
LOUIS SPOHR VISTO COMO ESLABÓN PERDIDO ENTRE EL CLASICISMO VIENÉS Y EL ROMANTICISMO GERMÁNICO: EL LENGUAJE ARMÓNICO DE SPOHR Y SU RELACIÓN CON EL ACORDE DE TRISTÁN

LOUIS SPOHR AS A LOST LINK BETWEEN WIENER CLASSICISM AND GERMAN ROMANTICISM: THE HARMONIC LANGUAGE OF SPOHR AND ITS RELATIONSHIP WITH THE TRISTAN CHORD

David Santacecilia Oller

RESUMEN

En este artículo se pretende profundizar en la no suficientemente estudiada figura de Louis Spohr, enfocando su estudio desde el punto de vista de su papel fundamental y decisivo como depositario de parte de la herencia del siglo XVIII (proveniente de W. A. Mozart y J. Haydn) y su aportación a la música de autores tan dispares como F. Mendelssohn y J. Brahms por un lado y R. Wagner y F. Liszt por otro. Dentro de las múltiples facetas en las que Spohr podría considerarse un nexo de unión infravalorado hoy en día entre ambos extremos están diferentes aspectos como, por ejemplo, el origen del *leitmotiv*, la orquestación, la transmisión de la simbología de ciertas fórmulas retóricas, etc. De estos aspectos se profundizará en este artículo, principalmente en el desarrollo del lenguaje armónico.

Palabras clave: análisis; acorde; armonía; romanticismo; *Biedermeier*; violín; ópera; *leitmotiv*; sinfonía; siglo XIX.

• Titulado en Filosofía, Violín, Clave, Música de cámara, Composición, Violín barroco y Composición. Premiado en el Concurso de interpretación Jacinto Guerrero (2001), VII Concurso Nacional (Vinarós, 2005), Matrícula de Honor Composición (2014), etc. Ofrece recitales de música de cámara en escenarios como: Fundación Juan March, Auditorio Nacional de Música, Auditorio Manuel de Falla de Granada, así como en Lima, París o Colonia. Profesor del Conservatorio Amaniel y de pedagogía en diferentes cursos especializados. Codirector del curso Hagamos Música. Publica varios CD y realiza conciertos con *Exordium*, grupo especializado en interpretación históricamente informada.

Recepción del artículo: 16-09-2020. Aceptación del artículo: 15-11-2020.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to deepen the insufficiently studied figure of Louis Spohr. It focuses on the point of view of his fundamental and crucial role as a depositary of part of the 18th century heritage (from W.A. Mozart and J. Haydn) and his contribution to the music of authors as unlike as F. Mendelssohn and J. Brahms on the one hand and R. Wagner and F. Liszt on the other. Among the many facets in which Spohr could nowadays be considered an undervalued link between both extremes are different aspects such as, for example, the origin of the leitmotif, the orchestration, the transmission of the symbology of certain rhetorical formulas, etc. This article will delve into them, mainly in the development of harmonic language.

Key words: analysis; chord; harmony; romanticism; Biedermeier; violin; opera; leitmotiv; symphony; 19th century.

I. EN LA BÚSQUEDA DEL ESLABÓN PERDIDO EN LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA ENTRE LOS AÑOS 1825 Y 1845

Si persistimos en considerar las figuras ocultas posteriores a Beethoven como completamente olvidadas, nunca entenderemos por qué Brahms se desarrolló como lo hizo, mientras que Berlioz, Chopin y Liszt siguieron su propio camino.¹

En la formación de cualquier músico interesado en el repertorio del siglo XIX, y concretamente en el de la primera mitad, llama especialmente la atención la celeridad de los acontecimientos en cuanto a evolución musical que parecen darse en tan solo unos pocos años (entre 1825 y 1845), tras las últimas obras de Ludwig van Beethoven y Franz Schubert y la aparición en escena y consolidación de las que entendemos como grandes figuras del romanticismo musical: Frederik Chopin, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Richard Wagner y otros autores. En efecto, a simple vista parece como si los grandes maestros centroeuropeos del romanticismo musical, cuya creación se concebiría a partir de 1825 y que ha pasado a formar parte del repertorio habitual hasta nuestros días, hubieran partido principalmente del ejemplo de los dos compositores recientemente fallecidos (Beethoven y Schubert) y repentinamente hubiesen hecho saltar por los aires ciertos parámetros manejados hasta entonces, como la armonía, la orquestación, la escritura para piano, la estructura macroformal, la concepción de la ópera, etc.

¹ [I]f we persist in consigning the dim figures behind Beethoven to complete oblivion we shall never understand why Brahms developed as he did, while Berlioz, Chopin and Liszt went their own way.

Paul Henry Lang, «Editorial», en *Musical Quarterly*, vol. 39 (Oxford: Oxford University Press, 1953), 234.

Sirva como ejemplo la obertura de una ópera como *Tannhäuser* de Wagner, compuesta entre 1843 y 1845, menos de veinte años después de la muerte de Beethoven. En una obra de estas características podemos observar una orquestación radicalmente diferente a la de Beethoven empleada solo 20 años atrás en la *Novena sinfonía*, una diferencia que, por ejemplo, no fue tan radical entre los veinticinco años que separaron su primera y su última sinfonía. Algo similar podemos decir de la armonía cromática característica de Wagner en general y de la obertura de *Tannhäuser* en particular, pero también de la concepción de ésta como resumen de la ópera a la que precede, o de otra serie de parámetros que posteriormente enumeraremos. Como decíamos anteriormente, parece a simple vista como si Wagner en esta obra (o Chopin en sus baladas, así como Liszt en sus obras para piano...) hubiera hecho saltar repentinamente cualquier concepción pasada respecto a determinados parámetros. Sin embargo, es obvio que no es así.

Sabemos que gran parte de la música de Schubert permanecería desconocida durante muchos años hasta que fuera rescatada paulatinamente a mediados del siglo XIX, por lo que su influencia² en los compositores de la década de 1840 fue muy limitada. También sabemos que la influencia de Beethoven sería decisiva para la mayoría de los compositores inmediatamente posteriores debido tanto a su encumbramiento como figura icónica por parte de sus compatriotas, en una época marcada por un ferviente nacionalismo en los países germanos, como a su mitificación por los románticos del resto de países europeos debido, entre otras cosas, a lo atormentado de su existencia. Sin embargo, la evolución estética propuesta por Beethoven no es la única que reciben los autores inmediatamente posteriores, como trataremos de demostrar en este trabajo.

Por otro lado, es evidente que la influencia de compositores como C. M. von Weber o H. Marschner en los autores románticos que escribieron su música entre 1825 y 1845—como F. Mendelssohn, F. Chopin, y los jóvenes R. Wagner, F. Liszt y R. Schumann— se vería limitada principalmente al ámbito operístico, en el que Marschner y Weber triunfaron especialmente, y más concretamente a la obra de Wagner. Por ello, la influencia de estos autores en el resto de los románticos es casi testimonial. Incluso, dentro de la evidente relación entre la música de Weber y Marschner por un lado y la creación operística de Wagner, la influencia está más relacionada con el tipo de temáticas utilizadas y con la concepción estética del drama que propiamente con el tipo de lenguaje armónico empleado.

Entonces, si pensamos que el origen del estilo romántico que cultivaron los grandes genios del romanticismo no proviene únicamente de la influencia de Beethoven, Schubert o Weber, ¿de dónde provendría entonces?

² El concepto de «influencia» se trata en el presente artículo desde un punto de vista neutro, sin aludir a aspectos positivos o negativos. Por tanto, el autor del texto entiende la influencia de la obra un compositor en la creación de otros autores posteriores como un mero hecho que los relaciona dentro de una misma tradición compositiva.

Para responder a esa pregunta tendríamos que retrotraernos a finales del siglo XVIII. Es evidente el grado de avance que había logrado la música de algunos autores germánicos a finales del siglo XVIII en términos de desarrollo motivico, orquestación y evolución del lenguaje armónico hacia un cromatismo notable. Sirvan como ejemplo la compleja música de cámara compuesta por Mozart a partir de la década de 1780, con los célebres cuartetos dedicados a Haydn, o de los avances de este último en lo que a desarrollo motivico e innovaciones formales se refiere en sus sinfonías y cuartetos del periodo *Sturm und Drang*³, alrededor de 1770. Pero quizás el ejemplo más notable del grado de desarrollo técnico de la tradición clásica se pueda apreciar en la monumental introducción al oratorio *Die Schöpfung* de Haydn, compuesto en 1797-8 y estrenado en 1799. Este es un ejemplo de armonía cromática más cercana al Wagner de 1850 que al Beethoven de los siguientes 25 años, y cuya composición no caería en saco roto de cara a su, a menudo, infravalorada influencia en los autores románticos.

Por ello, de acuerdo con la limitada influencia de la obra de Beethoven y Schubert en los autores inmediatamente posteriores y con el grado de avance al que había llegado la música a finales del siglo XVIII, es evidente que debe existir en la historia de la música del siglo XIX (por lo menos en la que nos han contado hasta ahora algunos de los musicólogos estudiosos de este siglo) al menos un eslabón perdido en la cadena de transmisión que justifique el salto estilístico entre las últimas obras de Beethoven y las primeras de los jóvenes autores románticos.

Efectivamente, la música de Beethoven no fue la única influencia que experimentarían los autores del romanticismo alemán, ni siquiera la más importante desde el punto de vista meramente técnico. Este artículo parte de la base de que es imposible entender completamente la forma de escribir para piano de Chopin y Liszt sin el avance previo que supusieron J. L. Dussek, J. N. Hummel, G. Onslow o J. Field. Del mismo modo, tampoco es factible entender la orquestación de Wagner sin la orquestación de G. Spontini, heredada a través de la música orquestal de su seguidor H. Berlioz. Tampoco es comprensible la concepción wagneriana de la ópera sin los éxitos de K. M. von Weber, H. Marschner y L. Spohr. Y, ¿qué decir de la música de cámara de J. Brahms, R. Schumann y F. Mendelssohn sin el ejemplo de la escritura camerística de G. Onslow o L. Spohr? Ni por supuesto es comprensible la armonía cromática y la derivación motivica de los materiales temáticos en Liszt, Chopin y Wagner sin los avances previos del omnipresente L. Spohr.

³ Así se ha denominado al movimiento literario, pero también musical, que acontecería en Europa como consecuencia del final de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) y que sería caracterizado por su concepción atormentada, pesimista y que anticiparía el romanticismo. Goethe sería uno de los grandes exponentes de este movimiento con su célebre *Werther*. En música, los ejemplos más notables probablemente se encuentren en la obra de J. Haydn compuesta en torno a los años 1766-1773. De las diecinueve sinfonías compuestas en estos años, casi un tercio de ellas (concretamente seis) están escritas en tonalidad menor, lo cual es muy significativo, debido a que era muy infrecuente en los años anteriores y posteriores a este periodo escribir música orquestal en modo menor.

Por tanto, el hecho de que aún no hayan sido suficientemente estudiados algunos de estos autores no invalida la posibilidad de que los compositores de la generación de Spohr, entre los que podríamos incluir principalmente a J. N. Hummel, G. Onslow, J. Field y G. Spontini, sean miembros fundamentales en la transmisión de la tradición de determinados avances propios del clasicismo vienesés en la música romántica. Por todo ello, parece obvio que para comprender mejor la revolución musical acaecida en estos pocos años (entre 1825 y 1845) es necesario conocer y comprender, para así juzgar en su justa medida el papel desempeñado por estas figuras intermedias y relativamente ocultas entre Beethoven y la generación de los grandes autores reconocidos del romanticismo.

Todas las figuras de esta generación tienen en común varios aspectos: nacieron entre 1774 y 1784, siendo por tanto más jóvenes que Beethoven, pero bastante más mayores que Schubert (nacido en 1797), Berlioz (1803), Schumann (1810), Mendelssohn (1809) y el resto de compositores románticos. Por ello son autores intermedios entre Beethoven y los primeros románticos, pero no necesariamente de transición. Probablemente debido a que se les considerara posteriormente a su muerte como meros elementos de transición, sus respectivas reputaciones sufrieron el efecto de ensombrecimiento del que la historia hace uso para ensalzar y encumbrar una figura como fue la que desempeñaron Beethoven o Wagner entre los románticos, es decir, la de mitos aglutinadores del arte alemán y figuras icónicas por sus circunstancias vitales. Es por tanto necesario para encumbrar a un autor el omitir los éxitos de gran parte de sus contemporáneos. Sin embargo, es evidente que las figuras intermedias entre Beethoven y los jóvenes autores románticos suponen un eslabón fundamental en la transmisión de la tradición heredada de los maestros del clasicismo como Haydn y Mozart.

Además, todos los autores de la generación de Spohr tuvieron una vida larga, exitosa y cosmopolita (como atestigua el hecho de que viajaran por todo el continente europeo y hablaran varios idiomas). Estos rasgos diferían en general del típico genio romántico como Beethoven, Schubert, Schumann o Chopin, que tendrían vidas más cortas en general (Beethoven es una excepción en este aspecto ya que llegaría a los cincuenta y siete años), marcadas por una o varias adversidades (normalmente de salud física o mental, o de tipo político) y más centradas en un único país para así satisfacer las ansias nacionalistas de la época (dos países en el caso de Chopin).

En general, en una época como sería el periodo en el que se formaría el repertorio canónico de conciertos como fue la década de 1830, marcada tanto por el romanticismo atormentado que alaba la figura casi divina del genio, como por el creciente auge de los nacionalismos, es lógico pensar que interesaba el encumbramiento de figuras representativas de los principios de su tiempo como Beethoven y Schubert. Sin embargo, ello no resta importancia histórica a la transmisión que portarían los autores de la generación de Spohr.

En este trabajo nos centraremos casi exclusivamente en la interesante figura del violinista, director, compositor y pedagogo Louis Spohr, que a lo largo de su dilatada vida tendría ocasión de

entablar estrecha relación con otros grandes maestros (como Beethoven, Wagner o Mendelssohn), de conocer el éxito y la admiración de sus colegas (especialmente por parte de R. Schumann, F. Mendelssohn o el propio Wagner) y de transmitir sus enseñanzas e influencia a una gran cantidad de violinistas y compositores. De hecho, en primer lugar analizaremos los aspectos técnicos en los que la figura de Spohr ejerce una poderosa influencia sobre sus sucesores para, a modo de conclusión, vincular estos aspectos con la impresión que de su música tenían las nuevas generaciones de compositores tanto en vida como después de haber muerto.

Además es curioso el detalle de que la gran mayoría de los maestros del romanticismo sean pianistas, mientras que Spohr—compositor de gran cantidad de sinfonías, cuartetos, óperas y oratorios—fue un consumado violinista que rivalizaba en virtuosismo con el enigmático italiano N. Paganini. Esto no hace sino incrementar el interés que despierta una figura como la de Spohr, que habiendo conocido a Paganini en 1816 y dominando gran parte de sus técnicas violinísticas seguramente hubiera tenido un reconocimiento y un éxito más fácil y duradero optando por desarrollar más intensamente su faceta virtuosística.

El hecho de que se haya elegido la figura de Spohr como punto central de este trabajo no debería interpretarse como una muestra de desinterés por parte del autor de este artículo por las figuras históricas que representan sus coetáneos, los compositores anteriormente mencionados (J. Field, G. Spontini, G. Onslow o J. N. Hummel).

Simplemente, como se podrá apreciar a lo largo del artículo, se considera a Spohr globalmente como un autor que reúne dos cualidades fundamentales para su estudio: ser un ejemplo del más alto nivel musical de su época⁴ y, al mismo tiempo, ser el autor más influyente en la generación posterior de entre todas las figuras de transición hacia el nuevo movimiento del romanticismo musical.⁵

Es evidente que un autor tan colosal como Wagner se nutre de muy diversas fuentes para la creación de un estilo tan novedoso y personal, entre las que evidentemente se hallan la música de Beethoven, ciertos aspectos de la orquestación de Berlioz y el melodismo de autores italianos como Donizetti, pero tampoco podemos olvidar la concepción operística unitaria (basada en la evolución del *leitmotiv*) y el cromatismo dramático aparecido en obras de Spohr.

Se ha escrito bastante, pero al mismo tiempo no lo suficiente, sobre la influencia de Spohr en el joven Wagner. Sirva como ejemplo el que años después de la muerte de Wagner, en 1912, Hans Glenewinkel en su artículo «Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente» (Múnich, 1912) hiciera una enumeración de obras de la música de cámara de Spohr que anticipan motivos o procedimientos

⁴ Clive Brown afirma que «Spohr es indudablemente una de los más significativos autores desconocidos de su época». Clive Brown, *Louis Spohr: A Critical Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 344.

⁵ La cita de P. H. Lang que aparece en el encabezado de esta sección es de 1953, y surge a propósito de una grabación del Noneto Op. 31 de Spohr, Lang, «Editorial»..., 234.

que asociamos tradicionalmente al estilo wagneriano. Sin embargo, el propósito del presente artículo no es hacer una enumeración meramente de los incontables aspectos en los que la música de Wagner pudo estar precedida por la de Spohr, sino, más bien, comprender en qué medida Spohr actúa como intermediario de una tradición que se remonta a los años centrales del siglo XVIII y que desemboca en la música de Wagner, entre otros.

Un estudio como el de Clive Brown (*A Critical Biography*, 1984) trata algunos de estos elementos pero tangencialmente, ya que no es el objeto principal de su trabajo. Otro trabajo como el de Joshua Berrett (*Characteristic conventions of style in selected instrumental works of Louis Spohr*, 1974) aborda más profundamente algunos aspectos que serán también tratados en este artículo, como por ejemplo el uso de determinados saltos melódicos.

Se ha escrito aún menos sobre la influencia de Spohr en el resto de músicos de la corriente contraria al wagnerianismo, como Mendelssohn o Brahms, aunque C. Brown alude a ello en su biografía crítica sobre Spohr (1984). Y es que la influencia de Spohr sobre sus coetáneos es evidente, pero quizás es susceptible de ser contextualizada en el marco de una tradición que se remonta al menos a la música de Haydn y Mozart de los últimos años del siglo XVIII.

Los aspectos en los que podemos entender que Spohr ejerce como trasmisor de la tradición clásica vienesa son múltiples, muy variados, y comprenden entre otros los siguientes:

1. El uso y evolución constante del lenguaje armónico-melódico, y en especial de la armonía surgida de los cromatismos. Este será el aspecto que será ampliamente trabajado en este artículo.
2. La descriptividad musical procedente de los oratorios de Haydn y que se vería desarrollada y acentuada en obras de Spohr (anteriores a las grandes obras programáticas del siglo XIX de Berlioz o Listz) como el oratorio *Die Letzten Dinge* (1826) y la cuarta sinfonía *Die Weibe der Töne* (1832).
3. La interconexión motivica y la permeabilidad de material temático entre movimientos, así como el uso y derivación de unos temas respecto a otros, que, proviniendo del desarrollo de las formas de sonata monotemática de Haydn, tendría en obras de Spohr como la ópera *Faust* (1813), el Noneto (1814) o especialmente el oratorio *Die Letzten Dinge* (1826), el precedente directo del *leitmotiv* wagneriano o de la *idée fixe* de Berlioz.
4. La orquestación, basada en grandes secciones no compactas sino divisibles, el uso de los instrumentos en determinados registros poco habituales para potenciar un determinado efecto o la idea policoral de los conjuntos instrumentales. El interés por explorar los registros poco habituales de algunos instrumentos se manifiesta en algunas de las últimas sinfonías

de J. Haydn y sus últimos dos oratorios y no sería desarrollado suficientemente en la música orquestal de Beethoven como para justificar la motivación por este aspecto en los autores de la generación de Berlioz y Wagner. Por otro lado, la concepción poliorquestal explorada en los dobles cuartetos de Spohr, así como en su séptima sinfonía (para dos orquestas), tendría implicaciones tanto en la ópera wagneriana como en el célebre octeto de Mendelssohn.⁶

5. El concepto de consumo doméstico de la música de cámara destinada a un público eminentemente culto de la clase media centroeuropea y que sería una tradición proveniente de mediados del siglo XVIII que culminaría en la música de cámara de J. Brahms y E. von Dohnanyi.⁷
6. El significado retórico de determinadas fórmulas melódicas y/o armónicas en determinados contextos para aludir a cuestiones descriptivas. Entre estas cuestiones cargadas de significado en la música de Spohr también estaría el uso de ciertas tonalidades para aludir a aspectos derivados de la narratividad del discurso dramático.⁸

Debido a que en un artículo de estas dimensiones sería inabarcable el hacer un estudio pormenorizado de todos estos aspectos en los que Spohr podría considerarse como transmisor de la tradición clásica en los románticos, se ha escogido en esta ocasión el estudio de los elementos de tipo armónico que son un ejemplo claro de su papel como nexo de unión infravalorado (eslabón perdido) entre dos generaciones: el desarrollo de la armonía cromática en general a lo largo de la vida de Spohr y la evolución hasta llegar al lenguaje armónico propio de la célebre célula inicial del acorde de Tristán (incluyendo tanto el acorde como el giro cromático melódico). Los restantes cinco aspectos podrían ser ampliamente desarrollados en sucesivos trabajos.

El lenguaje armónico propio de algunas de las óperas de Wagner al que aludimos en este trabajo surge como consecuencia del paulatino cambio en el paradigma armónico y que se aprecia ya en multitud de obras de Spohr, mucho más que en las de Marschner o Weber. Este cambio de paradigma consiste en que la armonía cromática, que hasta un determinado momento surgía como fruto de las normas del contrapunto, se va desprendiendo gradualmente de estas normas hasta acabar teniendo una entidad propia que, en la gran mayoría de los casos, tiene un claro objetivo de énfasis dramático. A lo largo del trabajo veremos hasta qué momento podemos entender esta armonía cromática como propia del viejo o del nuevo paradigma.

⁶ Para más información al respecto consultar: Marc Oliu Nieto, *Los dobles cuartetos de cuerda de Louis Spohr: Origen de un género* (Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2020).

⁷ Para más información al respecto consultar: Marie Sumner Lott, *The social worlds of 19th century* (Chicago: University of Illinois Press, 2015), 79

⁸ Para más información al respecto consultar el estudio Brown, *Louis Spohr...*; o el trabajo académico Joshua Berrett, *Characteristic conventions of style in selected instrumental works of Louis Spohr* (Ann Arbor: University of Michigan, 1974).

Para terminar de justificar la elección de Spohr como epicentro de este trabajo debemos señalar que, al contrario que lo que podía pasar con otros muchos compositores contemporáneos suyos cuya música no tuvo suficiente difusión a nivel europeo ni repercusión en los jóvenes compositores en su época (entre estos autores poco difundidos están por ejemplo Johann Wilhelm Wilms, Franz Lachner, Franz Danzi, Franz Berwald, Jan Václav Vorisek y una interminable cantidad de grandes músicos poco conocidos hoy en día), la música de Spohr (especialmente la de sus etapas segunda y tercera) sí que tuvo una amplia difusión por toda Europa. Esto le llevaría a realizar viajes lejanos y recibir ofertas para dirigir conservatorios⁹ y teatros de ópera, despertando un notable interés en las generaciones más jóvenes de la época. Sirva como ejemplo que tras la composición de su Quinteto en do menor Op. 52 (1820), muchos jóvenes pianistas tan conocidos posteriormente como eran F. Chopin, I. Moscheles, F. Mendelssohn o F. Liszt lo estudiaran y lo difundieran, ejecutándolo en conciertos.¹⁰

Por ello, no es de extrañar la estrecha relación y, en algunos casos, mutua admiración que mantendría Spohr con algunos de los jóvenes compositores. Este es el caso de F. Mendelssohn, al que conoció siendo éste un niño en Kassel en 1822, y que llevaría después a una intensa relación epistolar que quedaría de manifiesto en una serie de dedicatorias cruzadas que F. Mendelssohn y L. Spohr intercambiaron en la última década de vida del compositor hamburgués. Si Spohr dedicaba al joven pianista su única Sonata para piano Op. 125 (compuesta en 1842-3), el joven compositor hamburgués devolvía el cumplido dedicando al violinista su Trío con piano en do menor Op. 66 (compuesto en 1845).

Un caso similar de admiración mutua es el que igualmente marcó la relación de Spohr con un joven Richard Wagner, lo cual motivaría una última incursión operística de Spohr con su tardía *Die Kreuzfabrer* (1844), en la que C. Brown ha apreciado la influencia del joven Wagner en el ya reputado maestro.

Otros muchos compositores jóvenes de la época, como Niels Gade, Moritz Hauptmann o Ferdinand Ries, dedicarían obras al reconocido compositor y violinista, y otros jóvenes y no tan jóvenes como L. van Beethoven¹¹, R. Schumann¹² o R. Wagner¹³ le enviaron efusivas misivas, casi siempre con la intención de obtener de él una recomendación (como en el caso de Beethoven) o un patrocinio para la producción de una obra propia en el teatro de Kassel (como en el caso de Wagner).

⁹ Como el Conservatorio de Nápoles en 1817, o el de Praga en 1843, mencionado en Henry Pleasants, *The musical Journeys of Louis Spohr* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1961); y en Brown, *Louis Spohr...*, 180 y 274 respectivamente.

¹⁰ Brown, *Louis Spohr...*, 143

¹¹ Ludwig van Beethoven a Louis Spohr, 17 de septiembre de 1823, 1823091743, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1823091743&suchbegriff=>.

¹² Robert Schumann a Louis Spohr, 21 de noviembre de 1837, 1837112142, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1837112142&suchbegriff=>.

¹³ Richard Wagner a Louis Spohr, 22 de abril de 1843, 1843042243, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1843042243&suchbegriff=>.

En cuanto a la admiración profesada por estos jóvenes compositores, basta con referirnos a la conocida anécdota de la pregunta que R. Schumann formuló a F. Mendelssohn respecto a quién era el compositor vivo que mejores fugas escribía, y la respuesta tajante y decidida de este: «¡Spohr!»¹⁴.

Como muestra de la reputación de Spohr entre los grandes maestros de su época sirva decir que también sería el dedicatario de un canon a 3 voces compuesto por Beethoven en marzo de 1815, con motivo de su partida de Viena, aunque ciertamente la relación entre ambos seguramente nunca fuera totalmente sincera. Si bien Spohr no dudaba de la genialidad de Beethoven, sí que consideraba algunas obras icónicas como la Novena sinfonía como inferiores a las ocho anteriores e incluso triviales.¹⁵ Por otro lado, como veremos en este artículo, la música de Beethoven era para Spohr demasiado simple para sus intereses musicales eruditos mientras que, por su parte, la música de Spohr debió resultar para Beethoven demasiado enrevesada, como atestigua la cita atribuida a Beethoven de la que se hace eco Charles Rosen: «[la música de Spohr] está demasiado llena de disonancias; el placer que su música pudiera proporcionar lo echa a perder el cromatismo de su melodía»¹⁶. No sabemos a ciencia cierta a qué obras se podría referir concretamente, aunque es factible que Beethoven aludiera al Doble cuarteto Op. 65 de Spohr, cuya partitura recibió en 1823,¹⁷ o a cualquier otra obra que en 1815 pudiera haber escuchado en Viena, como el Noneto Op. 31 o el Octeto Op. 32.

Como hace suponer la cita atribuida a Beethoven, parece como si éste rechazara el nuevo estilo romántico tan sumamente cromático encarnado por algunos compositores más jóvenes que él, como G. Onslow, J. N. Hummel o, sobre todo, Spohr, cuya música conocía. En este trabajo veremos en qué medida es atribuible a estos compositores, pero especialmente a Spohr, la transmisión posterior a autores como Wagner del legado de los autores clásicos como Haydn y Mozart respecto a ciertos avances en el lenguaje armónico que el propio Beethoven rechazaría.

Para poder comprender mejor la personalidad musical de Spohr y sus influencias musicales en su contexto se hace necesario resumir brevemente su vida, proponiendo una división en cinco etapas con su correspondiente justificación.

¹⁴ Robert Schumann, *Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy* (Zwickau: Eismann, 1947), citado en Brown, *Louis Spohr...*, 215.

¹⁵ Oscar G. Sonneck, ed., *Beethoven contado a través de sus contemporáneos*, trad. por Ana Pérez Galván (Madrid: Alianza Música, 2020), 130.

¹⁶ Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. 2 (Princeton University Press, 1992), 956, citado en Charles Rosen, *El estilo clásico: Haydn Mozart, Beethoven*, trad. por Elena Giménez Moreno (Madrid: Alianza Música, 1986), 444.

¹⁷ Ludwig van Beethoven a Louis Spohr, 17 de septiembre de 1823, 1823091743, acceso el 5 de agosto de 2020, <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1823091743&suchbegriff=>.

II. RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR Y DIVISIÓN EN ETAPAS CREATIVAS

La vida de Louis Spohr (1784-1859) –bautizado como *Ludewig*, pero llamado familiarmente *Louis*– se extiende cronológicamente desde la época de la composición de *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart en la Viena de José II hasta la época de la composición de *Tristan und Isolde* de R. Wagner. Por lo tanto, es una vida sumamente amplia que comprende una gran cantidad de cambios profundos tanto en la sociedad como en la cultura europea. Spohr sería testigo de ellos, y su figura tanto personal como musical mostraría los efectos de esta evolución.

Por tanto, para comprender mejor la dilatada vida y la compleja evolución musical de Spohr vamos a proponer una división en cinco periodos de acuerdo con sus circunstancias vitales, intereses estéticos y avances técnicos:

1) Etapa de juventud, hasta 1805, marcada por una ligera evolución en cuanto a lenguaje compositivo respecto a sus modelos clásicos a imitar (Mozart, Cherubini y Rode), aunque estéticamente no se aprecia ningún cambio respecto al estilo clásico de sus predecesores. Se puede apreciar la herencia de Mozart y Cherubini (sus modelos a imitar en sus años de adolescencia), y caracterizado por un estilo violinístico elegante tomado de la decisiva influencia de Rode tras oírle en 1803.¹⁸ Estas características se pueden apreciar en las obras para su instrumento principal (el violín), como son los conciertos para violín (WoO 9, 10 y 12, así como los Op. 1 y 2), la Concertante para violín y violonchelo (WoO 11), o los dúos para dos violines correspondientes al Op. 3.

2) Etapa de primera madurez o etapa revolucionaria, desde 1805, año en que empieza a trabajar como *Konzertmeister* en Gotha, hasta 1815, cuando abandona Viena tras ejercer en el Theater an der Wien un puesto similar al anterior. Esta etapa está caracterizada por una concepción estética más romántica y trágica de su música que se puede apreciar también en una armonía más cromática, una concepción más dramática del discurso y una mayor permeabilidad de material temático entre movimientos. Por otro lado, son característicos de este periodo los primeros intentos de desarrollar movimientos a partir de un único motivo, y derivar unos de otros (poco a poco irá surgiendo la idea del *leitmotiv*). En esta época, Spohr empieza a trabajar en otros géneros diferentes de la música para violín escrita para lucimiento propio, como el oratorio, la ópera o la música orquestal. Algunos ejemplos significativos de esta etapa son su Obertura Op. 12 (como ensayo para una posterior sinfonía), su Sinfonía Op. 20, el célebre Dúo para violín y viola Op. 13, la ópera *Faust* (decisiva en la formación de Weber y Wagner), o los conocidos Noneto y Octeto (Op. 31 y 32 respectivamente).

3) Etapa de madurez experimental o etapa visionaria, desde 1815, año en que inicia una temporada como artista libre realizando exitosas giras por Europa (estableciéndose definitivamente

¹⁸ En palabras del propio Spohr: «Cuanto más le escuchaba tocar más cautivado quedaba por su interpretación» [*The more than I heard him play the more I was captivated by his playing*]. Citado en Brown, *Louis Spohr...*, 23.

en Kassel en 1822), hasta 1834 cuando muere su esposa Dorette. Esta época está marcada por una evolución constante de su lenguaje y la decisiva influencia que la música de esta etapa dejaría en los compositores inmediatamente posteriores en todos los ámbitos: en la música de cámara, la sinfonía, el oratorio, la ópera y los conciertos para instrumento solista, tanto desde el punto de vista formal, como armónico y de evolución de los respectivos géneros. Esto se puede apreciar en algunas de las obras de este periodo, como su todavía hoy conocido Concierto n.º 8 para violín Op. 47, su segunda Sinfonía Op. 49, los dos primeros dobles cuartetos, pero sobre todo en la ópera *Jessonda*, el oratorio *Die letzten Dinge* y las sinfonías 3 y 4.

4) Después de una serie de golpes personales y profesionales que culminarían con la muerte de su esposa Dorette en 1834, vendría la etapa de alejamiento de los gustos del momento, desde 1835 hasta 1849. En esta época, la constante evolución estilística de la música de Spohr le haría crear un lenguaje propio cada vez más individualizado y diferenciado de sus coetáneos, marcado por un gran uso de un lenguaje armónico notablemente cromático en un contexto de formas tradicionales, con una línea discursiva claramente mozartiana y una gran proliferación de imitaciones contrapuntísticas propias del estilo erudito del entonces recientemente redescubierto J. S. Bach. De esta época es gran parte de su obra camerística con piano (fruto de su segundo matrimonio con una pianista), como son los cinco tríos con piano, sus dúos para violín y piano, así como su sexta sinfonía *Historische* y el oratorio *Der Fall Babylons*.

5) Por último, tras la decepción que supuso quedarse relegado trabajando en la aislada ciudad de Kassel y viendo cómo otras figuras icónicas surgían como nuevos referentes musicales (algunos vivos como Wagner y otros ya muertos como Beethoven y Schubert), tendría lugar la etapa de aislamiento y decepción, desde 1849 hasta su muerte en 1859. En esta época Spohr prácticamente abandona la música de concierto para el gran público (que estaba empezando a surgir en Alemania) y se refugia en las veladas musicales domésticas en su hogar. Además, de esta época es la mayor cantidad de obras que no se publicaron en vida, algunas de ellas ni siquiera hasta el día de hoy, como por ejemplo su décima sinfonía (inédita hasta hace unos pocos años), los últimos seis cuartetos (de los cuales se negó a publicar los dos últimos, fruto de la depresión de sus últimos años de vida), o su *Requiem* (inacabado e inédito).

De entre todos estos periodos, como se puede apreciar e intuir por los nombres y las descripciones, el estilo de Spohr de sus épocas segunda y tercera ejercería mucha más influencia posterior que las obras de los últimos dos periodos (a partir de 1835). Por ello, este trabajo va a focalizarse en el estudio de las obras compuestas entre 1805 y 1835, ya que, a juicio del autor, constituyen la fuente principal de influencia en las generaciones consecutivas.

III. ASPECTOS PROPIOS DE LA MÚSICA DE LA ESCUELA VIENESA QUE SE DESARROLLAN EN LA MÚSICA DE SPOHR

El lenguaje armónico que hereda Spohr y que transmite a las generaciones consecutivas está directamente ligado con el uso y evolución que de este se da en la anterior música de la escuela de Viena de Haydn y Mozart hasta la música de Spohr de la década de 1830. Esto se puede apreciar en varios aspectos técnicos propios del lenguaje compositivo de este autor, de los cuales vamos a prestar especial atención a los siguientes cuatro:

- 1) El uso del acorde de sexta aumentada en general, y su evolución hacia la sexta aumentada francesa.
- 2) La armonía cromática representada por los saltos melódicos de cuarta disminuida o los acordes de quinta aumentada.
- 3) El giro cromático ascendente, más conocido por ser el motivo melódico principal de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.
- 4) Los pasajes de armonías errantes.

A continuación veremos detenidamente el uso previo a Spohr de cada uno de estos elementos y lo compararemos con el uso posterior a él para así hacernos una idea del papel de Spohr en la evolución y transmisión de estas fórmulas melódicas y armónicas, así como en general de este lenguaje armónico que se remonta a mediados del siglo XVIII.

III.1. La sexta aumentada francesa surgida del movimiento contrapuntístico

El acorde de sexta aumentada que conocemos en las obras de Haydn y Mozart sigue el uso habitual de su época, a finales del siglo XVIII. En esta concepción este acorde cumple una función de dominante secundaria (normalmente de la dominante) y suele quedar reservado a momentos de especial tensión como, en el caso de Mozart, los periodos finales de las secciones de introducción de una forma sonata (véase por ejemplo la introducción de la sinfonía 36 *Linz*), así como del final del desarrollo (sirvan como ejemplo los finales de los desarrollos de estas sinfonías, al igual que otras sonatas para piano como la KV 370).

Este acorde se compone, en esta época, de tres o cuatro sonidos, de los cuales dos son de resolución obligada:

- la sensible que resuelve por semitono ascendentemente
- el bajo que resuelve también por semitono, pero en este caso descendentemente.

Estos son los únicos requerimientos básicos que caracterizan el uso de dicho acorde a finales del siglo XVIII. De hecho, antes de la desaparición del bajo cifrado, la forma de completar el acorde podía ser muy dispar, dependiendo en última instancia de la realización del instrumentista que realizara el continuo en un instrumento polifónico como el clave. Este es el acorde que, por ejemplo, nos podemos encontrar en una ópera italiana del siglo XVIII a la hora de hablar de aspectos como la muerte o el dolor, como en el aria «Pallido il sole» de la ópera *Artaxerxes* de J. A. Hasse (1730).



Imagen 1. Típica escritura en la ópera italiana del acorde de sexta aumentada (en la segunda mitad de los compases 4 y 5) extraído de J. A. Hasse: *Artaxerxes*: «Pallido il sole». (Escrita en 1730)

Posteriormente, en la segunda parte de su tratado publicada en 1762, K. Ph. E. Bach habla del acorde de sexta aumentada completando la realización del continuo solo con la tercera (desde la nota del bajo), es decir, solo con tres sonidos:¹⁹



Imagen 2. Modelo de realización del acorde de sexta aumentada, extraído de *Versuch über die ware art das Clavier zu spielen* de Karl Ph. E. Bach

¹⁹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, ed. por Eva Martínez Marín (Madrid: Dairea, 2017), 215.

Sin embargo, a la hora de la ejecución solo podemos tener constancia plena de la forma de completar el acorde en obras instrumentales de a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en las que el relleno armónico aparece explícitamente en las voces internas gracias a la paulatina desaparición del continuo. Dicho esto, el acorde más frecuente es el que se ha dado en denominar «sexta aumentada italiana», consistente en tres sonidos diferentes, al igual que los ejemplos que propone K. Ph. E. Bach:



Imagen 3. En el segundo pulso del primer compás tenemos un ejemplo de acorde de sexta aumentada italiana

En otros casos aparecen ejemplos de este mismo acorde con un cuarto sonido. En el caso de la añadidura de dicho cuarto sonido, el que aparece más frecuentemente en la música de Haydn y Mozart es la quinta justa sobre el sonido del bajo, dando así lugar a lo que se ha denominado como «sexta aumentada alemana». De esta forma, el acorde resultante (normalmente en función de dominante de la dominante) podría resolver de forma tradicional (dominante, normalmente con cuarta y sexta cadencial) dentro de la tonalidad, pero también, al ser enarmónicamente idéntico al acorde de séptima dominante del II grado napolitano, podría permitir modulaciones sorprendentes, tan usadas por Haydn y explotadas por Beethoven:



Imagen 4. Ejemplo de acorde de sexta aumentada alemana en el compás 14, extraído de J. Haydn: Sinfonía 48 en do mayor (1.ª mov. Compases 12 a 15). (Escrita probablemente en 1772)

Imagen 5. Acorde de sexta aumentada alemana (compás 49) extraído de W. A. Mozart: Sinfonía 31 en re mayor, KV. 297 (1.º mov. Compases 46 a 51). (Escrita en 1778)

Imagen 6. Sexta aumentada y modulación por enarmonía entre las notas sol bemol (compases 27 y 28) y fa sostenido (compás 29) para así modular a do mayor, extraído de L. van Beethoven: Sinfonía n.º 5 en do menor, Op. 67 (2.º mov., compases 25 a 31) (Escrita entre 1804 y 1808)

Sin embargo es ciertamente infrecuente encontrar ejemplos dentro de la música del siglo XVIII en los que la nota con la que se completa este acorde sea una cuarta aumentada respecto al bajo, un intervalo ciertamente tenso e inestable. A este acorde lo solemos llamar «sexta aumentada francesa» y es característico por su mayor tensión e inestabilidad respecto a los ejemplos anteriores. Podemos encontrar algunos ejemplos de este acorde en muy contadas ocasiones dentro de la música de los tres grandes autores clásicos:



Imagen 7. Utilización del acorde de sexta aumentada francesa (compás 78) como cierre de la sección de desarrollo, extraído de W. A. Mozart: Sonata para piano en la menor KV. 310 (1.º mov. Compases 77-80). (Escrita en 1778)



Imagen 8. Utilización del acorde de sexta aumentada francesa (segunda mitad del compás 8). Extraído de J. Haydn: *Die Schöpfung*, Introducción: *Die Vorstellung des Chaos* (Compases 5 al 9). (Compuesto en 1797-8)

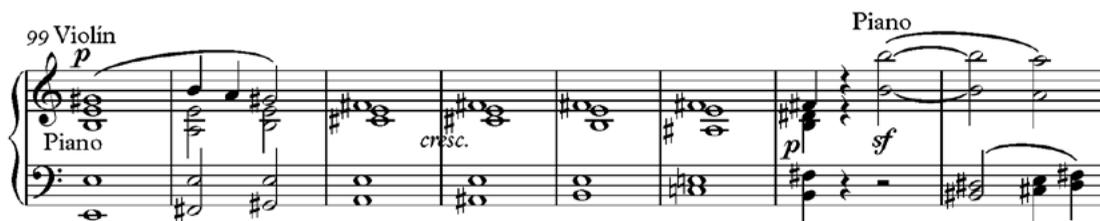


Imagen 9. Utilización del acorde de sexta aumenta francesa (compás 104), extraído de L. van Beethoven: Sonata para violín y piano Op. 47 *Kreutzer*, (1.º mov. Compases 99 a 106). (Compuesta en 1802)

Sin embargo, la motivación de la inclusión de un acorde de estas características en estos últimos tres ejemplos propuestos viene más por el color y la tensión del acorde en sí mismo (en obras escritas en una tonalidad menor) que por el movimiento contrapuntístico de las voces. Esto es algo que podremos apreciar en el cambio de paradigma de la música posterior de autores como Spohr hacia un uso de la armonía cromática cada vez menos vinculada al movimiento contrapuntístico de las voces para aparecer paulatinamente más ligada a un uso dramático del lenguaje armónico.

En algunos casos extraídos de finales del periodo clásico, la forma de completar el acorde obedece más al movimiento contrapuntístico de las voces que al mero color armónico del acorde, dando lugar en ciertos casos a un uso incipiente de la sexta aumentada francesa, entendida como consecuencia del movimiento contrapuntístico por notas de paso de las voces. Este será el punto de partida de la evolución de este acorde a la que sometería Spohr durante las siguientes décadas.

The image shows a musical score for measures 61 to 65 of the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 20 in D minor, K. 466. The score is arranged in three systems. The first system is for Violines (Violins), the second for Vientos (Winds), and the third for Cuerda grave y fagot (Low strings and Bassoon). A red box highlights a specific chord in the wind part, which is the augmented sixth French chord mentioned in the text. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 10. Utilización de acorde de sexta aumentada francesa (señalado en el recuadro) surgido como consecuencia del movimiento de las voces. Los violines y bajos llegan al sol sostenido y al si bemol respectivamente por cromatismo, mientras que la línea de oboe primero pasa por el mi como nota de paso, dando lugar a este singular acorde. Extraído de W. A. Mozart: Concierto para piano n.º 20 en re menor KV. 466 (1.º mov. Compases 61 al 65). (Compuesto en 1785)

III.2. La sexta aumentada francesa como origen de la armonía de Tristán

El uso de este acorde es cada vez más habitual entre los autores de comienzos del siglo XIX. Podemos encontrarlo con relativa frecuencia en obras de los anteriormente mencionados. Por ejemplo, el uso que Franz Danzi da a este acorde en el comienzo de su 4.ª sinfonía obedece a la misma finalidad que el caso de Mozart, la de otorgar un movimiento contrapuntístico a las voces que, de otra forma, se vería mucho más limitado.



Imagen 11. Utilización similar del acorde de sexta aumentada a la del ejemplo anterior, como movimiento contrapuntístico de las voces intermedias. Extraído de F. Danzi, Sinfonía 4 en re Mayor Op. 20 (1.º mov. Introducción). (Compuesta probablemente en 1816)

Sin embargo, el uso de este acorde es tan marcado y característico en la música de Spohr que bien podría considerarse como uno de sus acordes fetiche, ya que parece emplearlo más frecuentemente que sus contemporáneos de los años que van desde 1810 hasta 1835. Tomemos como ejemplo algunas obras compuestas en los mismos años que las obras de madurez de Spohr. En una obra de una hora de duración como la Novena sinfonía de Beethoven (estrenada en 1824) aparecen un total de cinco acordes de sexta aumentada (siete, si contamos dos de ellos, que son mera repetición literal unos de otros),²⁰ de los cuales solo dos de ellos son propiamente la sexta aumentada francesa de la que hablamos (en los movimientos primero y cuarto). Por otro lado, solamente en la obertura (de menos de diez minutos) del colosal oratorio *Die Letzten Dinge* de Spohr (estrenado en 1825) aparece el acorde de sexta aumentada en 14 ocasiones, de las que 11 son en la forma de sexta aumentada francesa. Algo similar ocurre con la sinfonía 3 de Spohr (1828), en cuyo primer movimiento (de diez minutos de duración) aparece también 14 veces, de las cuales 4 son en forma de sexta aumentada francesa.

Ya en la década de 1810, y de mano de la música de determinados autores como Spohr, este acorde paulatinamente llegaría a tener entidad como acorde propio en sentido estricto, con un uso muy frecuente y sin necesidad de preparación ni de justificación por movimiento contrapuntístico. Este uso y evolución en la utilización de este acorde es análogo al que años atrás se le había dado a otro acorde: el de séptima dominante. Si bien en un primer momento el sonido disonante (la séptima) era parte del movimiento contrapuntístico de las voces (surgía como nota de paso), solo posteriormente pasaría

²⁰ *Ludwig van Beethoven Werke*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. Las afirmaciones aquí plasmadas son fruto del análisis de la citada partitura. A continuación se enumeran las ocasiones en las que aparece este acorde en la novena sinfonía de Beethoven: compases 216 (sexta aumentada francesa) y 489-490 (sexta aumentada italiana) del primer movimiento; compases 256-259 y su repetición literal en los compases 786-789 (sexta aumentada alemana) del segundo movimiento; compás 98 (sexta aumentada alemana) del tercer movimiento; compás 6 y su repetición literal en el compás 214 (sexta aumentada alemana) y 515-516 (sexta aumentada francesa) del cuarto movimiento.

a interpretarse como un sonido con entidad propia dentro del lenguaje de su época sin preparación alguna ni actuando la séptima del acorde como nota de paso. Por ello es especialmente conocido el famoso comienzo de la primera sinfonía de Beethoven, con un uso directo de un acorde de séptima dominante durante tres compases consecutivos.

Algo similar podemos observar con el acorde de sexta aumentada francesa en el caso de Spohr, que surge directamente sin obedecer a un movimiento contrapuntístico previo, sino más bien como resultado de la búsqueda de la sonoridad especial de este acorde en el preciso instante que Fausto clama que las luces se apagan.

The image shows a musical score extract from L. Spohr's *Faust*, measures 239 to 248. The score is written for voice (Faust) and piano accompaniment. The lyrics are: "her zu mir! Lich - ter ver - löscht! Man - tel brei - te dich aus! Hal - tet euch fest!". The score includes parts for Trompas (trumpets) and Cuerdas (strings). The key signature is B-flat major, and the time signature is 2/4. The music features a prominent use of the augmented sixth chord (French augmented sixth) in measures 242 and 244.

Imagen 12. Extracto de L. Spohr: *Faust*. n.º 6 *Recitativ und Ensemble* (compases 239 a 248), en el que se puede apreciar el uso del acorde de sexta aumentada francesa (compases 242 y 244) sin justificación alguna por parte de las voces intermedias. (Compuesto en 1813)

No parece infundado suponer que el acorde de sexta aumentada francesa que había aparecido en ejemplos puntuales en el clasicismo de los momentos de corte dramático más marcados de Mozart y Haydn pase a formar parte del lenguaje armónico y del estilo característico de un autor plenamente romántico como Spohr, y que éste lo transformaría más que otros autores (debido a la ingente cantidad de usos que le dio a lo largo de su obra) hasta asemejarlo notablemente a las versiones que de él conocemos en el repertorio de autores posteriores.

Además, el uso que hace Spohr de estos acordes en su discurso musical está muy emparentado con el uso que hace Mozart años atrás, empleándolo especialmente en los momentos estratégicos de final de secciones introductorias y final de desarrollo, previo a semicadencias de notable importancia estructural.

Un ejemplo típico y característico de este uso, previo a una semicadencia y empleado indistintamente en tonalidades mayores y menores, podríamos hallarlo en la introducción del concierto para violín n.º 11, en sol mayor Op. 70:



Imagen 13. Uso del acorde de sexta aumentada como fruto del complejo movimiento contrapuntístico entre las voces. Fragmento extraído de L. Spohr: Concierto para violín n.º 11 en sol mayor Op. 70 (1.º mov. Introducción. Compases 8 al 12). (Compuesto en 1825)

Por ello, podríamos deducir que Spohr, junto con otros autores menos difundidos en su época como Onslow o Hummel, es testigo y transmisor de la tradición del empleo del acorde de sexta aumentada en general, que hereda especialmente de Mozart en su uso en momentos específicos, y que, además, lo hace evolucionar hasta generalizar el uso del acorde de sexta aumentada francesa en particular a lo largo de la música de sus épocas más maduras (sobre todo a partir de 1820) mucho más de lo que otros autores como Beethoven o Schubert pudieran haberlo hecho.

Un ejemplo muy cercano al que posteriormente aparecerá en Wagner lo encontramos ya en Spohr, en la ópera *Der Alchymist* (1830), ambientada en la Granada medieval.

Alonzo
Das A lon- zo's Zü - ge trägt?

Imagen 14. Uso del acorde de sexta aumentada con giro melódico ascendente, cada vez más próximo al giro cromático de Tristán. Extraído de L. Spohr: *Der Alchymist*, aria «O welcher Reiz diez Holde bild», del I acto. (Compuesta en 1829-30)

Además debemos tener en cuenta que este acorde está en el origen del motivo principal de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, ya que es la función principal que tiene el acorde inicial en este contexto tras la resolución de la apoyatura ascendente, y que aparece sistemáticamente por la obra, otorgando al conjunto la unidad que se requiere.



Imagen 15. Aquí vemos una modificación del motivo del Tristán, en la que se puede ver el tratamiento ligeramente diferente que se da en el ejemplo anterior, de Spohr. Modificación sobre el original de R. Wagner: *Tristán e Isolda*, *Vorspiel* (compases 2 y 3). (Compuesta entre 1855-9)

Por otro lado, al margen de la influencia evidente en el origen de *Tristán e Isolda*, también se pueden observar similitudes con otra obra compuesta en la misma década, la ópera *Die Walküre*. En este caso, el origen de la influencia respecto a una fórmula cadencial muy especial se retrotrae a Mozart, siendo muy probablemente la música de Spohr la que aporta el testigo entre ambos extremos. En efecto, conociendo la decisiva influencia que Mozart tendría en Spohr sería extraño no encontrar en la música de este algún ejemplo similar y con la personalidad que tiene uno de los momentos cromáticos más célebres en la música de Mozart (y también una de las escenas más icónicas de toda la música de Wagner). Nos estamos refiriendo a la célebre semicadencia a la dominante (re) en la frase inicial de la Sinfonía en sol menor KV. 550 de W. A. Mozart (compuesta en 1788), con cromatismo del bajo y movimiento paralelo de séptima menor (enarmónica de la sexta aumentada) entre las voces interiores:



Imagen 16. Este es un caso célebre y muy significativo de la llegada al acorde de sexta aumentada por movimiento paralelo cromático entre violines y bajos, perteneciente a W. A. Mozart: Sinfonía 40 en sol menor, KV. 550 (1.º mov. Compases 11-16). Compuesta en 1788

Efectivamente, encontramos en un momento de la ópera *Jessonda* de Spohr (estrenada en 1823) un uso idéntico en lo que a tonalidad y movimiento de voces interiores se refiere, pero con una melodía que además incluye un acorde de sexta aumentada francesa (a diferencia del caso de Mozart):



Imagen 17. Uso idéntico al anterior del acorde de sexta aumentada por movimiento paralelo cromático entre violas y bajos, perteneciente a L. Spohr: *Jessonda*. N.º 11. *Recitativ.* (final). (Compuesto en 1822)

Pues en efecto, este tipo de cadencia tan infrecuente no puede dejar de recordarnos el célebre momento final del segundo acto (concretamente la cuarta escena) de *Die Walküre* (compuesta entre 1851 y 1854) en el que Brunhilda se aparece a Sigmund para anunciarle que en el siguiente amanecer se producirá su muerte:

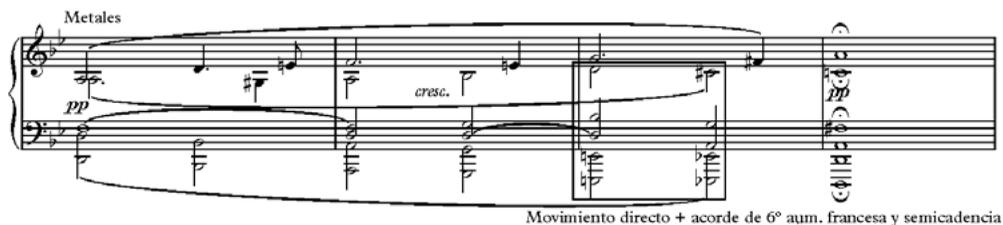


Imagen 18. Utilización similar a los ejemplos anteriores de un acorde de sexta aumentada por movimiento directo entre voces intermedias. Transportado a la misma tonalidad que los ejemplos anteriores. Extraído de R. Wagner: *Die Walküre*, II acto, 4.ª escena. (Compuesto entre 1851 y 1854)

Precisamente en un contexto similar (un anuncio de muerte al alba) se produce nuevamente en *Jessonda* una escena notablemente similar a la de Wagner, con un timbal percutiendo unos golpes de marcha fúnebre, mientras que la fórmula cadencial del final del recitativo deja entrever la interrogación del final tan característico de la frase de Wagner.

Imagen 19a. L. Spohr: *Jessonda*. Recitativ del final del I acto. Nadori anuncia la muerte de Jessonda. Similitud con la cuarta escena de *Die Walküre*. (Compuesto en 1821)

Imagen 19b. Obsérvese el movimiento cromático del bajo para dar lugar a un acorde de sexta aumentada con giro interrogativo previo a la semicadencia, al igual que en la frase de Wagner de la imagen 18. Extraído de L. Spohr: *Jessonda*. Recitativ del final del I acto. Jessonda acepta su muerte. (Compuesto en 1821)

III.3. La armonía cromática: movimientos melódicos de cuarta disminuida y acordes con quinta aumentada

A lo largo de los años correspondientes al periodo *Sturm und Drang* (aproximadamente entre 1765 y 1775) los compositores centroeuropeos mostrarían un importante interés por el desarrollo cromático de sus melodías, siendo especialmente Joseph Haydn uno de los mayores exponentes de este trabajo. En sus casi treinta años al servicio del príncipe Esterhazy, Haydn desarrollaría una genuina originalidad en su tratamiento de la armonía a través de la cromatización paulatina de sus melodías que sin duda generaría una importante influencia en muchos de sus compositores contemporáneos gracias a la amplia difusión que tuvo su música a partir de la década de 1770 por toda Europa.

Este desarrollo en el uso del cromatismo fue especialmente intenso en la época señalada e implicaba un gusto marcado por intervalos disminuidos y aumentados, tanto en los movimientos melódicos de las líneas horizontales como en la consecuente conjunción armónica y vertical de las

voces. Por otro lado, este tipo de trabajo contrastaba notablemente con el diatonismo propio de la simplicidad armónica de la música de estilo galante, anterior al *Sturm und Drang*. Podemos encontrar ejemplos del nuevo estilo cromático dentro del repertorio del músico de Rohrau en algunos de los movimientos lentos de las sinfonías de esta época (sinfonías 41 a 52 principalmente, aunque también otras). Sirvan como ejemplo las armonías de quinta aumentada que aparecen en la célebre Sinfonía 45 (llamada popularmente *Sinfonía de los adioses*) en fa sostenido menor:



Imagen 20. Acorde de quinta aumentada como consecuencia del retardo de la tercera menor. Extraído de J. Haydn: Sinfonía 45 en fa sostenido menor (2.º mov. Compases 174-180). (Compuesta en 1772)

Otro ejemplo podríamos verlo en las secciones con carácter temático que hacen uso de intervalos de cuarta disminuida o segundas aumentadas dando colorido a la línea melódica, que podemos apreciar por ejemplo en el inicio de la sinfonía 43, en mi bemol mayor.



Imagen 21. Uso de intervalos cromáticos en una melodía con carácter temático. J. Haydn: Sinfonía 43 (1.º mov. Compases 9-14). (Compuesta en 1771)

Este mismo concepto podemos apreciarlo en el segundo movimiento de esta sinfonía, en el que se alternan saltos que parten de la enarmonía del si natural con el do bemol, dando lugar a una alternancia entre saltos melódicos de cuarta disminuida (seguidos de resolución ascendente) y saltos de tercera mayor (seguidos de resolución descendente). De hecho, se puede apreciar que, como consecuencia de la aparición del do bemol, se produce verticalmente un acorde poco habitual en el contexto del siglo XVIII como es el de quinta aumentada.

The image shows a musical score for the second movement of Haydn's Symphony No. 43, measures 24-28. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with chords. Brackets and labels highlight specific harmonic features: 'Cuarta disminuida' (diminished fourth) and 'Acorde de quinta aumentada' (augmented fifth chord).

Imagen 22. Utilización de la enarmonía (do bemol = si natural) para dar lugar alternativamente a saltos melódicos de cuarta disminuida y acordes de quinta aumentada. J. Haydn: Sinfonía 43 (2.º mov. Compases 24-28). (Compuesta en 1771)

Entre los compositores contemporáneos influidos por el estilo y por los avances armónicos del Haydn del periodo *Sturm und Drang* está, por supuesto, W. A. Mozart, cuya música mostraría este avance a partir de la década de 1780. Ello se pone de manifiesto en la colección de cuartetos que Mozart dedicaría a Haydn en los años centrales de esta década, compuestos muy probablemente a imitación de las colecciones de cuartetos publicados por Haydn como Opus 20 (en 1772) y Opus 33 (en 1781).²¹

Este avance en términos armónicos vendría de la mano de un trabajo cada vez más consecuente y desarrollado de la enarmonía, ya que permitiría escribir y tocar en tonalidades cada vez más remotas. Si bien este uso de la enarmonía no era novedoso en el caso de los instrumentos de teclado —que ya venían haciendo uso indistintamente de la misma tecla para notas similares como sol sostenido y la bemol— no era tan habitual a finales del siglo XVIII en el caso de la escritura para cuerdas o para los grupos orquestales del momento. Sirva como ejemplo de este avance en términos de escritura cromática y enarmónica el caso de las siguientes obras para orquesta escritas en algunas de las tonalidades más aventuradas para su época: las sinfonías 45 (en fa sostenido menor) o la 46 (en si mayor), ambas compuestas por Joseph Haydn en 1772. Además, también es de esta época (concretamente de 1771), el uso enarmónico de la nota do bemol que se da en el movimiento lento de la sinfonía 43 de Haydn anteriormente mencionada.

Este tipo de saltos de intervalos disminuidos pasarían a formar parte del estilo melódico de algunos de los compositores herederos de Mozart y Haydn, como serían J. N. Hummel por un lado y L. Spohr por otro. En el caso de Spohr es significativa la cantidad de obras que lo incorporan en sus movimientos melódicos, como por ejemplo el primer Concierto para clarinete o el Quinteto para vientos y piano Opus 52, entre otras. De hecho, constituye el intervalo principal del movimiento.

²¹ Para más información véase: Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el Cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Música, 2009), 165-168.



Imagen 23. Utilización del intervalo de cuarta disminuida como intervalo principal del movimiento. Quinteto para vientos y piano Op. 52 (inicio del 1.º mov.). (Compuesto en 1820)

De hecho es especialmente llamativo cómo Spohr lo adoptaría a partir de su estancia en Viena (entre 1812 y 1815), y lo incorporaría a algunas de sus obras del mismo modo en el que Bach había incorporado el giro si bemol-la-do-si (B-A-C-H, en escritura germánica) o, años después, D. Schostakovich, con su celeberrima firma re-mi bemol-do-si (D-S-C-H). La primera obra en la que se puede apreciar esta vinculación entre el salto de cuarta disminuida y la firma de Spohr es en el Cuarteto Op. 29 n.º 1 en mi bemol mayor, cuyo primer compás comprende todos los elementos de su apellido: S (de mi bemol), *po* (abreviatura arcaica del termino italiano *piano*), H (de si natural) y R (correspondiente al dibujo de un silencio de negra):

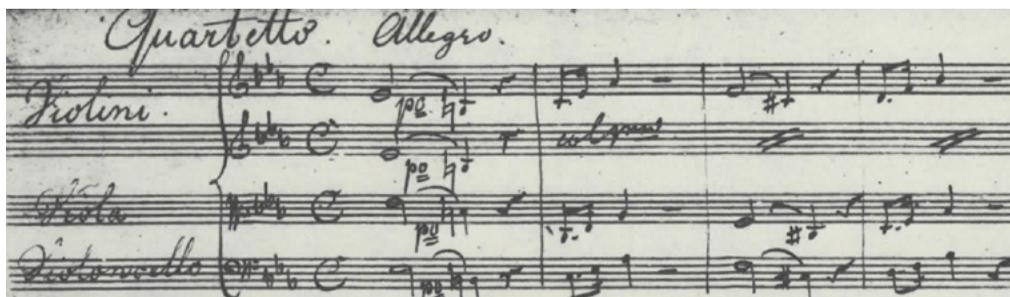


Imagen 24. L. Spohr: Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor Op. 29 n.º 1 (Compuesto en 1814)

Es curioso el hecho de que aparece una cantidad nada desdeñable de intervalos de cuarta disminuida en pasajes escritos en mi bemol mayor (o do menor), tanto en obras de Haydn²² como

²² Véase, por ejemplo, las siguientes obras de J. Haydn: Sinfonía 97 en do menor (primer movimiento), *Die Jahreszeiten*, (introducción al invierno), entre otras muchas.

de Mozart²³ y, por supuesto, de Spohr²⁴, lo cual hace sospechar de cierta vinculación (así como de un significado extramusical) entre esta armadura y algún tipo de experimentación armónica basada en los saltos melódicos poco habituales (como la cuarta disminuida) a lo largo del repertorio de estos tres autores. Pero eso sería asunto de estudio para otro trabajo más enfocado en los elementos retóricos que hereda Spohr del clasicismo y que trasmite a los compositores posteriores (especialmente a J. Brahms).

Por otro lado, el acorde de quinta aumentada del que hace uso L. Spohr es un elemento relativamente habitual en el lenguaje clásico de sus antecesores que surge como consecuencia de la cromatización de la quinta del acorde precedente, utilizando ésta como nota de paso hacia la tercera del acorde resolutivo. Esto es especialmente habitual en la música avanzada de Haydn y Mozart.

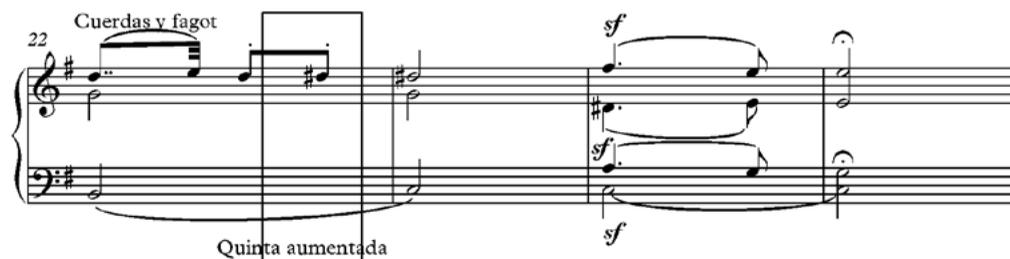


Imagen 25. Uso característico del acorde de quinta aumentada en el clasicismo. Extraído de J. Haydn Sinfonía 104 (2.º mov. Compases 22-25). (Compuesta en 1795)

Sin embargo, el uso de este acorde como fruto del movimiento cromático de una voz no impide que excepcionalmente pueda considerarse este acorde como un ente en sí mismo en determinados contextos, y siempre que las exigencias literarias lo requieran, como por ejemplo en el inicio de *Die Schöpfung* (1797) de J. Haydn, en el que se describe el caos previo a la creación divina mediante un conjunto de armonías cromáticas que están más cerca de las armonías wagnerianas que de las de su propia época. En esta introducción aparecen varios ejemplos de acordes con la quinta aumentada. Entre ellos se ha seleccionado el siguiente ejemplo, en el que se suceden dos usos diferentes de la quinta aumentada en compases consecutivos. En primer lugar tenemos un acorde de do mayor con séptima superpuesto a un la bemol en el bajo, lo que crea varias disonancias sobre la nota grave, entre ellas la quinta aumentada (este acorde complejo sería especialmente habitual en la música de Spohr, y

²³ Véase, por ejemplo, las siguientes obras de W. A. Mozart: Sinfonía 40 en sol menor KV. 550 (segundo movimiento, en mi bemol mayor), Concierto para piano 22 en mi bemol mayor KV. 482 (segundo movimiento), entre otras muchas.

²⁴ Véase, por ejemplo, las siguientes obras de L. Spohr: Obertura en do menor Op. 12 (inicio), Concierto para clarinete n.º 1 en do menor (segundo tema del primer movimiento) o su Cuarteto n.º 34 en mi bemol mayor Op. 152. (primer movimiento en general), entre otras muchas.

posteriormente en la de R. Schumann y P. I. Tchaikovsky entre otros). En el segundo caso tenemos un acorde puro de quinta aumentada que surge por el retardo del do bemol. En ambos casos la duración del acorde en un movimiento lento (*Largo*) hace que tengan importancia significativa:

Quinta aumentada por superposición de acorde de Do M7 sobre La b

Quinta aumentada por retardo del Do b

Imagen 26. Dos usos del acorde de quinta aumentada. Extraído de J. Haydn: *Die Schöpfung*, Introducción: *Die Vorstellung des Chaos*. (Compases 5-9). (Compuesto en 1797-8)

Sabemos que Spohr dirigió varias veces *Die Schöpfung* a lo largo de su vida, entre las cuales está aquella que se dio en el festival veraniego de Frankenhausen de 1810, en la que Spohr empuñó un rollo de papel a modo de batuta improvisada en una época en la que aun no existía tal cosa. Debido al alto grado de conocimiento que Spohr tenía de este repertorio es muy probable que incorporara elementos de una música tan original para su tiempo en su propia creación.²⁵

III.4. La armonía cromática en Spohr y sus sucesores: acordes de quinta aumentada

La evolución del uso del acorde de quinta aumentada en Spohr parte del lenguaje típico del clasicismo: por un lado la quinta aumentada aparece como nota de paso cromática en un acorde de dominante como puede verse en algunas obras de su segunda etapa como en el famoso Noneto Op. 31 (1814). La diferencia con un uso totalmente clásico de este acorde radica en que, si bien Haydn nunca lo hubiera incluido en un tema principal susceptible de ser repetido y desarrollado incansablemente, Spohr introduce este cromatismo en el tema principal, cuyo motivo lleva implícito en su desarrollo un uso continuado de este acorde:

²⁵ Para más información se recomienda leer el artículo: Keith Warsop, «Spohr and Haydn», *Spohr Journal* 40 (2013): 17-18; perteneciente a la Spohr Society of Great Britain. <http://www.spohr-society.org.uk/>.



Imagen 27. Dos tipos de uso del acorde de quinta aumentada extraídos de L. Spohr: Noneto Op. 31 (1.º mov. Inicio). (Compuesto en 1814)

Un uso más exagerado en cuanto a duración e importancia le daría Spohr a este acorde en una obra tan influyente para los compositores posteriores (especialmente para Mendelssohn y Wagner) como el oratorio *Die Letzten Dinge* (1826). En el momento culminante de esta extensa obra, cuando las trompetas del apocalipsis anuncian la venida de Dios y el despertar de los muertos para el juicio final, la armonía se cromatiza de forma significativa para dar lugar a la tormenta apocalíptica perfecta. En ese instante pasamos de la paz de si bemol mayor a sol menor mediante el acorde de paso de quinta aumentada, dando así paso a un macabro coro de cadáveres entonando un tempestuoso número, incidiendo así en el carácter dramático del cromatismo generador del acorde disonante:



Imagen 28. Utilización del acorde de quinta aumentada como eje para modular de si bemol mayor a sol menor. Extraído de L. Spohr: Oratorio *Die Letzten Dinge* (N.º 15 Coro). (Compuesto en 1825-6)

Algo similar podemos encontrar en la Sinfonía 1 de Norbert Burgmüller que, por cierto, en la época del estreno de *Die Letzten Dinge* era alumno de Spohr (aun siendo de Düsseldorf, estudió en Kassel desde 1827 hasta 1830).²⁶ Este autor –nacido en 1810 y muerto prematuramente en Aachen

²⁶ Véase Alexandre Malibran, *Louis Spohr: Sien Leben und Wirken* (Fráncfort del Meno: Gauertänder's Verlag,

envuelto en trágicas circunstancias en 1836— fue muy influyente entre los compositores alemanes de mediados del siglo XIX. No es casual que F. Mendelssohn dirigiera varias veces su primera sinfonía o que R. Schumann orquestara el tercer movimiento de su inconclusa segunda sinfonía como muestra de admiración hacia su escasa pero valiosa música.²⁷ Posteriormente J. Brahms hablaría elogiosamente de su música en una carta desde Düsseldorf a Clara Schumann.²⁸

En el siguiente ejemplo podemos apreciar un uso similar del acorde de quinta aumentada al que hace Spohr en un movimiento de la primera sinfonía de Burgmüller (1833). A lo largo de toda esta sinfonía son enormes las similitudes con la tercera sinfonía en do menor de Spohr (1828), así como con la posterior primera sinfonía de Brahms, también en do menor (1876).

The image shows a musical score for two parts: Clarinetes y fagotes (Clarinets and bassoons) and Bajos (Bass). The Clarinetes y fagotes part is written in a treble clef and features a series of chords, including a prominent augmented fifth chord. The Bajos part is written in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Imagen 29. Uso similar a la imagen 28 del acorde de quinta aumentada. N. Burgmüller: Sinfonía 1 (1.º mov. Puente modulante). (Compuesta en 1833)

Sin embargo, en obras posteriores, este uso del acorde de quinta aumentada vendría dado en ocasiones sin ningún tipo de justificación melódica, surgiendo directamente, de la misma forma en la que Haydn entendía dicho acorde en el compás 7 del preludio de *Die Schöpfung* (Imagen 8):

1860). En el apéndice de este trabajo biográfico figura un listado con los nombres y procedencias de sus alumnos desde 1805 hasta 1856.

²⁷ Christopher Fifield, *The German Symphony between Beethoven and Brahms* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015), 45-48.

²⁸ Styra Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 60.



Imagen 30. Utilización directa del acorde de quinta aumentada sin preparación ni justificación melódica, similar al primer caso del ejemplo 15 de J. Haydn. Extraído de L. Spohr: Sonata concertante para violín y piano en mi mayor Op. 112 (1.º mov. Compases 62-65). (Compuesta en 1837)

Por último, aparece una novedad en la música de Spohr de la década de 1820, y es la inclusión melódica de un acorde desplegado de quinta aumentada, dando así lugar a melodías más ambiguas tonalmente, como se puede apreciar en el comienzo del Concierto n.º 11 para violín Opus 70 (1825) en sol mayor:



Imagen 31. Utilización melódica del acorde de quinta aumentada. Extraído de L. Spohr: Concierto n.º 11 para violín en sol mayor Op. 70 (1.º mov. Inicio). (Compuesto en 1825)

Algo similar podemos encontrar al inicio de su Dúo para violines en re mayor, Op. 67 n.º 2 (1824), en el que, además, la sucesión descendente de arpeggios y el ritmo no pueden dejar de recordarnos al comienzo tonalmente tan ambiguo de *Eine Faust-Symphonie* de F. Liszt (1854). Precisamente sería a partir de la música Liszt posterior a su llegada a Weimar (después de 1850) cuando podríamos hablar ya de una emancipación total del acorde de quinta aumentada, entendiendo así todos sus sonidos, no

como elementos de tensión que buscan una resolución melódica, sino como parte integrante esencial de su peculiar sonoridad. Este es el caso del ejemplo extraído del inicio de la citada sinfonía de Liszt.²⁹

The image displays a musical score for two parts: Violines (Violins) and Violas y violonchelos (Violas and Violonchelos). Both parts feature a chromatic descending rhythmic motif. The Violines part is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violas y violonchelos part is written in a bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The motif consists of a series of eighth notes descending chromatically, with a consistent rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note.

Imagen 32. Similitud en el comienzo de sendas obras de Spohr y Liszt: uso del acorde de quinta aumentada y semejanza del motivo rítmico descendente cromáticamente entre L. Spohr: Dúo para violines en re Mayor Op. 67 n.º 2 (Comienzo del 1.º mov) (Compuesto en 1824) y F. Liszt: *Sinfonía Fausto* (Comienzo del 1.º mov). (Compuesta en 1854)

III.5. El giro melódico cromático. La apoyatura ascendente

Teniendo en cuenta todos los avances armónicos anteriormente mencionados, propios de la investigación de un joven J. Haydn en la lejana corte de los Esterhazy, especialmente durante la década de 1770, y la notable difusión de la que su música gozaría a lo largo de finales del siglo XVIII por toda Europa, no es de extrañar el uso de la armonía cromática que algunos compositores más jóvenes como Mozart emplearían en su obra a partir de la influencia de Haydn.

Si bien la música de Mozart anterior a 1780 es en líneas generales notablemente diatónica, con secciones de desarrollo cortas y relativamente simples y con una gran cantidad de secciones temáticas yuxtapuestas, la música posterior a la influencia de Haydn se nos presenta mucho más cromática, con desarrollos más extensos y complejos y más elegante en lo que a cantidad de medios se refiere.

Este cambio podemos apreciarlo en el uso mozartiano a partir de 1780 de melodías de un corte mucho más cromático que las empleadas anteriormente.

²⁹ Esta similitud ya ha sido observada previamente en Berrett, *Characteristic conventions...*

En el siguiente caso podemos observar el comienzo del cuarteto en mi bemol mayor de Mozart KV. 428, compuesto en 1783, que resulta notablemente cromático para tratarse de un momento de establecimiento de la tonalidad como el inicio de la obra. Este uso del cromatismo hace que, al menos de forma embrionaria, aparezca sugerido el motivo de cuatro notas que es objeto de estudio en este apartado.



Imagen 33. Uso de melodía cromática que lleva a sugerir el motivo cromático ascendente. Extraído de W. A. Mozart: Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor KV. 428 (1.º mov. Inicio). (Compuesto en 1783)

A continuación, el segundo movimiento de este cuarteto de cuerda presenta el mismo giro melódico cromático ascendente.



Imagen 34. Uso explícito del motivo cromático ascendente en el segundo violín (compases 15 y 16 en clave de fá). Extraído de W. A. Mozart: Cuarteto en mi bemol mayor KV. 428 (2.º mov. Compases 14-18). (Compuesto en 1783)

Este tipo de movimientos melódicos cromáticos los podemos observar no solo en la colección de los cuartetos dedicados a Haydn, sino también en las cinco últimas sinfonías o en algunas sonatas para piano (como el segundo tema de la Sonata para piano en do menor KV 457). Este cromatismo no puede dejar de recordarnos inevitablemente al del preludio del Tristán de Wagner, compuesto más de sesenta años más tarde, cuando en realidad se trata de un giro melódico muy habitual en los años iniciales del siglo XIX a partir de los avances armónicos propios del *Sturm und Drang* anteriormente

señalados por parte de Haydn y seguidos consecuentemente por Mozart y Spohr y, en menor medida, Beethoven.

De hecho, como señala Benet Casablancas³⁰, se puede apreciar este mismo giro melódico en obras como *Die Jahreszeiten* (1801) o en su último cuarteto de cuerda, publicado como Opus 103 (1803).



Imagen 35. Utilización del giro melódico cromático. Extraído de J. Haydn: *Die Jahreszeiten* (IV. *Winter*. Introducción, compases 16-18). (Compuesto en 1800-01)

Este giro cromático de cuatro notas ascendentes no es un simple cromatismo horizontal vacío de contenido armónico como podría ser una escala cromática sobre un prolongación monofuncional de un acorde determinado, sino que en muchos de estos casos tiene importantes implicaciones armónicas desde el momento en que indefectiblemente la primera nota del giro es real, la segunda es nota de paso y la tercera nota es una apoyatura que resuelve ascendentemente en el quinto grado de un acorde de dominante.

Este ejemplo de giro melódico cromático con apoyatura ascendente comenzaría a formar parte de las fórmulas melódicas típicas del incipiente estilo romántico del primer tercio del siglo XIX, ya que lo encontramos en innumerables ejemplos, algunos muy conocidos, de diferentes autores. Sirva como muestra esta colección de ejemplos de diferentes autores de comienzos de siglo:

³⁰ Benet Casablancas, «Haydn el progresivo. Estancamientos, crecimiento formal y emoción. –notas para el análisis–», *Quodlibet* 34 (2006): 69.



Imagen 36. Motivo cromático ascendente. Extraído de L. van Beethoven: Sonata n.º 8 en do menor, Op. 13 *Patética*, 1.º mov. (Introducción, compases 7-9). (Compuesta 1798)



Imagen 37. Motivo cromático ascendente. Extraído de L. Spohr: Concierto para violín en la mayor, WoO12, (1.º mov. Compases 56-59). (Compuesto en 1804)



Imagen 38. Motivo cromático ascendente. Extraído de F. Danzi: Sinfonía en do mayor Op. 20 P. 221 (3.º mov. Inicio). (Compuesta probablemente en 1805)

Esta fórmula melódica sería usada abundantemente durante las siguientes décadas, especialmente por aquellos autores cuyo estilo armónico fuese más audaz, hasta convertirse en un

movimiento melódico perfectamente distinguible, característico de la estética *Biedermeier*³¹. Como muestra, presentamos otro ejemplo más avanzado en el tiempo de este uso, extraído de un autor contemporáneo a Spohr y defensor, al igual que éste, de una estética y un lenguaje herederos del estilo más avanzado armónicamente de las últimas obras de Haydn y Mozart. Nos estamos refiriendo al compositor y aristócrata anglo-francés Georges Onslow (1784-1853).



Imagen 39. Obsérvese la curiosa y retorcida forma de establecer la tonalidad al comienzo del movimiento rápido tras la introducción lenta. Se puede apreciar el motivo cromático ascendente en una voz intermedia (violines II) y su respuesta descendente (en violines I). Extraído de G. Onslow: Sinfonía 4 en sol mayor Op. 20, (1.º mov. Inicio del *Allegro Spirituoso*). (Compuesta en 1846)

III.6. El giro melódico cromático. La apoyatura ascendente

Quizás parezca superflua la relación entre los ejemplos mencionados en el apartado anterior y el giro de Tristán tal y como se presenta al comienzo de la ópera, debido a que en los ejemplos propios de los compositores de la estética *Biedermeier* se trata de un simple giro melódico de cuatro notas cromáticas. Además, hay que tener en cuenta que el juego de tensiones y distensiones en estos ejemplos difiere del caso del comienzo de Tristán: mientras que en los ejemplos anteriormente mencionados el único momento de tensión es la tercera nota, por ser una apoyatura (y, por tanto, disonante), en el caso de Wagner la mayor tensión se produce en la primera nota del giro, ya que también es una apoyatura que resuelve ascendentemente y surge como consecuencia del inicio de la frase que llevan a cabo los violonchelos.

³¹ Denominación que se le ha dado a un tipo de gusto artístico propio de los años comprendidos entre el Congreso de Viena de 1815 y las revoluciones liberales de 1848, característico inicialmente de las artes decorativas, pero ampliado el término posteriormente a cualquier manifestación artística de la época, incluyendo la música.



Imagen 40. Ejemplo del famoso comienzo de R. Wagner: *Tristan und Isolde* (*Vorspiel*, inicio).
(Compuesto entre 1857 y 1859)

Sin embargo, la evolución entre este giro cromático propio del final del clasicismo y de la época *Biedermeier* adoptaría en la música de Spohr de las décadas de 1820 y 1830 nuevas connotaciones que lo acercarían notablemente al origen del emblemático comienzo de la ópera *Tristán e Isolda*. Esto se puede apreciar en algunos ejemplos extraídos tanto de su celeberrima ópera *Jessonda*, estrenada en 1823, como de otras obras posteriores, como la ópera *Der Alchymist* (1830) (expuesto en la imagen 14) o el comienzo de la octava sinfonía (1847).

Aunque hoy en día la ópera *Jessonda* sea bastante desconocida por el oyente moderno, lo cierto es que esta ópera gozaría de un importante éxito durante al menos un siglo hasta la llegada de los nazis al poder en la década de 1930, cuando sería prohibida por su temática.³² De hecho sabemos que el propio Wagner dirigiría esta ópera en varias producciones llevadas a cabo en los años 1835 y 1837 en Dresde, así como en 1839 en Riga.³³

Son muchos los teóricos que se han percatado, entre ellos el gran estudioso de Spohr, C. Brown, de que la primera aparición de la protagonista en esta ópera viene precedida de un pasaje que recuerda enormemente al inicio del *Tristán*:

³² La ópera *Jessonda* trata sobre el amor entre un personaje histórico, el explorador portugués Tristán de Acuña, y Jessonda, la viuda del Rajá que debe ser sacrificada a la muerte de su esposo. Por tanto es una ópera que alude a una relación entre personas de razas distantes y cuya temática no era del agrado de la ideología supremacista de los nazis.

³³ Barry Millington, ed., *The Wagner Compendium* (Londres: Thames & Hundson, 1992), 69-70.



Imagen 41. L. Spohr: *Jessonda* (Acto I, n.º 6 *Recitativo*). (Compuesta en 1822)

Como podemos comprobar en este ejemplo las similitudes entre *Jessonda* y *Tristán* son obvias: la tonalidad, una línea previa sin armonización (en el caso de Spohr encomendada a una trompa solitaria), un acorde repentino y sin preparación en forma de séptima de sensible, un giro melódico casi idéntico y una resolución en un acorde de dominante de la, que refleja el anhelo propio de la acción dramática en ambos casos.

Como dijimos anteriormente, este giro melódico no solo es muy habitual dentro del registro de fórmulas típicas de Spohr, sino en general de muchos de los autores de comienzos del siglo XIX, aunque haya quedado hoy en día inevitablemente ligado en nuestras mentes al inicio de *Tristán e Isolda*. Quizás los ejemplos más notablemente parecidos al uso wagneriano de este giro melódico de entre todos los autores que lo emplean durante este período sean los que se dan en dos obras camerísticas de L. Spohr: el Cuarteto en sol mayor Op. 82 n.º 2, compuesto entre finales de 1828 y comienzos de 1829, y la Sonata concertante en mi mayor Op. 112, compuesta en 1837, por lo escueto de la aparición del motivo.³⁴



Imagen 42. Ejemplo de semicadencia similar a la de Wagner (imagen 40), extraído de L. Spohr: Cuarteto de cuerda n.º 24 en sol mayor Op. 82 n.º 2 (1.ª mov.; compases 93-97). (Compuesto entre 1828 y 29)

³⁴ Clive Brown ya hace mención a esta notable similitud en Brown, *Louis Spohr...*

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 77-80. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Violin part (top staff) starts with a trill on a whole note G#5 in measure 77, followed by whole notes in measures 78 and 79, and a half note in measure 80. The Piano part (bottom staff) features a chromatic ascending motif in measures 77 and 79, starting with a half note G#1 and moving up stepwise to a half note G#4. The piano part also includes chords and rests in measures 78 and 80. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (pff).

Imagen 43. Utilización aislada del motivo cromático ascendente. Extraído de L. Spohr: Sonata concertante en mi mayor Op. 112 (1.ª mov. Compases 77-80). (Compuesta en 1837)

III.7. La armonía errante a finales del siglo XVIII

En primer lugar es necesario definir este concepto para no dar lugar a equívocos. Podemos entender como armonías errantes a un conjunto más o menos extenso de resoluciones excepcionales de acordes que niegan sistemáticamente al oyente confirmación de expectativa alguna respecto a una resolución tonal evidente y otorgan en cambio la posibilidad de entrever y esperar sucesivamente diferentes tónicas alternativas y momentáneas, aunque estas no se lleguen a concretar.

Este procedimiento puede ser llevado a cabo mediante varias formas como por ejemplo resolviendo acordes de dominante en grados diferentes de la tónica, o modificando la forma de la tónica mediante la añadidura de una séptima o cualquier otro sonido que convierta dicho acorde en una dominante de otra tonalidad.

Sin embargo, quizás la forma más elaborada de armonía errante sea la que se produce mediante un movimiento cromático del bajo que produce (ayudado por una serie de notas comunes y ciertos cromatismos en las voces superiores) una serie de resoluciones excepcionales por enarmonía. Este recurso podríamos simplificarlo con un ejemplo tan simple como eficaz y que podría no tener fin:



Imagen 44. Realización de una secuencia de acordes errantes. Obsérvese el movimiento cromático descendente del bajo, las notas mantenidas de las demás voces (incluyendo notas enarmónicas) y el movimiento cromático ascendente de las voces restantes de forma alternativa (señalado con corchetes). Esta secuencia podría no tener fin ya que es cíclica

Teniendo esto en cuenta, quizás el ejemplo más antiguo y notable de este tipo de secuencias sea el extraído de la Sinfonía 65 en la mayor de J. Haydn, compuesta en plena etapa *Sturm und Drang*:



Imagen 45. Pasaje de armonías errantes en un desarrollo. Se sugieren las siguientes tonalidades: sol mayor, si menor, fa sostenido menor, la mayor, sol sostenido menor, fa sostenido menor. Extraído de J. Haydn: Sinfonía 65 en la mayor (1.º mov. Compases 70-77). (Compuesta probablemente en 1770)

Lo cierto es que este tipo de armonías aparecen muy infrecuentemente en la música de este periodo, salpicando muy esporádicamente la música de este y otros autores clásicos. Un ejemplo de ello

podría ser el que aparece en Beethoven, en su Cuarteto Op. 59 n.º 3 (1806) a lo largo de la inestable y misteriosa introducción al primer movimiento:

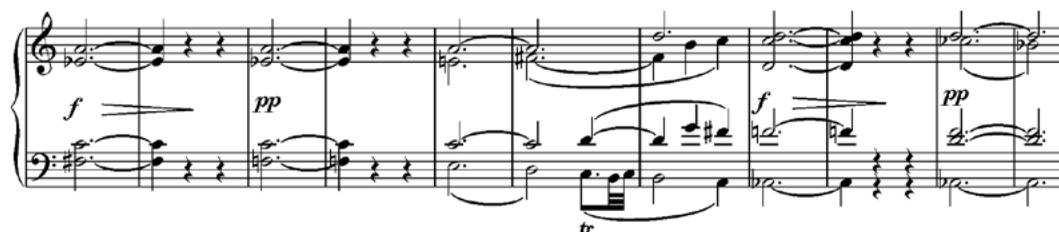


Imagen 46. Utilización de armonías errantes en el inicio de un cuarteto en do mayor. Se sugieren las siguientes tonalidades en los primeros once compases: sol menor, si bemol mayor, la menor, sol mayor, do menor, mi bemol menor. Extraído de L. van Beethoven: Cuarteto Op. 59 n.º 3 *Rasumovsky* (1.º mov. 11 compases iniciales). (Compuesto en 1805-06)

Este tipo de armonías aparecerán significativamente a partir de la década de 1820 en la música de Spohr, otorgando una inestabilidad al discurso acorde con la dramaturgia del texto. Por ejemplo es significativo el ejemplo que C. Brown propone respecto al oratorio *Die Letzten Dinge* (1826) en el que la sección solista «Siehe er kommt» del coro inicial, partiendo y acabando en fa mayor se pasa durante solo veintinueve compases por las siguientes tonalidades: do menor, si bemol menor, mi bemol mayor, mi bemol menor, si mayor, sol menor, si bemol mayor y re menor. En este contexto Spohr reserva la modulación más lejana y oscura (entre si mayor y sol menor) para el momento en que se pone música a la palabra «Tob» (muerto).

Asimismo, también es reseñable el siguiente ejemplo, extraído de la segunda parte del citado oratorio, en el que el tenor anuncia la llegada de la hora del juicio final.



Imagen 47. Utilización de armonías errantes que conlleva las siguientes tonalidades: sol menor, la menor y si bemol mayor. Extraído de L. Spohr: *Die Letzten Dinge*, n.º 14 *Recitativ*. (Compuesto en 1826)

III.8. La armonía errante que hereda Wagner

Como hemos visto anteriormente, la armonía errante era un recurso excepcional hasta que, en función del contexto, a partir de 1820 pasaría a formar parte del lenguaje armónico de la música de Spohr y otros autores, como por ejemplo Onslow. De hecho, es significativo el uso que de este tipo de resoluciones excepcionales se hace en el momento en el que, en la ópera *Jessonda*, Nadori explica a la protagonista que será quemada en una pira, de un modo similar al que Brunhilda anticipa a Sigmund la noticia de su muerte en la cuarta escena del acto II de *Die Walküre*, incluyendo el mismo gesto final a modo de interrogación (reflejado en la imagen 19b) tan característico de ambas escenas:

The image shows a musical score for strings and clarinet. The strings part is labeled 'Cuerdas' and starts with a piano (*pp*) dynamic. The clarinet part is labeled 'Clarinete' and enters later. The score illustrates a sequence of chords: D minor, F major, D minor, B minor, A minor, and G major. The clarinet part features a melodic line with a trill (*tr*) and a sforzando (*sf*) dynamic.

Imagen 48. Muestra del uso de armonías errantes. Desde el comienzo del pasaje hasta la entrada del clarinete se sugieren las siguientes tonalidades: re menor, fa mayor, mi menor, la menor, mi menor y si bemol mayor. Extraído de: L. Spohr: *Jessonda* (*Recitativ* del final del I acto). (Compuesto en 1821)

Sin embargo, la presencia de este tipo de armonías no se reduciría únicamente al ámbito de la música con trasfondo literario como la ópera o el oratorio, sino que también sería incluido en algunas obras de música pura, como el siguiente ejemplo:



Imagen 49. Armonías errantes extraídas de L. Spohr: Sonata concertante para violín y piano en mi mayor Op. 112 (1.ª mov. Compases 67-72). (Compuesta en 1837)

La aplicación wagneriana de este tipo de armonías aparece por primera vez en su temprana Sinfonía en do mayor (1832), compuesta en su época de formación, con solo diecinueve años de edad. En esta sinfonía se muestra tanto su admiración por el recientemente fallecido Beethoven, como, muy probablemente, por el lenguaje armónico de los nuevos románticos, como Onslow y Spohr, cuya música se interpretaba con frecuencia en los conciertos de la Gewandhaus de Leipzig a los que asistía el joven Wagner.³⁵



Imagen 50. El paradigma de las armonías errantes aparece en el punto culminante del desarrollo. Extraído de R. Wagner: Sinfonía en do mayor (1.ª mov. Final del desarrollo). (Compuesta en 1832)

³⁵ Dirigidos entonces por el antecesor de F. Mendelssohn al frente de la famosa orquesta de la Gewandhaus: C. A. Pohlenz (1790-1843). Para más información al respecto consultar Fifield, *The German Symphony...*, cap. 4.

La evolución que de este recurso se va a producir en la música de Wagner es tan amplia que sería motivo para muchas tesis,³⁶ por lo tanto señalaremos únicamente que será un recurso en constante evolución hasta que compositores posteriores a él (como Cesar Franck o Arnold Schönberg) recojan el testigo depositado por la evolución wagneriana de las armonías cromáticas de obras como el preludio del tercer acto de *Parsifal* (estrenado en 1882), recogidas a su vez de manos de las obras de Spohr en gran medida (como se ha tratado de demostrar en este trabajo).

The image displays a musical score for the beginning of Act III of Wagner's *Parsifal*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system, starting at measure 19, shows a piano (*p*) dynamic with a *cresc.* marking. The second system, starting at measure 22, continues the *cresc.* and reaches a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is characterized by dense, chromatic textures and complex harmonic structures.

Imagen 51. Armonías errantes en el Wagner avanzado. Extraído de: R. Wagner, *Parsifal* (III acto. Comienzo). (Estrenado en 1882)

IV. CONCLUSIÓN

La finalidad de este estudio es la de señalar una línea evolutiva en una tradición compositiva que buscaba la exploración de nuevos recursos de tipo armónico en la cual están presentes determinadas obras de Haydn y Mozart por un lado, y Wagner y muchos de sus sucesores por otro. Asimismo es una finalidad también mostrar el decisivo papel de Spohr como depositario de esta tradición compositiva anterior a él y como transmisor a compositores posteriores, a través de su decisiva influencia mucho más determinante en determinados parámetros que la de otros compositores tan estudiados como Beethoven o Schubert. Por tanto, este trabajo ha tratado de focalizar la atención sobre una serie de recursos técnicos de tipo armónico y melódico que, aun sin ser exclusivos de la música de Spohr (ni

³⁶ Sirva como ejemplo la metodología aportada por la *Neo-Riemannian Theory*

mucho menos), sí que están muy presentes en su música y definitivamente, mucho más que en la música de otros de sus contemporáneos como el propio Beethoven o Schubert.

Además, estos recursos, como creo que ha quedado demostrado, no son invención de Spohr, sino que son recogidos de la tradición del clasicismo vienés, encarnado especialmente en las figuras de J. Haydn y W. A. Mozart, cuya música Spohr conocía profundamente. Estos recursos sufren una evolución que es constante ya en manos de los autores de la generación de Spohr, siendo empleados además por los compositores más jóvenes del momento.

Como decíamos en la primera parte, en el caso de los recursos de tipo armónico analizados en este artículo, al estar vinculados con la evolución de la armonía cromática tan desarrollada en la música de Spohr, los compositores jóvenes en los que influiría especialmente serían los que a partir de la década de 1850 serían concebidos como Nueva Escuela Alemana (*Neudeutsche Schule*). Nos estamos refiriendo principalmente a R. Wagner, F. Liszt y H. Berlioz, pero también al entonces recientemente fallecido F. Chopin.

Por otro lado, otro tipo de recursos, como aquellos derivados del desarrollo motivico a partir de células minúsculas (tan explorado por J. Haydn años atrás) o la simbología retórica de tonalidades y melodías o, en definitiva, la inclusión de elementos propios del estilo erudito del siglo XVIII,³⁷ influirían no solo en los compositores recientemente mencionados, sino también en aquellos cuya música se concibió como la reacción a dicha Nueva Escuela Alemana a partir de 1850, como fueron R. Schumann, J. Brahms y N. Gade, o el entonces fallecido recientemente F. Mendelssohn, como se demostrará en futuros artículos.

Hay que señalar que la inclusión de elementos contrapuntísticos en la música de estos últimos autores se debe no solo al sometimiento a una tradición heredada del clasicismo vienés de corte más erudito, sino sobre todo al redescubrimiento a comienzos del siglo XIX de la figura que encarna más de un siglo antes los valores de este estilo por excelencia: Johann Sebastian Bach.

Quizás, el ensombrecimiento al que fue sometida la música de Spohr en los años sucesivos a su muerte se deba a varias causas, muchas de las cuales son analizadas en el último capítulo del libro de C. Brown. Pero, por todo lo anteriormente expuesto, podríamos añadir a esas razones al menos dos más. Por un lado, la complejidad del lenguaje utilizado por Spohr era solo accesible en los últimos años de su vida a su entorno cercano (un público erudito), en una época en la que paulatinamente se iba ampliando notablemente el público consumidor de un cada vez más estandarizado repertorio de concierto en grandes salas. Seguramente esto motivaría que el nivel de complejidad de la música de

³⁷ Término empleado en contraposición al estilo galante en John Rice, *La música en el siglo XVIII*, trad. por Juan González-Castelao Martínez (Madrid: Akal, 2019), cap. 2. A propósito de este término se menciona en este capítulo: «los compositores del estilo erudito compartieron con la cultura musical de su infancia un gusto por el contrapunto».

Spohr fuera en gran medida inaccesible para el gran público consumidor de la música de los conciertos públicos. Pero eso es asunto de investigación para otro trabajo.

Por otro lado, otro motivo para el olvido de Spohr tras su muerte pudiera ser que, tras la escisión entre la Nueva Escuela Alemana y los autores que reaccionaron ante ella (a partir de la década de 1850), ninguno de los dos frentes considerara como propia a la figura del ya anciano Spohr. Los autores como Brahms y Schumann lo considerarían seguramente demasiado cromático y complejo, mientras que los autores como Wagner y Liszt lo considerarían muy probablemente como un epígono de las formas clásicas del pasado por cultivar especialmente la música de cámara, la sinfonía y demás géneros vinculados con la «música pura». Por ello, la figura de Spohr pudo injustamente haber quedado sumida en la sima que se abrió cuando dos corrientes tan antagónicas se escindieron, mientras que Beethoven, ya lejano en el tiempo, fue reivindicado por ambos bandos y, sobre todo, por ciertos fanáticos nacionalistas y románticos que lo idealizaron.

En definitiva, cualquier estudioso que conozca en profundidad la música de J. Haydn y W. A. Mozart por un lado, y la de Wagner y Liszt por otro, podrá comprobar accediendo con cierta profundidad a la música de Spohr (así como también a la de otros compositores de su generación) cómo éste actúa como un eslabón perdido, tanto por el contenido evolutivo que aporta la palabra «eslabón», como por lo olvidado e infravalorado de su figura hoy en día, pero totalmente necesario en la cadena de transmisión de la tradición clásica en las generaciones siguientes.

V. REFERENCIAS

- Avins, Styra. *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*. Editado por Eva Martínez Marín. Madrid: Dairea, 2017.
- Berrett, Joshua. *Characteristic conventions of style in selected instrumental works of Louis Spohr*. Michigan: University of Michigan, 1974.
- Brown, Clive. *Louis Spohr: A Critical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Casablancas, Benet. «Haydn el progresivo. Estancamientos, crecimiento formal y emoción. —notas para el análisis—». *Quodlibet* 34 (2006): 46-71.
- Fifield, Christopher. *The German Symphony between Beethoven and Brahms*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.

- Göthel, Folker. *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spobr*. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1981.
- Lang, Paul Henry. «Editorial». En *Musical Quarterly*, vol. 39. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Malibran, Alexandre. *Louis Spobr: Sien Leben und Wirken*. Fráncfort del Meno: Gauertänder's Verlag, 1860.
- Marín, Miguel Ángel. *Joseph Haydn y el Cuarteto de cuerda*. Madrid: Alianza Música, 2009.
- Millington, Barry, ed. *The Wagner Compendium*. Londres: Thames & Hundson, 1992.
- Oliu Nieto, Marc. *Los dobles cuartetos de cuerda de Louis Spobr: Origen de un género*. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2020.
- Pleasants, Henry. *The musical Journeys of Louis Spobr*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1961.
- Rice, John. *La música en el siglo XVIII*. Traducido por Juan González-Castelao Martínez. Madrid: Akal, 2019.
- Rosen, Charles. *El estilo clásico: Haydn Mozart, Beethoven*. Traducido por Elena Giménez Moreno. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Sonneck, Oscar G., ed. *Beethoven contado a través de sus contemporáneos*. Traducido por Ana Pérez Galván. Madrid: Alianza Música, 2020.
- Sumner Lott, Marie. *The social worlds of 19th century*. Chicago: University of Illinois Press, 2015.
- Thayer, Alexander Wheelock. *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. 2. Princeton University Press, 1992.
- Warsop, Keith. «Spohr and Haydn». *Spobr Journal* 40 (2013): 17-18. ■