



Assaig

Ortega contra Ortega: un anàlisi crític de su estètica musical

Miguel Arnaiz Molina
Investigador independiente

RESUM

El 8 de març del 1921 es publicava al diari *El sol* la primera part del que seria un dels poquíssims escrits sobre música del filòsof José Ortega y Gasset, en aquell moment col·laborador destacat del citat periòdic. Ens referim a «Incitaciones. Musicalia», on Ortega reflexiona sobre la recepció de la «nueva música» (que identifica primerament amb Debussy y després amb Stravinski) i proposa un canvi de paradigma en la manera de jutjar l'art, anticipant-se en tres anys als postulats de *La deshumanización del arte*, la seua obra de referència en qüestions d'estètica. En les següents línies, ens introduïrem en el context històric i musical que envolta la publicació de les dues parts de «Musicalia», i posarem l'accent en la recepció de Debussy i Stravinski a Espanya durant el primer quart del segle, així com en l'estrena d'*Iberia* al Teatro Price i la repercussió de *Petrushka* al Teatro Real que motivaren a Ortega a escriure els seus articles. Finalment, s'analitzaran de manera crítica les propostes estètiques del filòsof i es confrontaran amb tot el anteriorment exposat.

Paraules Clau: Musicalia; estètica musical; Debussy; Stravinski

RESUMEN

El 8 de marzo de 1921 se publicó en el diario *El sol* la primera parte del que iba a ser uno de los poquísimos escritos sobre música del filósofo José Ortega y Gasset, por aquel entonces colaborador destacado de dicho periódico. Hablamos de «Incitaciones. Musicalia», donde Ortega reflexiona sobre la recepción de la «nueva música» (que identifica con Debussy primero y luego con Stravinski) y propone un cambio de paradigma en la manera de juzgar el arte que se anticipa en tres años a los postulados de *La deshumanización del arte*, su obra cumbre en lo que a estética se refiere. A lo largo de las siguientes líneas nos introduciremos en el contexto histórico y musical que rodea la publicación de las dos partes de «Musicalia», haciendo hincapié en la recepción de Debussy y Stravinski en España durante el primer cuarto de siglo y en el estreno de *Iberia* en el Teatro Price y la reposición de *Petrushka* en el Teatro Real que motivaron a Ortega a escribir sus artículos. Finalmente, analizaré de forma crítica las propuestas estéticas del filósofo y las confrontaré con todo lo anteriormente expuesto.

Palabras Clave: Musicalia; estética musical; Debussy; Stravinski

ABSTRACT

On 8th March of 1921 it was published in the spanish newspaper *El sol* the first part of what it was going to be one of the few musical writings of the philosopher José Ortega y Gasset, by that time a well-known collaborator of that journal. We refer to «Incitaciones. Musicalia», where Ortega reflects on the reception of the «new music» (which he identifies with Debussy at first and later on with Stravinski) and proposes a change of paradigm in the way of judging the art that anticipates by three years to the postulates of *La deshumanización del arte*, his top work on the aesthetic matters. Along these lines we'll get introduced in the historical and musical context in which the two parts of «Musicalia» were published, paying special attention to the reception of Debussy and Stravinski in Spain during the first quarter of the century and to the premier of *Iberia* in the Teatro Price and the rerun of *Petrushka* in the Teatro Real, wich motivated Ortega to write his articles. Finally, I'll analyse in a critical way the aesthetical proposals of the philosopher and I'll confront them with all of the previously exposed.

Keywords: Musicalia; musical aesthetics; Debussy; Stravinsky

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: setembre 2020 / septiembre 2020 / September 2020

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2020 / noviembre 2020 / November 2020



1. Debussy: *Iberia*

El 21 de enero de 1921 tuvo lugar en el Teatro Price el estreno de la segunda parte de la obra orquestal *Images* de Claude Debussy: *Iberia*, que llegaba a España con más de diez años de diferencia con respecto a la *première* parisina de 1910, un retraso que no era, en absoluto, un hecho aislado y que ha sido señalado por diversos autores como sintomático de la lenta penetración de la “modernidad” musical en nuestro país durante aquellos años (Laborda, 2005: 1347-1348). Significativamente, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la que iba a ser, a la postre, la obra más emblemática y con mejor acogida en España del compositor francés, ya se había encontrado con no pocas dificultades a su llegada a Madrid en 1906 (un año después de su estreno en Barcelona), recibiendo sonoras protestas por parte del público y el nada halagüeño calificativo de «vomitadura de perro» por parte de Manuel Manrique de Lara en su crítica del evento (Salazar, 1933: 6). El debate en torno a la música de Debussy como pináculo de la “modernidad” musical, que para José María Laborda alcanza su temperatura máxima en la década de los veinte (2005: 1351), aglutinará, por un lado, a los defensores de la música francesa, con figuras como el compositor Manuel de Falla y los críticos José Mantecón y Adolfo Salazar, este último redactor destacado en el diario *El sol* desde 1918 y uno de los principales impulsores del cambio de gusto estético que opera en estos años, y a los «antimodernos» por el otro, ejemplificados en los críticos y también compositores Rogelio del Villar y el ya citado Manrique de Lara, ambos hostiles hacia la “nueva música” transpirenaica aunque por diferentes razones (nacionalismo español en el caso del primero y wagnerismo militante en el segundo). Resulta difícil no escuchar ecos en esta dialéctica del enfrentamiento entre «aliadófilos» y «germanófilos» que había dividido a buena parte de la intelectualidad española durante la recientemente terminada Gran Guerra. El origen de esta percepción de la música de Debussy como paradigma de aquella «modernidad» bien podría remontarse a la famosa conferencia pronunciada por Manuel de Falla en el Ateneo de Madrid en 1915, un año después de su vuelta de París, titulada *Introducción a la nueva música* (y publicada un año más tarde en la *Revista musical hispano-americana*), donde el compositor califica al francés de “innovador del arte sonoro” al tiempo que arremete contra los «errores» atonales del austríaco Anton Schönberg (al que aun así salva de la quema por lo que tiene de innovador):

Y al llegar a este punto de nuestro estudio, me creo en el deber de destruir un error que muchos padecen con harta frecuencia, el de figurarse que el principal distintivo de la música nueva consiste en la pródiga producción de disonancias harmónicas [*sic.*]. [...] No me cansaré de repetir que los procedimientos harmónicos, por sí solos, no constituyen en manera alguna el distintivo característico de la nueva música; el espíritu nuevo reside, más que en ninguna otra cosa, en los tres elementos fundamentales de la música: el ritmo, la modalidad y las formas melódicas, fuentes al servicio de la evocación. [...] tanto es así que en la música de Claudio Debussy, por ejemplo, encontramos una predilección muy marcada por los acordes consonantes. 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).

Falla deja bien claro, a un nivel técnico, qué es para él la «nueva música» e introduce un término fundamental para su valoración estética: la «evocación», una palabra que Ortega nunca utilizará directamente pero que guarda estrecha relación con su concepción «antimimética» del arte, como veremos más adelante. No menos importante es la reflexión que el compositor introduce, en otros momentos de la conferencia, sobre la recepción de dicho arte y sobre la música del ámbito germánico:

Al artista se le exige [*sic.*], para ser cuando 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... [...] Pues bien, señores: yo os declaro con toda lealtad que por mucha que sea vuestra admiración por esos grandes maestros [habla de Beethoven y Wagner] no será seguramente mayor que la que yo les profeso. Pero con la misma lealtad debo deciros que, salvando algunas excepciones de las que luego me ocuparé, sus procedimientos puramente musicales no pueden aplicarse de un modo general a la música que escriban los compositores de otras razas sin detrimento de su carácter individual y nacional. [...] Y a ún

voy más lejos: los mismos compositores austríacos o alemanes que han seguido servilmente las fórmulas de escritura musical de Beethoven y de Wagner, no han conseguido con ello más que paralizar el progreso admirable, y por todos reconocido, que la música alemana o austríaca ha realizado desde el siglo XVIII, hasta la composición de *Parsifal*. [...] Por este análisis veremos que, exceptuando la *Canzona in modo lidico*, de Beethoven, y el *Parsifal*, de Wagner, en todo el resto de la obra de estos inmortales maestros no hay apenas un vestigio de arte antiguo. El gran tesoro musical anterior a la obra de Juan Sebastián Bach, es sistemática y voluntariamente ignorado o despreciado, como si el arte sonoro no hubiese tenido digna existencia hasta la aparición del Gran Cantor [J. S. Bach, es decir, toda la música anterior al siglo XVIII]. [...] Y esto es, repito, la gloria de la música nueva: la de restituir al arte el tesoro abandonado, aprovechando al mismo tiempo, en cuanto a artificio exterior, la enseñanza admirable que nos han legado los últimos siglos [...] (Falla, 1916: 2,4).

Cuatro ideas fundamentales se desprenden de todo lo anterior: que comienza a vislumbrarse una crisis del arte, de la cual no se especifican las causas, donde el impulso renovador de los artistas va a chocar, cada vez más, con los gustos progresivamente más conservadores del público; que dichos gustos están sólidamente asentados en torno al legado romántico decimonónico, ejemplificado principalmente en las figuras de Beethoven (al que hoy difícilmente se podría aplicar dicha etiqueta) y Wagner; que dicho legado no puede ni debe ser tomado como referencia para el artista contemporáneo, al estar circunscrito a un periodo y cultura («raza») determinados; que la música «antigua», tenida por toda aquella anterior a J. S. Bach (es decir, anterior a lo que teóricos como Walter Piston han denominado la «práctica común», que se extendería desde los inicios del XVIII hasta las últimas fases del romanticismo) es un legado que debe ser recuperado y utilizado como recurso para la «nueva música», complementando las otras características antes descritas. Por todo ello queda claro que este nuevo estilo se define para Falla como fuertemente antirromántico, pero ello no nos debe llevar a engaño respecto a sus aspiraciones nacionalistas: por más que el modelo lo constituya una música como la de Debussy, pretendidamente despojada de connotaciones esencialistas y, por tanto, exportable a otros contextos (cosa que es asumir demasiado), lo cierto es que Falla y sus afines buscan las esencias patrias en la música con tanto ahínco como la generación previa, solo que ven necesaria una urgente renovación estilística ahora que el modelo de Wagner, tenido en un principio como adalid del regeneracionismo musical en nuestro país, ha quedado expuesto tras varias décadas en el candelero (y muy posiblemente el impacto de la Primera Guerra Mundial haya tenido algo que ver en ello) como mera exaltación germanista. Quizá así se entiende la veneración que aún guarda Falla hacia su maestro, Felipe Pedrell, ferviente nacionalista y al mismo tiempo uno de los máximos exponentes del wagnerismo en España.

Es interesante observar cómo las ideas aquí expuestas se irán replicando de forma casi literal en los años siguientes por parte de los seguidores de Falla, alcanzando el grado de mantra en algunos casos. De esta forma, cuando Adolfo Salazar se refiere a la música de Schönberg y Skriabin en una crónica de concierto para el diario *El sol* en 1920, lo hace en términos negativos por considerarla, en esencia, música «romántica», por más que utilice novedosos procedimientos técnicos. Para Salazar la música «septentrional» es música basada en una estética «intelectualista», donde el valor «real» de la música (para él la cualidad puramente sonora), se entremezcla y confunde con las asociaciones extramusicales (lo cual, paradójicamente, vincularía dicho «intelectualismo» con la vocación emocional del romanticismo, entendida como ajena a la propia música). Frente a esta música «antimusical» estaría la música «musical», propia de los países «soleados» (entre los que Salazar incluye a Francia, ¿por qué no?), que se basa en una concepción «sensualista» de la misma, esto es: basada en la propia percepción sonora y nada más (Salazar, 1920: 10). Por absurdas que puedan resultarnos estas generalizaciones hoy en día lo cierto es que ponen de relieve, una vez más, la dicotomía entre norte vs. sur y antiguo vs. moderno respectivamente (no olvidemos que Salazar niega la cualidad de «moderno» al «norteño» Schönberg y prácticamente se saca de la manga toda esta teoría para justificarlo), con el añadido de que ahora no se trata meramente de una polarización de tintes políticos entre Francia y Alemania, sino que Salazar hace partícipe a España de un constructo más amplio (el de los países «soleados»), adquiriendo todo el discurso una deriva esencialista y hasta casi determinista (que

Salazar lance estas afirmaciones en un momento en el que la música romántica aún gozaba del grado máximo de popularidad en nuestro país ya es el remate del disparate, pero debe hacernos reflexionar sobre las intenciones últimas de su autor, que no son la de hacer un retrato fiel de la actualidad cultural sino la de construir y difundir unos ideales estéticos *ad hoc* usando *El sol* y otros medios de difusión como altavoces). Por otro lado, la hagiografía musical elaborada por Salazar traza bien a las claras una línea de pensamiento evolucionista, donde el «genio» de los compositores se va a medir en relación a su capacidad de innovación. De esta forma, cuatro y no más, son los «grandes renovadores» para el crítico: Claudio Monteverdi, por su aportación a la creación de la ópera; L. van Beethoven, como finalizador del clasicismo (parece que su cualidad de renovador le exonera aquí del «pecado original» romántico); Modest Mussorgsky, con el que, dijo Falla, empezaba realmente la «nueva era de nuestra música» (Falla, 1916: 4); y Claude Debussy, como punto final del romanticismo (Salazar, 1920: 10).

Más allá de lo que a Salazar le hubiese gustado, lo cierto es que la recepción de Debussy en España fue, hasta bien entrados los años treinta, muy irregular. Algunas obras, como el ya mencionado *Prélude à l'après-midi d'un faune*, sufrieron un estreno problemático, pero fueron poco a poco ganándose el favor del público. Otras, no menos importantes en la trayectoria del compositor, como *Iberia* o *La mer*, encontrarían aún mayores dificultades. Si Salazar realizó una importante labor de difusión de la figura de Debussy desde su tribuna en *El sol*, aún más importante fue, si cabe, el trabajo realizado desde 1915 por la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas, estrenando varias de sus obras más emblemáticas y realizando más de 50 audiciones de las mismas hasta el cese de su actividad en 1936 (Laborda, 2005: 1350). Fue esta misma orquesta la que se ocupó del estreno de *Iberia*, en enero de 1921, significativamente, tan solo un mes después de que Falla publicase en la *Revue Musical* un artículo titulado «Claude Debussy et l'Espagne», donde llegaba a decir: «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» (citado en Neves, 2015: 8).

Casi suena a ironía, después de leer esto, el escueto comentario que le dedica el crítico de *El país* al estreno de *Iberia* donde se limita a pedirle al Sr. Pérez Casas que «no se olvide de la música española» (*El país*, 1921: 3), obviamente con otra idea de «música española» en mente. Bromas aparte, lo cierto es que, a pesar de que el maestro Pérez Casas tomó precauciones y programó *Iberia* para sonar justo después de una obra canónica, en este caso la *Sinfonía «Escocesa»* de Mendelssohn (cosa que, por otro lado, era muy habitual en los estrenos potencialmente problemáticos) la obra no salió demasiado bien parada y las crónicas del día siguiente hablan de «voces airadas, ruidosas protestas» y algún taconeo. Entendemos ahora en su contexto el inicio de la primera parte de «Musicalía», cuando Ortega afirma: «El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy» (8/3/1921: 2). Salazar se cuida mucho de señalar la condición de «recién llegados» (léase, «no entendidos»), de aquel sector protestón, frente al público habitual del Price que supo, según él, «defender vibrantemente su derecho a la admiración» (25/1/1921: 2), todo ello después de haber dado por zanjado el debate sobre la música francesa, con victoria, por supuesto, el año anterior (1920: 10). No obstante, ahora el crítico introduce un matiz fundamental y del que Ortega se hará eco en «Musicalía» (la cuestión es, quién influyó a quién), al establecer el carácter irónico de la música de Debussy como el principal impedimento para que un determinado tipo de público (aquel que por ingenuo piensa que se están riendo de él) pueda siquiera llegar a entender al francés («*monsieur qui ne comprend pas*» será el sobrenombre utilizado por Salazar para ridiculizarlo). Con todo ello, quizá la clave para entender el fiasco de *Iberia* la dé indirectamente José Mantecón (firmando como Juan del Brezo) en su crónica del periódico *La voz*: «¿Qué esperaban ayer los auditores de la "Iberia", de Debussy[?] Tangos, peteneras, jotas, una zarzuela más, en estilo sinfónico» (1921: 2). Por más que *Prélude à l'après-midi d'un faune* fuese ya una obra ampliamente aceptada, es muy probable que el grueso del público, con la idea de *Carmen* de Georges Bizet en la cabeza como referente sonoro de música francesa «a la española» (o «españolada *à la française*»), sencillamente no

esperase una obra evocativa, «una España adivinada más que vista y sentida» (Castell, 1921), bajo un título tan aparentemente explícito como *Iberia*. Si, como parece, la ironía señalada por Salazar y la capacidad de evocación descrita por Falla, mayores logros de la música de Debussy, son al mismo tiempo la principal razón de su incompreensión, tenemos ante nosotros los cimientos ideales para que Ortega intente edificar sobre ellos una nueva crítica del gusto.

2. Stravinski: *Petrushka*

Escuchada con oídos actuales la música de Ígor Stravinski resulta notablemente más compleja, ecléctica, audaz y provocadora que la de Claude Debussy. ¿Cómo es posible que su recepción en España resultase, en líneas generales, mucho menos problemática que la del francés? Una posible explicación sería su propia condición de ruso. Y es que, por peregrino que pueda sonar, no debería descartarse que el público español de la época estuviera más predisuesto a aguantar las excentricidades de un compositor «exótico» (cuyo nombre, seguramente, ni siquiera era capaz de pronunciar) y libre, por tanto, de toda sospecha en el pertinaz debate entre música francesa y música germana. La naturaleza de las obras estrenadas, por otro lado, podría darnos una clave mucho más concreta: se trata, en su mayoría, de ballets, obras que permiten al público contextualizar la música en función de cuestiones dramáticas y escénicas, lo cual, tal y como ha señalado Teresa Cascudo en su estudio de caso de *Petrushka* (2005: 499), parece predisponer a estos géneros a una mejor recepción con respecto a la música sinfónica. Un estudio de la suerte que corrieron en paralelo los estrenos de las obras de Stravinski y Debussy durante el primer cuarto de siglo parece confirmar dicha hipótesis, poniendo de relieve que el peor para el ruso en nuestro país, *Fuegos artificiales*, estrenada entre fuertes protestas en 1914, fue precisamente una obra sinfónica, mientras que el estreno de la ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, en el Teatro Tívoli de Barcelona en 1919, puede considerarse, teniendo en cuenta los antecedentes, de los más amables que su música conoció (fue un acontecimiento que se deslizó «inadvertido, callado e indiferente» diría Salazar. 1919:3).

El estreno en Madrid de *Petrushka* tuvo lugar el 28 de mayo de 1916 en el Teatro Real. La compañía de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, la misma para la que Stravinski había escrito los ballets *El pájaro de fuego* (1911), estrenado en España en abril de 1916, y *La consagración de la primavera* (1913), había sido expresamente invitada a la capital por Alfonso XIII y la propia familia real asistió al evento, que se repitió a lo largo de diez días entre finales de mayo y principios de junio. La recepción del público fue fría y los conciertos, cuya organización corrió a cargo del Patronato del Teatro Real, llegaron a registrar pérdidas debido a la baja asistencia. Aun así, se generó un interesante debate en los medios donde la mayoría de los críticos alabaron, a pesar de su «rareza», el colorido orquestal de la partitura y su impresionante capacidad descriptiva (de nuevo, el factor escénico cobra relevancia). También hubo detractores, y en ese sentido, la crítica de Rogelio del Villar resulta de lo más reveladora:

¿No caminaremos en fuerza de extremar la nota de lo raro y de lo pintoresco hacia una estética de lo «feo», por separarnos del arte clásico y al querer renovar los medios de expresión retrocedamos [*sic.*] hacia un arte elemental y primitivo, convirtiendo la música en una serie de ruidos acústicos? (Villar, 1916).

Con gran intuición, del Villar da en el clavo al señalar los que son, posiblemente, los tres elementos más importantes en la concepción estética de Stravinski durante este periodo: alejamiento del «arte clásico» (entendido como regularidad rítmica, armonía funcional etc.), «primitivismo» y exploración de las posibilidades del sonido como fenómeno acústico. ¿Acaso no coinciden estas características, en especial la última, con aquella estética «sensualista» descrita por Salazar cuatro años después? Si hay un nexo común entre la música de Stravinski y la de

Debussy probablemente sea este y no nos debe sorprender, por tanto, el énfasis que pondrá el crítico de *El sol* más adelante en remarcar lo que de francés tienen los ballets del ruso (23/3/1921: 7). Este acercamiento de Stravinski a la esfera «soleada» tiene, además, otras implicaciones: tras la muerte de Debussy en 1918 queda vacante, para la intelectualidad musical española, el liderazgo de la «modernidad» europea. Descartado Schönberg, de quien poco se conoce en España (y de lo poco que se conoce «Su estética nos repugna; su música, como especie, nos parece abominable») (Salazar, 1920: 10), Stravinski parece la siguiente opción lógica (y eso a pesar de que hoy en día se le considera más bien el punto de ruptura de dicha «modernidad»). Es este un detalle importante, a mi juicio, para entender por qué diletantes musicales de la talla de Ortega y Gasset citarán de forma prácticamente intercambiable a estos dos compositores para defender unos mismos planteamientos estéticos, a pesar de que, en muchos aspectos, su música es radicalmente opuesta.

El 22 de marzo de 1921 Stravinski en persona vino a Madrid a dirigir la reposición de su *Petrushka* en el Teatro Real. No hubo alaridos, la representación se desarrolló sin sobresaltos y el público mantuvo un tono acorde con la «mayor distinción y discreta pintura de las obras actuales» nos dice Salazar (23/3/1921: 7) (quizá Ortega hubiese preferido la expresión «apatía»). El evento, sin duda, será motivo de reflexión para el filósofo, pues aparecerá indirectamente mencionado en los dos escritos sobre música (la segunda parte de «Musicalia» y «Apatía artística») que redactará más adelante ese mismo año.

3. Ortega: «Musicalia»

Llegados a este punto y antes de entrar de cabeza en los textos de Ortega urge resolver dos preguntas preliminares: ¿asistió el filósofo a los mencionados conciertos los días 21 de enero y 22 de marzo? y ¿qué sabía de música Ortega y Gasset?

La respuesta a la primera se despacha rápido: no se sabe con seguridad y no importa. Ortega habla de la recepción de esos eventos y eso le da pie para divagar sobre la situación general del arte y la música en nuestro país, sin entrar en ningún momento a comentar cuestiones específicas, entiéndase, a modo de crónica. Por otro lado, aunque Ortega no hubiese asistido personalmente a dichos conciertos, pudo leer, como cualquier otro melómano, las reseñas que sobre ellos se escribieron y, ¿por qué no?, pudo haber intercambiado impresiones directamente con Salazar, quien colaboraba en el mismo periódico que él (ocasiones, desde luego, no faltaban).

Con respecto a la segunda pregunta, como buen filósofo Ortega habla de todo sin saber de nada (no, no es sarcasmo). En la segunda parte de «Musicalia» él mismo advierte al lector, en parte, quizá, sinceramente y en parte, quizá, con un punto de ironía socrática, de que «no sabe nada de música» (24/3/1921: 3), pero ello no significa que estuviera ajeno a las ideas y corrientes musicales que pululaban a su alrededor. Si bien es cierto que el filósofo nunca recibió una educación musical formal ni aprendió a tocar instrumento alguno (cosa que, por sí sola, sería muy discutible traducir como «saber de música») tuvo ocasiones de desarrollar su afición por la música de concierto, especialmente durante su estancia en Alemania, y desde muy joven sabía perfectamente cuáles eran sus preferencias. Así lo atestigua la siguiente carta escrita desde Marburgo (Hesse) en 1907:

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.¹

Por otro lado, la intensa actividad del filósofo como conferenciante y su estrecha vinculación con la Residencia de Estudiantes propiciaron, sin duda, que muchas de las ideas estéticas que se han ido planteando a lo largo de este trabajo, con Falla y Salazar como principales difusores, fuesen calando en algún u otro momento en Ortega (y quizá él pudo también influir en ellas²). Esto es más que una suposición, pues, como veremos, el filósofo se hace eco de dichas ideas en sus propios escritos, aunque, obviamente, no se limita a repetir las de forma literal sino que las elabora a su manera. Otra referencia importante fue el ensayo *Le coq et l'arlequin: notes autor de la musique*, escrito por Jean Cocteau el mismo año de la muerte de Debussy y que Ortega cita en «Musicalia». En este ensayo el autor francés consideraba superada la música de Debussy (una idea que en España, como ha podido comprobarse, no se contemplaba en absoluto, en un momento en que, además, ni siquiera estaba aún plenamente aceptada) y señala a Stravinski (junto a Erik Satie y el llamado Grupo de los Seis) como adalid de la «nueva música». De todos ellos únicamente Stravinski interesará a Ortega, al que, como ya se ha comentado, ubica en una relación de igual a igual con Debussy. Hechas las aclaraciones pertinentes, es el momento de ir a los textos.

Ortega comienza su primera parte de «Musicalia» estableciendo una premisa inicial y desenrollando, a partir de ahí, el hilo de su argumentación. ¿Cuál es esa premisa? «La nueva música, y sobre todo la que es nueva en más hondo sentido, la nueva música francesa, carece de popularidad.»³ Que en 1921 la música de Debussy se categorice como «nueva» es, desde luego, llamativo. Como ya se ha mencionado, Ortega conocía el ensayo de Cocteau, por lo que estaba al corriente de lo que sobre el tema se pensaba en suelo francés, pero no debe olvidarse que este es un artículo de divulgación pensado para un público español. La cuestión de por qué la música francesa es «nueva en más hondo sentido» será desarrollada por Ortega más adelante, pero de momento la pregunta inmediata es ¿cuál es el motivo de esa impopularidad? «El gran público odia siempre lo nuevo por el mero hecho de serlo. (...) como ayer silbaba a Wágner, silba hoy a Debussy. (...) ¡Son tan difíciles [la ciencia y el arte actual]!- se dice-. Si llamamos difícil a todo lo que no comprendemos, no hay duda que lo son». Son dos, por tanto, las razones dadas por Ortega para esta impopularidad: la novedad *per se* y la dificultad. Pero, ¿era la música de Debussy tan complicada? Se trata de otro tipo de dificultad, más allá de lo meramente técnico, como él mismo explica:

Beethoven y Wágner, populares, son incomparablemente más complicados que el impopular autor de *Pélleas*. (...) intrincadísimas arquitecturas cuya inteligencia demuestra que 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. A mi modo de ver, éste es todo el secreto de la dificultad que suele encontrarse en la audición de la nueva música: es ésta sencillísima de procedimientos, pero va inspirada por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo. De suerte que no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular.⁴

Finalmente enseña Ortega sus cartas: hay, en occidente, dos tipos de arte, el vulgar y el erudito, ambos irremediabilmente separados (a diferencia, según nos dice en un párrafo anterior, de lo que ocurre con las uniformes culturas orientales, tópico que el filósofo trae por los pelos para sustentar su crítica a la situación del

¹ José Ortega y Gasset, *Cartas de un joven español. 1891-1908*, Madrid, El arquero, 1991, p. 514, citado en: Maria João Neves, “La huella del pensamiento musical de Ortega y Gasset”, *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 2015, edición 29, p. 3.

² Esta hipótesis ha sido recientemente desarrollada por el musicólogo Carlos Villanueva. Véase: Carlos Villanueva, “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”, en María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, 2009, ICCMU, pp. 221-264.

³ José Ortega y Gasset, “Incitaciones. Musicalia I”, *El sol*, 8 de marzo de 1921, p. 3. Hasta que se especifique lo contrario todas las citas entrecorilladas de aquí en adelante están extraídas de esta misma fuente.

⁴ *Ibidem*.

arte europeo). De esta forma, la dificultad del nuevo arte no se basaría en la complejidad técnica sino en su actitud erudita, inalcanzable para el entendimiento de la mayoría, dándose la paradoja de que, precisamente, las nuevas formas artísticas eran en esencia más sencillas que las del romanticismo. Pero ¿si el nuevo arte es erudito, por qué el anterior es vulgar? y ¿en qué se traduce todo esto? Únicamente entendiendo la concepción ética y política de Ortega puede darse respuesta a estas preguntas: una visión esencialmente aristocrática (de indudable herencia nietzschiana), que será desarrollada más adelante en su obra *La rebelión de las masas* (1929), donde se proponen dos modelos de individuo, el «hombre masa» y la élite u «hombres egregios», donde lo que diferencia a ambos no es el estrato social (Ortega pone mucho énfasis en ello), sino, principalmente, la capacidad de juicio. El primero se deja llevar, carece de iniciativa y permite que otros piensen por él (es una «masa» en el sentido más visual del término). No posee, por tanto una individualidad definida y, aunque lo crea, no es «auténtico» sino un producto de su entorno. El segundo representaría todo lo contrario. Para Ortega los «hombres egregios» han sido representados en la historia por la nobleza y el «hombre masa» por el vulgo, conociendo todos ellos, en todo momento, cuál era su lugar en la pirámide social (no deja de ser llamativo que cuando se trata de describir a la sociedad en su conjunto Ortega sí vincula estas categorías a la clase o estamento, sin atender demasiado a las variables individuales). El gran «espejismo» de las revoluciones liberales de XIX y la implantación de la democracia habrían conducido, para Ortega, a la subversión del orden ideal de la pirámide, elevando a la «masa», identificada con la clase burguesa (se olvida Ortega de todos los que estaban por debajo, o los mete en el mismo saco) a la categoría de paradigma hegemónico, siendo el romanticismo su manifestación artística: «Pues bien, como la democracia reconoce los derechos políticos que todo hombre, sólo por nacer, posee, el romanticismo proclamó los derechos artísticos de todo sentimiento por el mero hecho de ser sentido. (...) Esto es exactamente la música romántica: expresión del lugar común sentimental». En el siguiente ejemplo Ortega concretará aún más todo esto:

Tómese una situación cualquiera; por ejemplo, una campiña bajo el imperio floreal de primavera. El pacífico comerciante, el virtuoso profesor, el ingenuo empleado, al encontrarse ante ella, se sentirán anegados en un abundante flujo de deleitables emociones. Son los sentimientos que cualquier hombre de tipo mediocre experimenta (...) Llamad a un gran músico [Beethoven] y haced que ponga en sonido esos sentimientos vulgares, filisteos, mediocres. El resultado será aquel trozo de la Sexta sinfonía que se titula “Sentimientos agradables al llegar al campo”. (...) Pero ante la campiña llega un hombre de sensibilidad exquisita, un artista que lo sea de verdad. (...) Eliminando sus reacciones de hombre cualquiera, retendrá, por selección, exclusivamente sus sentimientos de artista. Si un músico de menor tamaño que Beethoven da armónica expresión a los sentimientos artísticos de ese hombre, y sólo a ellos, resultará «La siesta de un Fauno» de Debussy.⁵

He aquí el principio fundamental de la estética de Ortega, el «verdadero arte» no «recrea» sentimientos, no «imita» la naturaleza (la *mimesis* clásica se torna vulgar y mediocre), el verdadero arte es una abstracción puramente estética de todo lo anterior y, por tanto, no puede ser accedido de forma sensible sino a través del juicio crítico de otro artista. El «verdadero arte» no apela a cuestiones que vayan más allá del propio arte y, por tanto, es autosuficiente (como la belleza para Aristóteles). En la segunda parte de «Musicalia» introduce Ortega los términos «concentración hacia adentro» y «concentración hacia afuera» para ejemplificar la diferencia de actitud en la percepción del arte romántico y el “nuevo arte” (24/3/1921: 3) En la música romántica el arte es un medio para el goce de nosotros mismos a través del sentimiento, en la «música nueva» el arte es el fin (se acercan aquí las estéticas de Ortega y Salazar, entendiendo la música como objeto sonoro ajeno a nosotros mismos y por tanto accesible mediante la contemplación y el juicio estético). El «verdadero arte» es, en resumen, un arte «egregio» para hombres «egregios», impopular en esencia, pues el hombre «vulgar» (el burgués para Ortega) solo se guía por el corazón. Esta es la razón por la que la «nueva música» francesa (es decir, Debussy) es la más nueva «en su más hondo sentido» para el filósofo, pues es en ella donde ve los principios fundamentales de una nueva forma de

⁵ *Ibidem*.

entender el arte que más adelante desarrollará en *La deshumanización del arte*. Una vuelta al arte anterior al romanticismo, no en cuanto a técnica sino en cuanto a actitud. ¿Por qué parece molestar, entonces, la impopularidad de Debussy?, ¿acaso no se deberían asumir los silbidos a su música como naturales bajo estos parámetros? Hay una cuestión que no escapaba a la mayoría de los críticos del momento y que en el caso de Ortega podía ser especialmente sensible por diversas razones: aquellos que hoy abucheaban a Debussy eran los mismos que décadas antes habían hecho lo propio con Wagner, un compositor del que, valga como muestra de su extraordinaria popularidad en el momento en que el filósofo escribía estas líneas, se llegaron a interpretar nada menos que siete óperas en la temporada 1920/21. Se trata del mismo público que seis años después aplaudirá a Debussy, pero solo en el momento en que su obra ya se encuentre consolidada en el repertorio: «Por lo visto, aún hay una categoría inferior a los imbéciles: son los pastichistas, son los que admiten la obra cuando la obra es ya historia.» (Citado en Neves, 2015: 8). Tratemos de imaginar, por un momento, a Ortega, en pleno desarrollo de su ética aristocrática, soportando que la obra de Wagner (su Wagner) fuese «contaminada» por el gusto popular, elevada a la categoría de objeto de consumo por el mismo público que años atrás le había dado la espalda. Quizá solo así podamos entender el agrio rechazo que en estos momentos inspira la música romántica para el filósofo, de la que ya no parece disfrutar como en su juventud, y la irritación que le produce (al igual que a Salazar) que el grueso de público silbe las obras del «arte nuevo» en lugar de resignarse calladamente a aceptar su incapacidad para entenderlas y, con ello, asumir su inferioridad intelectual (desde luego, se desea un imposible y ellos lo saben). Cuando Ortega condena la música de Debussy a una irremediable impopularidad, presente y futura, no tanto expresa una percepción como un deseo: el de mantener ese reducto de «arte auténtico» alejado de las garras del vulgo.

¿Significa todo esto que Ortega es contrario al sentimiento en el arte? No, pero su idea de sentimiento es profundamente antirromántica, en la medida en que este debe ser guiado por la razón (*raison du coeur*, citando a Pascal). Ante la obra de arte el sentimiento surge, en todo caso, del propio juicio estético, pero no de la obra como tal. Este cambio de paradigma no es para Ortega algo restringido al arte, sino la guía para un cambio estructural mucho más profundo de la sociedad, una vuelta a una jerarquía aristocrática que dé por zanjada la zozobra «transitoria» del liberalismo y su reflejo artístico, el romanticismo. Quizá lo más interesante del análisis que hace Ortega del panorama musical de su tiempo respecto a, por ejemplo, el de Falla o Salazar, sea su visión transversal y su vocación de futuro, más como estética del mañana que del hoy, que se manifiesta como profundamente en crisis. Visto desde la actualidad, queda claro que esa crisis del arte no había hecho sino empezar (de hecho no ha acabado), pero resulta fascinante cómo Ortega ya va intuyendo cuáles van a ser algunos de los puntos fundamentales de disputa, empezando por el divorcio entre artista y público, donde cuanto más hacia adelante parece querer ir el creador, más hacia atrás se va la audiencia, y adelantándose en sus especulaciones sobre la relación entre clase social y gusto estético a lo que mucho tiempo después Pierre Bourdieu sistematizaría de forma científica en *La distinción*. Por último, y no menos importante, señala Ortega en «Apatía artística» una cuestión fundamental y que se irá agudizando con el avance del siglo, la desconexión de la música «culta» con la actualidad cultural, para encapsularse en una suerte de reducto museístico.

Un concierto al modo usado ¿no es ya un error de perspectiva, como lo es un museo? Se reúne en una sala a centenares de personas extrañas entre sí; se las propone, de tal hora a tal otra, no ocuparse sino de oír y se enfoca irremisiblemente su atención superior hacia unos instrumentos. Queda así la obra de arte abstraída, segada de su fondo nativo, que es nuestra vida personal (Ortega y Gasset, 1921: 3).

Es «Apatía artística» una obra desconcertante, en la que Ortega se retracta implícitamente de algunas de sus afirmaciones anteriores (apenas unos meses antes). De pronto, el arte como fin, el arte contemplativo, ya no parece

ser la suma expresión del goce estético sino una suerte de reminiscencia del trascendentalismo sobreactuado de los románticos, que pretendían que su obra fuese más importante que el espectador. Ortega dice ahora que la «verdadera música» está en la calle, es la que se vive y se respira, sin mayores pretensiones que la de servir de telón de fondo para otras actividades, como bien sabían los artistas del siglo XVIII (18/10/1921: 3). No son estas afirmaciones radicalmente nuevas, la música como arte intrascendente ya había sido explorada por Erik Satie y era, de hecho, uno de los valores más apreciados de la “nueva música” frente a la ampulosidad y pretenciosidad wagneriana, lo que sorprende es que da la impresión de que Ortega es, de pronto, consciente de los espacios físicos en los que esta música se desarrolla y de los rituales que la envuelven, tornándose en apático y artificioso aquello en lo parecía haber depositado sus últimas esperanzas para una música del mañana. Dado que la música no volvería a ser tema central en sus escritos sobre estética, nos quedaremos con la duda de hacia dónde se encaminaba aquello que parecía estar tanteando.

Bibliografía

- Casares Rodicio, Emilio (2017): «España musical de Manuel de Falla», *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid, Granada, Centro de documentación de música y danza-INAEM, Fundación archivo Manuel de Falla, pp. 685-723.
- Cascudo, Teresa (2005). «Los críticos de la “música nueva”: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid», *Revista de musicología*, 32 (1): 491-499.
- Castell, Ángel María: «"Iberia" de Debussy es aplaudida y siseada», *ABC*, 25 de enero de 1921.
- «De música», *El país*, 25 de enero de 1921, p. 3.
- Falla, Manuel de (1916): «Introducción al estudio de la música nueva», *Revista musical hispano-americana*, 12: 2-5.
- Fourmont Giustiniani, Eve (2013): «Ortega y las artes: una estética raciovitalista», *Guía de Ortega*, 293-309.
- Laborda, José María García (2005): «Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España», *Revista de musicología*, 28 (2): 1347-1363.
- ____ (2005): «Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su “circunstancia histórica”», *Revista de estudios orteguianos*, 10-11: 245-274.
- Lerena, Mario (2015): «“Madrid brillante”: modernismo y vanguardia de una década prodigiosa (1910-1920)», en Alberto González y Alberto Honrado (coord.) *El teatro del arte: libro de las jornadas de zarzuela* (pp. 56-77), Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca.
- Mantecón, José [Juan del Brezo], «Claudio Debussy y su “Iberia”», *La voz*, 25 de enero de 1921, p. 2.
- Neves, Maria João (2015): «La huella del pensamiento musical de Ortega y Gasset», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, edición 29.
- Nieto Yusta, Constanza (2007-2008): «José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte», *Espacio, tiempo y forma* (pp. 285-299), UNED, serie VII, Hª del arte.
- Ortega y Gasset, José: «Incitaciones. Musicalia I», *El sol*, 8 de marzo de 1921, p. 3.
- ____ «Incitaciones. Musicalia II», *El sol*, 24 de marzo de 1921, p. 3.
- ____ «Incitaciones. Apatía artística», *El sol*, 18 de octubre de 1921, p. 3.
- ____ (1994): «La deshumanización del arte», en *José Ortega y Gasset, obras completas, vol. 3* (pp. 353-386). Madrid: Alianza Editorial, pp. 353-386.
- Salazar, Adolfo «En el Tívoli. *Pelléas et Mélisande*», *El sol*, 20 de octubre de 1919, p. 3.
- ____ «Crónicas musicales», *El sol*, 23 de marzo de 1920, p. 10.
- ____ «Crónicas musicales», *El sol*, 25 de enero de 1921, p. 2.
- ____ «Los bailes rusos», *El sol*, 23 de marzo de 1921, p. 7.
- ____ «La vida musical», *El Sol*, 4 de abril de 1933, p. 6.
- Villanueva, Carlos (2009): «Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas», en María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (pp. 221-264). Madrid, ICCMU.
- Villar, Rogelio del, «Las pantomimas rusas», *La esfera*, 26 de junio de 1916.

Miguel Arnaiz Molina

miarnaiz@ucm.es

Graduat en Musicologia el 2019 per la Universitat Complutense de Madrid (UCM), estudia en l'actualitat (2019/2020) el Màster de Música espanyola i hispanoamericana impartit per aquesta mateixa universitat. Està preinscrit en el Programa de Doctorat Interuniversitari en Musicologia de la Universitat Complutense de Madrid (UCM) i la Universitat de Valladolid (UVa), i ha superat amb èxit la primera fase per a la concessió d'una Beca Estatal per a la Formació de l'Professorat Universitari (FPU) per a la realització de la seva tesi doctoral.

Graduado en Musicología en 2019 por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) estudia en la actualidad (2019/2020) el Máster de Música española e hispanoamericana impartido por esa misma universidad. Está preinscrito en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y la Universidad de Valladolid (UVa) y ha superado con éxito la primera fase para la concesión de una Beca Estatal para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) para la realización de su tesis doctoral.

Graduated in Musicology in 2019 from the Complutense University of Madrid (UCM) he is currently (2019/2020) studying the Master of Spanish and Hispano-American Music imparted in the same university. He is prematriculated in the Inter-University Doctorate Program of Musicology in the Complutense University of Madrid (UCM) and the University of Valladolid (Uva) and has successfully passed the first phase for the concession of a State Scholarship for the University Faculty Formation (FPU) in order to do his doctoral thesis.

Cita recomanada

Arnaiz Molina, Miguel. 2020. «Ortega contra Ortega: un análisis crítico de su estética musical». *Quadrivium, Revista Digital de Musicología* 11 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].