obras en España diez años más tarde. En *El Heraldo* de Madrid puede leerse:

Como nota de color, como estudio de sonoridad, la pagina ‘Nubes’ no es inferior a la magnífica impresión ‘La siesta del fauno’. En esta hay más languidez, más apasionada blandura; en la anterior mayor misterio y melancólica serenidad. Al concluir la obra las opiniones se dividieron; no tiene nada de extraño, tratándose de una obra nueva y de moderna composición. Lo mismo ha ocurrido con otras obras en los años pasados estrenadas y que hoy, después de insistentes ejecuciones, el público acoge con franco entusiasmo. Tenemos la esperanza de creer que otro tanto ocurrirá con el ‘Nocturno’ de Debussy (Parmeno 1908, 1).

Sin embargo, la aceptación de Debussy en España tardará. Cuatro años después, en 1912, cuando Ortega llevaba ya dos años como catedrático de Metafísica en la Universidad de Madrid, Rogelio del Villar se expresa del siguiente modo:

Una avalancha de vulgaridad y de barbarie que viene del norte, está invadiendo nuestro arte de fealdad; un sensualismo grosero de la técnica por la técnica, confundiendo lo bello con lo sonoro, parece ser el ideal de algunos compositores contemporáneos. El trabajo de la concepción de las ideas, el dolor de producir, se desconoce. Hace falta una terapéutica para las enfermedades de la música actual, que padece hipocondría, neurastenia, y melancolía enfermiza (Villar 1912, 81).

1913 es un año muy importante para la historia de la música occidental debido al estreno de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky en París. El estreno causa gran escándalo no sólo por las innovaciones musicales sino también por la osada coreografía de Nijinsky para los Ballets Russes de Diaghilev⁵. Sobre todo esta obra es responsable de la duradera fama de Stravinsky y para muchos marca el inicio del Modernismo. Pero en este momento la obra es

⁵ “The first performance of *Le Sacre du Printemps* was given by the Ballets Russes on 29 May 1913 at the Théâtre des Champs-Élysées. It was greeted with outrage and uproar by audience and critics alike. Camille Bellaigue thought the work was “something barbaric, an effort against, or rather an overthrowing of musical civilization” and other critics referred to it as ‘*Le Massacre du Printemps*’. Even though the musical language was radically new, it was Nijinsky’s choreography that aroused the greatest hostility.” (Priest 1999, 271)

desconocida en España. El musicólogo Adolfo Salazar le dedicará un artículo tres años más tarde, aunque sólo conozca su interpretación para piano a cuatro manos⁶. También en Francia Debussy dirige el estreno de la serie completa de *Images y Trois Poèmes* de Mallarmé para canto y piano.

La actividad musical de la capital española en 1914 –año en el cual Ortega publica su primer libro, las famosas *Meditaciones del Quijote*– produce dos estrenos: *Arabesque*⁷ de Debussy y *Feu d'artifice*⁸ de Stravinsky. De Salazar nos llega el siguiente comentario: “La primera música de Stravinsky de la que tuvimos conocimiento por aquí, fueron sus *Fuegos Artificiales*, que si el público cogió sin muestras de agrado, produjo una impresión favorable en la mayoría de los artistas y conocedores, sin que lo fuera de entusiasmo” (Salazar 1916a, 7-8). Quizás debido a este flaco acogimiento la obra sólo se vuelve a presentar en España en 1924. Ortega, que más tarde hará de Debussy y Stravinsky los ejemplares del nuevo arte musical, nada dice sobre los compositores en este momento.

El año de 1916 es musicalmente importantísimo debido al estreno de los Ballets Russes en Madrid que interpretan *Petrouchka* y el *Pájaro de Fuego* de Stravinsky. Hay un fuerte eco en la prensa española⁹ y si por lo general los espectáculos de Diaghilev son recibidos con entusiasmo, se levantan también voces discordantes e, incluso, indignadas¹⁰. Por el momento, Ortega se mantiene silencioso al respecto, pero hablará de los Ballets Russes más tarde: “Aunque cada una de esas danzas, en su singularidad, nos aparezca fracasada, salimos del teatro satisfechos, al revés de lo que nos acontece con los espectáculos tradicionales” (Ortega y Gasset, *Elogio del Murciélago I*).

⁶ “La Consagración de la Primavera’, música la más aplicada a la danza, la más concebida dentro del sentido de la danza y creada exclusivamente a causa de la danza, y en cuya audición (incompletamente, es verdad, en piano a cuatro manos) sólo pude percibir un ritmo loco y avasallador, un vendaval rítmico todo poderoso que daba al traste con las demás circunstancias exigidas por la música.” (Salazar 1916b, 7-8).

⁷ Obra compuesta en 1891, se estrena en el Teatro de la Comedia el 16 de diciembre con M. Dumesnil al piano.

⁸ La obra había sido compuesta en 1908. Se estrena en el Teatro Real, por la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Arbós.

⁹ “Nos han traído algo mejor: un arte renovado, remozado, intelectualizado y robustecido. Mejor dicho, una cosa que había degenerado en espectáculo vulgar, convertido en arte verdadero y bello.” (Fesser 1916, 4-5). “Una de las cosas que más sorprendían al público que acudió a los bailes rusos eran las decoraciones que servían de fondo a estos bailes al paso que señalaba con interés la singular unidad entre decorado y vestuario. Efectivamente, sabíamos ya que bajo la advocación de Sergio Diaghilev se reunía la trinidad de los músicos, decoradores y danzarines (...) era forzoso que el resultado obtuviese la plenitud y la perfección que nos presentan en su fusión casi milagrosa.” (Salazar 1916b, 12). “Nada más armónico y bello que el trabajo de los danzarines rusos, admirado en las más cultas naciones europeas, y que ha producido en Madrid honda impresión.” (Brun 1916, 186). “Mezcla de barbarismo y de ‘ultra civilización’, es la imaginaria región de los bailes rusos, región de primitivas emociones. Sucesivamente vemos desfilar en ellos, la ira, los celos el terror, la alegría, la timidez, la venganza, etcétera, sin que por un momento quede interrumpida la belleza del espectáculo ni un instante deje de sentir el espectador la sensación estética, que sólo produce el arte verdadero.” (Alrededor del Mundo 1916, 410-411).

¹⁰ “los bailes rusos desagrada por su grosera y en apariencia quintaesencia de la obscenidad; desagrada aun a los ojos más habituados a la contemplación y comprensión de todas las liviandades posibles (...) son una asquerosidad espléndidamente presentada.” (Caballero 1916, 9).

El diez de mayo, la Orquesta Filarmónica de Madrid, bajo la dirección de Pérez Casas, estrena en el Teatro Real el tríptico sinfónico completo de Debussy, los nocturnos: *Nuages, Fêtes y Sirènes*. Recordamos que los dos primeros nocturnos se habían presentado ya en Madrid en 1908, por la Orquesta Sinfónica dirigida por Arbós, y que no habían sido bien recibidos por el público. Pero ocho años después parece que las cosas no mejoran. Salazar considera que el coro de *Sirènes* estuvo bastante mal, lo que explicaría la débil adhesión del público, pero le parece inaceptable que esa respuesta se extienda también a los otros dos primeros nocturnos:

Decíamos de Debussy, y la perplejidad nos asalta nuevamente. Que las ‘Sirenas’ no le parecieran bien al público, se comprende. Las señoritas del coro no tenían la menor noción de lo que significaba su intervención en la masa instrumental; mal colocadas en el escenario, oyéndolas lamentablemente unas vocalizaciones que apenas deben ser perceptibles, cortando la línea melódica mas deliciosamente suave e imprecisa de contornos... Pero las ‘Fiestas’, y las ‘Nubes’ también pasaron sin dejar huella. ¿Estará uno tonto, o loco? ¿Verá uno visiones?... ¿Pero a qué esforzarse en convencer ante un Whistler un Manet o un Garriere a un señor que no haya pasado de Palmaroli o de Madrazo? (Salazar 1916a, 11)

Pero no es solamente el público no especializado el que rechaza a Debussy; Luis Villalba en su análisis de las obras *Toccata, Hommage a Rameau, Poisson d'or, La cathédrale engloutie y L'île joyeuse* se escandaliza, por ejemplo, con las quintas paralelas de *La cathédrale engloutie*, y considera que lo que hace el compositor francés son ensayos y tanteos que al fin perjudican la idea melódica, le acusa de falta de inspiración y termina calificando el estilo de Debussy como un i“fenómeno transitorio”! (Villalba 1916, 3)¹¹.

La controversia en torno a Debussy, a nuestros ojos, empieza a terminarse con la conferencia que da Manuel de Falla en el Ateneo de Madrid en 1915, conferencia titulada *Introducción a la Nueva Música*, dónde afirma: “He nombrado a Claudio Debussy porque puede afirmarse sin temor a ser desmentido, que de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro” (Falla 1916, 3-4). Este texto, que será publicado en la Revista Musical Hispano-Americana en diciembre de 1916, establece de forma definitiva el valor del arte de Debussy:

Claro está que esta innovación, como todas las registradas en la historia de la humanidad, fue preparándose gradualmente por las obras musicales (nunca por los tratados técnicos)¹² de otros compositores europeos; pero el espíritu, la estética y los procedimientos de la música nueva, no fueron afirmados de un modo preciso, constante y definitivo hasta la aparición de los *Nocturnos*, del *Cuarteto en sol menor*, de *Prélude à l'après midi d'un faune*, de *Pelléas et Mélisande* y de tantas otras obras

¹¹ “Por esto esta música de Debussy es un fenómeno transitorio, que aunque se quiere dedicar a la expresión de esos estados psíquicos de una vaguedad sombría; de unos ensueños entre sensuales y fantásticos; de esa especie de ánimo gris que a veces colorea todo el sentir humano, no por eso deja de ser transitorio, pues esas situaciones de espíritu y de sentido, que parecen intraducibles por la música moderna de los tonos mayor y menor, tienen su verbo expresivo en tonalidades definidas, a las que, en fin, se vendrá a parar.” (Villalba 1916, 3)

¹² Curioso este paréntesis de Falla donde comparte la visión de Debussy, al cual agobian los tratados musicales: “J'abomine les doctrines et leurs impertinences.” (Jarocinsky 1970, 111). “on fait de la musique pour le papier, alors qu'elle est faite pour les oreilles. On attache trop d'importance à l'écriture musicale, à la formule et au métier.” (Ibid. 112).

con las que Claudio Debussy reveló al mundo musical la nueva doctrina que había de ser punto de partida de un arte sonoro esencialmente nuevo. (Falla 1916, 3-4).

Muy posiblemente, Ortega y Gasset asistiese a la conferencia en el Ateneo o la lee cuando fue publicada, pues el eco de la voz de Falla se escucha en el filósofo cuándo nos dice: “Debussy deshumaniza la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro” (Ortega y Gasset 2009, 34).

En 1918 fallece Debussy y la Orquesta Sinfónica de Madrid presenta *Gigas*¹³ del compositor francés. Su música todavía divide al público: “Fue muy alabado el trabajo de la Sinfónica, y la obra bien escogida, sin que dejasen de emitir su opinión los que utilizan los pies como vehículo expresivo. Arbós, con muy buen acuerdo, complació a la mayoría con el bis” (Salazar 1918, 3). Sin embargo, es significativo que, ahora, Debussy le gusta a la mayoría del público.

Durante este año se siguen presentando bastantes más obras de Debussy¹⁴ en la capital española. Asimismo, en París, Jean Cocteau publica *Le coq et l'arlequin: notes autour de la musique* donde critica duramente a Debussy, cuya música considera propicia para las orejas miopes¹⁵. Para Cocteau los paradigmas de la nueva música son Erik Satie e Igor Stravinsky. Además, será un gran defensor del neoclásico Grupo de los Seis. Está comprobado que Ortega conocía el texto pues a él alude en varios lugares, por ejemplo: “‘C’est simple comme bonjour’ –ha dicho recientemente Cocteau hablando de la nueva música –” (Ortega y Gasset 1921a).

Otro importante marco musical es el estreno en 1919 de *Pelléas et Mélisande*, la única ópera de Debussy, en Barcelona. Es Adolfo Salazar, crítico del periódico *El Sol* dirigido por Ortega y Gasset, quien se encargó de comentar el acontecimiento. La falta de preparación estética para interpretar a Debussy es apuntada por él:

Al estrenarse en España –en Barcelona– ‘Pelléas et Mélisande’, no se ha supuesto necesario ningún cuidado previo. Se ha mostrado al público junto a óperas indiferentes con una interpretación asimismo indiferente. Al sonar el último acorde artistas y auditores se han vuelto las espaldas como dos recién conocidos que sienten que uno y otro se han equivocado. (...) el modo expresivo de Debussy no tiene nada en común con la forma de expresión romántica que nos vino de más allá del Rhin, no hay en él melodías predominantes, frases que exijan ser subrayadas fuertemente, y la

¹³ “‘Gigas’ es una dolorosa obra ‘espectral: sonoridades misteriosas como gemidos fugitivos de almas cautivas en fantásticas envolturas, ecos largos y dolorosos y el ritmo bailable surgiendo de vez en cuando como una mueca, como una risa macabra.” (Muñoz 1918, 3)

¹⁴ La Orquesta Filarmónica presenta fragmentos de: *Le Martyre de San Sébastien*, *L’ enfant prodigue*, *Danse sacrée* y *danse profane* y *Prélude a l’après midi d’un faune*. El 28 de abril se realiza en la Sociedad Nacional de Música un concierto promovido por Salazar y Rubinstein dónde se interpretan varias obras para piano del compositor, y a 8 de diciembre otro concierto en el que Viñez interpreta obras de Debussy acompañado al violín por Fermín Ortiz de la Filarmónica y en la voz por Magdeleine Greslé: *Sonata para violín y piano*; números sueltos de *Préludes*, *Images*, *Estampes*, y también alguna música vocal desconocida del gran público *Chansons de Bilitis* y *Le Promenoir de deux amants* entre otras. El 23 de noviembre el Cuarteto de Cuerdas de Londres presenta en la Sociedad Filarmónica el Cuarteto en Sol menor.

¹⁵ “Debussy a dévié, parce que de l’embûche allemande, il est tombé dans le piège russe. De nouveau, la pédale fond le rythme, crée une sorte de climat flou, propice aux oreilles myopes.” (Cocteau 2009, 59).

emoción radica en la perfecta homogeneidad del conjunto, en la fusión interna de los sonidos, de un modo análogo al color de los impresionistas (Salazar 1919, 5).

No sólo el público sino los músicos profesionales necesitan entender la estética de la nueva música pues, si no lo hacen, serán incapaces de transmitirla como es debido. El mayor esclarecimiento de esta naturaleza ocurre al año siguiente, cuando Falla publica en la *Revue Musical* el artículo “Claude Debussy et l’Espagne” en el número dedicado al compositor. Según Laborda, el artículo tiene bastante repercusión en España, sirviendo de base a los programas de conciertos y a los artículos de Salazar, y tal vez haya sido la principal motivación para la presentación de *Iberia* en Madrid un año después. En él puede leerse: “Debussy, que no conocía realmente España, creaba espontáneamente, yo diría de manera inconsciente, música española capaz de dar envidia a otros que la conocían demasiado.” (Falla 1972, 71).

Así, en 1921, once años después de su estreno en París, Madrid acoge *Iberia* de Debussy con Bartolomé Pérez Casas dirigiendo la Orquesta Filarmónica. Forma parte del programa la tercera sinfonía de Mendelssohn, *Escocesa*. *Iberia* es mal recibida por la mayoría del público mientras la *Escocesa* recibe ovaciones:

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 cuándo su cabeza calla” (Salazar 1921, 2).

No sólo protesta el público; en la crítica especializada, Debussy también tiene sus antagonistas, como Rogelio del Villar, que en *Soliloquios de un Músico Español* deja patente su aversión por la música francesa.

Es probablemente al estreno de *Iberia*¹⁶ al que se refiere Ortega y Gasset en el ensayo “Musicalia I” donde queda explícita su posición: “El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continua siseando a Debussy. (...) Preferir Mendelssohn a Debussy es un acto subversivo: es exaltar lo inferior y violar lo superior” (Ortega y Gasset, 1921a).

Arconada publica el libro *En torno a Debussy* donde se deja constancia del cambio de opinión del público, aunque no siempre ocurra por las mejores razones: “Por lo visto, aun hay una categoría inferior a los imbéciles: son los pastichistas, son los que admiten la obra cuándo la obra es ya historia” (Arconada 1926, 27). Poco a poco, la moderna música francesa va ganando espacio. En 1927 la Orquesta Sinfónica de Madrid presenta *La Isla Alegre* y, de nuevo, *Iberia* de Debussy. Significativamente, Salazar publica este año un ensayo sobre Debussy en su libro *Música y Músicos de Hoy*.

La Residencia de Estudiantes de Madrid (RE) se convierte en un importante espacio de recepción de la música moderna y de vanguardia: el 23 de noviembre de 1928 hay un concierto de Ravel presentado por Salazar; la cantante Grey y el violinista Levy interpretan algunas de sus obras¹⁷; el 20 de abril de 1929 hay una conferencia-concierto de Darius Milhaud titulada “Las

¹⁶ *Iberia* de Debussy se vuelve a presentar el 17 de diciembre de 1925 por la Sinfónica de Madrid.

¹⁷ Sonata para piano y violín, Le Paon, Le Grillon, Nicolette, Ronde, Aria de Concepción de la ópera L’Heure Espagnole, Chant hébraïque, Pavane pour une infante défunte y Tzigane.

tendencias de la nueva música francesa”; el 9 de abril de 1930 es Francis Poulenc quien se desplaza a Madrid para dar en la RE la conferencia-concierto “Les diverses tendances de la musique française contemporaine” con interpretación de sus obras¹⁸; el 29 de noviembre Pittaluga sigue el modelo conferencia-concierto con “Musica moderna y jóvenes músicos españoles” en la que se presenta el Grupo de los Ocho¹⁹ inspirado en el grupo vanguardista francés Les Six del cual forman parte Milhaud y Poulenc. En 1931 se destacan las obras de Stravinsky, entre ellas *La historia del soldado*, interpretadas por el Cuarteto Rafael²⁰. En 1933 Federico García Lorca da una conferencia dedicada a Granada acompañado por un recital de canciones populares de la Argentinita²¹. Además, hay un concierto de música contemporánea, interpretado por el Grupo de Cámara y Solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid²², y, el 11 de junio un concierto de obras de Stravinsky interpretadas al piano por el propio compositor!²³ Asimismo, se presenta en este año *El amor brujo*, de Falla²⁴. En 1935 una vez más van a la RE compositores extranjeros de primera línea. Destacan *Concierto para dos pianos* de Poulenc, interpretado por el autor con Querol; *Concierto para piano seguido de armonía*, de Igor Stravinsky interpretado al piano por S. Stravinsky, con la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Pittaluga, y *Concierto para cuatro pianos y orquesta y arco*, de J. S. Bach, dirigido por Gustavo Pittalluga e interpretado al piano por Francis Poulenc, Soulima Stravinsky, Rosa García Ascot y Luis Querol.

Este mismo año se da la última presentación de *Iberia* de Debussy en España, antes de la Guerra Civil. La obra, ¡finalmente! acoge grandes y unánimes aplausos por parte del público.

Ortega y Gasset tuvo un contacto muy intenso con la RE como conferenciante y, seguramente, tuvo la oportunidad de seguir de cerca las actividades musicales que allí se desarrollaron. Como hemos mostrado, no sólo fueron a la Residencia los modernos y vanguardistas españoles como Manuel de Falla, Pittalluga o el Grupo de los Ocho, sino que también se registró una importante presencia internacional con compositores de primera línea como Stravinsky, Ravel, Poulenc o Milhaud, que estuvieron en persona en la Residencia tocando sus obras, dando conferencias o impartiendo cursos²⁵. Además, el gran interés y aprecio de Ortega por la nueva música queda manifiesto en la visita que le hizo el filósofo a Stravinsky:

¹⁸ Concierto campestre, ayudado al piano por A. Castrillo, Trío para piano, oboe y fagot, con la colaboración de Cabrera y Quintana, Movimientos perpetuos y Noveletas.

¹⁹ G. Pittaluga, S. Bacarisse, J. Bautista, R. García Ascot, R. Halffter, E. Halffter y F. Remancha y Mantecón.

²⁰ L. Antón, J. Gilbert, R. Martínez y P. Meroño.

²¹ “Federico –cada vez que el caso lo requiere– interrumpe su disertación y se sienta sencillamente al piano para acompañarla. (...) La Argentinita canta como jugando. Maneja las castañuelas como nadie y es incomparable también la gracia y el salero con que gira y ondula en torno de la mesa del conferenciante. Y Federico, a su vez, se pone a cantar como un chiquillo...” (Morla Lynch 1957, 349-350)

²² E. Aroca y C. Badía, bajo la dirección de G. Pittaluga: obras de R. Halffter, Milhaud, Markevich y El toreo hermosísimo de G. Pittaluga.

²³ Acompañado al violín por S. Dushkin y al clarinete por A. Fernandez.

²⁴ Con R. Ortega, la Argentinita, la Malena, la Fernanda y la Macarrona.

²⁵ En 1936 se destaca el “Curso de información musical” impartido por C. Badía, M. de Falla, V. Janacopoulos, L. Querol, I. Stravinsky y S. Stravinsky.

No olvidaré una visita –tuve la suerte de acompañarle– que hizo mi padre a Stravinsky –buen conocedor de su pensamiento–, en el hotel Ritz, al paso por Madrid del gran compositor ruso en los años cincuenta. Se hablaban en francés, y Stravinsky escuchaba con gran atención las opiniones de mi padre sobre la música –que los musicólogos españoles no han estimado demasiado–, y cuando éste le dijo que, para él, el mejor ejemplo del puro talento era el *Bolero* de Ravel –esa variación de timbres sobre un tema único–, Stravinsky, con su permanente vaso de whisky en la mano, asintió con grandes sacudidas de cabeza (Ortega Spottorno 2002, 300-301).

Es muy posible que existiese un contacto cercano de Ortega con el crítico musical del periódico *El Sol* –el compositor y musicólogo Adolfo Salazar– pudiendo el filósofo tener fácil acceso a toda la información musical que necesitara. A su vez, Jorge de Persia defiende que Ortega influye muchísimo a los músicos y musicólogos de su época:

Ortega fue un excelente observador de la estética de su tiempo y, a la luz de las referencias que encontramos en su obra y en la circundante, no queda duda de la coincidencia, y hasta podríamos hablar de influencias, entre las propuestas estéticas formuladas por el filósofo y la producción y planteamientos progresistas de esos años, cuyos abanderados fueron Salazar y Falla²⁶ (Persia 2003, 226-267).

En la sección siguiente se crean las condiciones para evaluar la pertinencia de esta afirmación.

La huella de los escritos Musicales de Ortega y Gasset

“Musicalia I” versa sobre la cuestión de la impopularidad de la nueva música: “La nueva música, y sobre todo la que es nueva en más hondo sentido, la nueva música francesa, carece de popularidad. (...) El gran público odia siempre lo nuevo por el mero hecho de serlo” (Ortega y Gasset 1921a). La novedad sería, entonces, la causa de dicha impopularidad. Sin embargo, el filósofo ahonda en la cuestión preguntándose si cuando la música de Debussy dejase de ser nueva²⁷, disipada la extrañeza de las primeras audiciones pasaría, entonces, a gustar. El mismo filósofo da la respuesta: “Si todo lo nuevo es impopular, hay, en cambio, cosas que lo siguen siendo aún llegada la vejez. (...) Yo creo que la música de Debussy pertenece a este linaje de cosas irremediabilmente impopulares” (Ibíd.).

²⁶ Y es más, considera que lo hace sobre todo en los escritos en los que no habla de música: “(...) cuando más avanza Ortega en la reflexión, y en las claves para entender –y estimular– la creación musical de su tiempo, es cuando no trata de temas específicamente musicales.” (Persia 2003, 145)

²⁷ “(...) Ello es que el gran público, como ayer silbaba a Wagner, silba hoy a Debussy. ¿No acontecerá con este como con aquél? Al cabo de cuarenta años la gente se ha resuelto a aplaudir a Wagner, y este invierno en el teatro Real apenas sí ha podido contener el fervor wagneriano de la grey melómana. Siempre pasa lo mismo. Ha sido preciso que la música de Wagner deje de ser nueva, que se evapore gran parte de su virtud y sugestión, que sus óperas se hayan convertido bajo la usura del tiempo en unos tristes, pedagógicos, paisajes de tratado de geología –rocas, flora gigante saurios, grandes salvajes rubios–, para que la muchedumbre crea llegada la ocasión de conmovirse con ella. Acontecerá lo propio con Debussy?” (Ortega y Gasset 1921a)

La impopularidad parece entonces intrínseca a la música de Debussy, algo que forma parte de su naturaleza. ¿En qué consiste entonces la naturaleza de lo impopular? ¿Consistirá en su complejidad? También a esta hipótesis responde negativamente el filósofo: “Nadie, pienso, desconocerá que Beethoven y Wagner, populares, son incomparablemente más complicados que el impopular autor de ‘Pelléas’” (Ibíd.). ¿Cuál será, entonces, la causa de tamaña impopularidad? Según Ortega, es una cuestión de actitud²⁸, una actitud vulgar del público que acoge de buen grado una música en la que esa vulgaridad se ve reflejada. Por el contrario, “Debussy, en ‘La siesta del fauno’, ha descrito la campiña que ve un artista, no la que ve el buen burgués”²⁹ siendo este el “verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa” (Ibíd.).

En *La deshumanización del arte* el filósofo apunta una segunda causa para la impopularidad: la incompreensión. La incompreensión provoca humillación, y por ello se rechaza a la nueva música: “cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre humillado” (Ortega y Gasset, 2009, 14). El filósofo va aún más lejos cuando afirma que la reacción ante el arte nuevo provocará una escisión social entre los hombres vulgares, el pueblo o la masa que no la entiende, y los hombres egregios poseedores de “nobleza de nervios, de aristocracia instintiva” que sí la entienden. Es más, según Ortega, esta escisión es muy bienvenida pues saca a relucir “una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres” (Ibíd. 15).

La dicotomía masas/élite,³⁰ ampliamente estudiada en el ensayo *La rebelión de las masas*, asume un papel relevante en la filosofía orteguiana; es un texto clave para comprender los principios de una estética de la música. Ortega conocía el planteamiento que tenía a este respecto el poeta simbolista Mallarmé, quien dice acerca del reducido público que asiste a un concierto de un músico refinado, presumiblemente Debussy, lo siguiente: “aquel público subrayaba con la presencia de su escasez la ausencia multitudinaria” (Ortega y Gasset, 1972, 65). El comentario se refiere, muy posiblemente, a una de las primeras presentaciones de la obra *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que como él mismo nombre anuncia, pretendía ser un preludio al poema *Le faune* del mismo Mallarmé. Debussy, por su parte, tenía plena consciencia de no ser comprendido por el público y, es más, no pretendía serlo; quería crear de manera independiente respecto al público o los críticos musicales. En una ocasión en que la revista francesa *Comoedia* intenta entrevistarle dice:

“¡Qué idea! ¿Qué puede importar a la gente lo que yo hago? ¿Cree usted que eso le interesa a alguien? ¡Pobre joven! Y además, ¡aunque así fuese! ¡Trabajo como quiero, o más bien como puedo, y si supiese cómo, no se lo diría a nadie!” (Debussy, 1987, 273).

²⁸ “(...) el gran público no se arredra ante lo complicado con tal de que el artista se mantenga en una actitud vulgar, análoga a la suya.” (ibid.)

²⁹ Ortega se refiere al primer movimiento (*Allegro ma non troppo*) titulado ‘Sentimientos agradables al llegar al campo’, de la sexta Sinfonía de Beethoven: *Pastoral*.

³⁰ La problemática de las masas es también abordada en el libro España invertebrada publicado en 1921, en un artículo titulado “Masas” publicado en el diario madrileño *El Sol* en 1926 y en dos conferencias impartidas en la Asociación de los Amigos del Arte, en Buenos Aires en 1928.

Además, la conciencia de élite de los artistas modernos empieza pronto. Schönberg, por ejemplo, funda en 1918 la Verein für musikalische Privataufführungen –Sociedad de interpretaciones musicales privadas– en la que solamente el público verdaderamente interesado en la nueva música podía hacerse miembro y asistir entonces a los conciertos privados.

La originalidad orteguiana reside, pues, no en la identificación del problema, sino en la búsqueda de sus causas. El filósofo ha apuntado hacia un origen que ningún compositor, músico, musicólogo o crítico musical parece haber visto antes: el cambio de paradigma estético que requiere por parte del público una mudanza de actitud espiritual. Aunque la cuestión, como indican algunos especialistas y el mismo Ortega, partió del análisis musical desde un punto de vista sociológico, la cuestión es mucho más profunda y toca el núcleo de las cuestiones filosóficas sobre la posibilidad de existencia de un juicio estético cuyo criterio –establecido ahora por Ortega– es la distancia espiritual.

La explicación detallada de este nuevo criterio estético aparece por primera vez en el artículo “Musicalia II”, donde toman cuerpo los personajes de Pedro, cuya novia muere, y los amigos Pablo y Juan, que asisten a su desventura. Pablo, “el compasivo (...) se contagia con la amargura de su amigo (...) Juan, el artista, resiste a ese contagio”³¹ (Ortega y Gasset 1921b). Esa resistencia que permite a Juan situarse como observador ante la escena, crea la distancia espiritual que es condición *sine qua non* del surgimiento de “sentimientos secundarios que no son de participante, sino de contemplador estético” (Ibíd.).

Aunque con diferentes personajes, el mismo ejemplo aparece en *La deshumanización del arte*, donde se presentan los distintos puntos de vista que tienen sobre el moribundo su esposa, el médico, un periodista y un pintor. En este caso, es el pintor quien preserva el máximo de distancia espiritual, la mínima o nula contaminación psíquica y, por lo tanto, alcanza la plenitud estética. El pintor se ocupa de los elementos puramente formales: el dibujo de las figuras, el juego de luz y sombras, los colores y sus tonalidades, la perspectiva, etc. Según Ortega, la mayoría de las personas reaccionaría como el Pablo del primer ejemplo, dejándose contagiar por la tristeza de los que han perdido a su amor, permitiendo que ese sentimiento primario le invada; van viviendo la vida del otro. Lo que despierta la emoción en Pablo es la pasión, la misma pasión con la que trata a las cosas en su vida diaria, es decir, la empatía y el consiguiente contagio producido por el dolor de Pedro, que no requieren una actitud espiritual diferente de la que tiene normalmente. En consecuencia, según Ortega, estamos delante de un falso juicio de gusto. La actitud de Pablo –y el público de los conciertos está lleno de Pablos– es incompatible con la verdadera fruición estética.

Colocándose, por un breve momento, en el ángulo de la crítica musical, Ortega va aún más lejos estableciendo articulaciones entre períodos estéticos y compositores:

Yo no sabría formular con más claridad y rigor la diferencia entre la música romántica y la nueva música, entre Schumann y Mendelssohn de un lado, Debussy y

³¹ Es muy importante que no se confunda lo estético con lo ético. En el dominio de la ética, sí es muy favorable la empatía, el ponerse en el lugar del otro y sentir sus dolores, sus tristezas, su sufrimiento, pues sólo así se genera el verdadero amor al prójimo capaz de generar compasión.

Stravinsky de otro. Pedro, el novio triste, es Mendelssohn, Juan puede ser Debussy, en cuanto a Pablo, el compasivo, yo suelo reconocerlo en el público que se entusiasma con los melismos del primero” (Ibíd.).

Schumann y Mendelssohn son aquí reducidos a la estética del sentimiento, pero como sabemos, estos compositores no ilustran apenas esa estética. El filósofo tiende a tomar todo el romanticismo musical como estética del sentimiento, ignorando, por ejemplo, su coexistencia con la metafísica de la música instrumental, tan estimada por Schopenhauer, que Ortega silencia o ignora. No sabemos, por lo tanto, si esta reducción abusiva se debe a un desconocimiento o si lo hace con el propósito de intentar poner de relieve el contraste entre el arte antiguo, entiéndase arte romántico, y el nuevo arte del que son estandarte, para Ortega, Debussy y Stravinsky. También aquí es difícil aceptar completamente las afirmaciones orteguianas, pues Debussy y Stravinsky no son exactamente ejemplos de una misma estética musical y resulta bastante forzado colocar a ambos compositores bajo la misma categoría³².

Si en el plano estrictamente musical el filósofo puede carecer de precisión, en el plano puramente estético sus conclusiones son de lo más asertivo. Volviendo a la problemática de la verdadera fruición estética, el filósofo nos dice que “preferir Mendelssohn 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” (Ortega y Gasset, 1921b). ¿En qué consiste esta forma de terrorismo? Según lo que ya hemos visto, su raíz no es otra que la contaminación emotiva. Esta contaminación es de orden mecánico, se produce automáticamente y se nutre de la debilidad del hombre explotando sus sentimientos primarios. Así, el sujeto, en vez de tener en cuenta el objeto artístico, goza de sí mismo, de su mundo emocional interior y mediocre que cierto tipo de música induce. Esta distinción entre dentro y fuera es crucial en Ortega que, de nuevo, contrapone la música romántica de Beethoven a la nueva música de Debussy o Stravinsky:

Cuando oímos la romanza en fa de Beethoven u otra música típicamente romántica, solemos gozar de ella concentrados hacia dentro. Vueltos, por decirlo así, de espaldas a lo que acontece allá en el violín, atendemos al flujo de emociones que suscita en nosotros. No nos interesa la música por sí misma, sino su repercusión mecánica en nosotros, la irisada polvareda sentimental que el son pasajero levanta en nuestro interior con su talón fugitivo. En cierto modo, pues, gozamos, no de la música, sino de nosotros mismos. (...) La música de Debussy o de Stravinsky nos invita a una actitud

³² Laborda se da muy buena cuenta de cómo el término “nueva música” sufre diferentes interpretaciones que llegan hasta la paradoja: “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” (Laborda 2005a, 253). En la misma línea de pensamiento María Palacios afirma: “La música de Stravinsky en estos años también se muestra contraria al impresionismo, con lo que la simplicidad y el neoclasicismo representado por el ruso, conforman un mundo nuevo. Stravinsky representa así una nueva escuela de composición, una nueva estética musical y una nueva manera de entender la música y el arte, que fue especialmente recogida por los compositores del Grupo de los Ocho” (Palacios 2008, 237).

contraria. En vez de atender al eco sentimental de ella 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. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia afuera. Es ella lo que nos interesa, no su resonancia en nosotros. (Ibíd.)

La repercusión mecánica de la música dentro del sujeto que la escucha es mero contagio psíquico y este es un proceso inconsciente. La mecanicidad se opera inconscientemente³³ y en la inconsciencia no hay posibilidad de producción de ningún tipo de juicio, sea el estético o de conocimiento; la facultad del juicio, simplemente, no actúa. Desde aquí se percibe claramente el linaje kantiano³⁴ de Ortega: según Kant, el sentimiento de placer estético deriva de la formulación de un juicio sobre el objeto contemplado, juicio este que va acompañado de sentimiento (*Gefühl*) ¡pero siempre juicio! La facultad del juicio (*Urteilkraft*) se sitúa en medio de la facultad del conocimiento (*Erkenntnisvermögen*) y la facultad de apetición (*Begehrungsvermögen*). Si en la primera crítica, que trata del conocimiento, es una facultad mediadora entre la sensibilidad y la razón, en la tercera crítica su papel se modifica pasando a ocuparse del sentimiento de placer y displacer (*Gefühl der Lust und Unlust*) que se constituye ahora en principio determinante del juicio. La cuestión del placer estético es fundamental para Ortega: “Yo desconfío mucho de quien no es leal con sus propios placeres, quiero decir de quien no sabe claramente cuando se aburre o cuando se divierte” (Ortega y Gasset, *El elogio del Murciélago*).

En los inicios del siglo XX las nuevas propuestas artísticas provocan la ruptura con los valores estéticos tradicionales y dejan desorientado al hombre común que no sabe a qué atenerse, no posee ningún horizonte de referencia que le permita enmarcar lo que ve en los museos o escucha en las salas de concierto. El problema reside en que, como bien apunta Ortega, “si somos insinceros en nuestros placeres, ¿cómo no lo seremos en todo lo demás?” (Ibíd.). Fingir deleite ante la obra de arte es cerrar por completo la posibilidad de acceso a ella, es peor que el rechazo. Si, como vimos antes, lo que se siente es incomprensión, el esfuerzo por intentar comprender puede surtir algún efecto porque el gusto no sólo se discute, como bien observó Kant, sino que se educa. El buen sentido estético es algo que se puede desarrollar.

Para que se produzca un verdadero juicio estético, entendimiento y sentimiento tienen que actuar conjuntamente. Es decir, la emoción, a solas,

³³ “Todo placer originado en una sugestión mecánica, en un contagio, es ínfimo, porque es inconsciente. No se goza en él de la obra que lo produce, sino de su efecto ciego.” (Ortega y Gasset 1921b)

³⁴ Como dejan constancia las cartas que citamos al inicio de este trabajo, Ortega y Gasset enriqueció sus estudios filosóficos en Alemania entre 1905 y 1908 dónde fue discípulo del neokantiano Hermann Cohen en Marburgo. El mismo filósofo afirma: “En la obra de Kant están contenidos los secretos decisivos de la época moderna, sus virtudes y sus limitaciones”. (Ortega y Gasset 1924, 3) Y su hermano nos cuenta: “No soy yo quién para sentar la presunción de si fue o no Kant el catalizador metafísico de Ortega. Lo que sí puedo testificar, y me envanezco de ello, es que Ortega vivía y trabajaba e iba elaborando su sistema propio sobre el supuesto de la veneración al sencillo y raro solterón de Königsberg.” (M. Ortega y Gasset 1964, 17).

no sólo no es suficiente sino que le resta imparcialidad. Aunque aquello que en la representación de un objeto es meramente subjetivo y, por lo tanto, respeta apenas al sujeto, es su sentimiento de placer o displacer, y nada se predique del objeto contemplado, esta satisfacción o agrado artístico surge como efecto de la consciencia que adquirimos de la pura forma de la representación. Solamente “un juicio de gusto, sobre el cual encanto y emoción no ejercen influjo alguno (aunque se dejen estos enlazar con la satisfacción en lo bello), y que tiene, pues, sólo la finalidad de la forma como fundamento de determinación, es un juicio de gusto puro” (Kant, 2005, 300-301). Es la percepción de las finalidades sin fin, o formas puras que constituyen el objeto, lo que produce en el sujeto el agrado específicamente artístico. Es justamente esta especificidad del juicio estético lo que se constituye en Kant en principio *a priori*, en condición de posibilidad de tal modo de juzgar.

Ortega, en el sendero kantiano, saca a relucir el hecho de que si toda verdadera apreciación estética exige esta postura contemplativa, lo que ocurre con la nueva música es que, sin ella, la obra de arte se vuelve inaccesible. O el sujeto es capaz de tomar la distancia espiritual³⁵ necesaria o, simplemente, queda fuera de la fruición estética, pues ésta ya no sucede a través de la resonancia de elementos humanos en el interior del sujeto –“el eco sentimental”– sino que se deriva de los elementos constitutivamente estéticos.

Lo que el nuevo arte tiene de absolutamente original es ser en su mismo contenido una tendencia para la forma. Aristóteles fue quizás el primer filósofo en plantear con todo rigor esta cuestión, cuando en la *Poética* cuestiona la posibilidad de sentir placer en la contemplación de un cuadro dónde estén representados cadáveres (Aristóteles, 1990, 107). Ver cadáveres en vivo no es, seguramente, algo placentero; no sólo no se estaría ante una obra de arte sino que los sentimientos originados por tal imagen serían, muy probablemente, desagradables. ¿Dónde reside entonces la posibilidad de sentir placer en la contemplación de una representación de cadáveres? En la misma pregunta está contenida la respuesta. Al tratarse de una representación, y no de la cosa real, en primer lugar, se puede tratar de una obra de arte y, en segundo lugar, se puede disfrutar de la forma con que se representan los contenidos. El contemplador estético se relaciona, pues, con la forma de la representación, no con el contenido representado. Kant, en el mismo sentido que el Estagirita afirma:

La mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es dado, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto. (Kant 2005, 154)

Ortega se da cuenta de que el público del arte romántico se relaciona con el contenido de la obra de arte y no con su forma; se identifica con las pasiones allá representadas y por ello le gusta. Lo que el arte nuevo intenta

³⁵ “Esto supone una distancia entre el que ve y lo que se ve. La belleza, suprema distinción, exige que se guarden las distancias.” (Ortega y Gasset 1921b).

por todos los medios es eliminar el contenido humano de la obra de arte³⁶ – por ello Ortega lo llamó deshumanización– pero desde el momento en que los elementos humanos disminuyen, porque gozaba apenas del contenido y no de la forma de la obra, el hombre vulgar es incapaz de disfrutar de ella. En rigor, esta incapacidad ya se manifestaba antes, pero estaba disfrazada por la empatía con los contenidos: “con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir” (Ortega y Gasset 2009, 27). Sin contenidos humanos con los cuales relacionarse, el hombre vulgar queda ahora fuera, sin acceso a la contemplación estética que el nuevo arte ofrece.

Hasta aquí hemos hablado del punto de vista del contemplador de la obra de arte. Ahora nos tenemos que ocupar del otro lado de la moneda, el de la creación artística. ¿Qué tiene que hacer entonces un verdadero artista delante de la campaña primaveral? “Si por azar germinan en él aquellos sentimientos primarios, de mediocre carácter, se apresurará a ahogarlos avergonzado, y no dejará desarrollarse sino los estremecimientos que en el lado artista de su espíritu brotan” (Ortega y Gasset 1921a). Aquí tenemos la deshumanización del arte actuando: el artista verdadero ahoga, suprime sus sentimientos de hombre vulgar –lo que para Ortega va a ser sinónimo de lo humano– “y retendrá, por selección, exclusivamente sus sentimientos de artista” (Ibíd.). El arte nuevo es, pues, un arte de contención, contrariamente al desbordamiento y al arrebatado característicos del arte romántico. El antiromanticismo³⁷ de Ortega no podía ser más explícito: “Era forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla en una ejemplar objetivación. Esta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto” (Ortega y Gasset 2009, 34). En esto consiste la deshumanización. El filósofo la describe del siguiente modo:

Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna” (Ibíd., 20-21).

Si intentamos mantener apenas lo necesario, verificamos que algunas de estas características se sobrepone o incluyen unas en otras. De un modo sintético se podría afirmar que el arte deshumanizado se realiza sobre sí mismo y no sobre algún objeto fuera de sí. En esto consiste la artísticidad del arte, y en que es intrascendente. Todo lo demás, ludicidad, ironía, etc., son medios para llegar a este fin³⁸.

³⁶ “El nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’, y retener sólo la materia puramente artística.” (Ortega y Gasset 2009, 47).

³⁷ “El antirromanticismo tenía una carga de antigermanismo claro. Pensemos en tres fuertes personalidades del momento, Ortega y Gasset, Eugénio D’Ors, y el propio Machado serán símbolos de una clara postura antirromántica. El antirromanticismo en música tuvo una fuerza especial por varios motivos, era en primer lugar el gran enemigo para los defensores de una estética vanguardista sobre todo a partir de 1915, pero el mismo tiempo era el enemigo a combatir porque no dejaba de ser una asignatura pendiente, de nuestra música, y por ello encerraba el peligro de que queriendo recuperar el tiempo perdido, actuase de rémora, como de hecho fue.” (Casares Rodicio 1986).

³⁸ Ciriaco reduce las siete características del arte deshumanizado de Ortega a tres: eliminación de las formas vivas, arte artístico, arte intrascendente. cf. (Morón Arroyo 1965, 440).

Volviendo a las dos actitudes antagónicas que ha señalado Ortega, de concentración hacia dentro y concentración hacia fuera, ambas dejan su huella también en la crítica musical:

A partir de estas ideas en su artículo [Polichinela y Maese Pedro] Salazar se sitúa para su análisis en el otro polo, el del creador, y señala que en el caso de Stravinsky, este ‘talla y recorta el gesto sonoro’ proyectando hacia fuera su *Polichinela*, dándole actualidad en tanto que Falla modela hacia dentro el episodio cervantino ‘convirtiéndolo en nueva sustancia poética’, (...) ‘Stravinsky en *Polichinela* ve la farsa. Falla en *Maese Pedro*, ve la poesía.’ (...) Así, si seguimos la idea expresada por Ortega, esto implica también una adscripción de la actitud de Falla al espíritu romántico, que lleva a la poesía y a una expresión musical ‘más intensa e inefable’ y la de Stravinsky al de lo clásico, que conduce a la farsa y a una música que acompaña, que explica, que resulta más objetiva (Persia 2003, 268).

Aunque sea discutible si, en verdad, está hecho un buen uso de la terminología orteguiana, lo que es indudable es su huella en la crítica musical del momento.

Otro tema sobre el cuál reflexiona Ortega y Gasset y que deja su huella en el mundo musical es la cuestión de la tradición³⁹: “tiene que parecernos perverso un patriotismo sin perspectiva, sin jerarquías, que acepta como español cuanto ha tenido a bien producirse en nuestras tierras, confundiendo las mas ineptas degeneraciones con lo que es la España esencial” (Ortega y Gasset, 1970, 91). En un momento en que la música se está volviendo sobre sus orígenes, yendo a buscar inspiración al folclore nacional, hay que distinguir entre el documental y la búsqueda de la esencia. Como ya vimos antes, según Falla, esto es lo que hace Debussy en su *Iberia*, acoge lo esencial y luego, inspirándose en ello, crea una música nueva. En las *Meditaciones del Quijote*, conjunto de ensayos que se originaron espiritualmente en la negación de la España caduca, el discurso de Ortega y Gasset contra la tradición es perentorio:

No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición (...) será necesario que nos libertemos de la superstición del pasado, que no nos dejemos seducir por él como si España estuviese inscrita en su pretérito. (Ibíd. 92)

Este planteamiento orteguiano se verá reforzado en *La deshumanización del arte*: “un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complicada negación de los tradicionales” (Ortega y Gasset, 2009, 45). Es la voluntad de libertarse del pasado lo que une a los artistas jóvenes que se ven criticados por ello, como bien observa Falla cuando irónicamente afirma:

Al artista se le exige, para ser cuanto menos respetado, que no avance, que no intente hacer más de lo que se ha hecho por la generación penúltima. Sí, en la generación penúltima, pues la última es siempre por lo menos sospechosa... (Falla 1916, 4).

La nueva música no reniega de la tradición, pero, como se ha dicho antes, no se limita a copiar, a hacer lo que ya fue hecho y se había olvidado para

³⁹ Exactamente sobre esta cuestión véase (Persia 1994). En el sendero del acierto de las intuiciones orteguianas respecto a la música véase también (Sesma Landrín 2001).

presentarlo ahora como si fuera nuevo, engañando a las gentes con su falta de memoria cultural. El regreso al pasado es una inspiración y produce frutos, no clones. Por ello, en palabras del maestro español: “de este esfuerzo por libertarse de viejas rutinas ha nacido la música nueva: la música libre de trabas y tutelas ajenas, que vive por sí y para sí y que aspira a realizar aquel ideal, que fue causa inconsciente de las primitivas manifestaciones del arte sonoro” (Ibíd.).

No sabemos si en defensa de la libertad de cara a los cánones instituidos o en el entendimiento de la autenticidad de lo nuevo como posibilidad de realización de la esencia, Falla se inspira o no en Ortega. Lo que es innegable es la coincidencia de posturas que a este respecto tienen compositor y filósofo. Y las influencias, si las hubo, podrán haber funcionado en ambas direcciones, pues, si realmente fue Ortega el primero en hablar en contra de la tradición en las *Meditaciones del Quijote* publicadas en 1914, de la conferencia que impartió Falla en el Ateneo madrileño en 1915 y que se publica en 1916 en la *Revista Musical Hispano-Americana* podemos escuchar ecos en *La deshumanización del arte* de Ortega, ora respecto a la consideración de Debussy como renovador del arte sonoro, ora respecto a los propios procedimientos artísticos que conllevan en sí la destrucción⁴⁰. Por otro lado, de su estancia en París y de su contacto personal con los músicos y compositores franceses, Debussy en particular⁴¹, Falla ha podido traer a España muchas ideas nuevas que ciertamente habrán influenciado a la flor y nata intelectual que se interesaba por tales asuntos.

Sin embargo, hay un término particularmente importante para la musicología que no aparece en la obra de Ortega: la evocación. Es la clave para entender este modo de ir a beber al pasado sin repetirlo, o de inspirarse en otras culturas sin hacer de ellas documentales o caricaturas⁴². Evocación no es ni copia, ni registro etnográfico, ni expresión. Evocación, no imitación, es la palabra de orden de la nueva música, que se convierte en piedra de toque en el artículo de Falla:

La fuerza de evocación condensada en la *Soirée dans Grenade* tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. Estamos muy lejos de esas *Sérenades*, *Madrileños* y *Boleros* que nos regalaban antaño los fabricantes de música española. (...) no hay un solo compás tomado del folclore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir España. (Falla 1972, 71).

Entender el concepto de evocación tardó su tiempo. Carlos Bohs deja constancia de la reacción del público a *Iberia* de Debussy: “El Sr. Pérez Casas interpretó la ‘Iberia’, de Debussy, que escandalizó a un nutrido grupo. ¡Debussy!... ¿Pero estas sutilezas artificiosas tienen algo que ver con España? ¿A qué se mete con nosotros?” (Bohs, 1921, 374). La violencia de esta reacción muestra, como bien observó Ortega, la humillación que se siente ante lo que

⁴⁰ “Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad.” (Falla 1916, 5).

⁴¹ “Of all his Parisian associations, however, it was Dukas and Debussy who made the greatest impression on Falla.” (Hess 2001, 32).

⁴² Sobre esta problemática véase (Giménez Rodríguez 2005).

no se comprende. Hace falta un cambio de paradigma estético para que se creen las condiciones de posibilidad de acceso a la nueva música. La discusión de estas cuestiones, tan relevantes en lo que se estaba viviendo musicalmente no solo en España sino también en Europa, ciertamente ha ayudado a considerar la música, en el plano cultural, como un arte tan respetable como sólo habían sido hasta entonces la poesía, la literatura y algunas manifestaciones de las artes visuales. En adelante, no solamente la música se encuentra ya, de pleno, en el reino de la cultura; los mismos compositores se proponen desarrollar en su persona las capacidades creativas y las intelectuales⁴³, durante mucho tiempo tenidas como incompatibles.

Conclusiones

Ortega y Gasset no escribe mucho sobre música, no pretende hacerlo. Cuando defiende a los que valoran la nueva música tampoco corre riesgos, pues, si es verdad que aún se levantan voces discordantes y Debussy aún divide al público, también es verdad que mucha gente cualificada ya había hablado, escrito y demostrado el valor del compositor francés, entre ellos Adolfo Salazar, crítico musical del periódico *El Sol*, dirigido por el mismo Ortega. Entonces ¿por qué escribe Ortega sobre música? ¿Por qué motivo se adentra en caminos que no son el suyo?

Ortega habla de música porque va a decir sobre ella lo aún no dicho. Su mente filosófica se da cuenta de algo que los excelentes musicólogos no han percibido: el fenómeno de la impopularidad generalizada de las artes, no solamente de la nueva música, es una cuestión de cambio de paradigma estético y no sólo de novedad de la misma, de falta de habituación de los oídos a un nuevo modo de conjugar sonidos.

Este cambio de paradigma exige un cambio de actitud por parte del contemplador estético. En rigor, para que se pueda acceder a la nueva música es necesario que se creen las condiciones para la producción de un verdadero juicio estético, verdadero en términos kantianos, como se intentó clarificar antes. Cuando aún no se ha producido este cambio en el público, ello impide el acceso a las obras.

También desde el punto de vista de la creación artística, el modo de crear ha cambiado: en lugar de intentar reproducir lo real, el artista joven va en contra de las cosas, las des-realiza, crea ultra-objetos (Ortega y Gasset, 2009, 27) capaces de generar emociones secundarias, sentimientos específicamente estéticos.

Este doble cambio de actitud que se requiere en ambos, contemplador y creador, es una actitud de deshumanización, de salida del mundo natural libertándose de la humanidad primaria. Deshumanizar es lo que tiene que hacer el artista; el contemplador, a su vez, deshumaniza también cuando tiene que inventar otra forma de tratar con los objetos estéticos. El concepto de deshumanización es extraordinariamente eficaz para darse cuenta de lo que

⁴³ Como deja claro Rodolfo Halffter, compositor perteneciente al madrileño Grupo de los Ocho: “para nosotros el compositor era también un intelectual que debía como tal, interesarse al lado de otros intelectuales por ocupar un primer plano en la vida cultural española”. (Casares Rodicio 1986, 24).

ocurre no solo en el área de la música, que nos interesa en particular, sino en el marco artístico en general; es una aportación de claridad que va a permitir elevar el grado de asertividad y rigor en la discusión.

En el debate musical de la época era costumbre considerar a los franceses como frívolos por la restauración de los valores decorativos, por la búsqueda de placer y belleza, y por el toque irónico de su música; ya a los alemanes se les acusaba de pretenciosos por la búsqueda de lo sublime y el peso de la transcendencia en la obra de arte. El musicólogo americano Richard Taruskin considera que deshumanización del arte es una expresión mucho más adecuada para darse cuenta de esta batalla entre franceses y alemanes (Taruskin, 2010, 60). Ya en 1934, el alemán Rudolf Schaefer “reportándose a Halm, Schenker y Kurth, exhalaba como gran conquista de la musicología la ‘Entmenschlichung der Tonkunst’” (Carvalho 1991, 11) –la deshumanización del arte de los sonidos. ¿Influencia de Ortega y Gasset? Sería posible plantear la hipótesis, pues el filósofo viajó varias veces a Alemania, dónde impartió conferencias, y además sus libros se encuentran traducidos al alemán. A su vez, Susanne Langer en *Feeling and Form* editado en 1953, cita a Ortega y Gasset a propósito de la metáfora del vidrio y de la transparencia que consta en *La deshumanización del arte* sobre la incapacidad de la mayoría del público para prestar atención a la obra de arte en sí misma –a la forma– perdiéndose en los asuntos humanos que puedan existir en su contenido. Estos son apenas algunos ejemplos de la huella de Ortega y Gasset en el pensamiento musical internacional. Habrá, sin duda, muchos más.

Por todo ello, creemos legítimo concluir que aunque no se haya comprobado que el filósofo tuviera alguna vez una educación musical formal, su pensamiento sobre la música, como dice Carol Hess, lo convierte en “agente provocador”, siendo el filósofo quien establece los parámetros del debate en torno del arte moderno⁴⁴. La huella musical de Ortega y Gasset es, por lo tanto, ineludible.

Bibliografía

- ARISTOTELES. 1990. Poética. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
ARCONADA. 1926. En torno a Debussy, Madrid: Espasa-Calpe, 1926.
BOHS, C. 1921. Música. Cosmopolis 26.
BRUN, L. 1916. Revista Teatral. Nuestro Tiempo n° 212, Madrid.
CABALLERO, P. 1916. La Lectura Dominical, Septiembre 16.
CASARES RODICIO, E. 1986. Música y músicos de la generación del 27. La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la Música del Ministerio de la Cultura en el Festival de Granada, pp. 20-34.
COCTEAU, J. 2009. Le coq et l'arlequin, Paris: Stok.
DEBUSSY, C. 1987. El Sr. Corchea y otros escritos, Madrid: Alianza, 1987.

⁴⁴ “Well might a critic address these matters in Spain in the 1920s, where the “rude battle” for modern art was in full swing. Although Baroja, Benjamín Jarnés y Valle-Inclán all took part, the agent provocateur was Ortega, who with “Musicalia” and installments of Notes on the Novel and The Dehumanization of Art appearing in El Sol in the early 1920s, staked out the parameters of the debate.” (Hess 2001, 145).

- FALLA, Manuel. 1916. Introducción al estudio de la música nueva. *Revista Musical Hispano-Americana* nº12, Diciembre 31.
- _____. 1972. Claudio Debussy y España. Escritos sobre música y músicos. Madrid: Espasa-Calpe.
- FESSER, J. 1916. Los Bailes Rusos - Epílogo. *Revista Musical Hispano-Americana*. Junio 30.
- GARCÍA LABORDA, J.M. 2005a. Los escritos musicales de Ortega y su “circunstancia” histórica. Madrid. *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 10/11, pp. 245-271.
- _____. 2005b. Nuevas perspectivas Historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España. Madrid. *Revista de Musicología*, XXVIII 2. pp. 1347-1363.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J. 2005. El hispanismo musical francés: hacia una revisión de la españolada. *Revista de Musicología*, XXVIII, 2. pp. 1365-1673.
- GRAY. 1994. José Ortega y Gasset. El Imperativo de la Modernidad. Una Biografía Humana e Intelectual. Madrid: Espasa-Calpe.
- HESS, C. 2001. Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936, Chicago: University of Chicago Press.
- JAROCINSKY, S. 1970. Debussy. Impressionnisme et Symbolisme, Paris: Seuil.
- KANT, I. 2005. Crítica del Juicio, Madrid: Espasa-Calpe.
- LANGER, S. 1953. Feeling and Form. New York: Scribners.
- MARTIN LUENGO, M. 1999. José Ortega y Gasset, Madrid: Rueda.
- MASSÓ LAGO, N. 2006. El Joven José Ortega (1902-1916). Anatomía del pensador Adolescente, Castellón: Ellago.
- MORLA LYNCH, C. 1957. En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936), Madrid: Aguilar.
- MORÓN ARROYO, C. 1965. Las dos Estéticas de Ortega y Gasset. AIH. Actas II. pp. 339-445.
- MUÑOZ, M. 1918. El Imparcial. Madrid. Octubre 27.
- NIN, Joaquín. 1905. “Conciertos Lamoureaux”, *Revista Musical Catalana*, II, 23.
- NOTARIO RUIZ. 2001. Estética y música a partir de la rebelión de las masas. *Revista de Estudios Orteguianos* nº 2, pp. 105-110.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1970. Meditaciones del Quijote. Madrid: Revista de Occidente.
- _____. 1972. La Rebelión de las Masas. Madrid: Revista de Occidente.
- _____. 1991. Cartas de un joven español 1891-1908, Madrid: El Arquero.
- _____. 2009. La Deshumanización del Arte, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- _____. 1924. Kant – Reflexiones del Centenario 1724-1924. *Revista de Occidente*, abril-mayo.
- _____. 1921a. Incitaciones. Musicalia I. Madrid. El Sol. Marzo 8.
- _____. 1921b. Incitaciones. Musicalia II. El Sol. Madrid Marzo 24.
- _____. Incitaciones. Elogio del Murciélago I. El Espectador IV. Biblioteca Virtual José Ortega y Gasset URL: <http://iddooqaa.eresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm> [Consulta: 3 febrero 2009]
- ORTEGA Y GASSET, Manuel. 1964. Niñez y Mocedad de Ortega, Madrid: Clavó.
- ORTEGA SPOTTORNO, J. 2002. Los Ortega, Madrid: Taurus.

- PALACIOS, M. 2008. La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931), Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- PARMENO. 1908. Real. Orquesta Sinfónica. Primera Sesión. Heraldo de Madrid, 30 Marzo.
- PERSIA, J. 1986. La Música en la Residencia de Estudiantes. La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la Música del Ministerio de la Cultura en el Festival de Granada, pp. 47-63.
- _____ 1994. Falla, Ortega y la renovación musical. Revista de Occidente, Mayo, pp. 102-116.
- _____ 2003. En torno a lo español en la música del siglo XX. Diputación de Granada, 2003.
- PRIEST, D. 1999. Le Sacre du Printemps. Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky, Vermont: Ashgate.
- SALAZAR, Adolfo. 1916a. Los Festivales del Teatro Real. Revista Musical Hispano-Americana nº5, Mayo 31.
- _____ 1916b. Los Bailes Rusos. Disertaciones y Soliloquios. Revista Musical Hispano-Americana. Junio 30.
- _____ 1918. Gacetilla Musical. Orquesta Sinfonica El Sol. Madrid. Octubre 28.
- _____ 1919. Pelléas et Mélisande. El Sol Madrid. Octubre 20.
- _____ 1921. Crónicas Musicales. Le tombeau de Debussy. Iberia y la Orquesta Filarmónica. El Sol. Madrid. Enero 25.
- _____ 1933. Orquestas Filarmónicas y de Cámara. El Sol. Madrid. Abril 4.
- Sesma Landrín, N. 2001. 'Musicalia'. Origen de La deshumanización del arte", Madrid: Revista de Estudios Orteguianos nº 2, pp. 83-90.
- TARUSKIN, R. 2010. Getting Rid of Glue. Music in the Twentieth Century, The Oxford History of Western Music. Oxford University Press.
- VALLAS, L. 1927. Les Idées de Claude Debussy, Paris: Librairie Française.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. 1991. Sociologia da Música. Elementos para uma Retrospectiva e para uma Definição das suas Tarefas Actuais. Penélope nº 6, Lisboa: Cosmos.
- VILLALBA, L. 1916. Debussy. La Música Nueva. Arte Musical nº 45. Noviembre 15.
- VILLAR, R. 1912. Orientaciones. Revista Musical 4. Bilbao 04.
- ZAMORA BONILLA, Javier. 2001. Ortega y Gasset. Barcelona: Plaza Janés. Alrededor del Mundo (26/06/1916)
- TEATRO DEL CENTRO. Tercer Concierto de la Orquesta Sinfónica. El Imparcial, Madrid, (27/10/1918).

Maria João Neves is a Researcher at CESEM - Center of studies of Sociology and Musical Aesthetics of the University Nova of Lisboa http://cesem.fcsh.unl.pt/welcome-to-cesem-centro-de-estudos-de-sociologia-e-estetica-musical?set_language=en where she currently prepares Post-Doctoral work financed by FCT, the Portuguese national funding agency for science, research and technology <http://www.fct.pt/index.phtml.en> She earned her Ph.D. in Contemporary Philosophy with a dissertation on María Zambrano in 2002. She publishes regularly in scientific indexed journals.

See more at <https://fcsh-unl.academia.edu/MariaJoãoNeves>
 Contact: filosofiamjn@gmail.com