

SPOHR Y LOS ORIGENES DE LA MUSICA CON PROGRAMA

por

Vicente Salas Viu

En las oberturas, plenas de contenido dramático y que, sin embargo, ya no son pórtico de una representación, escritas por Beethoven y, con mayor evidencia, en las "oberturas de concierto" de los primeros románticos, empieza a manifestarse el espíritu que animará a la creación más representativa del Siglo XIX dentro de la música para orquesta: el poema sinfónico. El período de amplio desarrollo de este género musical se ofrece avanzada la centuria, entre los años 1850 a 1860. Pero sus orígenes hay que buscarlos mucho antes, en las obras de Luis Spohr, que fueron compuestas en los días de Beethoven.

Spohr fue un precursor de los creadores de la música "con programa" romántica. Todas las cualidades de ésta, lo bueno y lo malo que tal tendencia impuso en la historia general del arte, se hallan ya en las sinfonías de Spohr. Antes de considerarlas, conviene reiterar que su principal interés reside en lo que tienen de heraldos de esta especie típica del siglo XIX y concretamente de ella. Porque la música descriptiva o narrativa, con un cierto contenido argumental, no era por entonces en absoluto nueva, ni aun fuera de los dominios del teatro. Desde la Antigüedad son abundantes los ejemplos de música que sigue las incidencias de un contenido literario. ¿No era una narración con música el famoso "Combate de Apolo con la Serpiente" del auleta Sakadas?, ¿no servía propósitos descriptivos "El canto de los pájaros" o "La Batalla de Marignan" de Jannequin, por no citar otras muchas composiciones parecidas de los polifonistas del Renacimiento? Y a las "ordres" de los clavecinistas franceses, a las Sonatas Bíblicas de Kuhnau, a los *concerti grossi* de "Las Estaciones" de Vivaldi, a tantas otras "pinturas tonales" del Barroco y del Clasicismo, ¿qué espíritu las animaba? Lo que sí era nuevo, hasta constituir un fenómeno típico del Romanticismo, sin vincularse con otros inmediatos o distantes, es que el argumento literario se imponga a las necesidades de la música, quebrante su estructura, modifique o destruya todas y cada una de las leyes que regían su discurso. Lo extramusical se hace el elemento rector de la música en profundo trastrueque de valores. Hasta tal

punto, que la música se vuelve un lenguaje ininteligible sin el "programa" que de antemano explique lo que en ella ha de oírse o imaginarse, lo que cuenta o alude. Por lo menos, tal fue la justificación que encontraba Berlioz, el definitivo impulsor de este singular cambio, a los "programas" de sus obras. No se les agregaron a la Sinfonía Fantástica o a "Lelio" sus programas con otros propósitos.

Mucho se ha repetido que la música "con programa", sinfonía poética o poema sinfónico, es una creación característica del Romanticismo y no estorba aclararlo de pasada. ¿Por qué se la tiene por tan romántica? El Clasicismo del siglo XVIII se había esforzado por llevar hasta sus últimas consecuencias el establecimiento de claros límites, de una rotunda separación entre los campos privativos de cada arte. Frente a él, el Siglo Romántico impulsa la superposición, cuando no la mezcla, de las artes; hacer borrosos los contornos entre una y otra, anularlos incluso. Que la poesía sea música, llegue a ser música, será la más excelsa poesía. Que la música sea una manifestación, más etérea tal vez, de la poesía lírica o el subrayado de la dramática; que narre, describa, pinte o filosofe, he ahí las perspectivas nuevas que se le quieren abrir. No importa que ello sea lo más opuesto a sus posibilidades. Cada arte vive en perpetuo esfuerzo por complementarse con los recursos de otro. Nada, ni aún los dramas líricos de Wagner, pretendida fusión de las artes, *Gesamtkunstwerk*, responde con mayor autenticidad a tan descarriados ideales románticos como la música con programa.

Las Sinfonías

Luis Spohr (Brunswick 1784-Kassel 1859), que había recibido una formación clásica, mantuvo a lo largo de su obra, hasta en los dominios donde le señalamos como precursor del poematismo sinfónico, indudables vinculaciones con la solidez constructiva de la Sonata del siglo XVIII. Pero estas vinculaciones son débiles ante las fuerzas que le arrastran hacia los nuevos derroteros. Muy pronto, sobre todo en sus sinfonías, sólo queda de la Sonata Clásica el esquema frío, con poco de su espíritu y menos de su interna fuerza cohesiva.

Como Mendelssohn, con quien guarda algunas semejanzas, pero desemejanzas aún más radicales, que analizaremos después, Spohr parte de Mozart, tanto en sus sinfonías como en sus óperas, dos de los aspectos capitales de su labor. En sus tres primeras sinfonías, sigue el modelo convencional del Clasicismo. La Primera, en Mi bemol, compuesta en

1811, es decir, antes de que Beethoven terminara su Séptima, no presenta mayor relieve que cualquier trabajo escolar, a no ser el negativo que le presta la evidencia de cuánto Spohr ignora la producción sinfónica de su genial contemporáneo. Es difícil imaginarse que las seis sinfonías que Beethoven llevaba ya estrenadas y que tan honda revolución produjeron, nada significasen para un músico joven que tuvo que escuchar alguna de ellas. Bien es verdad que Spohr no era Schubert. Ni la Heroica, ni la Quinta, ni la Pastoral encerraron para él ningún mensaje. Un Mozart desteñido, melodizante, con ciertos hallazgos de color pervive en sus dos sinfonías siguientes. La Cuarta Sinfonía, la que Spohr tituló de "Charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie, nach einem Gedicht von Karl Pfeiffer" ("Pintura musical característica en forma de sinfonía sobre un poema de Karl Pfeiffer"), con todas las debilidades que encierra, tiene muy otro significado. Su contenido musical no será mucho más considerable que en las primeras, pero con ella se abren de par en par las puertas hacia ese mundo de lo poemático tan asendereado en la música del siglo. Su trascendencia histórica es, por tanto, innegable. Merece que nos detengamos en ella.

Cada uno de los movimientos de la Cuarta Sinfonía lleva un título. Para que no haya duda sobre las intenciones del compositor, sigue al título una larga noticia, ya un "programa", que las especifica. Esta Pintura Musical Característica, muy lejos de la expresión de sentimientos, y no pintura que Beethoven quiso que fuese su Pastoral, es pintura de lo externo, o mejor aún, extraño a la música. Porque el discurso sinfónico no tenía en principio otra misión que la de *ilustrar* la recitación del poema de Pfeiffer. Si Spohr lo hubiese conseguido como lo pretendía, el "Lelio" de Berlioz se hubiera anticipado en varios años. No le fue posible alcanzar la exacta correspondencia entre el desarrollo de las distintas partes del poema y el de los tiempos de una sinfonía. Spohr todavía en esta obra no se decidió a romper con la estricta forma musical. Frustrado su primer proyecto, trató de lograr algo semejante por otros caminos, dando un rodeo. Se aplicó afanosamente a traducir en música el argumento y las emociones del poema. Creó una especie de romanzas sin palabras para orquesta, en forma de Sonata y al servicio de un contenido literario. Así alcanzó esa "Sublimación de los Sonidos"¹ que hizo de su obra el primero de los poemas sinfónicos. Muchos del tiempo

¹A la Cuarta Sinfonía de Spohr se la conoció ya en su época por "Die Weihe der Töne".

inmediatamente posterior, que así ya se llaman, y aun del cercano al nuestro, como algunos de Richard Strauss, son también productos híbridos de narración literaria y formas musicales establecidas, aun cuando se las trate con alguna elasticidad. Tampoco faltan en la Cuarta Sinfonía de Spohr. El primer movimiento es un Allegro de Sonata con una extensa introducción lenta y vigorosa, pero en el Adagio siguiente la fidelidad al texto literario es tanto mayor cuanto más se olvidan las exigencias de la música. Desde luego, es vacuo y pesante, si no se tiene al "programa" en cuenta para justificar sus desproporcionadas languideces. El tercero es una marcha con trío, sin tampoco seguir ya con estrictez las normas del Minuetto o del Scherzo sinfónicos. En su desarrollo se incrusta un Andante sobre una melodía de canto llano. La marcha y el canto llano que llenarán, como una genial invención, los comentarios a la Sinfonía Fantástica de Berlioz al interpretarse por primera vez en el muy romántico año de 1830. Con un breve Allegretto terminan, con un final feliz, la Sinfonía y el poema que le sirve de base.

La "Sublimación de los sonidos" conoció un gran éxito en su época. ¿Llegarían a Berlioz los ecos de este triunfo, ya que parece seguro que no conoció la Sinfonía de Spohr cuando maduraba el proyecto de su Fantástica? Es pregunta que debe quedar en el aire. No se le ha podido hasta hoy encontrar respuesta cierta. Tampoco ello restaría valor a la originalidad del músico francés. Como no debe dejar de consignarse en honor a la verdad, que el éxito de la Cuarta Sinfonía de Spohr, que decidió la inclinación de las que compuso más tarde, no se debió tan sólo a la fidelidad con que respondió a tendencias que estaban en el ambiente y que producirían a la larga más daños que beneficios a la música romántica. En esta Sinfonía, como en las mejores de sus óperas, y hasta en los Conciertos para violín, que gozan de un merecido olvido, se muestra ya en Spohr ese dominio del color orquestal que tanto influyera en el supremo orquestador de la época, en Mendelssohn, y una imaginación armónica nada despreciable. Spohr, es justo decirlo, tiene mucho del extraordinario talento de Wagner para encontrar en inéditos recursos armónicos, en la flexibilidad del lenguaje y las posibilidades de modulación y de enriquecimiento tonal que da la armonía cromática, nuevas calidades poéticas —ahora, sin comillas—, para la música.

Después de la Cuarta Sinfonía, la Quinta, en Do Menor, es como una despedida reverente que Spohr hace a la forma tradicional. La Sexta, la más celebrada de las composiciones sinfónicas de este músico, es una "Sinfonía Histórica", verdadera colección de pastiches, tiempo

por tiempo, en los que el autor acredita el dominio del oficio más que su ingenio. El primer tiempo corresponde al Tardío Barroco, y Spohr imita la música de la época de Händel y de Juan Sebastián Bach, deslizando hasta la de los precursores de Haydn. En el segundo, se copian las sinfonías del Clasicismo, a Haydn y Mozart. El tercero corresponde a los prerrománticos, Beethoven y Schubert. El cuarto, "Allerneuste Periode", es el de la música "más nueva" o "del porvenir", como hubiera dicho alguien más ambicioso que Spohr. Lo reserva para la propia.

La sinfonía siguiente, para dos orquestas, cuyo título no es otro que "Lo terreno y lo divino en la vida humana", y la última, "Las Estaciones", responden a características semejantes a las que con detención hemos indicado en "Die Weihe der Töne". Salvo que la invención armónica y orquestal, los dos legados más estimables de Spohr, crecen de obra en obra, se afirman como aportaciones decisivas. Advirtiendo que Spohr, dueño de tantos recursos en el manejo de las combinaciones orquestales, con tan rica paleta colorística, muy al contrario de las tendencias que se desatan con Weber y culminan en Berlioz, aún más que en Wagner, prefirió la finura de tintas y la pureza de timbres de la escritura concertante frente al derroche de volumen sonoro y de aparatosa elocuencia del sinfonismo romántico.

En el aspecto que acabamos de aludir, como en la por mucho tiempo respetuosa posición de Spohr en cuanto a las formas del Clasicismo, los puntos de contacto que mantiene con Mendelssohn son indudables. No siguió éste los pasos de Spohr al pie de la letra, aunque también ocurriese en ocasiones. "Lobgesang" y la Sinfonía de la Reforma son las obras de Mendelssohn que más de cerca acusan la influencia, no sólo de los procedimientos técnicos, sino del concepto de la música que Spohr demuestra en sus últimas producciones. Y son las más endebles que compuso, entre las de amplio desarrollo.

En las Sinfonías Escocesa e Italiana, en "El sueño de una noche de verano", en los Conciertos, en las oberturas, en sus dos grandes oratorios y, en general, en todo lo que tenemos por lo más representativo de su estilo, Mendelssohn es fiel a lo recibido de Spohr en claridad formal, en transparencia de la orquesta, en lirismo incluso, mas se aparta rotundamente de él en cuanto a los propósitos que rigen su música. La de Mendelssohn no está al servicio de nada que no sea la música misma, jamás se supedita en sus obras lo musical a lo poético, literario o pictórico. Cuando ello en cierto leve modo existe, no pasa más allá de la alusión contenida en el título, es adjetivo a la textura musical. La ober-

tura "Las Hébridias" o la Sinfonía Italiana, por ejemplo, son por sobre todo una obertura o una sinfonía, como las de Mozart. Como tales cuentan y si el auditor desconociese que la primera alude a las impresiones del compositor en una gruta de Escocia y la segunda a las de su viaje por Italia, ni una ni otra se verían disminuidas en sus propios valores como música ni en la emoción o el contenido que traducen. Lo otro, la gruta escocesa o las imágenes italianas, son un ligerísimo subrayado circunstancial. Los temas tienen su absoluto valor de tales, se desarrollan y conducen el discurso sonoro sin atender a otras razones que las solas que aquél impone. Ni "sublimación de los sonidos" ni poematismo de ninguna especie hay en estas composiciones. Los "programas" añadidos a posteriori para la música de Mendelssohn, le son tan ajenos como los que se inventaron a la Sinfonía Heroica, a la Sonata Appassionata y a tantas otras creaciones de Beethoven.

Las óperas y oratorios

Si las sinfonías de Mozart fueron para Spohr cuando compuso las primeras suyas modelos a los que no se podía renunciar, a los que bastaba insuflar un nuevo espíritu para una nueva época, en el teatro fue mucho más lejos. Tuvo a las óperas de Mozart —es de suponer que, con preferencia, a las últimas—, por dechados de romanticismo. Criterio que, por absurdo que hoy nos parezca, compartieron otros músicos en los umbrales del siglo XIX. De acuerdo con él, Spohr escribió en 1816, todavía en vida de Goethe, el primer "Fausto" operil entre los muchos que dio a luz aquel tiempo. En 1826, cuando se estrena en Berlín, acude a la representación Zelter, como es sabido amigo y consejero en materias musicales de Goethe, misión para la que estaba muy por debajo. ¿Qué opinión le mereció a Zelter el primer "Fausto" lírico? Se conserva en una carta al gran poeta. "Spohr es claramente reconocible como un artista del sonido más que como un músico o melodista. Todo es llevado de la manera más artística posible y, lo que es más sorprendente, con sujeción al más pequeño detalle." Por lo menos le reconoce el esfuerzo puesto en seguir con fidelidad las situaciones y el texto de la genial obra.

En las óperas siguientes, la inclinación romántica es más pronunciada, sin vencer el peso de la tradición que las refrena, aun después de haber dirigido Spohr el estreno en Dresde de "El holandés errante" de Wagner y de haber estado en esta misma ciudad en estrecho contacto

con Weber y sus óperas. "Zelmire und Azor" (1819), "Der Berggeist" (1825), "Pietro von Albano" (1828) y "Der Alchimist" (1830), son más románticas por sus temas que por su música. Ni siquiera se libertan de la fragmentación del texto en números musicales, esa convención que rehuyen con más o menos acierto los operistas románticos alemanes y que condenará, como a uno de los vicios más abominables de la ópera, el creador del drama lírico. Sólo muy tarde, ya casi mediado el siglo y en su ópera postrera, "Die Kreuzfahrer", se propuso Spohr no tratar al teatro con música "en la forma acostumbrada", sino como "un drama sin superficiales repeticiones del texto y sin ornamentos". El reflejo de la ópera nacional impulsada por Weber, el de las primeras conquistas de Wagner se advierte en su partitura. En algunos aspectos, como en la renuncia absoluta a los ornamentos en la línea cantante, fue más radical que Weber y, en cierta medida, anuncia al riguroso Wagner de la madurez.

El aspecto de la producción de Spohr que gozó de más larga vida fue el constituido por sus oratorios. Antes que los de Mendelssohn representaran un verdadero renacimiento del gran género barroco, olvidado por los compositores de casi todo un siglo, los oratorios de Spohr conocieron el fervor de las multitudes. También en esto fue precursor en una de las corrientes románticas más dignas de ser consideradas y también cumplió con creces el papel del Bautista para Mendelssohn.

En los oratorios de Mendelssohn hay mucho que constituye un valor permanente y otro tanto de contenido caedizo, disminuido por el correr del tiempo. Es en los oratorios donde Mendelssohn se muestra más cercano a su antecesor en estas lides. En este género no actuaron, ni podían actuar, las divergencias de criterio o los postulados estéticos que terminaron por hacer del Mendelssohn sinfonista el polo opuesto del Spohr sinfonista. Hasta una misma calidad en su lirismo los emparenta, lirismo aun más blando, más sentimentaloides en Spohr. La sociedad victoriana, catadora insaciable de estos matices, por algo dispensó el mismo favor a los de uno y otro músico y cuando en Mendelssohn creía oír a un nuevo Händel era porque en Spohr encontraba algo más grato, menos "contrapuntístico" y severo. Lo cierto es que cuando la estrella de Spohr había entrado en pleno ocaso en su propia patria, sus oratorios seguían arrancando las mismas lágrimas y dulces ensoñaciones en el público inglés de fines del siglo.

Fueron sus oratorios lo que pervivió con gran ventaja de la enorme producción de un músico —ciento cincuenta composiciones— del que hoy apenas se recuerda el nombre. Tal vez sólo sus Conciertos para violín, técnicamente bien resueltos —Spohr era un excelente violinista—, compitieron con los oratorios en el desafío al pasar del tiempo que tan implacable se mostró con su obra².

²No es un aspecto desdeñable en la figura de Spohr el de su carrera como director de orquesta. Fue uno de los más distinguidos en el Romanticismo temprano, como Weber o Mendelssohn. Su labor, muy intensa, óptima al decir de sus contemporáneos, se extiende a lo largo de toda su vida. En 1799 fue Kammermusik Direktor de Brunswick. En 1805, Konzermeister de Gotha. En 1812, Director del Teatro An der Wien. En 1817, Kapellmeister de la Opera de Frankfurt. Desde 1822 hasta poco antes de su muerte, desempeña el mismo cargo en la Opera de Kassel.