

A Recepção de Debussy em Espanha Avanços e Retrocessos na Mudança de um Paradigma Estético

Maria João Neves (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)
filosofiamjn@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende dar conta da recepção de Debussy na imprensa espanhola nas primeiras décadas do séc. XX desde a sua estréia em 1904 até 1935, data da última representação de Iberia em Espanha antes da guerra civil. O estudo segue não apenas as reações do público e da crítica musical do momento mas pretende também acompanhar a discussão filosófica que se gerou a propósito da mudança de paradigma estético que a nova música suscitou. Têm-se em conta as diferentes posições de músicos e musicólogos da época, procurando mostrar como o debate e o trabalho didático de alguns críticos contribuiu para a modificação da percepção do público.

Palavras-chave: Debussy; Espanha; Crítica musical; Percepção do público.

The Reception of Debussy in Spain Advances and Setbacks in the Transformation of an Esthetic Paradigm

Abstract: This article gives an account of the reception of Debussy in the Spanish press in the early decades of sec. XX since his debut in 1904 until 1935, date of the last performance of Iberia in Spain before the Civil War. The study follows not only the reactions of the audience and the music critics of the time but also tries to follow the philosophical discussion it generated by the purpose of changing the aesthetic paradigm raised by the new music. The paper has taken into account the different positions of musicians and musicologists of the time, trying to show not only the debate but also the didactic work of some critics who contributed to changes in perception of the audiences.

Keywords: Debussy; Spain; Musical criticism; Perception of the audiences.

A estreia de Debussy em Madrid dá-se na Sociedad Filarmónica em 1905 com o Quarteto em Sol menor, composto em 1893. Do programa fazia parte um outro quarteto de autoria do compositor espanhol Manrique de Lara¹, o que não deixa de ser curioso pois Lara foi dos seus principais antagonistas em Espanha. Estavam criadas condições para a polémica que não tardou em surgir num público e numa crítica que se dividem, como testemunha Roda (1905):

Ayer apareció por vez primera, en un programa de artistas españoles, el nombre modernísimo de Claudio Debussy. Los que conocíamos su obra temíamos que el sedimento arcaico de nuestro público recibiera con hostilidad este encantador cuarteto. Al terminar el primer tiempo se produzco en el público una impresión de extrañeza: aplaudimos unos cuantos y nadie protestó; al terminar el segundo grandes aplausos y bis; el tercero causó un hondo efecto poético; el cuarto, por cuya suerte temíamos bastante, fue aplaudido tibiamente. En el intermedio los comentarios eran unánimes: todos encantados con los dos tiempos centrales, y declarando francamente que no habían entendido el primero y el último; todos menos algunos músicos, que en nombre de los cánones sagrados, que en otro tiempo aprendieron, que fija la vista en su tablatura, señalaban como modernos Beckmesser, las faltas graves en que el innovador había ocurrido (p. 1).

Roda (1905) tinha perfeita consciência do atraso musical espanhol face à Europa mais a norte, pelo que a estreia de Debussy vem significar o início de uma tentativa de inversão desta tendência:

En nuestra música dramática estamos perfectamente anticuados; en música coral completamente ayunos; en música sinfónica, los grandes nombres de los compositores modernos nos son totalmente desconocidos; oratorios, cantatas, lieder, sabemos

que existen porque lo dicen los catálogos editoriales, porque los periódicos extranjeros hablan de sus ejecuciones y porque podemos leer las partituras los aficionados a ello (p. 1).

Apesar de tudo, pelos documentos consultados constata-se que o Quarteto em Sol menor de Debussy recebeu uma melhor recepção na estreia² do que nos anos subsequentes. Veja-se a crítica de D. Dur (1906), sobre a mesma obra, um ano mais tarde:

(...) insoportables el primero y el último tiempos, principalmente este, en que no aparece por ningún lado la expresión grande y apasionada que el autor se propone, a no ser que haya tratado de despertarla en contra de él, porque en este caso si creo que lo consigue por completo de la mayor parte del auditorio (p. 3).

Consideramos que escutar Debussy partindo do princípio que o compositor pretende uma “expressão grande e apaixonada” é condenar a audição ao fracasso, pois nada mais longe dos ideais estéticos do compositor francês que os sentimentais arrebatos típicos do Romantismo musical. Por outro lado, exactamente sobre o mesmo concerto Roda (1906, p. 4) diz-nos: “La actitud del público con el cuarteto de Debussy fue de lo más curioso que darse puede, aplaudió con mucho calor el primero, pidió la repetición del original scherzo y del poético andantino, y aun á las crueles disonancias del final no puso cara tan hosca como se temía”. Como se pode observar, as percepções de Dur e Roda sobre o mesmo concerto variam bastante: um põe em relevo a rejeição do público, o outro considera que o acolhimento superou as suas expectativas. Este facto alerta-nos para a necessidade de tomar sempre em consideração as simpatias musicais dos críticos pois estas parecem condicionar a sua visão, sendo muito difícil encontrar uma crítica imparcial. Enquanto Dur considera que Debussy carece de sentimento e realiza “amaneiramentos” do pior gosto possível³, Roda ouve em Debussy algo novo que considera que marcará a música vindoura e encontra no compositor francês poesia, cor, originalidade e uma verdadeira alma de artista⁴.

Em 1906 é a vez da Orquestra Sinfónica de Madrid estreiar o Prélude à l’après midi d’un faune⁵ de Debussy sob direcção de Enrique Fernández Arbós. O musicólogo e crítico musical Adolfo Salazar (1933) revisita este momento:

Debussy fue, como primero de todos, el más violentamente atacado, insultado inclusive. Y de que 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 (p. 6).

Não deixa de chocar a linguagem dos críticos espanhóis quando sentem aversão por um determinado compositor ou obra. São frequentes as alusões a animais: “vômito de um cão”, no texto acima citado; “linguagem da raça felina”⁶ atribuída a Debussy por Dur (1906, p. 3), que também refere que as primeiras composições de Schumann produziam o efeito de “um saco cheio de gatos”⁷. Mesmo quando pretendem ser elogiosos falando com orgulho dos seus compositores nacionais a deselegância das expressões é notória, veja-se, por exemplo, o título do artigo de Corpus Braga (1920, p. 5): “A careca de Falla e o chapéu de três bicos”⁸.

Aliando-se a Salazar na defesa da nova música, Ortega y Gasset (1921, p. 3) considera que “Debussy, en ‘la siesta del fauno’, ha descrito la campiña que ve un artista, no la que ve al buen burgués”⁹. Para o filósofo (2009, p. 34) “Debussy deshumaniza la música, y por

ello data de él la nueva era del arte sonoro”, querendo com isto dizer que Debussy erradica da música o sentimentalismo fácil.

Quando em 1908 se estreiam dois Nocturnos de Debussy, Nuages e Fêtes, pela Orquestra Sinfónica de Madrid dirigida pelo maestro Arbós, Parmeno (1908) comenta o concerto do seguinte modo:

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.

Ortega y Gasset reflecte profundamente sobre a questão da impopularidade da nova música perguntando-se se, de facto, a música de Debussy deixasse de ser nova através das ditas “insistentes execuções” passaria então a agradar. Este assunto abordado pela primeira vez no texto *Musicalia I*, tomará grande relevância no ensaio *La deshumanización del arte* e, no que se refere à dicotomia elite/massas no ensaio *La rebelión de las masas*. A conclusão de Ortega (1921, p. 3) é de que a música de Debussy permaneceria impopular: “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 irremediavelmente impopulares.” A música do compositor francês jamais agradará às massas, é uma música de elites que exige refinamento intelectual e uma verdadeira atitude estética, oposta ao contágio emotivo que vinha acontecendo com a música romântica. De facto, a aceitação de Debussy tardará.

Em 1912 Rogelio del Villar dá uma conferência no Ateneo de Madrid onde deixa constância da sua repulsa pela música francesa e do perigo que esta significa para o nacionalismo espanhol:

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, melancolía enfermiza (p. 81).

Como se pode verificar, certos críticos cujos ouvidos estão demasiado habituados às grandes massas orquestrais de Wagner, reagem mal à redução de meios proposta por Debussy, à sua contenção e busca de essência, confundindo a delicadeza e o refinamento da sua arte com “neurastenia”.

A nova música não surge sozinha, pelo contrário, ela forma parte de uma mudança de paradigma estético que envolve outras artes tais como a pintura e a literatura. Quando a seis de Dezembro de 1914 a pianista M. Dumesnil estreia na Sociedad Filarmónica de Madrid *Arabescos* de Debussy, obra composta em 1891, há que ter em conta que os arabescos são comuns à música do compositor francês e à pintura do austriaco Klimt, por exemplo. A utilização do arabesco significa para as artes visuais a independência da imitação pois permite o afastamento da arte figurativa e abre caminho rumo à arte abstracta cujo valor reside na pura forma. Em Espanha Manuel Abril (1915) é um dos intelectuais que se debruça sobre as afinidades entre a música e a pintura que se vivem nesta época:

Los músicos que quisieron seguir rutas análogas [às da pintura impressionista] parece que se dijeron: si en pintura no debe existir linea, en música no debe existir tema melódico; si en pintura no es preciso perseguir asunto, en música no hay que buscar tonalidades espirituales; la pintura y la música han de ser, para ser puras, exclusivamente cromáticas, en color y sonoridad, respectivamente; han de dedicarse á la reproducción imitativa de trozos naturales; y en lo que se refiere a la técnica, si la pintura emplea el sistema de la disociación y los pequeños toques, del esfumado indeciso, por obra de la luz, que borra contornos, la música empleará igualmente tonos complementarios, temas breves, fugaces, que aparecen y desaparecen al momento y tienden á formar entre todos la impresión total, por conjunto, á la manera con que en el mar el cabrilleo de la superficie total se forma por la conjunción de múltiples culebrillas luminosas, esto, en parte, Debussy; esto en parte Dukas y sus secuaces más ó menos directos (p. 2).

A partir de 1915 estão criadas condições para um maior conhecimento da música moderna, sobretudo em Madrid e Barcelona, devido à criação de novas orquestras sinfónicas e de câmara, de sociedades e de associações musicais¹⁰. O repertório da Sociedad Filarmónica de Madrid privilegiou, durante os seus primeiros quinze anos de existência, a música romântica¹¹. Como refere María Zambrano (1989, p. 143) a audição da Quinta Sinfonia de Beethoven quase que se tinha convertido num exercício ritual¹²: “La Quinta Sinfonía [de Beethoven] era escuchada como una misa, como un auto sacramental. En otros tiempos era devorada, más que oída, como un sacramento”. Nas revistas especializadas o debate centrava-se sobre questões como o nacionalismo musical¹³ que em nada se deveria confundir com a cópia fácil¹⁴ ou a relação do músico com a cultura¹⁵. É também neste ano que Manuel de Falla (1916) dará no Ateneo de Madrid a conferência intitulada “Introducción a la nueva música” que terá um grande impacto estabelecendo de forma definitiva o lugar de Debussy:

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 (...) 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) 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 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, y cuyo espíritu, al modificarse según los diversos caracteres personales de aquellos artistas que han seguido el camino por él abierto, ha producido obras de tal fuerza de expresión y evocación, de tal variedad de sentimientos que jamás se hubiesen podido presentir. (pp. 3-4)

A 18 de Março de 1915 a recém formada Orquestra Filarmónica de Madrid estreia no Teatro Price a obra sinfónica El Mar de Debussy, composta em 1905. O aparecimento desta orquestra é extraordinariamente importante pois o seu maestro, Bartolomé Pérez Casas, mostrou-se verdadeiramente empenhado em dar a conhecer ao público espanhol as obras dos compositores modernos. Com efeito, há registo de mais de cinquenta audições das obras de Debussy entre 1915 e 1936¹⁶. Adolfo Salazar (1933) reflecte sobre o trabalho da Filarmónica:

Y fue entonces cuando la prudente labor del maestro Pérez Casas, prudente sin dejar de ser entusiasta, hizo que la música moderna, que comenzaba tímidamente a aparecer en nuestros programas, llegase a obtener instantes de triunfo. Por lo menos de discusión, viva y encendida, en la cual el publico joven llevaba la bandera avanzada, mientras que los aficionados calvos y ventrudos, amén del cortejo de críticos de gran circulación, servían de rémora. (p. 6)

Pelo comentário de Salazar podemos depreender a clara separação que se deu a determinada altura entre os entusiastas da música moderna e aqueles que se lhe opuseram ferozmente. Esta divisão ocorreu não somente na crítica especializada mas também no público melómano.

Em 1916 estreiam em Madrid os Ballets Russes com Petrouska e O Pássaro de Fogo de Stravinsky. Espanha torna-se a partir de então local de refugio para a companhia de Diaghilev durante a guerra. Afonso XIII renova o convite à companhia que virá diversas vezes, registando-se um forte eco na imprensa espanhola¹⁷.

A dez de 10 de Maio deste mesmo ano a Orquestra Filarmónica de Madrid sob direcção de Pérez Casas estreia no Teatro Real o tríptico sinfónico completo de Debussy Nuages, Fêtes e Sirènes. Os dois primeiros nocturnos já tinham sido apresentados pela primeira vez em Madrid em 1908, pela Orquestra Sinfónica sob direcção de Arbós, e não tinham sido bem recebidos pelo público. Agora, oito anos depois, permanece a resistência do público face ao tríptico de Debussy. Salazar (1916) admite que o coro de Sereias esteve muito aquém do desejável mas não compreende o mau acolhimento que receberam também os outros dois 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? (p. 11)

Não é apenas o público vulgar que rejeita Debussy, o compositor encontra em eminentes figuras da música espanhola fortes opositores. Luis Villalba (1916), por exemplo, considera que a música de Debussy é um fenómeno transitório que passará sem deixar marca:

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 que 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. (p. 3)

É significativo verificar que compositor sobre o qual se afirma, hoje em dia de forma apodíctica, que inaugurou a era moderna da música, em Madrid, a dois anos da sua morte, a sua obra ainda era considerada um fenómeno transitório por alguns especialistas. Debussy falece, pois, em 1918, precisamente quando estava programada a sua vinda a Espanha. Organizam-se, então, homenagens ao compositor sobre as quais escreve o musicólogo e crítico musical Adolfo Salazar (1919):

La Nacional se significó desde el primer momento por su gran entusiasmo hacia la música de Claudio Debussy; llegó a entablar relaciones con él, y el gran músico había aceptado el venir a la Sociedad, mostrándose como intérprete de sus propias obras, cuando sobrevino su muerte. Era deber de la Nacional el consagrarle un homenaje, que al propio tiempo era la confirmación de los ideales artísticos, por los que lucha y existe. Este homenaje se verificó el día 7 de diciembre de 1918. Estaba a cargo de los

dos más admirables y significados intérpretes de la música del genio francés: Ricardo Viñes, en la de piano y Mme Magdeleine Greslé, en la de canto. Se interpretaron obras de todas las épocas del maestro y además el violinista-concertino de la Filarmónica, Fernández Ortiz, con Viñes, estrenó en España la Sonata de violín y piano, una de las últimas obras del admirable renovador de la música contemporánea. (p. 49)

Neste mesmo ano a Orquestra Sinfónica de Madrid estreia *Gigues* do compositor francês. Muñoz (1918) espraia-se em considerações sobre os possíveis paralelismos entre a tristeza que, a seu juízo, a obra indicia e a consciência da chegada ao fim da vida do seu autor:

‘Gigas’, obra perteneciente a los días en que la terrible dolencia que mató a Debussy se exacerbaba dolorosamente cercana ya a su trágico fin, tiene como un sobrehumano vislumbre de misteriosos espacios. ‘Gigas’ es una dolorosa obra ‘spectral’: claridades 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. ‘Gigas’ es una obra de alucinado, de torturado, una obra en que se quintaesencia el dolor y se bucea desesperadamente en los arcanos del misterioso ‘más allá’. (p. 3)

Já Barrado (1918) expressa veementemente o seu desgosto pela obra que considera que cultiva o feio na música::

La otra novedad del programa, ‘Gigas’, primer número de la tercera serie para orquesta de Debussy, titulada Imágenes, no convenció sino a una mínima parte de los oyentes. Ni podía ocurrir otra cosa. (...) es algo así como el cultivo de Lo Feo en Música, empleando cuantos recursos puede proporcionar a una incapacidad de crear seres melódicos y armónicos. (p. 2)

Num tom bastante mais profissional que o dos outros dois críticos atrás citados, Salazar (1918) refere-se à estrutura do programa onde a omissão e articulação de composições, não obedecem à ordem original podendo, por este motivo, prejudicar a recepção da obra:

“Los tres números de que se compone la tercera serie de Imágenes, de Debussy, no forman, es cierto, un todo inseparable, si se atiende a la unidad interior de las piezas que la componen (*Gigues*, *Iberia* y *Rondas de Primavera*); pero, a excepción de *Iberia*, que, a su vez, es un conjunto de tres componentes, los otros dos números sueltos, resultan solitarios y desamparados. Aun ambos, en compañía, se hubieron prestado mutua ayuda; pero se prefirió acompañar a las *Gigas* con el segundo *Nocturno*, *Fiestas*. Se ha hecho ya corriente el prescindir del tercero de estos *Nocturnos* (*Sirenes*), a causa del pequeño coro que exige. Esta desmembración es aún inexcusable en una obra estrechamente unida por su trabazón temática; pero, con todo, la pareja *Nubes-Fiestas* no deja de ser satisfactoria. Sospechamos que, en cambio, la unión *Gigas-Fiestas* no hubiera agradado mucho al compositor.” (p. 3)

Um ano mais tarde Salazar (1919) continua a apontar para a dificuldade acrescida, ou até mesmo insuperável, de acesso às composições de Debussy quando são desmembradas:

Las *Gigas* de Debussy, fuera del cuerpo total de la obra en que se incluyen, son de una vaguedad inasequible al gran público. Ciertamente constituyen una página exquisita; pero en Debussy la sutileza de su pensamiento, tanto como la de su expresión musical, requiere que no se corte el hilo lógico que engarza sus series, sin comprometer la particular significación de cada trozo. (p. 49)

Ainda sobre a estreia de estreia de Gíques Salazar (1918, p. 3) insiste na controvérsia que se criou no 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”.

Em redor da morte de Debussy e no contexto dos actos de homenagem prestados ao compositor, é de notar como críticos que pretenderam ser elogiosos no seu tempo, aos olhos de hoje denigrem a imagem que temos e o lugar que acreditamos que Debussy ocupa merecidamente na história da música. Margarida Nelken (1918), por exemplo, apesar de considerar o compositor como uma figura significativa afirma que não pode ombrear com os mestres principais. Fazendo um paralelismo com as artes visuais, atribui a Debussy o papel de um gravador que, embora importante, não pode comparar-se ao de um pintor:

Lo cierto, lo indiscutible es que, con la desaparición de Claude Debussy la música moderna ha perdido una de sus figuras más significativas. No digo una de las más grandes, pues no hay derecho a decirlo cuando nos quedan un Strauss y los magos de la Escuela Rusa, pero no hay que olvidar, en la ligereza aparente de Debussy, que este fue un verdadero iniciador que con sus armonías de paisajes y de sensaciones, ensanchó considerablemente el campo de la composición musical y que su producción hermana de la producción pictórica de un Claude Monet, si bien no puede parangonarse con la de los maestros fundamentales (tampoco Manet fue un Greco o un Rembrandt) perdurará como una de las expresiones más sabias y más justas de algunos momentos nuestros. Y por ahí la obra de Claude Debussy es tan significativa e importante como lo son junto a las de los grandes pintores, las obras de ciertos grabadores que sin profundizar en las grandes emociones, supieron darnos íntegra una impresión.

Na mesma linha, Lázaro Guillen (1918) padece de confusão terminológica misturando decadentes e simbolistas, desconhece o novo paradigma estético que Debussy inaugura, facto em virtude do qual o acusa, precisamente, de carência de valores estéticos e de “pobreza melódica disfarçada através de efeitos rebuscados”. Como se não bastasse, qualifica Debussy como músico “apagado” pois é incapaz de compreender que o compositor não pretendia emocionar plateias como os compositores românticos:

Cláudio Debussy, en nuestro concepto, pertenece a la agrupación de aquella pléyede de artistas franceses de fines del pasado siglo – poetas, pintores, músicos, etc – que exaltaron y pusieron en moda la novísima forma del decadentismo. Originales en todo, las composiciones de distintas clases de aquellos artistas ocultaban su pobreza melódica entre efectos rebuscados de una técnica irreprochable, que dominaban a fuerza de estrucharla y exprimirla. (...) Pero, a pesar de su intensa emoción, las composiciones de los originalísimos artistas decadentes o simbolistas eran acusadas de carencia de valor estético y producción de cansancio en el ánimo del espectador, maravillado y atraído por su primer impulso. (...) Debussy, por el contrario, fue, en general, un músico de ideas, silencioso, apagado. Su música, de unidad y aparente sencillez, pierde en cualidades de expresión y amplitud para convertirse en ingeniosas combinaciones orquestales que seducen y embelesan al oyente unos minutos (p. 1).

Consciente da mudança de paradigma estético é Salazar (1918) quem professa exactamente o contrário afirmando que o compositor fugiu sempre dos ditos efeitos rebuscados¹⁸. Embora nesta altura já se saiba interpretar Debussy¹⁹ continuam a apresentar-se as obras do compositor de forma desmembrada, o que, como já foi referido antes, afecta a sua compreensão e por conseguinte a sua recepção. A Orquestra Filarmónica de Madrid especializa-se precisamente na interpretação de música moderna mas mesmo assim, Salazar (1918) considera que a apresentação de obras de compositores modernos ainda não é sufi-

ciente e que não se deveria condicionar a sua programação pelo acolhimento um tanto ou quanto frio do público:

Por qué nos sirve a Debussy, a Ravel y a Dukas con tanta parsimonia? Que el publico los acoge con tibieza? Y qué? Para eso se desepita con los otros. Se olvida, además, el éxito alcanzado con ‘El Mar’; pero no ha vuelto a repetirse esa obra espléndida. Se acometen las obras de esos autores con demasiada timidez y no dándolas más que en pedacitos. (p. 2)

O ano de 1919 é marcado pela estreia de *Pelleas et Melisande*, a única ópera de Debussy, em Barcelona. No entanto, uma vez mais, a obra não é apresentada da melhor forma pois não se sabe interpretá-la como se requer, como mostra Adolfo Salazar (1919):

Al estrenarse en España – en Barcelona – ‘Pelleas et Melisande’, no se ha supuesto necesario ningún cuidado previo. Se ha mostrado al publico junto a operas 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. Y aun los mas enterados han quedado un poco sorprendidos ante una música que jamás llega a desbordarse; que lo evita cuidadosamente; que quiere ser solo atmósfera sentimental en la que se mueve este drama inconcreto; que no quiere más que sugerir; que evade lo categórico; dónde el matiz más sutil suple al color, y cuya emoción y tragedia se deslizan al través del velo sonoro que Debussy ha tejido con su más angustioso cuidado. (p. 5)

Tocar Debussy como se fosse Wagner produziu resultados desastrosos e a cenografia desadequada constituiu mais um obstáculo à apresentação da obra:

Las tres únicas representaciones que ‘Pelleas’ ha tenido en el Tivoli, fueron dirigidas por M. Ernest Gooris, excelente artista cuyo único defecto consistía en no ver que el modo expresivo de Debussy no tiene nada común con la forma de expresión romántica que nos vino de más allá del Rin; que no hay en el melodías predominantes, frases que exijan ser subrayadas fuertemente, y que la emoción radica en la perfecta homogeneidad del conjunto, en la fusión interna de los sonidos, de un modo análogo al color de los impresionistas. La escenografía era de una incomprensión absoluta; aun se llegaba a suspender el proceso orquestal para dar tiempo al cambio de decoraciones. ‘Pelleas’ se basa en un criterio teatral moderno, y aquellos viejos cromos, vulgares y pretenciosos, prohibían toda propensión al ensueño.” (ibid.)

Estas graves incorrecções estéticas vêm progressivamente a ser colmatadas a partir de 1920, ano em que é criada a Orquestra Pau Casals em Barcelona. Neste mesmo ano Falla (1972, p. 71) publica em Paris, na *Revue Musical*, o artigo “Claude Debussy et l’Espagne” no número dedicado ao compositor. Nele pode ler-se: “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...” Segundo Laborda (2005, p. 254), o artigo tem bastante repercussão em Espanha vindo a servir de base não só a programas de concertos mas também para artigos de Adolfo Salazar e talvez tenha constituído o impulso principal para a estreia de *Iberia* em Espanha no ano seguinte.

O percurso musical que temos vindo a descrever da recepção da obra de Debussy em Espanha é feito de avanços e retrocessos. Assim, quando neste ano, em Madrid, a Orquestra Filarmónica estreia a obra *La demoiselle élue* de Debussy, para não correr riscos resolve colocar também no programa o *Sonho de uma noite de verão* de Mendelssohn²⁰. De facto, o público aplaude Mendelssohn e reage com fria indiferença a Debussy²¹.

No entanto, pouco a pouco, vozes mais positivas vão-se fazendo ouvir, e músicos especialistas na interpretação da música moderna vão ganhando fama, como demonstra este artigo publicado em *La correspondencia de España* (Aa 1920):

Ricardo Viñez, inimitable en la interpretación impecable de la nueva música francesa, singularmente en la de Debussy, que le apasiona, tuvo ayer momentos inolvidables. El público, delirante de admiración y entusiasmo, hizo a Viñez ruidosas ovaciones y le obligó a tocar nuevas obras de Rameau, Debussy, Rimsy-Korsakoff y Mussorgsky. (p. 5)

Juan del Brezo (1920) deixa bem patente a evolução musical da capital, com o aumento de número de concertos e a modernização dos programas:

Quien había de decirnos hace veinte años, que no se hacían más que cinco o seis conciertos en la temporada, conciertos en los que aun se discutían las excelencias de Beethoven, en los que se rechazaba a Wagner, que en apenas un cuarto de siglo se llegaría al concierto diario, y que la multitud había de aguzar su percepción para pasar sin esfuerzo de los clásicos o primeros románticos hasta los impresionistas. (p. 4)

A importância de Debussy é reafirmada por músicos, musicólogos e intelectuais (Ab 1920):

En efecto, hoy es imposible escribir la música como si Debussy no hubiera existido. Acéptense más o menos sus puntos de vista estéticos, las innovaciones aportadas por él a la técnica y a la forma constituyen la base del artista actual, y aun su huella se reconoce en los músicos más apartados a su criterio y a sus normas. (p. 3.)

Existem mais exemplos de como a partir de 1920, sensivelmente, a música moderna e em particular Debussy, começa a ter uma melhor aceitação por parte do público e da crítica²². No entanto, quando a 24 de Janeiro de 1921 estreia *Ibéria* do compositor francês, pela Orquestra Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolomé Perez Casas, onze anos depois da sua estreia em Paris, a obra ainda é mal recebida pela maioria do público espanhol. Do programa faz parte a terceira Sinfonia de Mendelssohn, Escocesa, e um fragmento do oratório da Redenção de C. Frank. Ao contrário de *Iberia*, a Escocesa, recebe ovações. Salazar (1921) escreve no jornal *El Sol* comentando extensamente o ensaio de Falla, que versa predominantemente sobre *Ibéria* publicado na *Revue Musical* no ano anterior em Paris, e faz também a crítica do concerto estreia, onde pode ler-se o seguinte:

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. (p. 2)

Não é apenas o público indiferenciado que protesta. Na crítica especializada Debussy tem ferozes antagonistas, como Rogelio Villar que publica este ano *Solilóquios de un Músico Español* onde deixa patente a sua aversão pela música francesa. Carlos Bosh (1921, p. 186), que aprecia Debussy, mostra-nos, perplexo, a indignação do público: "El Sr. Pérez Casas interpretó la 'Iberia', de Debussy, que escandalizó a un nutrido grupo. ¡Debussy!... ¿Pero estas sutilezas artificiosas tienen algo que ver en España? ¿A qué se mete con nosotros?". Tardará ainda para que se entenda em Espanha que inspirar-se no tradicional não quer dizer copiar. De facto, como bem observou Manuel de Falla (1972):

Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ella derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales (p. 75).

A batalha em defesa do novo paradigma estético que a música de Debussy encarna continua. Ortega y Gasset (1921, p. 3) provavelmente referindo-se à estreia de Ibéria, no ensaio *Musicalia I* publicado em 1921 no jornal *El Sol*, afirma: “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”.

Adolfo Salazar, por seu lado, continua o seu labor didáctico. Quando em 1922 a Orquestra Sinfónica de Madrid estreia *Rondas de Primavera* de Debussy Salazar (1922) faz uma análise detalhada da obra e contribui para a sensibilização do público, sendo considerado por muitos o principal formador do juízo estético em Espanha:

‘Gigas’ y ‘Rondas de Primavera’ son admirables e insuperables ejemplos de desarrollo rítmico, de un valor tan excepcional en la segunda, que aún hace olvidar el trato exquisito que, como variación melódica, dispensa a la vieja ronda ‘Nous n’irons plus au bois’. Es en esas dos obras además, donde Debussy muestra también su deseo de moverse en unos términos de color de ámbito tan exiguo, que las hace aparecer, a su vez, como estudios de desarrollo de un tono de color instrumental que recorriese todos los matices de una sola y exclusiva gama. Con ello la cohesión que la obra presenta es de una ‘autenticidad’, de una seguridad tanto más grande cuanto que es una cohesión por razón de sentido, no por razones de forma o tonalidad, como en los clásicos, o por motivos pasionales, como en los románticos (p. 6).

Continua a existir público antagónico e descontente embora pareça tratar-se já de uma minoria:

Es probable que la minoría ‘pateante’ que aún deja oír la delicada expresión de sus juicios en los conciertos, para vergüenza de nuestro público, no viese nada de todas esas cuestiones en las ‘Rondas de Primavera’, o que, de percibir las, no le importen un ápice, puesto que no contribuyen a divertir sus gustos, bien establecidos (ibid).

Debussy já não choca como outrora como demonstra Arconada (1926, p. 25) que publica, a expensas próprias, o livro *En torno a Debussy* onde afirma: “Felizmente, hoy Debussy ya es familiar para todos”.

Em 1927 a Orquestra Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós apresenta-se com a peculiaridade da transposição orquestral de duas obras originalmente compostas para piano: *L'isle joyeuse* de Debussy composta em 1904 e *Navarra* de Albéniz. Sobre Navarra, orquestrada pelo próprio maestro Arbós, a crítica é muito elogiosa e unânime. Já com respeito à obra de Debussy, orquestrada por Molinari que terá recebido instruções directamente do compositor, o resultado não parece ser satisfatório e, de novo, como salienta Juan del Brezo (1927) estão criadas condições para a dificuldade de acolhimento das obras de Debussy em Espanha:

A pesar de lo que dice el programa, que Molinari recibió instrucciones de Debussy para la instrumentación de ‘La isla Alegre’, no encuentro su orquestación muy feliz con relación a las intenciones que me parece entrever en esta obra de piano de Debussy, ni aun en el sentido general que informa este tipo de orquestación de su último período. (p. 3)

Igualmente insatisfeito, Carlos Bosh (1927, p. 5) chega a perguntar-se se os compositores serão os que melhor se traduzam a si próprios numa transposição.

Podemos considerar que o modernismo musical começa a afirmar-se de forma mais acentuada na capital espanhola a partir de 1928: Salazar publica um ensaio sobre Debussy no seu livro *Musica e Músicos de Hoje* enquanto na Residencia de Estudiantes de Madrid Maurice Ravel dá um concerto, do qual Salazar fará a apresentação, interpretando com a cantora M. Grey e o violinista C. Levy algumas das suas obras: 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. Neste mesmo ano no “Festival Falla” o proprio compositor interpreta El retablo de Maese Pedro. Paralelamente, continuam a surgir homenagens ao génio de Debussy como refere Adolfo Salazar (1928):

Alguna de las personas que más interés consagran a la Sociedad Nacional de Música y que al mismo tiempo, sienten por el arte de Claudio Debussy el más fervoroso entusiasmo juntamente con un afecto filial hacia la persona, le hicieron saber el invierno pasado que en ese centro artístico se congregan los más ardientes partidarios de su música, y, en general, de la nueva musicalidad, de que el fue el más glorioso representante. (...) En la Nacional se verificó en seguida un concierto conmemorativo, en el que Rubinstein tocó música de Debussy y de Albéniz, en testimonio de homenaje a la fuerte corriente de ideales entre ambas genialidades establecida; influencia recíproca de las más admirables consecuencias para el arte de las nuevas generaciones latinas (p. 9).

A partir de 1933 o bom acolhimento da música de Debussy é já geral. Salazar (1933) escreve sobre *Le Martyre de Saint Sebastien*:

‘La pasión’ quizá pueda ponerse a la altura de las mejores páginas de Debussy. Su exquisita paleta harmónica, su tacto para dar a este genero de valores la traducción más adecuada, más ‘sensible’ (si se quiere, más ‘sensual’, aunque dentro de una gama suave de sensualidad, sin arrebatos ni hemiplejías), la ultraesencia de sus ideas tan musicales como sea posible, toda esa música de Debussy, que es como el extracto de la música misma, esta llevada a un termino insuperable en esta páginas. Y como reiteradamente he afirmado que Debussy es para mí, el más “moderno” de los músicos y el más ‘avanzado’ de procedimientos, en el sentido de evolución de la sensibilidad que supone el termino ‘moderno’ y de evolución en el concepto de los procedimientos técnicos que supone el adjetivo ‘avanzado’ (p. 6).

Com respeito a *Iberia*, nesta altura a obra já se encontraria assimilada pois nos jornais diários desse ano não existe praticamente nenhuma referência à composição. Salazar centra-se na vinda secreta de Ravel a Madrid e na obra ‘Sinfonia Breve’ do maestro Ingelbrecht. *Ibéria* é referida em passant, longe dos escândalos de outrora, já ninguém repara nela²³. O mesmo acontece em 1936, naquela que será a última apresentação de *Ibéria* antes da guerra civil²⁴. No entanto, nas vésperas do conflito, com a atenção talvez dirigida para outros problemas, há agora um retrocesso do público que se apresenta apático, desinteressado, como bem mostra Salazar (1935):

No importa que lo que se oiga sea ‘El martirio de San Sebastian’ y que su música – quizá la más perfecta que existe, la más admirable en su sublime continencia, la emoción más exquisitamente retenida y expresada en términos comparables –, esa música esté interpretada de un modo primoroso; tocada como sin duda no se toca en ninguna parte del mundo, pues que hemos podido comprobarlo en fecha bien reciente, cuando vienen directores de lo mejorcito de un país a interpretar sus glorias nacionales: Nada importa todo eso, decimos, porque el amable lector se halla embargado por la lectura e los periódicos de la noche, otros piensan que si les tocará de cerca la solución de la crisis, alguno bosteza y otro más se va (p. 2).

Num artigo sobre a XIV reunião da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (S.I.M.C.) em Barcelona, Salazar (1936) insiste na necessidade de cultivar e divulgar a música contemporânea, pela qual continua a ser necessário lutar:

En 1915 fue menester luchar a favor de los músicos del período Debussy-Ravel, el de la música rusa entonces reciente, el de las primeras composiciones de Strawinsky, Bartok y Falla. La Sociedad nacional de Música se fundó entonces y atendió a esa necesidad. Pero desde que dejó de funcionar en 1922, precisamente cuándo se fundaba la S.I.M.C., cesó en Madrid la comunicación regular con los músicos modernos y se perdió el sincronismo con la marcha de la evolución musical (p. 2).

De acordo com Carol Hess (2001, p. 82), entre 1914 e 1918, seis dos jornais mais lidos na capital espanhola, a saber, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Debate*, *la Correspondencia de España*, *La Época*, e *El Sol*, publicam artigos sobre a música de Debussy sendo a maioria elogiosos, continuando a ser esta a tendência a partir de então. Não é essa a percepção que obtivemos na consulta documental que realizámos, que cobre um período bastante mais longo, a saber, de 1905 a 1936 e que inclui não apenas os jornais mas também as revistas da especialidade. Debussy tem fortes opositores na crítica musicológica espanhola, tais como Manrique de Lara, Joaquín Fesser, D. Dur, Rogélio Villar e Luis Villalba, para citar alguns dos mais eminentes. Entre os entusiastas encabeçados por Adolfo Salazar, encontramos o compositor Manuel de Falla, o pianista Joaquín Nin, Juan del Brezo (pseudónimo de Juan José Mantecón), Carlos Bosh, Tristan (pseudónimo de Santiago Arimón), A. Barrado ou C. Roda. De todos eles, sem dúvida foi Salazar aquele que elaborou um maior trabalho pedagógico junto do público espanhol, contribuindo para uma progressiva aceitação do compositor francês. No entanto, apesar da evolução de uma generalizada perplexidade e aversão, até ao acolhimento caloroso da maioria, a aceitação da música moderna jamais será unânime. Vozes iradas continuam a fazer-se ouvir, embora muito mais timidamente. Tal como professa Ortega y Gasset, a música de Debussy, permanecerá, pelo menos para alguns, irremediavelmente impopular, devido aos requisitos prévios de uma verdadeira atitude estética e atenção refinada.

Notas

- ¹ Contrastando con el valiente trabajo de Debussy, figuraba en el programa otro cuarteto escrito por nuestro compatriota Manrique de Lara autor de *La Orestíada*. Não Ass., “Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés” in *El Heraldo de Madrid*, 24/02, 1905, p. 2.
- ² “Fue interesantísima la sesión de música de cámara. Un cuarteto de Debussy, maestro francés de fiera independencia como compositor, se aplaudió vivamente por el público devoto de los que vienen rompiendo moldes. La composición es verdaderamente original y en algunos momentos alcanza prodigiosa sonoridad el cuarteto. Ibid.
- ³ “Hace bastante tiempo que conozco algunas de las obras de C. Debussy; que las he estudiado y que las sigo estudiando, sin prejuicio alguno, hasta con el deseo de que me gusten, y no he podido conseguirlo, pues parece que este compositor se complace en destruir el efecto agradable que cualquier pasaje de sus obras produce en el oyente, con cualquiera de estos giros extraños, rebuscados y faltos de verdadero sentimiento, que constituyen su procedimiento único y constante, que no es otra cosa que un amaneramiento del peor gusto, convertirlo en sistema.” D. Dur, “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés” in *La Correspondencia de España*, Madrid, 02/03, 1906, p. 3
- ⁴ “No diré yo que ese cuarteto ni que esa tendencia vaya a echar por tierra el género clásico ni los nombres consagrados; pero no creo que niegue nadie que en él hay poesía, mucha poesía, color, un alma de artista, originalidad, y sobre todo, que Debussy aporta algo nuevo a la música, que quedará en esa forma o se transformará, pero que seguramente no ha de ser rechazado por los que vengan después.” C. Roda, “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer Concierto” in *La Epoca*, Madrid, 02/03, 1906, p. 4.
- ⁵ A obra tinha estreado em Barcelona no ano anterior. O pianista Joaquín Nin refere-se à “novedad y colorismo de esta música” Joaquín Nin, “Conciertos Lamoureux” in *Revista Musical Catalana*, II, 23, 1905, p. 223, citado em

García Laborda, "Nuevas perspectivas Historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España" in *Revista de Musicología*, XXVIII 2, 2005, p. 1349. Ao analisar os programas dos três concertos dados em Barcelona verifica-se que Debussy aparece num pot-pourri musical, facto em virtude do qual a sua estreia fica desapercebida. "En el propio teatro ha dado tres conciertos la célebre orquesta Lamoureux, de Paris, dirigida por el maestro Chevillard. Los programas se componían de las piezas siguientes: las sinfonías quinta, sexta y séptima y el scherzo de la octava de Beethoven: la obertura de Los maestros cantores de Nuremberg, la escena de Venusberg de Tannhäuser; Los murmullos de la seiva, la escena de la consagración de Parsival, y el preludio del primer acto y muerte de Isolda de Tristan e Isolda, de Wagner; la Sinfonía en Sol menor, de Mozart; el poema Muerte y Transfiguración, de Strauss; la obertura de Euryanthe, de Weber; Concierto de Handel; Redención, de César Frank; Fiesta en casa de Capuleto e Caza y Tempestad, de Berlioz; El campamento de Wallenstein, de Indy; El aprendiz de brujo, de Dukas; En las estepas de Asia, de Borodine; La siesta de un fauno, de Debussy; y Preludios, de Liszt. Por la simple enumeración de las piezas se comprende la importancia de los conciertos; en cuánto a su ejecución fue magistral, perfecta, maravillosa, produciendo en todos los momentos el entusiasmo del público, que al final de cada obra prorrumpla en estrepitosos aplausos y aclamaciones." *Não Ass. La Ilustración Artística*, nº 1215, 1905, p. 242.

- ⁶ "Su música me suena siempre como la onomatopeya de su apellido, que el pronunciarlo hace acudir a la mente de modo irresistible el lenguaje de la raza felina." D. Dur, "Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés" in *La Correspondencia de España*, Madrid, 02/03, 1906, p. 3
- ⁷ "Cuando Monasterio ejecutaba por vez primera las obras de Schumann, el 95 por 100 de los que asistían á aquellas sesiones declaraban a voces que no era música: crítico hubo que escribió en letras de molde que le hacían el mismo efecto que un saco lleno de gatos." *Ibid.*
- ⁸ C. Braga, "Nuestras Crónicas de Paris. La calva de Falla y el Sombrero de Tres Picos. Reflexiones sobre las Bellas Artes" in *El Sol*, Madrid, 13/02/1920, p. 5.
- ⁹ Ortega y Gasset, "Incitaciones. Musicalia I", in *El Sol*, Madrid, 24/03, 1921, p. 3. Ortega refere-se ao primeiro andamento (*Allegro ma non troppo*) intitulado "Sentimientos agradáveis ao chegar ao campo" da Sexta Sinfonia de Beethoven: Pastoral.
- ¹⁰ "La creación de nuevas orquestas como la Filarmónica de Madrid com B. P. Casas (en 1915) o la Orquesta Pau Casals de Barcelona (en 1920), así como la fundación de Sociedades como la Sociedad Nacional de Música (en 1915) en Madrid y la Asociación de Música de Cámara de Barcelona (en 1913) crearon un clima propicio para la difusión de la música moderna y especialmente para la promoción de la música de Debussy, que se vio acrecentada por la presencia en España e agrupaciones camerísticas nacionales (Cuarteto Español, Trío Hispania, Cuarteto Renacimiento de Barcelona, etc) o extranjeras (Cuarteto Pro-Arte de Bruselas, Cuarteto kolish, Cuarteto Londres, Cuarteto Rosé de Viena, Cuarteto Roth, etc.)." García Laborda, "Los escritos musicales de Ortega y su circunstancia histórica" in *Revista de Estudios Orteguianos* nº 10/11, 2005, p. 250.
- ¹¹ "(...) Beethoven figura con 315 audiciones, Bach con 117, Shubert con 139, Shumann con 216, Chopin con 129 y Brahms con 118. Mozart figura interpretado 52 veces y Mendelssohn 46. Lizt alcanza, como Mozart, un número de 52 audiciones, y Frank el de 33. De los demás autores no se alcanza una trientena, aun cuando algunos como Wagner o Strauss andan cerca. La mayoría de los autores antiguos y modernos anteriores a Bach o posteriores a Frank alcanzan solamente de una a cinco audiciones". *Não Assinado*, "La Sociedad Filarmónica de Madrid" in *Revista Musical Hispano-Americana*, 1917, p. 9.
- ¹² A notícia de apresentações insistentes da música de Beethoven chegam-nos também por outras vias: "Las obras de alarido estaban bien representadas: la overtura (u obertura) de 'Maestros Cantores', tan robusta como de costumbre; la 'Sinfonía Pastoral' (imposible ya poner la 'Quinta'); el 'Largo' de Haendel (que por si parece corto es de rigor tocarlo dos veces), y... la 'Invitación al vals' de Weber Weingartner". Adolfo Salazar, "Gacetilla Musical. Orquesta Filarmonica." in *El Sol*, 21/12, 1918, p. 2. "(...) ahí está Beethoven del que el público aun no se ha cansado" Juan del Brezo, "Música y Músicos. Primer Concierto de la Orquesta Filarmónica" *La Voz*, Madrid 06/11, 1920, p. 4.
- ¹³ "– Sí– contesta Turina –, la música también tiende a nacionalizarse. Cada país quiere tener 'su' música, llena del alma nacional. Le explicaré a usted detenidamente esto. En Francia, por ejemplo, hay dos grupos de músicos: los de la orientación clásica franco-alemana, y los que a toda costa quieren separar la música francesa de toda influencia exótica. Son, podríamos llamarlos así, los 'separatistas', pero separatistas de todo lo que no sea francés. A la cabeza de este movimiento van Debussy, Ravel, etc." Tomás Borrás, "Los músicos nuevos. El maestro Joaquín Turina", *Por esos Mundos*, Madrid, 1915, p. 206.
- "Hasta ahora el españolismo de nuestra música consistía, para los compositores, en coger del folklore melodías y más melodías, y emplearlas en obras propias. Pero esto no es hacer música española. A lo sumo, será hacer fotografía de música española. (...) Luego vino Albéniz. Albéniz es el precursor de la música española de España. Albéniz se identificó con el fondo y con la forma de la música popular andaluza, él hizo la música artística (llamemosla así) de Andalucía. A mí me persuadió, me encauzó Albéniz. Porque cuándo yo me marché a París, era antiespañolista en lo que respecta a la música." *Ibid.*
- ¹⁵ "Para escribir música es indispensable la cultura. (...) La melodía es en Música la inspiración; pero antes de vestirla, hay que aquilatarla, cincelarla. Ponerla tal como viene es pobreza." *Ibid.*
- ¹⁶ "De Debussy estrenó P. Casas algunas de sus obras más emblemáticas como Berceuse héroïque, El hijo pródigo, El mar (cuatro veces), El martirio de San Sebastián (cinco veces), Iberia (cuatro veces), Jeux, Marcha escocesa,

Nocturnos (siete veces), Petit Suite (cinco veces), Primera rapsodia para clarinete y orquesta (dos veces), Sara-banda y Danza (dos veces). También fue la orquesta que más veces tocó el famoso Preludio a la siesta de un fauno (doce audiciones), lo cual demuestra la afinidad de la orquesta con la estética impresionista”. García Laborda, “Nuevas perspectivas Historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España” Ed. cit., 2005, p. 1350.

¹⁷ Vejam-se, a título de exemplo, as críticas de Joaquín Fesser, “Los Bailes Rusos - Epílogo” in Revista Musical Hispano-Americana 30/06, 1916., pp. 4-5 e de Luis Brun, Revista Teatral. Nuestro Tiempo nº 212, Madrid, Agosto, 1916, p. 186.

¹⁸ “Debussy era uno de los más característicos representantes de la novísima escuela musical francesa, que tanto se aparta del estilo Wagneriano como del de César Frank. Debussy ha escrito una extensa colección de melodías sentimentales y poéticas, huyendo siempre del excesivo empleo de efectos rebuscadas y de ingeniosas combinaciones orquestales. Su técnica era irreprochable.” Adolfo Salazar, El Sol, 27/03, 1918.

¹⁹ “‘Nubes’ y ‘Fiestas’ se oyeron con cierto nerviosismo. Verdadera lástima, porque su interpretación fue algo de lo mejor de estos últimos tiempos. La ponderación de valores y la graduación de matices fue realmente admirable; pero más que nada, la comprensión de la idea debussysta y la manera inteligente de revelarla. Desde que se fundó esta orquesta está a su lado nuestra admiración, por su modo de interpretar a los rusos y a los franceses modernos.” Adolfo Salazar, “Gacetilla Musical. Orquesta Filarmonica” in Madrid, El Sol, 21/12, 1918, p. 2.

²⁰ “La Orquesta Filarmonica, al presentar ayer a su publico esa obra temprana de Debussy, [La Demoiselle Élue] se imponía el no despreciable sacrificio del aumento de coros y solistas, tanto más cuanto que sabía que no era una obra provocadora de entusiasmos. Para equilibrar el resultado, incluyó en su programa la serie completa de los números que forman la música de escena compuesta por Mendelssohn adolescente para “El sueño de una noche de verano”. Musica fácil, extremadamente dulce y cuyo empalago resulta ya excesivo hasta para este mismo publico de Price, tan ingenuamente goloso...” Adolfo Salazar, “La Demoiselle Élue y el Simbolismo. Orquesta Filarmonica. Otras obras” in El Sol, Madrid, 28/02, 1920, p. 4.

²¹ “‘La demoiselle élue’, a pesar de que fue primorosamente interpretada, se oyó con gran indiferencia, no obteniendo tampoco ‘L’après midi d’un faune’ del mismo Debussy, el éxito que legítimamente le correspondía, por ser una de las más sobrias y emotivas composiciones del glorioso maestro francés” J.P. “De Música. Concierto en Price”, in El Heraldo de Madrid, 28/02, 1920, p. 3.

²² “(...) numerosos extras de lo que agradaron especialmente ‘La catedral sumergida’ de Debussy y ‘Juego de niños’, el espiritual ‘Scherzo’ de Mussorsky” A.B., “Orquesta Sinfónica”, La Época Madrid, 10/02/1920 p. 3.

“Del programa del segundo concierto, consagrado como el primero á la música francesa moderna, se aplaudieron, especialmente la ‘Pavana’, con coros, de Fauré; ‘Dafnis y Cloe’, de Ravel, también con intervención de la coral, y ‘La Demoiselle élue’, de Debussy, para dos sopranos, voces de mujer y orquesta, figurando como solistas Mme Greslé y Doerken.” Não Ass. 1920. La Semana Francesa de Madrid. Conciertos en el Real. La Época, Madrid, 24/05, p. 2.

²³ “(...) en el programa de los músicos franceses que viene a ofrecernos el actual director de la Orquesta Nacional de Paris, integrado por obras de Berlioz (‘Benvenuto Celini’), Debussy (‘Iberia’ y una agradable ‘Marcha Escocesa’, hace años dada a conocer aquí por el maestro Pérez Casas), un fragmento de ‘Le roi malgré lui’ de Chabrier; ‘El aprendiz e brujo’, de Dukas, y la ‘Sinfonía breve’, del propio Ingelbrecht.” Adolfo Salazar, “La Vida Musical. Orquesta Sinfonica. Ingelbrecht” in El Sol, Madrid 22/03/1933, p. 2.

²⁴ “(...) dirigió Pérez Casas la octava sinfonía de Beethoven y la quinta de Dvorak; ‘Iberia’, de C. Debussy, un trozo de Wagner y varias piezas rusas firmadas por Musorgsky, Rimsky-Korsakoff y Glazunoff.” Jesus A. Ribó, “Musicografía. Vida Musical”, in Musicografía (Monovar) nº 38, Madrid, 1936. p. 92.

Referências

Aa (Anónimo). Los Conciertos de Price. Ricardo Viñez, La correspondencia de España, Madrid, 07/02/1920.

Ab (Anónimo). “Gazetilla Musical. Las Conferencias del Instituto Francés. Final” in El Sol Madrid, 21/04/1920.

ARCONADA, M. En torno a Debussy, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, p. 25.

ABRIL, Manuel, El impresionismo musical in Revista Musical Hispano-Americana nº 13, 1915.

BARRADO, A. La Época, Madrid, 26/10/1918.

BOSH, Carlos. Cosmópolis nº 26, 1921.

BOSH, Carlos. “Concierto de la Orquesta Sinfónica. En la Zarzuela” in El Imparcial, Madrid, 17/03/1927.

BRAGA, Corpus. Nuestras Crónicas de Paris. La calva de Falla y el Sombrero de Tres Picos. Reflexiones sobre las Bellas Artes in El Sol, Madrid 13/02, 1920.

BREZO, Juan del. Música y Músicos. Primer Concierto de la Orquesta Filarmónica, in La Voz, Madrid 06/11/1920.

BREZO, Juan del. Información Musical. Un concierto por la Sinfónica en el Teatro de la Zarzuela, in La Voz, Madrid, 16/03/1927.

DUR, D. Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés in La Correspondencia de España, Madrid, 02/03/1906.

FALLA, Manuel de. Introducción al estudio de la música nueva, in Revista Musical Hispano-Americana nº12, 31/12/1916.

FALLA, Manuel de. Claudio Debussy y España in Escritos sobre música y músicos, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

GARCÍA, Laborda. Los escritos musicales de Ortega y su circunstancia histórica in Revista de Estudios Orteguianos nº 10/11, 2005.

GUILLEN, Lázaro. En el Ateneo. Homenaje a Debussy, in La Acción, Madrid 28/04/1918.

HESS, Carol A. Manuel de Falla and Modernism in Spain 1898-1936, University of Chicago, 2001.

MUÑOZ, M. Teatro del Centro. Tercer Concierto de la Orquesta Sinfónica in El Imparcial, Madrid, 27/10/1918.

NELKEN, Margarida. La Vida Musical. En el Ateneo Homenaje a Debussy in El Día, Madrid, 29/04/1918.

ORTEGA Y GASSET, José. Incitaciones. Musicalia I, El Sol, Madrid, 24/03/1921.

ORTEGA Y GASSET, José. La Deshumanización del Arte, Madrid, Revista de Occidente en Alianza, 2009.

PARMENO, Real. Orquesta Sinfónica. Primera Sesión in Heraldo de Madrid, 30/03/1908.

RODA, C. Cuarteto Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara, in La Época, 24/02/1905.

RODA, C. Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer Concierto, in La Época, Madrid, 02/03/1906.

SALAZAR, Adolfo. La vida musical. Orquestas Filarmónica y de Cámara. Cuarteto Rafael. Obras Nuevas, in El Sol, Madrid, 1933.

SALAZAR, Adolfo. Los Festivales del Teatro Real, in Revista Musical Hispano-Americana nº5, 31/05/1916.

SALAZAR, Adolfo. Gazetilla Musical. Orquesta Sinfónica in El Sol, Madrid, 28/10/1918.

SALAZAR, Adolfo. El año musical, balance de la temporada 1918-19 in La Lectura, 1919.

SALAZAR, Adolfo. En el Tivoli ‘Pelleas et Melisande’ in El Sol, Madrid, 20/10/1919.

SALAZAR, Adolfo. Crónicas Musicales. Le tombeau de Debussy – Iberia y la Orquesta Filarmónica, in El Sol, Madrid, 25/01/1921.

SALAZAR, Adolfo. La Vida Musical. Rondas de Primavera de Claudio Debussy. Orquesta Sinfónica in El Sol, Madrid, 23/11/1922.

SALAZAR, Adolfo. Gazetilla Musical. Claudio Debussy y la S.N., in El Sol, Madrid, 15/12/1928.

SALAZAR, Adolfo. La vida Musical. Orquestas Filarmónica y de Cámara. Cuarteto Rafael. Obras Novas, in El Sol, Madrid, 04/04/1933.

SALAZAR, Adolfo. La vida Musical. Orquesta Filarmónica, in El Sol, Madrid, 31/03/1935.

SALAZAR, Adolfo, La Vida Musical. La XIV Reunión de la S.I.M.C. en Barcelona. X. La Música de Cámara (2º) Bartok, in El Sol, Madrid, 16/05/1936.

VILLALBA, Luis. Debussy. La Música Nueva in Arte Musical nº 45 15/11, 1916.

VILLAR, Rogelio. Orientaciones in Revista Musical 4, Bilbao, 1912.

ZAMBRANO, María. Delirio y Destino, Mondadori, Madrid, 1989.

Maria João Neves - Portuguesa, Investigadora do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, bolseira de Pós-Doutorado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Professora Associada do Instituto Superior D. Afonso III (INUAF). Doutorou-se em Filosofia Contemporânea em 2002, tem vários livros e artigos publicados em revistas científicas nacionais e internacionais.
