



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Anàlisi i interpretació del
Concert per a Clarinet i
orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi
menor de Louis Spohr

Treball de Fi de Grau

Alumne: José Fuentes Barberà

DNI: 48719228-F

Director del TFG: Fco. José Fernández Vicedo

Grau Superior de Música

Curs acadèmic

2025 – 2026



RESUM

El present treball sobre la figura del compositor alemany Louis Spohr i el seu *Concert per a clarinet i orquestra núm. 4, WoO. 20 en Mi menor*, explora els principals aspectes històrics, musicals i interpretatius, així com el desenvolupament del clarinet fins les primeres dècades del segle XIX. A més a més, es dedicarà especial atenció a la figura de l'intèrpret virtuós Johann Simon Hermstedt i el seu impacte tant al clarinet com al repertori. Estudi d'aquest context i de l'escriptura de Spohr permet aprofundir en la comprensió del seu llenguatge musical i conèixer les diferents característiques de la seua producció musical, amb l'objectiu de construir una interpretació més propera a la pràctica del segle XIX.

Paraules clau

Clarinet, Concert núm. 4 WoO. 20, Louis Spohr, Johann Simon Hermstedt, segle XIX, virtuosisme.

ABSTRACT

In this work on the figure of the German composer Louis Spohr and his Concert for clarinet and orchestra no. 4, WoO. 20 in E minor, explores the main historical, musical and interpretative aspects, including the development of the clarinet at the end of the first decades of the 19th century. Furthermore, special attention will be devoted to the figure of the virtuoso performer Johann Simon Hermstedt and his impact on both the clarinet and the repertoire. Studying this context and Spohr's writing allows us to deepen our understanding of his musical language and understand the different characteristics of his musical production, with the aim of constructing an interpretation more appropriate to the practice of the 19th century.

Keywords:

Clarinet, Concerto no.4 WoO. 20, Louis Spohr, Johann Simon Hermstedt, 19th Century, virtuosity.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	5
Objecte d'estudi i justificació	5
Estat de la qüestió	5
Objectius	6
Metodologia i estructura	6
Dificultats i facilitats.....	7
1. CONTEXT HISTORIC.....	9
1.2 Context històric-general del segle XIX de la música.....	9
2. LA FIGURA DE L'INTÈRPRET VIRTUÓS I EL SEU IMPACTE EN EL CLARINET DE LES PRIMERES DÈCADES DEL SEGLE XIX.	12
2.1 El clarinet i els virtuoses en el segle XVIII.....	12
2.2 Els grans virtuoses del primer terç del segle XIX.....	13
3. EL CLARINET FINS 1830.....	16
3.1 L'instrument.	16
3.1.1 Desenvolupament organològic previ. El segle XVIII i primers anys del XIX. 16	
3.1.2 El Clarinet de Johann Simon Hermstedt (1830).....	19
3.2 El repertori.....	20
3.2.1 Desenvolupament històric del repertori per a clarinet: segle XIX.	21
4. LOUIS SPOHR	25
4.1 Biografia del compositor i aprofundiment sobre la vida del compositor.	25
4.2 Creació musical de Spohr.	32
4.2.1 El clarinet solista al catàleg de L. Spohr: música de cambra i concerts.	38
5. CONCERT NÚM. 4 WoO. 20 en Mi menor.	44
5.1 Anàlisi històric.....	44

5.2	Anàlisi estructural, harmònic i melòdic complet de l'obra.	46
6.	ASPECTES TÈCNICS DE L'INTERPRETACIÓ.	57
6.2	Anàlisi de les diferents versions audiovisuals registrades.	64
	CONCLUSIONS.....	68
	BIBLIOGRAFIA	70
	ANNEXES.....	73
	Annexe I. Partitura per a clarinet del <i>Concert núm. 4 en Mi menor, WoO. 20</i> de Louis Spohr.....	73

INTRODUCCIÓ

Objecte d'estudi i justificació

La principal motivació per realitzar aquest treball sobre el *Concert per a Clarinet en La i orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor* de Louis Spohr es deu a ser una de les obres més important del repertori històric per a clarinet. A més a més, considere que l'obra de Spohr, com qualsevol altra, requereix un anàlisi tant estructural com harmònic per a poder construir així una correcta i satisfactòria interpretació davant un públic.

Estat de la qüestió

En primer lloc, i referent al clarinet i a la figura del clarinetista trobem diversos llibres entre els quals trobem *The clarinet and the clarinet playing* de David Pino, *Heroes & Heroines of clarinetistry* i *Clarinet Virtuosi of the Past* de Pamela Weston que aportaran molta informació referent als solistes de l'època com Johann Simon Hermstedt, a qui Spohr li va escriure quatre concerts per a clarinet i orquestra entre 1808 i 1828.

A través de diferents revistes acadèmiques, a més del llibre *The Clarinet* escrit per Eric Hoeprich o la tesis doctoral de Stephanie Lynnette Vogler sobre el compositor alemany Louis Spohr fent al·lusió a la seua vida i obra, a més d'una descripció general de la seua música per a clarinet, es parlarà de l'evolució del clarinet fins al moment que es va escriure i estrenar el *Concert per a Clarinet en La i orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor* de Louis Spohr.

Per tal de contextualitzar l'obra, parlaré del seu compositor, Louis Spohr, a mitjançant fonts com *Louis Spohr A critical Biography* de Clive Brown, on s'esmenten aspectes de la seua vida, així com també un anàlisi estilístic i estètic de les seues composicions. També, s'utilitzaran altres fonts com les enciclopèdies-diccionaris *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* i *Atlas de música* de Michels Ulrich (volums 1 i 2) ja que compten amb una gran quantitat d'aspectes tant del compositor com informació de les corrents estilístiques del segle XIX.

Referent a altres fonts que s'empraran per dur a terme aquest estudi, seran les gravacions de clarinetistes com Karl Leister amb la Radio Symphony Orchestra Stuttgart, la versió

de Michael Collins amb la Swedish Chamber Orchestra i, per descomptat, la versió de Ernest Ottensamer amb l'Orquestra Slovak Radio Symphony de Bratislava.

Objectius

- Conèixer la figura de Louis Spohr com a violinista, compositor i director, així com la seua aportació al desenvolupament del llenguatge musical del segle XIX.
- Contextualitzar històricament i estèticament l'obra de Spohr, situant-la dins dels corrents musicals de la seua època i establint comparacions amb altres compositors anteriors i posteriors.
- Estudiar la producció compositiva de Spohr, en concret per a clarinet, identificant les seues característiques tècniques i expressives, amb especial atenció al *Concert per a Clarinet en La i orquestra núm.4, WoO. 20 en Mi menor*.
- Analitzar la relació entre Spohr i el clarinetista Johann Simon Hermstedt, a qui va dedicar diverses obres, per comprendre la influència d'aquesta col·laboració en el desenvolupament tècnic i idiomàtic de l'instrument.
- Realitzar una anàlisi estructural, harmònica, temàtica i formal de l'obra, amb l'objectiu d'identificar-ne els principals trets compositius i expressius.
- Examinar les influències musicals i estètiques presents en el *Concert núm. 4*, tant pel que fa a l'estil clàssic com als elements preromàntics propis del compositor.
- Investigar les particularitats tècniques i interpretatives que presenta el concert, i les seues possibles implicacions en la pràctica interpretativa actual.
- Relacionar els resultats de l'anàlisi amb la pràctica interpretativa, establint criteris per a una execució informada i estilísticament coherent.
- Fomentar una comprensió global de l'obra que combine tant la investigació teòrica amb la pràctica interpretativa, tot potenciant una visió integral del repertori per a clarinet.
- Contribuir a la difusió i valoració del repertori per a clarinet de Louis Spohr, sovint menys conegut en comparació amb obres del seu repertori.

Metodologia i estructura

Per assolir els primers objectius plantejats al treball, es durà a terme una recopilació d'informació procedent de diverses fonts com llibres, articles o tesis, entre altres, amb la

finalitat de crear una bibliografia que recolze tota la informació relacionada amb la temàtica seleccionada. Una vegada fet aquest primer pas, procedirem a treballar amb la partitura del *Concert per a Clarinet en La i orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor*, en la seua reducció amb piano, amb la realització d'un anàlisi. Arribat aquest punt, s'utilitzarà la metodologia basada principalment en l'anàlisi harmònic i estructural de l'obra de Louis Spohr. Així obtindré una comprensió més precisa de les harmonies i estructures que conformen l'obra i això es reflectirà en una millor i més completa comprensió de la forma en que s'ha d'interpretar.

En quant a l'estructura que es presentarà escrit al TFG, s'iniciarà amb un anàlisi històric del segle XIX, a mena d'introducció i context històric, per a continuació, enfonsar-nos amb la figura del intèrpret solista virtuós i el seu impacte en el repertori del clarinet en les primeres dècades del segle XIX. Tot aquest punt girarà entorn a la figura de Johann Simon Hermstedt, a qui Spohr li va dedicar els seus quatre concerts. Seguidament, ens centrarem amb el nostre instrument, el clarinet en el punt que es va escriure i estrenar el Concert (al voltant de 1830) així com el seu repertori durant el primer quart del segle XIX. A continuació, es coneixerà al compositor alemany Louis Spohr, així com la seua producció compositiva tant de grups de cambra com a concerts per a solista. Per últim i no menys important, es realitzarà un anàlisi estructural, melòdic i harmònic del Concert per a Clarinet en La i orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor, en la seua reducció amb piano, així com un anàlisi comparatiu de grans interpretacions de l'obra. Paral·lelament a la redacció d'aquest treball es realitzarà l'estudi al complet dels tres moviments del *Concert per Clarinet en La i orquestra núm. 4 WoO 20 en Mi menor*, en la versió de Clarinet en La i piano per a poder interpretar-la davant d'un públic acompanyat d'un pianista.

Dificultats i facilitats

En quant a les dificultats que han sorgit al llarg del treball, al no tindre accés a un guió orquestral per poder dur a terme un anàlisi més exhaustiu, hem perdut tal vegada eixa gran paleta de colors que ens pot brindar una orquestra. Altra dificultat ha sigut l'idioma en la qual estava la majoria de la informació, ja que la gran majoria de la informació que s'ha obtingut es trobava anglès i alemany, i s'ha dedicat gran part del nostre esforç en traduir

part de la informació. Per tant aquest fet ha fet que gran part del temps es perdia a la traducció i selecció de la informació per tal de redactar el treball.

En quant a les facilitats que s'han trobat al llarg de la investigació, una d'elles ha sigut l'amplia quantitat de fonts d'informació de les que hem pogut disposar tant articles de revistes, llibres i enciclopèdies. A més i per tal de suplir una dificultat, hem trobat moltes gravacions tant àudio com audio-visuals amb les que hem pogut trobar els canvis de color que Spohr volia transmetre al seu *Concert per Clarinet en La i orquestra núm. 4 WoO 20 en Mi menor*. Respecte a gravacions, cap destacar que també podem trobar-ne versions on tal sols esta la part de piano, que han servit per agilitzar tant el procés d'estudi amb piano com per a l'anàlisi.

1. CONTEXT HISTORIC

Al llarg d'aquest primer apartat sobre la investigació i anàlisi del *Concert núm. 4 WoO. 20 en Mi menor* de Louis Spohr, s'identificaran els principals esdeveniments històrics que van tindre lloc al llarg del segle XIX. En primer lloc, s'examinaran els esdeveniments històrics més rellevants en Europa durant aquest període. En segon lloc, s'abordaran els aspectes històrics des d'una perspectiva musical, analitzant aquells de caràcter musicals més significatius que van succeir al llarg del segle XIX.

1.2 Context històric-general del segle XIX de la música.

El segle XIX es denominat per molts historiadors com el segle de la industrialització degut als nombrosos avanços tant a la indústria com a en la ciència. S'han de destacar, les Revolucions Industrials que van ocórrer a Anglaterra: la primera entre els anys 1750 i 1850, i la segona entre 1850 i 1914. La Primera Revolució Industrial va afavorir moltes transformacions, destacant l'elevat creixement demogràfic, augmentant significativament la població de 140 milions a 226 milions en tan sols un segle. Aquest gran augment va ser possible gràcies a la millora de la producció dels aliments impulsada per els avanços industrials. Altre canvi clau per aquesta etapa, va ser la millora en les tècniques de cultiu, incloent la substitució de ferramentes de fusta per les de ferro, el que va provocar un canvi positiu en l'eficiència del treball als camps de conreu. A més a més, es van perfeccionar els sistemes de regadiu, facilitant-ne així una millora en la rotació dels cultius i fent un ús més sostenible de les terres. També es van introduir nous cultius com la creïlla o el panís i altres productes que van afavorir la millora en l'alimentació i creixement de la producció agrícola. En definitiva, aquests avanços van afavorir molt positivament el creixement de la població i el seu desenvolupament com a societat.

Paral·lelament, van tindre lloc les Guerres Napoleòniques, que van succeir a partir de 1803 quan Napoleó es va autoproclamar emperador dels francesos, adoptant un poder absolutista. El seu principal objectiu era la conquesta i unificació d'Europa baix el seu poder. No obstant això, després de diversos conflictes bèl·lics entre 1803 i 1815, no va aconseguir el seu objectiu d'unificació. La seua derrota es va culminar amb la desaparició del Primer Imperi Francès, la dissolució del Sacre Imperi Germànic i el retorn a l'absolutisme. Posteriorment, amb la victòria de la Sexta Coalició dels països europeus

van adoptar mesures importants al congrés de Viena, que es va celebrar entre 1814 i 1815. L'objectiu principal d'aquest congrés va ser la reorganització del territori rere les Guerres Napoleòniques, creant així noves fronteres evitant futurs conflictes i revolucions per tal de garantir l'estabilitat i la pau. Al llarg de les negociacions es van establir principis d'equilibri de poder i es van restaurar diverses monarquies, permetent així la consolidació d'un sistema polític conservador que es va desenvolupar a Europa durant gran part del segle XIX.

En quant a l'àmbit filosòfic, a principis del segle XIX va començar a afermar-se el Nacionalisme, que era una corrent de pensament de la centúria i que deixaria també la seua llavor en les arts. Respecte l'art, al segle anterior, les influències van perdurar fins mitjan segle, sent reemplaçats gradualment pel Romanticisme. Ja cap a finals del segle, aquest moviment va donar lloc a les avantguardes propiciant el naixement i fonamentació de corrents com l'Impressionisme i el Realisme.

Al segle XIX, el Romanticisme va ser un moviment que defenia per l'expressió de la llibertat creativa, influint en gran mesura en diverses disciplines com la filosofia, la política, la literatura i, especialment en la música. Aquest moviment desenvolupat entre 1800 i 1850, va ser el resultat de diversos factors que s'han mencionat anteriorment, reflectint un anhel de llibertat individual i amb la busca d'allò emocional i excepcional, el que va portar a una transformació artística.

Grans compositors com Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Frédéric Chopin o Robert Schumann, entre altres, es van distingir per crear obres carregades d'emoció amb una llibertat formal i expressió individual. Tota la música no soles reflectia l'esperit romàntic, sinó que també representaven tots els canvis socials. En altres camps artístics com la literatura, van destacar autors com Gustavo Adolfo Bécquer, Edgar Allan Poe o Alejandro Dumas, mentre que en l'àmbit de la pintura ho feren Francisco de Goya, Eugène Delacroix o Caspar David Friedrich entre molts altres.

L'element clau, que va impulsar i a la seua vegada es va fusionar amb el Romanticisme va ser el Nacionalisme. Aquest moviment sorgeix a finals del segle XVIII, impulsat per les idees de la Il·lustració i els processos de transformació social i política de l'època. El

Nacionalisme defineix l'idea de que el poble pot ser l'únic amb dret per a decidir el seu propi destí implica la trobada d'una nació independent.

El nacionalisme sorgeix a partir de les idees de la Il·lustració que defenia la llibertat i la sobirania popular, i es va intensificar arrel de les diferents conflictes generats per l'Imperi Napoleònic. Les múltiples invasions i reformes imposades per Napoleó van provocar un sentiment d'identitat nacional en diversos pobles, donant lloc a importants enfrontaments per la independència i autodeterminació com per exemple la Guerra d'Independència Espanyola (1808-1814), les Guerres d'Independència Hispanoamericanes i els diferents processos d'unificació d'Europa entre Alemanya i Itàlia que anaven en busca de consolidar aquests territoris com a nacions independents.

A l'Alemanya de la primera meitat del segle XIX, el nacionalisme musical encara no es manifestava com un moviment explícit, però si que cap destacar que existia una cerca d'identitat cultural pròpia davant a la tradició italiana i francesa. En aquest context, la música de Spohr i la dels seus contemporanis presenten certs trets comuns com el lirisme romàntic, l'ús de l'alemany i una atenció a gèneres i formes que recolzaven una consciència musical alemanya incipient.

2. LA FIGURA DE L'INTÈRPRET VIRTUÓS I EL SEU IMPACTE EN EL CLARINET DE LES PRIMERES DÈCADES DEL SEGLE XIX.

2.1 El clarinet i els virtuosos en el segle XVIII.

Al igual que altres instruments, el clarinet va estar lligat a la aparició de virtuosos, que amb la seua destresa tècnica i musical van impulsar tant l'evolució del repertori com les millores en el seu procés de construcció. Al llarg del segle XVIII, el clarinet es va consolidar com a un instrument fonamental en el panorama musical d'Europa, gràcies al saber fer de molts intèrprets i compositors que van contribuir a la seua popularització en les corts i teatres de l'època.

Un dels pioners de la interpretació virtuosa del clarinet va ser Anton Stadler, qui va tindre una estreta relació amb Mozart, i a més a més, va ser la font d'inspiració per a la composició del *Concert per a clarinet en La Major, K. 622*. Stadler va ser un destacat clarinetista de l'Escola de Viena i un promotor del clarinet amb un registre més extengut, el *clarinet di bassetto* (Weston, 1971). Tenia un talent i una destresa que van portar a Mozart a escriure una de les obres cambrístiques més importants del repertori per a clarinet com va ser el *Quintet per a clarinet i cordes en La Major, K. 581*.

D'altra banda, trobem a Joseph Beer, qui va tindre un paper molt important en l'expansió del clarinet per la regió francesa i en concret en la Cort de Lluís XVI. Beer va perfeccionar la seua tècnica del clarinet de cinc claus, on va mostrar una habilitat que va inspirar a molts compositors a escriure música per a clarinet. No va destacar tan sols com a intèrpret, sinó que també ho va fer com pedagog al Conservatori de París, assentant una escola que va influir en les posteriors generacions de clarinetistes (Weston, 2002).

L'expansió del clarinet al llarg del segle XVIII i principis del XIX va anar acompanyada de grans avanços tècnics que veurem als següents apartats. El clarinet de tretze claus de Müller permetia una millor digitació i possibilitat de tocar en una precisió major en totes les tonalitats, el que va representar un canvi decisiu pel clarinet i la seua forma de tocar.

Aquesta contribució de Müller no sols va millorar la mecànica de l'instrument, sinó que va obrir una nova porta pels intèrprets. D'aquesta forma els clarinetistes podrien expressar amb major facilitat en tots els àmbits, ja fora en música de cambra o com a solista. (Weston, 2002, p. 45). Es per aquest motiu que el clarinet va aconseguir el mateix nivell de perfeccionament tècnic que la resta d'instruments de corda y de vent fusta de l'orquestra.

2.2 Els grans virtuoses del primer terç del segle XIX

Durant el primer terç del segle XIX, van aparèixer un grup de virtuoses que van elevar el clarinet a un nivell d'expressivitat i complexitat tècnica sense precedents. Mentre que en el segle XVIII el virtuosisme interpretatiu i els avanços tècnics es van combinar per a donar forma al desenrotllament del clarinet, en el segle XIX, són precisament estos avanços els que impulsen a uns nous virtuoses a seguir amb l'expansió tant del clarinet com el seu repertori. Entre ells trobem a Heinrich Baermann, Bernhard Henrik Crusell i Johann Simon Hermstedt, els quals van contribuir a tot això.

D'una banda, Heinrich Baermann, va ser un dels clarinetistes més destacats d'esta època, va exercir un paper crucial en l'evolució del clarinet, sobretot com a instrument solista dins del repertori clàssic. Baermann presentava un virtuosisme i una tècnica excepcional que va servir d'inspiració a compositors com Carl Maria von Weber. Segons Weston (1971), Baermann va ser “reconegut per la seua extraordinària habilitat per a interpretar passatges tècnicament exigents i per la seua capacitat per a transmetre emoció a través de la seua interpretació” (p. 78).

L'estreta relació entre Baermann i Weber va ser molt significativa, ja que el compositor va quedar fascinat per l'habilitat del clarinetista, per la qual cosa va compondre diverses obres que explorava al màxim les possibilitats expressives i tècniques de l'instrument. En el catàleg de Weber, es troben el *Concert per a clarinet núm. 1 en fa menor, Op. 73*, el *Concert per a clarinet núm. 2 en el Mi bemoll Major, Op. 74* i el *Concertino per a clarinet en el Mi bemoll major, Op. 26*. Estes peces van ser pensades perquè Baermann les interpretara, adaptant-se a les grans destreses musicals i establint unes noves bases per a l'escriptura dels concerts de clarinet (Weston, 1971).

Weston destaca en el seu llibre *Clarinet Virtuosi Of The Past* (2002), que “l'estreta col·laboració entre Baermann i Weber va ser crucial per a la creació d'obres que no sols mostraven el virtuosisme del clarinet, sinó també la seua capacitat per a l'expressió profunda” (p. 45). Els dos concerts per a clarinet de Weber, en concret el *Concert en el Mi bemoll Major*, reflecteix clarament l'impacte que Baermann va tindre en el desenrotllament musical del primer terç del segle XIX. Weber dissenyava els passatges amb una gran complexitat tècnica, pensats en les capacitats que presentava el virtuós. En este sentit, Weston (1971) afirma que “l'escriptura per a clarinet en estos concerts era tan avançada que només un virtuós de la talla de Baermann podria interpretar-los amb la mateixa brillantor que Weber havia imaginat” (p. 82).

D'altra banda, Bernhard Henrik Crusell va ser un dels clarinetistes més destacats del segle XIX, encara que en l'actualitat encara continua sent rellevant. Crusell va nèixer a Finlàndia en 1775, i va ser especialment reconegut per les seues aportacions al gènere del concert per a clarinet, entre els quals destaquen els seus tres concerts solistes considerant-los fonamentals en el repertori clarinetístic. Segons Weston (1971), Crusell “va ser un clarinetista excepcional el virtuosisme tècnic del qual i musicalitat li van permetre crear obres que no sols exigeixen una gran habilitat instrumental, sinó que també ofereixen una profunda expressió emocional” (p. 25).

Més enllà de la seua complexitat tècnica, els concerts de Crusell es caracteritzaven per presentar una estilística innovadora, convertint-se en referents clau en l'evolució del clarinet com a solista. Les seues composicions evidencien un llenguatge entre el classicisme i el romanticisme, integrant les influències de l'òpera i les simfonies, amb el que va enriquir el llenguatge clarinetístic.

L'impacte que va tindre va ser determinant en el procés de consolidació del clarinet com a instrument solista en el repertori simfònic. Weston (2002) destaca que “l'habilitat de Crusell per a combinar la tècnica avançada amb la bellesa melòdica va fer que els seus concerts foren obres de gran demanda entre els clarinetistes de l'època” (p. 47). Lluny de limitar-se a un virtuosisme tècnic, els seus concerts exploraven noves dimensions expressives de l'instrument, en el qual l'interpret havia d'equilibrar una precisió tant tècnica com musical.

En tercer i últim lloc, es parlarà de Johann Simon Hermstedt, qui es va consolidar com un dels majors representants del virtuosisme clarinetístic del primer terç del segle XIX. Com es veurà en els propers capítols, la seua estreta col·laboració amb Louis Spohr va donar lloc a diverses composicions de gran importància en el repertori de l'instrument, entre les quals destaquen el *Primer Concert en Do menor, Op. 26* i el *Segon Concert en el Mi bemoll Major, Op. 57*. Hermstedt posseïa un domini de l'instrument que va fer que Spohr en les seues composicions explorara possibilitats tècniques i expressives de l'instrument amb una profunditat inèdita fins llavors (Weston, 1971).

Hermstedt no sols va col·laborar com intèrpret, sinó que va exercir un paper molt important en l'evolució de l'instrument, amb millores pel que fa a l'ergonomia i l'ampliació del registre. Tan sols cal veure els concerts que Spohr li va escriure on els registres s'assemblen més als d'un violí que al que s'estava acostumat en el clarinet. Tot això va influir en altres compositors que posteriorment van escriure obres que requerien una major agilitat, precisió i control del so, contribuint així a consolidar el paper fonamental del clarinet com a solista de gran expressivitat dins del repertori del romanticisme (Weston, 2002).

El propi Spohr relata que va escriure el seu primer concert per a clarinet dos anys abans per a Hermstedt, sense posseir coneixements profunds de les dificultats que presentava el clarinet. Per això, va incloure passatges que, en aparença, semblaven impossibles. No obstant això, Hermstedt no va sol·licitar a Spohr que ho modificara i, ell va assumir el repte i va treballar al costat del luthier Heinrich Grenser perquè el seu clarinet passara a tindre onze claus, la qual cosa afavoriria a una major agilitat i afinació (Brown, 1984). En este context, la col·laboració entre Spohr i Hermstedt no sols va donar lloc a una gran innovació tècnica per al clarinet, sinó que va contribuir significativament al desenrotllament organològic de l'instrument.

La convergència entre les millores del clarinet, la nova escriptura musical molt més exigent i el virtuosisme dels intèrprets van posicionar a Baermann, Crusell i Hermstedt com a figures clau en l'evolució de l'instrument. Al mateix temps, les diferents composicions com les de Weber, Crusell o Spohr van contribuir molt positivament per a consolidar la figura de l'intèrpret virtuós del primer terç del segle XIX.

3. EL CLARINET FINS 1830

3.1 L'instrument.

En torn a 1830, el clarinet presenta una sèrie de desenvolupaments organològics, la qual cosa comporta un canvi als processos compositius per a l'instrument. Entre les composicions més brillants trobem els dos concerts de l'alemany Carl Maria von Weber així com els deguts a Louis Spohr compostats entre 1808 i 1829.

El quart concert de Spohr va suposar una gran novetat pel panorama clarinetístic de l'època, encara que amb anterioritat Mozart havia fer servir el clarinet en La com a solista, no tenim constància de altres concerts amb aquest clarinet. El *Concert per a clarinet en La major, K. 622* de Mozart va ser escrit en 1791, mentre que el escrit per Louis Spohr es va escriure i estrenar dècades després, 1828 i 1829, respectivament.

3.1.1 Desenvolupament organològic previ. El segle XVIII i primers anys del XIX.

La història del clarinet té els seus inicis amb la utilització de xicotetes branques d'arbre o ossos buits, amb els quals podien emetre sons indeterminats, que variava segons la intensitat de l'aire que ells mateixos expulsaven. Pel seu afany de curiositat i el seu instint creador van experimentar amb diferents tubs de diferents longituds, així que el següent pas va ser perforar diversos forats en les branques, aconseguint produir diferents sons en diferents altures. Amb el temps aquests xicotets xiulets van evolucionar a través de diferents cultures i civilitzacions amb diferents noms i formes. Es doncs que no va ser fins al segle XVII quan va aparèixer l'avantpassat més directe del clarinet anomenat chalumeau o salomé. L'instrument presentava una espècie només de boca amb una llengüeta simple unida a un tub cilíndric de fusta amb set orificis, a més, incorporava dos claus i una terminació del tub en forma de campana que se'l denominava "*pavelló*". Este primer model va ser presentat a França, de la mà de l'alemany Joahnn Christoph Denner, però no és fins a finals del segle XVIII quan s'estén pel territori europeu (Lawson, 1995).

Degut a les certes similituds amb un grup d'instruments de vent existents a França, se li va atorgar el nom de chalumeua, encara que eixe nom ja existia prèviament. Aquests instruments francesos estaven compostos per un tub cilíndric o cònic que produïen so a través d'una llengüeta simple. Encara que se li atribueix al constructor alemany, en realitat

el clarinet no sorgeix del no-res tal com es coneix, sinó que es deu a una millora dels chalumeau ja existents durant esta època.

Denner en el seu afany per dotar al chalumeau de més facilitats a l'hora de la interpretació, va incorporar l'ajust del pavelló per a una millora en la sonoritat, i, més tard, va crear un nou filtre per a facilitar a l'interpret amb un nou sistema d'embocadura més còmode. Un altre avanç destacable va ser l'augment de la tessitura de l'instrument, això es va produir gràcies a una clau que va incorporar per a en ser pressionada, l'instrument canviava de tessitura. Després d'això grans avanços, Denner, va canviar el nom de l'instrument, el qual va passar de denominar-se “chalumeau” a “clarino” (Muñoz, 2009).

Figura 1:



Figura 1: Imatge del prototip de chalumeau desenvolupat per Denner en la dècada de 1630.

Des del punt de vista compositiu, s'ha de destacar que la major producció compositiva durant els segles XVII i XVIII es van centrar en el chalumeau. Amb l'aparició del clarinet, el seu interès va començar a desplaçar-se progressivament. Amb el pas del temps, el chalumeau va quedar pràcticament en l'oblit, provocant així que els compositors canviaren les seues preferències per a escriure música exclusivament per a este nou instrument, donades les millores que este presentava. El compositor alemany Graupner li altres, li van donar un paper molt destacat a la seua producció compositiva en les seues obertures-suites, concerts, cantates eclesiàstiques o trio sonates (Hoeprich, 2008).

Ja en els primers anys del segle XIX, un clarinetista anomenat Müller incorpora al clarinet un sistema revolucionari que muntava tretze claus en este instrument. Estes claus creades per ell mateix tenien una espècie de cassoleta que permetia a les sabatilles assentar-se molt millor, evitant així les fugides d'aire. Una nova disposició de claus facilitava notablement el treball als clarinetistes. D'altra banda, es van dur a terme innovacions en els forats, que van passar a ser de forma cònica, el que permetia que les sabatilles no perderen aire, generant així un so càlid i redó.

Amb aquests avanços, Müller va obtindre grans beneficis, però no va ser fins a arribar a París en 1809, quan va començar a construir un nou clarinet gràcies als múltiples avanços creats per ell mateix. En 1812, Müller va presentar el seu clarinet al Conservatori de de la ciutat, on va ser rebutjat. Davant la negativa, Müller va continuar interpretant amb el seu model que es va donar a conèixer per tota Europa, el qual amb una nova disposició per a cada forat va comportar una millora en l'afinació. A més, es va incorporar una clau distinta per a cada semitò, d'esta manera va poder incorporar un total de tretze claus, per la qual cosa este clarinet de principis de segle XIX se'l denomina clarinet de tretze claus o segons Müller, “clarinet Omnitònic”. Com que anteriorment necessitaven un clarinet per a cada tonalitat, la creació de l'alemany facilitava als intèrprets. Amb el pas del temps, i de la mà del clarinetista Karl Baermann, fill de J. Baermann, que utilitzava este clarinet en els seus concerts, va convèncer als seus detractors i el seu clarinet va ser l'usat a Europa durant gran part del segle XIX.

Figura 2:



Figura 2: Clarinet de 13 claus dissenyat per Müller a principis del segle XIX, una millora significativa respecte al seu antecessor, el chalumeau.

No caldria esperar molts anys més per a conèixer el clarinet modern, perquè és en 1842, quan el clarinetista francès Hyacinthe Klosé amb la col·laboració de Buffet, un constructor d'instruments francès, aconseguixen acoblar al clarinet un sistema d'anells mòbils que ja s'utilitzaven en la flauta. La novetat d'este sistema, que es va denominar sistema Bohem o sistema francès, pel flautista que el va inventar Teobaldo Bohem, va consistir a regularitzar i sincronitzar l'ús de les claus, de manera que ara es poguera tapar un forat i accionar una clau al mateix temps. D'esta manera, els sons de l'escala es podrien succeir de forma ordenada i coherentment en correspondència al moviment d'un únic dit. Amb este nou sistema, pretenien evitar la pràctica de digitació en forma de forqueta per a realitzar alteracions. A més a més, també es va eliminar la necessitat d'arrosegant el dit de clau a clau amb la duplicació d'unes certes claus facilitant així el seu ús.

3.1.2 El Clarinet de Johann Simon Hermstedt (1830).

Com s'ha mostrat en l'apartat anterior, el segle XIX va ser una època d'avanços en diferents àmbits del coneixement i la creativitat, i per tant, la música no va ser una excepció. A més a més, els instruments musicals van experimentar una evolució molt significativa gràcies als avanços tecnològics en la fabricació, l'experimentació acústica i les creixents exigències dels compositors i dels intèrprets. Al clarinet aquesta transformació va permetre ampliar la seua expressivitat i versatilitat tant a la música orquestral com a la cambrística i solista.

Entre els processos de modernització del clarinet trobem a Müller, qui a principis del segle XIX va introduir millores en quant al disseny. Gràcies a aquests avanços que s'han presentat a l'apartat anterior, els clarinetistes van obtenir una millor precisió en l'articulació, una millor digitació, major fluïdesa i un so més homogeni en tota la seua extensió.

Les millores van continuar en les dècades de 1830 i 1840 amb la intervenció del constructor i intèrpret francès Hyacinthe Klose, qui es va inspirar en el sistema mecànic de Theobald Böhm para la flauta, incorporant-li in mecanisme anàleg al clarinet, resultant així el sistema Bohem. Aquesta innovació va permetre millores en la digitació, sent encara més ergonòmica i permetint una major facilitat pels canvis de registre i agilitat

ahora de tocar. Com resultat, els intèrprets van poder abordar passatges amb una complexitat i fluïdesa impensable fins aquells moments.

El *Concert per a Clarinet i Orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor* de Louis Spohr, va començar a compondre-se en 1828 i va ser estrenat l'any següent, 1829, amb Johann Simon Hermstedt com solista. Hermstedt no sols va ser el principal intèrpret dels concerts de Spohr, sinó que també va ser fonamental a l'exploració de noves possibilitats tècniques per l'instrument, com es mostra als quatre concerts que van compondre junts Spohr i Hermstedt. Aquesta amistat i col·laboració va fer que Spohr conegués de primera mà les capacitats del clarinet, i així s'observa en les nombroses composicions on el clarinet té un paper important, ja bé siga en composicions de música de cambra com en concerts.

Referent a l'instrument amb el que Hermstedt va utilitzar per interpretar el *Concert per a Clarinet i Orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor* de Louis Spohr, no es disposa d'informació específica sobre modificacions i/o adaptacions concretes realitzades al seu clarinet per realitzar aquesta obra. No obstant això, considerant les millores tècniques implementades al llarg d'aquesta època, es raonable pensar que el seu clarinet en La, seria similar al model perfeccionat per Müller. Cal destacar que, per al primer concert compost per Spohr, Hermstedt va col·laborar amb el fabricant Heinrich Gottlieb Streitwolf, augmentant el nombre de claus del clarinet de cinc a tretze. Aquesta modificació va permetre executar passatges de una gran complexitat tècnica, en la línia de les exigències del virtuosisme de l'època del que parlarem més endavant. Per tant, és probable que aquestes millores instrumentals influïren també en les interpretacions posteriors de Hermstedt com en l'estrena d'aquest quart concert, facilitant una execució més fluïda i expressiva.

3.2 El repertori.

Com s'ha mostrat al llarg de l'apartat anterior, el segle XVIII va representar una etapa decisiva per al desenvolupament tant del clarinet com del seu repertori. Encara que l'instrument té els seus orígens a finals del segle XVII, amb el *châlumeau*, és en el segle XVIII quan adquireix un paper destacat dins la música instrumental. Aquest impuls que ja hem esmentat, va ser possible gràcies a les millores en la seva construcció i a les noves tendències estètiques (Lawson, 2000).

A finals del segle XVIII, el repertori clarinetístic arriba a un punt de maduresa. En aquest procés, Wolfgang Amadeus Mozart va jugar un paper fonamental en la consolidació del clarinet com a instrument solista, amb obres com el *Concert per a clarinet en La major, K. 622* (1791) i el *Quintet per a clarinet i cordes, K. 581* (1789). Les dues composicions van ser escrites per a Anton Stadler, amb qui Mozart va explorar les possibilitats tècniques i expressives de l'instrument, establint les bases per a futures creacions (Lawson, 2000).

Paral·lelament a Mozart, altres compositors del Classicisme van contribuir a enriquir i ampliar tot el repertori del clarinet. Franz Krommer, va escriure nombrosos concerts i peces de cambra, així com Johann Stamitz i el seu fill Carl Stamitz, figures clau en l'expansió del repertori per a clarinet i orquestra. Els seus concerts exploren l'agilitat tècnica i el rang dinàmic de l'instrument deixant entre veure el que anys mes tard arribaria (Hoeprich, 2008).

Al començament del segle XIX, el clarinet ja s'havia consolidat com un instrument essencial a les diferents formacions i per tant es van establir les bases per al desenvolupament del repertori del segle XIX. Es a partir d'aquest moment, quan l'evolució de l'instrument continuaria amb la incorporació de més claus i millores tècniques i acústiques com s'ha vist anteriorment. Totes les millores van permetre als compositors escriure noves peces que explorarien nous horitzons sonors.

3.2.1 Desenvolupament històric del repertori per a clarinet: segle XIX.

Al llarg del segle XIX, són molts compositors que van ampliar el catàleg d'obres per clarinet entre els que destaquen figures com Bernhard Crusell, Carl Maria von Weber i Louis Spohr. L'any 1808, Spohr va presentar el seu *Concert per a clarinet núm. 1, Op. 26*, amb el que iniciaria un cicle de quatre concerts dedicats a l'instrument, que culminaria amb l'estrena del *Concert per a Clarinet i Orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor* en 1829. En este context, també cal mencionar els concerts de Carl Maria von Weber, qui entre 1811 i 1816 va compondre dos concerts per a clarinet i orquestra, a més del seu *Concertino* i el *Gran Duo Concertant*. De la mateixa manera que Weber, Bernhard Crusell, entre 1811 i 1815, va escriure uns concerts per a clarinet contribuint així al desenrotllament del repertori clarinetístic en el romanticisme.

Entre els concerts compostats al llarg d'aquest període, destaca un tret comú: un alt grau d'exigència tècnica. Encara que Mozart ja havia explorat el virtuosisme en el clarinet en el seu *Concert per a clarinet en La major, K. 622*, en 1791, les composicions del segle XIX van portar encara més lluny les possibilitats de l'instrument. Compositors com Spohr o Weber van introduir passatges que gràcies a les innovacions tècniques eren possibles, com per exemple els ràpids salts d'octava o més enllà, l'ús freqüent de notes sobreagudes i passatges amb gran agilitat i articulació. Malgrat aquestes aportacions, la influència de Mozart es feia notar a les composicions d'aquests compositors, entre ells especialment a les obres de Spohr, qui va mostrar una admiració particular pel compositor salzburgués. Encara que no tenim constància, com a mostra d'allò comentat anteriorment, Spohr podria haver utilitzat el mateix clarinet que va emprar Mozart per a compondre el seu concert.

En l'anàlisi del repertori clarinetístic del romanticisme, tant intèrprets com a musicòlegs coincideixen a assenyalar que els concerts de Crusell presenten una dificultat tècnica inferior en comparació amb els de Spohr o Weber. Si bé les obres de Crusell requereixen una interpretació més refinada i elegant, no aconsegueix el mateix grau de virtuosisme ni complexitat. En contrast, els concerts de Spohr incorporen passatges amb arpegis que arriben a les notes sobreagudes, escales ràpides, articulacions precises i salts àgils entre diferents registres, la qual cosa també s'observa en les obres de Weber. Per tant, aquests elements compositius van consolidar un nou estàndard tècnic pel repertori concertant del clarinet.

Figura 3:



Figura 3: entrada del clarinet solista al primer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra núm. 2 Op. 5 en Fa menor* de H. Crusell.

Figura 4:



Figura 4: Extracte del clarinet solista al primer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra* núm. 2 Op. 74 en Mi bemoll Major de Weber

Figura 5:



Figura 5: Extracte del primer moviment del *Concert per a clarinet* núm. 1, Op. 26 de Louis Spohr.

Els avanços tècnic i compositius que van tindre lloc entre 1790 i 1840, van marcar un punt d'inflexió en la història del clarinet, transformant-lo en un instrument solista de una gran versatilitat i expressivitat, tant en l'àmbit orquestral com a la musica de cambra.

Per tant, i a mode de conclusió, gràcies a les innovacions impulsades per part dels fabricants com Müller i Klosé, juntament amb la tasca dels destacats intèrprets com Heinrich Bärmann, Bernhard Crusell i Simon Hermstedt, a més del ingeni creatiu dels compositors romàntics, el clarinet va aconseguir un protagonisme sense precedents durant el segle XVIII i el primer terç de XIX (Lynnette, 2009).

4. LOUIS SPOHR

4.1 Biografia del compositor i aprofundiment sobre la vida del compositor.

Per tal de conèixer i apropar-nos a la vida i obra de Louis Spohr, es presenta a continuació una biografia elaborada a partir de diverses fonts documentals. Per a poder dur-lo a terme s'han consultat principalment *Louis Spohr A critical Biography* de Clive Brown, el que ha permès obtenir aquestes dades fiables i contextualitzades sobre el compositor alemany. Aquesta recopilació ens proporcionarà una visió més clara i rigorosa del autor i de la seua producció musical.

Ludwig Spohr, més conegut com a Louis Spohr, va ser un compositor alemany que va néixer al 1784 a la ciutat de Brunswick al estat de la Baixa Sajonia, Alemanya. El seu pare, Carl Heinrich Spohr va ser metge trencant així una tradició familiar dels seus avantpassats, els quals s'havien dedicat a la ramaderia. En quant a la seua mare, Juliane Ernestine Luise Henke, va ser una pianista i cantant amateur amb un gran talent i reconeguda al llarg dels últims anys del segle XVIII i principis del XIX a Alemanya.

Dins de la família Spohr la música tenia un paper essencial, el que va permetre que Louis desenrotllara les seues habilitats musicals molt prompte. Amb tal sols quatre anys, ja interpretava duets amb la seua mare, el que va convèncer al seu pare per proporcionar-li un instrument. Ja en 1789, Carl li va comprar el seu primer violí, que encara a dia de hui es conserva als arxius del Estat de Brunswick, Alemanya (Brown, 1984).

Animat per la seua mare, i rere l'adquisició del seu primer violí, Louis va començar a interpretar petites melodies acompanyades de piano. Davant la facilitat que mostrava, va començar a estudiar amb l'ajudant del director de la escola, J.A. Riemenschneider. Anys més tard, amb la finalitat de millorar les seues destreses, va canviar de mestre, sent Liutenant Defour, violinista francès refugiat a Alemanya per la Revolució Francesa, el seu nou mestre. Davant els dubtes de la seua família, el xicotet Spohr, va continuar junt a Defour, amb el que millorava ràpidament amb l'instrument. A més a més de perfeccionar la seua tècnica instrumental, el seu mestre el va motivar per explorar el món de la composició. Poc després, va iniciar els seus estudis en eixa àrea de la

composició, sent les seues primeres composicions uns duets per a violí que interpretava junt a Defour a les vesprades. Amb el pas del temps, aquestes sessions musicals van ser conegudes com “les vesprades de Spohr” (Brown, 1984).

Un dels privilegis naturals de Louis va ser haver nascut al Ducat de Brunswick, on el seu duc Carl Wilhelm Ferdinand, destacava per tindre una mentalitat progressista, especialment a la política i la cultura. Fins i tot, posseïa un interès per la música, ja que quan era jove havia estudiat violí. Per això, Spohr va saber aprofitar aquests aspectes, conscient de què, encara que el duc no tenia el seu nivell com a violinista, tenia un domini acceptable amb l'instrument, i sobretot, un coneixement musical considerable.

Spohr per captar l'atenció del seu patró, va oferir un brillant interpretació amb el seu violí, el que li va servir per a integrar-se com a músic de cambra a la cort. El duc, impressionat pel seu talent, li assegurava que continuant amb eixe bon treball, aconseguiria ser el primer violí de l'orquestra. Doncs, amb tan sols quinze anys, Spohr va aconseguir aquesta plaça, convertint-se així en el violí segon de l'orquestra del duc. Aquest treball va permetre ajudar econòmicament a la seua família i també impartir classe al seu germà xicotet, Ferdinand, qui també tenia unes més que notables aptituds musicals. Al llarg dels tres anys següents, Spohr va continuar participant en diverses activitats musicals al ducat de Brunswick, en el que cada vegada les seues destreses tant com interpretatives com compositives eren més destacables (Santamaria, 2020).

Rere aquests esdeveniments, el duc Carl Wilhelm, va oferir a Louis acompanyar-lo a un viatge a Rússia, on la seua agrupació de cambra realitzaria una gira de concerts. Spohr va acceptar l'ofertament i aquesta experiència li va servir per relacionar-se amb altres músics. A més a més, va trobar al que seria el seu nou mestre de violí, Franz Eck, qui destacava per ser un dels últims exponents de l'escola de Mannheim. Aleshores, en 1802, va començar a perfeccionar la seua carrera com a intèrpret.

Al llarg de la seua estància en Mitava, Eck va rebre una sol·licitud per acompanyar a un jove pianista en unes sonates per a violí de Beethoven. Davant les seues dificultats en la lectura a primera vista, la va desestimar, però Spohr que dominava aquesta habilitat, va acceptar tocar en lloc del seu mestre. Aquesta vegada, seria la primera vegada que tocaria davant de Eck, i a més, en el seu lloc. Gràcies a l'estància en Mitava, va fer que

el jove Spohr poguera escoltar per primera vegada nombroses obres d'autors com Mozart o Beethoven, què posteriorment li influïran tant com a intèrpret, però també com a compositor anys més tard, així com conèixer nous instrumentistes i familiaritzar-se amb instruments que mai havia escoltat.

Al llarg d'una gira en Hamburgo, Spohr va conèixer al pianista i compositor Jan Ladislav Dussek, qui li va proposar tocar una obra seua. Rere la seua interpretació, Spohr li va mostrar el seu descontent amb l'obra: "no em va agradar del tot, perquè, a pesar de les nombroses modulacions, es va tornar tediosa cap al final. El que és pitjor, mancava de forma i ritme, i el final bé podria haver sigut el començament" (Brown, 1984).

Dies més tard, Spohr va tindre l'oportunitat d'escoltar una altra peça de Dussek, *La cantata* composta en honor l'aniversari del rei Jorge III. Esta vegada va quedar profundament impressionat davant el gir estilístic i la gran riquesa harmònica de l'obra, en contrast amb la que havia interpretat anteriorment. Aquesta experiència al llarg de la gira va resultar decisiva per a Spohr, perquè li va permetre conèixer diversos entorns musicals i relacionar-se amb figures influents de l'època. Gràcies a això va poder desenrotllar de forma accelerada un estil compositiu propi, en el qual va fusionar elements del classicisme i l'incipient romanticisme. Aquesta identitat estilística va anar consolidant-se al llarg dels anys, quan va aconseguir una més que notable maduresa creativa, caracteritzada pels ideals musicals elevats i una creixent independència respecte de les corts i aristocràtiques. Així Spohr va afermar com un dels grans compositors del seu temps (Brown, 1984).

Ja en 1803, Spohr va viatjar a Lübeck, acompanyat de Friedrich Christian Leveque, director d'una orquestra d'un noble rus. Allí va quedar profundament influït per un concert de Pierre Rode, a qui Spohr va tractar d'imitar durant anys. Poc després, ja tornant a Alemanya, Spohr va conèixer personalment al violinista francès, qui va quedar sorprès pel talent que presentava el jove Spohr. També va emprendre una gira per diverses ciutats d'Alemanya les quals li van servir per consolidar-se com una futura figura destacada a Europa. A més a més, aquest viatge per Alemanya va marcar un punt d'inflexió en la seua faceta creativa, ja que va començar a compondre de manera constant amb la supervisió de Rode, creant obres com el seu *Concert per a Violí núm. 2, Op. 2*.

Però amb la tornada de Rode a França va fer que els seus camins es separaren, i Spohr va decidir organitzar el seu propi concert en Brunswick. En aquesta presentació va interpretar diverses peces escrites per ell, destacant el seu *Concert per violí núm 1, Op. 1*. Aquesta oportunitat li va servir per demostrar al duc tots els seus avanços tant en l'àmbit violinístic com el compositiu, a pesar de mostrar un cert nerviosisme inusual que ràpidament va desaparèixer amb les primeres notes del seu propi concert, donant lloc a una interpretació brillant de tot el repertori programat.

Durant els següents anys, Spohr va continuar millorant les seues habilitats com a compositor i també ho va fer com a director. Va destacar per la seua precisió a la direcció, en la que va començar a dirigir amb l'arc del violí, amb el qual marcava el ritme, ja que en aquest moment l'ús de batutes no era encara comú entre els directors. En 1806, va ser convidat a realitzar proves a Gotha, on a diferència d'altres ciutats, la música era considerada com a centre d'atenció i no com un simple acompanyament pels esdeveniments de l'alta societat. Spohr va guanyar la plaça de concertino de l'orquestra on va estar fins 1812, període en el que va consolidar la seua carrera i va contribuir a l'evolució del paper del director d'orquestra. Cap destacar que Gotha no tenia una òpera pròpia, ja que realitzaven concerts setmanals d'orquestra, cambra i veu, el que va permetre a Spohr una nova perspectiva musical destacant la importància de la música com espectacle principal.

En l'àmbit de la direcció orquestral, en aquella època, existien dos estils de direcció, un primer en el que el violí primer actuava com a tal, marcant a la vegada que interpretava el seu paper. I un segon, on el director es limitava a dirigir l'orquestra sense tocar. Ambdues vessants coexistien quan Spohr va arribar a Gotha, però amb el temps ell mateix va contribuir a que es consolidara el segon dels estils, encara que als assajos fera ús de la primera. Amb aquesta pràctica de direcció aplicada per Spohr, es va anar assentant les bases de la direcció moderna.

En quant a l'àmbit personal, l'any 1806 va ser un any clau, ja que va contraure matrimoni amb Dorothea Scheidler, una talentosa arpista, pianista i violinista, la qual era filla d'una cantant del cor de l'orquestra de Gotha, a la qual Spohr va compondre una obra vocal com mostra d'agraïment. Anys més tard, i després de la boda, amb la intenció de compartir més temps amb la seua esposa, va escriure un duet per arpa i violí, compaginant-lo amb

diverses gires que van realitzar junts entre els anys 1806 i 1812. En quant al repertori, principalment es tractaven d'obres per a violí i arpa que va anar escrivint per Spohr. Gràcies a aquests concerts i gires va poder viure còmodament i augmentar la família amb l'arribada de dos fills.

A més dels seus assoliments personals i professionals, altre esdeveniment important a la seua vida va ser durant aquest mateix període, on va començar una amistat amb Carl Maria von Weber. El compositor alemany nascut a Eutin, va desenrotllar un estret vincle amb Spohr, el qual seria per a tota la vida i tenint una gran influència en la seua carrera compositiva. En aquest període, concretament en 1808, també coneix al clarinetista Simon Hermstedt, a qui per encàrrec del duc de Sonderhausen, li escriuria quatre concerts (Weston 1999).

En 1812, Spohr va tindre l'oportunitat d'obtindre el lloc de mestre de capella en l'orquestra de Viena, oferta que va acceptar sense dubtes. Aquesta decisió va tindre una conseqüència personal molt significativa, el seu divorci de Dorothea, amb qui havia estat cassat des de 1806. Amb el divorci, les seues últimes visites a Gotha no van ser molt bones, ja que consideraven una "traïció" la seua marxa cap a la capital austríaca.

Spohr es va estrenar com a director en el seu nou destí amb la interpretació de l'òpera *Fausto*, encara que després de dos anys al capdavant de l'orquestra, la rutina de la ciutat li era molt monòtona en comparació a la vida en Gotha o al llarg dels anys que realitzava gires per tot arreu. A Viena, tan sols podia estar pendent de l'orquestra de capella, mentre que anteriorment podia visitar ciutats i realitzar programes heterogenis. Aquest sentiment d'anhel per conèixer i interpretar va fer que abandonara temporalment la seua plaça. Eixos dos anys els va dedicar a realitzar diferents gires per països europeus com Itàlia, Suïssa o Alemanya, on Spohr presentava programes amb composicions seues entre les que destacaven els seus concerts per a violí.

De la seua estància a Viena, Spohr va tindre una amistat amb Ludwig van Beethoven, a qui admirava en les seues primeres etapes com a compositor, però arrel de la seua Cinquena simfonia i la Novena, no les compartia ja que les considerava massa tribals per un geni com el seu amic Beethoven.

Al concloure les gires mencionades anteriorment per Europa, en 1817, Spohr va assumir un nou càrrec, ara com a director de l'òpera de Frankfurt, lloc on estaria fins 1819. En el transcurs d'aquest període, la seua principal contribució va ser alçar significativament el nivell cultural i musical de la ciutat, a la fi d'imposar alts estàndards d'exigència a l'orquestra. A més a més, va fomentar la realització de nombrosos concerts, entre ells de música de cambra, consolidant la presència d'aquest gènere en la seua nova ciutat. Cap destacar que, al llarg d'aquest període, als programes dels concerts s'interpretaven diverses obres, destacant entre elles els seus concerts de corda (Brown, 1984).

Durant la seua estància en Franckfurt, va tindre l'oportunitat de relacionar-se amb destacats músics de l'època, entre ells Singverein, un reconegut cantant i posteriorment director en Frankfurt, y Wilhelm Speyer, un compositor de renom de l'Europa central del segle XIX. Amb aquest últim, va tindre una estreta relació, pel que es convertiria en una figura essencial i de gran importància en la seua carrera musical (Lynnette, 2009).

Ja en 1820, i una vegada finalitzada la seua etapa en Frankfurt, Spohr va realitzar un viatge a Anglaterra gràcies a la recomanació del compositor alemany Ferdinand Ries, deixeble de Beethoven. Va ser la *London Philharmonic Society* qui el va convidar a col·laborar una temporada, tant com a violinista com per estar al capdavant de l'orquestra de Londres. A Anglaterra el seu estil violinístic era totalment desconegut, pel que va causar sensació, i la revista de l'època *The London Magazine*, va destacar molt notablement la seua interpretació com l'element més innovador de la temporada orquestral.

Al finalitzar la seua temporada amb l'orquestra londinense, Spohr va viatjar a París, on va compondre una missa dividida en deu parts. I ja en 1821, es va establir a Kessel, Alemanya, on novament gràcies a una recomanació d'una vella amical, com la de Carl Maria von Weber, va rebre dos importants ofertes per ocupar el lloc de mestre de capella. La primera proposta, li oferia el càrrec a Kesssel, ciutat on ja residia, mentre que el segon, procedia de la ciutat on ja havia treballat anys arrere, i la seua última visita no havia sigut del tot agradable, Gotha. Finalment, i després d'analitzar ambdues, es va decantar per Kessel, encara que tindria que renunciar a viatjar a gires internacionals, degut a la prohibició plantejada pel nou lloc de treball. Per tant, es va veure obligat a cancel·lar així una possible gira que tenia plantejada per Itàlia.

Com a nou mestre de capella a Kessel, Spohr va estar al capdavant de la direcció de l'orquestra de l'òpera, on tenia una total autoritat per la selecció del repertori en cadascuna de les temporades. Les millores de l'orquestra eren molt evidents, i tot era gràcies al treball i bon fer de Spohr, tant com a violinista com a mestre, ja que gran part de l'alumnat de violí formava part de l'orquestra a canvi de classes magistral seues (Dole, 1902).

Entre 1825 i 1830, Spohr alternava els seus èxits i fracassos operístics mentre continuava ampliant la seua producció instrumental, però en aquest període destaca especialment la seua aportació al repertori clarinetístic, culminant el 1829, la composició del *Concert per a Clarinet i Orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor*, el més singular dels que va escriure al tractar d'un concert escrit per a clarinet en La. Spohr al llarg de la seua estància a Kessel va continuar consolidant-se com a un prestigiós director i també com a compositor gràcies a obres de cambra, concerts i simfonies escrites en aquest període de la seua vida.

Amb la mort de Dorothea en 1834, i després de dos anys molt apenat per la seua pèrdua, es va casar amb Marianne Pfeiffer, qui era germana d'una pianista aficionada molt propera a Spohr. Com va ocórrer amb la seua difunta ex esposa, ara Marianne sent pianista el va recolzar en les seues labors musicals, i fins i tot, realitzen gires per Alemanya interpretant concerts pels que va compondre obres per a violí i piano. En aquest moment de la seua vida Spohr, va tindre un gran referent compositiu amb Fèlix Mendelssohn, al qual li va dedicar la única sonata per a piano que va escriure al llarg de la seua vida (Lynnette, 2009).

Ja en 1839, Spohr va ser convidat a assistir a un festival de música a New York, però degut als perills que comportaria un viatge tan llarg a la seua edat, va declinar la invitació. Pel contrari, si que va acceptar viatjar a Anglaterra mesos més tard, on va ser convidat a dirigir el seu propi oratori *Der Heilands letzte Stunden*, sent aquest el seu últim viatge fora de Kessel abans de la seua mort. Aquest últim desplaçament va marcar un inici de decrescendo en la vida del compositor alemany, el qual venia apagant-se a poc a poc, tant musicalment com físicament.

A partir de 1840, Spohr es va unir als moviments liberals de mitjans de segle XIX, el que el va inspirar per compondre noves obres com un *Sextet de corda Op. 140*. A més a més, a

mode de protesta davant diferents esdeveniments polítics que s'estaven desenvolupant, Spohr va deixar de tocar públicament el violí. Malgrat les seues protestes i ideals, no va sofrir cap repercussió, ja que tenia el reconeixement tant a nivell local, com a nivell internacional. (Brown, 1894).

Ja en 1851, Spohr va sol·licitar per escrit el seu retir com a mestre de capella a Kessel, al·legant que no tenia les forces suficients per continuar davant d'un projecte com aquest degut a la seua edat. No obstant això, la seua petició va ser rebutjada d'immediat, afectant-lo anímicament i veient-se repercutir en la seua creativitat i nivell musical. Malgrat de les dificultats, Spohr es va mantindre durant sis anys més al capdavant, fins que en novembre de 1857, va rebre l'autorització per retirar-se del seu lloc de treball a Kessel.

Al final va poder descansar, després d'una vida dedicada a concerts, gires, composicions i ensenyament, però poc després va tindre un accident on es va fracturar el braç dret, el que va posar fi de manera definitiva a la seua carrera com a violinista i accelerant un deteriorament que va contribuir a anar apagant-lo. Finalment, a octubre de 1859, va morir rere una breu malaltia (Brown, 1984).

4.2 Creació musical de Spohr.

Després d'haver analitzat detalladament la vida del compositor alemany Louis Spohr en l'apartat anterior, ara es pretén aprofundir en la seua producció compositiva, observant i analitzant el procés d'evolució de les seues composicions.

Durant els seus primers anys, Spohr va estar plenament centrat en la interpretació del violí, influenciat com s'ha vist per la gran tradició heretada pels seus familiars. En este període és quan sorgeix eixa inquietud per la composició poc després d'iniciar la seua formació com a violinista de la mà de l'alemany Riemenschneider. Posteriorment, amb el violinista francès Defour, va ser qui l'animarà per a escriure les seues pròpies obres entorn de 1796, encara que les catalogades oficialment daten de 1803. Estes primeres obres de Spohr eren duos amb una estructura senzilla a la qual s'observa el seu coneixement inicial de la tècnica compositiva. No obstant això, s'ha de destacar que eren d'un talent més que notable, ja que es tractava d'un xiquet d'entre deu i dotze anys. Spohr utilitzava melodies de compositors com Johann Adam Hiller, Joseph Weigl i Wolfgang Amadeus Mozart.

Violín **Andante** W. A. Mozart



Andante

W. A. Mozart

p *mf*

El *Concert per a violí núm. 1, Op. 1* i els *Tres duets per a violins, Op. 3*, compostats per Spohr entre 1804 i 1805, mostren diverses diferències en comparació amb obres de compositors anteriors. Mentre que els concerts per a violí escrits per Rode i Viotti presentaven una exigència tècnica superior a la dels seus duets, Spohr va mantindre un alt nivell de dificultat tant als seus concerts com a la música de cambra. Cal destacar, que als duets de Spohr va arribar a explorar especialment els registres més aguts del violí, cosa que esdevindria una de les seues principals innovacions al inici del període romàntic.

33

Beethoven, la qual cosa reforça el vincle estilístic entre les seues obres i les de Spohr (Brown, 1984).

Figura 8:



Figura 8: Mostra l'ús que fa Spohr dels adornos cromàtics seguint ideals del classicisme. Extracte del *Concert per a violí núm. 1 en la Major*.

Després de la seua estada a Sant Petersburg amb la companyia de música de cambra del Duc de Brunswick, Spohr va tornar a Alemanya i va començar una etapa com alumne al costat del francès Pierre Rode. Spohr, a més de perfeccionar la seua tècnica amb el violí, també va dedicar temps a la composició. Prova d'això són els seus *Concerts per a Violí núm. 3, Op. 7, i núm. 4, Op. 10*, els dos compostos en 1805 i clarament influenciats per l'estil del qual va ser el seu company Rode.

Quant a música de cambra, durant este període es troben els *Quartets de corda núm. 1 i núm. 2, Op. 15*, on les harmonies mostren evidentment la influència del qual fora el seu professor. Més clarament es pot observar al primer moviment, *Allegro Moderato* on presenta un tema principal amb abundants similituds al *Concert per a Violí No. 8, Op. 13* de Rode, compost en el mateix any. A continuació, es mostra els dos temes principals per a donar evidència d'això.

Figura 9:



Figura 9: Tema principal del començament del *Moderato* del *Concert per a violí núm. 8, Op. 13*, de Rode, amb inici anacrúsic.

Figura 10:



Figura 10: Tema principal del començament del *Allegro moderato* del *Quartet de cordes núm. 2, Op. 15*, de Spohr, que se presenta amb un inici tètic.

Spohr i Rode van col·laborar uns anys fins al retorn de Rode a França, mentre que Spohr va obtenir el lloc de concertino de l'orquestra de Gotha. Abans de marxar, Spohr va oferir un concert en Brunswick, ciutat on va néixer, en el qual va interpretar el seu *Concert per a Violí núm. 1 Op. 1* per primera vegada. La seua complexitat tècnica i la seua musicalitat el van convertir ràpidament en una peça clau dins del repertori violinístic de l'època.

Spohr durant la seua estada en Gotha va ampliar la seua producció compositiva, escrivint obres com els *Concerts per a Violí No. 5, Op. 17 i No. 6, Op. 28* en els quals, influenciat per les seues vivències, desenrotlla un estil propi. A més d'estos concerts, va explorar noves combinacions instrumentals incorporant l'arpa. Això va ser motivat pel seu matrimoni amb Dorothea, amb qui va realitzar gires interpretant els duos que ell mateix componia. Entre les composicions es poden destacar la *Fantasia per a Arpa en Do menor, Op. 35* i el *Concertant per a Arpa, Violí i Orquestra No. 1 en Sol Major* (Santacecilia, 2020).

En el seu paper com a concertino en Gotha, Spohr va dirigir una orquestra amb una major plantilla i versàtil que la de Brunswick, la qual cosa el va motivar per a explorar noves sonoritats i a compondre per a instruments distints al violí. Amb la seua amistat amb Johann Simon Hermstedt, clarinetista de la cort del duc Günther I de Salzburg, els coneixements sobre el clarinet van augmentar i prova d'ells va ser el seu *Concert per a clarinet i orquestra núm. 1, Op. 26*, escrit en 1808 i estrenat un any després, per Hermstedt. Durant este mateix període, Spohr va compondre els *Quartets per a corda Op. 29 i Op. 30*, en els quals s'aprecia un llenguatge musical més complex i elaborat. En estes composicions, es percep una disminució d'influències d'altres compositors tant del Classicisme com del Romanticisme, per la qual cosa cada vegada la seua música era més personal i recognoscible.

Entre 1810 i 1811, Spohr va compondre el *Concert núm. 2, Op. 57* i la *Fantasia i Variacions per a clarinet i corda, Op. 81*, ampliant així el repertori per a clarinet. Paral·lelament, va fer un gran pas en l'àmbit de la seua música simfònica amb la creació de la seua primera *Simfonia en mi bemoll Major, Op. 20*. A més, va explorar el gènere operístic, component la seua primera òpera *Die Prüfung* en 1806, *Alruna* en 1808 i ja en este període la seua tercera, *Der Zweikampf* estrenada en 1811.

Spohr es traslladà a Viena per a assumir el càrrec de mestre de capella en el teatre de la ciutat, en el qual només arribar compon l'oratori *Das Jüngste Gericht (El Juí Final)*. Però, en esta etapa el seu ritme compositiu es veu afectat per les dificultats personals de la seua vida privada, entre elles el divorci de la qual fora la seua dona Dorothea.

Després d'estes circumstàncies i un període d'inestabilitat, Spohr representen la seua activitat creativa entre 1813 i 1814, on les seues obres el van impulsar a la seua carrera. Estes obres van ser l'òpera de *Fausto*, el *Concert per a violí núm. 7, Op. 38*, i el *Noneto, Op. 31*, en les quals reflecteixen una plena maduresa compositiva i una evolució cap a un estil compositiu més elaborat i expressiu.

En 1815, Spohr deixa Viena i assumix la direcció de l'òpera de Frankfurt, on estrena *Fausto* i va compondre la seua següent òpera destacada, *Zemire i Astor*. Durant estos anys, Spohr realitzaria viatges tant a Londres com a París, on compon la seua *Simfonia No. 2, Op. 49* i la seua única missa influenciat i inspirat per la música coral del segle XVI, *Missa en Do menor, Op. 54*. En 1821, composa el seu tercer concert per a *Clarinet i Orquestra en Fa menor* i l'òpera *Jessonda*, considerada la seua obra més exitosa (Brown, 1984).

A l'any següent, en 1822, accepta el càrrec de mestre de capella a Kassel, lloc al qual va romandre fins a la seua retirada en 1857. En la seua etapa a Kassel, Spohr va consolidar un estil plenament romàntic, enfocant-se en l'òpera i la música sacra. La seua següent òpera, *Der Berggeist* (1825), no va tindre l'impacte de *Jessonda*, però el seu oratori *Die letzten Dinge (El Juí Final)* es va consolidar com una de les seues obres més representatives (Santamaria, 2020).

A partir de 1827, Spohr va compondre més obres entre les quals destaquen el *Concert per a violí núm. 11, Op. 70*, l'òpera *Pietro von Vano*, i el *Duo Concertant núm. 2 Op. 96* van

ser obres que ja demostraven un domini per la seua part tant del repertori concertant com del dramàtic i cambrístic. A més, en 1828 compondria el seu últim concert per a clarinet, *Concert per a Clarinet núm. 4, WoO 20*, del qual més avant parlarem.

Ja en la dècada de 1830, es va centrar en la música simfònica, component la seua *Simfonia No. 4, Op. 86 (La Consagració del So)* i el seu *Concert per a Violí No. 13, Op. 92*. Així mateix, Spohr va ampliar la seua producció compositiva cap a l'àmbit de la música vocal, amb obres com el *Lieder per a veu i piano a quatre mans, Op. 101*, i el cicle *Sechs Deutsche Lieder, Op. 103*, per a veu, clarinet i piano va explorar noves possibilitats expressives dins del repertori vocal de cambra.

Entre la dècada de 1830 i 1840, la seua producció compositiva es va centrar en música de cambra, no obstant això, este període va donar lloc a algunes composicions orquestrals, majoritàriament òperes i simfonies. La primera d'este període va ser la *Simfonia núm. 4 en fa major, Op. 86, Die Weihe der Töne (La consagració del So)*, composta en 1832. Eixe mateix any va compondre el *Concertant núm. 2 per a dos violins i orquestra, Op. 88*, l'última obra d'este tipus que compondria al llarg de la seua vida. La seua producció va seguir amb obres com el *Quartet de cordes Op. 91* i la finalització del *Quartet de cordes Op. 93*, iniciat una dècada abans, i va compondre també el *Concert per a violí núm. 13 en el Mi Major, Op. 92*.

La seua incursió en la música per a piano va començar entorn de 1835, amb la composició de *Lieder per a veu i piano a quatre mans, Op. 101*, a més d'eixe mateix any, va compondre les *Sechs Deutsche Lieder, Op. 103*, una obra innovadora per la seua inusual combinació instrumental: clarinet, veu i piano, encara que cal destacar, que en anys anteriors Schubert ja havia utilitzat esta plantilla de cambra. Esta obra va ser composta a sol·licitud de la Princesa von Sondershausen, qui, segons una carta enviada per Hermstedt, li va encarregar la creació d'algunes cançons destinades a esta mena de formació cambrística (Brown, 1984). En 1837, va tornar a compondre una simfonia, en este cas la *Simfonia núm. 5, Op. 102*, estrenada a Kassel, ciutat en la qual es van presentar la majoria de les seues composicions d'esta etapa. Tan sols dos anys més tard, va escriure la *Simfonia núm. 6, Op. 116*, i va començar el seu *Concert per a violí núm. 14, Op. 110*, que no finalitzaria fins a anys més avant. Entre les obres que va compondre en esta

dècada, destaquen el *Trio per a piano núm. 1, Op. 119* i la *Simfonia núm. 7, Op. 121*, ja que les dos obres són representatives sent aquesta la seua última etapa creativa (Brown, 1984).

Ja en la dècada de 1840, Spohr va ampliar significativament el seu catàleg per a piano, component quatre tríos a més de la seua única sonata per a piano. A més, durant este període, va escriure obres molt significatives, entre les quals destaquen les obertures *Der Fall Babylons* o *Das befreite Deutschland*, les obres cambrístiques com els *Quartets cordes Op. 141 i Op. 146*, i els *Duets per a dos violins Op. 150 i Op. 153*, la seua última òpera *Die Kreuzfahrer* i el seu *Concert per a violí núm. 15, Op. 128*, l'últim del gènere en el seu catàleg. Paral·lelament a totes estes obres, Spohr va compondre també la *Simfonia núm. 8 en sol major, Op. 137*, i la *Simfonia núm. 9 en si bemoll menor, Op. 143*, titulada pel propi Spohr com *Die Jahreszeiten (Les Estacions)*. Esta va ser la seua última simfonia en 1853, se li va concedir el permís de retir, amb el qual va posar fi, tant a la seua carrera compositiva com a la seua trajectòria violinística.

L'última composició coneguda de Spohr data de 1855, tan sols dos anys després del seu retir. Esta obra es tracta d'un motet *Wie ein stolzer Adler*, escrit per a cor de veus femenines. L'obra no es va estrenar fins a 1867, per la qual cosa Spohr no va tindre l'oportunitat d'escoltar-la, ja que havia mort en 1859. (Brown, 1984).

4.2.1 El clarinet solista al catàleg de L. Spohr: música de cambra i concerts.

A més a més dels concerts esmentats a l'apartat anterior, Spohr va compondre altres obres en les que el clarinet juga un paper de fonamental, no com a solista, sinó que desenvolupant diverses funcions com l'acompanyament o de veu melòdica. Es pot destacar les *Sis cançons alemanyes, Op. 103*, així com les seues nou simfonies i nombroses òperes.

Al igual que passava amb altre compositors de l'època, Spohr va escriure les seues obres per a clarinet pensant en un intèrpret concret. En 1808, el duc de Sondershausen li va encarregar la composició de diversos concerts destinats a Simon Hermstedt. En la seua autobiografia, Louis Spohr narra la seua reacció després de les primeres converses amb Hermstedt, de l'encàrrec del duc de Sondershausen per a compondre el seu primer concert per a clarinet. Spohr mateix relatava:

Havia vingut a Gotha per a demanar-me que li escriguera un concert per a clarinet, pel qual el Príncep, amb la condició que Hermstedt rebera el manuscrit, va oferir pagar una generosa propina. Vaig acceptar amb gust esta proposta, perquè gràcies a la magnífica execució, juntament amb la brillantor del to i la puresa de l'entonació de Hermstedt, em vaig sentir en plena llibertat de donar curs a la meua imaginació. Després de familiaritzar-me amb la tècnica de l'instrument amb l'ajuda de Hermstedt, em vaig posar a la feina amb fervor i ho vaig completar en poques setmanes (Brown, 1984).

Aquesta col·laboració els va permetre forjar una gran amistat a més de familiaritzar-se profundament amb les possibilitats tècniques i expressives del clarinet. I poder així, aplicar característiques compositives d'altres concerts, com per exemple els de violí, a les composicions clarinetístiques. Spohr i Hermstedt treballaren junts amb l'objectiu d'ampliar les capacitats tècniques del clarinet fins a acostar-les al virtuosisme del violí, cosa que queda palesa tant en els seus concerts com en les obres de música de cambra.

Hermstedt, en revisar els manuscrits de Spohr, trobava passatges especialment difícils i, en lloc de demanar que els simplificara, optava per millorar el seu clarinet per poder interpretar-los. Davant d'això, Spohr es va veure obligat a justificar les exigències tècniques del seu primer concert per a clarinet, ja que molts clarinetistes de l'època no comprenien com podia ser interpretat, donada la dificultat que plantejava.

Vaig presentar als clarinetistes un concert, compost fa més de dos anys per al meu amic, el director musical Hermstedt de Sondershausen. Encara que en eixe moment el meu coneixement del clarinet era bastant limitat, vaig tindre poc en compte les seues dificultats i vaig escriure alguns passatges que, al clarinetista a primera vista, podrien semblar impossibles d'executar. No obstant això, el senyor Hermstedt, lluny de demanar-me que alterara eixos passatges, va buscar perfeccionar la tècnica amb el seu instrument i, fruit d'un treball constant, va arribar prompte a tal domini que el seu clarinet no va produir mai més notes discordants, vetlades o incertes (Brown, 1984).

A continuació a la taula següent es mostra un llistat de les obres composades per a clarinet solista i orquestra, així com la producció per a música de cambra on el clarinet té un paper fonamental.

Graella 1:

Llistat d'obres composades per a clarinet en el catàleg de Louis Spohr ordenades cronològicament.

Obres	Any
<i>Concert per a clarinet i orquestra núm. 1 en do menor, op. 26.</i>	1808
<i>Concert per a clarinet i orquestra núm. 2 en mi bemol mayor, op. 57.</i>	1810
<i>Popurri sobre temes de Winter, op. 80.</i>	1811
<i>Grand Nonetto, Op. 31</i>	1813
<i>Fantasie und Variationen, op. 81.</i>	1814
<i>Quintet en Do Menor, Op. 52</i>	1820
<i>Concert per a clarinet i orquestra núm. 3 en fa menor, WoO. 19.</i>	1821
<i>Concert per a clarinet i orquestra núm. 4 en mi menor, WoO. 20</i>	1828
<i>Sechs Deutsche Lieder, op. 103.</i>	1835
<i>Septet en La menor Op. 147</i>	1853

Cal destacar la ampla producció de Spohr a la música de cambra on el paper del clarinet no sols acompanya, sinó que també presenta un protagonisme més que destacat. El *Grand Nonetto, Op. 31* compost l'any 1813, es tracta d'un nonet escrit per flauta, oboè, clarinet, corneta, trompa, violí, viola, violoncel i baix. Aquest, està dividit en quatre moviments: *Allegro*, *Scherzo Allegro*, *Adagio* i *Finale Vivace*. A aquesta obra, tots els instruments tenen la seua importància, ja que no es limita sols a acompanyar, i serà una de les característiques més que notable de la producció de Spohr. Com sol ser habitual a les obres amb aquesta plantilla, les parts dels instruments de vent són molt semblants, ja que, solien ser tractades com un bloc i complementant harmonies, on el paper del clarinet tenia un aspecte semblant al de la flauta.

Del mateix mode que al *Grand Nonetto, Op. 31*, passava amb altres obres del repertori de música de cambra com per exemple: *Quintet en Do Menor, Op. 52* per a flauta, clarinet, trompa, fagot i piano, o el *Septet en La menor Op. 147*, on cal destacar que Spohr utilitza el clarinet en La en aquesta ocasió.

En quant a *Fantasie und Variationen, Op. 81* escrita en 1814 es tracta d'una obra escrita per a Clarinet amb acompanyament de piano. Aquesta consta de quatre moviments que són nomenats tan sols pel tempo en el que transcorre, sent: *Allegro molto*, *Andantino*, *Allegro molto* i *Andantino*. Cal destacar que, al igual que als seus concerts, Spohr utilitza tot el registre fins un Do4 i del mateix mode que a les cadències ofereix una part

alternativa, on el registre no es tan exigent i, amb la finalitat que no sols els virtuoses pogueren interpretar-la.

Referent als seus quatre concerts, tots ells escrits per a Hermstedt, guarden una influència més que ressenyable de Mozart, a qui Spohr admirava i prova d'allò, es poden observar als aspectes formals i tècnics. Els primers moviments sempre escrits en un tempo ràpid i seguint una forma Sonata on la part del desenvolupament cal destacar que son curtes en comparació a altres concerts de l'època. Els segons moviments tots son amb un tempo lento amb dues seccions on el material temàtic presenta ornamentacions i floritures al seu desenvolupament però generalment pateixen poques mutacions temàtiques. Per finalitzar, els tercers moviments estan escrit amb una estructura de Rondó, on primerament es presenta un tema que seguidament el contrasta i/o proporciona una continuïtat i torna al tema, i així successivament. Als Concerts I, II i III, els ritmes presentats en aquest tercer moviment s'assemblen en gran mesura a danses centroeuropees, en contrast del Concert per a Clarinet i Orquestra núm. 4 WoO. 20 en Mi menor on utilitza una adaptació d'elements rítmica espanyols. Per tal de destacar el virtuosisme del solista als tercers moviments als concerts I, II i IV on Spohr sempre utilitza semicorxeres i tresets per tal de crear eixe aspecte de virtuós, prova d'això son les següents exemples on utilitza sempre aquesta formula rítmica als tercers moviments. En quant al *Concert per a clarinet i orquestra núm. 3 en fa menor, WoO. 19*, utilitza també aquest recurs compositiu, però en aquest cas, al primer moviment.

Figura 11:



Figura 11: Extracte del tercer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra núm. 1 en do menor, op. 26*.

Figura 12:



Figura 12: Extracte del tercer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra* núm. 2 en mi bemol major, op. 57.

Figura 13:



Figura 13: Extracte del primer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra* núm. 3 en fa menor, WoO. 19.

Figura 14:



Figura 14: Extracte del tercer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra núm. 4 en mi menor*, WoO. 20.

Per tant, l'estreta relació entre Spohr i Hermstedt no soles va donar lloc a una llarga llista de obres fonamentals del repertori clarinetístic, sinó que va impulsar el desenvolupament tècnic i pedagògic per poder fer front a les seues obres. Spohr va experimentar noves idees compositives portant-les a una exigència similar als concerts de violí, i tot això es gràcies a la influència i virtuosisme del clarinetista Hermstedt.

5. *CONCERT NÚM. 4 WoO. 20 en Mi menor.*

El *Concert per a Clarinet núm. 4 en mi menor, WoO. 20*, de Louis Spohr, va ser escrit en 1828 i estrenat al següent any, 1829. Es tracta de l'únic de la sèrie de concerts per a clarinet compostat per a clarinet en La. Aquesta obra ocupa un lloc destacat dins del repertori clarinetístic, tant per la seua rellevància històrica com per les notables exigències tècniques i expressives que planteja tant al intèrpret com a l'orquestra.

Al llarg d'aquest capítol s'abordarà el *Concert per a Clarinet núm. 4 en mi menor, WoO. 20*, de Louis Spohr, mitjançant una perspectiva analítica, aprofundint-ne el context de composició, prestant especial atenció als principals esdeveniments que van tindre lloc en Europa al segle XIX i a la forma en la que aquest van poder influir en el compositor. Rere aquesta part, es realitzarà un anàlisi formal, harmònic i estructural dels tres moviments que conformen el concert per tal de dur a terme una interpretació més correcta en la versió d'acompanyament de piano, respectant les intencions tant expressives i harmòniques de Spohr.

5.1 Anàlisi històric.

Entre 1820 i 1830, Europa vivia un període de calma rere les Guerres Napoleòniques i el Congrés de Viena, encara que començaven a formar-se certs moviments liberals i nacionalistes que, anys més tard, transformarien el mapa polític del continent europeu. Aquestes tensions, a més de les restriccions imposades pels sistemes monàrquics de l'època van limitar en gran mesura el desenvolupament i la difusió de les activitats artístiques, encara que no van afectar de manera directa a Spohr, com s'ha pogut comprovar als apartats anteriors, qui en aquest període gaudia d'una etapa de maduresa personal i professional com a director a Kessel.

Paral·lelament a la seua llavor com a director, Spohr va desenvolupar un intens paper com a compositor, director i pedagog, consolidant la seua reputació en el panorama musical europeu. Malgrat les certes dificultats derivades de les limitacions pressupostàries i les tensions polítiques de la Cort, Spohr va impulsar una vida musical de la ciutat. Per a portar-o a terme, va impulsar a través de una programació d'òperes, concerts simfònics i obres de música sacra, en les que amb freqüència incloïa les seues

pròpies composicions. Aquest entorn estable li va permetre relacionar-se amb destacats músics i figures cultural de l'època.

En l'àmbit de les relacions personals i professionals, va tindre un paper molt important la amistat amb Johann Simon Hermstedt com ja hem vist. Aquesta amistat naix arrel de la gira que va realitzar junt a Dorothea a començaments del segle XIX. Hermstedt que era clarinetista de la cort del Duc Günther Friedrich Karl I i un dels més virtuoses del seu temps, va ser el destinatari dels quatre concerts que va escriure Spohr per a clarinet, culminant aquest cicle de concerts en 1828 amb la composició del *Concert per a Clarinet núm. 4 en Mi menor, WoO. 20*.

Entre 1828 i 1829, Spohr va compondre i estrenar múltiples obres tan rellevants com el seu *Segon quartet de corda doble*, la *Tercera simfonia* i el *Concertino en La Major, Op. 79*, totes elles acollides amb èxit en festival i concerts. Cap destacar la seua participació als festivals de Halberstadt i Nordhausen, on va dirigir el seu oratori *Die letzten Dinge* i on va ser estrenat el seu quart concert per a clarinet. En aquestes composicions, Spohr aconseguia combinar el rigor de la tradició clàssica amb un llenguatge romàntic cada vegada amb més segell d'identitat.

Spohr no va publicar en vida el *Concert per a clarinet i orquestra núm. 3 en fa menor, WoO. 19*, com el *Concert per a Clarinet núm. 4 en Mi menor, WoO. 20*, ja que Hermstedt va conservar els manuscrits, que van desaparèixer darrera la seua mort en 1846. Carl Rundangel, qui era alumne de Spohr va publicar una edició d'aquests dos concerts amb acompanyament de piano en 1884, encara que es desconeix si disposava dels manuscrits, còpies dels originals o parts orquestrals per utilitzar-los com material de consulta. En quant als manuscrits originals, que al llarg dels anys es van creure perduts, han aparegut i es poden trobar als museus de Viena, Zurich i Gotha (Montoya, 1980).

La partitura va ser posada en coneixement de la Louis Spohr Gesellschaft de Kassel a través del director del Museu Estatal de Gotha, i posteriorment, ja en 1976 Gesellschaft, el va publicar una nova edició orquestral.

En quant a l'àmbit més personal, aquests anys també van estar marcats per la estabilitat familiar, com el mateix relatava a la seua autobiografia, sense faltar moments de

senzillesa i d'humor, com els protagonitzats amb la seua filla Theresa als assajos. Així, aquest període no tan sols va ser testimoni d'èxits creatius, sinó que també del seu compromís amb la divulgació de la música a través de gires, festivals i concerts.

5.2 Anàlisi estructural, harmònic i melòdic complet de l'obra.

Després d'haver exposat en l'apartat anterior el context històric i personal de la vida de Louis Spohr, ara procedirem a la realització d'un anàlisi tècnic i teòric del concert a propòsit de comprendre'l en un major profunditat. D'aquesta manera, podrem interpretar-lo de forma adequada i d'acord als conceptes teòrics de l'època en el que va ser compost. El concert està estructurat al igual que la majoria dels concerts clàssics, estructurant-se en tres moviments que abans de continuar, passaré a presentar.

El primer moviment es tracta d'un *Allegro vivace* en Mi menor per a l'orquestra i Sol menor pel clarinet que segueix una estructura de forma sonata (exposició, desenvolupament i reexposició). A continuació, trobem el segon moviment, que es tracta d'un *Larghetto* amb forma AA' en la tonalitat Do menor, i, per finalitzar, el tercer moviment es tracta d'un *Rondo al Espagnol* en Mi menor que presenta una gran habilitat tècnica i interpretativa a través de la forma musical rondó.

Aprofundint més, començarem pel primer moviment, el qual està escrit en un compàs de quatre per quatre amb una forma sonata com hem comentat anteriorment. Al començament de l'exposició trobem a l'orquestra interpretant el Tema A als fagots i violoncels completant el tema amb la incorporació de diferents instruments com violins i la secció de vent. El Tema A consta d'una melodia de huit compassos separats en dues semifrases de quatre compassos cadascuna. A més a més, cap destacar les dinàmiques emprades van des d'un *piano* fins un *mezzoforte*, encara que trobem també *sforzando* en certes notes del tema.

Seguidament, trobem un passatge virtuós que presenta Spohr per finalitzar el Tema A, on realitza una escala en tresets amb una articulació de *stacatto* des d'un registre greu fins el sobreagut. Tot seguit, utilitza un arpegis descendents per finalitzar amb un motiu al que hem de prestar molta atenció, ja que el veurem tant al desenvolupament del primer moviment com en diversos moments del tercer.

Figura 15:



Figura 15: Ací es mostra el paper del clarinet en la Secció A de l'exposició on exposa el Tema A presentat anteriorment per l'orquestra i seguidament, l'enllaç que utilitza Spohr per arribar al pont cap al Tema B amb el primer passatge virtuós.

Continuant, al compàs 86, trobem un pont que es desenvolupa passant per tonalitats veïnes fins el compàs 122. Cal destacar que, en aquest pont es pot observar un recurs que Spohr utilitza molt per crear tensió a través d'un recurs compositiu (model-repetició) per tal de crear una tensió. Seguidament, finalitza amb una mena de cadència que ens traslladarà al compàs 122, on començarà el Tema B.

Figura 16:



Figura 16: Podem observar aquest recurs compositiu utilitzat molt per Spohr de model-repetició. En aquest cas tan sols varia l'articulació, encara que en posteriors ocasions la repetició apareixerà transportada o, fins i tot, amb diferents dinàmiques.

Una vegada realitzat el pont modulant que enllaça amb el segon dels temes del concert, l'obra modula cap a la tonalitat de Re menor (pel clarinet) on Spohr per tal de contrastar escriu una melodia amb un caràcter més marcial i molt més expressiu.

Figura 17:



Seguidament i encara a la Secció B, trobem un breu pont que ens trasllada cap al desenvolupament del primer moviment. El desenvolupament d'aquest moviment s'engloba des del compàs 184 fins al 215 on començarà la reexposició. Centrant-nos en el desenvolupament, s'observen cèl·lules motiviques principalment del Tema A i Tema B, a més més, trobem un canvi de temps, *poco meno mosso*. Per tal de realitzar aquest desenvolupament, el tema B pateix una sèrie de mutacions per tal de variar-lo i que recorde tant melòdica com rítmicament. Cal destacar també que segueix un clar patró de pregunta-resposta pràcticament en la primera part del desenvolupament, sent el model una melodia majoritàriament per grau conjunts. En quant a les frases, tenen 4 compassos, amb dues semifrases contrastants tant la pregunta com la resposta.

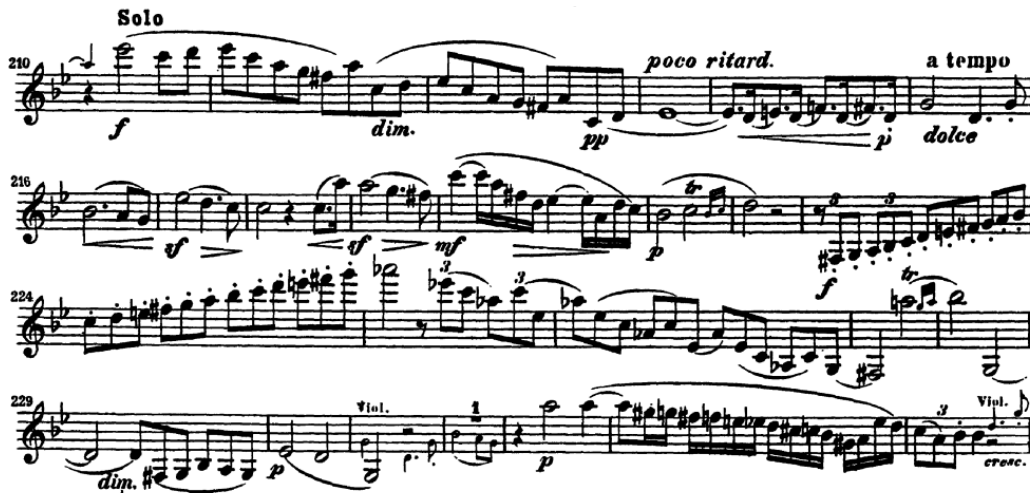
Figura 18:



Per continuar i rere aquesta petita secció de pregunta-resposta, trobem una marxa progressiva amb un model-repetició per tal de crear tensió cap al final d'aquest desenvolupament. La coda del desenvolupament consta de 5 compassos on sota una melodia creada a partir de motius del Tema B sota la sensible, el solista passa pels tres registres del clarinet per tal de demostrar l'amplitud del registre, com ja faria en la finalització del Tema A amb les escales de treset. Per a finalitzar utilitza el motiu de

corxera amb puntet semicorxera empleat també al Tema B de l'exposició amb un *poco ritardando* que finalitzarà en la dominant per tal de donar lloc a la reexposició.

Figura 19:



Rere aquest breu desenvolupament, com hem comentat trobem la reexposició amb la tornada a la tonalitat principal del concert (Sol menor pel clarinet, Mi menor per l'orquestra). Amb això, torna l'aparició del Tema A que guarda una similitud total amb l'inici de l'exposició com es pot observar a la figura 19. Seguidament i la finalització del tema, arribem a un pont que ens portarà cap a una nova tonalitat al compàs 268, modulant cap a Sol Major al clarinet i Mi major per a l'orquestra. Per tant, Spohr cap a la finalització d'aquest primer moviment modula al mode Major de la tonalitat principal de l'obra, que perdurarà fins la finalització del moviment creant així una mena de *Coda* on el virtuosisme tècnic torna aparèixer però en la tonalitat de Sol Major.

Una vegada finalitzat l'anàlisi del primer moviment, continuem amb el segon. Es tracta d'un *Larghetto*, que a diferència del primer moviment presenta una complexitat menor, al seguir una estructura AA'.

El Tema A del segon moviment es presenta en la tonalitat de Mi b Major i està format de dues semifrases de 4 compassos cadascuna. A la primera frase es mostra el motiu sobre el qual es sustenta la cèl·lula rítmica de tot el moviment, mentre que en la segona es mostra molt similar però per augmentació de la figuració. Cal destacar que ambdues melodies es desenvolupament majoritàriament per graus conjunts.

Figura 20:



Figura 20: A la present imatge es mostra el Tema del segon moviment observant les dues semifrases a més a més d'observar la cèl·lula motívica utilitzada al segon moviment al principi que posteriorment el clarinet la realitza per augmentació rítmica.

Al inici del segon moviment, podem observar certes similituds amb l'obertura de Mozart *La flauta Màgica*. A continuació, es mostra la partitura orquestrada de l'obertura de l'òpera de Mozart i posteriorment, la reducció per a piano del *Concert per a Clarinet i Orquestra* núm. 4 WoO. 20 en Mi menor de Spohr.

Figura 21:

DIE ZAUBERFLÖTE.
OUVERTÛRE.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es. B.

Trombone Alto e Tenore.

Trombone Basso.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

1

The image shows the beginning of the Overture to Mozart's opera 'Die Zauberflöte'. The score is for a full orchestra. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons, Horns in E-flat, Trumpets in E-flat, Timpani in E-flat and B-flat, Trombones Alto and Tenor, Trombone Bass, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello and Double Bass. The score begins with a series of chords and a melodic line in the violins.

Figura 21: Començament de l'obertura de *La flauta Màgica* de Mozart.

Figura 22:

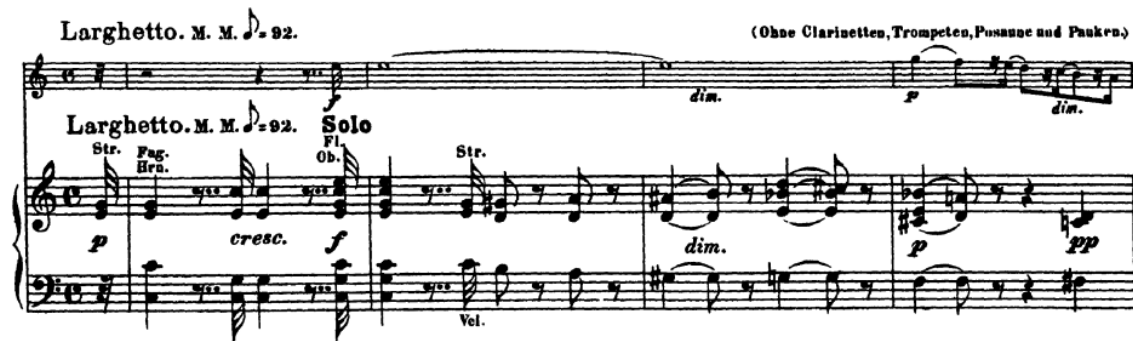


Figura 22: Extracte del segon moviment del *Concert per a Clarinet i Orquestra núm. 4* WoO. 20 en Mi menor.

Rere aquesta primera frase es presenta altra frase de deu compassos, on Spohr utilitza motius del Tema A presentat a l'inici, amb un caràcter molt més virtuosístic. En aquesta ocasió, incorpora arpegis, floritures i fuses per tal de donar un caràcter més lleuger al Tema. Seguidament, podem trobar una marxa progressiva que desencadena en una espècie de cadència que ens portarà a la coda la Secció A, que finalitza en la tonalitat de Si b Major.

En quant a la segona secció A' es presenta igual però amb certes variacions en el Tema A. A més a més, es presenta en altra tonalitat, sent Sol b menor primerament, per resoldre al final de la secció en Mi b Major. Cap destacar que en aquest moviment més melòdic podem observar com Spohr va passant per tonalitats properes, pera finalitzar de nou en Mi b Major, tonalitat amb la que inicia el segon moviment i ens ha presentat aquesta melodia tan expressiva

Per finalitzar aquest magnífic concert, anem a endinsar-nos al tercer moviment que manté una forma *Rondo al Espanjol* en la tonalitat principal del concert, Sol menor. Aquestes melodies i ritmes que utilitza Spohr per reflectir el caràcter a l'espanyola, se li atribueixen a un fet que tindria lloc anys abans. En 1808, Spohr hauria escoltat cantar a un soldat espanyol, i va integrar aquestes melodies i ritmes al tercer moviment del seu *Concert per a violí núm. 8 Op. 47 en Sol menor*. Les melodies van ser integrades al violí, mentre que a la orquestració se li van integrar els ritmes per tal de recordar-nos a una guitarra. Posteriorment, ja en 1828, tornaria a utilitzar aquest termini per reflectir eixe caràcter de

la música espanyola. El tema principal presenta també característiques de la música popular espanyola com ritmes sincopats com al inici del Tema A o l'acompanyament que ens recorda a les seguidilles.

Figura 23:



Figura 23: Partitura del tercer moviment del seu *Concert per a violí núm. 8 Op. 47 en Sol menor* on podem veure la indicació de *Alla Spagnola*.

La Secció A d'aquest rondó es desenvolupa des del primer compàs fins el compàs quaranta cinc. En quant al Tema principal del *Rondo al Espagnol*, presenta dues semifrases de 4 compassos cadascuna, seguint un patró de pregunta-resposta en la tonalitat de Sol menor. A més a més, cap destacar les dinàmiques empleades van des d'un *piano* fins un *mezzoforte*, encara que trobem també *sforzando* en certes notes del tema com ja ocorria al primer moviment.

Figura 24:

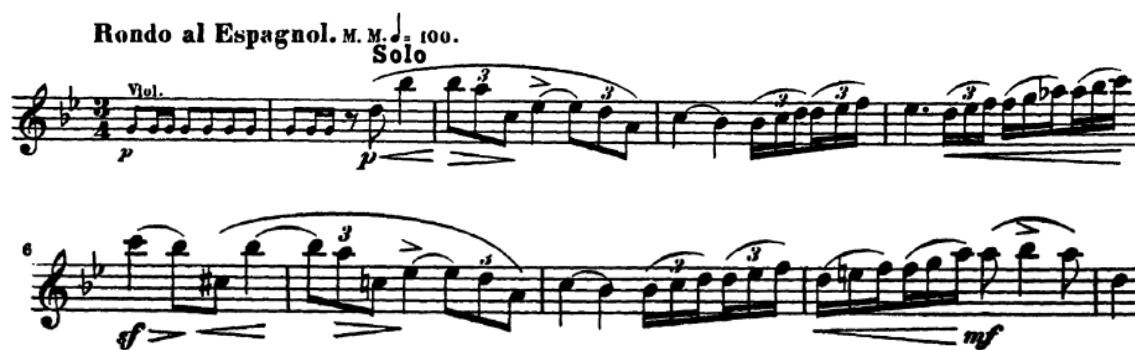


Figura 24: Tema A del *Rondo al Espagnol*, que presenta dos semifrases de 4 compassos.

El episodi B del rondó no arriba fins el compàs 45, que sense deixar d'utilitzar la cèl·lula rítmica de tresets, crea un Tema B (figura 25) contrastant amb un melodia més lírica i menys virtuosa que l'anterior. Que a més a més, pot arribar a recordar-nos a passatges del

primer moviment per a la construcció temàtica d'aquesta part. En quant a la tonalitat en la que es desenvolupa aquest Tema, es Fa major encara que realitza algunes inflexions a tonalitats veïnes com el relatiu menor (Re menor).

Figura 25:



Seguidament i per tal de donar-li continuïtat al virtuosisme del concert, torna a repetir aquest motiu del episodi B servint com a pont modulant per concloure i tornar al Tema principal. Aquesta part presenta un dels passatges més complicats del concert, un successió de tresets de semicorxeres amb un passatge tècnic de semicorxeres a una gran velocitat. Aquest passatge segueix una estructura clara de pregunta-resposta de 4 compassos cadascuna jugant amb la dinàmica del intèrpret.

Per finalitzar li segueix un passatge tècnic de semicorxeres molt similar al que s'han vist al primer moviment, y un passatge virtuos amb un trino prolongat d'una melodia ascendent per graus conjunts (figura 26). Cal destacar que, aquest passatge podria ser un dels més complicats ja que presenta una gran complexitat tant tècnica com interpretativa. Seguidament d'aquest passatge, trobem un pont breu cap a la nova aparició del Tema principal en la tonalitat principal del rondó, Sol menor.

Figura 26:



Una vegada realitzat el Tema principal, realitza un pont amb el patró pregunta-resposta amb l'orquestra de 2 compassos, per tal de finalitzar l'orquestra amb el que ha exposat el clarinet. A continuació, Spohr realitza un pont modulant seguint el mateix esquema de

model-repetició que havia utilitzat anteriorment, tant al primer moviment com ara al tercer per tal de crear una tensió harmònica amb el pas diferents inflexions a tonalitats properes. Tot això desencadena en una modulació cap a la tonalitat de Sol Major al compàs 159, on apareix de nou l'episodi B', però en aquest cas amb una tonalitat diferent (Sol Major) per donar-li més lluminositat. Per tant, comença una nova part del rondó (episodi B') que contrasta amb un caràcter molt més melòdic i afable en contra posició del Tema principal, que era molt més virtuosístic i amb una major densitat rítmica i harmònica.

Del mateix mode que apareix la primera vegada a l'episodi B, rere una breu exposició de l'episodi B' i un pont modulant, torna una part virtuosística que segueix els mateixos passos que la vegada anterior. Spohr combina tresets de semicorxera amb semicorxeres seguint un patró de 4 compassos de pregunta-resposta passant per tonalitats veïnes molt recurrent en tots els concerts de Spohr. Al igual que a l'episodi B anterior, finalitza amb un passatge virtuosístic de semicorxeres i un nou passatge de trino prolongat al llarg de la melodia ascendent. Rere aquest episodi B', un nou pont molt recurrent al llarg del moviment partint de les mateixes idees temàtiques que, a més a més, serveix per tornar a la tonalitat de Sol menor (Mi menor per l'orquestra) per arribar a l'última secció del *Rondo al Espagnol*.

La coda final d'aquest moviment que es desenvolupa entre els compassos 220 fins el 250, presenta diferent material compositiu, principalment del Tema principal, a més de material utilitzat al llarg del moviment. A la vegada, Spohr juga amb la alternança de major i menor, com ha fet al llarg de tot el concert i és aquest una de les característiques més pròpies del romanticisme. En aquest cas, el canvi de les tonalitats es de Sol menor i Sol Major, sent aquesta última la tonalitat amb la que finalitza el concert amb un passatge virtuosístic. D'aquesta manera també utilitza material temàtic del primer moviment al llarg del moviment com s'ha vist, i com no es menys l'utilitza per enllaçar la cadència final del concert.

Figura 27:



Figura 28:



Figures 27 i 28: Comparativa en primer lloc (figura 27) el motiu que utilitza Spohr per finalitzar el Tema A del primer moviment i en segon lloc, motiu utilitzat al tercer moviment per tancar la coda (figura 28).

A continuació es presenten tres graells resum que sintetitzen els aspectes més rellevants de l'anàlisi estructural, harmònic i melòdic complet de l'obra. En ells s'organitzen, de manera clara i concisa tots els elements mencionats anteriorment permetint una visió global que facilita la comprensió del concert.

Graella 2:

Quadre resum del primer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra núm. 4 en mi menor*, WoO. 20.

Forma: sonata		Tempo: <i>Allegro vivace</i>	
Exposició (1-183)	Secció A	Tema A (Sol menor)	
		Pont modulant	
	Secció B	Tema B (Sol Major)	
		Pont modulant	
Desenvolupament (184-214)	<i>Poco meno mosso</i>		La b Major
	Tempo I		Si menor - Mi menor
Reexposició (215-324)	Secció A	Tema A (Mi menor)	
		Pont modulant	
	Secció B	Tema B (Mi Major)	
		Pont modulant	
	Coda (289 – 324)		Do menor-Major - Mi Major

Graella 3:

Quadre resum del segon moviment del *Concert per a clarinet i orquestra núm. 4 en mi menor*, WoO. 20.

Forma: binaria		Tempo: <i>Larghetto</i>	
A (1-30)	Secció A	Tema A (Do Major) (1-10)	
		Pont/desenvolupament (Do Major i tonalitats veïnes) (11-25)	
	Coda	Do Major (26-30)	
A' (31-71)	Secció A'	Do menor (31-48)	
		Pont/desenvolupament (Re Major i tonalitats veïnes) (48-63)	
	Coda	Do Major (64-71)	

Graella 4:

Quadre resum del tercer moviment del *Concert per a clarinet i orquestra núm. 4 en mi menor*, WoO. 20.

Forma: rondó		Tempo: <i>Rondo al Espagnol</i>
A	Tema principal (1-45)	Tema A (Mi menor)
		Pont
B	Episodi (45-120)	Tema B (Re Major)
		Pont modulant
A	Tema principal (120-159)	Tema A (Mi menor)
		Pont modulant
B'	Episodi (159-221)	Tema B (Mi Major)
		Pont modulant
A' - Coda	Tema Principal' (220-250)	Tema A' (Mi menor)
		Coda (Mi Major)

6. ASPECTES TÈCNICS DE L'INTERPRETACIÓ.

Continuant amb els punts presentats a l'índex, i després d'haver investigat al context històric-musical del segle XIX, a la biografia de Louis Spohr i la seua extensa producció compositiva, a més d'observar l'evolució de l'instrument fins el moment en què es compona el concert i amb la finalització de l'anàlisi detallat dels tres moviments, anem analitzar els aspectes tècnics més ressenyables del *Concert per a Clarinet núm. 4 en mi menor, WoO. 20*, de Louis Spohr. Aquest anàlisi es fa des del punt de vista del intèrpret, on s'analitzen els principals problemes tècnics presentats al concert, a més de com abordar-los per una correcta interpretació. Per descomptat, també parlarem sobre la interpretació seguint els patrons interpretatius del segle XIX per tal de poder executar-los d'una manera coherent i correcta tant amb una orquestra com amb acompanyament de piano.

El primer moviment presenta una sèrie de dificultats totes elles des d'un punt de vista tècnic, degut als abundant recursos virtuosístic com arpegis i escales ascendents com descendents a una velocitat elevada. Per tant, per poder dur a terme una correcta execució dels passatges d'arpegis i escales mencionats, tots han de treballar-se minuciosament amb metrònom a baixa velocitat i amb diferents ritmes. Això ens ajudarà a crear un memòria muscular als dits que facilitarà la digitació per tal de poder interpretar els passatges que tinguen aquestes característiques a una velocitat elevada, sense errors i assetjada. Tot allò sempre ha d'anar acompanyat d'aire amb pressió i direcció, ja que, al tractar-se d'un instrument de vent es la base per poder fer que sonen totes i cadascuna de les notes.

Figura 29:



Figura 29: Escala ascendent del primer moviment que presenta Spohr en el pont cap al segon tema del primer moviment.

Altra dificultat que presenta el primer moviment, son les múltiples escales en *stacatto* que utilitza Spohr per tal de contrastar amb les lligadures d'expressió. Per poder treballar

aquests passatges podem treballar-los en primer lloc, a una velocitat moderada i amb metrònom amb una lligadura cap a l'última nota. En segon lloc, treballar-lo amb picat lligat, i finalment, amb l'articulació que Spohr indica a la partitura. Cal destacar que, al igual que l'anterior es necessari que hi haja aire continu i amb direcció cap a la següent nota, per tal de no resultar pesat, i no desvirtuar l'estil de l'època aquest sent lleuger.

Figura 30:



Figura 30: Combinació d'arpegis ascendent i escales descendent amb *stacatto*.

Altre aspecte tècnic a tindre en compte son els abundants portaments que apareixen a les cèl·lules motiviques de tota l'obra. En aquest cas, haurem de recolzar la nota més greu per tal de que la nota aguda siga una mena de rebot de la nota greu per tal de facilitar l'execució sense accentuar la nota a la quarta pulsació, a més de tindre molt en compte al estudiar-lo lentament la columna d'aire.

Figura 31:

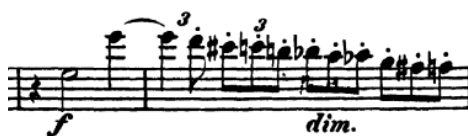


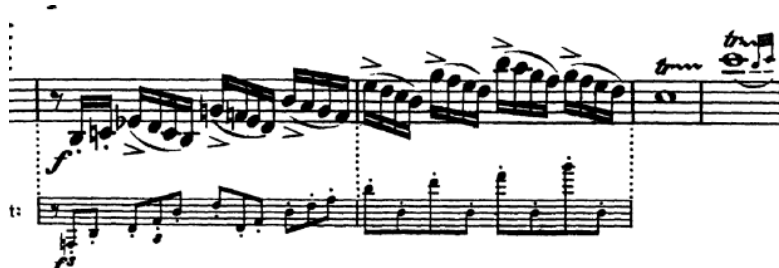
Figura 31: Portament que apareix a la cèl·lula motivica del primer moviment.

Relacionat amb l'anterior podem observar molt canvis d'octaves com ocorre amb l'aparició del tema A o al llarg dels desenvolupament del moviment. En el que un bon treball d'exercicis de flexibilitat vindrien molt bé per tal de fer que eixos canvis d'octava siguin molt més senzills.

Altre punt a tindre en compte, es aquesta successió de semicorxeres on ha de cobrar molta importància la primera de cada grup, ja que completa un arpegi cap a la dominant per resoldre al *tutti*. Per tal d'estudiar aquests passatge cal mantindre l'atenció a la primera nota de cada grup, ja que a més porta un accent, seguirem amb la mateix metodologia, primer lentament per anar pujat la velocitat progressivament, i fins i tot, podem anar

canviant ritmes, però sempre recolzant la primera de cada grup de quatre. Tot això, sempre tenint en compte que hem de controlar tant la digitació com la columna d'aire con ha de ser igual tant a baixes velocitats com a les més elevades.

Figura 32:



Tècnicament no presenta més passatges amb dificultats similars als que ja hem mencionat, però altra gran dificultat son els contrastos, canvis de colors i frasejos musicals que es mantenen des d'un principi fins el final. Per dur-los a terme hem de tindre molt ben estructurat l'anàlisi del concert, i sobretot, les diferents harmonies que utilitza Spohr.

Caldria destacar, per tal de no caure en la confusió, que per a la interpretació del Tema A en aquest moment hem de tindre en compte que el Tema A l'inici es acèfal i no anacrúsic. Per tal de realitzar aquesta interpretació correctament haurem de tindre molt clar el *poco ritardando* per tal de deixar en l'aire l'última nota abans de començar amb decisió i *dolce* el Tema A.

Figura 33:



Altre recurs que podem tindre en compte, son les diferents versions d'aquest concert que hi trobem, entre les que trobem clarinetistes de renom com Karl Leister, Sabinne Mayer o Ernst Ottensamer amb les quals podem observar diferents idees de fraseig.

En quant al segon moviment, la major dificultat tècnica es troba a les escales i arpegis ascendents i descendents que mostra per adornar el tema principal del moviment. Del mateix mode que al primer moviment haurem de treballar-los però, a més a més, prenent més punts de suport donats que la velocitat del moviment es un *larghetto* i podem perdre punts de recolzament per anar junt l'orquestra o en el seu defecte amb el piano.

Altres passatges a tindre en compte es el següent, ja que presenta salts de sèptimes, sextes i quintes en el que hem de mantindre una bona columna d'aire i pressió per mantindre un so estable, ample i amb projecció al tractar-se d'un moviment molt expressiu, i sobretot en aquest moment en la marxa progressiva, ja que crea tensió cap al *forte*.

Figura 34:



En quant als frasejos d'aquest moviment cal tindre en compte la part orquestral o en el seu defecte la reducció de piano per obtindre una idea dels possibles canvis de color o caràcter que ha de tindre cada moment del moviment. Al igual que amb l'anterior moviment també podem comptar amb les múltiples gravacions existents, i també, amb una versió que existeix tan sols l'acompanyament de piano. Aquesta pot servir-nos de gran ajuda per tocar sota ella o fins i tot, utilitzar-la per tindre en compte tots els aspectes analítics i harmònics per fer un correcte fraseig.

Per anar conclouent aquest anàlisi des d'un punt de vista interpretatiu, al tercer moviment trobem molts recursos tècnics dels anteriors presentats que s'han d'utilitzar per poder abordar una bona interpretació. Principalment, trobem que haurem d'interpretar correctament el tema A i sobre tot el passatge de tresets que presenta perquè siga reconegut fàcilment. Per això, i per aconseguir executar-lo d'una manera correcta s'ha de realitzar un estudi amb diferents ritmes i amb diferents punts de recolzament sempre atenent a mantindre el control tant en la digitació com en l'articulació que presenta. Per

descomptat, s'haurà de executar primerament amb metrònom a baixa velocitat i anar progressivament pujant-la. Altre problema que podem trobar-ne són les eixides de les lligadures de prolongació que es mostren a continuació:

Figura 35:



Per tal de treballar les eixides d'aquestes lligadures podem treballar canviant les negres per semicorxeres o tresets de negra i eliminant la lligadura per tal de tindre una consciència total de la subdivisió en la nota llarga, per així no perdre temps i desquadrar-nos amb l'orquestra o el piano acompanyant. Aquesta forma d'estudi es aplicable a qualsevol passatge que mostre aquesta problemàtica, ja que es molt habitual trobar-se al llarg del concert aquesta lligadura de prolongació.

Amb l'entrada de la secció B, haurem de tindre molt treballada la subdivisió de tresets ja que la mètrica canvia respecte al anterior passatge, a més, cal tindre en compte la part orquestral o en el seu defecte la reducció de piano per poder fer possibles canvis de color i caràcter al ser una part contrastant amb l'anterior. Per això, haurem de mantindre una bona columna d'aire i pressió per mantindre un so estable, ample i amb projecció.

Figura 36:



Un dels recursos tècnics utilitzats per Spohr als seus concerts per donar-li una major virtuositat, i sobretot augmentar la dificultat el presenta a continuació, ja que presenta dificultats tant a la digitació com a la flexibilitat del intèrpret. Aquest passatge requereix d'aquestes qualitats per tal de realitzar una correcta interpretació ja que trobem una

successió de tresets de semicorxeres que cal no colpejar a la seua finalització. Per poder estudiar-lo cal realitzar-lo a baixa velocitat junt al metrònom buscant punts de suport a la primera del treset i no a la corxera. Del mateix mode, els passatges virtuosístics de semicorxeres que apareix de nou, podem treballar-lo com hem fet anteriorment, sempre recordant la columna d'aire amb la finalitat de obtenir una homogeneïtat en tot el passatge i que s'escolten totes i cadascuna de les notes.

Figura 37:



Seguidament d'aquest passatge tan característic dels concerts de Spohr, tenim uns compassos amb una gran complexitat tècnica. Es tracta d'una línia melòdica ascendent per graus conjunts amb un trino que es prolonga des de la primera nota fins l'última, de fet que el trino ha de ser continu sense donar la sensació de parar.

Figura 38:



Per al d'afrontar aquest passatge tant virtuós, el treballarem per grups de dos compassos, dividint-lo en tres parts. A baixa velocitat treballarem els dos primers, sense trino per tindre clares les notes i la mesura. Seguidament, incorporarem el trino però mesurat per tal de atendre i sobretot, respectar la mètrica que Spohr va escriure. A poc a poc anirem donant-li fluïdesa perquè isca amb més naturalitat i no siga tan mètric com estàvem fent al inici sense oblidar-nos del crescendo cap al *tutti*. D'aquesta forma treballarem les tres grups per obtindre un resultat acord a un dels passatges més complicats que presenta el concert.

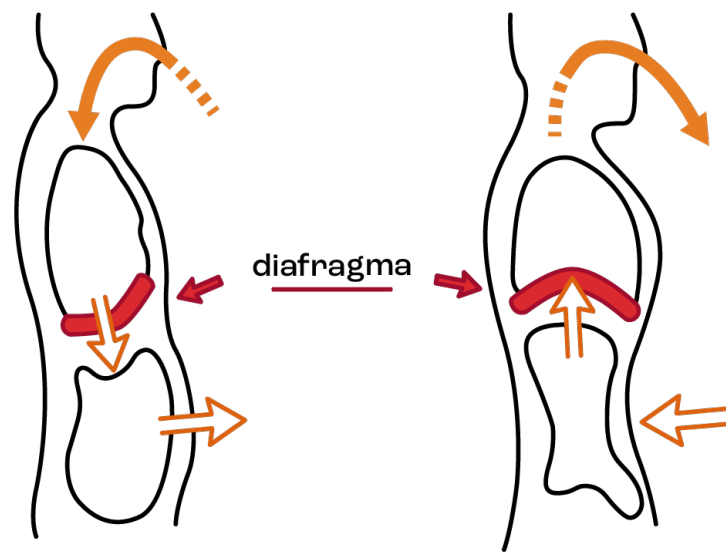
En quant al punt de vista musical del tercer moviment, la dificultat es troba pràcticament a la part tècnica, però sense oblidar-se de certs aspectes per no caure en una interpretació monòtona i avorrida. Al tractar-se d'un moviment en forma *rondó*, cal destacar que cadascun dels motius que apareixen al llarg del moviment han de ser diferents, tenint en compte aspectes com les dinàmiques o canvis de color, atenent a les harmonies o les textures més denses o fluid, com passa al compàs 145. A més a més, escoltar diferents versions amb un sentit crític pot ajudar-nos a completar una bona interpretació, ja que pot ser molt fructífer escoltar a grans clarinetistes interpretar el mateix concert però d'una forma diferent.

Figura 39:



A nivell personal i general de concert, cal tindre en compte les respiracions que son molt importants per tal de no generar tensió. Aquesta tensió pot influir negativament als passatges més virtuosístics de l'obra, així com pot generar problemes alhora d'articular. Per a poder resoldre aquest problema personal, s'ha de treballar molt la respiració que ha de ser sempre cap a la part inferior de l'abdomen i no cap a la zona dels muscles. Això ens servirà per mantindre una millor columna d'aire a més de tocar amb una millor relaxació en tot nostre cos.

Figura 40:



6.2 Anàlisi de les diferents versions audiovisuals registrades.

Al llarg del treball s'ha fet menció a diverses gravacions existents del concert per part de clarinetistes de renom com Ernest Ottensamer, Karl Leister, Sabyne Mayer o Michael Collins. Aquestes versions mostren diferents enfocques dins d'un marc estilístic que a continuació passarem a detallar.

En primer lloc, parlarem del primer moviment i sobretot de les diferents velocitats a la que s'interpreten a les versions. Es tracta d'un *Allegro vivace*, on la indicació metronòmica (negra a 132) que apareix a la partitura cap de les versions mencionades arriben a aquesta, sent en totes inferior. En cara que no arriben a la velocitat indicada, la sensació que dona i la que hem de transmetre al espectador es d'un tempo *Allegro* i amb

un caràcter *vivace* que mai s'estanca i sempre camina cap al davant encara que la interpretació siga a uns punts menys dels que ens indica.

Figura 41:



Continuant amb el primer moviment, s'han pogut distingir abundants canvis de color a la interpretació com a les versions de E. Ottensamer i K. Laister. Principalment, vull destacar un canvi de color realitzat en la majoria de les versions. Al compàs anterior al *pianissimo* realitzen un canvi cap un color més lluminós. Aquest canvi apareix dues vegades al llarg del moviment, sent idèntiques en la interpretació. Encara que la segona vegada que apareix es troba a un registre més agut que al començament, sempre li dona més lluminositat en eixe compàs just abans del canvi de dinàmica.

Figura 42:



En quant al segon moviment, s'ha pogut observar que les versions de Leister, Collins i Ottensamer tenen una velocitat menor, encara que no es fa ni pesat ni avorrit, ja que la sensació que ha transmet es de *larghetto*, però no estancat i avorrit. En comparació a les versions anteriorment mencionades, la de Sabyne Mayer es la més fidel a la indicació feta per Louis Spohr a la partitura perquè s'aproxima molt a la que apareix a continuació:

Figura 43:



Un altre aspecte a tindre en compte i que apareix diverses vegades al segon moviment, es la diferencia interpretativa entre *sfz* i *accent*. A les diferents versions veiem com el *sfz*

son interpretats de forma diferent respecte dels *accents* en totes les versions, per tant com a intèrprets hem de tindre molt clara la diferencia entre ambdues per portar-lo a terme.

Figura 44:



En quant als frasejos sobre tot a les cadències finals o en certs moments al final de frase s'observa que en totes les versions analitzades, es realitza un petit poco *ritardando*, que encara que no consta a la partitura, és molt habitual la seua realització per tal de fer un fraseig més musical i no tant mecànic. Tant amb la finalització del tema com a la cadència realitzen aquesta variació però d'una forma molt elegant que quasi sense adornar-nos ens tanca la frase.

Figura 45:



Altre aspecte a tindre en compte, es referent a les dinàmiques on veiem que a les versions dels magnífics clarinetistes realitzen una gran diferenciació entre el *pianissimo* i el *fortissimo*. Per això, hem d'aconseguir una gran amplitud dinàmica a la nostra interpretació, ja que aquest moviment molt les dinàmiques van des d'un *pianissimo* fins un *fortissimo*. Per tal de realitzar una bona interpretació com la d'aquest referents, hem de treballar molt l'amplitud dinàmica nostra com a clarinetistes.

En quant a les diferents versions del tercer moviment, trobem disparitat de velocitats, robant-ne interpretacions més lentes que altres, però en totes dona una sensació de facilitat en la interpretació, a més de camina cap al davant sense sonar pesat i marcat. Altre aspecte a tindre en compte al fraseig que s'ha observat a les diferents versions, el veiem al tema principal del rondó, on els tresets no tenen gens de pes, tan sols direcció cap a la següent

nota articulada per tal de resultar virtuós i no pesat. En quant als accents que s'observen al segon temps de la partitura a les versions de Leister i Sabyne Mayer son molt suaus a diferencia de les altres dues versions seleccionades, encara que considere, que al tindre un accent a una part feble s'ha de destacar una mica més com fan Ottensamer o Collins a les seues versions.

Figura 46:



Cap destacar també els fragments de pregunta-resposta que apareixen a la part virtuosa del moviment. Sobretot les parts de pregunta-resposta a la versió de Ottensamer és molt clara la diferencia. Per mitjà dels diferents canvis de color que utilitza en cada una de les intervencions a partir del *scherzando* veiem que crea un diàleg musical que és molt interessant. A més a més, en la versió de Leister, el canvi de color que realitza a la seua interpretació al compàs 193 que el considere magnífic.

Figura 47:



CONCLUSIONS

Les conclusions que es presenten recullen els resultats que s'han anat obtenint al llarg del procés d'investigació. Partint dels objectius plantejats al inici de la investigació, aquest apartat té com a finalitat oferir una visió global del procés de recerca.

La contextualització històrica i estètica del segle XIX, moment de composició de l'obra, ens ha facilitat conèixer el moment que vivia tant la societat com les diferents inquietuds estilístiques que tenien. Conèixer els primers grans virtuoses del clarinet com Anton Stadler o Johann Simon Hermstedt ens ha fet comprendre l'evolució de l'instrument, així com les noves composicions al llarg del segle XIX. Cap destacar, que la relació entre el compositor i l'artista son essencials per a que les composicions cada vegada foren més virtuoses i el que això portaria.

Una vegada analitzat això, ens ha fet reflexionar sobre el procés evolutiu del nostre instrument des dels seus orígens fins al moment en què Hermstedt estrenara en 1829 el *Concert núm. 4 en Mi menor, WoO. 20*. En quant a les dificultats que hui en dia podem tindre comparades amb les que va tindre al segle XIX, serien infinitament majors amb el clarinet de Hermstedt que en el nostre. Per tant, considere, i fa que admire a aquests artistes que eren realment grans virtuoses, per fer tanta música amb un instrument amb tan sols tretze claus.

A més a més, ens ha permès aprofundir en la figura de Louis Spohr com a violinista, compositor i director, destacant sobretot la seua aportació al repertori clarinetístic. Aquest quart concert seria la finalització d'una més que especial sèrie de concerts pel seu amic Hermstedt, i una culminació d'un virtuosisme que va servir per donar impuls al clarinet amb noves possibilitats tècniques i interpretatives.

Al mateix temps, l'anàlisi formal, harmònic i temàtic del concerts mostra una sòlida estructura, a més d'un tractament refinat del discurs tonal amb una certa predilecció per tonalitats menor i combinar tonalitats major i menors. Des d'un punt de vista interpretatiu, aquest estudi previ realitzat també ha servit per tal de trobar i analitzar les peculiaritats tècniques que presenta Spohr. Aquest ens servit per dur a terme una interpretació informada i coherent amb el context històric i estilístic. Per tant, la integració entre la

recerca teòrica i pràctica interpretativa ha contribuït a tindre una comprensió més global de l'obra, a més del seu significat dins del repertori clarinetístic. Des d'un punt de vista tècnic, l'objectiu principal era poder realitzar una interpretació del concert amb un gran nivell de virtuositat tècnica, on hem de transmetre a l'espectador una sensació de senzillesa tècnica i interpretativa.

També, amb aquesta investigació s'han redactat diferents mètodes d'estudi que es poden dur a terme a l'hora d'estudiar el concert per tal de dominar-lo tant tècnicament com musicalment. Els principals mètodes d'estudi emprats per diferents clarinetistes per abordar els passatges passen principalment per treballar-los sempre amb metrònom i variant tant la mètrica com l'articulació. Altre punt de vista molt important a tindre en compte per a una interpretació ha sigut la comparativa entre les diferents versions existents. Hui en dia tenim moltes facilitats per obtenir aquestes gravacions i, ens poden aportar moltes idees en quant a fraseig, o fins i tot, guiar-nos en l'anàlisi al manca d'una partitura orquestral. Per això, considere que son molt afortunats de poder tindre aquestes eines per millorar les nostres interpretacions.

Aquest estudi ha sigut de gran ajuda, ja que aquest concert és un dels més importants del repertori per a clarinet, i en concret, per a clarinet en La, on el repertori no es tan extens com pel clarinet en Si bemoll. Gràcies als anàlisis realitzats des de diferents punts de vista, s'ha aconseguit una interpretació del *Concert núm. 4 en Mi menor, WoO. 20* de Louis Spohr seguint les idees que el compositor desitjava per la interpretació de Hermstedt al festival on es va estrenar el concert al 1829.

Personalment, aquest concert es sense cap dubte el meu preferit dels quatre que Spohr va escriure. Ja no sols per ser un gran concert dins del repertori clarinetístic, sinó per tota la informació desconeguda que havia rere ell, la seua edició, la pèrdua dels manuscrits originals o la custòdia de Hermstedt dels material al llarg de molts anys. Ha sigut un repte musical i personal per conèixer la figura de Spohr, i sobretot, conèixer als grans virtuoses de l'època i les seues relacions amb els compositors.

BIBLIOGRAFIA

Documents escrits (bibliografia i webgrafia):

- Brown, C. (1984). *Louis Spohr A Critical Biography*. *Louis Spohr A Critical Biography*. Cambridge University Press.
- Dole, Nathan H. (1902). *Famous Composers, vol. II*. New York: Thomas Y. Crowel.
- Hyperion Records. (s.f.). *Spohr: Clarinet Concertos Nos 1-4*. Recuperat el 18 de febrer de 2025, de https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W11075_67561
- Hobsbawm, E.J. (1983). *La era de la revolución. Europa 1789-1848*. Ediciones Akal.
- Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Yale University Press.
- Interlude. (2022, 16 de juny). *On This Day - 16 June: Spohr's Clarinet Concerto No. 1 Was Premiered*. Recuperat el 23 de febrer de 2025, de <https://interlude.hk/on-this-day-16-june-spohr-concerto-for-clarinet-and-orchestra-no-1-was-premiered/>
- Martínez, M. P. P., & Castejón, J. F. O. (2019). *La escuela alemana de clarinete*. Revista Musical Chilena, 73 (231), 72-97. Recuperat el 23 de febrer de 2025, de <https://doi.org/10.4067/s0716-27902019000100072>
- Montoya, Patrick A. (1980). *JS Hermstedt and the Four Clarinet Concertos of Louis Spohr*. Arizona: Universitat de Arizona. Recuperat el 3 de febrer de 2025, de [azu_td_box705_1980_MON_PAT.pdf](#)
- Rice, A. R. (2003). *The Baroque Clarinet*. Oxford University Press.
- Rice, A. R. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press.
- Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Scott to Sources*, MS.
- Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. En Cambridge University Press eBooks. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521470667>

Vogler, S. L. (2009). The German Composer Louis Spohr (1784-1859): His Life and Work, an Overview of His Clarinet Music, and an Analytical Approach to the Sechs Deutsche Lieder for Clarinet, Voice, and Piano. <https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/3260/fulltext.pdf?sequence=1>

Warsop, K. P. (2013). *The publication history of Spohr's clarinet concertos*. *Spohr Journal*, (40). Recuperat el 14 març de 2025: http://www.spohr-society.org.uk/Spohr_Journal_40_2013_p6_Warsop_Clarinet_Concertos_Publications-1.pdf

Weyer, M. (1980). Spohr, Louis. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 18, pp. 9-16). MacMillan.

Weston, P. (1999). Spohr's 60 good men and true. *The Clarinet*, 26 (3), 38-45.

Weston, P. (1971). *Clarinet virtuosos of the past*. Fentone Music.

Weston, P. (2002). *More clarinet virtuosos of the past*. Fentone Music.

Documents audiovisuals:

Immortal Classical Music. (10 d'octubre de 2024). Louis Spohr - Clarinet Concerto No.4 [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pJrXnU-t6ro>

Michael Collins -Tema. (10 de enero de 2025). Spohr: Clarinet Concerto No. 4 in E Minor, WoO 20: I. Allegro vivace [Arxiu de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nIRFl_A3Mks

Michael Collins -Tema. (10 de enero de 2025). Spohr: Clarinet Concerto No. 4 in E Minor, WoO 20: II. Larghetto [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=l2zwe3HFSb0>

Michael Collins -Tema. (10 de enero de 2025). Spohr: Clarinet Concerto No. 4 in E Minor, WoO 20: III. Rondo al Espagnol [Arxiu de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=NsEE_OUudhQ

Obiwan88. (10 de enero de 2025). Louis Spohr – Clarinet Concerto No.4 [Karl Leister]. [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CaN9618Lkqc&t=1150s>

PaMus - musical accompaniments. (19 de novembre de 2025). Louis Spohr: Clarinet Concerto No. 4 in E Minor, tuning accompaniment 440Hz [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XPkVYMeRy0I>

Sabine Mayer – Tema. (10 d’octubre de 2024). Concerto No.4 in E Minor, wo20: Allegro Vivace [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GVv87vTwdso>

Sabine Mayer – Tema. (10 d’octubre de 2024). Concerto No.4 in E Minor, wo20: Larghetto [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sMt8LZFpn2I>

Sabine Mayer – Tema. (10 d’octubre de 2024). Concerto No.4 in E Minor, wo20: Rondo al Espagnol [Arxiu de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=a9Lziu7Qb-A>

ANNEXES

Annexe I. Partitura per a clarinet del *Concert núm. 4 en Mi menor, WoO. 20* de Louis Spohr.

Concerto No. 4 in E Minor

Klarinette prinzipale in A

Allegro vivace. M. M. = 132.

Tutti
Viol. Viol. Pog.

cresc. mf dim. p f

A

dim. p

f

dim. p dolce

B Solo

dim. p pp p dolce sf

dim. p

Mit Pianofortebegleitung dürften sich die Kürzungen von A bis B empfehlen.

Clarinetto principale in A.

This musical score is for the principal clarinet in A, covering measures 91 to 148. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is written on a single staff with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 91, 96, 104, 110, 113, 117, 122, 130, 138, 145, and 148 are indicated at the start of their respective lines. The dynamics range from *p* (piano) to *sf* (sforzando), with other markings like *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), and *p dolce* (piano dolce). There are also trills and triplets indicated in the notation.

Clarinetto principale in A.

151 *mf* *cresc.*

154 *f* *ff*

159 *dim.* *p* *cre* *scen*

161 *do*

von Hermstedt:

166 *Tutti* *f*

Solo

176 *f* *dim.* *poco rit.* *p* *mf* *Poco meno mosso.*

186 *p*

193 *cresc.* *f*

199 *p* *cre* *scen* *do*

Tutti *Tempo I.*

204 *poco string.* *f* *dim.*

Clarinette principale in A.

Solo

210 *f* *dim.* *pp* *p* *dolce* *poco ritard.* *a tempo*

216 *f* *sf* *mf* *p* *f* *tr*

224 *f* *tr*

229 *Viol.* *1* *p* *tr* *Viol.* *cresc.*

236 *1* *mf* *dim.* *p* *sf* *tr*

244 *p* *pp* *cresc.* *sf* *dim.* *p*

253 *cresc.* *tr*

257 *tr*

260 *dim.* *p*

266 *pp* *p dolce*

269 *cresc.* *f* *sf* *tr* *sf* *dim.* *p*

279

Clarinette principale in A.

288 *f*

292 *p*

295 *f*

299 *mf* *cre* *scen*

301 *do* *ff* *ad lib. stacc.*

304

308 *dim.* *dim.* *p cresc. f*

313 *Tutti* *Brz. Trp. u. Tromb.*

318

Detailed description: This is a page of a musical score for the Clarinet principal part in A major. The score consists of ten staves of music. The first staff (measures 288-291) begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 292-294) starts with a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 295-298) returns to forte (*f*). The fourth staff (measures 299-300) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the words 'cre' and 'scen' under the notes. The fifth staff (measures 301-303) starts with a 'do' syllable, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction 'ad lib. stacc.'. The sixth staff (measures 304-307) continues the melodic line. The seventh staff (measures 308-312) includes piano dynamics (*dim.*) and a crescendo leading to forte (*p cresc. f*). The eighth staff (measures 313-317) is marked 'Tutti' and includes the instruction 'Brz. Trp. u. Tromb.'. The final staff (measures 318-319) concludes the passage.

Larghetto. M.M. = 92.
Viol. **Solo**

Measures 1-35 include the following markings and features:

- Measures 1-6:** *cresc.*, *f*, *dim. p*, *dim.*, *pp*
- Measures 7-12:** *cresc.*, *f*, *dim.*, *f*, *p*, *p*, *cresc.*
- Measures 13-17:** *f*, *tr*, *f*, *dim.*
- Measures 18-22:** *f*, *f*, *p*
- Measures 23-28:** *f*, *dim.*, *p*
- Measures 29-34:** *f*, *dim.*
- Measure 35:** *Ob.*, *f*, *p*, *cresc.*, *ff*, *dim.*

Tutti (Measures 29-34)
Solo (Measures 1-28)
morendo (Measures 29-34)

Clarinete principal en A.

The musical score for the principal clarinet part in A major, measures 41 to 67, is presented below. The score includes various dynamics, articulations, and performance markings.

Measures 41-45: *p*, *dim.*, *cresc.*

Measures 46-50: *f*, *dim.*, *f*, *p*, *cresc.*

Measures 51-55: *f*, *dim.*

Measures 56-60: *f*, *f*, *p*

Measures 61-65: *f*, *dim.*

Measures 66-70: *p*, *f*

Measures 71-75: *dim.*, *p*

Measures 76-80: *f*, *p*

Measures 81-85: *f*, *p*

Measures 86-90: *f*, *p*

Measures 91-95: *f*, *p*

Measures 96-100: *f*, *p*

Measures 101-105: *f*, *p*

Measures 106-110: *f*, *p*

Measures 111-115: *f*, *p*

Measures 116-120: *f*, *p*

Measures 121-125: *f*, *p*

Measures 126-130: *f*, *p*

Measures 131-135: *f*, *p*

Measures 136-140: *f*, *p*

Measures 141-145: *f*, *p*

Measures 146-150: *f*, *p*

Measures 151-155: *f*, *p*

Measures 156-160: *f*, *p*

Measures 161-165: *f*, *p*

Measures 166-170: *f*, *p*

Measures 171-175: *f*, *p*

Measures 176-180: *f*, *p*

Measures 181-185: *f*, *p*

Measures 186-190: *f*, *p*

Measures 191-195: *f*, *p*

Measures 196-200: *f*, *p*

Measures 201-205: *f*, *p*

Measures 206-210: *f*, *p*

Measures 211-215: *f*, *p*

Measures 216-220: *f*, *p*

Measures 221-225: *f*, *p*

Measures 226-230: *f*, *p*

Measures 231-235: *f*, *p*

Measures 236-240: *f*, *p*

Measures 241-245: *f*, *p*

Measures 246-250: *f*, *p*

Measures 251-255: *f*, *p*

Measures 256-260: *f*, *p*

Measures 261-265: *f*, *p*

Measures 266-270: *f*, *p*

Measures 271-275: *f*, *p*

Measures 276-280: *f*, *p*

Measures 281-285: *f*, *p*

Measures 286-290: *f*, *p*

Measures 291-295: *f*, *p*

Measures 296-300: *f*, *p*

Measures 301-305: *f*, *p*

Measures 306-310: *f*, *p*

Measures 311-315: *f*, *p*

Measures 316-320: *f*, *p*

Measures 321-325: *f*, *p*

Measures 326-330: *f*, *p*

Measures 331-335: *f*, *p*

Measures 336-340: *f*, *p*

Measures 341-345: *f*, *p*

Measures 346-350: *f*, *p*

Measures 351-355: *f*, *p*

Measures 356-360: *f*, *p*

Measures 361-365: *f*, *p*

Measures 366-370: *f*, *p*

Measures 371-375: *f*, *p*

Measures 376-380: *f*, *p*

Measures 381-385: *f*, *p*

Measures 386-390: *f*, *p*

Measures 391-395: *f*, *p*

Measures 396-400: *f*, *p*

Measures 401-405: *f*, *p*

Measures 406-410: *f*, *p*

Measures 411-415: *f*, *p*

Measures 416-420: *f*, *p*

Measures 421-425: *f*, *p*

Measures 426-430: *f*, *p*

Measures 431-435: *f*, *p*

Measures 436-440: *f*, *p*

Measures 441-445: *f*, *p*

Measures 446-450: *f*, *p*

Measures 451-455: *f*, *p*

Measures 456-460: *f*, *p*

Measures 461-465: *f*, *p*

Measures 466-470: *f*, *p*

Measures 471-475: *f*, *p*

Measures 476-480: *f*, *p*

Measures 481-485: *f*, *p*

Measures 486-490: *f*, *p*

Measures 491-495: *f*, *p*

Measures 496-500: *f*, *p*

Measures 501-505: *f*, *p*

Measures 506-510: *f*, *p*

Measures 511-515: *f*, *p*

Measures 516-520: *f*, *p*

Measures 521-525: *f*, *p*

Measures 526-530: *f*, *p*

Measures 531-535: *f*, *p*

Measures 536-540: *f*, *p*

Measures 541-545: *f*, *p*

Measures 546-550: *f*, *p*

Measures 551-555: *f*, *p*

Measures 556-560: *f*, *p*

Measures 561-565: *f*, *p*

Measures 566-570: *f*, *p*

Measures 571-575: *f*, *p*

Measures 576-580: *f*, *p*

Measures 581-585: *f*, *p*

Measures 586-590: *f*, *p*

Measures 591-595: *f*, *p*

Measures 596-600: *f*, *p*

Measures 601-605: *f*, *p*

Measures 606-610: *f*, *p*

Measures 611-615: *f*, *p*

Measures 616-620: *f*, *p*

Measures 621-625: *f*, *p*

Measures 626-630: *f*, *p*

Measures 631-635: *f*, *p*

Measures 636-640: *f*, *p*

Measures 641-645: *f*, *p*

Measures 646-650: *f*, *p*

Measures 651-655: *f*, *p*

Measures 656-660: *f*, *p*

Measures 661-665: *f*, *p*

Measures 666-670: *f*, *p*

Measures 671-675: *f*, *p*

Measures 676-680: *f*, *p*

Measures 681-685: *f*, *p*

Measures 686-690: *f*, *p*

Measures 691-695: *f*, *p*

Measures 696-700: *f*, *p*

Measures 701-705: *f*, *p*

Measures 706-710: *f*, *p*

Measures 711-715: *f*, *p*

Measures 716-720: *f*, *p*

Measures 721-725: *f*, *p*

Measures 726-730: *f*, *p*

Measures 731-735: *f*, *p*

Measures 736-740: *f*, *p*

Measures 741-745: *f*, *p*

Measures 746-750: *f*, *p*

Measures 751-755: *f*, *p*

Measures 756-760: *f*, *p*

Measures 761-765: *f*, *p*

Measures 766-770: *f*, *p*

Measures 771-775: *f*, *p*

Measures 776-780: *f*, *p*

Measures 781-785: *f*, *p*

Measures 786-790: *f*, *p*

Measures 791-795: *f*, *p*

Measures 796-800: *f*, *p*

Measures 801-805: *f*, *p*

Measures 806-810: *f*, *p*

Measures 811-815: *f*, *p*

Measures 816-820: *f*, *p*

Measures 821-825: *f*, *p*

Measures 826-830: *f*, *p*

Measures 831-835: *f*, *p*

Measures 836-840: *f*, *p*

Measures 841-845: *f*, *p*

Measures 846-850: *f*, *p*

Measures 851-855: *f*, *p*

Measures 856-860: *f*, *p*

Measures 861-865: *f*, *p*

Measures 866-870: *f*, *p*

Measures 871-875: *f*, *p*

Measures 876-880: *f*, *p*

Measures 881-885: *f*, *p*

Measures 886-890: *f*, *p*

Measures 891-895: *f*, *p*

Measures 896-900: *f*, *p*

Measures 901-905: *f*, *p*

Measures 906-910: *f*, *p*

Measures 911-915: *f*, *p*

Measures 916-920: *f*, *p*

Measures 921-925: *f*, *p*

Measures 926-930: *f*, *p*

Measures 931-935: *f*, *p*

Measures 936-940: *f*, *p*

Measures 941-945: *f*, *p*

Measures 946-950: *f*, *p*

Measures 951-955: *f*, *p*

Measures 956-960: *f*, *p*

Measures 961-965: *f*, *p*

Measures 966-970: *f*, *p*

Measures 971-975: *f*, *p*

Measures 976-980: *f*, *p*

Measures 981-985: *f*, *p*

Measures 986-990: *f*, *p*

Measures 991-995: *f*, *p*

Measures 996-1000: *f*, *p*

Rondo al Español. M. M. $\text{♩} = 100$.

Solo

Viol.

p

f

mf

p

Tutti

f

cresc.

f

f

Solo

dim.

p

cresc.

f

dim.

p

Clarinetto principale in A.

50 *cresc.* *f* *dim.* *p*

56 *pp* *cresc.*

61 *f* *dim.* *p*

66 *scherzando*

70 *pp*

74 *p*

78 *pp*

82 *cresc.* *f*

87 *f* *f* *f* *dim.*

90 *p* *cre - scen - do* *ff* *f* **Tutti**

98 *f*

Clarinetto principale in A.

101 **Solo**
p *f*

104 **Tutti**
cresc. *f*

108 **Solo**
p

113 **Tutti**
cresc. *dim.* *p* *mf* *pocho rit.*

120 **Solo**
a tempo *p*

125 **Fl. a. Ob.**
f *mf* *p*

130 **Tutti**
p

136 **Solo**
cresc. *f* *f*

141 **dim.**

144 **cresc.**

148 *tr*

Clarinetto principale in A.

Viol.

151

155

158

162

167

173

178

183

187

191

196

p.

cresc.

f

dim.

p

pp

cresc.

f

dim.

p

pp

scherzando

pp

cresc.

cresc.

Clarinette principale in A.

199

203 *dim.* *p* *cre - scen - do*

209 *ff* *Tutti* *f* *Solo* *p*

214 *Tutti* *pp cresc.* *f*

217 *Solo* *p*

222 *dim.* *p*

230 *dim.*

235 *f*

238

241 *dim.*

245 *cre - scen - do ff*

Detailed description: This is a musical score for a Clarinet in A, spanning measures 199 to 245. The score is written on ten staves. It begins in G major (one sharp) and changes to E-flat major (three flats) at measure 217. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo) are used throughout. Performance instructions include *Tutti* and *Solo*. The lyrics "cre - scen - do" are written under the notes in measures 203 and 245. The score concludes with a double bar line at the end of measure 245.