



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis e interpretación del Concierto nº1 Op.26 en Do menor de Louis Spohr

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Alberto Martínez Martínez
DNI: 73604655D
Director/a del TFG: Francisco José Fernández
Vicedo

Grado Superior de Música
Curso académico
2022 – 2023



RESUMEN

En este estudio sobre la figura de Louis Spohr y su Concierto para Clarinete y Orquesta nº1 op.26, se recogerán los análisis realizados sobre la vida del compositor y sus obras centrandó la atención en su primer concierto escrito para clarinete. Estos análisis nos servirán para posteriormente comprender mejor el significado y las características de escritura de este compositor durante su carrera musical. Se trata de conseguir realizar una interpretación de su concierto de una manera más aproximada a cómo la habían interpretado los clarinetistas y grandes concertistas durante la época en que este compositor vivió. Por otro lado, se pretende comprender mejor el siglo XIX desde un punto de vista musical ya que el análisis de las obras de este siglo es muy similar entre sí gracias a la aparición de la corriente conocida como el romanticismo. Ya que esta corriente unificó la manera de componer de la gran mayoría de los compositores de finales del siglo XVIII y el siglo XIX.

Palabras clave

Louis Spohr, romanticismo, siglo XIX, Concierto nº1 Op.26, clarinete, violinista, compositor alemán

ABSTRACT

In this study on the figure of Louis Spohr and his Concerto for Clarinet and Orchestra n°1 op.26, the analyzes carried out on the composer's life and his works will be collected, focusing attention on his first concerto written for clarinet. These analyzes will help us to better understand the meaning and characteristics of this composer's writing during his musical career. It is about achieving an interpretation of his concert in a way that is closer to how clarinetists and great soloists had interpreted it during the time in which this composer lived. On the other hand, it is intended to better understand the 19th century from a musical point of view since the analysis of the works of this century is very similar to each other thanks to the appearance of the current known as romanticism. Since this current unified the way of composing of the vast majority of composers at the end of the 18th century and the 19th century.

Keywords

Louis Spohr, romanticism, 19th century, Concerto no1 Op.26, clarinet, violinist, German composer



INTRODUCCIÓN	1
Tema y justificación	1
Objetivos	1
Fuentes y estado de la cuestión	2
Metodología y estructura	3
1. CONTEXTO HISTÓRICO	4
1.1 Contexto histórico general del siglo XIX	4
1.2 Contexto musical del siglo XIX	6
2. LOUIS SPOHR	7
2.1 Biografía y profundización sobre la vida del compositor	7
2.2. Obra compositiva de Louis Spohr	18
3. EL CLARINETE HISTÓRICO EN EL PRIMER CONCIERTO OP.26 DE LOUIS SPOHR	32
3.1. Evolución y historia del clarinete desde el chalumeau hasta la época de Spohr	33
3.2. El clarinete de las primeras décadas del siglo XIX utilizado en las primeras interpretaciones del Concierto nº1 en Do menor de Spohr	39
4. CONCIERTO Nº1 en Do menor Op.26	42
4.1. Análisis histórico	42
4.2. Análisis armónico, estructural y formal de la obra completa	45
5. LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO CON EL ACTUAL SISTEMA BOEHM	56
5.1. Análisis de las principales dificultades y características de la interpretación del concierto con el sistema actual.	56
CONCLUSIÓN	62
6. BIBLIOGRAFÍA	65

INTRODUCCIÓN

Tema y justificación

La motivación principal por la cual haré el trabajo sobre este concierto es que es uno de los conciertos más importantes dentro del repertorio histórico para el clarinete. Por otro lado, pienso que el interés que tendría este análisis y estudio de la obra sería poder sacar su máximo potencial hablando desde un punto de vista armónico e interpretativo y de esta manera construir una idea más clara de lo que el compositor buscaba a la hora de interpretarlo.

Objetivos

En cuanto a los objetivos de este trabajo tiene como principales conocer más detalladamente la figura del compositor y violinista Louis Spohr, realizar un estudio sobre sus obras para clarinete centrando principalmente la atención en su *Concierto n.º 1 op. 26* en Do menor para clarinete y orquesta y analizar su posible influencia en las obras de otros compositores. Otro de los objetivos que se plantean en este trabajo es realizar un análisis tanto armónico como del contexto histórico. La finalidad de realizar un análisis exhaustivo de esta obra es la de poder interpretar de la manera correcta y estimadamente adecuada frente a un público o un tribunal.

Fuentes y estado de la cuestión

Las fuentes principales que se van a emplear para realizar este estudio y análisis de la vida y obra del compositor alemán, se encuentran *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Este diccionario-enciclopedia es una de los más importantes y conocidos dentro del ámbito musical ya que recoge una gran cantidad de datos e información de la gran mayoría de compositores y de etapas musicales que han acontecido a lo largo de la historia. Aparte, también se usarán diferentes documentos académicos como por ejemplo *The Clarinet*¹ escrito por Eric Hoeprich, *Louis Spohr A critical Biography*² compuesto por Clive Brown o el artículo del español David Santacecilia realizado en 2020 con el título de *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*³. Otras fuentes que se utilizarán para llevar a cabo este estudio serán las entrevistas realizadas a diferentes clarinetistas para buscar diferentes puntos de vista a la hora de interpretar este concierto ya sea en unas oposiciones o en un concierto. Se adjuntarán como anexos para poder ser consultados durante el transcurso de la investigación en busca de respuestas o información necesaria.

¹HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. Londres. Yale University Press, 2008.

²BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

³SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*. Quodlibet, 2020

Metodología y estructura

Para alcanzar el primer objetivo de este estudio, en primer lugar se llevará a cabo una recopilación de documentos creando de esta manera una bibliografía donde basarse y buscar los datos necesarios para justificar y explicar nuestro tema. Teniendo esta bibliografía desarrollada, como segundo objetivo, pasaremos a buscar la versión del *Concierto para Clarinete y orquesta n°1* más adecuada para llevar a cabo nuestro análisis. Una vez encontrada esta versión adecuada de la obra se empezará a analizar la partitura. Con el objetivo de cumplir con este segundo punto se utilizará una metodología basada principalmente en el análisis armónico y estructural de la pieza ya que la finalidad principal de este segundo paso es analizar escrupulosamente la obra para lograr una visión más concreta sobre la estructura de la obra y las armonías utilizadas en ella.

Siguiendo con la estructura que se llevará a cabo a la hora de realizar este estudio, se empezará con el análisis histórico del siglo XIX. Seguidamente se recopilará información sobre la figura de Luis Spohr y sobre su catálogo compositivo a lo largo de toda su vida. Tras el estudio del compositor se pasará a realizar un estudio de la evolución que ha sufrido el instrumento para el que está enfocado el concierto que se analizará, en este caso el clarinete. Por último se realizará el análisis musical del *Concierto para clarinete y orquesta n°1 Op.26* y se estudiarán los tres movimientos de este concierto para poder interpretarlo junto a un pianista acompañante en la defensa de este mismo proyecto.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

En este primer apartado sobre la investigación y el análisis del *Concierto n.º1 Op. 26* de Luis Spohr se buscará información en relación con los principales acontecimientos históricos que ocurrieron durante el siglo XIX. En primer lugar se indagará sobre los acontecimientos históricos ocurridos durante este siglo en Europa. En el segundo apartado de este primer capítulo, se recogerá información igualmente de carácter histórico pero esta vez enfocando la búsqueda de información desde un punto de vista musical repasando los principales acontecimientos musicales ocurridos durante el siglo XIX.

1.1 Contexto histórico general del siglo XIX

El siglo XIX es conocido como el siglo de industrialización debido a los múltiples avances realizados a favor de la industria y la ciencia. En el ámbito industrial, dos de los acontecimientos más importantes del mismo fueron las dos revoluciones industriales que ocurrirían en Inglaterra, la primera entre los años 1750 y 1840 y la segunda entre los años 1850 y 1914. La primera trajo con ella una serie de cambios donde destacan como principales un gran crecimiento demográfico pasando la población de 140 millones de habitantes a mediados del siglo XVIII a 266 millones a mitad del siglo XIX. Este gran crecimiento de la población se dió gracias a que la producción de alimentos aumentó en una gran manera gracias al avance de la industria. Otro gran cambio que conllevó la primera revolución industrial fueron las mejoras en las técnicas agrícolas, ya que se sustituyeron las herramientas de madera por herramientas fabricadas con hierro. Se realizó un gran avance en los sistemas de riego mejorando de esta manera la posibilidad de rotación de los cultivos y se incluyeron nuevos cultivos de alimentos más económicos y eficientes como la patata o el maíz.

⁴ FERNANDEZ, J. R.. *Revolución Industrial*. MuchaHistoria, 2020

En cuanto al terreno de la política en este siglo tuvieron mucho protagonismo las revoluciones burguesas que buscaban una conciliación con los movimientos obreros de la época. Estas revoluciones terminaron concediendo el derecho del sufragio universal para la clase obrera a la hora de elegir a sus representantes en las diferentes cámaras políticas. Otros grandes acontecimientos ocurridos durante este siglo en relación con la política fueron las Guerras Napoleónicas. Comenzaron en el año 1803 cuando Napoleón se autoproclamó emperador de los franceses y adquirió un poder de carácter absolutista. La motivación principal que Napoleón tenía desde que se autoproclamó emperador era la de conquistar y unir toda Europa bajo su mandato. Sin embargo tras varios años y diferentes conflictos bélicos acontecidos entre el año 1803 y 1815 no logró su objetivo. La derrota de Napoleón tuvo como consecuencia la desaparición del Primer Imperio Francés, la desaparición del Sacro Imperio Germánico y el regreso al absolutismo. Sin embargo, la gran medida tomada por los países europeos después de estas Guerras Napoleónicas y tras la victoria de la Sexta Coalición se dio en el Congreso de Viena realizado en los años 1814-1815. La finalidad de este congreso fue la de dividir el territorio de los países europeos nuevamente creando nuevas fronteras para de esta manera restablecer el orden en Europa durante la posguerra, evitar el surgimiento de nuevas revoluciones y crear una tranquilidad bélica tras muchos años de conflictos.

Siguiendo con el terreno de la política, durante este siglo también comenzó a surgir la división de los ideales políticos en dos bandos principales denominados izquierda y derecha. Respecto a los pensamientos filosóficos, empezó a surgir a principio de siglo unas de las ideas principales que se terminará asentando firmemente a finales de siglo que sería la idea del nacionalismo, idea que también influyó en los diferentes tipos de artes. En cuanto al arte, a principios de siglo y hasta mediados de siglo se mantuvieron en cierta manera las ideas que venían del siglo anterior, aunque perdiendo terreno cada vez más con el naciente romanticismo. De cara a finales de siglo el romanticismo

⁵ SUÁREZ, Luis. M.. *Las Guerras Napoleónicas*. MuchaHistoria, 2022

evolucionaría hacia diferentes vanguardias que derivaron en la cimentación de movimientos como el impresionismo.

1.2 Contexto musical del siglo XIX

Centrándonos en el aspecto musical, durante el siglo XIX, el Romanticismo, movimiento basado en la expresión de la libertad creadora y desarrollado entre 1800 y 1850, afectó a la literatura, la filosofía, la política y por supuesto la música. Este movimiento no surgió de un año para otro, sino que apareció como consecuencia de diferentes conflictos como las revoluciones burguesas o las diferentes guerras que se dieron durante finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Algunos de los principales representantes de este estilo fueron Beethoven, Franz Schubert, Chopin o Schumann en el ámbito musical. En otros campos artísticos algunos de los principales nombres que podemos encontrar son Delacroix, Goya, Turner en el ámbito de la pintura o Gustavo Adolfo Becquer, Edgar Allan Poe o Mary Shelley en el terreno literario.

El elemento causante y contendístico a su vez del Romanticismo, fue el Nacionalismo. Surge a finales del siglo XVIII y tiene como principal ideal, que el pueblo sea el único que pueda decidir sobre él mismo y por tanto convertirse en una nación independiente. El nacionalismo apareció gracias a las ideas de la Ilustración y al posterior conflicto creado por el Imperio Napoleónico, derivando en conflictos como la Guerra de la Independencia Española, la Guerra de la Independencia Hispanoamericana y los procesos de unificación de Italia y Alemania.

⁶ MARIMAR. *Los movimientos políticos y sociales del siglo XIX (1815 - 1871)*. TendenziasMedia, 2019.

2. LOUIS SPOHR

2.1 Biografía y profundización sobre la vida del compositor

Louis Spohr bautizado como Ludwig Spohr por sus padres fue un compositor alemán que nació en el año 1784 en la localidad de Brunswick del estado de Baja Sajonia (Alemania). Murió en 1859 en una ciudad situada en el centro de Alemania llamada Kessel.

Su padre, Carl Heinrich Spohr, ejerció durante la mayor parte de su vida la profesión de médico rompiendo así la tradición familiar que mantuvieron todos sus antepasados ya que todos se dedicaron al pastoreo. Por otro lado, su madre Juliane Ernestine Luise Henke, fue una pianista y cantante amateur al igual que su marido. A diferencia de este, tenía un gran talento y fue muy reconocida durante finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Alemania. La música en la familia Spohr era una parte fundamental por lo que Louis Spohr desarrolló a una muy temprana edad sus habilidades musicales. Con tres o cuatro años Louis Spohr ya interpretaba algunos dúos junto a su madre. Esta habilidad musical tan temprana bastó para convencer a su padre de que Louis necesitaba un instrumento. En el año 1789 Carl compró a su hijo su primer violín. Debido a la posterior importancia de Louis Spohr para la historia musical este primer violín sigue conservándose en los archivos del Estado de Brunswick⁷.

Tras la adquisición de este primer violín y animado por su madre, Louis empezó a interpretar pequeñas melodías junto a un acompañamiento de piano interpretado por aquella. Debido a la facilidad que demostró Louis en sus primeras interpretaciones, fue llevado a estudiar con el ayudante del director de la escuela, J. A. Riemenschneider.

⁷BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography. Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

Unos años más tarde buscando un mayor nivel de aprendizaje, Louis cambió de maestro y empezó a estudiar con Liutenant Defour, un violinista de origen francés que estaba refugiado en Alemania tras los sucesos ocurridos durante la Revolución Francesa. El objetivo principal de Defour era el de convertir a Louis en un músico profesional para que de esta manera pudiera ganarse la vida gracias a la música.

Pese a las dudas sobre el futuro de Louis por parte de su familia, este continuó estudiando con Defour y tardó muy poco en mostrar grandes avances con el instrumento. Además del trabajo con el violín, Defour animó a Louis a que explorase y descubriera el campo de la composición. En este sentido, al poco tiempo de iniciar sus estudios en composición, Louis empezó a componer dúos para violín que eran interpretados junto a su profesor Defour por las tardes. Esto derivó a que estas jornadas donde ambos interpretan composiciones realizadas por Louis fuesen conocidas popularmente como las ‘tardes musicales de Spohr⁸’.

Uno de los privilegios naturales que tuvo Louis fue la de nacer en el Ducado de Brunswick. El Duque Carl Wilhelm Ferdinand era uno de los más avanzados en cuanto a su manera de pensar. Sus ideas sobre las políticas y la cultura de la época, en especial la música eran avanzadas ya que estudió violín durante una temprana etapa de su vida. Este duque tenía como principal inspiración a su tío del cual heredó unas grandes cualidades tanto en el ámbito de la planificación de guerras y como en el de la música. Aparte de estas cualidades el Duque de Brunswick era muy conocido por su gran generosidad y amabilidad con las personas de su entorno. Esto fue aprovechado por Spohr ya que este sabía que el Duque en su juventud había tocado el violín, no al nivel del propio Spohr pero se podía defender decentemente con el instrumento en sus manos.

⁸BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

Para captar la atención del Duque de Brunswick, Louis Spohr realizó una brillante interpretación delante de este consiguiendo que se le ofreciera una plaza como músico de cámara de la corte del Duque, asegurándole y prometiéndole que si Spohr seguía con esta progresión en el violín terminaría siendo el violín principal de la corte sin ninguna duda. Con esta plaza adquirida con tan solo quince años Spohr se convirtió en uno de los violines segundos del Duque de Brunswick cobrando cien taleros por año. Esto permitió al joven Louis ayudar de una manera financiera a su familia y también impartiendo clases a su hermano pequeño Ferdinand, el cual también mostraba unas grandes cualidades en el ámbito musical⁹. Durante los siguientes tres años Spohr continuó participando en diversas actividades musicales del Ducado de Brunswick mejorando año tras año sus habilidades tanto compositivas como interpretativas como el violín.

Tras estos acontecimientos, Carl Wilhelm ofreció a Louis la oportunidad de acompañarle a Rusia donde su agrupación de cámara daría una gira de conciertos. Esta oportunidad fue aceptada por Spohr al instante. Gracias a ello Spohr empezó a relacionarse con otros músicos y adquirió como nuevo profesor de violín a Franz Eck, violinista y uno de los últimos representantes musicales de la escuela de Mannheim. Como dato meramente informativo la primera clase que Spohr recibió de su nuevo maestro Franz fue en el año 1802 empezando en este año una nueva etapa más profesional en su vida¹⁰.

Durante los años que Spohr estuvo fuera de su ciudad natal (finales del siglo XVIII hasta el año 1802), escribió una especie de diario donde recopiló las personas que

⁹ SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*. Quodlibet, 2020

¹⁰BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography*. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

conoció, las actuaciones que realizó y los diversos sitios por los que se movió. Algunos de los más conocidos fueron las ciudades de Hamburgo, Riga, Sterlitz y por último a la ciudad que llegó finalmente, San Petersburgo en diciembre de 1802. Durante estos años asistió a diversas representaciones de óperas y diversas piezas. En el diario que escribió durante estos años de viaje también recopiló críticas propias de dichas actuaciones donde ya se podía denotar el gran criterio musical que tenía pese a los pocos años que llevaba en el mundo de la música.

Durante esta gira y tras años bajo la enseñanza de Franz Eck, el propio Spohr aseguró que: ‘tras los años de aprendizaje junto a Franz Eck, este me enseñó que el mejor profesor que puedo tener soy yo mismo’¹¹.

Durante esta gira, Spohr coincidió con un gran número de músicos muy talentosos de la Europa central de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Uno de los más populares encuentros que Louis tuvo fue con el pianista y compositor Dussek de origen checo, esta reunión tuvo lugar en la ciudad de Hamburgo, y en esta Spohr interpretó una pieza compuesta por el pianista y compositor checo.

Tras interpretarla expuso que “No me agradó del todo, porque a pesar de las numerosas modulaciones se volvió tedioso hacia el final y lo que es peor era que no tenía forma ni ritmo, y el final bien podría haber sido el comienzo¹²,”

Sin embargo esta disconformidad de Spohr frente al estilo compositivo de Dussek tuvo una muy corta duración ya que tras algunos días, Louis escuchó nuevamente una obra de este compositor, concretamente la *Cantata* compuesta en honor al cumpleaños del Rey Jorge III, y el violinista se quedó impresionado debido al cambio en la forma compositiva y armónica de la pieza respecto a la interpretada por él mismo.

Gracias a esta gira, a la visita de tantos lugares tan diferentes musicalmente unos de otros y el conocer a tantas grandes figuras musicales de la época, Spohr maduró

¹¹BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

¹² SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*. Quodlibet, 2020

rápidamente su estilo compositivo, creando su estilo característico que vemos hoy en día como la mezcla o unión del clasicismo y el romanticismo. Este estilo se vería muy marcado en los años más adultos de la vida del compositor a la hora de componer y adquiriendo el estatus de gran compositor de la época ya que durante su vida llegó un punto donde el nombre de Louis Spohr fue relacionado directamente con unos ideales musicales muy elevados y una alta independencia del músico respecto a los Ducados y Cortes Reales¹³.

En el año 1803 Spohr volvió a Alemania desde Rusia, donde le esperaba el reconocido violinista francés Pierre Rode, el cual ya tenía varios conciertos compuestos muy populares por toda Europa debido a la gran virtuosidad que exigían.

En este sentido, tras las primeras clases que aquel impartió al ya adolescente Spohr, el violinista francés quedó impresionado de las cualidades interpretativas que tenía Spohr ya que nunca había escuchado a ningún otro alumno suyo tocar el violín de una manera parecida.

Spohr siguió estudiando con el virtuoso francés y terminó absorbiendo todos los conocimientos tanto técnicos como musicales. Gracias a todo este avance, en 1804 Spohr tuvo la oportunidad de dar una gira por el Norte de Alemania donde fue comparado con los grandes violinistas de la época. Esta gira a su vez fue el inicio profesional de la carrera compositiva de Spohr ya que durante este año comenzó a trabajar junto a Rode de una manera continuada en sus propias composiciones, componiendo durante este año por ejemplo su *Concierto n°2 para violín Op.2*.

Tras el aprendizaje de Spohr junto al mismo Rode, este último volvió a Francia y Louis buscó una oportunidad para realizar un concierto por su propia cuenta en Brunswick donde interpretaría algunas piezas de su repertorio siendo la más importante su

¹³BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography*. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

Concierto n.º1 para violín Op.1. Este concierto también le sirvió para demostrar al Duque sus grandes avances en tanto con el violín como en el ámbito compositivo. Curiosamente en este concierto Spohr alcanzó un estado de nervios nunca visto en él. Sin embargo en cuanto las primeras notas de su concierto comenzaron a sonar, estos nervios se evaporaron rápidamente dando lugar a una interpretación excelente de todo el repertorio que presentó ese día¹⁴.

En el año 1806, Louis fue invitado para realizar unas pruebas en la ciudad alemana de Gotha, tras realizar las pruebas quedó como ganador de la plaza de concertino de la orquesta a la cual se unió en el año 1807 permaneciendo en ella hasta 1812.

Esta orquesta era una de las más importantes en la Alemania de principios del siglo XIX debido a que la ciudad de Gotha tuvo grandes músicos como Pachelbel, Telemann o George Benda. A diferencia de las ciudades anteriores donde Spohr habría residido y vivido gracias a la música, en esta ciudad la música no era un mero entretenimiento secundario para acompañar acontecimientos de las clases altas como cenas o tardes de danzas. Pese a que Gotha no tenía una ópera propia, semanalmente se realizaban conciertos tanto con acompañamiento vocal, como de orquesta o conciertos de cámara donde la música era el atractivo principal del público. Esto fue una parte fundamental en la progresión musical de Spohr ya que le permitió ver la música desde un nuevo punto de vista poniendo a la orquesta y a la música como principal espectáculo durante el tiempo de la representación de las obras.

Una de las curiosidades principales sobre la figura del director, es que en esta época surgieron dos estilos en cuanto a la manera de actuar de este. En el primero de ellos, el director era el violín primero que actuaba tanto de concertino de orquesta como de director y era el encargado de dar las entradas necesarias a las diferentes voces en la pieza. Esta función la realizaba a la vez que interpretaba su papel haciendo de esta manera un gran esfuerzo doble durante el concierto. El segundo estilo de director que había en la época mantenía una función muy similar a la conocida y realizada ahora por

¹⁴BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

la figura del director. Este se limita a dirigir la orquesta y dar indicaciones durante toda la pieza sin tocar ningún instrumento durante el transcurso total de esta misma.

Cuando Spohr llegó a Gotha, ambos sistemas de dirección seguían activos pero a medida que Spohr fue creciendo musicalmente y acogiendo mayor importancia dentro de la orquesta de la ciudad un estilo de dirección se impuso al otro. Finalmente el estilo de dirección donde el director solo se limitaba a dirigir obtuvo más popularidad que el estilo donde el primer violín tocaba junto a la orquesta dejando sin director a la agrupación durante el transcurso de la obra. Esto se sabe ya que cuando Spohr adquirió el lugar de primer violín, él mismo comenzó a cambiar el sistema de dirección ya que en los ensayos sí que dirigía y tocaba junto a la orquesta pero en los conciertos solo se limitaba a dirigir con el arco del violín ya que durante esos años aún no existían las batutas.

En cuanto a la vida personal de Spohr fuera de la música, durante su primer año de estancia en Gotha, Louis se casó con Dorothea Scheider, la joven hija de una de las cantantes del coro de la orquesta de esa misma ciudad. La boda se llevó a cabo en la capilla de la corte de Gotha en el año 1806 y se trató como un gran acontecimiento en toda la ciudad. Dorothea era muy brillante en el ámbito musical ya que era una gran arpista, sabía tocar el violín con un gran nivel y también tocaba el piano de manera más esporádica. Al igual que Spohr, Dorothea, también provenía de una familia de músicos, ya que su madre como ya hemos dicho era una cantante que actuaba junto a la orquesta y su padre antes de fallecer también era un músico destacado de la misma ciudad. En el primer encuentro entre Spohr y Dorothea, Spohr le pidió si podía tocar algo con el arpa y esta aceptó sin problemas. Tras esta actuación Spohr quedó enamorado de la joven arpista. Semanas después Spohr compuso una pieza vocal para Susana Schneider en agradecimiento por darle la oportunidad de concederle una primera cita con su hija. Tras esta pieza, Spohr también compuso un dúo para arpa y violín para de esta manera poder pasar más tiempo junto a Dorothea haciendo lo que a ambos les fascinaba.

Durante los primeros años del matrimonio en Gotha, estos realizaron diversas giras desde el año 1806 hasta el 1812 interpretando diversas piezas para violín y arpa compuestas en su mayoría por Spohr. Gracias a estas giras el matrimonio pudo vivir de una manera decente en la ciudad de Gotha. A su vez, durante estos años, Spohr y Dorothea tuvieron dos hijos.

Otro gran avance que Spohr realizó en su vida personal durante estos años de estancia en Gotha fue el inicio de una amistad que estableció con el compositor alemán Carl Maria von Weber. Este compositor alemán nacido en la ciudad de Eutin, al norte de Alemania, creó un gran vínculo con Spohr, que duraría toda su vida y que es una parte fundamental tanto en su vida como en su carrera compositiva.

En el año 1812 a Spohr le surgió la oportunidad de conseguir una plaza en Viena como maestro de capilla en la orquesta de la ciudad. Spohr respondió rápidamente que aceptaba la plaza pero ello trajo como principal consecuencia el divorcio entre Spohr y la que era su mujer desde el año 1806. La última visita de Spohr a Gotha sin duda fue la más dura para él pues no fue bien recibido ni por la corte de la ciudad ya que vieron como una “traición” su partida a Viena, ni por la familia de Dorothea que no aceptó muy bien su separación.

El primer contacto que Spohr tuvo con Viena fue la interpretación de la ópera *Fausto* junto a la orquesta que ya dirigía él mismo. Tras dos años al frente de la misma, la situación de Spohr en la ciudad austriaca se volvió muy monótona en comparación con la vida que había mantenido en la ciudad de Gotha o en la época de giras por San Petersburgo. En Viena, Spohr solo podía estar pendiente de la orquesta de la capilla mientras que anteriormente en sus giras visitaba diversas ciudades y realizaban programas muy variados. Esta monotonía derivó en el abandono temporal de su plaza en Viena y en el inicio de dos años donde Spohr viajó de nuevo por gran parte de Europa visitando países como Italia, Suiza o Alemania donde realizó conciertos como



hacia anteriormente. Esta vez en estos conciertos interpretaba sus propias composiciones como sus conciertos para violín.

En el año 1817 Spohr terminó sus años de gira por Europa nuevamente y consiguió una nueva plaza como director de la ópera de Frankfurt que mantuvo hasta el año 1819. En estos años la principal aportación de Spohr a la ciudad de Frankfurt fue la de aumentar el nivel cultural y musical de una manera muy elevada ya que la exigencia musical que exigía a su nueva orquesta era muy elevada.

En estos años Spohr también impulsó la realización de numerosos conciertos de cámara en la ciudad donde se interpretaban numerosas obras suyas siendo las más destacables sus cuartetos de cuerda.

En el aspecto más personal de la vida de Spohr, durante estos años en Frankfurt conoció a numerosos músicos de renombre durante la europa de esos años. Algunos de los más conocidos eran Singverein, cantante y posteriormente director de renombre en la ciudad alemana de Frankfurt y Wilhelm Speyer, compositor de renombre en la Europa central de principios del siglo XIX. Este último terminaría siendo una pieza fundamental en la carrera de Spohr manteniendo contacto con él durante el resto de su vida.

Tras estos años en Frankfurt, Spohr hizo un breve viaje a Inglaterra en 1820 donde gracias a la recomendación que el compositor alemán y alumno de Beethoven Ferdinand Ries hizo sobre él a la *London Philharmonic Society*, esta lo asoció una temporada principalmente como violinista y director junto a la orquesta de Londres. La revista de la época *The London Magazine* elogió la temporada de la orquesta ese año exponiendo como principal referencia y novedad la manera de tocar el violín de Spohr ya que era un estilo violinístico nunca antes visto en Inglaterra.

Tras esta temporada junto a la orquesta londinense, Spohr viajó a París. Este viaje fue breve pero le sirvió a Spohr para componer una misa dividida en diez partes. Tras la estancia en París, Spohr se trasladó a Kessel donde se estableció desde el año 1821 y donde gracias a Weber a Louis le surgieron dos grandes ofertas para adquirir la plaza de maestro de capilla. La primera le daba esta oportunidad en la ciudad alemana de Kassel donde ya estaba establecido. La otra oportunidad le surgió de nuevo en la ciudad de Gotha donde permaneció años antes y se había despedido de la ciudad de una manera no muy adecuada. Finalmente tras estudiar las dos ofertas, Spohr se decantó por la oferta de Kassel pese a que este contrato impedía la realización de giras en otras ciudades y países cancelando de esta manera una posible gira que Louis iba a realizar por Italia.

La principal función de Spohr como maestro de capilla en Kessel era la de ser el director tanto de orquesta como de la ópera y teniendo la potestad total a la hora de elegir el repertorio que se iba a interpretar a lo largo de toda la temporada de cada año. La orquesta mejoró notablemente durante los años que Spohr estuvo al frente de esta ya que numerosos violinistas de toda Europa tenían como objetivo el recibir clases de violín de mano de Spohr, y este a cambio de las clases que impartía pedía a los jóvenes violinistas que tocasen junto a su orquesta.

En el año 1836 Spohr se casó con Marianne Pfeiffer, esta mujer era la hermana de un pianista amateur que era uno de los grandes confidentes que tenía Spohr en la ciudad de Kessel. Durante esta última etapa de la vida de Louis, tuvo como principal referente al compositor Felix Mendelssohn al cual le dedicó la única sonata para piano que Spohr compuso a lo largo de toda su vida. En el año 1839 Spohr tuvo la oportunidad nuevamente de realizar un breve viaje a Inglaterra donde fue invitado a dirigir su propio oratorio *Der Heilands letzte Stunden*. Este fue el último viaje que Spohr realizó fuera de Kessel antes de su muerte en el año 1859 y marcó el inicio de su decadencia tanto a nivel de salud como a nivel de carrera musical del compositor alemán.

Durante su última etapa de vida, a partir de 1840, Spohr se sumó a los movimientos liberales de mitad del siglo XIX. Esto le llevó a realizar nuevas composiciones siendo las últimas obras compuestas en su carrera musical. Para apoyar de manera más notoria la causa de la liberación política. Además, Spohr adoptó la misión de no tocar más el violín ante ningún público en Kessel.

Pese a realizar estas protestas Spohr no fue perseguido por los ideales que mantenía ya que era uno de los músicos más reconocidos a nivel internacional. Esta suerte no la tuvieron algunos compañeros suyos menos conocidos que sufrieron represalias por mantener unas ideas de carácter tan liberal.

En el año 1851 Spohr escribió una carta con la petición de poder retirarse debido a que ya no se sentía con fuerzas para continuar en la plaza de maestro de capilla en Kessel debido a la edad que tenía. Esta petición fue rechazada de manera inmediata. Este rechazo conllevó que el nivel de composición y el nivel musical de Spohr fue en decadencia debido a la decepción que este sentía frente a la respuesta obtenida. Finalmente y tras seis años de aguantar como pudo el nivel que exigía ser el maestro de capilla de Kessel a Spohr le fue concedido el permiso para retirarse pudiendo finalmente descansar después de una vida llena de conciertos, giras, composiciones, clases y éxitos. Tras este retiro Spohr tuvo un accidente y se rompió el brazo, lo que puso fin a su carrera violinística de manera contundente. Finalmente en el año 1859 Louis Spohr murió a causa de sufrir y no lograr superar una breve enfermedad¹⁵.

¹⁵BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

2.2. Obra compositiva de Louis Spohr

Una vez analizada la biografía del compositor alemán Louis Spohr en el apartado anterior (2.1) a continuación se investigará y se analizará la vida de Spohr vista desde un punto musical siguiendo sus composiciones a lo largo de los años de su vida.

En un inicio, la vida musical de Spohr se vió enfocada únicamente a la interpretación de violín debido a la gran tradición musical que heredó de sus padres. Añadió la composición a su carrera musical tras estar muy pocos años recibiendo clases de violín de mano de Defour. Este violinista francés fue el segundo maestro de violín que tuvo Spohr tras el alemán Riemenschneider y fue quien animó a Spohr a realizar sus primeras composiciones. Estas primeras composiciones vieron la luz aproximadamente desde el año 1796. Sin embargo las primeras composiciones que Spohr añadió a su catálogo compositivo datan del año 1803. Los primeros dúos compuestos por Spohr eran muy simples debido a los pocos conceptos de técnica compositiva que tenía. Pese a esta forma tan simple de componer el mérito que tuvo fue enorme si recordamos que Spohr tan solo tenía unos diez o doce años. Los temas principales de estos primeros dúos compuestos por Spohr estaban basados en melodías de Hiller, Weigl o Mozart. De hecho su primer dúo con tonalidad en Fa Mayor comienza con un tema que recuerda al motivo principal de “Papageno” de la ópera “*La Flauta Mágica*” de Mozart¹⁶.

Figura 1



Ejemplo gráfico del tema inicial del primer dúo compuesto por Spohr basándose en la melodía de Mozart

¹⁶BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

Al final de la etapa de aprendizaje junto a Defour, este último consiguió convencer a los padres de Spohr de que lo llevaran a la escuela de música de Brunswick.

Tras estos primeros dúos compuestos para interpretarlos junto a su antiguo profesor y una vez ya inscrito en la escuela de Brunswick, Spohr hizo un gran avance en su carrera compositiva y en el año 1799 compuso su primer concierto para violín y orquesta. Este primer concierto fue un éxito en su estreno en el Ducado de Brunswick y fue el inicio oficial de la larga carrera compositiva de Spohr. Escrito en la tonalidad de La Mayor sigue unos patrones compositivos inspirados en las obras de Mozart, Viotti o Rode. Spohr se inspiró en los conciertos de estos compositores clásicos debido a que fueron algunos de los primeros conciertos que Spohr estudió en profundidad e interpretó junto a la orquesta de cámara del Ducado de Brunswick. Esta inspiración se puede observar por ejemplo en el segundo movimiento de este concierto. En los temas principales del movimiento se pueden observar el uso de adornos cromáticos y de flexiones cromáticas en las melodías¹⁷.

Figura 2



Ejemplo del uso de adornos cromáticos siguiendo los ideales del clasicismo en el segundo movimiento del primer concierto compuesto por Spohr en los primeros años de su etapa compositiva.

¹⁷ SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*. Quodlibet, 2020

La diferencia de estilos entre el *Concierto para Violín nº1 Op.1* y los *3 Duos para 2 violines Op.3* compuestos por Spohr hacia 1804-1805 es muy evidente con respecto a otros compositores anteriores. Como ejemplo, en las obras de Rode o Virotti, los conciertos para violín de ambos compositores eran muy exigentes a nivel técnico con respecto a sus dúos para violín. Sin embargo las composiciones de Spohr mantenían un nivel técnico muy exigente tanto en los conciertos como en las obras camerísticas empezando a explorar en estas últimas el registro más agudo del violín. Esta fue una de las principales evoluciones que Spohr realizó en el ámbito compositivo adaptándose a la nueva corriente compositiva del romanticismo. Al igual que cambió ligeramente su estilo compositivo adaptándose a la nueva corriente que empezaba a surgir durante esos años, Spohr también cambió a sus referentes a la hora de componer adquiriendo como nueva y principal inspiración al compositor alemán Beethoven. Esta inspiración de Spohr se puede notar en los temas de sus nuevos duetos donde se inspiró para componer su nueva pieza en las obras camerísticas que compuso Beethoven en sus inicios de su etapa compositiva.

Figura 3



En esta imagen podemos observar un fragmento del *Duetto nº1 de Spohr* donde empezaba a explorar el registro agudo del violín por primera vez en sus composiciones añadiendo de esta manera una dificultad técnica añadida nunca antes vista.

En los siguientes ejemplos gráficos, se mostrarán referencias realizadas por Spohr en su primer duetto de los *Dúos para dos violines Op.3* de una pieza compuesta anteriormente por Beethoven en los inicios compositivos de la carrera de este último. Algunas de estas referencias son la utilización de cromatismos representativos del modelo compositivo de finales del clasicismo y principio del romanticismo. Este recurso también era utilizado en la mayoría de ocasiones por Mozart y Beethoven¹⁸.

¹⁸BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography*. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge

Figura 4



Uno de los temas representativos del *Duetto n°1* de Spohr inspirado en las composiciones camerísticas tempranas de Beethoven

Figura 5



Utilización de escala cromática en el *Duetto n°1* como puente para enlazar los diferentes temas del primer movimiento en el papel del violín primero

Figura 6



En este ejemplo gráfico podemos observar otra utilización por parte de Spohr del recurso de los cromatismos hacia el final del pasaje pero esta vez este recurso es utilizado de una manera más virtuosa al contrario de la figura anterior donde se observaba que los cromatismos eran utilizados para enlazar diferentes temas.

Tras estas composiciones y tras la etapa que pasó en San Petersburgo con la compañía de música de cámara del Duque de Brunswick, Spohr regresó a Alemania y comenzó su etapa de enseñanza junto al violinista de origen francés Pierre Rode. Esta nueva etapa fue afrontada por Spohr como una gran oportunidad para mejorar en su aspecto técnico violinístico y a diferencia que en etapas anteriores también se centró en mejorar junto a Rode su faceta como compositor. Algunas de las composiciones de Spohr que más

University Press, 1984.

destacaron en esta etapa de su vida fueron su *Concierto n°3 Op.7* y su *Concierto n°4 Op.10* ambos compuestos para violín y orquesta, e influenciados por las técnicas violinistas de Rode, ya que fueron compuestos en el año 1805.

Otra composición importante de esta etapa de Spohr junto a Pierre fueron los *Cuarteto para cuerdas n°1 y 2 Op.15*. En ellos es donde más se nota la influencia de la música de Rode en las nuevas composiciones de Spohr debido a que se pueden observar similitudes armónicas con respecto a las composiciones que Rode realizaba en esa época. Así la mayor similitud que se da entre una obra de Spohr y una obra de Rode se puede apreciar en el “*Cuarteto Brillante*” incluido en el *Cuarteto para cuerdas n°2 Op.15*. En el Allegro moderato, el tema principal es prácticamente un calco del tema principal del *Concierto para violín y orquesta n°8 Op.13* de Rode compuesto al igual que el cuarteto de Spohr en el año 1805. Esta similitud la podemos apreciar de manera gráfica en las siguientes figuras 7 y 8 donde se mostrará el fragmento similar que aparece en ambas piezas de los diferentes compositores.

Figura 7



Tema principal del comienzo del Moderato del Concierto para violín n°8 Op.13 de Rode.

Figura 8



Tema principal del inicio del Allegro moderato del cuarteto para cuerdas n°2 Op.15 de Spohr

Esta etapa que Louis tuvo junto a Rode vió su final en pocos años ya que Rode volvió a Francia donde seguiría componiendo e interpretando tanto sus obras como otros programas con diversas orquestas y a Spohr se le presentó la oportunidad de viajar a la ciudad de Gotha donde obtuvo una plaza de concertino en la orquesta de esta ciudad. Antes de partir hacia Gotha, Spohr ofreció un concierto en su ciudad natal Brunswick a modo de agradecimiento donde interpretó como obra principal su primer concierto para violín. Esta actuación fue la que hizo ganar a este concierto una obra clave en el repertorio de cualquier violinista de esta época debido a la gran virtuosidad que exigía al violinista y la gran musicalidad que era capaz de producir.

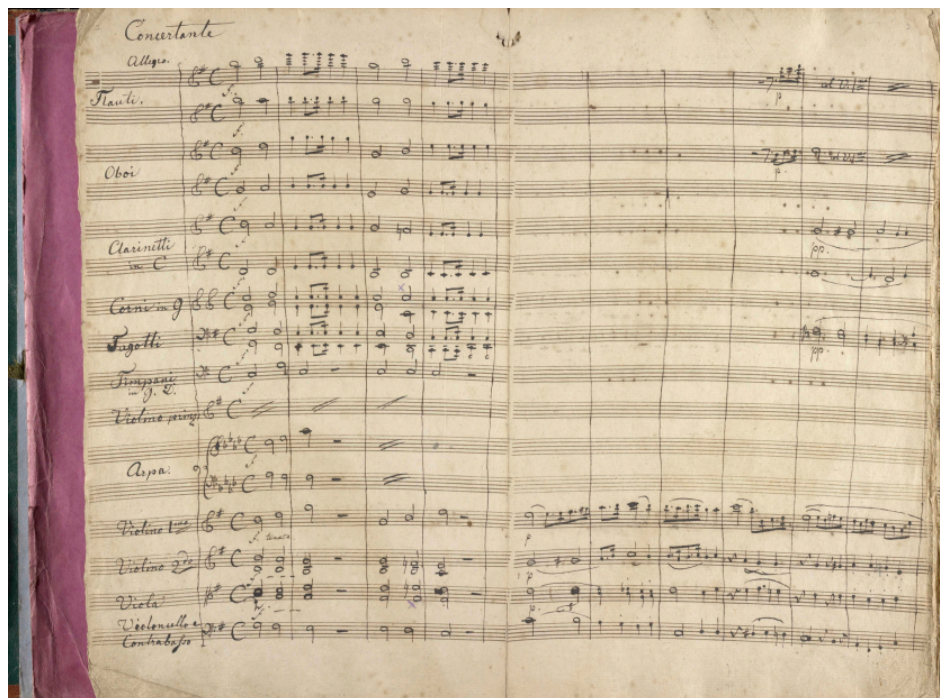
Durante sus primeros años en Gotha, compuso su *Concierto n°5 Op.17* en el año 1807 y su *Concierto n°6 Op. 28* creado en el año 1808-1809 para violín y orquesta ya siguiendo unas ideas compositivas propias con un carácter único adoptado tras las diversas inspiraciones que realizó en su etapa inicial como compositor.

Aparte de estos conciertos, Louis compuso diversas piezas de carácter camerístico uniendo diferentes instrumentos. Estas nuevas composiciones fueron una novedad en esta época y en el catálogo compositivo del compositor alemán ya que todas las piezas compuestas anteriormente por Spohr eran enfocadas en instrumentos de cuerda. Algunos de los nuevos instrumentos que comenzó a usar fueron el arpa y el clarinete, siendo el primero el más utilizado en su llegada a Gotha. La elección del arpa no fue casualidad sino consecuencia de su primera boda con la arpista Dorothea. En el catálogo



de sus obras para arpa y violín podemos encontrar numerosos dúos que el matrimonio interpretó durante su gira por Europa de principios del siglo XIX. Con todo las piezas más representativas de Spohr para arpa fue la *Fantasia para arpa en Do menor Op.35* compuesta y estrenada por Dorothea en el año 1807 y el *Concertante para Arpa, Violín y orquesta n°1 en Sol Mayor*¹⁹.

Figura 9



En esta imagen podemos observar la partitura original del concertante para violín, arpa y orquesta que Spohr compuso en el año 1806 cuando conoció y se casó con la joven arpista Dorothea.

Debido a que Spohr ganó la plaza de concertino y al estar al frente de una orquesta más grande que la de Brunswick, comenzó a investigar y a componer piezas para otros instrumentos destacando como obra principal fuera de su repertorio para cuerdas su *Concierto n°1 para clarinete y orquesta Op.26* compuesto en el año 1808. Aunque fue compuesto en el año 1808, este concierto fue estrenado en el año 1809 por el clarinetista Johann Simon Hermstedt, quien mantenía una gran amistad con Spohr. Era el clarinete

¹⁹ SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*. Quodlibet, 2020

principal en la corte del Duque Günther I de Salzburgo y se consagró como uno de los mejores clarinetistas de la Europa de la época.

En cuanto a las piezas camerísticas compuestas por Spohr durante esta época destacan sus *Cuartetos de cuerdas, Op.29 y Op.30* donde destaca al igual que en sus otras obras de estos la utilización de un estilo compositivo propio creado a partir de sus inspiraciones en otros compositores anteriores a él y dejando más apartadas las referencias directas a obras de Beethoven, Mozart o Rode.

Desde su llegada a Gotha, Spohr expandió su catálogo compositivo de una gran manera ya que como he mencionado anteriormente, compuso obras para otros instrumentos de familias diferentes a la de cuerda. Así por ejemplo utilizó nuevamente el clarinete para el cual compuso su segundo concierto en el año 1810 (*Concierto para clarinete n.º2 Op.57*). Durante el año 1811 Spohr continuó ampliando su catálogo para clarinete y compuso la *Fantasia y variaciones para clarinete y cuerdas Op.81*. Tras ello Louis compuso el *Potpourri para Clarinete y Orquesta Op.80*. Estas dos piezas sin embargo no han tenido un gran impacto en el repertorio de los clarinetistas tan significativo como sus conciertos. Aparte de esto Spohr compuso también grandes piezas para orquesta incluyendo su primera *Sinfonía en Mi bemol Mayor Op.20* en el año 1811 y tres óperas. De estas tres primeras óperas la más exitosa en el siglo XIX fue *Der Zweikampf mit de Geliebten (El duelo con el amante)*. Fue la última ópera que compuso Spohr en su etapa en Gotha. Su estreno se llevó a cabo en el año 1811 en Hamburgo.

Tras la etapa en Gotha, Spohr, obtuvo una plaza de maestro de capilla en el teatro de Viena en el año 1812-1813. El inicio compositivo de Louis en Viena se dió por todo lo alto ya que la primera composición que realizó a su llegada a la ciudad austríaca fue el oratorio *Das Jüngste Gericht (El Juicio Final)* en el año 1812. Sin embargo pese al éxito que tuvo este primer oratorio, durante este año, Louis solo compuso esta obra y su cuarteto de cuerdas Op,20 siendo este el primer cuarteto de Spohr que seguía una forma musical más estricta.

Este parón en la vida compositiva de Spohr vino dado por un mal año en su vida

personal teniendo como principal motivo su divorcio con su mujer Dorothea. Pasado este año de “sequía” compositiva, durante los años 1813 y 1814 Spohr retomó su faceta como compositor y añadió quince nuevas composiciones a su catálogo incluyendo como principales trabajos una nueva ópera (*Fausto*), una cantata, un concierto para violín (*Concierto para violín nº7 Op.38*), tres cuartetos de cuerda, dos quintetos también para cuerdas, su *Octeto para cuerdas Op.32* y su *Noneto Op.31* para cuatro cuerdas y cinco vientos. Aparte de estas obras, Louis también compuso pequeñas piezas de cámara de menor importancia²⁰.

Pese a que su ópera *Fusto* fue compuesta en el año 1813 no se presentaría hasta el 1816 ya que Spohr tuvo muchas dificultades para poder estrenarla debido a que pese a que tenía tanto la parte del libreto como la musical preparada, le faltaba por perfeccionar ciertos aspectos del libreto y estas mejoras no se dieron hasta el año 1816 cuando el poeta y amigo de Louis Joseph Carl Bernard las implementó. Este poeta encontró la motivación para mejorar el libreto debido al gran interés que tanto Spohr como Carl Maria von Weber mostraban ya que en febrero de ese año se presentó la oportunidad de estrenar esta ópera en el Teatro Estatal de Praga.

En el año 1815 Spohr dejó la plaza que tenía en Viena y se trasladó a Frankfurt donde adquirió el puesto de director de la ópera de la ciudad alemana. Lo primero que realizó a su llegada a Frankfurt fue revisar la ópera y el libreto para poder ser estrenada. Aparte de esto comenzó a componer su otra ópera más representativa, *Zemire y Azor*. Durante estos años en Frankfurt, Louis continuó componiendo obras de cámara donde destacan algunos cuartetos de cuerda como el Op.45, una unión de tres cuartetos diferentes pero manteniendo el uso de los mismos instrumentos en todos ellos.

Pese a componer una gran cantidad de piezas como óperas, cuartetos para cuerdas o quintetos también para cuerda, Spohr no compuso ningún concierto para instrumento y orquesta ya que centró toda su atención en crear las grandes producciones como *Fausto*

²⁰SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*, 2020

o *Zemire y Azor*.

Tras su estancia como director de la orquesta de Frankfurt entre los años 1816 y 1819, Louis consiguió la plaza de maestro de capilla en la ciudad de Kassel. Este fue el último puesto que Spohr tuvo a lo largo de toda su carrera musical ya que el requisito principal que le pedían a la hora de aceptar esta plaza era que no podría volver a realizar giras a lo largo de Europa. Spohr aceptó esto y permaneció en el puesto de maestro de capilla de Kassel comenzando en el año 1822 y retirándose en 1857. Pero antes de llegar a Kassel entre el año 1819 y el año 1822 Spohr realizó un primer viaje a Londres en el año 1820 donde compuso su *Sinfonía n^o2, Op.49*. Tras este viaje a Reino Unido, viajó a París donde influenciado e inspirado por la música coral del siglo XVI compuso su primera y única *Misa en Do menor, Op.54*.

Tras estos años y antes de viajar a Kassel, Spohr se estableció en Dresde donde retomó su amistad con Weber y compuso en 1821 su *Concierto n^o3 para clarinete y orquesta en Fa menor*. Este concierto mantiene una estructura tanto musical como armónica muy similar a sus dos anteriores conciertos Junto a los de Carl Maria von Weber se convirtieron en los conciertos de referencia para cualquier clarinetista de la época debido a su dificultad técnica nunca antes vista. Esta dificultad aumentada se dio en gran parte gracias a los avances y el desarrollo que sufrió el clarinete esos años.

Otra gran pieza que compuso antes de viajar a Kassel fue su nueva ópera, *Jessonda*. Esta nueva producción de Spohr tuvo un gran éxito en la época estando a la altura o incluso superando la popularidad de su primera ópera *Fausto* que presentó siete años antes en 1816. El encargado de escribir el libreto fue el escritor también de origen alemán Eduard Heinrich Gehe. Se inspiró en la obra *La veuve du Malabar ou L'Empire des coutumes* del poeta y dramaturgo francés del año 1770 Antonie-Marin Lemierre. El estreno de la ópera se dio en el año 1823 bajo la dirección del propio Spohr en Kassel. Precisamente en ese año Spohr se había establecido como maestro de capilla en la ciudad y podía elegir el repertorio de cada concierto bajo su propio criterio. Debido al



éxito de la ópera, esta se siguió interpretando hasta el año 1860. Tras este año desapareció del cartel y pasó a interpretarse sólo la obertura. Durante sus años en Kassel el estilo compositivo de Spohr ya estaba totalmente asentado en el romanticismo. Los primeros años en la nueva ciudad alemana fueron dedicados únicamente a la composición de una nueva ópera y un oratorio.

El objetivo principal de Louis al componer estas grandes óperas era el de buscar un éxito similar al que tuvo su ópera más famosa estrenada tan solo dos años antes de *Der Berggeist*. Esta nueva ópera sería estrenada en 1825 en Kassel bajo la dirección del mismo Spohr al igual que en *Jessonda*. Sin embargo, pese a ser un éxito en el estreno esta nueva pieza se olvidó rápidamente. Por otro lado con su oratorio *Die letzten Dinge (El Juicio Final)* tuvo un gran éxito convirtiéndose en uno de los oratorios más destacados y más representativos de los siglos XIX y XX²¹.

Este nuevo parón compositivo de Spohr duraría hasta el año 1827 donde compuso como piezas más representativas de su última etapa compositiva su *Concierto nº11 para violín Op.70*. Junto a este concierto Louis compuso una nueva ópera a la que nombró *Pietro von Abano*. Al igual que su predecesora tuvo una gran acogida el día de su estreno en Kassel. Con el paso de los meses se fue olvidando progresivamente hasta llegar al punto donde nadie la representa. Sin embargo su concierto para violín sí que tuvo un gran éxito debido a la singularidad compositiva que tenía Spohr y que exigía en cada uno de sus conciertos una técnica violinística muy elevada, sobre todo en el registro más agudo del violín. Aparte de este concierto y estas óperas, y al igual que durante toda su carrera compositiva Louis continuó componiendo obras camerísticas destacando como una de las piezas más características de este año su *Doble cuarteto de cuerdas nº2, Op.96*.

²¹ SANTACECILIA, David. *Louis Spohr visto como eslabón perdido entre el clasicismo vienés y el romanticismo germánico: el lenguaje armónico de Spohr y su relación con el acorde de Tristán*, 2020

Otros de los trabajos más importantes de Spohr hasta el año 1830 son su ópera compuesta entre los años 1829 y 1830 titulada *Der Alchymist*. Estrenada en el año 1830 en la ciudad de Kassel fue la ópera que menos éxito tuvo de todas las compuestas por Louis. Una nueva pieza destacada en su repertorio fue su *Concierto n°12 para violín Op.79*, compuesto en 1828 y estrenado en ese mismo año por la orquesta del teatro de Kassel. En este mismo año también encontramos el *Cuarteto para Cuerdas n°24 Op.8²²*. Pasando al año 1829, Spohr solo compuso dos piezas destacables. En una de ellas puso otra vez al clarinete como protagonista principal, su cuarto y último concierto para este instrumento. Fue el más singular de los compuestos por Spohr ya que a diferencia de los tres primeros que fueron escritos para clarinete en Si bemol, este último fue escrito para ser interpretado con un clarinete en La. Exceptuando esta diferencia, los patrones armónicos y la estructura musical son muy similares entre todos los conciertos como ya se ha comentado anteriormente. También durante este año continuó con sus trabajos para cuartetos de cuerdas agregando a su catálogo compositivo camerístico su *Cuarteto para cuerdas n°26 Op.83*.

En la década de los años 1830 a 1840 Spohr pese a que centró su atención principalmente en la creación de obras camerísticas, también compuso algunas de sus grandes obras para orquesta. Sin embargo, al contrario que en años anteriores donde compuso en su mayoría de casos óperas para ensalzar la figura de la orquesta, en estos años se centró en componer sinfonías siendo la primera de estos años su *Sinfonía n°4 en Fa Mayor, Op.86* compuesta en el 1832. Está dividida en cuatro movimientos y fue titulada por el mismo Spohr como “La Consagración del Sonido”. En este mismo año también compuso el *Concertante n°2 para 2 violines y orquesta Op.88*, siendo esta la última pieza de este estilo compuesta por Spohr durante su vida.

²²BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography*. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

En 1834 sólo podemos recoger un trabajo compositivo del compositor alemán, el *Cuarteto de cuerdas Op.91*. Durante 1835, terminó su *Cuarteto de cuerdas Op.93* tras diez años desde que comenzó a componerlo. Aparte de este cuarteto también compuso su *Concierto para Violín nº13 en Mi mayor Op.92*. En la segunda parte de la década, la atención principal de Spohr aparte de componer grandes piezas para orquesta la tuvo el piano.

La primera pieza para piano de Spohr sería su *Lieder para voz y piano a cuatro manos Op.101* compuesta en el año 1835. En este mismo año también compuso las *Sechs Deutsche Lieder (Seis canciones alemanas) Op. 103*. Esta obra fue novedosa en la época debido a los instrumentos utilizados fueron el clarinete, la voz y el piano. Spohr fue el segundo compositor en unir estos tres instrumentos tras Schubert varias décadas antes.

La vuelta de Spohr a la composición de sinfonías se dió en el año 1837 cuando compuso su *Sinfonía nº5, Op.102*, estrenada en Kassel como la gran parte de las obras que compuso en esta última etapa de su vida. En 1839 compuso su *Sinfonía nº6, Op.116* y a su vez comenzó a escribir su *Concierto nº14 para violín, Op.110*. Fue finalizado casi tres años después en 1842 siendo unas de las primeras obras de la última década de vida de Spohr junto con el *Trío para piano nº1, Op.119* y la *Sinfonía nº7, Op.121* ambos trabajos terminados en 1841.

Durante esta década Louis siguió ampliando su catálogo de repertorio pianístico componiendo cuatro tríos más para piano aparte de este primer que ya hemos nombrado. También durante los años 1842-1843 compuso su primera y única sonata para este instrumento. Como a lo largo de toda su vida, Spohr compaginó diferentes composiciones. A la vez que componía todo este repertorio enfocado en el piano, también compuso algunas grandes obras muy importantes pensadas para gran orquesta, como sus *Sinfonías 8 en Sol Mayor, Op.137* en 1847 y *9 en Si bemol menor, Op.143* titulada por él como “las estaciones” en el año 1850. Esta sinfonía sería la última que Spohr compondría en toda su vida debido a que en el año 1853 se le concedió el



permiso para retirarse finalizando así su carrera tanto compositiva como violinística y muriendo en el año 1859 como ya se ha dicho anteriormente.

Otras de las grandes piezas que Spohr compuso en sus últimos años de actividad musical aparte de numerosas oberturas como *Der Fall Babylons*, *Das befreite Deutschland* o algunas piezas camerísticas como sus últimos *Cuartetos para Cuerdas Op.141, 146* o sus *Duetos para dos violines Op.150 y Op.153*. Fue su última ópera *Die Kreuzfahrer* en el año 1843-1844, estrenada al igual que todas las anteriores en Kassel bajo su dirección y su también último *Concierto para violín n°15, Op.128* también en el año 1844. La última composición de Spohr se dio en el año 1855 donde pese a estar reiterado de la música realizó un motete titulado *Wie ein stolzer Adler* para coro de voces femeninas. Este motete no fue escuchado por Spohr ya que su estreno se dió en 1867 tras varios años después de la muerte del compositor. También se sabe que Spohr compuso un himno para coro de voces masculinas pero no se sabe si esta obra fue compuesta antes o después del motete para voces femeninas²³.

²³BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

3. EL CLARINETE HISTÓRICO EN EL PRIMER CONCIERTO OP.26 DE LOUIS SPOHR

La importancia de este instrumento en el catálogo compositivo de Spohr es muy elevada ya que este compositor escribió numerosas obras donde incluyen a este como principal protagonista. Algunas de las obras más destacadas para el clarinete compuestas por Louis fueron sus cuatro conciertos para clarinete y orquesta donde destacan el primero compuesto en el año 1808 por ser una novedad y un concierto referencia en la época junto a los dos conciertos compuestos por su amigo Carl Maria von Weber.

El otro gran concierto de referencia de Spohr fue su cuarto concierto. Fue una gran revelación para el ámbito clarinetístico ya que fue escrito para clarinete en La, algo visto en muy pocas ocasiones desde el gran concierto compuesto por Mozart varias décadas antes de que el compositor alemán comenzase su andadura por el ámbito musical-compositivo. Pero aparte de estos conciertos, Spohr compuso otras piezas donde involucró al clarinete pero no de una manera tan principal, sino que le dio un papel con un carácter combinado entre acompañamiento y principal. Algunas de estas obras son *Seis canciones alemana Op.103* o sus 9 sinfonías y grandes óperas compuestas a lo largo de toda su vida.

3.1. Evolución y historia del clarinete desde el chalumeau hasta la época de Spohr

El primer prototipo de un instrumento con similitudes al clarinete fue diseñado a finales del siglo XVII por el constructor de instrumentos alemán Johann Christoph Denner, este primer modelo recibió el nombre de Chalumeau o salmoé. Fue presentado en la década de 1630 en Francia y hasta finales del siglo XVII no se extendió al resto de Europa. El primer país tras Francia en recibir este primer antecesor del clarinete fue Alemania ya que el constructor que lo ideó era de origen alemán como se ha mencionado con anterioridad. El primer chalumeau estaba compuesto por un único tubo cilíndrico de madera que tenía siete agujeros y se hacía sonar mediante una lengüeta simple junto con una boquilla, aparte de los siete agujeros, este primer prototipo de lo que ahora conocemos como clarinete tenía dos llaves y una especie de campana nombrada "pabellón".

El nombre de chalumeau fue atribuido por Denner a este instrumento debido a la similitud de este prototipo con un grupo de instrumentos que había en Francia, que eran de viento y que estaban formados por un tubo cilíndrico o cónico y se hacían sonar mediante una lengüeta simple. Aunque la invención del clarinete fue adjudicada a Denner esto no fue así ya que el clarinete no fue una invención de la nada, sino que fue una mejora de los instrumentos conocidos como chalumeaus.

En un principio los compositores de los siglos XVII y XVIII centraron toda su atención en el chalumeau pero al aparecer el clarinete, esta atención poco a poco fue desviándose hasta llegar al punto de prácticamente olvidar el chalumeau y componer solo para el clarinete, que ofrecía una gran cantidad de facilidades técnicas frente al chalumeau.



Algunos de los papeles más destacados que recibió el chalumeau fueron las participaciones que el compositor alemán Graupner le dio en sus oberturas-suites, conciertos, cantatas eclesiásticas o trío sonatas²⁴.

Figura 10



Primer prototipo de Chalumeau creado por Denner en la década de 1630

El segundo prototipo creado por Denner recibió el mismo nombre de Chalumeau pero obtuvo una gran cantidad de mejoras donde destacan en primer lugar el ajuste del pabellón para conseguir de esta manera una mejor sonoridad. Tras este retoque, el siguiente paso que Denner dio en su busca de mejorar su instrumento fue el de crear una nueva boquilla para de esta manera mejorar el sistema de embocadura que tenía el chalumeau y permitir al intérprete tocar de manera más cómoda. Otro gran avance fue el aumento de la tesitura del instrumento, esto se consiguió gracias a la creación de una nueva llave que al ser accionada permitía al instrumento cambiar de tesitura. Una vez realizados todos estos avances Denner cambió el nombre del instrumento el cual pasó

²⁴ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. Londres. Yale University Press, 2008.

de chalumeau a clarino²⁵. El siguiente siglo dio protagonismo a la creación del clarinete di bassetto en La de parte del constructor alemán Antonn Stadler que agregó una gran cantidad de llaves permitiendo de esta manera una mayor agilidad al instrumento y junto a esto, el realizar más notas tanto en registros más agudos como más graves y cambiando el nombre definitivamente de clarín a clarinete.

El próximo paso en la evolución del instrumento conocido como clarinete llegó de las manos de Muller. Un reconocido compositor, clarinetista e inventor alemán de los años 1809 y 1812. El principal avance que este constructor alemán realizó fue la introducción de un nuevo sistema de zapatillas en las llaves, ya que en el chalumeau de Denner las zapatillas estaban diseñadas de una manera tan primaria y poco estudiada. Esto causaba que a la hora de realizar pasajes de gran virtuosidad no eran posibles debido a que cuando al activar la llave, la zapatilla no tapaba por completo el orificio del clarinete y esto causaba que el aire se escapase y provocando pitidos o sonidos extraños e inadmisibles a la hora de realizar una buena interpretación.

Muller en su búsqueda de mejorar el clarinete cambió las antiguas zapatillas recubiertas de cuero por unas llaves que inventó él mismo. La forma de estas llaves era como de unas cazoletas donde la zapatilla se asentaba mucho mejor. Debido a esto el aire se escapaba en menor medida. Esta nueva idea de las zapatillas y llaves vino acompañada de una innovación en los agujeros tapados por las zapatillas, Muller dio una forma cónica a estos agujeros para que de esta manera las zapatillas encajasen mejor y así perder menos aire y sacar un sonido más claro y redondo. Gracias a las ganancias que Muller tuvo con su nuevo sistema de zapatillas, en 1809 viajó a París donde comenzó a construir un nuevo clarinete que gracias a su nuevo sistema de llaves y zapatillas pudo añadir más llaves hasta un total de trece. Debido a este avance este clarinete se conoce popularmente como el clarinete de 13 llaves.

²⁵ MUÑOZ, Ángel. *Historia del Clarinete*. Córdoba, 2009.

En 1812, tras cuatro años de construcción y perfeccionamiento, Muller presentó su modelo de clarinete en el Conservatorio de París. Pero este conservatorio al ser tan sumamente estricto y conservador lo rechazó. Sin embargo, a pesar del rechazo inicial este clarinete terminó triunfando en Europa. Él siguió interpretando obras con su modelo y fue presentándose por Europa hasta que este se asentó firmemente en los grandes orquestas y terminó de convencer a sus principales detractores. Predominando finalmente en Europa durante gran parte del siglo XIX²⁶.

Figura 11



Clarinete de 13 llaves diseñado por Muller a principio del siglo XVIII, mejorando a su antecesor el Chalumeau

Finalmente en el año 1839 se creó el último modelo de clarinete y el que se usa en la actualidad. El encargado de lograr este último avance fue el clarinetista y compositor de origen francés Klosé. La idea principal que siguió este constructor e inventor para perfeccionar el clarinete fue aplicar los principios del sistema Boehm de las flautas a los clarinetes. Junto a estas mejoras, Klosé realiza algunas modificaciones como cambiar algunas posiciones que resultaban molestas a la hora de interpretar ya que eran posiciones que se cruzaban entre sí. De esta manera el instrumento adquirió una imagen más moderna.

Este sistema de clarinete es conocido como el sistema Boehm o más popularmente es más conocido como el sistema francés. Estas modificaciones no contentaron a todos los constructores de clarinetes de esa época y por lo tanto algunos prefirieron seguir la

²⁶RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press, 2003.

evolución del clarinete por otras vías. Los constructores a los que no terminaba de convencer este sistema fueron principalmente los constructores residentes en el centro de Europa, más concretamente en Alemania y los Países Bajos. Debido a este descontento, en el centro de Europa se terminó desarrollando un sistema alternativo conocido como el sistema Albert. Este nuevo sistema tuvo su inspiración en las ideas del constructor de saxofones Adolphe Sax. El sistema Albert siempre ha sido el menos popular entre los clarinetistas debido a que la utilización de este sistema siempre ha estado por debajo de la del francés y el sistema Ohler. El sistema Albert como su nombre indica fue creado por Eugene Albert. Este constructor se basó principalmente en el sistema Muller y en su clarinete de 13 llaves. Pese al poco triunfo de este sistema, hoy en día se sigue utilizando por los clarinetistas que interpretan el estilo bieloruso, ruso o el ucraniano y cuando se interpretan a compositores como Klezmer²⁷.

Continuando con el sistema Ohler, este sistema fue desarrollado por Oskar Ohler. Es utilizado en su gran mayoría de casos en el centro de Europa, más concretamente por clarinetistas alemanes y austriacos. Este sistema agrega agujeros y llaves para mejorar la afinación del Si bemol y del Fa y agrega posiciones alternativas para otras notas. Este sistema tiene un orificio más estrecho y se requiere de una boquilla más larga a la del sistema francés para poder tocar este instrumento. Debido a esto tanto la acústica del instrumento como por lo tanto su sonido son ligeramente diferentes al sonido y la acústica del sistema creado por Bohem. Otra diferencia entre estos dos sistemas son las digitaciones ya que en el sistema alemán se utilizan posiciones ligeramente diferentes a las del francés.

²⁷RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press, 2003.

Figura 12



En esta figura podemos observar el modelo más popular dentro del ámbito clarinetístico actual conocido como sistema francés.

Figura 13



Modelo de clarinete con los avances incluidos por el constructor alemán Ohler debido al descontento de este con el sistema francés ideado por Klosé

3.2. El clarinete de las primeras décadas del siglo XIX utilizado en las primeras interpretaciones del Concierto n°1 en Do menor de Spohr

El siglo XIX fue un siglo lleno de avances como ya hemos visto anteriormente. Estas evoluciones también afectaron a la música ayudando a los instrumentos a evolucionar y adquirir mejoras, que en su mayoría perduran hasta el día de hoy. Como ya hemos visto, el clarinete llegó al inicio de este siglo con las mejoras proporcionadas por el alemán Muller que incluían nuevas zapatillas y nuevas formas en los orificios del clarinete para proporcionar una mejor digitación en el clarinete y un sonido más redondo y conciso. Aparte de este avance, la otra mejora fue el implementar nuevas llaves que darían al intérprete una mayor facilidad a la hora de interpretar obras y pasajes de una mayor exigencia técnica.

El siguiente y último paso que daría el clarinete hacia la versión que conocemos y tenemos hoy en día se dió en la década de 1830-1840 de la mano del constructor francés Klosé. Al incorporar el sistema técnico de las flautas a los clarinetes, Klosé dotó al instrumento de una gran habilidad técnica nunca antes vista ya que gracias a la incorporación de múltiples llaves nuevas se podían realizar cambios entre octavas y pasajes técnicos nunca antes vistos para el clarinete.

Los más beneficiados de estos avances fueron en primer lugar los clarinetistas, pero estas evoluciones también ayudaron de una gran manera a los compositores ya que las mejoras les permitieron escribir obras y piezas para clarinete explorando nuevos campos técnicos y virtuosísticos.

Las primeras composiciones dedicadas al clarinete en el siglo XIX se dieron de la mano de compositores como Bernhard Crusell, Carl Maria von Weber o Louis Spohr. Al igual que la gran mayoría de inventores que ayudaron al clarinete a evolucionar hasta llegar al clarinete con el sistema Boehm, los primeros compositores que crearon obras para este nuevo prototipo de clarinete eran de origen alemán. El primero de estos compositores en publicar una obra para clarinete durante el siglo XIX fue Louis Spohr con su *Concierto*

nº1 Op.26 en el año 1808. Este concierto fue el inicio de muchos otros conciertos muy importantes en el ámbito clarinetístico como los otros tres conciertos compuestos por el mismo Spohr entre los años 1808 y 1829, los dos conciertos para clarinete orquesta, el concertino y un gran dúo concertante para clarinete y piano compuestos entre los años 1811 y 1816 por Carl Maria von Weber y los tres conciertos para clarinete con acompañamiento orquestal de Bernhard Crusell que se compusieron también entre los años 1811 y 1815.

Todos estos conciertos comparten entre sí una misma característica, son conciertos que requieren una gran capacidad técnica para poder interpretarse de una forma digna. Aunque esta característica también la tienen conciertos anteriores como el compuesto por Mozart en el año 1791. Pese a tener ciertos pasajes de carácter muy técnico hay recursos como los saltos entre octavas o la utilización de notas agudas como el Sib 6, Si 6 o Do 7 (cifrados bajo el índice del sistema Franco-Belga), que nunca habían sido utilizados. Sin embargo en estos conciertos compuestos en el nuevo siglo se convirtieron en un recurso habitual apareciendo en la gran mayoría de conciertos nombrados anteriormente.

A la hora de diferenciar los conciertos de esta etapa de evolución del clarinete la mayoría de intérpretes coinciden en que los compuestos por Crusell son los que menos dificultades técnicas presentan. Pese a que sus pasajes tienen una gran exigencia técnica, no son comparables con los fragmentos técnicos que aparecen en los cuatro conciertos de Spohr o en el catálogo clarinetista compuesto por Weber.

Estos dos compositores utilizan en sus piezas con mayor frecuencia los arpeggios que culminan en notas sobreagudas, las escalas donde se requiere una gran habilidad en la articulación y los saltos entre octavas a gran velocidad.



En las siguientes figuras se mostrarán de una manera gráfica los fragmentos donde se utilizan estos recursos en algunas de los conciertos de Spohr.

Figura 14



Utilización del Do7 en el concierto nº2 de Spohr para concluir una escala ascendente

Figura 15



En este ejemplo se puede observar como en el concierto nº3 de Spohr se utilizan saltos entre octavas a gran velocidad nunca antes vistos en otros conciertos para clarinete

4. CONCIERTO N°1 en Do menor Op.26

Compuesto en el año 1808 es uno de los más populares y más reconocidos dentro del ámbito de los clarinetistas debido a su gran dificultad técnica y su exigencia musical para crear contrastes rápidamente entre frases que transcurren de una manera continuada. En este capítulo se tratará el Concierto n°1 de Spohr desde un punto de vista analítico, indagando tanto en el contexto personal de la vida del compositor como el contexto histórico en el que fue compuesto fijando la atención en los principales acontecimientos sucedidos en la Europa del siglo XIX y en la manera en que estos afectaron a Spohr durante esta etapa de su vida.

Tras esta investigación sobre el contexto histórico del concierto, se procederá a realizar un análisis formal, armónico y estructural de cada uno de los movimientos de este. El objetivo de dicho análisis es el de clarificar todas sus partes para lograr entender mejor la obra a la hora de interpretarla junto a un piano como a una orquesta y así poder guiar la ejecución de la obra de una manera más fiel a través de las armonías escritas por el compositor.

4.1. Análisis histórico

Este concierto compuesto por Luis Spohr durante el año 1808 es uno de los más importantes tanto del catálogo compositivo de este compositor como del catálogo de obras compuestas para clarinete. Fue compuesto durante la estancia de Louis en la ciudad alemana de Gotha donde fue director de la orquesta de la ciudad. Gracias a este puesto comenzó a investigar y componer piezas donde incluía diferentes instrumentos como el arpa o el clarinete entre otros. En la vida personal de Spohr, estos años fueron algunos de los mejores de su vida ya que al poco de llegar a Gotha conocería Dorothea, una joven arpista que rápidamente se convertiría en su mujer. Junto a Dorothea, Louis realizó una gira por Europa interpretando piezas compuestas por él mismo para violín y arpa, estos conciertos le hicieron conocer nuevos músicos y con algunos de estos

músicos crearon vínculos de amistad que perdurarán durante varias décadas²⁸.

En cuanto a la situación europea fuera de la rama musical, durante estos primeros años del siglo XIX el gran conflicto que dominaba el viejo continente eran las Guerras Napoleónicas. Estas guerras no tuvieron un impacto directo sobre Spohr durante las primeras décadas de su vida ya que el compositor alemán centró su atención en el violín y en la composición de nuevas piezas tanto camerísticas como orquestales. Sin embargo el conflicto generado por Napoleon en su búsqueda de implantar su mandato mediante un sistema absolutista y por medio de las armas limitó en gran parte la expansión de los diferentes tipos de arte afectando especialmente a la música ya que aunque el propio Spohr realizó giras de conciertos tanto en solitario como con su esposa Dorothea en estos años estas sólo se dieron por territorio alemán o como mucho alcanzando países como Italia o Reino Unido.

Gracias a la gira realizada con Dorothea a principios de siglo, Spohr realizó grandes amistades. Uno de los grandes amigos que Spohr tuvo durante su vida sería el clarinetista Johann Simon Hermstedt. Este clarinetista de la corte del Duque Günther Friedrich Karl I era uno de los grandes virtuosos de la Europa de principios del siglo XIX. Esta gran popularidad junto con la admiración que el duque tenía hacia Johann sirvió para que el duque encargase a Spohr la composición de un concierto para clarinete y orquesta dedicado específicamente a su clarinetista. Su primer concierto, pese a que terminó de componerlo en el año 1808, no fue estrenado hasta el año 1809.

El estreno fue un éxito absoluto en la ciudad de Gotha y debido a esto el Duque pagó a Spohr para que continuase con sus trabajos para clarinete componiendo tres conciertos más, todos dedicados a Johann Simon Hermstedt. Quien antes del estreno del concierto invitó a Spohr a visitar su ciudad natal Sondershausen. Precisamente junto a él y otros tres miembros de cuerda de la orquesta del Duque de Sondershausen interpretarían el quinteto de Mozart. Este concierto realizado anteriormente al estreno del concierto para

²⁸BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography*. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

clarinete fue un éxito en la ciudad al igual que la presentación del nuevo concierto de clarinete dedicado a su gran amigo Hermstedt. Todo ello ayudó a generar un vínculo aún más fuerte del que existía entre el clarinetista y el violinista. Esta relación entre el compositor y el clarinetista llevó a Hermstedt a interpretar los conciertos compuestos por Spohr durante más de veinte años desde el estreno del primer concierto para clarinete en Gotha²⁹. En la propia biografía de Louis Spohr se puede leer su reacción en el momento que Hermsted le informó de la propuesta del Duque de Sondershausen sobre la composición del primer concierto donde el mismo Spohr decía:

De buen grado acepté la proposición, debido a la gran destreza técnica que Hermstedt tenía, además de la belleza de su sonido y la validez de la entonación. Me sentí en plena libertad para abandonarme a mi imaginación. Después de familiarizarme con las técnicas del instrumento con la ayuda de Hermstedt, me puse rápidamente a trabajar y lo completé en unas pocas semanas. Esto originó el concierto en do menor, con el que Hermstedt cosechó un gran éxito en sus giras de conciertos. Esencialmente, él está en deuda con el concierto por la reputación que le reportó. Le traje el concierto yo mismo en una visita a Sondershausen a finales de enero de 1809, y fui a instruirle en la correcta forma de interpretación³⁰.

Tras estas declaraciones y el estreno del concierto que impulsó tanto la carrera de Spohr desde un punto de vista compositivo como la carrera de Hermsted desde un punto de vista clarinetístico, Spohr se vio obligado a dar una explicación sobre la dificultad técnica que presentaba este concierto ya que muchos clarinetistas de la época no se explicaban cómo era posible interpretarlo pues el nivel de exigencia era muy elevado. Ante estas declaraciones de diferentes clarinetistas de toda Europa de la época Spohr replicó:

Presento a los clarinetistas un concierto, compuesto hace más de dos años para mi amigo, el director musical Hermstedt de Sondershausen. Dado que en ese momento mi conocimiento del clarinete era bastante limitado, tuve poco en cuenta sus dificultades y escribí algunos pasajes que, al clarinetista a primera vista, podrían parecer imposibles de ejecutar. No obstante, el señor Hermstedt, lejos de pedirme que alterara esos pasajes, buscó perfeccionar la técnica con su instrumento y, fruto de un trabajo constante, llegó pronto a tal dominio que su clarinete no produjo nunca más notas discordantes, veladas o inciertas³¹.

²⁹BROWN, Clive. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1984.

³⁰SPOHR, Louis. *Autobiography*. New York: Da Capo Press, 1969.

³¹SPOHR, Louis. *Autobiography*. New York: Da Capo Press, 1969.

Pese al revuelo creado entre los clarinetistas de la época por la dificultad del concierto en los primeros años. Esta obra consiguió un gran lugar en la historia compositiva de Spohr siendo una de las piezas más populares y manteniendo esa popularidad hasta el día de hoy donde este concierto es uno de los esenciales a la hora de completar la formación profesional de un clarinetista. Esto es debido a que requiere una gran técnica y habilidad auditiva para realizar correctamente los pasajes de menor requerimiento técnico pero de gran requerimiento musical.

4.2. Análisis armónico, estructural y formal de la obra completa

Una vez explicado el contexto tanto a nivel histórico como a nivel personal en la vida de Spohr, seguiremos con la realización de un análisis más técnico y teórico sobre el concierto con el objetivo de entender de una manera más cercana el concierto para poder interpretarlo de manera adecuada siguiendo los conceptos teóricos de la época en la que fue escrito. Antes de analizar de una manera más específica cada uno de los movimientos se hará una recopilación de datos del concierto a nivel general. Esta pieza al igual que la gran mayoría de conciertos clásicos está formada por tres movimientos. El primero de ellos es un *adagio-allegro* en Do menor, comienza con una presentación del tema por la orquesta en *adagio* y tras esta introducción el clarinete vuelve a exponer el tema principal del movimiento pero esta vez ya desde un tempo *allegro*. El segundo movimiento se trata de un *adagio* en La bemol mayor. El desarrollo del tema del segundo movimiento es inexistente ya que este movimiento es una melodía realizada por el clarinete y acompañada únicamente por la sección de cuerdas de la orquesta. Para finalizar con este análisis general de la obra, el último movimiento escrito en la tonalidad de Do menor al igual que el primer movimiento, tiene forma de *Rondó* y al igual que la primera parte del concierto exige una gran habilidad técnica para poder llevar a cabo su interpretación.



Tras realizar la presentación general del concierto y conociendo sus movimientos de una mejor manera, se comenzará a realizar el análisis en profundidad del primer movimiento *Adagio-Allegro*. Como ya se ha dicho, este movimiento escrito en un compás de cuatro por cuatro y con forma sonata, comienza con una exposición del tema principal del movimiento por parte de las cuerdas en un tempo Adagio y en la tonalidad de Do menor. El tema principal está compuesto de una blanca junto a cuatro negras. La primera aparición de este tema la podemos observar en el compás 23 indicado como Solo tanto la partitura de clarinete como de la orquesta. Estas notas aparecen todas unidas por una ligadura de expresión y que en una secuencia de seis compases va mostrándose de manera ascendente hasta llegar en la parte del clarinete hasta una cadenza. La cual está formada por varios grupos de de tres corcheas donde el clarinete obtiene todo el protagonismo ya que toda la orquesta se mantiene en silencio hasta la resolución de esta cadenza que da lugar al primer pasaje técnico de este concierto.

Figura 16



En esta figura observamos el papel del clarinete en el inicio de la obra donde expone el tema nuevamente y tiene la cadenza mencionada anteriormente que resolverá en los primeros compases técnicos del concierto

El primer pasaje de gran dificultad técnica que se da a continuación de esta presentación del tema y tiene como algunas de las características principales los saltos entre octavas en el inicio de los primeros compases y el uso del staccato en la gran mayoría del fragmento. Centrando la atención compás a compás, los dos primeros compases del pasaje son iguales manteniendo en ambos los difíciles saltos de octavas en legato



seguido de intervalos en staccato y teniendo que ser interpretados los dos compases en forte, en el tercer compás encontramos recursos muy similares a los empleados durante los dos primeros compases pero sin embargo en el cuarto compás, Spohr utiliza una progresión de terceras a modo de puente para de esta manera enlazar los tres primeros compases del fragmento con los tres últimos. En estos tres últimos compases encontramos una similitud entre los dos primeros ya que ambos son una sucesión de semicorcheas donde se utilizan cromatismos como recurso principal para generar tensión y resolver en el tercer compás de esta segunda semifrase del fragmento, siendo este último compás el encargado de resolver todo el pasaje completo para dar lugar nuevamente a la presentación del tema principal.

Figura 17

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth notes with slurs. The second staff includes a *dimin.* (diminuendo) marking. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) marking, and ends with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff is marked **TUTTI.** and begins with a *dolce* marking, followed by a **SOLO.** section with a **3** (triple) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

En esta figura se puede ver de una manera más directa lo explicado anteriormente ya que podemos ver todos los recursos técnicos utilizados por Spohr para componer este pasaje y como el final de este fragmento deriva en la presentación nuevamente del tema inicial del movimiento.



Una vez expuesto el tema nuevamente, el concierto continúa con un puente que une todo este inicio del concierto con el que es el segundo tema del concierto que sufre una modulación a Mi bemol mayor y donde Spohr compuso una melodía con un carácter mucho más melódico y donde dejó un poco más apartado el carácter técnico del concierto. Algunos de los recursos más destacables que se utilizan en este puente son variaciones de temas o recursos ya presentados en el inicio del concierto como por ejemplo el uso de grupos de tres corcheas ascendentes pero que encadenados forman una cadena descendente recordando a la primera parte de la cadencia presentada al inicio del concierto. Sin embargo Spohr añade nuevos recursos en este desarrollo destacando las escalas cromáticas que añade desde el segundo compás de la letra de ensayo B hasta nueve compases antes de la letra de ensayo C, estos cromatismos son utilizados por Louis para crear tensión y dar una dirección a la frase hacia uno de los arpeggios más difíciles presentados en el concierto debido a que termina en el Do7 del clarinete. Otro nuevo recurso presentado por Spohr en este puente son los arpeggios que aparecen tras las escalas cromáticas y que sirven para calmar la tensión generada anteriormente por las escalas cromáticas ya que estos arpeggios están escritos en matiz de *piano*. Este recurso deriva en la resolución del puente hacia el nuevo tema por medio de notas largas realizadas por el clarinete mientras que el acompañamiento realiza una variación de la melodía del inicio alterada con diferentes ritmos y matices.

Figura 18

The musical score for Figure 18 consists of three staves. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a *dimin.* (diminuendo) instruction. The middle staff contains arpeggiated figures with dynamics ranging from *p* (piano) to *pp* (pianissimo) and includes articulation marks such as slurs and accents. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with dynamics like *p* and *pp*, and includes a section marked with a 'C' and a dynamic of *p*. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.



En esta figura observamos los nuevos recursos introducidos por Spohr mencionados anteriormente. También se puede apreciar cómo gracias a estos recursos el puente termina resolviendo en el desarrollo del tema en la letra C pero a diferencia del tema inicial este nuevo tema del desarrollo está en la tonalidad de La bemol Mayor.

En el desarrollo del primer movimiento la sección más destacable es la aparición del tema principal pero sufriendo tanto una modulación tonal como una pequeña variación en cuanto a sus ritmos y matices. Nuevamente al igual que al inicio del concierto, en el desarrollo vuelve a aparecer un nuevo pasaje de gran exigencia técnica muy diferente al pasaje original de la introducción. Esta vez el fragmento al contrario que en la introducción donde aparece rápidamente tras la exposición del tema por parte de clarinete la primera vez, este aparece tras la aparición del tema modulado dos veces, de hecho el mismo pasaje es una variación del tema presentado en el desarrollo ya que el tema va pasando de un carácter amable a un carácter más agresivo gracias a la utilización de recursos como una sucesión de cuartas ascendentes en tres compases llegando al punto álgido donde aparecen los grupos de semicorcheas que llevan a resolver la primera parte de este pasaje técnico.

Figura 19

The image shows a musical score for a technical passage. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The music features a series of ascending quarts (four notes) over three measures, marked with a dynamic of *mf*. The second staff continues this pattern, with a *cresc.* marking. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with groups of semiquaver notes, leading to a section marked with a 'D' time signature.

En este ejemplo se puede observar el recurso utilizado por Spohr para crear la tensión mediante una serie de cuartas que aparecen siete compases antes de la letra de ensayo D.

Tras la resolución de esta primera parte técnica en la letra D como ya hemos visto, aparece una de las partes más difíciles del concierto que es la continuación del pasaje ya

analizado anteriormente. Las principales características de este fragmento son la utilización de escalas ascendentes donde toda la articulación debe realizarse en staccato y entre estas dos escalas aparece el uso de trinos en escalas descendentes a gran velocidad siendo uno de los grandes desafíos de la obra. Tras la utilización de estas escalas, se presenta un nuevo recurso técnico nunca antes visto en esta obra siendo este la utilización de notas pedales apareciendo dos veces seguidas manteniendo las mismas notas pero diferentes matices ya que la primera vez aparece con un matiz de *forte* y la segunda vez imitando al eco aparece el matiz de *pianissimo*. Para finalizar con esta parte técnica Spohr introduce una serie de intervalos ascendentes en forma de cadencia para dar lugar nuevamente a un tema con un carácter más melodioso e innovador ya que esta melodía no había aparecido hasta ahora.

Esta melodía sigue en la tonalidad de La bemol mayor al igual que todo el desarrollo de este primer movimiento. Al igual que todos los temas aparecidos hasta ahora, este se repite dos veces manteniendo el esquema de que la primera vez que aparece este nuevo motivo se desarrolla de una manera extensa y la segunda vez que aparece este motivo mantiene un carácter más lejano. Recordando sólo el inicio del nuevo tema pero rápidamente resolviendo en un nuevo puente modulante que unirá el desarrollo en La bemol mayor con la reexposición de este primer movimiento que modula a Do menor, volviendo así a la tonalidad inicial del concierto.

En este nuevo puente modulante en su inicio presenta nuevamente el recurso de notas pedales y tras unos compases cambia a una serie de arpeggios que se encadenan entre sí teniendo como nota base en cada arpeggio las notas más graves del clarinete presentando así el desafío de los grandes saltos entre intervalos a gran velocidad. Estos compases de arpeggios derivan finalmente en dos compases que unen los dos recursos dentro de los mismos. Finalmente antes de la reexposición del tema, el clarinete realiza unos últimos compases donde aparecen intervalos ascendentes entrelazados entre sí que al resolver dan paso al acompañamiento orquestal siendo este el encargado de realizar el final de la



modulación y de presentar de nuevo el tema inicial del concierto pero esta vez a diferencia que el inicio el tema se expone directamente en tempo de *allegro*.

El inicio de la reexposición guarda una similitud total con el inicio del movimiento tanto en tonalidad como en fragmentos y frases pero tras la realización del pasaje técnico analizado en los primeros párrafos de este apartado, el tema sufre una modulación a Do mayor. Esta modulación se mantiene hasta el final del movimiento creando así una especie de *Coda* que finaliza con los temas y los puentes que aparecen al inicio del movimiento pero esta vez en la tonalidad de Do mayor.

Una vez estudiado el primer movimiento de este concierto pasaremos al análisis del segundo. Este movimiento se trata de un *Adagio* escrito en la tonalidad de La bemol Mayor, a diferencia de la complejidad que mantiene el movimiento uno del concierto, es muy simple ya que su estructura general y formal se divide en un A-B-A'.

En el inicio del movimiento encontramos la presentación del tema principal en los primeros ocho compases, estos compases se dividen en dos frases de cuatro compases cada una. En la primera semifrase se presenta el motivo original y en la segunda semifrase se vuelve a exponer el tema inicial pero esta vez sufriendo una variación al final de la semifrase.

Figura 20



En esta figura se puede observar la primera frase con la variación en uno de sus motivos como se ha mencionado anteriormente.



Tras este primer motivo se presenta otra frase pero esta vez abarca diez compases donde aparece un nuevo tema con un carácter mucho más virtuosístico utilizando grupos de fusas para dar un carácter más ligero a esta parte central del movimiento y utilizando florituras para adornar ciertas secciones de la melodía. Una vez finalizado este tema aparece un nuevo motivo en una semifrase de cuatro compases que sirve, pese a no sufrir ninguna modulación tonal, como puente para unir toda esta sección B con la reexposición del tema inicial en la A'. Finalmente en la A' encontramos el motivo principal variado que aparece en el inicio del movimiento durante la segunda semifrase pero esta vez deriva en una *Coda* final que da lugar a la finalización del movimiento.

Finalmente centrando la atención en el tercer movimiento, este mantiene una forma *Sonata Rondó* presentando el tema primo en tonalidad de Do menor y modulando a diferentes tonalidades en cada uno de los nuevos temas secundarios que aparecen. El motivo principal de este movimiento está compuesto de una serie de grupos de semicorcheas unidos por una ligadura de expresión y con matiz de *piano*.

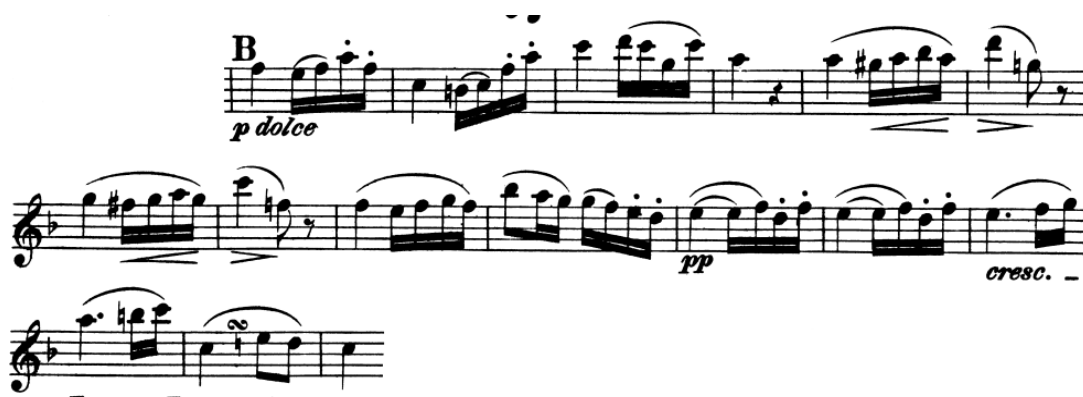
Figura 21



Motivo principal del movimiento sobre el que se desarrollaran los temas secundarios

El primer tema secundario se encuentra tras un desarrollo una serie de compases de gran requerimiento técnico que desarrollan el tema primario del movimiento mostrado anteriormente. El nuevo tema en la parte B (mostrado en la figura 22) mantiene un carácter más melódico y alegre que el tema principal y sufre una modulación a la tonalidad de Mi bemol mayor.

Figura 22



Una vez finalizado el tema A por el clarinete, la orquesta realiza un puente modulante que culminará el clarinete resolviendo finalmente el desarrollo del movimiento donde se presenta el tema B mostrado en la figura 22. Este nuevo tema en Mi bemol mayor se presenta por primera vez acompañado de un desarrollo basado en el motivo principal. La finalidad de este es la de volver a repetir el mismo motivo pero esta vez concluyendo con un pasaje técnico que mantiene la función de puente que resolverá nuevamente en el tema A del movimiento. Hacia la parte final del desarrollo aparece uno de los pasajes más difíciles de ejecutar en toda la obra ya que este se trata de una sucesión de tresillos de semicorcheas a gran velocidad.

Este pasaje comienza con una frase de cuatro compases, que a su vez se divide en dos semifrases de dos compases cada una y que mantienen una similitud total entre sí. Tras estos cuatro compases aparece la segunda frase. Esta frase, al igual que la primera, se divide en dos semifrases que mantienen el mismo ritmo pero esta vez la similitud que guardan, es que ambas realizan una cadena descendente mediante una sucesión cromática creada con los tresillos de semicorcheas. Este fragmento culmina con una última frase, también de cuatro compases, que mediante la utilización de arpeggios ascendentes resuelve en un puente que deriva nuevamente en la variación final del tema A.

Tras esto, aparece el puente aparecido en el inicio y este es el encargado de volver a mostrar el tema A pero esta vez de manera completa.

Una vez interpretado el tema A de nuevo, Spohr presenta el tema C de este movimiento, el nuevo tema está modulado a la tonalidad de La bemol mayor dando así un carácter más alegre que los temas anteriores escritos en modo menor. Este tema aparte de estar escrito en tono mayor, presenta características como la realización de la articulación muy corta y la utilización de ritmos complejos o síncopas en compases simples facilitando aún más de esta manera la muestra de este nuevo carácter más alegre del movimiento.

Figura 23



Motivo C en La bemol Mayor aparecido tras el desarrollo.

Una vez presentado el tema C y el desarrollo de este mismo durante unos breves compases, el movimiento adquiere una tonalidad de Do mayor. El tema principal de esta nueva tonalidad es el motivo B pero transportado a la tonalidad de Do mayor al que denominaremos B'.

Este tema mantiene el carácter gracioso y alegre mostrado en el tema anterior. Al igual que en la primera aparición del tema B, este motivo B' se desarrolla una primera vez acompañado de un pasaje técnico que tiene una función de unión ya que al finalizar este se vuelve a mostrar el tema de la nueva tonalidad. Esta variación del tema B' al igual que en el tema B va acompañado del pasaje de tresillos de semicorcheas de gran dificultad técnica al igual que el primero que aparece en Mi bemol Mayor.



Para concluir con este tercer movimiento se vuelve a presentar el tema A volviendo a la tonalidad de Do menor. Para cambiar de tonalidad, Spohr utiliza el puente del tema A aparecido en el inicio con el que modula de Do menor a Mi bemol mayor pero esta vez modulando de Do mayor a Do menor.

El final del movimiento consta de una interpretación por última vez del tema principal A sobre el que se mueve todo el movimiento, seguida de una coda final también en la tonalidad de Do menor . A diferencia que en otros conciertos clásicos donde se termina la obra con acordes fuertes, en esta pieza el final se desvanece poco a poco en la misma tonalidad con la que inicia el movimiento sin la utilización de acordes resolutivos.

5. LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO CON EL ACTUAL SISTEMA BOEHM

Finalmente tras realizar una investigación minuciosa tanto del contexto histórico y musical del siglo XIX, de la biografía del compositor Louis Spohr y catálogo compositivo de este mismo, de la evolución del clarinete a lo largo de la historia hasta llegar al siglo donde Spohr compuso el concierto dedicado para este instrumento y una vez realizado un análisis en detalle sobre cada uno de los movimientos de este *Concierto nº1 Op.26*, a continuación se realizará un análisis desde el punto de vista del intérprete donde se indaga sobre los principales problemas técnicos presentados en el concierto y como solucionarlos para poder realizar una buena interpretación de este mismo.

En segundo y último lugar en este capítulo, se hablará sobre la interpretación de este concierto siguiendo los patrones interpretativos del siglo XIX para poder ejecutarlo de manera correcta en cualquier concierto tanto con acompañamiento pianístico como con acompañamiento orquestal.

5.1. Análisis de las principales dificultades y características de la interpretación del concierto con el sistema actual.

Este concierto como ya hemos mencionado anteriormente, es uno de los más representativos en el ámbito clarinetístico debido a su gran exigencia tanto a nivel técnico como musical. A continuación se estudiarán las dificultades y características específicas de cada uno de los movimientos. Comenzado con el primer movimiento, este es junto al tercero, uno de los dos movimientos de más exigencia técnica del concierto.

Las principales dificultades que encontramos en este movimiento son desde un punto de vista técnico, la múltiple utilización de recursos como arpeggios tanto ascendentes como descendentes durante ciertos fragmentos del desarrollo. A la hora de interpretar y estudiar la obra con el instrumento, este recurso requiere de la realización de un estudio minucioso acompañado de metrónomo para de esta manera facilitar la exactitud del ritmo. Aparte de la utilización de metrónomo para poder interpretar los arpeggios de manera clara y concisa se hará un estudio basado en tocar los arpeggios a baja velocidad y realizando diferentes patrones de ritmos. Con este método de estudio se lograra crear una memoria en la digitación que servirá para poder ejecutar el pasaje de manera limpia y sin errores.

Figura 24



Arpeggios utilizados por Louis Spohr para añadir una dificultad añadida a el enlace en el desarrollo

Otro recurso reiterativo en este movimiento son los saltos de intervalos con una gran distancia entre sí y los saltos de octavas todos a gran velocidad. Principalmente estos saltos aparecen en los pasajes técnicos que aparecen tras la introducción y tras la reexposición del tema A. La manera de estudiar estos saltos será la utilización de ejercicios con diferentes ritmos junto con el metrónomo subiendo la velocidad de manera progresiva hasta alcanzar la deseada al igual que en los arpeggios.

Figura 25



Otra gran dificultad encontrada en este movimiento al interpretarse con el sistema actual de clarinete es la utilización de arpeggios cuya nota pedal es una nota del registro chalumeau. Tras esta nota grave se realiza un salto de más de un intervalo de doceava ascendente. Para poder ejecutar correctamente esta consecución de arpeggios con estas notas pedales es necesario realizar ejercicios lentos controlando la columna de aire para conseguir que el flujo de aire sea continuo y homogéneo en todas las notas de los arpeggios por igual.

En el ámbito técnico este primer movimiento no presenta más pasajes con dificultades similares a los nombrados anteriormente sin embargo otra gran dificultad que presenta este movimiento es el requerimiento musical que mantiene desde el inicio hasta el final. Para conseguir realizar unos gran fraseos musicales los métodos de estudio utilizados en mi estudio del concierto han sido analizar la obra armónicamente para buscar los cambios de tonalidad y de colores. Y por último el gran recurso que he tenido a la hora de estudiar de manera más musical este primer movimiento ha sido el de escuchar la obra en numerosas ocasiones con versiones de clarinetistas diferentes.

Algunas de las versiones en las que más he basado mi interpretación de este concierto han sido las de clarinetistas como Karl Leister junto con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart³² y Andreas Ottensamer junto a la Orquesta Filarmónica de Rotterdam³³.

Pasando al segundo movimiento, la mayor dificultad técnica que se presenta es el uso de escalas en staccato en el final del movimiento y el uso de intervalos con figuración de fusas, pese a ser fusas, debido a la velocidad el movimiento estas no presentan ninguna dificultad técnica aparte de la de mantener una buena presión y columna de aire para

³²Karl LEISTER - Tema. (7 de enero 2017). *Clarinet Concerto No. 1 in C Minor, Op. 26*. Archivo de video. Youtube.  Clarinet Concerto No. 1 in C Minor, Op. 26: I. Adagio - Allegro

³³OTTENSAMER, Andreas. (26 de julio de 2018). *Spohr: Clarinet Concerto No. 1 in C Minor, Op. 26*. Archivo de video. Youtube.  Spohr: Clarinet Concerto No. 1 in C Minor, Op. 26 - 1. Adagio - Allegro

mantener un sonido estable, amplio y con gran proyección. En cuanto al lado musical, este movimiento tiene una gran dificultad a la hora de ser interpretado ya que pese a durar muy pocos minutos, se tiene que buscar la expresividad musical en cada una de sus notas. El método a utilizar para estudiar este movimiento es el de analizar armónicamente la partitura para conseguir tener una idea de los caracteres que realizar en cada momento. Aparte de este análisis otro gran método de estudio al igual que en el primer movimiento es el escuchar diferentes versiones del movimiento para tomar ideas de diferentes intérpretes y así crear una versión propia del movimiento.

Por finalizar con este análisis desde un punto de vista más interpretativo de la obra, en el tercer movimiento encontramos unos recursos técnicos similares a los mostrados en el primer movimiento. El más utilizado son los intervalos sucedidos entre sí que componen el tema principal del *Rondo*, para conseguir ejecutar de manera correcta este pasaje se realiza un estudio con diferentes ritmos y diferentes puntos de apoyo sobre las notas del pasaje a la vez que con el metrónomo se aumenta la velocidad siempre fijando la atención en mantener el control sobre la digitación. Tras este primer desafío, el siguiente presentado es el uso de una sucesión de arpeggios con similitud entre sí ya que todos comienzan con una nota grave y realizan un gran salto interválico. La manera de estudiar este fragmento es mantener la atención en la primera nota de cada grupo de los arpeggios ya que al ser la más grave también tiene función de punto de apoyo. Se comienza al igual que todos los pasajes de este concierto con una velocidad baja en el metrónomo y se va aumentando siempre controlando la digitación y la columna de aire.

Figura 26



Sucesión de arpeggios nombrada anteriormente y utilizada por Spohr en este tercer movimiento.

Aunque los recursos técnicos utilizados hasta ahora por Spohr para dar una dificultad nunca antes vista en un concierto de este estilo presentan un gran desafío para el intérprete, el presentado a continuación es el más difícil de interpretar de manera correcta debido a la gran capacidad en cuanto a digitación y flexibilidad que el clarinetista tiene que mostrar. Este pasaje requiere de estas cualidades tan avanzadas debido a que en el primer motivo de este fragmento se presenta una sucesión de tresillos de semicorcheas que finalizan en una nota muy alejada interválicamente de la siguiente, y en el segundo motivo se presenta una sucesión de tresillos de semicorcheas al igual que en el primero pero esta vez el salto interválico está incorporado dentro del mismo tresillo. Este pasaje aparece dos veces en este tercer movimiento y en ambas ocasiones la manera de estudiarlo es igual acompañado del metrónomo en todo momento, se estudian los intervalos buscando el apoyo en diferentes notas de este a la vez que se realizan diferentes ritmos, todo este trabajo se realiza para conseguir una homogeneidad durante todo el pasaje de forma que al interpretarlo el oyente perciba una claridad total en todo momento.

Figura 27



The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth-note triplets, some with slurs and accents. The second staff continues the melodic line with similar triplet patterns. The third staff features a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *creso.* (crescendo). The number '6558' is printed at the bottom of the third staff. The text 'Edition Peters.' is at the bottom left.

Primera aparición del pasaje mencionado anteriormente y clasificado por numerosos clarinetistas como el más exigente de todo el concierto.

Para concluir con la parte técnica de este movimiento se explicará el último fragmento creado por Spohr para aumentar la exigencia de este concierto. Este pasaje al igual que la gran mayoría de los aparecidos hasta ahora se presenta como una sucesión de saltos entre notas de diferentes registros a gran velocidad pero a diferencia que los otros, este pasaje está unido entre sí por notas cromáticas. Esta unión mediante cromatismos simplifica el pasaje de una manera significativa pero no permite al intérprete descuidarse en ningún momento ya que la dificultad técnica es persistente en la parte central de los grupos unidos por los cromatismos.

Figura 28



Último recurso técnico usado por Louis Spohr para agregar dificultad a su último movimiento del concierto.

Pasando al punto de vista musical de este movimiento, la dificultad en relación con la parte técnica es mucho menor. Pese a ser menor, la dificultad se puede apreciar claramente en la interpretación del concierto y a la hora de estudiar el movimiento es uno de los principales aspectos a tener en cuenta. Este movimiento al estar estructurado en forma de *Rondó*, presenta la principal dificultad al intérprete de dar a cada una de los motivos que aparecen un carácter diferente para de esta manera evitar la realización de una interpretación monótona de todos los temas y del movimiento en sí. Al igual que en los dos movimientos anteriores la manera para mejorar la interpretación de este movimiento en el aspecto musical es la de analizar el movimiento por secciones de manera armónica y comparar diferentes versiones para conseguir crear una propia versión del concierto.

CONCLUSIÓN

Para finalizar este proyecto se analizaran los resultados obtenidos de la investigación realizada sobre la figura del compositor alemán Louis Spohr, su estilo compositivo y la evolución en el terreno musical tanto durante la vida de este mismo y el principio del siglo XIX.

Gracias al estudio de la situación general de inicios del siglo XIX y la manera en la que esta afectó indirectamente a la vida de Spohr se ha conseguido clarificar el estilo compositivo de este compositor durante toda su vida. Hemos podido observar cómo al inicio de su carrera compositiva mantuvo un estilo mucho más cercano a compositores del clasicismo como Mozart y conforme Spohr fue creciendo y madurando tanto personal como musicalmente adquirió un estilo propio de composición centrado más en las nuevas ideas del romanticismo. Este nuevo estilo adquirido por Louis que comienza a partir de la llegada de este a Gotha va ligado a sus ideales políticos en contra del absolutismo.

Gracias a la investigación realizada sobre la vida tanto personal como musical de Spohr se ha llegado a comprender la madurez y la dedicación mostrada por este a la hora de componer este primer concierto para clarinete. Fue escrito bajo una cierta presión debido a que lo dedicó su amigo Hermstedt. Debido a que este concierto fue dedicado a este clarinetista, se ha podido ver el motivo principal del porque este concierto es uno de los más difíciles a nivel técnico de todo el repertorio escrito para clarinete. Esto se debe a que Hermstedt fue uno de los máximos referentes a nivel clarinetístico de principios del siglo XIX.

Una vez estudiado y analizado el contexto histórico del siglo y personal de Louis Spohr, se realizó una investigación sobre la evolución del clarinete donde se analizaron desde los primeros prototipos de clarinetes creados como el chalumeau hasta el clarinete actual con el sistema Boehm implantado por el constructor francés Klose.

La dificultad del concierto a la hora de interpretarse a día de hoy, frente a la dificultad que encontró Hermstedt fue mucho mayor. El instrumento tenía muchos menos avances y por lo tanto muchas menos facilidades para realizar fragmentos técnicos con grandes saltos interválicos y gran requerimiento en cuanto a la digitación.

Una vez vista la evolución del clarinete desde su creación hasta el día de hoy centrando la atención especialmente en el instrumento utilizado en los años donde las composiciones de Louis Spohr fueron dirigidas al clarinete, se pasó a realizar un análisis tanto formal como armónico del *Concierto n.º1 Op.26*. Este análisis más técnico de la obra nos ha servido para conseguir un mejor entendimiento de la obra y para conseguir realizar un estudio y una interpretación siguiendo las ideas interpretativas de manera más fiel a la planteada por el compositor en el año 1808 cuando fue estrenado.

Las principales ideas de manera general que se han conseguido tras este análisis han sido que la interpretación de este concierto tiene que mantener en cuanto al aspecto musical unos grandes contrastes de carácter y colores para conseguir causar en el espectador un interés constante sobre la ejecución de la obra.

Desde un punto de vista técnico el objetivo principal a conseguir en la interpretación de este concierto es el de conseguir realizar una interpretación con un gran nivel de virtuosidad técnica pero causando una sensación de simpleza técnica en el espectador.

Para concluir esta investigación sobre la figura de Louis Spohr y su primer concierto para clarinete. Se ha realizado un estudio desde un punto de vista más cercano al clarinetista y a la hora de estudiar el concierto previa a la interpretación de este mismo en concierto junto a una orquesta o a un acompañamiento de piano. En este apartado se han redactado diferentes métodos de estudio utilizados por los clarinetistas a la hora de estudiar el concierto día a día para conseguir dominar el concierto tanto técnica como musicalmente. Algunos de los principales métodos utilizados por diferentes clarinetistas para conseguir dominar el concierto han sido la utilización de diferentes ritmos junto al

uso del metrónomo para los pasajes con un carácter más técnico. En fragmentos más musicales el principal recurso utilizado ha sido el comparar diferentes versiones del concierto y guiarse por el análisis armónico para conseguir una versión con mayor musicalidad propia del concierto.

Este estudio ha sido en lo personal de gran ayuda ya que este concierto es uno de los más importantes escritos para clarinete y también uno de los más demandados de cara a realizar unas pruebas para poder adquirir una plaza en orquestas sinfónicas. Gracias a los diversos análisis realizados desde diferentes puntos de vista he conseguido alcanzar una interpretación del concierto siguiendo las ideas mostradas por Spohr durante su estreno junto al clarinetista alemán Hermstedt. Para lograr una idea desde diferentes puntos de vista he realizado algunas charlas con diferentes clarinetistas y he escuchado diferentes versiones del concierto grabadas en diversas partes tanto de Europa como del mundo para así de esta manera conseguir crear una versión propia con un carácter fiel al plasmado por Louis Spohr en el año 1808.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, Clive, *Louis Spohr A Critical Biography. Louis Spohr A Critical Biography.* Cambridge University Press, 1984.
- FERNÁNDEZ, J. R. *Revolución Industrial.* MuchaHistoria, 2020
- HOEPRICH, Eric *The Clarinet.* Londres. Yale University Press, 2008.
- Karl LEISTER - Tema. (7 de enero 2017). *Clarinet Concerto No. 1 in C Minor, Op. 26.* Archivo de video. Youtube.
- MARIMAR. *Los movimientos políticos y sociales del siglo XIX (1815 - 1871).* TendenciasMedia, 2019.
- MUÑOZ, Ángel. *Historia del Clarinete.* Córdoba, 2009.
- OTTENSAMER, Andreas. (26 de julio de 2018). *Spohr: Clarinet Concerto No. 1 in C Minor, Op. 26.* Archivo de video. Youtube.
- RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period.* New York: Oxford University Press, 2003.
- SUÁREZ, Luis. M.. *Las Guerras Napoleónicas.* MuchaHistoria, 2022
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 29 vol. (Stanley Sadie, ed.) Londres: Oxford University Press, 2001.
- VV.AA. *Cambridge Companion to the clarinet.* (Colin LAWSON, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- WATSON, Pamela, *Clarinet Virtuosi of the past.* Corby: Fentone Music, 1971. *More Clarinet Virtuosi of the past.* Corby: Fentone Music, 1977