



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA.**

Departamento: Viento madera.

Especialidad e Itinerario: Interpretación (Clarinete)

Curso: 2018-2019

Trabajo Fin de Estudios

Proyecto

**LA INFLUENCIA DE LA ÓPERA EN LAS OBRAS PARA
CLARINETE DE CARL MARIA VON WEBER.**

MODALIDAD:

TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Autor: José Antonio Illescas Muñoz

Tutor: Cristina Strike Campuzano

Córdoba

Febrero 2019

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	3
1. Introducción	5
2. Carl Maria von Weber	6
3. La ópera a principios del siglo XIX	9
3.1. La ópera y C.M. von Weber	12
3.2. El papel del clarinete en las óperas de C.M. von Weber.....	22
4. Las obras para clarinete y la influencia operística.....	31
4.1. <i>Concertino</i> en do menor op.26	32
4.2. <i>Concierto</i> N°1 en fa menor op.73	34
4.3. <i>Concierto</i> N°2 en mi bemol mayor op.74	39
4.4. <i>Variaciones</i> para clarinete y piano sobre un tema de <i>Silvana</i> op.33	42
4.5. <i>Quinteto</i> para clarinete en si bemol mayor op.34.....	45
4.6. <i>Gran dúo concertante</i> para clarinete y piano en mi bemol mayor op.48.....	48

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

Ilustración 1. Carl Maria von Weber.....	6
Ilustración 2. Max y Caspar en Wolf's Glen (La garganta del lobo).....	19
Ilustración 3. Fragmento del solo del clarinete en la obertura de <i>Der Beherrscher der Geister</i> desde el c.125. Compases 123-133.	24
Ilustración 4. Solo del clarinete en N°8 Aria en la reducción para piano de <i>Abu Hassan</i> . Compases 1-3.....	26
Ilustración 5. Solo del clarinete en la obertura de <i>El cazador furtivo</i> . Compases 96-145.	27
Ilustración 6. Solo de clarinetes en el N°12 Aria de <i>Euryanthe</i> desde el c.17. Compases 12-38.	29
Ilustración 7. Solo del clarinete en la Obertura de <i>Oberon</i> en el compás 64. Compases 59-86.	30
Ilustración 8. Heinrich Baermann.	31
Ilustración 9. Fragmento del <i>Concertino</i> . Compases 118-146.....	34
Ilustración 10. Fragmento de <i>El cazador furtivo</i> , escena final del 2º acto. Compases 122-131.	34
Ilustración 11. Fragmento del <i>Concierto</i> N°1 primer movimiento. Compases 43-82.	36
Ilustración 12. Fragmento del <i>Concierto</i> N°1 segundo movimiento. Compases 41-69.	38
Ilustración 13. Fragmento del <i>Concierto</i> N°2 primer movimiento. Compases inicio-69.	40
Ilustración 14. Fragmento <i>Concierto</i> N°2 segundo movimiento. Compases 63-81.	41
Ilustración 15. Fragmento del <i>Concierto</i> N°2 tercer movimiento. Compases 200-217.	42
Ilustración 16. Fragmento de la <i>Sonata V</i> de las <i>Seis sonatas progresivas</i> . Compases 33-64.	43
Ilustración 17. Fragmento de <i>Variaciones</i> sobre un tema de <i>Silvana</i> . Compases inicio-20.	43
Ilustración 18. Fragmento de las <i>Variaciones</i> sobre un tema de <i>Silvana</i> , 6ª variación. Compases inicio-13.....	44
Ilustración 19. Fragmento de Oberón, obertura. Compases 19-25.	46
Ilustración 20. Fragmento del <i>Quinteto</i> para clarinete, primer movimiento. Compases 63-65.	46
Ilustración 21. Fragmento <i>Quinteto</i> para clarinete, Segundo movimiento. Compases inicio-9.	47
Ilustración 22. Fragmento del <i>Quinteto</i> para clarinete, segundo movimiento. Compases 38-40.	48
Ilustración 23. Fragmento del <i>Dúo Concertante</i> primer movimiento. Compases 66-77.	50
Ilustración 24. Fragmento del <i>Dúo Concertante</i> segundo movimiento. Compases inicio-12.	51
Ilustración 25. Fragmento del <i>Dúo Concertante</i> tercer movimiento. Compases 124-145.	52

1. Introducción

A la hora de componer alguna pieza para un instrumento en concreto, los compositores por lo general tienen en cuenta su género compositivo predilecto, es decir, las características, las posibilidades del instrumento, los sentimientos y manifestaciones musicales que desean transmitir con dicha composición. Weber cuando compuso su primera obra para clarinete solista, el *concertino* op.26 en 1811, sabía que el lenguaje operístico era su preferido¹, y que iba a estar muy presente en todo lo que escribiera para nuestro instrumento, el clarinete.

Carl Maria von Weber además de ser, junto con Schubert y Beethoven, el más destacado representante de la primera generación romántica de músicos alemanes, fue quien estableció las bases de la ópera romántica alemana². Por tanto, vemos como ese título de precursor o referente en la ópera tenía que aparecer inexorablemente en el estilo compositivo del resto de obras.

Esta afinidad por la ópera, ya que compuso un total de diez³, le vino ya desde la infancia. No obstante, la relación con el clarinete se dio en su juventud gracias al contacto que tuvo con el famoso clarinetista de su época Heinrich Baermann, dos años mayor que él. A este le unió una gran amistad y una admiración de la que resultaron un *concertino* op.26, dos *conciertos* op.73 y op.74 respectivamente, unas *variaciones* op.33 y un *quinteto* op.34 para clarinete y cuarteto de cuerdas.

¹ LUTES DEAL, Bama. The Origin and Performance History of Carl Maria von Weber's Das Waldmädchen (1880). Florida State University Libraries. Electronic Theses, Treaties and Dissertations. The Graduate School. 2005.

Recuperado de: <https://diginole.lib.fsu.edu/isldora/object/fsu:168100/datastream/PDF/view>

² Encyclopaedia Britannica. Carl Maria von Weber, German composer and musician. Recuperado de: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Maria-von-Weber>

³ *El poder del amor y del vino* (1798), *La chica del bosque* (1800), *Peter Schmoll y sus vecinos* (1802), *Rübezahl* j.44 (1804), *Silvana* j.87 (1810), *Abu Hassan* j.106 (1810), *Die drei Pintos* (1821), *El cazador furtivo* j.277 (1821), *Euryanthe* j291 (1823), *Oberon* j.306 (1826). Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Carl_Maria_von_Weber

2. Carl Maria von Weber

Carl Maria Friedrich Ernst George von Weber (1786-1826) nació en Eutin, Alemania, en el seno de una familia de artistas. Su padre Fran Anton (1734-1812), hijo de Fridolin, quien se puso el título nobiliario “von” sin justificación alguna, era un oficial militar que tocaba el violín, y su madre Genovefa Brenner (1764-1798), segunda esposa de Fran, fue una soprano de éxito en Viena. Ambos fundaron una compañía de teatro y se dedicaron a viajar por Alemania. Estos hechos propiciaron que desde temprana edad el joven Weber se sintiera atraído por la música y el teatro.



Ilustración 1.

Carl Maria von Weber

Una de las primas de C.M. von Weber por parte de padre, Constanze Weber (1762-1842), fue la esposa de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), quien mantuvo una relación muy buena con la familia de su mujer. Este lazo con Mozart provocó que el padre de Weber quisiera que su hijo también fuera un niño prodigio, pero este no respondió de la misma forma.

La niñez de Carl Maria fue complicada, teniendo una salud delicada y una enfermedad en la espalda que le impidió caminar hasta los seis años, la cual le produjo una leve cojera de por vida.

Recibió clases de piano, canto y composición primero por parte de sus padres y posteriormente de J.P. Heuschkel (1773-1853). En 1797, el padre obtuvo un puesto en Salzburgo como director del teatro de la corte episcopal y fue allí donde recibió lecciones del hermano de J. Haydn, Michael (1737-1806)⁴. Bajo su supervisión compuso sus primeras obras conocidas: *seis pequeñas fugas* para piano op.1 en 1798.

Al poco tiempo se trasladaron a Múnich donde escribió su primera ópera, *Der Macht der Liebe und des Weins* (El poder del amor y del vino), la cual se perdió y también otra segunda llamada *Das Waldmädchen* (La chica del bosque), que fue un fracaso. Es en este momento cuando empieza a tocar el piano en público.

⁴ RICE, Albert R. Notes for Clarinetists: *A Guide to the Repertoire*. Nueva York: Oxford University Press 2017.

Tras otra breve vuelta a Salzburgo con Michael Haydn, se establecieron en Darmstadt para perfeccionar sus conocimientos con el ábate Vloger (1749-1814), a través del cual obtuvo en 1804, con solo diecisiete años, la dirección musical de Breslau. Pero su inexperiencia y un accidente que le incapacitó para cantar le costaron su dimisión en 1807. Recibió en su lugar otro puesto de Kapellmeister en Württemberg, donde compuso sus dos únicas sinfonías, canciones, obras para piano y su ópera *Silvana* j.87, estrenada en 1810, que le sirvió para una posterior inspiración como ya veremos más adelante.

Su vida disipada le produjo contraer deudas y hasta lo encarcelaron, y en 1810, cuando fue liberado marchó a Mannheim. Allí fallecería su padre, pero encontraría de nuevo equilibrio e inspiración componiendo la ópera *Abu Hassan* j.106, que fue un éxito y su *concierto* nº1 para piano op.11 en 1810. Esporádicamente realizaba estancias en Darmstadt para visitar a su maestro Vloger.

A principios de 1811 se produjo un encuentro con el clarinetista Heinrich Baermann (1784-1847) que fue trascendental, el cual se debió a la interpretación de un *dueto* para dos contraltos y grupo de viento op.31 de Weber, cuya *particella* de clarinete se encargó Baermann.

Federico Calabuig describe así lo que sorprendió a Weber al escuchar a Baermann en su artículo *Apoteosis del clarinete*⁵:

La técnica de Baermann impresionaba inmediatamente por las capacidades de su registro bajo, por la pureza y afinación de su registro sobreagudo, y por su agilidad y limpieza de sus coloraturas, pero sus mayores virtudes radicaban en su capacidad para el fraseo depurado y el *legato*, su sonido aterciopelado y la homogeneidad del tono en toda la tesitura, propias de un divo de la ópera.

Weber entonces le compuso su *Concertino* para clarinete y orquesta en do menor op.26, y juntos empezaron una gira por el sur de Alemania. Primero recalaron en Múnich donde estrenó el 5 de abril de 1811 tal obra junto con su *cantata Die erste Ton* (La primera arcilla) op.14 y su *Primera Sinfonía* en do mayor op.19, lo que fue un éxito, y le propició el encargo del rey Maximiliano I de dos conciertos para clarinete, op.73 y 74.

⁵ CALABUIG ALCALA DEL OLMO, Federico. *Apoteosis del clarinete*. 2007. Recuperado de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10514/Apoteosis-del-clarinete>

Con estas obras y otras para nuestro instrumento, que analizaremos más adelante, se embarcaron en una gira de éxitos. Su amistad con el clarinetista y la influencia en la composición para el clarinete duró hasta 1815.

En 1811 fue nombrado director de la ópera alemana de Praga donde recibió numerosos encargos y la lista de composiciones aumentó considerablemente. Pero en 1813, las luchas para reformar el teatro y unos encontronazos amorosos llevaron a la renuncia de su puesto.

Se fue a Dresde y ocupó el mismo puesto que tenía en Praga, y volvió la mirada hacia la ópera de nuevo. Dresde fue el lugar que vería nacer su ambicioso proyecto operístico, *Der Freischütz* (El cazador furtivo) j.277 de 1821, que supuso un cambio en la historia de la ópera alemana, además de un éxito enorme.

Recibió entonces numerosas ofertas más ventajosas que las de Dresde, pero fiel a sus compromisos no aceptó. En Dresde también tuvo contacto con la élite intelectual romántica del momento, sumergiéndose en los ideales sobre lo bello y lo sublime que caracterizarán su obra.

Cuando se acercaba el final de sus días y la salud empeoraba debido a la tuberculosis que padecía, recibió el encargo desde el Covent Garden de Londres de componer una ópera en inglés, la cual sería su última obra: *Oberon* j.306 de 1826. Durante los ensayos la salud fue a peor, y poco después de su exitoso estreno, cuando ya tenía el viaje organizado para volver a Alemania, el día 5 de junio de 1826 Carl Maria von Weber fallecía en la casa de su anfitrión debido a una afección pulmonar.

3. La ópera a principios del siglo XIX

A comienzos del siglo XIX en Europa, tras la revolución francesa en 1789 y posterior imperio napoleónico, se estaban expandiendo unos ideales de libertad que llevaron a una emancipación de las influencias extranjeras en diferentes países. En lo referente a la música esos ideales iban a propiciar que la influencia italiana se viera mermada y más concretamente la de su ópera.

Cabe destacar previamente la figura de Christoph Gluck (1714-1787), compositor germánico que podemos considerar como <<restaurador del orden clásico y defensor de una unidad dramática que defendía un universalismo racionalista basado en mitos griegos, en modelos humanos y lo que estos padecían>>⁶.

Gluck buscaba la unificación de la ópera, una ópera que a pesar de las diferencias existentes entre los países fuera bien recibida en todos ellos. No trataba a la música como subordinada y auxiliar de la poesía, sino la música como elemento dador de vida. C. Gluck, además de abrir una época nueva para la historia de la música y su pensamiento, lo que hizo fue anticipar la revolución operística que venía.

La forma de interpretar la ópera cambió gracias al desarrollo del canto durante el siglo XIX en Italia. Ahora no solo se buscaba destacar ayudándose de excesivos adornos vocales, sino también de otros aspectos igual de importantes como la emisión o los ataques de los cantantes⁷. Es por ello, que Italia seguirá siendo desde que naciera el género de la ópera en siglo XVI, el país que imponga sus gustos y tendencias por toda Europa. No obstante, París era la capital artística mundial.

La música, como concepto, cambiará su posición en la lista de los modos de comunicación durante la etapa romántica, escalando a lo más alto, por encima de las palabras, ya que describía el mundo desde un punto de vista más profundo.

En la ópera anterior al siglo XIX la expresión del dolor y el sufrimiento no siempre fue aceptada de la misma manera. Había dos formas de expresar esos sentimientos. Una de ellas era la que perseguía que no se adornasen, que se mostrasen

⁶ FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Alianza Música. 2005, p. 253

⁷ MORENO PEREZ, Itamar. Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical. *La estética musical en la ópera del siglo XIX*. 2011.

Recuperado de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/019/estetica_musical_opera_xix.php

como son. Un ejemplo claro es la ópera *Tosca* de 1900 de Puccini (1858-1924). En esta obra cabe señalar el solo para clarinete *E lucevan le stelle* del acto tercero, que es muy solicitado en pruebas orquestales dado su alto nivel de expresión. La otra forma era la que, al contrario que la anterior, sirviéndose del canto se embellecieran esos sentimientos. Jean François de La Harpe (1739-1803) dramaturgo, escritor y crítico francés, seguidor de esta última tendencia decía:

No quiero ir al teatro para escuchar a un hombre que sufre (...) Y de la misma manera espero del músico que sepa hallar acentos dolorosos sin ser desagradables, que sepa halagar al oído insinuándole al corazón, y que la fascinación que su melodía ejerce se mezcle con la impresión recibida⁸.

De las dos formas mencionadas, en el Romanticismo prevalecerá la segunda, siendo esta una tendencia que aspira a un fin fatal, pero a su vez que conmueva.

La unión de todas las artes será visible en la ópera de este siglo, siendo la música el punto de unión de todas ellas. Se buscaba recuperar los modelos clásicos o medievales para volver a dar vida al nacionalismo y llevarlo a su máximo esplendor como veremos con *El cazador furtivo* j.277 de 1821 de C.M. von Weber.

Dichos estos apuntes generales centrémonos en una distinción operística por países.

- **Francia.**

Uno de los tipos de ópera que nacieron en Francia a principios del siglo XIX es la ópera seria. En ella se pueden ver tintes de estilo heroico, mucho más drama y un notable desarrollo de esplendor tanto vocal como musical. Un ejemplo de este tipo es *La Vestale* de 1807, de Gasparo Spontini (1774-1851).

Otra ópera que apareció fue la *grand ópera*, que surgió por la demanda de emociones y espectáculo del casi inculto pueblo. En ella la música y el espectáculo tenían la misma importancia. Las principales figuras de principios de siglo fueron el libretista Eugene Scribe (1791-1861), el compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864) y el director del teatro de la

⁸ DE LA HARPE, J.F. Francia: Artículo publicado en el *Journal de politique et littérature*, octubre 1777.

opera de París Louis Véron (1798-1867)⁹. De Meyerbeer hay que mencionar que su ópera *Les Huguenots* desde su estreno en 1836 hasta 1903 se representó más de mil veces en la ópera de París. En esta ópera aparece el primer solo de la historia de clarinete bajo en el quinto acto escena dos. Se mueve en un registro de tres octavas y tiene una gran expresividad de carácter fúnebre, ya que suena cuando los protagonistas se casan, justo antes de que los maten¹⁰.

Otro tipo de ópera fue la *ópera comique* que usaba el diálogo hablado en lugar del recitativo, era menos ambiciosa, tenía menos número de cantantes e instrumentistas y por lo general sus argumentos presentaban alguna comedia o tramas semiserias. A su vez se podía distinguir dos tipos de *ópera comique*: la romántica y la cómica.

- **Italia.**

Italia no era tan propensa a los cambios que generaba el movimiento romántico en Europa, por tanto, los compositores italianos tardaron más en ser influenciados por esos ideales románticos para llevar a cabo experimentos nuevos y radicales en sus óperas.

Los cambios románticos en las obras fueron graduales y nunca alcanzaron el mismo grado que en Alemania y Francia. Esto se debió en parte a que la ópera era la única salida importante de la música italiana en este periodo, y los compositores eran propensos a una actitud conservadora.

Hasta la mitad del siglo XIX los dos tipos de ópera italiana, la seria, cuyo fundador fue Johann Simon Mayr (1763-1845) y la *buffa*, en la que destaca Gioacchino Rossini¹¹ (1792-1868), tuvieron sus claras diferencias, más adelante aparecieron signos de cambio.

- **Alemania.**

En Alemania no había una tradición operística fuertemente arraigada como en Italia, y esa circunstancia propició la curiosidad de los compositores por la

⁹ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 812.

¹⁰Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Huguenots

¹¹ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 818.

experimentación. Fue aquí donde el Romanticismo evolucionó más, de hecho, algunos de los desarrollos más importantes se dieron en la ópera germana.

El *singspiel*¹², una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera popular donde las formas musicales son más simples y las arias menos complejas, fue el antecedente previo de la ópera romántica alemana. Es algo similar a la *opera comique* en Francia o la zarzuela en España. El mejor ejemplo es *La Flauta Mágica* k.620 de Mozart, estrenada el año de su muerte, en 1791.

A principios del siglo XIX, el *singspiel* por influencia de la ópera francesa empezó a coger elementos románticos y a intensificarse también los rasgos nacionales que tenía.

Estas características se ven ejemplificadas en dos óperas estrenadas en 1813: *Undine* op.70 del músico y escritor E.T.A. Hoffmann (1776-1822), y *Fausto* op.60 de Ludwig Spohr (1784-1859), gran violinista y de los primeros compositores románticos, al cual le debemos también entre otras piezas cuatro conciertos para clarinete, op.26 y 57, y WoO.19 y 20.

3.1. La ópera y C.M. von Weber

Los antecedentes previos a la ópera alemana a finales del siglo XVIII y principios del XIX eran los *singspiel* y las óperas con influencias francesas e italianas.

Todo esto cambiará con la llegada de Weber al drama musical germánico, y más concretamente con una de sus óperas: *El cazador furtivo* j.277 de 1821. Gracias a esta obra, en la cual nos detendremos más adelante, se abrió la era del romanticismo musical en oposición a los estilos franceses e italianos fuertemente arraigados.

Para C.M. von Weber, tal y como nos cuenta en sus escritos, la ópera francesa hacía más hincapié en aspectos dramáticos, mientras que la italiana se centraba más en la melodía y las emociones. Lo que buscaba Weber de la ópera germana era juntar las características melódicas del estilo italiano y la preocupación por el drama francés, con el dominio alemán de la armonía y la instrumentación. No obstante, Weber también nos menciona ciertas flaquezas en la ópera alemana, como son los pésimos intentos para

¹² BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. Historia de la música occidental. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 827.

desarrollar una identidad consistente, un déficit de libretistas curtidos, la alta exigencia a los cantantes alemanes y el insuficiente apoyo institucional a los teatros¹³.

Este pensamiento no estuvo siempre presente en él, fue fruto de una evolución y maduración de sus ideas a lo largo de su vida. La concepción que tenía de la ópera en sus primeras óperas difiere mucho de las últimas. Esto se puede ejemplificar en el aria *Was sag ich? Schaudern macht mich der Gedank!* (¿Qué debería decir? ¡El estremecimiento me hace pensar!), que compuso en 1817 para insertarla dentro de la ópera *Lodoïska* ilc.25 de Luigi Cherubini (1760-1842) de 1791. En esta aria se pueden ver las características heredadas del maestro francés y las innovaciones del estilo maduro de Weber, que lo convierten en un compositor romántico alemán. Carl Maria von Weber, en unos escritos sobre su composición menciona lo siguiente:

En *Lodoïska* este amalgama de todo lleva a un solo fin unificado, que a menudo le ha proporcionado, aunque sin duda injustamente, la acusación (a Cherubini) de falta de melodía, y no se le puede negar que él a menudo subordina lo que son generalmente aceptados como privilegios melódicos del cantante individual a la melodía de todo el número musical. Esto no es, quizás, un hecho para ser siempre recomendado a otros compositores en su totalidad; pero en el caso de Cherubini, es en gran medida excusable (incluso en arias, donde parecería menos imperdonable) por el hecho de que él escribía para cantantes franceses, o chillones, que buscan la expresión del sentimiento más en la intensificación del estilo declamatorio por medio de la orquesta, mientras que los cantantes italianos se apoyan en sus voces y poderes de expresión. Los alemanes intentan combinar ambos métodos¹⁴.

Weber cuenta que mientras que el estilo italiano mantiene un énfasis en la belleza y confianza puesta en su voz para la expresión, los franceses buscan una expresión musical de lo sublime, dándole más importancia a lo emocional que lo hermoso. El estilo alemán intenta combinar la expresión francesa de lo sublime con la expresión italiana de la belleza.

C.M. von Weber en otro aspecto fue el prototipo de director de ópera moderno, siendo uno de los primeros que exigió el control total de todos los aspectos de una

¹³ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

¹⁴ MORGAN, Joseph E. Nature, Weber and a Revision of the French Sublime. Sineris. Revista de musicología nº15 2015. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6354465>

producción operística. Impuso los ensayos por secciones y fue muy exigente con sus músicos y cantantes.

Tenía unas fuertes y notorias ideas pangermánicas sobre la ópera. En 1817 el propio Weber lo explicaba así: <<persigo una obra de arte completa e integral en la cual todos los ingredientes aportados por las artes concurrentes desapareciesen en el proceso de la fusión, y al parecer así, contribuyen a formar un universo completamente nuevo>>¹⁵.

A lo largo de la carrera de Carl Maria von Weber, sus óperas no se distribuyen de la misma manera, es decir, aunque tuviera inclinación por lo dramático desde su juventud y su reputación estuviera en alta estima, hay una evolución en su trabajo que propició la intermitencia de sus óperas que iremos viendo cronológicamente.

Weber tuvo su primer contacto con el mundo artístico gracias a la compañía que regentaba su padre. En ella según nos cuenta Carl Costenoble (1769-1837)¹⁶, un actor brevemente empleado por el padre, interesaban mucho los trabajos (originales y traducidos) de compositores como W.A. Mozart, Wenzel Müller (1767-1835), Christian Gottlob (1748-1798) e incluso el hermanastro de Weber, Edmund von Weber (1766-1828). De esta forma C.M. von Weber se familiarizó con los *singspiels* de la época que le sirvieron de modelo en los que añadir sus primigenias e inmaduras ideas románticas.

En 1798 a la edad de 12 años, bajo la dirección de J.N. Kalcher (1764-1827), compuso su primera ópera (*singspiel*), *Der Macht der Liebe und des Weins* (El poder del amor y del vino) la cual no ha sobrevivido. En 1818 el propio compositor en un escrito autobiográfico recordaba así su periodo con Kalcher:

A finales de 1798 fui a Múnich donde estudié canto con Valesi y composición con el actual organista de la corte, Kalcher. La enseñanza de Kalcher es clara, ordenada y escrupulosa, y de la cual estoy endeudado para con mi maestría y facilidad en el manejo de formas académicas, concretamente en las de cuatro voces a capela. (...) Una preferencia en mí en lo dramático comenzó a convertirse en mi individualidad musical

¹⁵ Histoclasica. Carl Maria von Weber. La Gran Opera: Mayerbeer, Cherunini, Auber. 2014. Recuperado de: <https://histoclasica.blogspot.com/2014/05/weber-meyerbeer.html>

¹⁶ LUTES DEAL, Bama. The Origin and Performance History of Carl Maria Von Weber's Das Waldmädchen (1800). 2005. Florida State University Libraries. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. The Graduate School. Recuperado de: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:168100/datastream/PDF/view>

inconfundible, y bajo la mirada de mi amo escribí una ópera titulada *Die Macht der Liebe und des Weins*, varias sonatas para piano, variaciones, tríos de cuerda, canciones etc. Todo eso fue destruido posteriormente en un incendio¹⁷.

En 1800 nacería su segunda ópera, *Das Waldmädchen* (La chica del bosque) como encargo de Ritter von Steinberg (1757-1806), dramaturgo, actor, publicista y director de teatro. Steinberg en aquel entonces ya tenía una gran reputación y se fijó en el joven prodigio para que le compusiera la música de su propio libreto. Weber no podía dejar escapar esa oportunidad y aceptó, componiéndola en tres meses. Se trata de una ópera romántica-cómica en dos actos en un entorno medieval-caballeresco en el que se mezclan aristócratas serios y siervos cómicos. La mayor parte de la ópera ha desaparecido, posiblemente de la mano del propio Weber¹⁸, solo algunos fragmentos sobrevivieron y en ellos se pueden ver las influencias *La flauta mágica* k.620 de Mozart. En general esta ópera es considerada como un obra inmadura que inspiró la ópera *Silvana* j.87, segunda versión de Weber de la historia de *Das Waldmädchen*.

Peter Schmoll und seine Nachbarn (Peter Schmoll y sus vecinos) 1801-1802, fue la siguiente ópera de C.M. von Weber, con libreto de Josef Türk, de dos actos y de la que sólo ha sobrevivido la música y sus textos, los diálogos están perdidos. La ópera es un drama burgués con problemas familiares tratados de una forma sentimental. Musicalmente es una obra modesta con influencias francesas y armonía consonante. No obstante, la ópera presenta un desarrollo de un estilo más personal como es el recurso frecuente de instrumentos solitarios con acompañamiento orquestal, algo inusual en la época.

En 1804, cuando Weber se encontraba en Breslau, empezó un proyecto que no llegaría a terminar, este sería la ópera romántica *Rübezahl* j.44. Con libreto de J.G. Rhode (1762-1827), la trama estaba basada en el cuento *Volksmärchen der Deutschen* (Cuentos populares de los alemanes) de Musäus sobre un espíritu de la montaña que rapta a una princesa humana para ser su esposa. A pesar de la afirmación de Weber de

¹⁷ LUTES DEAL, Bama. The Origin and Performance History of Carl Maria Von Weber's *Das Waldmädchen* (1800). 2005. Florida State University Libraries. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. The Graduate School. Recuperado de:

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:168100/datastream/PDF/view>

¹⁸ LUTES DEAL, Bama. The Origin and Performance History of Carl Maria Von Weber's *Das Waldmädchen* (1800). 2005. Florida State University Libraries. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. The Graduate School. Recuperado de:

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:168100/datastream/PDF/view>

haber compuesto aproximadamente la mitad de la ópera, solo dos piezas vocales y un fragmento de un tercio sobreviven¹⁹. En esta ópera se ve a un joven compositor aun influenciado por los modelos del siglo XVIII en algunos aspectos.

En Stuttgart, C.M. von Weber entabló amistad con el libretista F.C. Hiemmer, y de esa amistad nacerían dos óperas. La primera de ellas será *Silvana* j.87 compuesta entre 1808 y 1810, ópera heroica-cómica en tres actos en la que su trama caballeresca es una reelaboración de la historia de su anterior ópera *Waldmädchen*. Se trata de su proyecto más ambicioso pero menos uniforme hasta el momento. Aun así estuvo, junto con la otra ópera, en una notable circulación por los teatros alemanes. El libreto destaca características como el bosque y la corte medieval propias de la ópera romántica. En cuanto a la música, la ópera es una mezcla de géneros y estilos típicos de la ópera alemana y la ópera heroica-cómica. La canción cómica y popular se junta con el canto italiano²⁰.

Esta ópera servirá como inspiración para componer las *Variaciones* para clarinete y piano sobre un tema de *Silvana* op.33, que como ya veremos también tendrá influencia en otra composición.

La segunda de las óperas con libreto de F.C. Hiemmer fue *Abu Hassan* j.106 de 1810, ópera cómica en un acto. Es menos pretenciosa que *Silvana* pero tiene un interés dramático y musical mayor. La trama tomada de *Las mil y una noches*, es la historia de unos esposos que fingen sus muertes para recolectar fondos de entierro que les permitan pagar sus deudas. El carácter cómico podría haberse inspirado incluso en las propias experiencias de Weber con las deudas y problemas que tuvo. Esta ópera ejemplifica una madurez que alcanzó con su segundo periodo de estudio con Vloger. Se hace un uso relativamente pequeño de música turca y otros exotismos en la obertura y en las dos piezas finales.

Desde *Abu Hassan* hasta el inicio de la siguiente ópera pasaron siete años en los cuales no hubo ninguna ópera, esto se debió a un periodo de aclaración en el pensamiento de C.M. von Weber sobre los problemas de la ópera en general y la

¹⁹ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

²⁰ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

alemana en particular. Durante ese tiempo reflexionó sobre temas de carácter, drama y todo lo que atañe a la etapa lírica, y también buscó en las obras²¹ que admiraba modelos para realizar sus objetivos.

De 1817 a 1821 Carl Maria von Weber se embarcó en su mayor logro operístico y el que más fama y reputación le dio, *Der Freischütz* (El cazador furtivo) j.277. Esta obra es a ojos de la historia de la música la que inició la época romántica²². Su estreno el 18 de junio de 1821 en Berlín, dirigido por el propio compositor, tuvo apariencia de acontecimiento nacional, lo que suponía un golpe a la influyente ópera italiana. El libreto corrió a cargo de Johann Friedrich Kind (1768-1843), y la historia está basada principalmente en un cuento popular de la novela de Johann August Apel. La ópera nos narra la historia de Caspar, el despedido rival de Max por el amor de Agathe, quien ha vendido su alma al diablo (Samiel, el cazador negro) y debe procurarle otra víctima. Con tal fin, Caspar persuade a Max para que pacte con Samiel la entrega de unas balas mágicas que permitirán a Max obtener la mano de Agathe al ganar la competición de tiro local. Las balas cumplen su cometido, pero la última, controlada por Samiel, está destinada a matar a Agathe. Max usa tres para impresionar al príncipe antes del comienzo de la competición, por lo que le queda una para la prueba final. Aunque Agathe irrumpe inesperadamente en la línea de fuego al disparar Max, se ve protegida por la corona mágica de un viejo druida. Así la bala mata a Caspar y Max obtiene la mano de Agathe²³.

De este argumento se pueden sacar varias conclusiones:

- La historia se desarrolla en un contexto rústico del siglo XVII, un pueblo bohemio ubicado junto a un bosque.
- Los protagonistas son gente del pueblo, de hecho, en la primera escena aparece una celebración de los habitantes en una competición de tiro. Esto supuso una revolución inédita puesto que las óperas tenían a la aristocracia o

²¹ Óperas de Mozart, óperas cómicas de Méhul y Cherubini, *Fidelio* op.72 de Beethoven (1805), *Fausto* de Spohr op.60 (1813) y *Ondina* de E.T.A. Hoffmann av.70 (1814)

²² Histoclasica. Carl Maria von Weber. La Gran Opera: Mayerbeer, Cherunini, Auber. 2014. Recuperado de: <https://histoclasica.blogspot.com/2014/05/weber-meyerbeer.html>

²³ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. Historia de la música occidental. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 829.

a los reyes como personajes principales. Hizo que el pueblo sintiese como propia a la ópera y se identificase con ella²⁴.

- El bosque se percibe como otro personaje más de la historia, se nos muestra como algo dicotómico, en él habita tanto el bien (todo lo que se beneficia la comunidad de él) como el mal (lugar para la actividad demoníaca donde se convoca al demonio).
- El final no es trágico como en la novela original de Apel. Esto se debe a la sensibilidad de Friedrich Kind y el propio Carl Maria von Weber, quienes aún están influenciados por las óperas clásicas, en las cuales casi siempre solía haber finales felices, y al ser la primera ópera romántica no quieren ese final. No obstante, las posteriores óperas románticas si seguirán unos desenlaces más trágicos.
- Lo sobrenatural y la naturaleza no está tratado como mera decoración o para situarnos, sino como si estuviera entrelazado con el propio destino de los personajes. C.M. von Weber, por otra parte, era conocedor de que la figura del diablo era atractiva y le da una tremenda importancia.
- El triunfo del bien es la forma de salvarse, es una referencia a la religión, a través del dolor y lo revelador se consigue la liberación²⁵.

La música tiene una gran diversidad de tipos y estilos que guardan relación con la ópera de otros países. Un claro ejemplo es el *terzett Wie? Was? Entsetzen!* (¿Cómo, qué? ¡Horror!) de Max, Agathe y Aennchen en el segundo acto en el que vemos a un compositor que conoce los últimos desarrollos italianos, se apropia y los modifica. Estos cambios serán el refuerzo de las líneas dramáticas con indicaciones de carácter lírico, una armonía más elaborada y con tensión, y una mayor orquestación.

Carl Maria von Weber desarrolló un colorido general para *El cazador furtivo* en el que los dos mundos dramáticos fuertemente opuestos se diferencian. El mundo de lo rústico²⁶ y confianza en Dios se trata de una manera lírica que es rítmicamente cuadrada, consonante, diatónica y en el modo mayor. Un elemento nuevo aquí será el

²⁴ GENER, Ramón. This is opera. *El cazador furtivo*. Rtve. Junio 2015. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/thisisopera-cazadorfurtivo-present-1/3161978/>

²⁵ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. Historia de la música occidental. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 828.

²⁶ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

empleo de melodías sencillas, en estilo popular germánico. Lo podemos encontrar en la marcha del acto primero, la cual es un préstamo de una marcha popular de Praga de principios del siglo XIX. Este interés por esta música, que se aproxima a la folk, viene de los años 1818-1819 en los que Weber se sumergió en los ajustes de unas composiciones suyas, *canción popular* op.54 y 64. El otro mundo consiste en los poderes del mal, lo sobrenatural y supersticioso, esto se trata con modos menores, disonancias, cromatismos y sonoridades inusuales (por ejemplo flautas y clarinetes en sus registros más bajos). En la escena final del segundo acto de *Wolf's Glen* (La garganta del lobo) los espíritus invisibles cantan en un tono monótono, y la canción se le niega tanto al diablo Samiel como a Caspar cuando baja al reino de Samiel y comienza a fundir las balas mágicas. Se mezclan el diálogo con la música de fondo, algo completamente inédito²⁷.



Ilustración 2. Max y Caspar en Wolf's Glen (La garganta del lobo)

Las características que atraviesan esta dicotomía sirven para caracterizar el ambiente general, como la forma estrófica, que es una identificación de la vida popular, tanto por los aldeanos, como por Caspar, pero este último con un efecto diferente. El sonido de los cuernos caracteriza no solo a las actividades de caza de Max, sino también a los cazadores de fantasmas demoníacos en el final del acto segundo.

La obertura merece mención aparte ya que no es como el resto de oberturas operísticas, que se caracterizaban por ser una mezcla de melodías. Esta es más bien un movimiento sinfónico completo en forma sonata que anticipa el tema de la ópera. En su

²⁷ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. Historia de la música occidental. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 830.

época supuso una enorme innovación que se anticipaba a las obras de Berlioz o las primeras oberturas de Richard Wagner. El propio Carl Maria von Weber en sus escritos hablaba de <<una unidad de tono atormentada por lo sobrenatural y bañada por lo fantástico>>²⁸. Como veremos, en la obertura hay un solo de clarinete que es muy importante dentro de la literatura de los solos orquestales para nuestro instrumento.

Los románticos le daban mucha importancia a la naturaleza salvaje²⁹ y Weber lo hace desde la obertura. Comienza con la creación del mundo, del bosque, y recurre a la esencia de la música, el Do, que es la primera nota (in crescendo) que suena en la obertura. Es una introducción lenta en la que parece como si el bosque despertase y nos encontremos dando un paseo por él, mientras, se escuchan las trompas simbolizando a los cazadores. Tras esto, cambia a modo menor para mostrarnos que también hay mal en el bosque. Ya en la introducción vemos la dicotomía de la que antes hablábamos. En el *allegro* que sigue escuchamos con los mismos colores sombríos un motivo aterrador. El final nos muestra el canto de amor de Agathe con una intensa alegría en el que resuenan aún los motivos maléficos, pero termina prevaleciendo el canto, siendo una alegoría a la victoria del día sobre la noche, del bien y del amor sobre el mal.

Como cierre de *El cazador furtivo*, podemos decir que se trata de una obra maestra marcada por la original personalidad de Carl Maria von Weber, quien supo hallar acentos, colores y un movimiento dramático totalmente nuevo. Además es una ópera normal y corriente, escrita para el pueblo, que se identifica con ella, y ha aportado orgullo, nacionalismo, superstición y amor. La ópera de Weber marca un antes y un después sin la cual no existiría Richard Wagner (1813-1883)³⁰.

Las dos siguientes óperas escritas después de *El Cazador Furtivo* fueron compuestas con principios parecidos, sin embargo no cosecharon el mismo éxito que su predecesora. La primera de ellas es *Euryanthe* j.291, la única ópera de Weber que no contiene diálogo hablado. Esta escrita a una escala de gran ópera heroica romántica en tres actos, con libreto de Helmina von Chèzy (1783-1856).

²⁸ Histoclasica. Carl Maria von Weber. La Gran Opera: Mayerbeer, Cherunini, Auber. 2014. Recuperado de: <https://histoclasica.blogspot.com/2014/05/weber-meyerbeer.html>

²⁹ GENER, Ramón. This is opera. *El cazador furtivo*. Rtve. Junio 2015. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/thisisopera-cazadorfurtivo-present-1/3161978/>

³⁰ GENER, Ramón. This is opera. *El cazador furtivo*. Rtve. Junio 2015. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/thisisopera-cazadorfurtivo-present-1/3161978/>

Desde Viena, el centro operístico del mundo de habla alemana, le llegó la invitación para componer una ópera, lo que animó a C.M. von Weber a escribirla entre 1822 y 1823, siendo estrenada a finales de 1823 en la propia Viena³¹.

Al igual que en *El cazador furtivo*, *Euryanthe* tiene distintas esferas dramáticas con colores musicales contrastantes. El mundo caballeresco medieval se ejemplifica con la seriedad, elegancia y brillantez que no se encuentra en la anterior ópera. La oposición dramática y musical del bien y mal es crucial para el drama, la primera representada por el caballero-trovador Adolar y su amada Euryanthe, y la segunda por Lysiart y Eglantine. Weber y Chèzy agregaron otro plano dramático que es el fantasma de la hermana de Adolar, Emma, la cual se le representa con música lenta, cromática por *divisi* de violines y violas. Cuando Emma se redime la música cambia a diatónica.

Otra diferencia con la anterior ópera es que el coro tiene un papel más activo. La organización e instrumentación tonal de *Euryanthe* fueron planeadas con mayor ingenio que nunca.

Las incongruencias en el libreto causaron mucha ambivalencia hacia la ópera, y el alejamiento del afinado y popular estilo musical en *El cazador furtivo* decepcionó a muchos oyentes. Para Franz Grillparzer, el crítico más duro de Weber, la música de *Euryanthe* <<dejó de ser música porque no permitía que la melodía saliera de sí misma de forma orgánica >>³².

Oberon j.306, ópera romántica en tres actos, compuesta entre 1825 y 1826, y estrenada en 1826 poco antes de la muerte del compositor, es la última de nuestra lista. A modo introductorio, <<la ópera se ve debilitada por un libreto algo incoherente, pero la partitura contiene algunos de los pasajes más refinados de colorido orquestal de Weber, así como excelentes ejemplos de descripción musical>>³³.

Fue un encargo del Covent Garden de Londres, y Weber adquirió tal compromiso por hacer una buena ópera en inglés que aprendió el idioma a un nivel altísimo. El libreto corrió a cargo de J.R. Planché (1796-1880), basado principalmente

³¹ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

³² LABIA, Julien. Traducción de "Crítica a Euryanthe de C.M. von Weber" por Franz Grillparzer en 1823. 2/4/2013. Recuperado de: <file:///C:/Users/pavilion/Downloads/FORMESTH-corpus.pdf>

³³ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude. Historia de la música occidental. Madrid: 8ª edición. Alianza Musical. 2015. Cap.18. Página 831

en el romance de Christoph Wieland de 1780. Planché otorgó a la música un papel más importante que la mayoría de los libretos ingleses de su tiempo, que estaban orientados hacia el teatro popular del siglo XVIII.

Los cuatro personajes principales se disponen en dos parejas de amantes heroicos, Reiza y Huon, y cómicos, Fátima y Sherasmin; los escenarios son exóticos, Bagdad y Túnez; efectos mágicos y transformaciones de la escena; un instrumento mágico como es el cuerno del rey Oberon; y la perseverancia humana frente a las pruebas severas. Todo esto son vínculos con el siglo XVIII³⁴.

El libreto también le dio a Weber la posibilidad de sacar partido a uno de sus puntos fuertes, los paisajes musicales diferenciados. Un estilo caballeresco occidental, asociado principalmente con Huon y la música de la corte de Carlomagno en el tercer acto se basa en el estilo cortesano de *Euryanthe*. Los tribunales islámicos de Bagdad y Túnez se caracterizan por los instrumentos tradicionales turcos y por las melodías egipcias y turcas que Weber encontró en la Biblioteca Real de Dresde. Y por último, para el reino de los elfos y los espíritus de la naturaleza, Weber inventó paisajes sonoros sin precedentes, como la música del coro de hadas de apertura.

El estilo musical de *Oberon* es en general más melodioso, menos cromático y menos disonante que *Euryanthe*, más clásico musicalmente hablando. Es sin duda todo debido al libreto, pero también una reacción por parte de Weber a varias críticas a su anterior trabajo.

3.2. El papel del clarinete en las óperas de C.M. von Weber

Para un estudio más detallado, el papel del clarinete en las óperas de Carl Maria von Weber será expuesto uno por uno en cada una de sus óperas. Cabe destacar previamente que sus dos primeras, *Der Macht der Liebe und des Weins* (El poder del amor y del vino) de 1798 y *Das Waldmädchen* (La chica del bosque) de 1800, se perdieron, por lo que ha sido imposible averiguar la interpretación del clarinete. Los

³⁴ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

clarinetes utilizados por Weber según la información en las partituras serán en Sib, La y Do.

- ***Peter Schmoll und seine Nachbarn* j.8 (Peter Schmoll y sus vecinos) de 1802.**

De esta obra solo ha perdurado la música y su texto, el diálogo está perdido. A este hecho se le suma la poca relevancia de la ópera en el panorama musical actual, por tanto, me ha sido imposible encontrar la partitura, solo una grabación audiovisual³⁵ de la cual he sacado las partes importantes del clarinete. Como apunte general la obra es de estilo clásico, lo que supone que las intervenciones del clarinete también lo sean, y estas son en su inmensa mayoría en los *tutti* o con el conjunto de las maderas. Cabe señalar también que suele acompañar o hacer la misma línea melódica de las voces femeninas, tocar entre frases algún motivo muy corto o cerrar las mismas.

En la obertura, en el 3'37'', el clarinete repite la melodía que previamente ha hecho el oboe. Cuando antes la hizo el oboe el clarinete lo acompañó con tresillos. Destaca su voz por encima del acompañamiento de las cuerdas. Tiene un carácter clásico con una armonía sencilla y clara.

En N°4. *Duett Ihr seid furwahr mein bester Freund* del acto primero, la soprano canta con el acompañamiento del clarinete haciendo semicorcheas arpegiadas en un ritmo ternario. La trompa hace pequeñas intervenciones entre los versos de la cantante, pero el clarinete no la acompaña, solo con la soprano.

En N°16. *Terzett* del acto segundo, el clarinete en 1'28'' acompaña con tresillos al tenor haciendo tresillos arpegiados ligados con un carácter muy suave y dulce. En 2'50'' cantan los dos hombres y el clarinete hace su misma línea, es como si el instrumento por la tesitura que utiliza, registro medio alto, fuera la voz femenina, que luego repetirá la misma melodía.

En N°17. *Recitativo y aria Ich bin am meiner wunsche ziel* del acto segundo, es el clarinete quien empieza haciendo una melodía en allegro con un carácter movido y clásico que recuerda a Mozart y C. Stamitz. Intercala

³⁵Hagen Philharmonic Orchestra. Car Maria von Weber: Peter Schmoll und seine Nachbarn. Discográfica Marco Polo. 25/11/1993. .Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KW7hP9N1Jvg&list=PLsdxrZt5Mr7uVHI2v-Ije4YSY1CClqvF8>

picado y *legato* en el registro medio. Le suceden versos en recitativo del solista que el clarinete con una melodía variada va alternando. Es nuestro instrumento quien parece ser un personaje más que da el toque ágil al número en contraposición con el lirismo de la voz.

- **Obertura *Der Beherrscher der Geister* j.122 (El gobernante de los espíritus) de 1811. Revisión de Weber de su ópera *Rübezahl* j.44 de 1804.**

Esta ópera de C.M. von Weber está inacabada y lo único que hay es la revisión posterior del propio Weber. En ella hay un breve solo de clarinete en Sib en 2'57''³⁶ en el c. 125³⁷ (p.20), este consiste en una variación de la melodía que ha hecho el oboe previamente. Es un registro alto, en su mayoría ligado pero que conecta las partes con notas sueltas picadas. Tiene un carácter enérgico que rompe con lo que se venía haciendo, y una armonía menos predecible. Introduce un nuevo motivo que repetirá la flauta y se le irán sumando oboe, fagot y cuerda creando tensión.

En general esta obertura tiene rasgos muy parecidos a los de las oberturas de Beethoven como son el carácter, la energía, la instrumentación.



Ilustración 3. Fragmento del solo del clarinete en la obertura de *Der Beherrscher der Geister* desde el c.125. Compases 123-133

³⁶Deutsche Radio Philharmonie. C. M. von Weber: Obertura *Rübezahl*. Concierto en directo en Landau (Alemania) el 14/01/2017. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CwzCbTImYK8>

³⁷ WEBER, Carl Maria von. *Der Beherrscher der Geister* j.122. [Música impresa] Leipzig: E. Donajowski. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Der_Beherrscher_der_Geister%2C_Op.27_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Der_Beherrscher_der_Geister%2C_Op.27_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

- ***Silvana* j.87 de 1810.**

Como breve aclaración, las *Variaciones sobre un tema de Silvana* op.33 serán analizadas en el siguiente epígrafe aunque se trate en este apartado de dicha ópera, ya que tienen una particularidad que las separa de esta obra indirectamente.

El papel del clarinete en *Silvana*, en general, pasa más desapercibido que en las anteriores y posteriores óperas. En la mayoría de la partitura toca junto a las maderas o en los *tutti*, y cuando se le escucha más definido es en los cierres de frase o en pequeñas intervenciones de la madera como en N°2. Recitativo de Rodolphe en 23'02''³⁸ c. 27³⁹ (p.21) del primer acto. Es aquí, junto al fagot donde tocan dos acordes con acentos que resuelven en un pequeño solo del clarinete de apenas un compás en el que cierra la sección anterior y da inicio a la nueva parte del cantante. Es *legato*, por grados conjuntos en registro medio, con un grupeto al final y muy expresivo.

Por último destacaría el N°3. *Dúo* de Rodolph y Krips, en donde en 28'32'' c. 11 (p.27), el clarinete con un carácter alegre en *allegro* introduce al tenor con una melodía en registro medio y en *legato*. El solista cierra la frase contestando al instrumento, como si el clarinete fuera tratado como otro cantante más.

- ***Abu Hassan* j.106 de 1810.**

Este *singspiel* en un acto tampoco se caracteriza por tener una *particella* de clarinete con solos o intervenciones destacadas. Al igual que en la ópera anterior, nuestro instrumento se mueve principalmente con el resto de la madera y en los *tutti*. También haciendo la misma línea melódica que los cantantes en algunos compases, sobretodo, con las voces femeninas. No obstante, hay varias partes a mencionar.

En N°7. *Terzett*, es utilizado siempre cuando interviene la soprano, ya sea haciendo su misma melodía en los cierres o en los comienzos, como en el

³⁸ Berliner Operaufnahmen. C. M. von Weber: *Silvana*. Concierto en directo en Berlín (Alemania). 1994. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=i59pBnCvTkU&t=741s>

³⁹ WEBER, Carl Maria von. *Silvana* j.87. [Música impresa] París: E. et A. Girod. 1872. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Silvana%2C_J.87_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Silvana%2C_J.87_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

c. 60⁴⁰ (p.56) en 39'44''⁴¹, donde se anticipa con el inicio de una frase de la cantante que terminan juntos. Es en el registro medio y con carácter dulce en *legato*.

En N°8. *Aria*, 42'47'' (p.61) *larghetto*, el clarinete comienza solo en *forte* una subida de más de dos octavas con fusas que parece una pequeña cadencia. Tras esto, desciende también con fusas, pero a su vez el fagot repite la ascensión. Es todo en *legato* con una armonía sobre un VII grado en Fa menor, con un carácter triste y sombrío que da pie a unos compases a modo de introducción cuerdas-clarinete y fagot, que preceden a la intervención de la soprano.

Ilustración 4. Solo del clarinete en N°8 *Aria* en la reducción para piano de *Abu Hassan*. Compases 1-3.

- *Der Freischütz* j.277 (El cazador furtivo) de 1821.

La ópera más famosa de Carl Maria von Weber si va a tener varios solos e intervenciones más destacadas que sus predecesoras. Ya en la obertura hay un solo, 4'44''⁴², c. 96⁴³(p.11). En él se expone un motivo con mucha expresión, como pone en la partitura, que se repetirá a lo largo de la ópera. Desciende y asciende tanto en notas como en matiz. Después el ritmo se acelera y van entrando trompa, oboe, fagot y el segundo clarinete contestando hasta que se quedan clarinetes y fagotes solos. Tras este motivo, empezará otro diferente tocado por el clarinete junto a la cuerda. Tiene un

⁴⁰ WEBER, Carl Maria von. *Abu Hassan* j.106. [Música impresa] Viena: Universal Edition. 1913. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Abu_Hassan%2C_J.106_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Abu_Hassan%2C_J.106_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

⁴¹ Staatskapelle Dresden. C.M von Weber: *Abu Hassan*. Dresden (Alemania). 1971. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=XjGLX_J8U98

⁴² Südfunk. Siifonieorchester. Weber: *Der Freischütz* Overture. Concierto en directo. 1970. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9Umd7w5cECE>

⁴³ WEBER, Carl Maria von. *Der Freischütz* j.277. [Música impresa] Leipzig: C.F. Peters. 1871.

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Der_Freisch%2C%BCtz%2C_Op.77_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Der_Freisch%2C%BCtz%2C_Op.77_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

carácter mucho más gracioso, es un tema alegre y sencillo. En general, es una intervención muy *legato* y notas largas en un tempo rápido, pero con mucha expresión, hay que buscar las notas y siempre caminar hacia adelante.

Ilustración 5. Solo del clarinete en la obertura de *El cazador furtivo*. Compases 96-145.

En el primer acto en N°3. *Scene, walzer und arie* en 0'55''⁴⁴ parte 2ª, (p. 55), hay otro breve solo de apenas tres compases en el c.78 en modo cadencia. Es una redonda de *pianísimo* a *forte* que llega a otra nota superior y desciende con semicorcheas a placer y muy cantada. Sirve para cerrar la sección anterior y dar comienzo al moderato (aria) del cantante. Esta nueva parte la empiezan flauta y clarinete al unísono pero en octavas distintas, es mucho más cantáble y hacen la misma melodía que repetirá la voz.

En el segundo acto en el N°9. *Terzett* el clarinete será el encargado de hacer en muchas partes la misma melodía que la soprano. Se vuelve a ver como se recurre a él con las voces femeninas.

Por último en el tercer acto en el N°12. *Cavatine* 3'21'' parte 9ª (p.154), otro pequeño solo de dos compases, c.34, junto a las trompas que también tiene carácter de cadencia a modo de cierre y comienzo de la frase de la cantante. Es *legato* y muy cantado, en un registro agudo.

⁴⁴ Orquesta y coro del gran teatro del Liceo. Der Freischütz. Weber. Concierto en directo en Barcelona (España). 16/02/1988.

Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=xecG50luJmA&index=2&list=PLJlyYL2zn1GEe8Jy5jtIxITYMswBxC4Lq>

- ***Euryanthe* j.291 de 1823.**

La siguiente ópera en tres actos, más elaborada musicalmente pero menos aclamada por la crítica por su pobre libreto, tendrá también varias intervenciones del clarinete que son importantes de mencionar, aunque en su mayoría va con la madera, en los *tuttis* o haciendo la misma línea melódica que el coro o los cantantes, principalmente voces femeninas.

En la obertura, a diferencia de *El cazador furtivo* y *Oberon*, no hay ningún solo. No será hasta N°12. *Aria*⁴⁵ (p.169) del segundo acto donde el clarinete tenga algo relevante. En 1h22'12''⁴⁶, *larghetto lento*, hay dos clarinetes en Sib que comienzan junto con las flautas y luego se le unen los fagotes. Hasta el c.17 la voz principal la lleva la flauta, y el resto de madera solo acompaña haciendo lo mismo. Será a partir de ese compás donde el clarinete tenga un solo *con anima*, en el que le acompañan los fagotes y la viola haciendo arpeggios en semicorcheas a modo de colchón armónico. Durante el solo, se mueve en un registro muy amplio, que abarca más de dos octavas, y en general es todo *legato* en el que tiene movimientos de ascensión para luego caer y resolver de manera dulce. Tiene una gran cantidad de saltos, en su mayoría descendentes, en los que destacan dos Sib3 a Fa1 que recuerdan al inicio del segundo concierto de clarinete pero en tempo diferente y muy *cantabile*. Después del solo se unen flauta y fagot para terminar esa sección previa a la intervención del cantante, que hará lo mismo que el clarinete pero más simple. Todo este fragmento está tratado con una delicadeza enorme, donde podemos ver como Weber es capaz de integrar de manera fascinante tanto al clarinete como al resto de instrumentos en la ópera.

⁴⁵ WEBER, Carl Maria von. *Euryanthe* j.291. [Música impresa] Berlín: Schlesinger. 1866. Recuperado de: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP513937-PMLP50021-Weber_-_Euryanthe,_Op.81;_J.291.pdf

⁴⁶ Staatskapelle Dresden. Carl Maria von Weber. *Euryanthe*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=okmIX3mHeAQ>



Ilustración 6. Solo de clarinetes en el N°12 Aria de *Euryanthe* desde el c.17. Compases 12-38.

- ***Oberon* j.306 de 1826.**

La última ópera y obra de Carl Maria von Weber va a ser breve en cuanto a importancia del clarinete, puesto que solo durante la obertura en el c. 64⁴⁷ habrá un solo importante y largo. Este comienza en 3'31''⁴⁸, y tiene un carácter *dolce*, en un registro medio con no muchos saltos. El tema que se nos muestra, que aparecerá durante el resto de la ópera, tiene una gran expresividad, es como si quisiera ascender pero se cae, lo intenta de nuevo y lo consigue pero termina descendiendo. Es acompañado por la cuerda haciendo valores largos y una armonía simple y sencilla. Rompe con el *allegro con fuoco* en el que se encuentra, ya que tiene valores largos que el tempo rápido que hay hace que se ralentice. Tras este lo repiten los violines pero van en acelerando y terminan haciendo un nuevo tema. Hoy en día es un solo que tiene mucha importancia en el panorama musical, puesto que es muy solicitado en las audiciones orquestales debido a su alta expresividad pese a su poca dificultad técnica.

⁴⁷ WEBER, Carl Maria von. *Oberon* j.306. [Música impresa] Leipzig: C.F. Peters. 1986. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

⁴⁸ Orchester des Westdeutschen Rundfunks. Carl Maria von Weber. Ópera Oberon. 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4nneUzjqk00>



Ilustración 7. Solo del clarinete en la Obertura de Oberon en el compás 64. Compases 59-86.

En el acto segundo en N^o9^a. *Szeische musik und melodram*⁴⁹ 59'02'' (p.116), los dos clarinetes Sib y las dos flautas se quedan solos con valores largos formando acordes consonantes en *legato*, mientras los personajes dialogan.

En el acto tercero N^o19. *Chor und ballet* 1h52'36'' (p.234), los clarinetes en La y fagotes hacen un dúo tocando lo mismo, con carácter dulce pero gracioso en un 6/8. Es muy rítmico y alegre y anticipa la melodía que hará el coro. Tiene algún salto, pero en su mayoría va por grados conjuntos.

En general, en la ópera es difícil destacar algo más puesto que no hace nada más que contestaciones junto a la madera, en los *tutti*, o la misma línea melódica que algún cantante, principalmente femenino.

⁴⁹ WEBER, Carl Maria von. *Oberon* j.306. [Música impresa] Berlín: Schleisinger (Lienau imprint) 1874. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

4. Las obras para clarinete y la influencia operística

Para Carl Maria von Weber la música era un lenguaje que representaba las pasiones y buscaba principalmente que los sentimientos en el oyente despertasen⁵⁰. Y en lo referente a la música instrumental se van a ver características propias de las obras vocales y dramáticas.

En 1807, el clarinetista Heinrich Baermann (1784-1847) buscando nuevo protector, encontró en el rey Maximiliano I (1756-1825), por recomendación de su hijo K.A. Ludwig (1786-1886), al perfecto candidato, puesto que este, al escuchar al genial clarinetista, le ofreció un puesto en la Hofkapelle de Múnich. Fue aquí donde permanecería hasta 1834, encontraría a su futura esposa (la famosa soprano Elena Harlas) y en un gira de promoción de la ópera real con la orquesta, conocería al joven Carl Maria von Weber.

Previamente, es necesario adentrarnos un poco más en la figura de Baermann. Nacido en Potsdam, recibió primero lecciones de Joseph Beer (1744-1811) en la escuela militar de la propia ciudad. Después siguió con Franz Tausch en Berlín (1762-1817), ambos de la escuela berlinesa. En 1811 entró en la Hofkapelle hasta 1834. Fue denominado el Rubini del clarinete, por el también famoso y prodigioso tenor Giovanni B. Rubini (1794-1854). Y no solo Weber compuso para él, destacados compositores también lo hicieron como Giacomo Meyerbeer (1791-1864) que le escribió un *quinteto para clarinete* en Mib mayor, y Félix Mendelssohn (1809-1847), dos *Konzertstücke* op.113 y 114 para él y su hijo Carl Baermann (1810-1885), quien también fue un grandísimo clarinetista⁵¹.



Ilustración 8. Heinrich Baermann.

⁵⁰ CORNEILSON, Paul. VEIT, Joachim. BAUMAN, Thomas. LEWY GIDWITZ, Patricia. WARRACK, John. TUSA, Michael C. Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. 2018. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

⁵¹ ROCHE, Heather. A collaborative history of the clarinet: *Weber/Baermann*. 29/08/2014. Recuperado de: <https://heatherroche.net/2014/08/29/a-collaborative-history-of-the-clarinet-weber-baermann/>

4.1. *Concertino en do menor op.26*

Aquel primer encuentro entre Weber y Baermann, como comenté anteriormente, se produjo a comienzos de 1811, cuando la Hofkapelle interpretó en su programa el dueto *Se il mio ben* para dos contraltos y grupo de viento op.31 de C.M. von Weber, y Baermann era el clarinetista estando presente el propio compositor. Fascinado por el instrumentista, Weber compuso para él el *concertino* en Do menor op.26 en 1811. Fue entonces cuando se fraguó una amistad que en palabras de Pamela Weston en su libro *Clarinet Virtuosi of the past*: <<Carl Maria, siempre dispuesto con sus simpatías se unió a la amistad más cálida con este excelente compañero. Una amistad que duró toda su vida, en su comunión como artistas o en largos años de separación nunca se debilitó>>⁵².

John Warrack en su libro *Carl Maria von Weber* describe así porqué se decidió a componerle el *Concertino*:

Las razones de la atracción de Weber hacia el clarinete no son difíciles de encontrar. Al igual que en otros instrumentos, su evolución técnica coincidió con una escuela de virtuosos. (...) Dos años antes de su primer encuentro en Múnich, Baermann había adquirido un clarinete de diez llaves que permitía mayor flexibilidad y suavidad. Y en el clarinete de Baermann, Weber encontró un instrumento que con su carácter incisivo y vivacidad francesa, y su plenitud alemana, parecía expresar un nuevo mundo de sentimientos y unir tanto la melancolía romántica oscura como el brillo extrovertido de su propio temperamento⁵³.

Dos semanas después de ese encuentro, el 5 de abril de 1811 se estrenó el *concertino* en Múnich, compuesto solo en tres días. El programa incluyó la *cantata Die erste Ton* op.14 y su *Primera Sinfonía* en do mayor op.19.

En el *concertino* en general, las melodías del clarinete están escritas para reflejar la voz humana y la personalidad y habilidades de Heinrich Baermann. Se trata de un gran número de ópera, pero para el clarinete y la orquesta. Hay una continuidad en el desarrollo producida por las variaciones de la obra.

Comienza con una introducción sombría de la orquesta en *Adagio ma non troppo* en do menor, que recuerda al inicio de un recitativo de una ópera romántica por el

⁵² WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*. Reino Unido: Emerson edition. 2002. Página 124.

⁵³ WARRACK, John. *Carl Maria von Weber*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009. Página 118.

carácter de la melodía. En el c. 10⁵⁴ entra el clarinete con un lab3 en piano con mucho dramatismo e inmediatamente toma el protagonismo. Weber en esta sección ya incorpora de manera extraordinaria saltos y contrastes dinámicos. Termina con las trompas en la dominante, un instrumento que es muy utilizado en sus óperas, especialmente en *El cazador furtivo* j.277 de 1821, representando a los cazadores.

Le sigue un breve tema *Andante* en mib mayor en el compás 38, también con varios saltos de 8^a, 15^a, y un registro *clarino* para explotar las habilidades de Heinrich Baermann⁵⁵. En la partitura específica *con anima*, una indicación propia para la voz que no solía usarse para los instrumentos, y que Weber añadirá no solo a más partes de las obras para clarinete, sino a las intervenciones del mismo en sus óperas, como es en el caso del N°12. *Aria* del segundo acto de *Euryanthe* j.291 de 1823. Le suceden tres variaciones: *Poco più vivo*, c. 54, con un despliegue técnico de semicorcheas y articulación rápida; *meno mosso*, c. 73, más lenta y con ritmo ternario; y *con fuoco*, c. 96, de semicorcheas pero menos articulado. Las tres son al estilo italiano, representan frases diferentes pero similares, como en las arias, según lo que diga el texto tendrá un carácter u otro.

En el c. 125 comienza el *lento*, de solo 21 compases donde podemos ver el lado oscuro de la ópera romántica alemana⁵⁶. El clarinete, como si de un tenor se tratase, interpreta una variación que parece un aria operística. En tono melancólico y lírico, el clarinete se mueve en piano con *rubatos*, leves subidas de matiz, y en el registro bajo (registro *chalumeau*). Recuerda a la escena final del segundo acto de *Wolf's Glen* (La garganta del lobo) de *El cazador furtivo*, por la armonía y porque los clarinetes y oboes, ambos en los registros graves, tocan mientras hay un diabólico diálogo. La sección termina con dos compases de clarinete solo en lamento.

⁵⁴ WEBER, Carl Maria von. *Concertino* para clarinete y orquesta en do menor op.26. [Música impresa] Praga: Edition Supraphon. 1969.

⁵⁵ RICE, Albert R. *Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press. 2003. Página 172.

⁵⁶ KEENER, Andrew. *Weber: Complete Works for clarinet*. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.



Ilustración 9. Fragmento del *Concertino*. Compases 118-146.

Ilustración 10. Fragmento de *El cazador furtivo*, escena final del 2º acto. Compases 122-131.

Como si de una historia se tratase, tras el tema más dramático en lento, aparece de nuevo un *allegro*, c. 147, en el que el clarinete parece haber vencido al mal. En un 6/8 más rítmico, se alternan partes virtuosísticas con más cantábiles, como es la del c. 185. Esta parte que viene indicada *con passione*, es una repetición de frases con contrastes dinámicos que desemboca en una llamada de las trompas que, como si de cuernos de caza se tratasen, dan la salida a la última parte alegre y de mayor dificultad técnica en la que el clarinete muestra todo su potencial para terminar en *tutti*.

4.2. *Concierto N°1 en fa menor op.73*

Tras el éxito que tuvo aquel concierto el 5 de abril de 1811 en Múnich, y en concreto el estreno del *concertino*, el propio rey Maximiliano I, asombrado por la obra, al despedirse le encargó a Weber la composición de dos conciertos para clarinete. Pero

no solo el rey quiso más obras del compositor, los propios miembros de la orquesta le propusieron nuevas obras, y así lo explica el propio Carl Maria von Weber en una carta a su padre en abril de 1811 desde Múnich:

Desde que compuse el *concertino* para Baermann, toda la orquesta ha sido el mismo diablo exigiéndome conciertos, además de los de clarinete (de los cuales, el de en fa menor está casi listo), un concierto para violonchelo, dos grandes arias, un concierto para fagot. Ves, no lo estoy haciendo nada mal, muy probablemente pase todo el verano aquí, donde estoy ganando tanto que tengo algo sobrante después de pagar mi subsistencia⁵⁷.

Debido a la importante persona que le hizo el encargo, Weber se motivó de tal forma que entre abril y mayo de 1811 compuso los dos conciertos al mismo tiempo, y según cuenta la leyenda, el primer movimiento del primer concierto fue escrito y orquestado en tan solo un día. Así pues, el 13 de junio de 1811 fue estrenado el concierto n°1 con Baermann como solista en Múnich.

Como aclaración previa al análisis de la obra, Carl Baermann, hijo de Heinrich, recibió en herencia los manuscritos de los dos conciertos, encontrándose con el problema de que estaban en mal estado y sin apenas indicaciones interpretativas. Por lo tanto, Baermann hijo se puso a reescribirlas con sus anotaciones que son las que han perdurado y están totalmente reconocidas. Estas reediciones aparecieron en 1870 en el volumen IX de *Weber Gesamtausgabe*, publicados por la editorial Schlesinger de Múnich. Dichas reimpressiones contienen además, indicaciones de la práctica de la época romántica clásica en las que fueron escritas originalmente.

En una carta que escribió Carl Baermann el 19 de junio de 1868 a F.J. Jähns (1809-1888), catalogador de Carl Maria von Weber, nos explica mejor lo sucedido:

Es bastante increíble el estado en el que la parte principal y la reducción de piano de los dos conciertos se han quedado. (...) La parte del clarinete también estaba en tal estado que ya no me sorprende que estas piezas sean tan horriblemente desfiguradas por todos los clarinetistas, porque no contienen una sola marca en cuanto a entrega, interpretación, tempo correcto o cualquier tipo de indicación. Ahora he puesto todo eso debajo con cuidadosa exactitud como Weber y mi padre desempeñaron estas

⁵⁷ KEENER, Andrew. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

obras, siendo, creo, la única persona viva capaz de hacerlo. Probablemente encontrarás varias discrepancias en ellas, pero el propio Weber las consideraría necesarias como resultado del posterior desarrollo de su gusto en los trabajos que se han impreso anteriormente⁵⁸.

Cuando Weber se dispuso a componer los conciertos para clarinete, se trató de un verdadero reto al enfrentarse a la forma tradicional de concierto en tres movimientos, ya que previamente solo había compuesto el año anterior su *concierto* n°1 para piano op.11.

El concierto comienza con los violonchelos tocando en *sotto voce* el tema principal en *allegro*, recordando a un inicio muy de Beethoven en sus sinfonías por el uso que le da este instrumento, para terminar en un *tutti* muy enérgico. Lo retoman los violines y la orquesta va repitiendo y contestándoles, con progresiones armónicas van creando un ambiente lírico que dará pie a la intervención del solista en el c. 48.



Ilustración 11. Fragmento del *Concierto* N°1 primer movimiento. Compases 43-82.

Al igual que el *concertino*, empieza en un *lab3* en piano siguiéndole una línea melódica que parece una canción dolorosa con mucho sentimiento, de hecho, la indicación que viene es *con duolo*, esto significa con dolor, algo más propio de la voz que de un instrumento. Va en continuo movimiento hasta llegar al clímax en el que el clarinete ha terminado de contar su introducción de la historia, para quedarse solo, en un registro grave en pianísimo y *morendo*.

⁵⁸ GERTSCH, Norbert. Carl Maria von Weber: *Concierto n°2 para clarinete y orquesta en mi b mayor op.74*. Múnich: G. Henle Verlag. 2003. Páginas 4-5.

Tras esto los chelos vuelven a tocar el motivo principal pero en lab mayor, y el clarinete, *con anima*, empieza a desarrollar una melodía, que en diversas partes hará hincapié en algunas notas acentuadas seguidas (c.118-119) como si de sílabas de palabras se tratasen. Le sigue una cadencia que hizo Heinrich Baermann en el c.144, que difiere mucho de lo que originalmente compuso Weber (mib1 blanca con puntillo que resuelve en un la1), pero que está perfectamente integrada en el contexto de la obra. Es corta, viva y virtuosa, y hoy en día se sigue interpretando prevaleciendo sobre lo original.

Se suceden 25 compases de la orquesta que introducen la nueva intervención del solista. Esta es más lenta y más sombría, vuelve a recordar a la escena de la garganta del lobo del cazador furtivo por su carácter, armonía menor, acompañamiento, matiz y el registro *chalumeau* del clarinete. La melodía, al igual que el ritmo armónico, continúa en crescendo junto con los valores, que de negras y corcheas pasan a un ritmo ternario de corcheas, y después semicorcheas. Al igual que antes, pero en otra tonalidad mayor, el clarinete desarrolla esa melodía como si fuera un virtuoso cantante narrando sus sucesos, pero esta vez con el motivo principal pasándose por diferentes instrumentos de la orquesta, como si siempre estuviera presente ese matiz de la historia.

La coda final, que viene anunciada por las trompas en el c. 223 tocando el motivo principal, recuerda el mismo espíritu de ternura y bondad de Agathe en el N°8. *Scene y aria* del segundo acto de *El cazador furtivo*. Pero la melodía termina torciéndose, el clarinete vuelve a hacer lo mismo del inicio *con duolo* para entrar en una progresión que termina con la orquesta en fortísimo. Otra breve parte de virtuoso crescendo *apassionato* que termina con la orquesta calmando el potente ambiente musical, y el clarinete otra vez *morendo* llega al final de la historia variando el motivo principal y en pianísimo.

El segundo movimiento, *adagio ma non troppo*, aún influenciado por el segundo movimiento del *concierto* para clarinete k.622 de Mozart, refleja la original imaginación orquestal de Weber. Las cuerdas y el solista se funden de una manera operística, como si de un aria se tratase. La melodía, tratada al igual que si fuera la voz humana, es intensamente lírica, parece recordarnos a un lamento en modo mayor del clarinete.

Tras el desarrollo de esta melodía se sucede un pasaje, compás 31, *poco piu mas agitato* en do menor. Más virtuoso, con un carácter enérgico y variaciones tanto de

tempo como de matices. En el c. 41, comienza una nueva parte que supuso algo totalmente nuevo en la época. Durante veinticinco compases solo el clarinete con tres trompas tocan, siendo estas, según la tradición literaria romántica alemana, un instrumento de la noche que evoca paisajes bucólicos y bosques bañados por la luz de la luna⁵⁹. El clarinete toca una melodía de nuevo como si fuera un lamento, tremendamente en *legato* y pianísimo. Tiene lugar la re-exposición del inicio pero variada con motivos de la sección del canto con las trompas, y termina junto a ellas cerrando un movimiento que es más un número operístico.

Ilustración 12. Fragmento del *Concierto N°1* segundo movimiento. Compases 41-69.

El tercer movimiento sin embargo no tiene tantos aspectos operísticos como el uso del *legato* o las expresiones típicas de la voz. Es un rondo en *allegro* muy sincopado que nos desconecta de la atmósfera nocturna de la que venimos. Dentro del mismo hay temas alegres airosos y un despliegue técnico muy virtuoso en el que Weber utiliza el amplísimo registro del clarinete de manera muy natural⁶⁰. Aun así también hay algo de influencia operística, como es en el c. 123, el paso a re menor en el que la melodía *con anima* nos deja ver que no todo es felicidad en este movimiento. En general todo este movimiento tiene un carácter italiano y una armonía muy clara, prevaleciendo la agilidad y técnica antes que el fraseo.

⁵⁹ KEENER, Andrew. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

⁶⁰ RICE, Albert. Clarinet in the Classical Period. New York: Oxford University Press. 2003. Página 173.

4.3. *Concierto N°2 en mi bemol mayor op.74*

El 25 de noviembre de 1811 fue estrenado el segundo concierto en Múnich y también con Baermann como solista. A raíz del éxito que cosechó el concierto y en general cada obra de Weber para clarinete que estrenaban juntos, el propio clarinetista le propuso la idea de hacer una gira juntos. El compositor la aceptó y se embarcaron en ella, lo que supuso un punto de inflexión en la vida de ambos, pero sobretodo en la de Carl Maria von Weber. Después de fracasos como su ópera *Silvana*, su reputación no pasaba por sus mejores momentos, llegándole a menospreciar musicalmente. Pero a raíz de esos éxitos de los que hablamos y sobretodo el más importante de ellos, cruzarse con Heinrich Baermann, hizo que las críticas tornasen en favorables, redescubriendo la brillante música que hacía aquel a quién habían menospreciado⁶¹.

Este segundo concierto, al contrario que el primero, es menos operístico en conjunto, sin embargo como veremos más adelante, su segundo movimiento quizás sea la parte que más recuerda a una ópera en el compendio de obras para clarinete.

La obra muestra, como en su predecesora, un pleno conocimiento por parte del autor de las capacidades del clarinete de Baermann. Tiene tres movimientos, un *allegro*, una *romanza andante con moto* y un *alla polaca*. La escritura para el solista es más compleja técnicamente pero extraordinariamente idiomática.

En el primer movimiento, tras la introducción de la orquesta de cincuenta compases en los que exponen varios motivos que luego desarrollará el solista, el clarinete entra con un salto de tres octavas (mib4 a mib1) en fortísimo, acentuado y marcado con *molto risoluto*. Es como si se abriese el telón y ya desde el principio viéramos el estado de ánimo, la fuerza, contundencia, virtuosismo y brillantez que va a tener todo el movimiento. Este inicio recuerda a un pasaje del N°12. *Aria* del segundo acto de *Euryanthe*, en el que también hay un salto descendente y casi las mismas notas pero en tempo distinto y más expresivo.

⁶¹ WESTON, Pamela. Clarinet Virtuosi of the past. Reino Unido: Emerson edition. 2002. Página 124

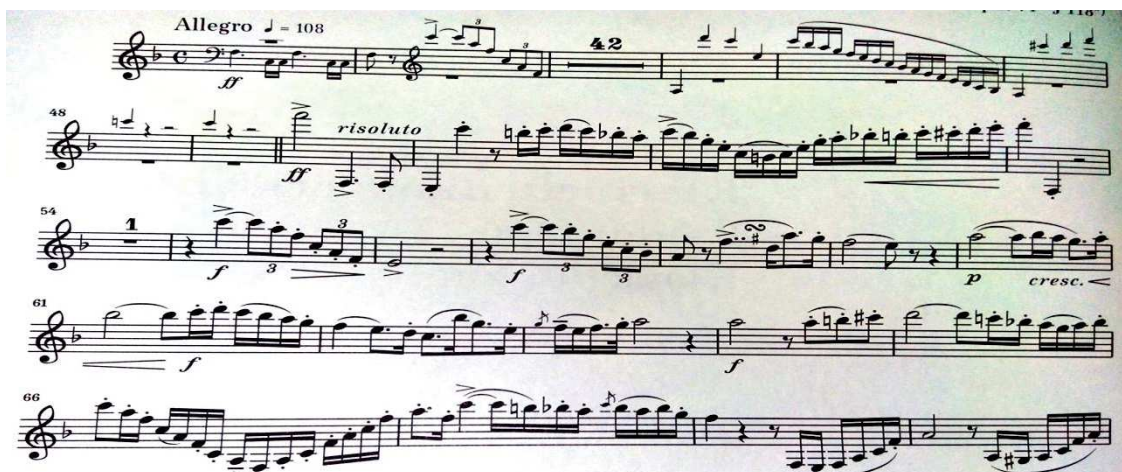


Ilustración 13. Fragmento del *Concierto N°2* primer movimiento. Compases inicio-69.

Como si de diferentes personajes se tratasen, el clarinete irá tocando varios motivos con caracteres diferentes, pero los que predominarán serán *dolce* y *grazioso*. El primero, mucho más cantábil, sufre una evolución en su historia, ya que su escritura tendrá fluctuaciones de tempo y carácter. El segundo, más virtuoso, parece absorber al *dolce*, puesto que al final del movimiento todo se torna más complejo técnicamente, llegando a haber unos pasajes de semicorcheas en los que el clarinete sube de las notas más bajas de su registro, re1 y mi b1 a las más agudas, sol4 y la4 (c. 236-241⁶²).

Este primer movimiento tiene una escritura más relajada en lo que a carácter operístico se refiere, Weber parece haber compuesto más con el estilo que concuerda con Baermann, las figuraciones son más virtuosas que en su homónimo del concierto en fa menor⁶³.

En el segundo movimiento *Romanze andante con moto* en la menor, Carl Maria von Weber deja su sello inconfundible de compositor de ópera romántica alemana. El movimiento en sí es un aria de ópera en el que el clarinete interpreta a alguien que parece estar sufriendo, dejando atrás el carácter brillante del que venimos, solo la orquesta en su breve modulación a la mayor durante ocho compases, en dos veces, parece recordarle aquellos momentos más luminosos. La línea melódica del clarinete va evolucionando a medida que pasan los compases, es más elaborada y dramática,

⁶² WEBER, Carl Maria von. *Concierto n°2* para clarinete y orquesta en mi b mayor op.74. [Música impresa] Múnich: G. Henle Verlag. 2003.

⁶³ KEENER, Andrew. Weber: Complete Works for clarinet. Libro del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

llegando a modular también a modo mayor. Con cambios drásticos de matiz y un casi continuo *legato*, nos encontramos saltos tan delicados como el del c. 56, de un re1 a fa 4. En el c. 63 empieza el *recitativo ad libitum* donde el clarinete parece tener constantes cambios de humor escritos con *lento*, *agitato*, *maestoso* y *molto adagio* en sólo doce compases, siendo al final de estos donde retoma la línea dolorosa del principio del movimiento. Esta última parte, siempre en pianísimo, termina con una cadencia descendente y sencilla que da el toque sutil y bello al movimiento.



Ilustración 14. Fragmento *Concierto N°2* segundo movimiento. Compases 63-81.

Como clausura de este concierto, Weber escribe este movimiento *alla polacca* para poner un final feliz a la historia que traemos. En esta danza al estilo rondó, el carácter es desenfadado, más festivo y donde se deja ver más aun el virtuosismo que el compositor quería del solista, dando una amalgama de brillantez y grandiosidad propia de una gran ópera. El tema principal del clarinete es sincopado, lo que da sensación de agilidad en el tempo y las veces que aparece lo hace en diferentes matices. La articulación es casi siempre corta y clara en todo el movimiento. En algunas partes, como en los cs 143-147, el clarinete intercambia la melodía con algún instrumento (flautas en este caso), y toca un acompañamiento *obbligato* de semicorcheas que le da un toque de distinción al papel del solista en comparación con los demás conciertos de otros compositores⁶⁴. El movimiento termina con una treintena de compases totalmente virtuosos y brillantes, con contraste de dinámica para darle continuidad a la coda, en los que destacan los grupos de seisillos que le proporciona, aún más si cabe, un final deslumbrante.

⁶⁴ RICE, Albert. *Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press. 2003. Página 174.



Ilustración 15. Fragmento del *Concierto N°2* tercer movimiento. Compases 200-217.

4.4. *Variaciones para clarinete y piano sobre un tema de Silvana op.33*

El 4 de diciembre de 1811 Weber y Baermann, durante la gira que habían comenzado ese mismo año, llegaron a Praga con conciertos ya organizados en la ciudad. El compositor, ansioso porque su ópera *Silvana* (escrita y estrenada un año antes) fuera puesta en escena en tan famosa ciudad donde Mozart estrenó su ópera *Don Giovanni* en 1787, se las ingenió para que fuese también con la suya.

El 14 de diciembre de ese mismo año, aprovechando el concierto en el palacio del mecenas musical el conde Firmian, Carl Maria von Weber compuso, ensayó y estrenó en ese mismo día (con él al piano y Baermann al clarinete) las *variaciones* para clarinete y piano sobre un tema de *Silvana op.33*. Fueron dos razones por las que escribió esa obra: dar a conocer el talento de Baermann e intentar conseguir que su ópera se interpretase allí. Johan Liebich, director del teatro de Praga, estando presente, quedó tan fascinado por la obra y por la interpretación que no solo compró y estrenó su ópera, sino que ofreció un puesto de director en la ópera de la ciudad⁶⁵.

El tema de las variaciones viene del aria para soprano *Warum musst'ich dich je erblicken*, la cual también fue utilizada para una de las *Seis sonatas progresivas* para violín y piano op.10 de 1810, en concreto la n°5, que es prácticamente igual.

⁶⁵ WARRACK, John. Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press. 2ªEdición. 2009. Página 136.



Ilustración 16. Fragmento de la *Sonata V* de las *Seis sonatas progresivas*. Compases 33-64.



Ilustración 17. Fragmento de *Variaciones sobre un tema de Silvana*. Compases inicio-20.

Se trata de un tema y 7 variaciones:

- Tema *andante con moto*: la melodía se mueve en un 4/4 de una forma sencilla, sin saltos y tremendamente *cantabile*. La primera parte hasta el c. 8⁶⁶ crece y decrece tanto en matiz como en registro, perfectamente cuadrada en su métrica, busca reposo antes de comenzar la segunda parte más rítmica. Recuerda totalmente a un pequeño *lied* alegre.

- 1^a variación *più vivo*: ambas partes tienen valores ternarios que le dan agilidad y más movimiento. Repeticiones contrastantes en cuanto al matiz forman unas variaciones más virtuosas y brillantes.

- 2^a variación *con grazia*: enteramente para el piano, está completamente construida por grupos de semicorcheas con un carácter ágil.

⁶⁶ WEBER, Carl Maria von. 7 variaciones sobre un tema de Silvana. [Música impresa] London: Edición Peters. 1964.

- 3ª variación *molto adagio, quasi fantasia*: esta es mucho más cantada, con mucha pasión. El clarinete representa un estado de ánimo más reflexivo. Todo en *legato*, lleno de grupetos descendentes y grandes saltos que le dan el virtuosismo a la sección con muchos contrastes dinámicos.

- 4ª variación *animato e con fuoco*: vuelve a ser del piano, tiene una gran complejidad y dificultad de coordinación. Siempre vuelve a haber semicorcheas en alguna de las manos. Le devuelve la teatralidad con carácter ligero a la obra tras el canto lento.

- 5ª variación *allegro animato, con fuoco*: es parecida a la anterior, pero ahora el virtuosismo recae en el clarinete y piano a la vez, habiendo partes que hacen lo mismo, requiriendo una gran compenetración de los intérpretes. Las semicorcheas con puntillo le dan el toque gracioso.

- 6ª variación *lento*: la única en modo menor es de un carácter mucho más siniestro y melancólico. Es muy parecido a un recitativo operístico, actuando el piano como la orquesta, haciendo trémolos desde el inicio, y el clarinete como un cantante que entona un lamento lleno de contrastes dinámicos y partes recitativas.



Ilustración 18. Fragmento de las *Variaciones sobre un tema de Silvana*, 6ª variación. Compases inicio-13.

- 7ª variación *allegro*: esta última parte juega con los tresillos sin la primera nota, lo que da sensación de desigualdad en el tempo junto al piano. Mucho más alegre, interactúa con la velocidad de la obra y hay muchos contrastes en la dinámica.

En el c. 154 en lugar de terminar con gran complejidad técnica y gran despliegue de notas, vuelve el tema en piano, dividido en dos semifrases que finalizan en dos redondas (dominante y tónica) que se desvanecen junto a los arpeggios del piano.

En general se trata de una pieza hecha para llenar los pequeños salones, no los grandes auditorios. Tiene unas características musicales que son el virtuosismo, elegancia, poesía por la cuidadosa métrica de las variaciones, fantástica inventiva de Weber y un dramatismo que hace cantar al solista como si de una voz operística se tratase.

4.5. Quinteto para clarinete en si bemol mayor op.34

Debido al enorme éxito que le proporcionó la gira junto a su amigo Baermann interpretando todas estas obras que acabamos de ver, Carl Maria von Weber empezó a esbozar el quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en sib mayor op.34 en 1811. Sin embargo, no fue hasta el 14 de febrero de 1815, con motivo del cumpleaños de su amigo que no completó los tres primeros movimientos a modo de regalo. Y el último movimiento no lo terminó hasta el 25 de agosto de ese mismo año, ya que el día siguiente estaba anunciado un concierto en el que se estrenaría tal obra⁶⁷.

Compuesta por cuatro movimientos: *Allegro*, *Fantasia-Adagio ma non troppo*, *Menuetto capriccio-Presto* y *Rondo-Allegro giocoso*. La técnica, agilidad, fraseo, control de dinámica y en general, virtuosismo de Baermann, están magistralmente escritos por Weber en el quinteto.

El primer movimiento, estructurado en forma de sonata clásica, tiene dos partes en cuanto al carácter. Una es muy virtuosística, cualidad de la cual se aprovechó Weber de su amigo. La otra parte es la operística que la podemos encontrar en varios sitios como iremos viendo.

⁶⁷ RICHARDS, Denby. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

Una introducción por las cuerdas más relajada es precedida por la entrada del clarinete en un do4 pianísimo redonda que crece, pasando por un do#4, hasta llegar a un re4 *forte* que cierra la introducción. El solista, como si fuera un cantante, expone un tema muy rítmico y melódico dos veces. Tiene un carácter gracioso, como si narrase el inicio de una historia alegre, pero en el compás 25⁶⁸ se ve frenada por los violines, que parecen preguntar de manera airada al solista, contestándole este de forma calmada. Ejemplos como este, de contestaciones dramáticas tanto en modo mayor (alegría), como en menor (tristeza), los habrá durante el movimiento, en el c. 41 preguntará el chelo de forma alegre.

En anacrusa del c. 64 encontramos un material muy parecido a un pasaje de la obertura de *Oberon*, lo que no sabemos es si sirvió de inspiración ya que el carácter también es desenfrenado. Ese pasaje inicia una sección de semicorcheas que como en la re-exposición, nos muestran a un solista virtuoso.

The image shows a page of a musical score for the Overture of Oberon, measures 19-25. The score is written for a full orchestra. The top part of the score includes the Timp. (Timpani) and Tromboni. (Trombones) parts. The middle part includes the Violini. (Violins) and Bassi. (Basses) parts. The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The dynamics are marked 'senza Sordino' and 'ff'. The score is in 2/4 time and the key signature is one sharp (F#).

Ilustración 19. Fragmento de Oberón, obertura. Compases 19-25.

The image shows a page of a musical score for the Quintet for Clarinet, first movement, measures 63-65. The score is written for Clarinet and Bass. The tempo is marked 'scherzando'. The dynamics are marked 'p' and 'mf'. The score is in 2/4 time and the key signature is one sharp (F#).

Ilustración 20. Fragmento del *Quinteto* para clarinete, primer movimiento. Compases 63-65.

⁶⁸ WEBER, Carl Maria von. Quinteto para clarinete en sib mayor op.34. [Música impresa] Berlin: Robert Lienau, Lichterfelde. 1900.

Durante el desarrollo el clarinete se vuelve más operístico, siendo su línea *con passione*, alternando modo mayor con menor, como si la historia que narraba tuviese sus altibajos según la dinámica, el modo y la articulación. En el c. 135 la cuerda se quedará sola y el chelo como si fuera un cantante bajo da el inicio a la re-exposición formada por la introducción calmada del principio. El resto del movimiento es un despliegue de notas y ritmos ágiles que dan el toque de gran final de la apertura de la obra.

El segundo movimiento que lleva por nombre *Fantasia* es en realidad una aria para clarinete por cómo está compuesto. Una dramática y triste introducción de las cuerdas de cuatro compases dan la entrada a un canto doloroso del clarinete. Siendo casi todo en *legato*, multitud de contrastes dinámicos, *sforzandos*, saltos, variaciones en el tempo, es difícil destacar algo en concreto.

Ilustración 21. Fragmento *Quinteto* para clarinete, Segundo movimiento. Compases inicio-9.

Solo dos partes son únicas en este movimiento dentro de la atmósfera en la que nos movemos, y son dos parejas de dos escalas cromáticas *a piacere* cada una (c. 39-40 y 58-59), en la que la primera de ellas es fortísimo como sea posible, y la segunda pianísimo. Son gestos muy dramáticos, llamando especialmente la atención el carácter individual contrastante que hay entre las escalas.

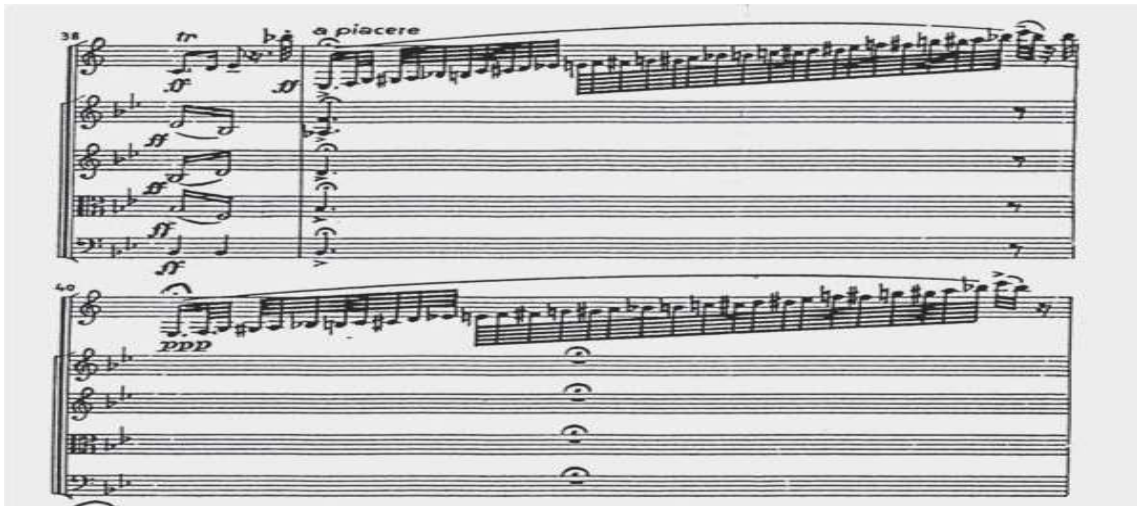


Ilustración 22. Fragmento del *Quinteto* para clarinete, segundo movimiento. Compases 38-40.

El tercer movimiento, al igual que el cuarto son muchísimo menos líricos que los dos primeros. Este *minuet* lleno de síncopas en un ritmo ternario veloz, le da el carácter animado y brillante a la sección primera. Juega con los contrastes de dinámica y las hemiolias. El trío tiene un estilo que se asemeja mucho a Schubert, más lírico pero con corte clásico⁶⁹.

El rondo final no deja de ser un movimiento de cierre, lleno de pasajes rápidos, alegres y llenos de vida. El tema principal acompañado con la cuerda como un galope le da movilidad al clarinete. La parte final es un increíble despliegue de complejidad técnica a la altura del clarinetista para la que fue escrita la obra.

4.6. *Gran dúo concertante* para clarinete y piano en mi bemol mayor op.48

En 1815 cuando Carl Maria von Weber regresó a Praga, encontró una ciudad en celebración por las noticias que habían llegado de la batalla de Waterloo, en la que Napoleón fue derrotado. Weber se alojó en casa de su amigo H. Baermann y de esa estancia nacieron dos movimientos del *dúo concertante* para clarinete y piano en mi mayor op.48, los cuales fueron estrenados durante ese año.

⁶⁹ RICHARDS, Denby. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

La obra fue primero concebida como una sonata para clarinete y piano, sin embargo, cuando el tercer movimiento fue terminado en noviembre del mismo año, Weber no solo cambio el nombre, sino también para quien iba dedicado, el otro gran clarinetista de la época, Johann S. Hermstedt (1778-1846), el cual ya había pedido al compositor un concierto en 1812⁷⁰.

No fue hasta 1824 cuando se interpretaron por primera vez los tres movimientos, y corrieron a cargo del clarinete principal de la orquesta de la corte de Dresde Johann Gottlieb Kotte y Julius Benedict al piano⁷¹. Roechlitz, un amigo de Weber, hizo una reseña positiva de la pieza, cuando esta fue publicada en *Allgemeine musikalische Zeitung*, en junio de 1818:

La obra consiste en un ardiente flujo continuo en un *Allegro* en mib mayor; y un muy tierno, pero no afeminado *Andante* en do menor. El tercer movimiento es un *rondó* alegre y en parte picante en mib, en el que en todo el movimiento se mezcla con la alegría viril, una seriedad profunda y reminiscencias melancólicas que son maravillosamente efectivas⁷².

El *dúo concertante* se caracteriza en su conjunto por la igualdad en sus dos protagonistas en lo referente al virtuosismo, elegancia, dramatismo e invención de temas⁷³.

El primer movimiento *allegro con fuoco* tiene un carácter en general brillante, con multitud de partes en las que ambos instrumentos van haciendo lo mismo rítmicamente y dinámicamente para dar emoción y tensión dramática. Weber utiliza e integra de forma magistral tanto el registro agudo como el registro *chalumeau*, dos de las muchas cualidades de Baermann. Un ejemplo lo encontramos, entre muchos otros, entre los compases 24 y 32⁷⁴, donde el clarinete ha pasado por un re1 y un do4, y ambas notas dentro de su contexto se ven perfectamente cohesionadas a sus frases.

Los momentos más cantados los encontramos desde el c. 69 hasta la repetición en el c. 129, donde el clarinete parece cantar una melodía llena de lirismo, pero también

⁷⁰ RICE, Albert R. Notes for clarinetists: *A guide to the repertoire*. New York: Oxford University Press. 2017. Página 251.

⁷¹ RICE, Albert R. Notes for clarinetists: *A guide to the repertoire*. New York: Oxford University Press. 2017. Página 251

⁷² RICE, Albert. Clarinet in the Classical Period. New York: Oxford University Press. 2003. Página 189.

⁷³ RICHARDS, Denby. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

⁷⁴ WEBER, Carl Maria von Weber. Gran dúo concertante op.48. [Música impresa] Edición Peters. Recuperado de los archivos del instituto del clarinete de Los Ángeles: www.clarinetinstitute.com

graziosa por los cromatismos y articulación ligado-corto. Se suceden en esta parte contestaciones en las que el piano actúa como un personaje más importante, anticipándose a frases que repetirá el clarinete. Otra sección será la del inicio del desarrollo en el c. 129 hasta el c. 197, donde a través de indicaciones como *dolce, con passione*, o frases en modo menor en las que el piano tiene la voz principal y el clarinete las replica vemos los recursos operísticos que utiliza.



Ilustración 23. Fragmento del *Dúo Concertante* primer movimiento. Compases 66-77.

El segundo movimiento *andante con moto* en modo menor, es sin duda el más parecido a una ópera, vuelve a recordarnos a un aria en la que el clarinete es el protagonista. Comienza con una melodía suave y dolorosa, al igual que el concierto N°1, *con duolo*, pero poco después cambia a un carácter más tenso, dramático, por el efecto del crescendo, acentos y articulación picada que desemboca en un *mi4* como clímax de la parte. El piano en el c. 24 replica toda esta parte también con un carácter tenso y dramático, con una escritura que recuerda a las sonatas de Brahms para clarinete⁷⁵.

⁷⁵ RICE, Albert R. *Notes for clarinetists: A guide to the repertoire*. New York: Oxford University Press. 2017. Página 254



Ilustración 24. Fragmento del *Dúo Concertante* segundo movimiento. Compases inicio-12.

En el c. 37 el clarinete retoma la melodía en carácter suave y dulce pero en modo mayor, y el piano en un registro agudo lo acompaña en pianísimo. A partir de ahí hasta la re-exposición en el c. 67, se sucede un ritmo armónico más tenso en el que ambos personajes parecen confrontarse en *forte*, con bastantes notas acentuadas y valores pequeños para terminar llegando a la calma y el *legato* doloroso inicial.

El tercer movimiento *Rondo allegro*, es en esencia virtuosístico, con un tema rítmico en subdivisión ternaria. Comienza el clarinete con una melodía *con grazia*, y a raíz de ella se van sucediendo contestaciones y momentos en los que ambos instrumentos hacen lo mismo. Parecen dos personajes opuestos, pero que se necesitan, recordando, en cuanto al carácter, al N°11. *Duett* de *Euryanthe*.

En el c. 124 aparece una nueva parte que rompe totalmente con el estilo del movimiento. El piano modula la sección a modo menor y comienza a hacer trémolos en registro grave, el clarinete, con *molto affecto*, empieza una melodía que alterna *forte* con piano, cuyo carácter siniestro parece volver a adelantarse al ambiente musical que empezará a crear al siguiente año en su obra cumbre, *El cazador furtivo*⁷⁶. El tema volverá de nuevo en el c. 175, pero esta vez en el registro *chalumeau*. Y en el c. 204 la última sección virtuosística es con carácter *grazioso* para cerrar la obra de manera brillante.

⁷⁶ RICHARDS, Denby. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.



Ilustración 25. Fragmento del *Dúo Concertante* tercer movimiento. Compases 124-145.

La multitud de retos interpretativos que tiene esta obra, ya sea el *staccato* en el primer movimiento, la musicalidad y lirismo del segundo o la compenetración exacta con un gran pianista, hace de esta pieza una de las mejores en el repertorio clarinetístico de principios de siglo XIX.



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA.**

Departamento: Viento madera.

Especialidad e Itinerario: Interpretación (Clarinete)

Curso: 2018-2019

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

**LA INFLUENCIA DE LA ÓPERA EN LAS OBRAS PARA
CLARINETE DE CARL MARIA VON WEBER.**

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO TEÓRICO

Autor: José Antonio Illescas Muñoz

Tutor: Cristina Strike Campuzano

Córdoba

Febrero 2019

Agradecimientos

En primer lugar, en el proceso de elaboración de este proyecto, agradezco enormemente por su gran ayuda, aportaciones y paciencia a mi tutora, la profesora de clarinete, Cristina Strike Campuzano, quien ha sabido guiarme en todo momento desde el principio hasta el final de este trabajo, por corregir mis errores y hacerme aprender de ellos.

A Francisco José González Sánchez, mi profesor de clarinete en los dos últimos años de estudios superiores, en los cuales ha sabido transmitirme sus conocimientos y ser un gran guía gracias a su experiencia y nivel clarinetístico. También a Juan José Amores Molero, con quien estuve un año, por su implicación y perseverancia con los alumnos. A Mónica Márquez Carrasco, mi pianista acompañante, por su profesionalidad y su disposición a acompañarme en este precioso repertorio romántico.

A todos y cada uno de los profesores que he tenido, en especial a Ana Belén García, Ángel Muñoz, José Luís Bedmar, José Fernando Iglesias, Fermín Gómez entre otros, por haberse implicado en mis enseñanzas musicales, y también a todos aquellos que se hayan involucrado de una forma u otra en mi desarrollo como músico y clarinetista.

No puedo olvidarme de muchas personas que he conocido gracias a la música, de las cuales muchas de ellas han pasado a ser grandes amigos. De este colectivo destaco en especial a mis compañeros de clarinete del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”, de quienes he recibido y ofrecido ayuda, y con quienes siempre se respira un buen ambiente.

Finalmente y con mayor importancia agradezco, por un lado a mis padres y hermano, que sin duda sin ellos no habría llegado hasta aquí, por su paciencia, sacrificio, ánimos y ayuda en todo momento. Por otro lado, a mis abuelos y al resto de mi familia, por estar siempre ahí y apoyarme en estos estudios que tantos años le he dedicado. En especial agradezco a mis tíos José y Diego, de los que vino fijarme en que era aquello que hacían con sus instrumentos cuando era un niño, y gracias a ellos se encendió la chispa de la música en mí. Y a mi novia Bárbara, por ser un pilar fundamental en mi vida desde que la conocí y estar en lo bueno y en lo malo que trae esta profesión, gracias.

ÍNDICE

Abreviaturas	5
1. Resumen	7
2. Objetivos	8
3. Justificación	9
4. Desarrollo	10
5. Metodología	15
6. Nota aclaratoria y traducción documental	17
7. Fuentes consultadas	18
7.1.Bibliografía	18
7.2.Música impresa	19
7.3.IMSLP	19
7.4.Discografía	20
7.5.YouTube	20
7.6.Webgrafía	22
8. Estimación de medios materiales para la realización	24
9. Valoración crítica	25
10. Conclusión personal	26
11. Bibliografía citada	28

Abreviaturas

op.: opus.

j.: Jähns, Friedrich Wilhelm.

k.: Köchelverzeichnis

b: bemol

#: sostenido.

p.: página.

c.: compás.

pp.: páginas.

1. Resumen

A finales del siglo XVIII y principios del XIX surgen en varias naciones europeas, como consecuencia de la revolución francesa, unas nuevas ideas de libertad de pensamiento y la necesidad de romper con las influencias extranjeras, situación que también repercute en la música y provoca el surgimiento del romanticismo. Será en Alemania donde este movimiento se desarrolle con más fuerza, y uno de los máximos exponentes fue el protagonista de este trabajo, Carl Maria von Weber.

Weber fue un compositor, pianista, director de orquesta y ópera alemán que marcó un antes y un después en la historia de la música, en concreto en el mundo del drama musical, componiendo la primera ópera romántica, *El cazador furtivo* en 1821. Esto hace ver que en su música sea cual sea el género, habrá intrínseco un lenguaje muy ligado a la escena.

A raíz del encuentro con el clarinetista H. Baermann en 1811, Weber no sólo consiguió una enorme y prolífica amistad, sino la inspiración para componer para el que se convertiría en uno de sus instrumentos predilectos, el clarinete. En estas piezas se puede ver el lenguaje citado anteriormente, lo que las convierte en verdaderas obras románticas con una calidad técnica y lírica asombrosa.

Esta relación de piezas se encuentra reflejada y analizada en este proyecto con el fin de comprender mejor el contexto, las características y las ideas estilísticas de Weber y su obra.

2. Objetivos

-Indagar en la figura de C.M. von Weber para conocer las influencias de la ópera en las obras para clarinete.

-Investigar las raíces, el lenguaje utilizado y el porqué de su utilización en sus óperas.

-Conocer la concepción de ópera que tenía Weber, la importancia que tuvo en él y las características de la misma.

-Mencionar y analizar el papel del clarinete dentro de sus óperas, cómo fue tratado y su relevancia.

-Conocer aspectos referentes a la vida de Carl Maria von Weber y su estrecha relación con el mundo del clarinete, en concreto con el clarinetista Heinrich Baermann.

-Adentrarnos en la historia de las obras para nuestro instrumento y analizarlas concienzudamente.

-Ampliar conocimientos generales sobre el mundo de la ópera romántica para poder ponerlos en práctica a la hora de interpretar el repertorio clarinetístico de Weber.

-Saber argumentar el papel tan importante que tuvo C. M. von Weber en la ópera romántica alemana y en la historia de la música.

3. Justificación

Hablar de Carl Maria von Weber es hablar de uno de los primeros románticos de la ópera y del clarinete. Estos conceptos han sido los pilares en los cuales me he basado para la elección del tema de mi Trabajo Fin de Estudios.

Referente a mis gustos siempre me he inclinado más por el periodo Romántico, sobre todo teniendo en cuenta la importancia de este periodo para el mundo del clarinete, por lo que pensé que podría ser un tema en el cual profundizar.

Weber fue el padre de la ópera nacional alemana y su modo de componer inevitablemente tenía que ser operístico. Así que gracias a este hilo conductor que es la ópera, me llevó a formularme la cuestión de cuál sería la relación entre los dos campos en los que destacó Carl María von Weber: la ópera y el clarinete.

La importancia para mí de las obras para clarinete de C.M. von Weber radica en la rica elaboración de sus temas, la forma de desarrollarlos y el virtuosismo empleado. Pero sobre todo, me centro en las características compositivas de la escritura para el clarinete, en el que él mismo es utilizado como si fuera la voz humana.

Por ello, en su día supuso un avance que hizo ascender al clarinete en el panorama musical, le dio un papel más protagonista y lo convirtió en un instrumento más popular pero con fundamentos musicales.

4. Desarrollo

El protagonista total y absoluto de este trabajo es Carl María von Weber (1786-1826) y su relación con el clarinete y la ópera. Por tanto, he decidido estructurar este dossier de una manera lógica y coherente, atendiendo en primer lugar la figura biográfica en sí del compositor.

La vida de Carl Maria von Weber si por algo se puede caracterizar es por una serie de altibajos, tanto a nivel personal como profesional. Nacido en una familia de artistas, en la que su padre Fran Anton Weber, un oficial familiar que tocaba el violín, y su madre Genovefa Brenner, soprano de éxito en Viena, fundaron una compañía de teatro que viajó por las ciudades de Alemania.

Tuvo una salud delicada en su niñez lo que hizo que siempre estuviera pegado a su familia. Esto propició un vínculo afectivo muy fuerte, sobre todo con su padre, del que siempre estuvo pendiente, llevándolo consigo allá donde fuese.

En lo referente a su educación se le conocen varios profesores, los primeros sus padres, quienes le inculcaron su amor por los teatros, la escena y la transmisión de los sentimientos a través de la música, además del aprendizaje de piano y canto. J.P. Heuschkel fue uno de los primeros profesores ajenos a la familia junto con Michael Haydn (hermano de Joseph Haydn) y el ábate Vloger. De ellos aprendería tanto composición como contrapunto, al igual que el perfeccionamiento del piano y técnicas vocales. También aparecerían sus primeras composiciones, tanto instrumentales como dramáticas, siendo estas últimas no muy bien recibidas por el público.

Hasta 1804 se sucedieron los viajes, pero en ese año por recomendación de Vloger obtuvo su primer empleo como director musical en Breslau con diecisiete años. Tan solo tres años después, Weber dimitiría por su inexperiencia, llegando aquí su primer breve periodo decadente.

En Württemberg, donde había conseguido otro puesto de director musical no le fue tampoco bien. No se sabe si por influencia de su padre o por ignorancia suya, pero allí contrajo deudas que lo llevaron a su encarcelación.

En 1810 ya liberado cambió de lugar, yéndose junto a su padre a Mannheim donde a pesar de la muerte de su padre encontraría equilibrio y tranquilidad para

dedicarse a la composición. El año de 1811 supuso un punto de inflexión en su vida y en la historia del clarinete, ya que conocería a Heinrich Baermann, uno de los mejores y más famosos clarinetistas de su época.

A raíz de este encuentro ocurrirían varios eventos importantes. El primero de ellos será una gran admiración y larga amistad entre ambas personalidades, que propiciaron el amor de Weber hacia el clarinete. El segundo, es una lista de composiciones para el instrumentista que a día de hoy son importantísimas en el repertorio clarinetístico. Por último, por insistencia de Baermann, ambos músicos se embarcaron en una gira de éxitos que le reportaron tranquilidad económica y prestigio a ambos.

En este periodo de prosperidad, Weber consiguió un puesto en la ópera de Praga y numerosos encargos compositivos, pero no duró mucho, puesto que por una serie de disputas burocráticas y sentimentales renunció nuevamente a su puesto de trabajo.

Dresde fue su último destino como lugar de trabajo, y sin duda el más prolífico en lo que a calidad y trascendencia en el campo de la ópera se refiere. Allí compuso su obra que le haría eterno en la historia de la música, *El Cazador Furtivo* j.277, en 1821.

El enorme éxito de esa ópera hizo que llegasen muchas ofertas más rentables que la que tenía en Dresde, pero no las aceptó fiel al compromiso con aquella ciudad. Allí estableció contacto con las élites románticas del momento, lo cual enriqueció aun más si cabe su genio compositivo dramático.

En los últimos años que le quedaban compuso entre otras obras, dos óperas más, *Euryanthe* y *Oberon*. Esta segunda obra como encargo del Covent Garden de Londres fue su composición final, falleciendo en el mismo Londres el 5 de junio de 1826 poco después de su exitoso estreno.

En segundo lugar, he abarcado la situación de la ópera a principios del siglo XIX. Esta se encontraba en una fuerte influencia italiana que iba a ser mermada por los ideales de libertad que trajo la revolución francesa.

Los diferentes países buscaban una identidad propia en lo referente a la música, y sobre todo en sus óperas. Sin embargo, figuras como Christoph Gluck (1714-1787) perseguían una ópera unificada que fuera bienvenida en todos los teatros europeos.

Esto no ocurriría en la revolución romántica que se avecinaba. La música pasó a ser considerada más importante que las palabras, y el canto, por otra parte evolucionó de una manera más técnica en Italia, que seguía siendo quien exportaba sus gustos y estilo.

En la ópera va a haber varios tipos según los países. En Francia por ejemplo destacará, entre otras, la *grand ópera*, dirigida al pueblo, que pedía emociones y espectáculo, cosa que se le dará en dosis equitativas.

En Italia había dos tipos, la seria y la bufa, los cuales no evolucionarán con ideas románticas tan rápido como Alemania y Francia debido a la actitud conservadora de los compositores italianos.

Alemania será sin duda quien acapare el Romanticismo en sus inicios. Aunque no tenía una tradición operística arraigada, los compositores se sentían atraídos por las innovaciones y experimentos. Tomaban como referencia al *singspiel* y le añadían elementos románticos de las óperas francesas, a la vez que intensificaban sus rasgos nacionales.

Carl María von Weber será uno de estos compositores, el más importante en la primera generación de Románticos. Su obra operística pasará por diferentes momentos, pero siempre buscando un estilo que reflejase su personalidad. Quería unir las características melódicas del estilo italiano, la preocupación por el drama francés y la armonía e instrumentación alemanas.

Fue un compositor tremendamente preocupado con todos los aspectos de una ópera, tanto los musicales como los de producción, y además tenía unos fuertes ideales nacionalistas que quedarán marcados en sus óperas.

Sus óperas tempranas: *Der Macht der Liebe und des Weins* (El poder del amor y del vino), *Das Waldmädchen* (La chica del bosque) y *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Peter Schmoll y sus vecinos), *Rübezahl* j.44 (inacabada) son todavía claros ejemplos de obras influenciadas por los estilos extranjeros, y sobre todo de corte clásico.

No será hasta su ópera *Silvana* j.87 cuando veamos características propias de las óperas románticas como es el uso del bosque y la corte medieval. Su música es mucho

más rica, aunque sigue siendo una mezcla de géneros y estilos típicos del drama alemán y la ópera heroica-cómica.

Abu Hassan j.106, la siguiente ópera, vuelve a ser un *singspiel* alemán pero de carácter cómico. Y a partir de aquí, se producirá un periodo de inactividad dramática debido al encuentro con Baermann que durará siete años.

En 1817, y hasta 1821, Weber gestó la obra que inició la época romántica y que le haría un importantísimo hueco en la historia de la música, *Der Freischütz* (El cazador furtivo) j.277. Esta ópera se basa en el folclore alemán y está protagonizada por gente del pueblo, algo totalmente novedoso, lo que hizo que el público se sintiera identificado. La música también es una amalgama de estilos y tipos de las óperas de otros países, pero esta vez están perfectamente relacionados entre sí y con la obra. Además, en cada uno de ellos vemos a un compositor que sabe lo que está haciendo en todo momento, ya que añade rasgos de su personalidad. Por citar una característica inédita en concreto, Weber hace uso de mundos opuestos no solo en el texto, sino en la música, algo parecido a *leitmotifs* pero a modo de ambientes. También habrá otra novedad, y será la obertura, que se comporta como un movimiento sinfónico, estructurada en forma sonata, se muestran temas que aparecerán en la ópera.

Las dos últimas óperas, *Euryanthe* j.291 y *Oberon* j.306, no fueron tan exitosas como la anterior. En ambas se vuelve a hacer un uso de los ambientes musicales diferenciados, uno de los puntos fuertes de Weber. La trama vuelve a ser heroica en ambas, pero el componente de cuento de hadas es más grande en la segunda, lo que tal vez hizo su menor repercusión. Esto pone de manifiesto una de las debilidades que vio el compositor en los libretistas de su época, la falta de competencia acorde con la música de los autores.

En todas y cada una de estas óperas hay papel de clarinete, ya sea en sib, do o la, por tanto, era necesario hacer un análisis del mismo. En general, el instrumento se asocia con las voces femeninas, ya sea haciendo la misma línea melódica a la vez, antes o después de las cantantes.

También es cierto que en algunas partes el clarinete es tratado como si fuera una voz más, como puede ser en la ópera *Peter Schmoll*. Junto al fagot, a la flauta o a ambos

juntos, tiene una singular compenetración, ya que en muchas de sus óperas habrá intervenciones en las que dichos instrumentos tomen el protagonismo.

Pero será en las oberturas donde más importante sea el clarinete en lo que a solos se refiere, puesto que en *Peter Schmoll*, *Rubezäl*, *El cazador furtivo* y *Oberon* habrá uno de ellos. De estas óperas hay que destacar las dos últimas, ya que en sendas intervenciones el clarinete aporta una gran expresividad en los temas que luego se repetirán en la óperas.

Por último, me he adentrado en el grueso del proyecto, que es la influencia de la ópera en las obras para clarinete, atendiendo también a la historia de cada una de ellas y sobre todo a la relación de Weber con el clarinetista Heinrich Baermann (1784-1847).

Tras una breve pero necesaria información adicional del clarinetista, la sucesión de obras escritas para nuestro instrumento deja totalmente al descubierto la admiración, gusto y trato dramático que le tenía al clarinete. También hay una historia detrás de cada obra que da más detalles de la amistad que mantuvieron compositor e intérprete.

A raíz de aquel encuentro entre ambas personalidades en 1811, iban a surgir cinco composiciones dedicadas a Baermann: un *concertino*, dos *conciertos*, unas *variaciones* y un *quinteto*. El dúo concertante sin embargo fue dedicado al otro gran clarinetista de la época, Johann S. Hermstedt (1778-1846).

Todas estas obras en su mayoría tienen algún elemento propio de la ópera, como es el uso en los movimientos lentos de partes muy *cantábiles* que se asemejan a arias o a recitativos. Otro de los elementos es el empleo, sobre la partitura, de indicaciones interpretativas propias de la voz, como son *con duolo*, *con passione*, *con molto affecto*, *morendo*. Pero no solo son estas palabras, también el *legato*, la articulación, la duración de las frases pensadas para respirar, los acentos en notas como si quisiera destacar sílabas, los contrastes dinámicos según la tonalidad en la que se encuentre la melodía. Todo esto sumado a una genial instrumentación, fascinante inventiva temática y conocimiento de las capacidades del instrumento, y en particular de las habilidades asombrosas de Baermann, hacen de estas piezas únicas en su época.

5. Metodología

Los cuatro puntos centrales de este trabajo, Carl Maria von Weber, la ópera, Heinrich Baermann y el clarinete, están íntimamente relacionados entre sí, por lo tanto, en la elaboración de dicho proyecto ha sido necesario llevar a cabo una serie de tareas de investigación que los uniera.

El documento contiene un estudio biográfico de Weber, una contextualización y radiografía de la ópera a principios del siglo XIX, una descripción de las obras dramáticas de C.M von Weber, y por último, un análisis de las obras para clarinete relacionándolas con la ópera.

Cabe destacar que en ningún caso se ha realizado una biografía completa del compositor en cuestión, siendo solo reflejados aquellos datos de su vida que tienen relación directa o indirecta con su labor compositiva, centrándonos obviamente en la ópera y el clarinete.

La búsqueda de información ha tenido lugar en muchas y variadas fuentes, siendo la vía virtual la más utilizada. El primer paso fue la recopilación de las mismas y obtener las partituras tanto de las óperas como de las obras para clarinete.

En muchas de estas fuentes, que más adelante hay confeccionada una lista, por el tema que he tratado y por la nacionalidad de los autores que han escrito sobre Weber, la ópera o el clarinete, la información en su mayoría está en inglés y alemán, siendo el castellano un pobre surtidor de recursos. Por lo tanto, no solo ha sido vital leer, analizar y absorber los textos, sino también traducirlos. Aunque mucha de esta labor haya corrido de mi cuenta, he utilizado de la misma forma el diccionario WordReference. Esta herramienta me ha servido también para encontrar sinónimos y diversas cuestiones de vocabulario.

En lo referente a los libros, se han requerido tanto en formato físico como en virtual, ya que la selección de la información compensa más a través de internet. Las partituras por otra parte ha sucedido algo similar, utilizando en su mayoría la biblioteca virtual IMSLP, un espacio que contiene partituras de dominio público y donde los usuarios intercambian ideas musicales, agregan sus composiciones o escuchan las de otros.

En el apartado de Carl María von Weber primero se ha procedido a una recopilación de información y lectura. Después, se ha contrastado y sintetizado para destacar los puntos más destacados de su vida y obra, relacionándolos siempre con la ópera o el clarinete.

Para la realización de *Weber y la ópera* y *El papel del clarinete en las óperas de C.M. von Weber*, se ha necesitado en primer lugar buscar las partituras de todas sus óperas e información sobre ellas. Tras esto, a través de grabaciones y siguiendo las partituras (ya sean reducciones de piano o generales), se ha descrito, analizado y comparado el papel del clarinete y de la ópera en su conjunto.

El análisis de las obras para clarinete ha sido en base a partituras originales, no en todas, pero sí en muchas de ellas, con las notas del editor, que también han servido para recolectar información de suma importancia para el desarrollo del proyecto. Por otro lado, gran parte de la disección analítica ha sido mía, aunque libros de texto como *Notes for clarinetists: A guide to the repertoire*, o *Clarinet in the Classical Period* ambos de Albert R. Rice, han servido de gran ayuda para completar dicho análisis y ampliar el contexto histórico y social de las diferentes partes del trabajo. También a través de grabaciones, siguiendo las partituras, se han buscado nexos de unión entre las obras y las óperas de Weber.

En cuanto a la preparación de la interpretación del programa, ha sido de suma importancia haber realizado ese análisis previamente para trabajar las obras técnica y musicalmente, acorde con lo que se ha investigado en el trabajo, y siempre con la guía de mis profesores.

A todo esto le he sumado la elaboración de un criterio crítico-interpretativo basándome en las grabaciones de famosos intérpretes, para así poder hacer una versión propia de las obras para clarinete.

6. Nota aclaratoria y traducción documental

Las tonalidades y notas del clarinete en la descripción de las obras, en el apartado *Las obras para clarinete y su influencia operística*, han sido nombradas en Do aunque el instrumento esté en Sib, y siendo el Do2 central la nota de referencia.

Las traducciones del material en otros idiomas han sido llevadas a cabo por mí con ayuda de traductores como WordReference.

7. Fuentes consultadas

Para la elaboración del trabajo se han utilizado varias fuentes. Estas incluyen una parte bibliográfica compuesta por libros, ya sean en su formato físico o virtual, una webgrafía con los enlaces de artículos, escritos, grabaciones de óperas. Otra parte discográfica, y una analítica sacada de las propias partituras, tanto de las óperas como de las obras para clarinete. Esta última tal vez sea la más irrefutable de todas, ya que se corrobora directamente de lo que el compositor quería.

7.1. Bibliografía

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude (2015). Historia de la música occidental. Madrid: Alianza Musical.

De La Harpe, J.F. (1777). Francia: Artículo publicado en el Journal de politique et littérature.

Fubini, Enrico. (2005). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Torrejón de Ardoz (Madrid): Alianza Música.

Hoeprich, Eric. (2008). The Clarinet. Gran Bretaña: Yale University Press.

Morgan, Joseph E. (2017). Experiencing Carl Maria von Weber: A listener's companion. Estados Unidos: Rowman & Littlefield

Rice, Albert R. (2017). Notes for clarinetists, a guide to the repertoire. Nueva York: Oxford University Press.

- (2003). Clarinet in the Classical Period. New York: Oxford University Press.

Strike, Cristina. (2018). El clarinete en Inglaterra: *Frederick Thurston (1901-1953)*. (Tesis doctoral). Universidad autónoma de Madrid.

Warrack, John. (2009). Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press.

Weston, Pamela. (2002). Clarinet Virtuosity of the Past. Reino Unido: Emerson Edition.

7.2. Música impresa

Gertsch, Norbert. Carl Maria von Weber: *Concierto n°2 para clarinete y orquesta en mib mayor op.74*. Múnich: G. Henle Verlag. (2003). Páginas 4-5

Weber, Carl Maria von. *Concertino para clarinete y orquesta en do menor op.26*. Praga: Edition Supraphon. (1969).

Weber, Carl Maria von. *Concierto n°2 para clarinete y orquesta en mib mayor op.74*. Múnich: G. Henle Verlag. (2003).

Weber, Carl Maria von Weber. Gran dúo concertante op.48. Edición Peters. Recuperado el 22 de septiembre de 2018 de los archivos del instituto del clarinete de Los Ángeles: www.clarinetinstitute.com

Weber, Carl Maria von. Quinteto para clarinete en sib mayor op.34. Berlín: Robert Lienau, Lichterfelde. (1900).

Weber, Carl Maria von. Siete variaciones sobre un tema de Silvana. London: Edición Peters. (1964).

7.3. IMSLP

Weber, Carl Maria von. *Abu Hassan* j.106. Viena: Universal Edition. (1913). Recuperado el 9 de noviembre de 2018 de: [https://imslp.org/wiki/Abu_Hassan%2C_J.106_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Abu_Hassan%2C_J.106_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

Weber, Carl Maria von. *Der Beherrscher der Geister* j.122. Leipzig: E. Donajowski. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de: [https://imslp.org/wiki/Der_Beherrscher_der_Geister%2C_Op.27_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Der_Beherrscher_der_Geister%2C_Op.27_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

Weber, Carl Maria von. *Der Freischütz* j.277. Leipzig: C.F. Peters. (1871). Recuperado el 10 de noviembre de 2018 de: [https://imslp.org/wiki/Der_Freisch%3%BCtz%2C_Op.77_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Der_Freisch%3%BCtz%2C_Op.77_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

Weber, Carl Maria von. *Euryanthe* j.291. Berlín: Schlesinger. (1866). Recuperado el 11 de noviembre de 2018 de: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP513937-PMLP50021-Weber -
Euryanthe, Op.81; J.291.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP513937-PMLP50021-Weber-_Euryanthe,_Op.81;_J.291.pdf)

Weber, Carl Maria von. *Oberon* j.306. Leipzig: C.F. Peters. (1986). Recuperado el 13 de noviembre de 2018 de: [https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Oberon%2C_J.306_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

Weber, Carl Maria von. *Silvana* j.87. París: E. et A. Girod. (1872). Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de: [https://imslp.org/wiki/Silvana%2C_J.87_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Silvana%2C_J.87_(Weber%2C_Carl_Maria_von))

7.4. Discografía

Keener, Andrew. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

Richards, Denby. Weber: Complete Works for clarinet. Libreto del CD. Discográfica Chandos Digital. Essex (Inglaterra). 2007.

7.5. YouTube

Berliner Opernaufnahmen. C. M. von Weber: *Silvana*. Concierto en directo en Berlín (Alemania). 1994. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=i59pBnCvTkU&t=741s>

Carl Maria von Weber. Clarinet Quintet. Lálmán Berkes with the Auer Quartet. Recuperado el 17 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=VWsJP1ZljPQ>

Clarinet Concerto No.1 in F minor, op.73. Walter Boeykens and the Rotterdam Philharmonic. Recuperado el 12 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=95gL5U4ILFc>

Clarinet Concerto No.2 in E-flat major, op.74. Walter Boeykens and the Rotterdam Philharmonic. Recuperado el 14 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=BO4xdIPCjIM>

Concertino for clarinet & orchestra in E-flat major, op.26, j.109. Karl Leister and Radio-Sinfonieorchester Suttgart des SWR. Recuperado el 11 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKj38tKUk0c>

Deutsche Radio Philharmonie. C. M. von Weber: Obertura *Rübezahl*. Concierto en directo en Landau (Alemania) el 14/01/2017. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=CwzCbTlmYK8>

Hagen Philharmonic Orchestra. Car Maria von Weber: Peter Schmoll und seine Nachbarn. Discográfica Marco Polo. 25/11/1993. .Recuperado el 6 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=KW7hP9N1Jvg&list=PLsdxrZt5Mr7uVHl2v-Ije4YSY1CClqvF8>

Manasee, Jon. Weber 7 variations on a Theme from Silvana for clarinet and piano op.33. Recuperado el 16 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=KZ04cZb3qI>

Michael Collins & Mikhail Pletnev play Weber-Grand Duo Concertant. Recuperado el 19 de diciembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=yRxVuBd1InE>

Orchester des Westdeutschen Rundfunks.Carl Maria von Weber. Ópera Oberon. 2014. Recuperado el 13 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=4nneUzjqko0>

Orquesta y coro del gran teatro del Liceo. Der Freischütz. Weber. Concierto en directo en Barcelona (España). 16/02/1988. Recuperado el 10 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=xecG50luJmA&index=2&list=PLJlyYL2zn1GEE8Jy5jtIxlTYMswBxC4Lq>

Staatskapelle Dresden. C.M von Weber: *Abu Hassan*. Dresden (Alemania). 1971. Recuperado el 9 de noviembre de 2018 de: https://www.youtube.com/watch?v=XjGLX_J8U98

Staatskapelle Dresden. Carl Maria von Weber. Euryanthe. Recuperado el 11 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=okmlX3mHeAQ>

Südfunk. Siifonieorchester. Weber: *Der Freischütz* Overture. Concierto en directo. 1970. Recuperado el 10 de noviembre de 2018 de: <https://www.youtube.com/watch?v=9Umd7w5cECE>

7.6. Webgrafía

Calabuig Alcalá Del Olmo, Federico. (2007). Apoteosis del clarinete. Recuperado el 27 de septiembre de 2018 de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10514/Apoteosis-del-clarinete>

Corneilson, Paul. Veit, Joachim. Bauman, Thomas. Lewy Gidwitz, Patricia. Warrack, John. Tusa, Michael C. (2018). Weber family. Oxford Music Online. Grove Music Online. Recuperado el 24 de septiembre de 2018 de: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

Encyclopaedia Britannica. Carl Maria von Weber, German composer and musician. Recuperado el 26 de septiembre de 2018 de: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Maria-von-Weber>

Gener, Ramón. (2015) This is opera. El cazador furtivo. Rtve. Recuperado el 6 de noviembre de 2018 de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/thisisopera-cazadorfurtivo-present-1/3161978/>

Histoclasica. (2014) Carl Maria von Weber. La Gran Opera: Mayerbeer, Cherunini, Auber. Recuperado el 25 de septiembre de 2018 de: <https://histoclasica.blogspot.com/2014/05/weber-meyerbeer.html>

Labia, Julien. (2013) Traducción de “Crítica a Euryanthe de C.M. von Weber” por Franz Grillparzer en 1823. Recuperado el 6 de noviembre de 2018 de: <file:///C:/Users/pavilion/Downloads/FORMESTH-corporus.pdf>

Lista de composiciones de Carl María von Weber. Recuperado el 29 de septiembre de 2018. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Carl_Maria_von_Webe

Lutes Deal, Bama. (2005). The Origin and Performance History of Carl Maria von Weber's Das Waldmädchen (1880). Florida State University Libraries. Electronic Theses, Treaties and Dissertations. The Graduate School. Recuperado el 24 de septiembre de 2018 de: <https://diginole.lib.fsu.edu/isIndora/object/fsu:168100/datastream/PDF/view>

Moreno Pérez, Itamar. (2011). Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical. La estética musical en la ópera del siglo XIX. Recuperado el 1 de noviembre de 2018 de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/019/estetica_musical_opera_xix.php

Morgan, Joseph E. (2015). Nature, Weber and a Revision of the French Sublime. Sineris. Revista de musicología nº15. Recuperado el 3 de noviembre de 2018 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6354465>

Ópera Les Huguenots. Recuperado el 25 de septiembre de 2018. https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Huguenots

ROCHE, Heather. (2014) A collaborative history os the clarinet: Weber/Baermann. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de: <https://heatherroche.net/2014/08/29/a-collaborative-history-of-the-clarinet-weber-baermann/>

8. Estimación de medios materiales necesarios para la realización

En la elaboración del trabajo en cuestión ha sido de gran importancia la bibliografía citada anteriormente, pero también la webgrafía, por lo que disponer de una conexión a internet fue totalmente necesario. El uso de esa vía ha supuesto el grueso de los apartados del trabajo ya que es una forma sencilla, variada y rápida de obtener información.

Para todo eso me ha sido indispensable disponer de un ordenador con sus correspondientes programas informáticos. De estos destaco los buscadores, Microsoft Word 2007 en el que se ha escrito el trabajo, y Microsoft Powerpoint 2007, para la elaboración de la presentación en diapositivas en la defensa del trabajo frente al tribunal.

Disponer de las partituras ha sido de gran utilidad e información de primera mano para el análisis, pero también para sacar información biográfica sobre el compositor, contextualización de las obras, entre otros. Todo esto último aparece en las primeras páginas de las partituras originales.

Por último, y no menos importante, el protagonista de todas las obras, al cual están dedicadas, el clarinete en si bemol. Con él se interpretarán las piezas en la parte práctica de la defensa.

9. Valoración crítica

A lo largo de todo el trabajo se puede ver cuán de importante fue la ópera en la vida de Carl María von Weber, y sobre todo en la influencia que tuvo ésta en las obras para clarinete. Para llegar a esta afirmación se ha necesitado de un estudio, en su mayoría analítico, de contrastes en la recopilación de información.

La elección del tema fue relativamente fácil, el problema vino a la hora de estructurar el proyecto, puesto que si se quería indagar en esas influencias habría que conocer más la figura en sí del compositor y su obra dramática.

En lo referente a la compilación de información tuvo sus pros y contras. La búsqueda de todo el apartado de partituras para clarinete fue fácil ya que es un repertorio muy conocido, aun así, las *Variaciones* sobre un tema de *Silvana* op.33 requirió un esfuerzo mayor por ser la menos conocida del compendio de obras para clarinete.

Por otro lado, el apartado de *La ópera y C.M. von Weber* y *El papel del clarinete en las óperas de C.M. von Weber* si tuvo más complicaciones en su elaboración. Estas se debieron por dos razones, la primera por la escasa información acerca de muchas de sus óperas, ya que son menos conocidas y en mi opinión infravaloradas. Por tanto, ha sido necesario indagar más, ya sea a través de grabaciones como de libros que tratasen de la ópera romántica alemana en general. Por supuesto la mayoría de esta información se encuentra en inglés, con lo que supone una labor de traducción extra. La otra razón ha sido la falta de partituras mejor detalladas de algunas de las óperas, ya que las reducciones para piano no pueden mostrar exactamente toda la música, lo que dificultó el análisis del papel del clarinete en cada una de ellas.

En última instancia, el repertorio señalado también requiere de unas habilidades interpretativas a destacar, ya que habiendo investigado los entresijos tanto de las óperas como de las obras para clarinete, se puede ver de una forma diferente la manera de componer de Carl Maria von Weber. De ahí que se haya considerado tan importante el análisis, historia, y contexto de las obras para clarinete.

10. Conclusión personal

Una vez llegados al final del trabajo y habiendo analizado todos los diferentes epígrafes, he llegado a varias conclusiones acerca de Carl Maria von Weber, la ópera y el clarinete. Para empezar, el título que se le da al compositor de creador de una época es totalmente cierto. Si bien a lo largo de su vida estuvo en continuo aprendizaje compositivo, no cabe duda que con *El cazador furtivo* marcó un antes y un después en la historia de la música. Esta ópera abre el periodo del romanticismo musical, contrastando con el estilo italiano que imperaba.

Weber supo representar de una forma poética el drama musical y también atraer al público. A este último trató de reeducarle elevando los estilos y géneros populares para darle más valor a la música.

Weber por tanto, además de ser un grandísimo compositor, pianista, comprometido director de orquesta y ópera, también fue un educador preocupado por la situación de la música en su época.

No obstante, la relevancia que tuvo *El cazador furtivo*, no solo en su momento sino ahora, ha hecho que el resto de su obra sea marginada y no se valore tanto al genio dramático que fue Weber.

En lo que atañe a la música instrumental podemos ver que la calidad romántica en las óperas también se encuentra en sus piezas para instrumentos. En mi opinión, es en las obras para clarinete donde más se ven estas influencias. Es cierto que todas ellas son anteriores a su gran ópera, pero tal vez por eso tengan más valor, puesto que se atisban rasgos líricos que se irán desarrollando.

Como hemos visto, la relación que tuvo con el clarinete estuvo marcada por el encuentro con Baermann, y gracias a él tenemos todas esas magníficas piezas. En ellas, parece como si cada una fuera una pequeña ópera, ya que el personaje principal, el clarinete, pasa por diferentes momentos dramáticos, y ha sido esa interpretación de las obras la que me llamó para realizar este trabajo.

Por último, con este trabajo me gustaría que se diera a conocer más todo lo que esconde la figura de Carl Maria von Weber en sus obras para clarinete. Pienso que no solo hay técnica, fraseos, contrastes dinámicos, musicalidad en un estilo romántico, hay

una colección de tramas operísticas que hacen que la interpretación de las piezas mejore considerablemente, acercándonos a lo que Weber y Baermann quisieron en su día mostrar al mundo.

11. Bibliografía citada

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald J., Palisca, Claude (2015). Historia de la música occidental. Madrid: Alianza Musical.

De La Harpe, J.F. (1777). Francia: Artículo publicado en el Journal de politique et littérature.

Fubini, Enrico. (2005). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Torrejón de Ardoz (Madrid): Alianza Música.

Morgan, Joseph E. (2017). Experiencing Carl Maria von Weber: A listener's companion. Estados Unidos: Rowman & Littlefield

Rice, Albert R. (2017). Notes for clarinetists, a guide to the repertoire. Nueva York: Oxford University Press.

- (2003). Clarinet in the Classical Period. New York: Oxford University Press.

Warrack, J. (2009). Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press.

Weston, P. (2002). Clarinet Virtuosity of the Past. Reino Unido: Emerson Edition.