

## “Sobre el ‘Clasicismo’ y el ‘Romanticismo’ musical” de Alba Herrera y Ogazón

**Yael Bitrán Goren**

CENIDIM-INBA, México

ybitran@cultura.gob.mx

Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), pianista, profesora, escritora y crítica musical mexicana, comenzó desde los cinco años sus estudios de piano con instructores privados, para pasar después al Conservatorio Nacional de México, donde estudió con uno de los más afamados maestros de la época: Carlos J. Meneses. Posteriormente tomó clases con Alberto Villaseñor, Pedro Luis Ogazón y Ricardo Castro. Al terminar su licenciatura, emprendió un viaje para estudiar en la Academia Virgil de Nueva York en Estados Unidos. A su regreso, además de dar clases y difundir en México el sistema Virgil de enseñanza del piano, realizó giras en la república mexicana con Julián Carrillo, interpretando las sonatas de Beethoven para violín y piano, y posteriormente, con el mismo Carrillo, la Orquesta Sinfónica Nacional y el violinista italiano Sante Lo Priore. Al mismo tiempo, fue una escritora prolífica. Entre sus libros sobre música están: *El Arte Musical en México* (1917), *Puntos de Vista. Ensayos de Crítica* (1920), una *Historia General de la Música* (1931), los cuales fueron publicados; y otros de los cuales tenemos noticia, pero que no fueron publicados: *Mosaicos Musicales*, *George Elliot* y *De mis Horas Errabundas*. Alba Herrera y Ogazón fue también una prolífica escritora de críticas musicales en periódicos como *El Universal*, *El Universal Ilustrado* (como la que ahora presentamos), *Revista de Revistas*, *El Globo*, *Pegaso*, *El Mundo Ilustrado*, entre otros. Fue también una notable profesora de piano y de historia de la música en el Conservatorio Nacional y después en la Escuela Nacional de Música. Su polifacética actividad se extendió al activismo político en pro de una causa en la que creyó con firmeza: la fundación de la Escuela Nacional de Música, como producto de una escisión dentro del Conservatorio Nacional de Música. La batalla por dicha Escuela comenzó en 1928 y se vio coronada con el éxito en 1929. Alba Herrera y Ogazón ejerció un liderazgo con el fin de que la Universidad aceptara la fundación de dicha Escuela, para lo cual escribió cartas y memoriales, sostuvo reuniones y acudió a manifestaciones. Asimismo, fue una conferencista relevante en la década de 1920 en la Escuela Nacional de Música, en la Universidad Obrera y como parte de las actividades del Ateneo de México.

En su libro *Puntos de Vista. Ensayos de Crítica* publicado en 1920 (reimp. facsimilar del CENIDIM 2012), la autora fijó su postura sobre la crítica de las artes en general. El libro, que asume un nivel de cultura alto en el lector, contiene tres ensayos especializados: uno titulado “El modernismo musical” (de este texto desprenderá las ideas que publicará al año siguiente en el texto del *Universal Ilustrado* que ahora presentamos), otro, “La crítica musical” y el tercero, “Problemas de la Crítica”. Herrera y Ogazón despliega sus textos a partir de una amplia cultura general y particularmente musical y construye su narrativa con juicios categóricos palmarios y abundantes metáforas. Sus (pre)juicios son hijos de su tiempo, pero también parte de un conservadurismo ideológico ligado a una idea canónica, maniquea, del arte que debe discernir

lo bueno de lo malo, lo valioso de lo insignificante; nada más alejado de Alba Herrera y Ogazón que el relativismo cultural, tan popular en nuestros días. La función del crítico de arte es, pues, pedagógica. Es la música europea de concierto la que le interesa a Herrera y Ogazón y la que considera en sus críticas, y dentro de esta música prefiere siempre a los autores canónicos, en particular a aquellos que se sitúan en la cúspide de los distintos periodos históricos, como Bach, Beethoven, Schumann o Wagner. Sus nociones elitistas son producto de la alta cultura y educación que recibió. Esto se refleja también en su elegante prosa y su amplio vocabulario; el tono es pontifical, y el discurso es rico en ideas y nociones provenientes de diversas fuentes, literarias, filosóficas, históricas o pictóricas, aunque, según la costumbre de la época, no se cita puntualmente la fuente. El lenguaje es apasionado y romántico. Como señalé en la edición facsimilar del libro, la autora era una mujer en un mundo de hombres, atípica como mujer de la clase media que no dudó en defender sus ideas, poseedora de un espíritu independiente que no infrecuentemente la llevó a enfrentamientos con intelectuales de su época (Bitrán en Herrera y Ogazón 2012).

En cuanto al texto que nos ocupa, este intenta dilucidar la diferencia y características principales del Clasicismo y del Romanticismo musical. La oposición Clásico/Romántico era una discusión vigente prácticamente desde la *Querelle des Anciens et des Modernes* que se llevó a cabo en Francia hacia finales del siglo XVIII: un debate literario que se fue extendiendo a otras áreas artísticas. Un debate entre el presente y el pasado que discutía principalmente el concepto de progreso dentro del campo artístico. En términos muy generales, para los “antiguos”, el progreso no existía en el arte, pues la antigüedad ya había alcanzado la perfección (entre ellos estaban La Bruyère, La Fontaine y Boileau). Para los “modernos”, como Corneille y Perrault, aún faltaba mucho por hacer y descubrir y había una superioridad de facto, se había alcanzado un mayor grado de perfección que en épocas pasadas: el progreso existía. Estaba en juego, pues, si el arte debía imitar a la antigüedad o innovar por sobre todas las cosas. Ya en el siglo XIX, el debate se extendió a la nueva corriente llamada “romántica” y la anterior, la “clásica”. Los términos se trasladaron hacia lo romántico, y su identificación con lo pasional, lo irracional (y lo femenino), y lo clásico, como lo racional, lo de mayor perfección formal (y lo masculino). Alba Herrera retomó el debate en lo musical señalando cómo, semánticamente, los términos se renuevan siempre de acuerdo con la época, es decir, que es verdaderamente un asunto generacional que elude las generalizaciones. La autora caracterizó el romanticismo desde la óptica del siglo XIX que recuperó las leyendas medievales y los romances de caballería, y desde la música, donde pueden distinguirse diferentes vetas románticas, por ejemplo, en Schumann, Weber, Mendelssohn o Chopin, cada uno con su muy particular expresión. Es evidente que ante la aguda Alba Herrera se revela lo problemático de la terminología trasladada de la literatura y aplicada a la música. Finalmente, no descarta la utilización de la terminología y propone, basada en autores que ha leído: “el clasicismo como el principio conservador y regulador en la historia del arte, y el romanticismo como el principio progresivo, regenerador y creador”. Este principio dual que evoluciona en espiral y mezcla sus términos es absolutamente necesario al avance del arte. Un principio hegeliano parece atravesar el razonamiento de la autora, según el cual las premisas llevan a una síntesis que a la vez se vuelve premisa de un nuevo razonamiento. Lo emocional y lo racional (el *ying* y el *yang*, podríamos agregar) son complementarios y necesarios como materia del arte. El texto publicado a casi cien años de distancia sigue interpelándonos.

## “Sobre el ‘Clasicismo’ y el ‘Romanticismo’ musical”<sup>1</sup>

Por Alba Herrera y Ogazón

En el vocabulario musical hay pocos términos de significación tan vaga como los de “clasicismo” y “romanticismo”. La idea más general que proporcionan cuando se emplean en conjunción, es la de antítesis; la escuela romántica es presentada, casi siempre, como algo opuesto en carácter a la escuela clásica. Esto no importa gran cosa si se tiene en cuenta que todos los términos usados para describir las diferentes fases del desarrollo musical son completamente artificiales y arbitrarios, que no representan nada absoluto, sirviendo meramente de puntos de observación. Si los términos referidos tuviesen una significación fija, seríamos capaces de señalar, sin ambigüedades, el límite que los separa, ya que se han establecido en el lenguaje de la historia y la crítica. Esto, empero, es imposible. Cada generación –hasta cada década– fija por su cuenta la significación de esas palabras y decide qué obras pasarán a cada categoría. Debería ser posible el descubrimiento de un principio, de una piedra de toque, que nos emancipara de esas nociones falsas que han traído la división de las escuelas por fechas y nombres.

El origen de los términos clasicismo y romanticismo se encuentra en la crítica literaria, pero, aun allí, nada quieren decir o dicen algo erróneo. Un escritor erudito explica históricamente el término “clásico”, aseverando que pertenece a la economía política de Roma. Tal o cual hombre era incluido, según sus posesiones, en tercera, cuarta o quinta clase, etc., pero al que pertenecía a la clase más alta llamábasele “classicus”, sin añadir número, por considerarse esto superfluo, mientras que todos los demás eran “infra classem”. De aquí que, por una analogía obvia, los mejores autores eran calificados de “classici” o “de la más alta clase”.

Así, pues, en el concepto de clásico hay algo más que una mera indicación de excelencia y esta palabra ha sido empleada, en cierto sentido, con menos arbitrariedad que el término “romanticismo”. Pero tal cosa no elimina la querrela entre el clasicismo y el romanticismo.

En literatura, el término “romanticismo” fue adoptado por ciertos poetas (en Alemania primero y después en Francia), empeñados en introducir un estilo de pensamiento y expresión diferente del que empleaban los escritores adictos a los antiguos modelos. Intrínsecamente es claro que el término no implica la diferencia citada: solo atestigua de la fuente de inspiración que tuvieron los innovadores. Esta fue la literatura fantástica de la Edad Media, las leyendas de caballería escritas en romance o lenguas romances, como italiano, español y provenzal.

Al pensar en la escuela romántica musical, el primer compositor que aparece en la mente es Schumann; este sublime artista se identifica con las luchas de los poetas contemporáneos de dos maneras. Su conducta artística, especialmente en su primera época, sería inexplicable sin el concurso de Juan Pablo Richter. Schumann se rebela, por un lado, contra el formalismo despótico y la retórica trillada; por otro trata de sorprender la belleza escondida en el mundo misterioso que está dentro y fuera de nosotros, y de expresar la multitud de emociones que el estilo formalista rehusábase a externar libremente.

---

1. *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, p.10.

El romanticismo de Weber fue menos profundo y se limitó a bordar sobre los argumentos maravillosos y sobrenaturales de sus óperas. Asimismo, Mendelssohn si bien muy romántico en muchas de sus actividades, era un maestro tan perfecto de la forma y tan amante de ella, que sus tendencias románticas no llegaron a desarrollarse del todo.

Chopin no fue sinfonista, pero en el radio circunscripto del teclado de un piano, su voz de romántico tiene el mismo volumen e idéntica importancia de Schumann. Se ha descubierto en las últimas obras de Chopin el germen de todo el moderno plan armónico; en el uso del acorde de décima Chopin fue, sin duda, un innovador, pero no lo fue solamente en eso; sus estudios encierran el presagio de muchos wagnerismos, la esencia del sistema entero de la melodía emocional moderna. Fue Anton Seidl quien hizo notar el origen chopiniano de muchos pasajes del “Ring” y de “Tristán”. Respecto del elemento polaco en su música, es más lo que se ha escrito sobre ello que su existencia real. Chopin es grande a pesar de su nacionalidad: su obra no es “música de mapa”, como la de Grieg; Chopin fue, primeramente, un músico y luego un polaco.

Se han distinguido como “neo-románticos” a Berlioz, Liszt y Wagner, pero sin justificación aparente, porque Liszt es, absolutamente, discípulo de Schubert; Wagner tiene raíces profundas en Weber; y Berlioz, por la época misma en que manifestó su genio creador, pertenece al grupo de los antiguos románticos. La única característica del neo-romanticismo existiría, pues, en la dislocación de la forma sinfónica, en el mayor dominio instrumental y en la estructura del “aria” en la ópera.

He aquí la explicación que me satisface mejor respecto a las divisiones de la música en clásica y romántica:

Los compositores clásicos son los de primera línea, que han llevado la música al más alto grado de perfección en cuanto a forma; los que, acatando leyes generalmente aceptadas, han preferido la belleza estética, pura y simple, al contenido emocional, o, cuando menos, se han rehusado a sacrificar la forma por la expresión característica. Los románticos han buscado sus ideales en otras regiones y han tratado de darles expresión irrespectivamente de restricciones y limitaciones formales, o convenciones de ley; son los compositores, en fin, en cuyas obras el contenido domina sobre la manera.

Esta definición presenta el clasicismo como el principio conservador y regulador en la historia del arte, y el romanticismo como el principio progresivo, regenerador y creador. O, con las palabras de don Ramiro de Maeztu: “Por romanticismo entiendo todo impulso de acción y de expresión, en que la energía es más firme e imperiosa que el objetivo. Romanticismo, definido ‘grosso modo’, es energía; clasicismo, saber. En el flujo y reflujo de la vida humana, el romántico representa el salto de agua; el clásico, el canal que lo encauza y la turbina que aprovecha su fuerza”.

La noción de antagonismo entre un elemento y otro tenía que surgir necesariamente; mas, lejos de ser perjudicial, esa oposición es justamente el mejor estímulo de vida: la co-existencia de ambos elementos, perfecta, armoniosa, mutuamente suplementaria, se encuentra en “toda obra de arte” de veras grande.

Ninguna ley que fije y limite la forma puede ser eternamente válida: su fin es poner coto a la licencia y el desorden de la actividad creadora hasta que el tiempo determina, lo que es digno de preservarse de las innovaciones constantes. Las leyes de la composición son los productos de las composiciones; en consecuencia, no pueden permanecer inalterables mientras exista el impulso de crear originalmente. Todo genio artístico vive más allá de su tiempo, por decirlo así, y en toda noble música de no importa qué época, se encontrarán ejemplos de ideas más nuevas o significaciones más hondas que en la generalidad de las composiciones contemporáneas.

Así vemos que Bach frecuentemente inunda de romántica emoción sus expresiones formalistas, y el genio de Beethoven, oficiando en el severo altar de la Belleza, se transfigura con fulgores divinos. Los principios de la creación y la conservación avanzan juntos y lo que hoy es romántico, vuélvese clásico mañana. El estímulo emocional del romanticismo da vida a la música, pero apenas nace esta, libre criatura de la fantasía, el principio regulador se apresta a imponerle sujeciones; y estas sujeciones son indispensables si la nueva creación ha de constituirse en “arte”.

### **Bibliografía**

Herrera y Ogazón, Alba. 1921. “Sobre el ‘Clasicismo’ y el ‘Romanticismo’ musical”. *El Universal Ilustrado*, 7 de abril, p. 10.

Herrera y Ogazón, Alba. 2012. *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, presentado por Yael Bitrán. México: Colección Facsimilares INBA (1921), CONACULTA/INBA/CENIDIM.

**R**

