



¿POR QUÉ IBA A ESTAR YO DESTINADA A ELLO?

**Creación de una obra basada en las romanzas Op. 22 de
Clara Schumann**

Alumno: Zafra de la Chica, Jose Javier

**Tutoras: María Martínez Morales, Alicia Martínez
Herrera**

**Departamento: Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal**

Julio, 2020

RESUMEN

El presente trabajo se basa en una investigación-creación artística a través del estudio de las Tres Romanzas para violín y piano Op.22 de Clara Schumann para la posterior creación de un producto artístico con el oboe. El trabajo profundiza en un estudio documental de la vida y obra de Clara Schumann, un análisis comparativo de las romanzas de Clara y de Robert, un análisis formal e interpretativo de las romanzas Op. 22 de Clara, la elaboración de un diario de estudio que facilite al intérprete tocar la obra, una propuesta de respiraciones y variaciones interpretativas y una serie de entrevistas a diferentes oboístas y violinistas. Finalmente, gracias a la información obtenida durante la investigación y utilizándola en favor de la creación artística, se adjunta un vídeo como resultado del proceso creativo.

Palabras clave: Schumann, romanza, oboe, análisis, creación artística.

ABSTRACT

The present work is based on an artistic research-creation through the study of the Three Romanzas for violin and piano Op.22 by Clara Schumann for the subsequent creation of a artistic product with the oboe. The work delves into a documentary study of the life and work of Clara Schumann, a comparative analysis of the romances of Clara and Robert, a formal and interpretive analysis of the romances Op. 22 of Clara, the preparation of a study journal that make it easy for the performer to play the play, a proposal for breaths and interpretative variations, and a series of interviews with different oboists and violinists. Finally, thanks to the information obtained during the research and using it in favor of artistic creation, a video is attached as a result of the creative process.

Key words: Schumann, romance, oboe, analysis, artistic creation.

1. Índice General

2.	Introducción / Justificación	6
3.	Objetivos.....	7
4.	Desarrollo	8
4.1	Clara Schumann	8
4.1.1	Vida.....	9
4.1.2	Clara y Robert Schumann	13
4.1.3	Intérprete y compositora.....	17
4.1.4	Contexto histórico.....	19
4.2	La Romanza	23
4.3	Tres Romanzas para violín y piano Op. 22	24
4.3.1	Comparación entre las romanzas de Clara y Robert	25
4.3.2	Análisis musical de las romanzas para violín y piano Op. 22 de Clara Schumann	27
4.4	Tablas respiraciones.....	31
4.4.1	Tabla de respiraciones de la primera romanza para violín y piano Op.22 de Clara Schumann:	32
4.4.2	Tabla de respiraciones de la segunda romanza para violín y piano Op.22 de Clara Schumann:	33
4.4.3	Tabla de respiraciones de la tercera romanza para violín y piano Op.22 de Clara Schumann:	34
4.5	Variaciones interpretativas.....	35
4.6	Diario de estudio.....	37
4.6.1	1ª Sesión: estudio y experimentación de las variaciones interpretativas y respiraciones en la primera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)..	38
4.6.2	2ª Sesión: estudio de los pasajes complejos, articulación, dinámicas y vibrato en la primera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	39
4.6.3	3ª Sesión: simulacro de concierto de la primera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	40

4.6.4 4ª Sesión: estudio y experimentación de las variaciones interpretativas y respiraciones en la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	40
4.6.5 5ª Sesión: estudio de los pasajes complejos, articulación, dinámicas y vibrato en la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	42
4.6.6 6ª Sesión: simulacro de concierto de la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	43
4.6.7 7ª Sesión: estudio y experimentación de las variaciones interpretativas y respiraciones en la tercera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	43
4.6.8 8ª Sesión: estudio de los pasajes complejos, articulación, dinámicas y vibrato en la tercera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	44
4.6.9 9ª Sesión: simulacro de concierto de la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)	46
4.7 Propuestas de respiraciones	46
4.7.1 Propuesta de respiraciones en las Romanzas para Violín y Piano Schumann, C. (1855)	47
4.8 Propuesta de variaciones interpretativas	47
4.9 Entrevistas realizadas	49
Preguntas sobre las Tres Romanzas para Violín y Piano Op. 22 de Clara Schumann	50
Reflexión de las entrevistas	56
4.10 Creación-práctica artística de las Tres Romanzas	57
Op. 22 de Clara Schumann	57
Reflexión de la creación artística	58
5. Metodología	59
5.1 Estudio y análisis documental	59
5.2 Análisis formal de la obra	59
5.3 Análisis interpretativo	59
5.4 Diario de estudio	60
5.5 Entrevistas	60
5.6 Creación artística	60

6.	Conclusiones	61
7.	Bibliografía.....	62
8.	Anexos	64

2. Introducción / Justificación

A lo largo de los años de mi formación como músico e intérprete, he tenido la oportunidad de estudiar y tocar un gran número de obras para oboe. Pasando por diferentes géneros instrumentales, como conciertos y sonatas, y por distintas épocas históricas y compositivas, he comprobado que la mayoría de composiciones estudiadas en centros musicales provienen de hombres.

Son pocas las mujeres que gozan de un reconocimiento pleno dentro de la historia de la música. Algunas son nombradas sin entrar en demasiado detalle en su música y otras son simplemente conocidas como la esposa de otro compositor de relevancia. Dentro de mi experiencia como oboísta, el número de obras compuestas por mujeres constituye un porcentaje diminuto del total de piezas a las que me he enfrentado.

Mi intención con este trabajo ha sido la de realizar una creación artística basada en la obra de alguna compositora, estudiando previamente su contexto personal, social, histórico y cultural. Me propuse escoger una pieza no original para oboe para así investigar en el proceso creativo de la obra con mi instrumento.

Ante esto, me propuse indagar en la vida y música de Clara Schumann, siendo consciente de la gran figura que representó en el siglo XIX. Reconocida como pianista, compositora y profesora de piano en una época donde la figura de la mujer no gozaba de facilidades en el mundo de la música, consiguió superar las barreras que la sociedad le había impuesto y se convirtió en una solista de renombre internacional, además de crear una serie de composiciones de gran calidad y belleza.

Una vez entendido el contexto de la vida de Clara Schumann, me dispuse a estudiar sus tres romanzas para violín y piano Op. 22. El género romanza es familiar en la literatura para oboe, ya que otros compositores han realizado obras de este tipo para el instrumento como por ejemplo su marido Robert Schumann. Tras analizar la forma, el fraseo y la armonía de cada romanza, busqué similitudes y diferencias en cuanto a la obra para violín de Clara y para oboe de Robert.

El conocimiento extraído del análisis de los diferentes movimientos me ayudó a la hora de afrontar el estudio de la obra. La principal dificultad residía en el factor de que las romanzas de Clara estaban compuestas para violín, incluyendo una serie de características idiomáticas del instrumento. Para ayudarme a interpretar la obra, realicé un análisis interpretativo y de respiraciones a cinco oboístas que habían tocado la pieza

previamente. Pude comprobar el abanico de posibilidades y de diferencias que se encontraban en cada concierto.

Mediante un diario de estudio, dividido en nueve sesiones, empecé a practicar cada romanza. Las sesiones fueron diseñadas de manera que incluían objetivos específicos, ejercicios, resultados y propuestas para futuras sesiones. El estudio personal de la obra me guio hasta crear una propuesta propia interpretativa y de respiraciones. Basándome en mi experiencia, elegí aquellas variaciones interpretativas y respiraciones que más me ayudaban a interpretar las romanzas y conseguir un resultado sonoro satisfactorio.

Tuve la oportunidad de entrevistar a diferentes oboístas y violinistas de diferentes partes de España y Europa. Mi propósito era, a través de entrevistas cualitativas, recoger información individual y detallada sobre la obra de Clara, y analizar y comparar los resultados obtenidos entre diferentes instrumentistas. Me centré en las emociones que les provocaba la obra, las dificultades que encontraban en su interpretación, herramientas de estudio que utilizaban y su opinión en cuanto a la popularidad de la pieza.

Con todo el conocimiento extraído de las diferentes partes de la investigación, se concluye el trabajo con la creación interpretativa de la obra en cuestión. Gracias a lo estudiado anteriormente sobre la vida y estilo musical de la compositora y de los análisis realizados a diferentes versiones de las romanzas, he concluido mi proceso de estudio y creativo incorporando toda la información obtenida a mi creación artística.

3. Objetivos

- Investigar sobre la vida y obra de Clara Schumann.
- Analizar las diferentes romanzas.
- Estudiar diversas versiones de otros intérpretes para conocer diferentes posibilidades de interpretación.
- Realizar un diario de estudio para la posterior interpretación de la obra.
- Establecer tablas de respiraciones y de variaciones interpretativas que faciliten la interpretación a otros/as oboístas.
- Llevar a cabo una creación artística de las romanzas con base a todo lo estudiado durante el proceso de investigación.

4. Desarrollo

4.1 Clara Schumann

Clara Schumann nació el 13 de septiembre del año 1819, y murió el 20 de mayo de 1896. Fue una gran pianista, compositora y profesora de piano alemana. Considerada como una de las pianistas más distinguidas del romanticismo, utilizó su influencia durante los 61 años de carrera musical cambiando el formato y el repertorio de los recitales a través del virtuosismo y de programas con piezas sublimes. También, compuso piezas para piano a solo, un concierto para piano, música de cámara, piezas corales y canciones. (Litzmann, B. 1913).

Creció en la ciudad de Leipzig, donde su padre era un pianista profesional y profesor y su madre una importante cantante. Se trataba de una niña prodigio, educada por su padre. Empezó realizando giras de conciertos a la edad de 11 años, y tuvo mucho éxito en ciudades como París y Viena entre otras. Se casó con el compositor Robert Schumann, y tuvieron 8 hijos. Juntos, animaron dentro de la composición a su amigo Johannes Brahms y mantuvieron una cercana relación con él. Ella estrenó muchos trabajos de su marido y de Brahms en público. A lo largo de su vida, Clara fue una pianista de renombre internacional. Realizó más de 1.300 conciertos y actuaciones por toda Europa desde el año 1831 hasta el año 1889. Interpretó magistralmente obras de su marido y de sus contemporáneos como Brahms, Chopin y Mendelssohn. (Reich, Nancy B. 2001)

En los conciertos de su niñez, Clara Wieck interpretó obras de compositores populares de la época, como Pixis, Herz, Kalkbrenner y Liszt. Con el paso de los años, especialmente después de su matrimonio, empezó a presentar programas de obras que iban desde el siglo XVIII hasta el XIX. En una época en la que los grandes pianistas daban conciertos enteros con sus propias composiciones, Clara empezó a añadir obras de Bach, Scarlatti, Beethoven y Schubert. También, fue una de las primeras pianistas en Europa en interpretar música de Chopin e incluir música de Mendelssohn. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

4.1.1 Vida

Clara era hija de Marianne y Friedrich Wieck. Su padre, nacido en 1785 y fallecido en 1873, estudió teología en la universidad de Wittenberg y se asentó en Leipzig sobre el año 1814. Enseñó piano y estableció un negocio vendiendo y prestando música, pianos y reparando instrumentos de tecla. Rápidamente, adquirió una gran reputación como profesor de piano. La madre de Clara, Marianne Wieck, nacida en 1797 y fallecida en 1872, fue hija y nieta de músicos. Su padre, Georg Christian Tromlitz (1765-1825), era el cantor del pueblo en Plauen, y su abuelo, Johann George Tromlitz, era un reputado flautista, fabricante de flautas y compositor. Ella estudió piano con Friedrich Wieck, y se casó con él en 1816. Considerada como una prodigio de la música, actuó como solista de piano y como soprano en el auditorio de Leipzig. También, ayudó en el negocio de su marido, enseñó piano y tuvo 5 hijos (dos de los cuales murieron con poca edad) durante los 8 años que estuvo casada con Wieck. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

La pareja se separó en 1824 y el divorcio se efectuó unos meses después. Debido a que Clara y sus hermanos eran legalmente considerados propiedad de su padre, acabaron estando bajo la custodia de este. Su madre se casó con Adolph Bargiel (1783-1841), un músico el cual Wieck había conocido durante muchos años, y se mudó a Berlín. El contacto con su hija se mantuvo a través de correspondencia y visitas esporádicas. En Berlín, la madre de Clara y su marido impartían clases de piano. Cuando él murió en 1841, después de varios años de mala salud, Marianne continuó enseñando y dando clases para mantener a sus cuatro hijos, fruto de su segundo matrimonio. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Aunque la educación general de Clara fue escasa y pobre, su educación musical fue magnífica. Estudió piano con Wieck y religión e idiomas, violín, teoría musical, armonía, orquestación, contrapunto, fugas y composición con los mejores profesores en Leipzig, Dresden y Berlín. Asistió a cada concierto, ópera o teatro importante celebrado en Leipzig y copió las cartas de Wieck en su diario, aprendiendo a llevar el negocio de su padre. Friedrich Wieck dirigía su educación y su carrera, acompañándola a sus conciertos en Alemania, Austria y Francia. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Clara Schumann aprendió la disciplina de la composición a través de su padre, y desde su juventud realizó una serie de obras de gran calidad. Componer le daba una gran satisfacción, ya que consideraba que nada sobrepasaba la alegría de crear algo. Después de su matrimonio, realizó numerosos lieder y trabajos corales. Además,

consiguió crear una serie de trabajos camerísticos de gran sutileza y hermosura compositiva. La mayoría de sus obras no han sido interpretadas por nadie e incluso han sido olvidadas hasta la década de los 70. En la actualidad, sus composiciones están siendo tocadas y grabadas con más frecuencia. (Reich, Nancy B. 2001)

A pesar de que su padre era despótico y cruel, especialmente respecto a Robert Schumann, su papel como mentor y mánager de Clara tuvo una gran importancia. En una carta datada en 1894, ella escribió: 'Mi padre tuvo que aguantar ser llamado un tirano. Sin embargo, estoy agradecida por todo lo que ha hecho por mí cada día. Fue una bendición para mí que fuera tan estricto, que me reprimiese cuando lo merecía, y que no permitiese que me convirtiera en una arrogante'. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Los primeros diarios de Clara Wieck tenían más entradas y comentarios de su padre que de la propia Clara. Esas entradas comenzaron a ser escritas por ella cuando cumplió diecinueve años. Cuatro años después de su matrimonio, los diarios fueron guardados con su marido. Volvieron a ella después de su viaje a Rusia en 1844. Reich (2007) explica que Clara Schumann fue criada y educada por su padre para ser una artista de conciertos. Aprendió francés e inglés para prepararse para sus tours de conciertos, y su educación musical incluía teoría, armonía, contrapunto, violín, orquestación, composición e improvisación, todo necesario para los pianistas de la época. La interpretación la llenaba de alegría y era esencial para ella. Todo esto se ve reflejado en sus diarios por la efusividad con la que hablaba sobre sus conciertos.

El dinero ganado por Clara Wieck con sus conciertos y sus trabajos publicados se puede observar al detalle, empezando por las notas de su padre y continuando por las de Clara. Sus diarios revelan que el dinero era una gran preocupación durante su vida. Cuando Clara Schumann escribía sobre su familia, era normalmente para expresar ansiedad debido a la enfermedad mental y física de su marido, para preocuparse de la salud de uno de sus hijos, o debido al tema financiero de su madre, Mariane. (Reich, Nancy B. 2007)

En sus años de juventud, el repertorio que iba a interpretar era elegido por su padre y se caracterizaba por ser llamativo y del estilo de la época protagonizado por compositores como Czerny y Herz. Clara empezó a incluir composiciones y obras barrocas de Scarlatti y Bach, y sobre todo interpretó cada vez con más virtuosismo y maestría obras de Chopin, Mendelssohn y Robert Schumann. En 1835, interpretó su concierto para piano en la menor con la orquesta de Leipzig y dirigida por Mendelssohn.

El 4 de diciembre de 1845, estrenó el concierto de piano compuesto por su marido Robert en la ciudad de Dresde. (Hall, G. 2002).

Tocó en el auditorio de Leipzig cuando tenía nueve años. Hizo su debut como solista con 11 años, tocó en París cuando tenía 12, y deslumbró al público de Viena cuando tenía 18. La joven prodigio era admirada por grandes músicos y artistas de aquel entonces. Destacan Goethe, Paganini, Spohr, y músicos más jóvenes como Chopin, Liszt y Mendelssohn. A pesar de un juicio en el que su padre se negaba a consentir el matrimonio entre Clara Wieck y Robert Schumann, los cuales se conocían desde la infancia y estaban enamorados desde los 10 años, se casaron en 1840, el día anterior al 21 cumpleaños de Clara. Por aquel entonces, Schumann no era tan conocido como compositor, pero tenía buena reputación como editor de una revista musical, mientras ella ya era una pianista de renombre internacional. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Era considerada una referente del piano por grandes músicos como Liszt, Thalberg y Rubenstein. Tuvo una carrera brillante durante más de sesenta años, y su interpretación estaba caracterizada por su técnica y sonoridad majestuosa y por su espíritu poético. Gracias a su reputación y a sus largos años en el escenario contaba con una gran influencia en el mundo del piano del siglo XIX. Fue una de las pocas pianistas que interpretó música de memoria, y, junto a Liszt, una de las primeras pianistas en dar un concierto en solitario. Siguiendo el ejemplo de Liszt, sus conciertos se volvieron más cortos y con menos repertorio para que la atención máxima se centrara en cada pieza. Su estudio del texto del compositor, en una época de improvisación y adornos de la partitura, era casi única. Gracias a ella, el recital de piano se convirtió en un evento donde la atención del público estaba en el compositor y no en el intérprete. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Después de la temprana muerte de Robert Schumann, continuó ofreciendo conciertos por Europa durante décadas, acompañada frecuentemente del violinista Joseph Joachim y otros músicos. A principios del año 1878, era considerada como una importante profesora de piano en el conservatorio de Frankfurt, impartiendo clase a alumnos y alumnas de todo el mundo. Además, editó parte del trabajo de su marido, creando arreglos para distintas agrupaciones. Finalmente, murió en Frankfurt, pero fue enterrada en Bonn junto Robert. Al llegar a la edad adulta, empezó a preocuparse sobre otras responsabilidades de su vida y encontró muy difícil dedicar tiempo a componer de manera regular, llegando a escribir: 'una vez pensé que tenía talento creativo, pero he renunciado a esa idea. Una mujer no debe desear componer, nunca ninguna ha podido. ¿Debería creer que seré la primera?' (Reich, Nancy B. 2001)

Según Reich (2001), entre las cualidades de Clara Schumann destaca la determinación de su carácter. También, describe los desafíos y las terribles pérdidas que padeció durante su vida. La admiración a la compositora se da como resultado de entender y aceptar sus fragilidades y sus fuerzas. Reich (2001) estudia la personalidad de Clara examinando sus relaciones con otros. Aporta una nueva visión para entender las relaciones de Clara, particularmente con su padre. La complejidad del carácter de su padre es notable por lo que se resiste a la tentación de retratarlo como un villano. La capacidad de mostrar las diferentes facetas de Clara a través de su padre nos permite comprobar la deuda que tenía con él y el precio que pagó por su control obsesivo. La relación con Robert también la enfoca de manera más profunda. La ilustra como una mutua devoción y una incómoda rivalidad. Dentro de la relación con Brahms, se centra en la interacción personal y musical entre ellos. Clara tenía un intenso interés en las obras de Brahms y, a su vez, lo ayudó de muchas maneras en su carrera. Clara Schumann tenía un gran sentido de la responsabilidad por sus ocho hijos y siempre estaba preocupada por ellos. Esto originó la necesidad de ganar dinero para ayudar y apoyar a su familia, sobre todo durante la vida de Robert Schumann, y dejar a sus hijos e hijas durante sus tours de conciertos. Ellos se quedaban en casa con sirvientes, amigos y familiares. En algunas ocasiones, las hijas mayores acompañaban a sus padres durante sus conciertos, pero conforme los demás niños crecían, fueron enviados a colegios extranjeros o a quedarse con familiares y amigos mientras su madre se dirigía a actuar. (Reich, Nancy B. 2007)

Además, Reich (2007) habla de Friedrich Wieck y de la ambición de convertir a su hija en una gran pianista. Ella seguía los planes de su padre hasta que se enamoró de Robert Schumann y, finalmente, pero con gran dificultad y estrés, se casó con Robert. Después de que su primer hijo naciese (y la primera sinfonía de Schumann fuera publicada), Wieck y Clara retomaron la relación. Clara Schumann continuó componiendo a la vez que interpretando antes y durante su matrimonio, pero lo abandonó poco después de la muerte de Robert.

4.1.2 Clara y Robert Schumann

La familia Schumann se asentó en Leipzig y, posteriormente en Dresde y Dusseldorf. Entre 1841 y 1854 tuvieron 8 hijos. Marie (1841-1929), Elise (1843-1928), Julie (1845-72), Emil (1846-7), Ludwig (1848-99), Ferdinand (1849-91), Eugenie (1851-1938) y Felix (1854-79). A pesar del tiempo requerido para cuidar y criar a sus hijos, Clara pudo seguir interpretando, componiendo e impartiendo clases. Su marido, el cual padecía una enfermedad mental y constituía una enorme preocupación para ella, intentó suicidarse en 1854 y fue hospitalizado en el hospital psiquiátrico de Endenich, donde murió en julio de 1856. Se prohibió la visita de Clara por los doctores durante los dos años y medio que Robert pasó en el hospital. Finalmente, ella sólo pudo verlo durante los dos últimos días de su vida. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

El matrimonio entre Robert y Clara conformaba una asociación extraña. Ambos músicos estudiaban partituras juntos y leían poesía para posibles composiciones. Clara arregló muchos de los trabajos instrumentales para piano de Robert y dirigió grupos de piano camerísticos. Robert Schumann rindió homenaje a su esposa incorporando material compuesto por ella en sus obras. Durante los conciertos de Clara en Austria, Bélgica, Dinamarca, Francia, Alemania, Suiza, Rusia e Inglaterra, el trabajo de Robert Schuman empezó a conocerse en el mundo musical. Casi sin excepciones, Clara tocó en cada estreno de las obras de Robert para piano. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

A principios de la década de 1840, el matrimonio de Clara y Robert Schumann estaba interesado en los trabajos y las obras de Franz Liszt y otros compositores conocidos como la nueva escuela alemana, pero en la segunda mitad de la década empezaron a estar en contra de Liszt debido a sus creencias musicales conservadoras. La nueva escuela alemana, liderados por los compositores Liszt y Richard Wagner, no deseaba dejar de vivir bajo la sombra de Beethoven, sino superar antiguos conceptos e ideas sobre qué era la música y crear un nuevo modelo de música y arte. Una de las cuestiones que separaba a Clara Schumann de los ideales de Liszt trataba sobre la interpretación de cada obra. Para Liszt, el artista reinterpretaba la música y la idea que el/la compositor/a quería transmitir. A la hora de tocar, él expresaba por medio del movimiento de sus brazos, de su cabeza e incluso mordiéndose los labios. Clara, al contrario, creía que la personalidad del intérprete no debía interferir en el mensaje que el/la compositor/a pretendía comunicar. (Pedroza, L. 2010).

El trabajo creativo de Robert Schumann tuvo prioridad al de ella, y durante muchos años la composición y práctica de Clara fueron relegados a momentos en los que su marido no iba a ser molestado. A pesar de sus grandes habilidades, paró de componer después de la muerte de Robert, exceptuando la composición de una marcha para el aniversario de un amigo en 1879. Las razones de esto fueron la obligación de ayudar a sus hijos y nietos a través de conciertos e impartiendo clases. Después de su muerte, su reputación como pianista y profesora creció, pero sus obras fueron ignoradas. Sin embargo, el interés por su trabajo creativo resurgió en el año 1970, cuando las primeras grabaciones empezaron a aparecer. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Tras la muerte de su marido, Clara reanudó sus conciertos para mantener económicamente a su familia. Su figura se consideraba como una eminencia en el arte. Durante sus largos años de viudez, empezó un nuevo proyecto relacionado con su marido y su obra. Editó algunas obras con la ayuda de Brahms y otros amigos, preparó una edición de composiciones de piano de Robert, arregló y transcribió trabajos pianísticos y vocales, y editó un volumen de su Jugendbriefe. En 1878, Clara Schumann se convirtió en profesora de piano en el conservatorio de Frankfurt, hecho que no perjudicó a su carrera como intérprete. Su presencia como docente atrajo a estudiantes de todas partes del mundo, especialmente de Inglaterra, donde ella gozaba de gran popularidad. Hizo su última aparición pública como pianista en 1891, pero continuó enseñando hasta su muerte en 1896 a la edad de 76 años. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

La vida de Clara Schumann se puede resumir como un triunfo musical y una tragedia personal. El divorcio entre sus padres, la pérdida de su madre durante su infancia, los problemas con su padre sobre su matrimonio, la enfermedad mental y muerte de su esposo, la enfermedad de uno de sus hijos que permaneció durante cuarenta años en un hospital, y la pérdida de 4 hijos, marcó y definió su carácter y su personalidad. Apoyó económicamente a sus hijos y a sus nietos trabajando. Entre sus allegados más cercanos encontramos a Viardot, Lind, Mendelssohn y sobre todo Joachim y Brahms. Los Schumann conocieron a Brahms un poco antes de la hospitalización de Robert, el cual se convirtió en un buen amigo de la familia. Clara lo ayudó a avanzar en su carrera interpretando sus obras cuando era joven y desconocido, y Brahms, profundamente enamorado de ella, a cambio la ayudó con su familia, su carrera y su composición. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Murray (2018) duda sobre que la joven Clara estuviera al corriente de los asuntos de Robert. Al mismo tiempo que empezaba a tener relación con Clara, estaba prometido con otra joven mujer llamada Ernestine von Fricken. Además, había una relación de

intimidad con otra mujer al principio de 1830 llamada Christel, quien le transmitió sífilis, la enfermedad de transmisión sexual que destruiría su mente y su cuerpo. Un doctor le dijo a Robert que la medicina no podría ayudarlo, pero que el amor de una mujer sí.

Se trata de consejo extraño por parte de un doctor, incluso a principios del siglo XIX. También, se utilizó mercurio para intentar paliar la enfermedad, pero sin éxito. Murray (2018) piensa que el consejo del doctor era similar otras ideas sobre la cura de enfermedades de transmisión sexual aplicadas en regiones de África durante el siglo XX. Robert escribió una carta de agradecimiento a Clara. 'Me has devuelto a la vida y quiero que tu corazón me guíe hacia una gran pureza. Era un hombre pobre golpeado que no podía rezar o llorar más. Mis ojos y mi corazón estaban fríos y duros como el hierro. ¿Y ahora? Cómo ha cambiado todo, como renacer a través de tu amor'. (Murray, J. 2018)

El pensamiento de que el amor curaría la sífilis es un misterio. Ni se puede entender por qué un hombre se arriesgaría compartiendo su enfermedad con una mujer que decía amar. Pero Robert lo hizo y en 1837, cuando Clara tenía 18, le pidió permiso a su padre Friedrich para casarse con ella. Friedrich era un gran admirador del trabajo de Robert, pero no estaba entusiasmado con la sugerencia de matrimonio. Murray (2018) cree que era debido a los celos por no querer perder su poder sobre la carrera de su hija. Clara era, después de todo, una fuente de ingresos. El padre de Clara también era conocedor de los asuntos privados de Robert y posiblemente, de la enfermedad que amenazaba su inestabilidad mental. Friedrich se opuso al enlace matrimonial, amenazando a Robert con una pistola, e insistió en la imposibilidad de volver a tener contacto entre ellos. Clara y Robert empezaron a mandarse cartas en secreto. Finalmente, decidieron ir a juicio y demandar a Friedrich. El juez permitió el matrimonio y se casaron el 12 de septiembre de 1840. (Murray, J. 2018)

Durante un tiempo parecía que la pareja vivía en una relación perfecta. Los dos genios trabajaban juntos en composición, sirviendo de apoyo e inspiración al otro, y mientras tanto, Clara continuaba su carrera como pianista en Europa. En 1836, un gran público acudió a escucharla a un concierto en Viena. Robert le dijo a Clara que, después de su matrimonio, ella no necesitaría sacrificar su talento ante él porque, como su compañero artístico, entendía sus necesidades. Robert expresó las siguientes palabras: 'pienso que nosotros continuaremos mejorándonos mutuamente, y compondremos las más maravillosas óperas juntos, y escucharé música viniendo de tu habitación y pensaré, qué suerte la mía'. (Murray, J. 2018)

Según Murray (2018), el entusiasmo por sus proyectos musicales conjuntos al principio de su matrimonio era debido a las elevadas expectativas de Robert. Prometió que apoyaría a Clara en sus proyectos, y que compartirían la felicidad y tristeza de sus logros. Desgraciadamente, Robert se centró más en su propio trabajo que en las necesidades de su mujer. En consecuencia, la influencia de Clara sobre la música para piano de Robert Schumann es determinante. Murray (2018) critica el concepto de mujer como musa para un gran artista.

No pasó mucho tiempo hasta que Robert empezó a dejar clara su autoridad en el matrimonio. Su comportamiento, resultado de la enfermedad, se convirtió en irracional y melancólico. Cuando Clara se quejó del miedo que sentía por la imposibilidad de seguir con su trabajo creativo, Robert la amenazó con suicidarse. Era consciente de la ayuda que Clara le brindaba a la hora de componer y ordenar sus obras, pero para él sus hijas daban mucho trabajo y el marido estaba ocupado componiendo. Incluso, intentó restringir los conciertos de Clara, pero debido a que la familia no podía sobrevivir sin la compensación económica que generaban, ella pudo continuar con sus giras. Robert confesó que deseaba que Clara no tuviera más apariciones en público. Lo que quería de su esposa era lo que ella temía ya que, según él, el papel de Clara debía ser el de estimular y animar a su marido. (Murray, J. 2018)

Murray (2018) muestra la angustia de Clara a través de sus diarios. 'Mi interpretación al piano se está viendo mermada. Siempre pasa cuando Robert está componiendo. No hay ni una hora en todo el día para mí. Espero que no dure mucho. La lectura de partituras también ha sido dejada, pero espero que no sea por un largo tiempo'. Durante largos años cuidando a sus hijos y lidiando con la adicción al alcohol y al juego de Robert, además de su deterioro mental y físico, Clara contó con la ayuda del hermano de Robert y de su esposa para cuidar a sus hijos, y así continuar con su carrera como intérprete. En este periodo, ella gozó de tiempo y de inspiración para componer obras como el trio opus 17. Tras su publicación, su amigo Joseph Joachim admitió incredulidad al pensar que una mujer no podría haber compuesto algo tan extraordinario.

Los embarazos y el cuidado de sus hijos no pararon los conciertos de Clara. Estando embarazada de tres meses de su primer hijo, volvió al salón de conciertos y siguió su actividad interpretativa durante 7 embarazos más. Conforme la enfermedad de su marido se agravaba, la fortaleza de Clara fue en aumento y consiguió componer música de gran belleza e interpretar largos conciertos. En febrero de 1854, la salud de Robert Schumann atravesaba un momento crítico. Intentó suicidarse tirándose al río Rhine, propiciando su internamiento en un psiquiátrico de Endenich. A pesar de la locura de su marido y el mazazo terrible que suponía para Clara, ella pudo seguir adelante con ocho

hijos a los que cuidar. Durante el tratamiento de Robert en Endenich, los doctores pensaron que la presencia de Clara empeoraría la condición de Robert y le prohibieron visitarlo. Finalmente, pudo verlo en julio de 1856, dos días antes del fallecimiento de Robert. (Murray, J. 2018)

Murray (2018) describe cómo Clara rezó por él. 'Todos mis pensamientos van a Dios con la esperanza de que Robert sea libre'. Sus plegarias no fueron escuchadas. Clara Schumann vivió otros cuarenta años y murió con setenta y siete. Continuó su carrera como intérprete hasta 1891, pero nunca compuso tras la muerte de Robert, exceptuando la Romanza en si menor, escrita en 1856. Murray (2018) reflexiona sobre si la obra refleja su tristeza por la muerte de su marido o las agitaciones de un nuevo amor. Quizás Brahms o Joachim hicieron aflorar su inspiración por última vez.

Hay poca producción suya después de su 36 cumpleaños. Debido al estrés de su vida doméstica, su pasión por la composición disminuyó. Murray (2018) define su último gran trabajo, el piano trio opus 17, como una obra intensamente femenina, pero en el sentido dulce y romántico. Es una pieza de música en la cual cada mujer que haya intentado lidiar con hijos, casa, marido y trabajo escuchará su propia vida reflejada. Clara no pudo llevar ese ritmo de vida y de obligaciones durante más tiempo, llegando a renunciar a la composición. Compuso obras magníficas de una belleza insuperable, pero tener hijos y un marido enfermo no le ayudó a dedicarle el tiempo que deseaba a la composición. (Murray, J. 2018)

4.1.3 Intérprete y compositora

Summers (2016) destaca la intensidad en la música de Clara Schumann. Las mujeres del siglo XIX no solían componer y fue el marido de Clara, Robert, quien realizó la mayoría de composiciones de la familia. Clara llegó a afirmar que las mujeres no habían nacido para componer. Además, Summers (2016) piensa que Clara ha sido sin duda silenciada. Puede que pensara que no nació para componer, pero fue criada para tocar el piano y musicalmente se convirtió durante un tiempo en el miembro más famoso de la familia Schumann. Bajo los estrictos pasos de su padre Friedrich Wieck, creció hasta convertirse en una de las mayores virtuosas del piano del siglo XIX. En vez de componer para ella misma, al igual que otros grandes intérpretes como Liszt o Rubenstein, realizó numerosos conciertos en los que interpretaba obras de otros compositores, especialmente de su Robert y de Johannes Brahms.

Por otro lado, Clara Schuman también destacó en el campo de la composición. Sus romanzas para violín y piano fueron compuestas en un cuarto trasero privado de la residencia de los Schumann, donde podía llevar a cabo su actividad sin molestar a su marido. Se llevó sus obras a sus giras junto al gran violinista Joseph Joachim, para el cual fueron compuestas. Él comunicó desde la corte de Hannover que el rey estaba encantado con las romanzas de Clara, llegando a describirlas como encantadoras y personales. (Summers, T. 2016)

El público y la crítica admiraba a Clara. En esta reseña de Londres se puede apreciar: *‘Estamos en lo correcto al decir que no ha habido un pianista tan poderoso en mantener al público concentrado durante tanto tiempo. El carácter, intelecto y entrenamiento de Madame Schumann la salvaron de convertirse en una mera aficionada. A través de los años, ha sido reconocida como la mayor exponente de la música de Robert Schumann, y uno siempre puede escuchar sus maravillosas interpretaciones de Bach, Mozart y Beethoven. Por su modestia, prudencia y talento, ha conseguido un gran triunfo’.* (Grove Dictionary of Music and Musicians)

El fenómeno compositor-pianista era aceptado a principios del siglo XIX. En su primer concierto como solista, Clara Wieck de once años interpretó sus propias Variationen über ein Originalthema, y otras obras de Herz, Kalkbrenner y Czerny. Impresionó al público tanto con sus composiciones como con sus interpretaciones y prácticamente todos los conciertos en torno a 1830 tenían composiciones suyas. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Muchos de sus trabajos fueron publicados y revisados. Por medio de atrevidas armonías y modulaciones y de libertad de ritmos y géneros, sus composiciones reflejaban las tendencias de su tiempo y se asemejaban a las obras de otros compositores románticos como Schumann, Mendelssohn y Chopin. Dentro de su juventud compositiva, destaca su concierto de piano Op.7, dedicado a Spohr, el cual empezó con trece años y lo interpretó por primera vez tres años después en el auditorio de Leipzig bajo la dirección de Mendelssohn. Es una obra dramática e innovadora, que visualiza su virtuosismo y su estilo musical. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Sus primeras composiciones se pueden clasificar en dos categorías. Obras virtuosas como Romance varié opus tres y Souvenir de Vienne opus 9, y piezas de carácter imaginativo y poético como su opus cinco y seis, influenciados por la música de Chopin, Schumann y Mendelssohn. Después de su matrimonio, su estilo compositivo sufrió algunos cambios debido al proceso de madurez que estaba experimentando como artista y el ambiente diario con Robert. Tras su matrimonio, la mayoría de obras que

compuso consistían en piezas para piano y trabajos camerísticos. Su trío opus 17, escrita en 1846, es una de sus obras más importantes. En ella demuestra una maestría de la forma sonata y de las técnicas polifónicas. (Grove Dictionary of Music and Musicians)

Las dedicatorias, cartas y muestras de cariño entre Robert y Clara, además de la utilización de temas musicales entre ellos, muestra la profunda admiración que sentían el uno por el otro. Clara compuso su conjunto de tres romanzas para violín y piano op.22 en julio de 1853, dedicadas al violinista Joseph Joachim. Fueron publicadas por Breitkopf y Hartel en 1856, y forman parte de sus últimas composiciones. Clara interpretó las romanzas con Joachim en diferentes conciertos en Alemania e Inglaterra. (Lim, A. 2018)

La producción compositiva de Clara Schumann paró completamente desde el año 1847 hasta el año 1853. La razón está relacionada a sus esfuerzos para criar a sus hijos. En 1850, Robert Schumann consiguió el puesto de director en Dusseldorf con la esperanza de obtener una estabilidad financiera. Mientras, Clara Schumann se veía obligada a cancelar muchos de sus conciertos debido al cuidado de sus hijos. La salud mental de Robert Schumann empeoró rápidamente. Finalmente, Robert intentó suicidarse en 1853, y fue enviado a un aislamiento privado en 1854 donde murió dos años más tarde. (Knowlton, C. 2016)

4.1.4 Contexto histórico

Dentro de la historia del arte, encontramos un ocultamiento de grandes mujeres que brillaron en diferentes disciplinas artísticas. Este silenciamiento de mujeres en la historia se ha realizado por aquellos que las describían como brujas. El factor de no ser hombre blanco de clase media no te permitía abrirte camino en la sociedad. Lo sorprendente es que, aun así, muchas mujeres hayan sido capaces de derribar esas barreras y obstáculos y convertirse en referencias de la ciencia, de la política y del arte. Muchas de las grandes artistas de la historia se han visto anuladas y controladas por padres y maridos, consiguiendo que dejaran su sueño de crear y de interpretar. Muchas de ellas, de tanto escuchar el mismo discurso de inferioridad de la mujer, terminarían por creérselo, acabando con las esperanzas de la mujer artista. La distinción entre sexos no es una cuestión de diferenciación biológica, sino de diferenciación social, creada por el patriarcado. (Soler, S. 2019)

El periodo de la historia que transcurre durante el siglo XIX recibe el nombre de Romanticismo. En esta etapa se desarrollaron cambios políticos, sociales y económicos que afectaron a la vida musical. La celebración del congreso de Viena durante el año 1815 significó el ordenamiento de las fronteras políticas europeas. La Revolución Industrial originó enormes resultados económicos, culturales y sociales. Esto provocó un aumento demográfico en Europa, la mejora de medios de transporte y la consolidación del capitalismo. El grupo con más influencia en la época fue la burguesía, centrado en el individualismo. En el otro lado encontramos al proletariado, conformado por clase obrera asalariada sin derechos ni libertades en el ámbito laboral. Tras la Revolución francesa, se buscaba la libertad del ser humano por encima de la explotación. (Soler, S. 2019)

Según Soler (2019), la burguesía controlaba el ámbito cultural, teniendo acceso y facilidades a la práctica y teoría musical. Era habitual que en el entorno familiar burgués se encontraran varios instrumentos como el piano, y que se realizasen reuniones donde se interpretaba música. Como consecuencia, el piano adquirió gran popularidad, promoviendo que los compositores románticos de la época compusieran para el instrumento de tecla. Durante el Romanticismo, la música fue el arte predominante. Las ambiciones del periodo romántico incluían expresar pasiones y emociones a través del arte. El artista se alejó de la figura del mecenazgo, permitiendo que cada composición siga el criterio de cada uno/a. La música buscaba expresar emociones al oyente y dejar atrás el rigor formal del Clasicismo. En capitales europeas como París, Viena y Londres se realizaban conciertos públicos de un gran nivel. Los géneros más importantes de este periodo fueron la ópera, el concierto y la música de cámara. Era habitual que las grandes ciudades empezaran a contar con orquestas sinfónicas de alta calidad.

Soler (2019) también explica que, a lo largo de la historia, las mujeres se han visto relegadas a un papel secundario en la música. Únicamente, aquellas que venían de la nobleza o aristocracia pudieron ejercer como músicos en el ámbito privado. En cambio, encontramos un mayor número de mujeres artistas en el periodo romántico como Clara Schumann y Alma Mahler que, a pesar de su gran talento, seguían en una posición secundaria respecto a los hombres. Muchas de ellas tenían que publicar sus obras bajo el nombre de sus maridos. En esta etapa, las mujeres seguían ocupándose de las labores domésticas, ya que el pensamiento común era el de servir al hombre para que él consiguiera sus propósitos. Esto provocó que las mujeres se vieran obligadas a dejar a un lado su felicidad personal y dedicarse a cuidar a su familia.

Como consecuencia de la dificultad que encontraban las mujeres al acercarse al ámbito cultural, la población femenina contaba con un gran porcentaje de analfabetismo.

En general, las escuelas de mujeres enseñaban lectura, escritura, costura, moral y religión. La escasa formación académica en música impidió a muchas mujeres dedicarse a esta disciplina. Dentro de la formación musical que se impartía a mujeres en conservatorios, los conocimientos iban dirigidos a desarrollar el buen gusto y la sensibilidad. Poco a poco, durante el transcurso del siglo XIX, el sistema educativo incorporó a la mujer en la enseñanza. (Soler, S. 2019)

Durante la infancia de Clara, lo que llenaba de orgullo a su padre era que tocara el piano. A lo largo de su vida, ella consideró que aparte del piano, no podía abandonar sus tareas como madre, ya que para ella era una responsabilidad básica. Las familias con un poder económico elevado solían llevar a sus hijos a internados o colegios donde recibirían una educación adecuada a su clase social. Dentro de familias de clase media, era frecuente que se contratasen a sirvientes para que cuidasen de los hijos, con la presencia de la madre, ya que se consideraba fundamental que inculcara valores morales y éticos. (Soler, S. 2019)

Debido a las exigencias musicales en la vida de los Schumann, los desplazamientos y cambios de ciudades eran frecuentes. A lo largo de su matrimonio vivieron en Leipzig, Dresde y Dusseldorf. En todos los hogares donde residieron, Clara Schumann hizo lo posible para satisfacer las necesidades de sus hijos a través de un ambiente familiar adecuado. De esta manera, compaginó sus labores como madre con la composición, la interpretación y la docencia. Finalmente, ofreció al menos 139 conciertos públicos, estando embarazada casi continuamente durante los años de solista. Llegó a interpretar junto a grandes músicos como Brahms y Stockhausen. En aquella época de la historia, se esperaba que las figuras femeninas se retirasen de su disciplina en el momento en el que se notara su embarazo. Al igual que su madre, Clara no siguió este pensamiento tan arraigado en aquel entonces y continuó interpretando y componiendo incluso a pocas semanas de dar a luz. (Soler, S. 2019)

La vida de Clara Schumann estuvo llena de presiones personales. Se vio obligada a cuidar de su marido enfermo y de sus hijos, teniendo que ganar dinero con sus conciertos, composiciones y clases. Afortunadamente, nada la paró hasta conseguir sus metas. Desde el punto de vista de Soler (2019), la madre de Clara supuso una figura fundamental para el desarrollo de su carrera musical. La relación entre madre e hija empezó a convertirse en íntima cuando marido y mujer se separaron en 1839. En aquel momento, Robert Schumann, el cual conocía a Marianne, se puso en contacto con ella, permitiendo a Clara, con 20 años de edad, reconstruir la relación con su madre y experimentar el amor maternal. Finalmente, su madre fue un pilar básico en la vida de Clara, a la que acudió con cada crisis que Clara tuvo.

Clara tenía claro que quería dedicarse a la música, pero nunca animó a sus hijos a seguir este camino. En cambio, les proporcionó la mejor educación musical posible dentro de sus posibilidades, y les ayudó a adquirir habilidades esenciales para ganarse la vida por ellos mismos. Debido a la ajetreada infancia que tuvo, se propuso ofrecer una infancia lo más normal posible a sus hijos e hijas. Asimismo, la presión que tendrían en el mundo de la música por ser hijo o hija de Clara y de Robert no le agradaba en absoluto. Finalmente, tres hijas fueron profesoras de piano, pero no concertistas. En los primeros años de su carrera como solista, su padre se encargaba de que todos los detalles de giras y conciertos estuvieran preparados. Conforme empezó a adquirir fama y amistades, pudo contar con gente que organizase sus conciertos y tuviera todo bajo control. Cuando sus hijas tuvieron la edad suficiente como para poder ayudarla, fueron ellas las que se encargaron de todo el aspecto organizativo de sus conciertos, fundamentalmente Marie Schumann. (Soler, S. 2019)

Marie Schumann fue la primera hija de Clara, la cual no llegó a casarse y permaneció junto a ella hasta su muerte. Como hermana mayor, tuvo la responsabilidad de cuidar la casa y a sus hermanos y hermanas pequeñas. Ejerció como ayudante de su madre y consensuaba con ella todas las decisiones relevantes en torno a la carrera musical de Clara. Similar a Marie en apariencia y carácter, Elise Schuman abandonó el hogar en 1863 para empezar a trabajar. Comienza su carrera como profesora de piano en Frankfurt, donde dio conciertos públicos y se consagró como una gran pianista. Su relación con su madre fue afectiva y cordial. Julie Schumann sufrió una salud frágil, lo que hizo que permaneciese ingresada lejos de su familia, hasta que murió de tuberculosis con 27 años. En 1861 tuvo la oportunidad de acompañar a su madre durante unos meses. Brahms acabó dedicándole una pieza musical en honor a ella. La más joven fue Eugenie Schumann. No llegó a conocer a su padre y no disfrutó de mucho contacto con su madre ya que ella estaba frecuentemente de gira durante su infancia. Adquirió una educación musical sobresaliente, donde llegó a estudiar en Berlín. Acabó siendo profesora de piano en Inglaterra, donde se la reconoció como una notable intérprete. (Soler, S. 2019)

4.2 La Romanza

Según Lim (2018), el término romanza proviene de las obras vocales de finales de la Edad Media, y continuó como un género vocal durante el siglo XIX. Como género poético-musical, se originó en Italia y en España, y se definía como una balada con estrofas. Al principio, se interpretaban por músicos profesionales durante la Edad Media, pero a mitad del Renacimiento, las romanzas empezaron a transmitirse a través de músicos no profesionales.

Durante el siglo XVIII en Francia, la romanza consistía en una narración, generalmente sobre amor, con un acompañamiento simple. Jean-Jacques Rousseau defendió el sentimentalismo que debía expresar el texto. A través de sus óperas cómicas asentó las bases características del género romanza. A finales del siglo XVIII, las estrofas fueron reemplazadas por una forma ABA o forma rondó. En el siglo XIX, la romanza francesa era considerada como una simple y lírica melodía. Los textos empleados en este género eran escritos por grandes poetas como Herder, Goethe, Schiller y Tieck. Las principales diferencias entre la romanza y la balada radican en que la balada mantiene un carácter épico mientras que la romanza es menos dramática y lírica y se centra en elementos musicales como la línea de la voz. Además, la balada suele tener un carácter triste, mientras que la romanza se caracteriza por su optimismo lírico. (Lim, A. 2018)

El término romanza fue utilizado para designar música instrumental por primera vez a mediados del siglo XVIII. Compositores como Haydn y Mozart utilizaban este término para movimientos lentos con forma rondó. A lo largo del siglo XIX, se convirtió en un género instrumental popular, caracterizado por piezas líricas para piano y otros instrumentos. (Lim, A. 2018)

Lim (2018) explica que los compositores de este periodo escribían tanto para músicos profesionales como para amateur, y las diferencias que encontramos en cuanto a interpretación, estilo, y dificultad son bastante notables. El género romanza empezó a asociarse con los conciertos de salón o Hausmusik, cuyo énfasis recaía en los sentimientos, liricismo y simplicidad. En este periodo, la clase media gozaba de más tiempo para el ocio y de más nociones culturales. Especialmente para las mujeres, se desarrolló un incremento en la educación, incluyendo la enseñanza musical. Para muchos compositores, el término Hausmusik no era inferior que un concierto en un auditorio, pero sí tenía una atención diferente. Otros compositores románticos como

Beethoven, Saint-Saens, Bruch y Dvorak realizaron romanzas instrumentales, sobre todo para violín.

Knowlton (2016) explica que el género romanza, tan popular en el siglo XIX en Alemania, era conocido por sus melodías simples y conmovedoras. Las romanzas suelen contener tempos lentos y formas rondó. Estas características se remontan a la primera romanza instrumental compuesta por el violinista Pierre Gavinies en 1760. Suelen interpretarse en grupos de cámara de dos o tres músicos, alternando secciones en modo mayor y menor, e incluyendo variaciones. La romanza es un tipo de pieza lírica que no es particularmente descriptiva y que comúnmente está basada en materiales preexistentes. El opus 94 de Robert Schumann fue compuesto en diciembre del año 1849, poco antes de abandonar Dresde. A pesar de ser una época fructífera en el campo de la composición, fue un tiempo muy difícil emocionalmente para la familia Schumann. La muerte de uno de sus hijos en 1847 y la del compositor Felix Mendelssohn en noviembre del 1848 provocaron unos periodos de inestabilidad y profunda tristeza. En este momento, Clara asumió gradualmente un nuevo papel defensor y protector de la familia realizando arreglos para piano de piezas orquestales, acompañando al coro de Dresde, y cuidando el crecimiento y bienestar de su familia.

4.3 Tres Romanzas para violín y piano Op. 22

Las tres romanzas para violín y piano Op. 22 de Clara Schumann fueron compuestas en 1853 y publicadas en 1855. Tras mudarse a Dusseldorf en 1853, Clara Schumann, realizó numerosas composiciones, incluyendo las tres romanzas. Esta obra fue dedicada al legendario violinista Joseph Joachim. Recibió numerosas críticas positivas como la de Neue Berliner Musikzeitung, que la describía como tres piezas de carácter único e individual compuestas de manera sincera y verdadera mediante una mano delicada y elegante. Stephen Pettitt, para The Times, piensa que la composición es lozana y conmovedora, y se entristece de que la carrera de Clara como compositora se convirtiese en una subordinación hacia su marido. (Summers, T. 2016)

Según Knowlton (2016), cada una de ellas posee un carácter individual. Aunque las melodías del violín sean simples, están escritas con armonías y acompañamientos de gran interés a la vez que melodías contrastantes. El encanto y peculiaridad de cada una de ellas las convierte en piezas únicas.

Las romanzas, escritas para violín y piano, se dividen en tres movimientos. La primera comienza con un tema melancólico, antes de un breve motivo central con

arpeggios enérgicos. El movimiento sigue con una sección final similar a la primera, en la cual Clara Schumann utiliza un tema como homenaje a la primera sonata para violín de su marido. La segunda romanza es más anhelante y pensativa con una gran cantidad de adornos. Las tres romanzas empiezan con un motivo expresivo mediante grandes saltos y arpeggios, seguidos de una sección más desarrollada con el tema principal presente. El último movimiento es similar al primero, pero su duración es aproximadamente la de las dos primeras romanzas. Presenta melodías largas y expresivas con un acompañamiento delicado del piano. (Summers, T. 2016)

4.3.1 Comparación entre las romanzas de Clara y Robert

Tanto las romanzas para violín y piano Op. 22 de Clara como las romanzas para oboe y piano Op. 94 de Robert piezas han sido escritas dentro del mismo periodo histórico y las similitudes musicales de las piezas reflejan características típicas del género romántico. Estas características son el tempo moderado, dinámicas suaves al principio y final de los movimientos, y partes importantes de solista en el piano. Además, encontramos melodías de octava y ritmos de tresillos en secciones contrastantes. Unas de las grandes diferencias en el aspecto musical, a parte de la instrumentación, tratan sobre partes expresivas del piano, intensidades de dinámica y relaciones de tonalidad. También, es típico de las romanzas que el final de todos los movimientos acabe de manera delicada. En la primera Romanza de Clara, el final se ralentiza con un pianísimo que llega a un acorde de re bemol mayor. Dentro de la segunda romanza, el final se produce con un delicado acorde del violín, mientras que la tercera romanza acaba con un pedal de si bemol. Esta última romanza es la más parecida en cuanto a conclusión de la obra en comparación con las de su marido. (Knowlton, C. 2016)

La importancia de la parte de piano es característica del género romántico. Tanto violín y oboe como piano interactúan entre sí a modo de conversación. En la primera romanza de Robert Schuman, el piano sigue la línea que hace el oboe con una melodía que el oboe utilizará después para responder al piano. En su tercera romanza, el piano y el oboe tocan a unísono cada vez que el primer tema aparece, y en la sección contrastante, el piano introduce la melodía que luego utilizará el oboe. Además, la parte de piano normalmente lleva materiales melódicos cuando el oboe toca notas largas o descansa. En las romanzas de Clara, las partes melódicas del piano son imitaciones del violín. Aparece un motivo con una figuración de quintillo en la primera romanza, que es imitado un compás después por el piano. En la romanza número dos, esta serie de

imitaciones se emplean nuevamente. En el último movimiento, el pianista interpreta la melodía en multitud de ocasiones, pero siempre después de que haya sido tocada por el violín. Por lo tanto, el piano funciona como una voz melódica de gran importancia en ambas composiciones, pero la manera en la que está construida es diferente. (Knowlton, C. 2016)

Asimismo, Knowlton (2016) expone que, aparte de las típicas características encontradas en el género romántico, hay similitudes entre las dos obras que incluyen el uso de ritmos de tresillo en secciones contrastantes y la importancia del uso de octavas. En la romanza número uno de Robert, se utilizan figuras de tresillo en el piano para conseguir acelerar a modo de transición hacia una nueva sección. De nuevo, dentro de la segunda romanza, la textura del piano se caracteriza por la utilización de tresillos. En la primera romanza de Clara Schumann, cuando el tempo cambia, la parte del pianista contiene tresillos que suben y bajan. Estas figuras se retoman en el momento más virtuoso de la pieza. Tanto Robert como Clara utilizan ritmos de tresillo en el piano para cambiar el tempo y para incluir nuevo material temático.

Además, los dos trabajos construyen sus melodías intentando emplear todo el registro del instrumento. En varias ocasiones, la melodía comienza en una nota y vuelve a la misma cuando la frase concluye. La melodía suele ascender o descender una octava o dos. Esto se hace evidente en el primer tema de la primera romanza de Robert, en la segunda sección de la romanza número dos y en el inicio de la tercera mediante un unísono del oboe y el piano. La melodía de octava se encuentra en la segunda romanza de Clara tanto al principio como en la segunda sección. (Knowlton, C. 2016)

Encontramos diferencias musicales en las obras de Robert y de Clara. Destacan la intensidad de las dinámicas y la relación tonal, aunque la diferencia principal es la orquestación. Robert escribe las romanzas para oboe, mientras que Clara las escribe para violín. Una diferencia menos obvia, pero importante, es cómo el material armónico y melódico se comporta en el piano. Él suele utilizar en el piano un rango más estrecho y un registro más bajo que Clara. Por otra parte, ella parece usar el material armónico y melódico del piano de manera más práctica. El material de la mano izquierda está escrito de manera más sencilla, mientras que la derecha tiene una melodía rítmicamente diferente. En la segunda romanza, la mano derecha lleva acordes sobre pedales de octava. La única ocasión donde la escritura de Clara se asemeja a la de su marido es cerca del final de la tercera romanza. Aquí, el piano asume el papel de melodía, creando un momento de clímax dentro de la pieza. (Knowlton, C. 2016)

Knowlton (2016) expresa cómo las dinámicas son utilizadas de manera diferente al comparar las dos obras. Mientras que las dos piezas empiezan y acaban de manera delicada, las romanzas de Robert Schumann son más intensas en cuanto a dinámicas. Por otro lado, Clara emplea las dinámicas para momentos especiales. Los forte-piano son usados con frecuencia en la primera y segunda romanza de Robert, y los sforzando-piano suceden en repetidas ocasiones de la segunda. Hay seis fortes escritos en la partitura dentro de las tres romanzas de Robert, mientras que encontramos solamente cuatro en las de Clara, y tres de ellos están en la romanza número tres.

Otra distinción musical entre las obras de Robert y Clara son la elección de tonalidades y cómo interactúan entre ellas. La primera romanza de Robert pasa de la menor a su relativo mayor, Do mayor. En la segunda, de la mayor se mueve a la subdominante fa sostenido mayor y vuelve a la mayor. La última romanza sigue con la misma relación tonal, empezando en la menor, pasando por la subdominante fa mayor, recapitulando a la menor y finalizando en una coda en la mayor. Clara Schumann utiliza relaciones de tonalidades más atrevidas y rompedoras. Por ejemplo, su primera romanza está en re bemol mayor, la segunda pasa de sol menor a sol mayor y vuelve, y la tercera se encuentra en la tonalidad de si bemol mayor y se mueve a la submediante sol mayor. (Knowlton, C. 2016)

4.3.2 Análisis musical de las romanzas para violín y piano Op. 22 de Clara Schumann

El opus 22 contiene las únicas piezas para violín y piano de la obra de Clara, y un detallado estudio de estas piezas ejemplifican y muestran su estilo camerístico. Las tres romanzas tienen una formaría ternaria ABA con una coda final. La delimitación entre secciones se hace evidente mediante cambios de tempo, métrica, textura y carácter, especialmente en la segunda y tercera. El tamaño de cada sección en las diferentes romanzas de Clara no es regular. Por ejemplo, la sección B de la primera romanza tiene dieciocho compases, mientras que las secciones B de la segunda y tercera romanza tienen cincuenta y seis y treinta y siete respectivamente. Las secciones A' son por lo general de tamaño más reducido que las secciones A. La sección A' de la primera romanza es casi la mitad de larga que la primera sección A. Por otro lado, la sección A' de la segunda romanza es más similar en cuanto a extensión que la sección A. (Lim, A. 2018)

La primera Romanza se caracteriza por el cambio entre la sección A y la B. Esta transición es continua, por medio de un material modulante. Esto provoca que la romanza refleje un sentimiento más íntimo que el que encontramos en los siguientes movimientos. La sección B usa en la parte de piano material melódico de la sección A, pero transportada y modulada, convirtiéndola en una sección de desarrollo. El final de la sección B se funde con la vuelta a A, donde se vuelve a la tónica (re bemol). La entrada a A' es más fácil de reconocer debido a la cadencia en un acorde de tónica. El verdadero final es alargado hasta llegar a la Coda, donde Clara escribe una cadencia auténtica perfecta. (Lim, A. 2018)

Para Lim (2018), las divisiones entre secciones son mucho más fáciles de reconocer en las dos últimas romanzas. En la segunda, la llegada a la dominante y la diferencia de carácter ayuda a determinar las secciones. Dentro de la segunda, la sección A' es mucho más corta que la sección A, y cuando se alcanza la coda, utiliza la melodía de B, pero en modo menor. La cadencia final V-I retoma el modo mayor gracias a la tercera de picardía que suena como una broma final. En la última romanza, Clara vuelve a crear un contraste entre expresividad y simplicidad. Los diferentes caracteres entre secciones se aprecian dentro de la textura, articulación del piano, y en estructura melódica. De nuevo, utiliza la dominante para preparar la sección B. La vuelta a la sección A es la más corriente de las tres romanzas.

La relación de tonalidades y armaduras encaja dentro del estilo del siglo XIX. Las secciones A y A' de la primera romanza están en re bemol mayor y la sección B está en si bemol menor. La segunda pasa de sol menor a sol mayor en la sección B, y en la tercera romanza comienza en si bemol mayor, llegando a sol mayor y regresando a la tonalidad inicial. Otro aspecto fundamental de estas piezas es la multitud de pasajes modulantes que hay. Clara consigue crear una gran variedad en su fraseo. Estas romanzas tienen una medida de fraseo similar y regular. Sin embargo, Clara también emplea cadencias engañosas para evitar delimitaciones claras de frases, y así mantener la horizontalidad de la melodía. Otra peculiaridad es que las frases siguen las partes fuertes del compás, ayudando a que la melodía fluya. Se caracterizaba por empezar la frase con valores largos y acabarla con valores cortos, transportando al oyente hacia el clímax de la obra. (Lim, A. 2018)

Lim (2018) cree que el primer movimiento es especialmente complicado. La sección A empieza con una breve introducción de tres compases. A continuación, el violín presenta un tema corto de dos compases, seguido de un descanso, y continuado por una melodía expresiva. La tercera romanza contiene un momento de reposo algo inusual a través de un acorde en primera inversión de do menor, seguido de un acorde

de re bemol. La melodía de estas frases es cromática, provocando dificultad para apreciarlas y distinguirlas. La ambigüedad cuando va de A hacia B es notable, ya que no hay una cadencia clara que marque la transición. La primera frase de la sección B empieza en la mitad del movimiento y emplea material y frases similares al de la primera sección. De nuevo, en la transición de B a A' y de A' a Coda no encontramos divisiones claras a excepción de variaciones en la armonía.

La estructura fraseológica de las dos últimas romanzas es más clara. La primera parte de la sección A de la romanza número dos consiste en dos frases de cuatro compases seguidas por una frase de seis compases. Esta idea se repetirá con pequeñas variaciones a lo largo del movimiento. Mientras la segunda frase empieza con material previamente presentado, la armonía en el piano pasa de un V a un V con séptima sobre un pedal de tónica. Dentro de la última romanza, se puede observar una frase de cuatro compases, otra de otros cuatro y otra de seis, creando temas y motivos musicales extensos. (Lim, A. 2018)

El rango del violín que emplea Clara Schuman en las Romanzas es bastante amplio. Durante el trascurso de las tres piezas, el registro comprende tres octavas. Sin embargo, en la mayoría de momentos, la melodía circula en distancias estrechas. Los extremos del registro son empleados como recurso para finalizar frases y secciones. En la sección A de la tercera romanza se puede observar que, en los primeros compases, el violín se mantiene en un rango pequeño. Esto es similar en la primera romanza, donde la línea melódica camina por medio de pequeños saltos. El segundo movimiento representa una excepción, ya que hay muchos saltos e intervalos grandes, acordes melódicos y cambios rápidos de registro. (Lim, A. 2018)

Lim (2018) describe las melodías como líricas y románticas, aunque algunas están inspiradas en fuentes populares. Las secciones B de la segunda y tercera romanza muestran relaciones de acordes simples que recuerdan a la música popular. Además, en la sección B de la tercera romanza, un acorde descendente de mi menor con séptima acompaña a la melodía. Otro aspecto común de su composición son las melodías que tienen a moverse hacia una dirección y volver. Los temas principales de la segunda sonata lo ejemplifican. El tema inicial empieza con un salto seguido de un descenso que se vuelve a repetir. La segunda vez el descenso llega más lejos. El motivo es repetido varias veces con pequeñas variaciones. La sección B empieza con un ascenso seguido de un descenso.

Clara muestra una gran variedad de adornos y trinos en sus romanzas, especialmente en la segunda y la tercera. Mientras los adornos son usados a modo de

pequeños detalles, la función de los trinos es la de crear tensión para finalizar una sección o para pasar de una a otra. También, hace uso de relaciones de tercera en sus tonalidades y progresiones armónicas. Por ejemplo, en la primera romanza, la sección A empieza en re bemol mayor y la sección B en si bemol menor (VI), antes de pasar a fa mayor (III) y recapitular a re bemol mayor. En la sección B de la tercera Romanza, la tonalidad original de si bemol mayor se abre camino a sol mayor (VI). Justo antes de volver a la tónica de si bemol mayor en la sección de Coda, escribe un acorde de re con séptima (III7), creando un momento de incertidumbre armónica antes de volver a si bemol mayor. Para volver a si bemol mayor, efectúa una línea de bajo cromática descendente con un acorde de si bemol con séptima. (Lim, A. 2018)

El uso de notas pedales está presente en los diferentes movimientos. En la segunda romanza, hacia el final de la sección A, realiza una cadencia engañosa que se extiende durante cuatro compases mediante un pedal de mi bemol. A continuación, el pedal continúa una octava superior durante cuatro compases y la armonía viaja a través de acordes disminuidos y de sol menor. Esta transición cromática acaba con un acorde de dominante antes de llegar a la sección B en el homónimo mayor. La utilización de cromatismos es bastante importante, especialmente en la primera romanza, en la cual el efecto cromático determina el lenguaje armónico, melódico y la textura. Clara se vale de un acorde de sexta aumentada que llega a un acorde de sol mayor en el siguiente compás, para finalizar en un acorde de re bemol y de do menor. (Lim, A. 2018)

El empleo de acordes secundarios, sextas aumentadas y acordes disminuidos es notorio en las romanzas de Clara. La armonía de la segunda romanza se caracteriza por su simplicidad. En lugar de modular hacia una tonalidad alejada en la sección B, Clara pasa de sol mayor a su relativo menor. Asimismo, encontramos progresiones armónicas simples, pedales largos de tónica, dominante y submediante. La textura de la obra encaja plenamente dentro del género Hausmusik del siglo XIX, ya que se trata de homofonía con melodía acompañada. Si comparamos la parte del piano con otros géneros instrumentales como sonata o concierto, se puede observar que en las romanzas el registro es más reducido. (Lim, A. 2018)

La parte del piano es de gran complejidad, aunque su papel sea de acompañamiento. El piano apoya armónicamente al violín a la misma vez que participa en la melodía. Sin embargo, mientras el piano lleva una parte contrapuntística en la primera romanza, en la cual hay pequeñas frases dialogando con la línea del violín, en las siguientes romanzas, la textura consiste en mera homofonía. Ejecuta acordes en la mayoría de las partes, pero con variedad en sus figuras, como es el caso de la sección A de la segunda romanza, donde el piano interpreta acordes bajo la parte lírica del violín. Su ritmo

armónico es fluido mediante la utilización de líneas cromáticas de bajo y pedales. Únicamente en un punto el piano toca material melódico. Dentro de la sección A de la tercera romanza, el piano interpreta una serie de arpeggios rápidos bajo la línea melódica del violín. Su ritmo armónico es lento, mientras que la melodía es más rápida. En la vuelta a la sección A, Clara escoge un motivo arpegiado con valores más lentos y en staccato. Mientras la melodía del violín es prácticamente la misma, la variedad se encuentra en la articulación. En la Coda el piano toca una parte que se funde con el violín. Por otro lado, las secciones B tienen características contrapuntísticas. El ritmo es muy variado. En general, Clara emplea mucha variación rítmica en su composición. Hay cambios rápidos de ritmo, uso de ritmos irregulares, síncopas y hemiolas. (Lim, A. 2018)

4.4 Tablas respiraciones

Como consecuencia de la complejidad que las romanzas de Clara Schumann suponen a la hora de tomar respiraciones dentro de la interpretación, se han elegido varias grabaciones de la obra para llevar a cabo un análisis interpretativo de las mismas y realizar una serie de tablas de respiraciones que reflejen las decisiones que los diferentes intérpretes han tomado respecto a la respiración en la interpretación.

Las grabaciones han sido extraídas de sitios web y se ha procurado que sean en riguroso directo, para que los datos obtenidos sean de ayuda a la hora de continuar la investigación. La buena calidad de audio y de vídeo también ha sido fundamental a la hora de la elección de los intérpretes. La decisión de los participantes ha dependido de que la ejecución interpretativa sea correcta, de calidad y virtuosa permitiendo al estudio y análisis interpretativo generar información relevante. Las respiraciones reflejadas corresponden a aquellas que subordinen y puedan cambiar el fraseo de la obra.

Los/as oboístas seleccionados/as para el estudio y análisis son:

Romanzas Clara Schumann op. 22	
Intérprete 1	Celine Moinet
Intérprete 2	Ramón Ortega
Intérprete 3	Dudu Carmel
Intérprete 4	Juan Manuel García Cano
Intérprete 5	Katherine Needleman

Estas tablas muestran el resultado del análisis interpretativo de las respiraciones en las romanzas para violín y piano Op. 22 de Clara Schumann. Reflejan los espacios de la partitura usados por cada uno de los intérpretes a la hora de efectuar la respiración. El compás se indica mediante el número y la parte del compás mediante el subíndice.

4.4.1 Tabla de respiraciones de la primera romanza para violín y piano Op.22 de Clara Schumann:

Respiraciones	Espacio Compás	1	2	3	4	5
1	11 ²	x		x	x	x
2	15 ²	x	x	x	x	x
3	19 ²	x		x	x	
4	20 ²					x
5	23 ²	x			x	x
6	27/28	x	x		x	
7	29/30		x	x		
8	32 ¹	x			x	x
9	35 ¹					x
10	45 ²	x			x	
11	49 ²	x	x	x	x	x
12	51 ²				x	x
13	52/53	x				
14	53 ²			x	x	x
15	55 ²	x				x
16	57 ²	x	x		x	x
17	59 ²		x	x		x
18	61 ²	x	x		x	x
19	64 ²					x
20	69 ¹	x			x	x
21	71/72	x				

4.4.2 Tabla de respiraciones de la segunda romanza para violín y piano Op.22 de Clara Schumann:

Respiraciones	Espacio Compás	1	2	3	4	5
1	9 ¹	x	x	x	x	x
2	19 ¹	x	x	x	x	x
3	26 ¹		x			
4	30 ¹				x	x
5	30 ²		x		x	x
6	35 ¹	x	x	x	x	x
7	36 ¹	x	x	x	x	x
8	37 ¹	x			x	
9	46 ²	x	x	x	x	x
10	65 ²	x	x		x	x
11	68 ²	x	x	x	x	x
12	69 ²	x	x	x	x	x
13	78 ¹		x	x	x	x
14	86 ²	x	x	x	x	x
15	91 ¹	x	x	x	x	x
16	92 ¹	x	x	x	x	x
17	93 ¹	x				
18	95 ¹				x	
19	103 ¹	x	x	x	x	x
20	106 ¹					x
21	113 ¹	x	x	x	x	x
22	118 ¹	x	x			
23	120 ¹	x	x			
24	123 ²		x			
25	124 ²				x	x
26	125 ²	x				
27	132 ²	x	x	x	x	x

4.4.3 Tabla de respiraciones de la tercera romanza para violín y piano
op.22 de Clara Schumann:

Respiraciones	Espacio Compás	1	2	3	4	5
1	5 ¹					x
2	8/9	x		x	x	x
3	14/15				x	x
4	19 ¹	x	x	x		x
5	22/23	x	x	x	x	x
6	26/27					x
7	31 ²				x	
8	32/33	x	x	x	x	x
9	34/35				x	x
10	36 ¹				x	
11	37 ¹			x		
12	37 ³	x				
13	37/38		x			
14	39/40	x		x	x	
15	41/42	x				
16	43 ²				x	x
17	45 ²			x	x	x
18	63 ²				x	
19	65 ³	x	x	x	x	x
20	70 ²	x	x	x	x	x
21	75/76	x	x		x	
22	77/78	x			x	
23	83 ¹		x	x		x
24	86/87	x	x	x	x	x
25	90/91	x				x
26	96/97	x	x	x	x	x
27	98/99		x			x
28	100 ¹	x			x	
29	101 ¹		x	x	x	
30	101 ³	x	x			
31	103/104			x		
32	109 ²	x	x	x	x	x
33	110 ¹		x			
34	111 ²			x		
35	115/116	x		x		

4.5 Variaciones interpretativas

Las romanzas Op.22 de Clara Schumann están compuestas con un lenguaje musical propio para el violín. Podemos observar el uso de dobles cuerdas, registros más amplios que los del oboe, intervalos y saltos entre notas que son cómodos para el instrumento de cuerda pero que son de gran complejidad para el instrumento de viento madera, el uso de acordes que sólo son posibles para los instrumentos polifónicos, etc. Como consecuencia, los/as oboístas que quieren interpretar esta obra se ven obligados a tomar una serie de decisiones interpretativas que varían y modifican la parte escrita de la partitura.

Tras el análisis interpretativo de respiraciones realizado a los cinco intérpretes, se ha procedido a efectuar otro análisis de variaciones y decisiones interpretativas tomadas por cada uno y una de los/as intérpretes seleccionados. El abanico de posibilidades interpretativas es amplio y, según qué decisiones se tomen, el resultado sonoro final será diferente y único respecto al resto.

Empezando por la romanza número uno, los intérpretes 1, 2 y 5 escogen la línea melódica de do, re becuadro, fa, mi bemol y sol bemol al llegar a los compases 28-30 de dobles cuerdas. Por otro lado, los intérpretes 3 y 4 deciden tocar toda la melodía superior en estos compases, sustituyendo el primer do por el re becuadro.



En la grabación de la intérprete 5, encontramos una modificación de los compases 40-42 al bajar una octava a la melodía, ya que la parte original sube hasta el límite del registro del oboe.



Desde el compás 49-57, todos los oboístas implicados en el estudio suben una octava a la parte del oboe, debido a que hay ciertas notas del registro original a las cuales no puede llegar el instrumento, a excepción del número 5, que vuelve a la octava original desde el compás 53.



Una variación respecto a la partitura bastante común que he encontrado durante la escucha y análisis de cada interpretación se encuentra en el compás 65. La intérprete 1 sustituye un re bemol grave por la nota fa, mientras que el intérprete 4 elige un re bemol, pero una octava por encima. Los saltos en el oboe a re bemol grave son de gran complejidad, por lo que estas elecciones facilitan la ejecución del pasaje. La última nota es modificada en la grabación del intérprete 4, finalizando el movimiento con un re bemol central.



Dentro de la segunda romanza, los intérpretes escogen la parte superior de la melodía de dobles cuerdas en los compases 69-70. Además, la intérprete número 1 sube una octava a la línea melódica en las notas mi, do, la, sol del compás 73, debido a la imposibilidad de afrontar ese registro con el instrumento. El resto de intérpretes repiten lo que aparece en el compás 74.



La nota final del acorde que escogen es el sol agudo.



Las variaciones que encontramos respecto a la partitura en la última romanza engloban la decisión de no tocar desde los compases 50-57 y el cambio de la última nota. Mientras la decisión de realizar *tacet* en la parte de pizzicato es unánime, la intérprete 1, 3 y 4 no tocan la nota final si bemol grave.



Las notas escogidas, en la primera y cuarta grabación, son la nota si bemol una octava por encima y la nota fa grave en la tercera. Además, el intérprete número 3 resuelve el trino del compás 41-42 a diferencia del resto.



4.6 Diario de estudio

López, R. (2014) expone el valor de recopilar los datos obtenidos a lo largo de la investigación. Para ello, considera de gran utilidad el uso de un diario de estudio con el que poder ordenar y estructurar todos los datos e información obtenidos, al mismo tiempo que manifestar las experiencias personales que han aflorado durante el proceso del estudio. Este diario contiene 9 sesiones en relación a tres sesiones por romanza. Las sesiones están formadas por fecha de realización, actividad trabajada, objetivos planteados al inicio de la sesión, ejercicios propuestos para cumplir los objetivos, resultados y propuestas para las posteriores sesiones.

4.6.1 1ª Sesión: estudio y experimentación de las variaciones interpretativas y respiraciones en la primera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 4/05/2020
- Objetivos:
 1. Experimentar con las variantes interpretativas que la obra permite.
 2. Experimentar con las respiraciones reflejadas en el análisis de diferentes versiones.
 3. Determinar las decisiones interpretativas y las respiraciones que servirán para mi interpretación.
 4. Realizar una propuesta interpretativa y de respiraciones.
- Ejercicios:
 - a. Estudio de las variaciones interpretativas obtenidas del análisis interpretativo. Interpretación de la romanza aplicando las diferentes propuestas analizadas, enfocando la atención en respetar lo máximo posible lo escrito en la partitura.
 - b. Probar las distintas respiraciones del estudio y determinar cuáles me ayudan a la hora de interpretar las diferentes frases del movimiento.
 - c. Aplicación las respiraciones escogidas prestando atención a soltar y coger el aire de manera relajada, para conseguir interpretar la romanza con el nivel mínimo de fatiga posible.
 - d. Trabajo de la dirección del fraseo, subdividiendo todas las figuras a semicorchea. Realizarlo picando todas las notas y buscando la profundidad del fraseo.
- Resultados:
 - a) He decidido cómo va a ser mi propuesta interpretativa y de respiraciones dentro de la primera romanza.
 - b) He mejorado el fraseo, integrando las respiraciones de manera natural y eficaz.
 - c) He interiorizado la estructura de la pieza y aprendido los inicios y finales de las secciones.
- Propuestas: Seguir trabajando la profundidad del fraseo y la ejecución de las respiraciones, buscando la relajación en la interpretación.

4.6.2 2ª Sesión: estudio de los pasajes complejos, articulación, dinámicas y vibrato en la primera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 6/05/2020
- Objetivos:
 1. Controlar los pasajes técnicamente complejos.
 2. Conseguir que la articulación sea clara y precisa, integrándola a la interpretación del movimiento.
 3. Alcanzar un rango de dinámicas amplio y utilizar cada matiz para dar carácter a las diferentes secciones.
 4. Lograr un control del vibrato para utilizarlo como recurso expresivo.
- Ejercicios:
 - a. Estudio de los pasajes complejos bajo un tempo lento y con diferentes ritmos.
 - b. Escalas lentas con diferentes articulaciones. Desde legato hasta staccato.
 - c. Notas largas y escalas en los diferentes matices posibles. También, perfeccionar las dinámicas mediante crescendo y diminuendo.
 - d. Ejercicio de vibrato con metrónomo, empezando con un vibrato lento y amplio, e ir incrementando la velocidad muy progresivamente.
- Resultados:
 - a) He logrado un mayor control de los momentos técnicamente complejos del movimiento, consiguiendo que su realización sea natural.
 - b) He mejorado en el uso de las diferentes articulaciones. El legato es suave y sin cambios bruscos de notas.
 - c) Mi rango de matices ha aumentado, pudiendo llegar a tocar diferentes dinámicas sin que el sonido empeore.
 - d) El vibrato poco a poco va definiéndose con mayor amplitud
- Propuestas: estudiar matices y vibrato de manera más constante para un mayor dominio y perfeccionamiento.

4.6.3 3ª Sesión: simulacro de concierto de la primera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 8/05/2020
- Objetivos:
 1. Lograr interpretar el primer movimiento de la obra de inicio a fin, integrando todo lo estudiado en las anteriores sesiones y consiguiendo un resultado sonoro satisfactorio
- Ejercicios:
 - a. Calentar previamente mediante notas largas y escalas.
 - b. Ejercicios de respiración para relajarme y concentrarme previos al simulacro.
 - c. Simulacro de concierto de la primera Romanza.
- Resultados:
 - a) He conseguido interpretar el movimiento de arriba abajo sin interrupciones.
 - b) Desde mi punto de vista, he realizado una interpretación correcta de la obra, donde he utilizado matices, articulaciones, vibrato y solventado los pasajes complejos.
- Propuestas: seguir realizando simulacros de conciertos para adquirir una mayor confianza y seguridad.

4.6.4 4ª Sesión: estudio y experimentación de las variaciones interpretativas y respiraciones en la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 11/05/2020
- Objetivos:
 1. Experimentar con las variantes interpretativas que la obra permite.

2. Experimentar con las respiraciones reflejadas en el análisis de diferentes versiones.
3. Determinar las decisiones interpretativas y las respiraciones que servirán para mi interpretación.
4. Realizar una propuesta interpretativa y de respiraciones.

- Ejercicios:

- a. Estudio de las variaciones interpretativas obtenidas del análisis interpretativo. Interpretación de la romanza aplicando las diferentes propuestas analizadas, enfocando la atención en respetar lo máximo posible lo escrito en la partitura.
- b. Probar las distintas respiraciones del estudio y determinar cuáles me ayudan a la hora de interpretar las diferentes frases del movimiento.
- c. Aplicación las respiraciones escogidas prestando atención a soltar y coger el aire de manera relajada, para conseguir interpretar la romanza con el nivel mínimo de fatiga posible.
- d. Trabajo de la dirección del fraseo, subdividiendo todas las figuras a semicorchea. Realizarlo picando todas las notas y buscando la profundidad del fraseo.

- Resultados:

- a) He experimentado la gran dificultad de realizar las respiraciones por los escasos momentos de descanso que hay en la partitura.
- b) He elegido qué decisiones interpretativas y qué respiraciones voy a emplear en mi interpretación del segundo movimiento de la obra.
- c) He encontrado dificultades en los pasajes con saltos y en la realización de los trinos.
- d) He comprobado el carácter de las diferentes secciones de la romanza e intentado mostrar estas diferencias a través de la melodía.

- Propuestas: estudiar detalladamente los saltos complejos del movimiento con el máximo legato posible y los trinos.

4.6.5 5ª Sesión: estudio de los pasajes complejos, articulación, dinámicas y vibrato en la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 13/05/2020
- Objetivos:
 1. Controlar los pasajes técnicamente complejos.
 2. Conseguir que la articulación sea clara y precisa, integrándola a la interpretación del movimiento.
 3. Alcanzar un rango de dinámicas amplio y utilizar cada matiz para dar carácter a las diferentes secciones.
 4. Lograr un control del vibrato para utilizarlo como recurso expresivo.
- Ejercicios:
 - a. Estudio de los pasajes complejos bajo un tempo lento y con diferentes ritmos.
 - b. Escalas lentas con diferentes articulaciones. Desde legato hasta staccato.
 - c. Notas largas y escalas en los diferentes matices posibles. También, perfeccionar las dinámicas mediante crescendo y diminuendo.
 - d. Ejercicio de vibrato con metrónomo, empezando con un vibrato lento y amplio, e ir incrementando la velocidad muy progresivamente.
- Resultados:
 - a) He conseguido que el tempo sea estable y fluido, diferenciar las articulaciones del movimiento y exagerar las dinámicas.
 - b) He encontrado especial dificultad en la ejecución de los mordentes y en el registro grave de la obra.
- Propuestas: hacer hincapié en el estudio de los mordentes y de los trinos.

4.6.6 6ª Sesión: simulacro de concierto de la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 15/05/2020
- Objetivos:
 1. Lograr interpretar el primer movimiento de la obra de inicio a fin, integrando todo lo estudiado en las anteriores sesiones y consiguiendo un resultado sonoro satisfactorio.
- Ejercicios:
 - a. Calentar previamente mediante notas largas y escalas.
 - b. Ejercicios de respiración para relajarme y concentrarme previos al simulacro.
 - c. Simulacro de concierto de la segunda Romanza.
- Resultados.
 - a) He conseguido interpretar la romanza de arriba abajo. Ha habido momentos donde la fatiga por la falta de espacios para respirar me ha dificultado tocar la obra.
 - b) Creo que el tempo no ha sido todo lo fluido que deseaba, aunque el fraseo ha estado correcto.
 - c) He realizado dinámicas y articulaciones, consiguiendo un resultado sonoro aceptable.
- Propuestas: seguir tocando el movimiento de arriba a abajo para interiorizar la pieza y mejorar la resistencia.

4.6.7 7ª Sesión: estudio y experimentación de las variaciones interpretativas y respiraciones en la tercera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 18/05/2020
- Objetivos:
 1. Experimentar con las variantes interpretativas que la obra permite.

2. Experimentar con las respiraciones reflejadas en el análisis de diferentes versiones.
 3. Determinar las decisiones interpretativas y las respiraciones que servirán para mi interpretación.
 4. Realizar una propuesta interpretativa y de respiraciones.
- Ejercicios:
 - a. Estudio de las variaciones interpretativas obtenidas del análisis interpretativo. Interpretación de la romanza aplicando las diferentes propuestas analizadas, enfocando la atención en respetar lo máximo posible lo escrito en la partitura.
 - b. Probar las distintas respiraciones del estudio y determinar cuáles me ayudan a la hora de interpretar las diferentes frases del movimiento.
 - c. Aplicación las respiraciones escogidas prestando atención a soltar y coger el aire de manera relajada, para conseguir interpretar la romanza con el nivel mínimo de fatiga posible.
 - d. Trabajo de la dirección del fraseo, subdividiendo todas las figuras a semicorchea. Realizarlo picando todas las notas y buscando la profundidad del fraseo.
 - Resultados:
 - a) He determinado mi propuesta interpretativa y de respiraciones.
 - b) He encontrado dificultades en el registro sobre agudo, sobre todo en las partes con trinos.
 - c) He conseguido profundidad en el fraseo, a la vez que diferenciar cada frase y sección.

-Propuestas: centrar el estudio en los trinos sobre agudos.

4.6.8 8ª Sesión: estudio de los pasajes complejos, articulación, dinámicas y vibrato en la tercera Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 20/05/2020
- Objetivos:

1. Controlar los pasajes técnicamente complejos.
 2. Conseguir que la articulación sea clara y precisa, integrándola a la interpretación del movimiento.
 3. Alcanzar un rango de dinámicas amplio y utilizar cada matiz para dar carácter a las diferentes secciones.
 4. Lograr un control del vibrato para utilizarlo como recurso expresivo.
- Ejercicios:
 - a. Estudio de los pasajes complejos bajo un tempo lento y con diferentes ritmos.
 - b. Escalas lentas con diferentes articulaciones. Desde legato hasta staccato.
 - c. Notas largas y escalas en los diferentes matices posibles. También, perfeccionar las dinámicas mediante escalas en crescendo y disminuyendo.
 - d. Ejercicio de vibrato con metrónomo, empezando con un vibrato lento y amplio, e ir incrementando la velocidad muy progresivamente.
 - Resultados:
 - a) Los pasajes difíciles técnicamente han mejorado respecto al inicio de la sesión, consiguiendo un tempo estable y semejante al tempo final.
 - b) El legato es cada vez más suave. Encuentro dificultad en los saltos a la hora de realizar el legato.
 - c) El rango de matices aumenta poco a poco. He podido exagerar las dinámicas lo máximo posible dentro de mis posibilidades.
 - d) He conseguido utilizar el vibrato como elemento expresivo en las diferentes frases melódicas de la romanza.
 - Propuestas: trabajar los diferentes caracteres de las secciones e intentar plasmarlos en la música.

4.6.9 9ª Sesión: simulacro de concierto de la segunda Romanza para violín y piano Schumann, C. (1855)

- Fecha: 22/05/2020
- Objetivos:
 1. Lograr interpretar el primer movimiento de la obra de inicio a fin, integrando todo lo estudiado en las anteriores sesiones y consiguiendo un resultado sonoro satisfactorio.
- Ejercicios:
 - a. Calentar previamente mediante notas largas y escalas.
 - b. Ejercicios de respiración para relajarme y concentrarme previos al simulacro.
 - c. Simulacro de concierto de la segunda Romanza.
- Resultados:
 - a) He logrado interpretar la romanza completa sin interrupciones. Aunque ha habido momentos en los que me he fatigado, la sensación general ha sido positiva.
 - b) He encontrado dificultades en los trinos en el registro sobreagudo y en el final con el salto a si bemol grave.
- Propuestas: seguir tocando el movimiento de arriba a abajo para interiorizar la pieza y mejorar la resistencia.

4.7 Propuestas de respiraciones

A través del estudio de las respiraciones realizado a diferentes intérpretes en la obra seleccionada y de una elaboración de un diario de estudio en cuyas sesiones he trabajado las diferentes romanzas para una posterior interpretación, considero de gran utilidad confeccionar una propuesta personal de respiraciones donde plasme aquellas respiraciones que me faciliten tocar la obra, y así ayudar a otros/as oboístas a la hora de afrontar la pieza. Las decisiones interpretativas dentro de la respiración se han estudiado y pensado para alterar lo mínimo posible el discurso musical original y para

potenciar mis habilidades con el oboe. Conforme las sesiones de estudio se llevaban a cabo, pude comprobar qué respiraciones eran necesarias para mi interpretación, cuáles no interrumpían las diferentes frases de cada movimiento y qué respiraciones podría usar como comodines en caso de fatigarme en exceso.

4.7.1 Propuesta de respiraciones en las Romanzas para Violín y Piano Schumann, C. (1855)

Romanzas para violín y piano Schumann, C.			
Respiraciones	1ª Romanza	2ª Romanza	3ª Romanza
	11 ²	9 ¹	8/9
	15 ²	19 ¹	14/15
	19 ²	30 ²	22/23
	27/28	35 ¹	32/33
	49 ²	36 ¹	37 ³
	53 ²	46 ²	65 ²
	59 ²	65 ²	75/76
		78 ¹	83 ¹
		86 ²	86/87
		91 ¹	96/97
		92 ¹	101 ³
		103 ¹	109 ²
		113 ¹	
		124 ²	
		132 ²	

4.8 Propuesta de variaciones interpretativas

Las romanzas opus 22 de Clara Schumann presentan al oboísta una serie de problemas en cuanto a interpretación y técnica que obligan a tomar decisiones sobre la manera de tocar la obra. Gracias al análisis interpretativo realizado, he podido decidir cómo va a ser mi resultado sonoro. Debido a la escritura idiomática para violín de cada

movimiento, el/la oboísta se ve obligado a establecer de qué modo va a afrontar la ejecución de las partes con dobles cuerdas, subidas y bajadas de registro imposible para el oboe, falta de espacios para respirar, etc.

Mi intención principal es permanecer lo más fiel posible a la partitura en cuanto a registros y fraseo. Para ello, he seleccionado diferentes interpretaciones, analizadas previamente, y elaborado una propuesta interpretativa con la intención de respetar la escritura de Clara Schumann y de ayudar a diferentes oboístas en el momento de estudiar la obra.

Comenzando por la primera sonata, las variaciones interpretativas que he elegido tienen que ver con las dobles cuerdas de los compases 28-30 y el cambio de registro en los compases 49-57. En la parte de dobles cuerdas, la línea melódica escogida es do-re-fa-mi bemol-sol bemol.



El cambio de registro se refiere a una subida de octava de los compases nombrados anteriormente, debido a la imposibilidad de tocar el la bemol original. La modificación engloba una frase entera, consiguiendo no cambiar de octava en mitad de la frase.



Continuando con el segundo movimiento, he considerado oportuno hacer exactamente igual el compás 73 que el anterior compás. La razón nuevamente se debe a la imposibilidad de interpretar el registro original con el oboe. Estimo favorable repetir el compás 73 como el 72 ya que en la partitura original la línea melódica es descendente, y mediante la decisión tomada, el movimiento melódico desciende igualmente.



La última nota de la segunda romanza consistirá en la nota sol agudo, basándome en la decisión interpretativa de todos y todas las oboístas que han sido objeto de estudio.



Finalizando con la última romanza, la única variación respecto a la parte escrita por Clara Schumann es la decisión de no realizar la parte de acordes en pizzicato de los compases 50-57. En ese momento de la pieza, el piano lleva la melodía principal por lo que la parte suprimida es un acompañamiento sin demasiada importancia. Al ser el oboe un instrumento monofónico es inviable tocar varios sonidos a la vez, de ahí la decisión de permanecer en silencio en esa parte.



4.9 Entrevistas realizadas

Se han realizado una serie de entrevistas a oboístas y violinistas profesionales, con el fin de indagar y encontrar datos, información relevante, similitudes y diferencias acerca de la obra y la manera de afrontar su estudio en los diferentes instrumentos.

Preguntas sobre las Tres Romanzas para Violín y Piano Op. 22 de Clara Schumann

RAMÓN ORTEGA - OBOÍSTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

Creo que la principal dificultad que nos plantea esta obra es la condición física del oboísta. Es decir, se debe tener una buena forma con el instrumento para tocarla sin cortar las frases y con buena afinación.

A su vez, requiere de un buen control del sonido en todos los registros (desde el Si bemol grave hasta el Sol sobreagudo) y, por supuesto, cierta madurez musical. Hay que conocer el contrapunto, diálogo con el piano y la forma de las piezas y frases para que tengan continuidad y estructura. Estamos hablando de música poética en primera instancia.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

A parte de estar en forma con el oboe, en general, considero muy importante estudiar la partitura completa. Suelo estudiar las obras que toco con la parte de piano, para entender, como mencioné antes, la estructura y el contrapunto.

Pasajes técnicos que haya que practicar por separado destacaría dos; la subida con cromatismos al Sol sobreagudo en la primera Romanza y la reexposición de la última (el pasaje de trinos desde el Re sobreagudo y Mi bemol). A parte de esos dos pasajes, considero que, técnicamente, es bastante asequible.

Me gustaría destacar también la importancia del 'legato' a la hora de tocar esta obra.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

Como mencioné en la primera respuesta, las Romanzas son música poética. Es una declaración y celebración del amor en sus diferentes facetas. Son tres 'canciones sin palabras' muy inspiradoras y llenas de atmósfera, emociones y colores. El uso de la armonía es muy auténtico e inteligente. Me parecen bellísimas.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

En general, sí. Se tocan bastante a menudo con el oboe y hay varias grabaciones muy buenas. Por supuesto, al no ser originales para el oboe, son menos tocadas que las de Robert Schumann. Pero son una alternativa muy buena a estas, y creo que sería bueno que todos los oboístas las conozcan, ya que no tenemos demasiado repertorio original

de esta época. Y, por supuesto, una muy buena obra que cualquier melómano debería conocer.

ROCÍO JURADO PÉREZ - OBOÍSTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

El control del aire, controlar el cansancio y los cambios de registro al no ser original para oboe, sobre todo en la segunda romanza.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

Escucho muchas versiones diferentes y miro la parte del acompañamiento, ya que es música muy camerística. Técnicamente algún pasaje más delicado que hay que estudiar controlando la afinación y la presión de aire y, sobre todo, interiorizar las respiraciones e integrarlas bien dentro de la obra para conseguir que sean lo más musicales y naturales posibles.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

La sensibilidad con las que están escritas y los contrastes temáticos, a los que tanto ella como Robert recurrían tanto.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

No es tan conocida como las romanzas de Robert, pero pienso que poco a poco se ha ido convirtiendo en una obra más dentro de nuestro repertorio oboístico ya que hace unos años atrás, Maurice Bourge y Hansjörg Schellenberger hicieron la adaptación para nuestro instrumento.

CRISTINA GARCÍA CARRASCO – VIOLINISTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

La continuidad del sonido de cara a un buen fraseo.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

Escucharla, leerla por encima para saber dónde hay mayor dificultad y poder empezar a ver digitaciones, analizarla armónicamente, si no entera al menos los puntos de apoyo. En la armonía hay mucha información sobre los colores y texturas que debes buscar cuando tocas, dividirla en fragmentos para estudiar con metrónomo y asentar las digitaciones en torno al color que quiero buscar. El metrónomo es para mí muy importante. Me ayuda a que los cambios de tempo salgan de manera natural, conducir

las líneas melódicas que tiene este fragmento y observar qué pasa armónicamente para ver si tiene sentido o no, juntar fragmentos poco a poco, tocar la obra e ir corrigiendo pequeños detalles y, sobre todo, disfrutar.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

En su mayoría son frases largas y muy melódicas de forma que no conducir las bien puede hacer que la obra parezca aburrida. Hay que tener mucho control del sonido para que no se corte y caiga la frase en sitios que no queremos.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

No.

VÍCTOR PASTOR - VIOLINISTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

La mayor dificultad la encontramos en su expresividad. El uso de todo el potencial expresivo del violín conforma un virtuosismo que, a pesar de no tener dobles cuerdas, golpes de arco difíciles y otros “malabares” con el instrumento, encierra una gran dificultad. El aspecto técnico que quizá pueda conseguir esta expresividad la encontramos en las digitaciones, donde una mano izquierda esclava de la búsqueda del sonido más atractivo logre una interpretación más significativa que otra. Es en esta posición donde el intérprete se ve obligado a buscar cuerdas interiores, glissandos o dedos más ágiles con los trinos.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

En primer lugar, un estudio lento y con el metrónomo, especialmente en la primera de las romanzas. Respecto al arco, como es habitual en el lenguaje romántico, las ligaduras no significan necesariamente arcos, y debemos buscar los arcos adecuados para conducir las diferentes frases por sus puntos de tensión y reposo. También, como queda comentado anterior y posteriormente, la búsqueda de una digitación que ayude a la expresividad es esencial.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

Empezando por la primera de las tres romanzas, es muy evidente el carácter lírico del Lied, el cual se aprecia mucho en la textura del piano que acompaña al violín, pero especialmente por su figuración en compases como el 10 y el 11. También, la tonalidad de esta primera romanza la encontramos más a menudo en obras destinadas a ser

cantadas que no para un instrumento de cuerda y si nos disponemos a especular con varias posibilidades, nos podemos plantear incluso que esta primera romanza sea producto de un desarrollo de un anterior lied para voz y piano. Los ornamentos utilizados con mordentes y apoyaturas se alejan ligeramente de los que observamos en los lieder románticos y apreciamos aquí un uso de las posibilidades virtuosas del violín. Respecto al mismo instrumento, la compositora es consciente de las necesidades y posibilidades de este, aspecto notorio en los pasajes agudos donde se explota el brillo y tensión de la cuerda más aguda del instrumento. Cabe destacar también que la obra pide una digitación inteligente para la mano izquierda, donde debe seguir y perseguir el propósito de la expresividad, buscando a veces tocar en posiciones interiores para dar un color más oscuro, o buscar que se escuchen algunos cambios de posición, donde añade expresividad al texto.

La segunda de las romanzas presenta un carácter más alegre y movido, de lenguaje mucho más virtuoso con el violín y con un muy evidente aspecto de obra corta para violín y piano de estilo romántico alemán. Símiles a este segundo movimiento, los encontramos en obras comúnmente llamadas “ligeras” para violín y piano de Fritz Kreisler, o también “Canzonettas” y otras Romanzas de Tchaikovski, que, aun siendo ruso, sigue los cánones estéticos finalmente extendidos por toda Europa. El uso del pizzicato también es uno de los rasgos virtuosos en el sentido del lenguaje de la obra, y que por supuesto solo se puede atribuir a un instrumento de cuerda.

Con la tercera de las romanzas encontramos rasgos muy equiparables a la anterior, pero con un carácter más pausado y resolutivo para cerrar el conjunto de las tres. El virtuosismo dentro del lenguaje del violín es muy apreciable. Sin uso de dobles cuerdas o golpes de arco difíciles la obra pide explotar al máximo las capacidades expresivas del instrumento. El lenguaje de esta tercera parte nos puede recordar perfectamente a movimientos de las tres sonatas para violín y piano de Brahms.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

No la considero conocida, puesto que en primer lugar y desgraciadamente, esta compositora no goza de la valoración que otros autores del mismo periodo y calidad tienen. Cabe añadir que las obras de esta autora se asocian normalmente al piano, y por ello también se ignora que estas piezas puedan estar dentro de sus trabajos compositivos.

JUAN BAUTISTA GONZÁLEZ MONTERO - OBOÍSTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

El hecho de que esté compuesta para violín. El legato y las respiraciones han de efectuarse muy bien para no romper el estilo ni la expresividad de la obra. Las notas sobreagudas y graves también por la dificultad en el legato y en la afinación.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

Escuchar algunas versiones, en varios instrumentos. Lectura, me anoto los pasajes dificultosos y las respiraciones.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

Gran calidad dentro de la música de cámara, contrapunto y armonías de gran envergadura lo que hace de ella una obra potente tanto para el piano como para el oboe.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

No, aunque cada día parece que se toca más.

AURORA BERNÁ RODRÍGUEZ - OBOÍSTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

Al no ser una obra compuesta originalmente para oboe, las posiciones de los trinos no están adaptadas a la digitación del instrumento.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

Primero realicé una lectura general de la obra y después me centré en las partes más complejas.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

Es una obra que permite lucir las capacidades expresivas y el virtuosismo del intérprete.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

Opino que, a pesar de no ser una obra original para oboe, he podido encontrar bastantes versiones de ella con mi instrumento.

ESTHER JIMÉNEZ PRADOS - VIOLINISTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

Una de las mayores dificultades al violín que encontré fue que las tesituras o la disposición de la voz del violín no siempre corresponde con los movimientos más adaptados a la técnica del violín. Así, encontramos cambios de registro que implican

posiciones incómodas para un violinista. Además, implica una dificultad extra a la hora de buscar un sonido homogéneo y en el desarrollo de la expresividad a lo largo de la pieza. Por otro lado, creo que Clara presenta en estas piezas una variedad temática y expresiva que va desde el sonido más apasionado al más liviano. Violinista y pianista deben trabajar mucho en el sonido camerístico para equilibrar fuerzas.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

Fue necesario hacer un reconocimiento general de la obra y buscar una serie de digitaciones que fueran útiles tanto técnica como expresivamente hablando. Esto sirvió para no sólo buscar lo más cómodo sino lo más efectivo de cara al oyente y al efecto que pretendemos provocar en el público. Busqué una variedad de sonidos que impidiera que, sobre todo en las partes lentas, la música se volviera aburrida para después ponerlo en común con el pianista y ver qué nos podía funcionar mejor de cara a conseguir una sonoridad de conjunto y no individualista.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

Destacaría su capacidad para mover afectos si está correctamente interpretada, además del íntimo juego camerístico que implica entre piano y violín y la variedad de timbres que se pueden buscar en su interpretación.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

Considero que es bastante desconocida en general. Conocemos mucho de la vida personal de Clara, pero su faceta profesional de compositora y pianista es muy desconocida entre los profesionales, más allá de cuatro datos relevantes que también están ligados a su vida personal. Creo que por su calidad musical se debería dar un mayor reconocimiento a su obra y a su trabajo y ser plenamente reconocida como una más del conjunto de grandes artistas del siglo XIX.

ADRIANA ZARZUELA RODRÍGUEZ - VIOLINISTA

¿Qué dificultades encuentras a la hora de interpretar esta obra?

Dar un sentido general a la obra, no sólo a cada romanza aislada, sino también a las tres juntas. Encontrar un tempo justo, que no sea ni muy lento, porque podría pecar de parado o aburrido, ni muy rápido, pues se perdería el efecto de la retórica de las romanzas. La afinación en la primera romanza ya que está en re bemol mayor y no es una tonalidad natural para el violín. No pueden usarse cuerdas al aire que puedan propiciar a la resonancia natural del instrumento, los contrastes de carácter entre una

romanza y otra, encontrar el equilibrio justo para que fluya un diálogo entre el piano y el violín, en el que ambos instrumentos sean protagonistas por igual.

¿Qué pasos sigues para afrontar el estudio de la obra?

En primer lugar, escucho la obra y cuando me dirijo a estudiarla, me fijo en ajustar la afinación y el ritmo. Una vez completado ese paso, me fijo principalmente en el fraseo y en la búsqueda de colores que ayuden a darle personalidad a cada frase. Por último, intento imaginarme una historia que haya podido inspirar a Clara Schumann a componer dichas romanzas, e intento sentirla y transmitirla de ese modo.

¿Qué cualidades destacarías de esta obra?

En mi opinión estas romanzas se destacan por la expresión de un carácter introvertido, nostálgico y amoroso.

¿La consideras una obra conocida para tu instrumento?

No es muy conocida para violín, sin embargo, el año pasado al ser el 200 aniversario del nacimiento de la compositora, muchos violinistas la incluyeron en su repertorio de conciertos y se fue dando a conocer progresivamente. Incluso, otros instrumentos de un registro parecido como el oboe, el clarinete o la viola, también la adaptaron y la incluyeron en su repertorio.

Reflexión de las entrevistas

Gracias a la información recibida por parte de cada uno y una de los entrevistados, se ha conseguido obtener datos que han favorecido y estimulado el estudio e interpretación de la obra de Clara Schumann.

Oboístas y violinistas concuerdan en que la principal dificultad que la obra exige a ambos instrumentos es la presencia de frases largas. Esto obliga al intérprete a utilizar la técnica y la expresividad para jugar con el fraseo, darle dirección a la música y no caer en la monotonía. En el caso del oboe, es necesario una buena condición física con el instrumento para ejecutar la obra satisfactoriamente, ya que el cansancio provocado por la profundidad de las melodías puede mermar el resultado sonoro final.

El registro que Clara da a las romanzas es muy amplio, encontrando desde partes muy agudas y brillantes como secciones graves y oscuras, añadiendo una dificultad más a la obra. Además, el uso de trinos, dinámicas y tonalidades suponen para los intérpretes un esfuerzo extra.

El método de estudio y perfeccionamiento que cada uno de los y las entrevistadas elige tiene elementos comunes o similares. Se puede apreciar un consenso en cuanto a la escucha de la obra, análisis de la música en profundidad, estudio lento y con metrónomo para determinar posiciones y arcos, énfasis en las partes técnicamente complejas, aprendizaje del acompañamiento y estudio del legato.

Dentro de las cualidades de los diferentes movimientos de la obra, la expresividad, transmisión de emociones y romanticismo suelen ser mencionadas. También, se valoran aspectos contrapuntísticos, camerísticos y compositivos, ejemplificando la gran figura que Clara Schumann significó dentro del mundo de la música.

Por último, la mayoría coincide con el hecho de que esta obra no es demasiado conocida ni para violín ni para oboe. Me parece interesante que no sea popular dentro del repertorio para el instrumento de cuerda, ya que sin duda se trata de una obra fantástica, aunque la presencia de estas romanzas en conciertos está incrementando en los últimos años.

4.10 Creación-práctica artística de las Tres Romanzas Op. 22 de Clara Schumann



Reflexión de la creación artística

Para afrontar mi proceso de creación artística quise conocer en profundidad a Clara Schumann. Consideraba que ahondar en su vida y obra me iba a permitir conseguir un resultado sonoro satisfactorio. Comprobé las dificultades personales por las que la compositora pasó y cómo las reflejaba en su obra. Me ayudó enormemente esta parte del proceso de investigación para conocer su estilo y su música y así familiarizarme con sus composiciones. Siguiendo mi objetivo de crear un producto artístico basado en la obra de alguna compositora, elegí las tres romanzas opus 22 de Clara. Afrontarlas con el oboe fue complicado debido a sus cualidades técnicas y musicales. Mi proceso creativo comenzó con el análisis de respiraciones y de variaciones interpretativas que otros/as oboístas habían realizado anteriormente. Seguidamente, el proceso de creación me llevó a la elaboración de un diario de estudio donde reflejo de qué manera afronto el estudio de la obra. Gracias al diario pude interiorizar cada romanza y practicar con el fin de crear un producto artístico sonoro. Este estudio de la obra me condujo a confeccionar una serie de propuestas de respiraciones y variaciones interpretativas personales, según mis capacidades con el oboe. Además, redactar el proceso creativo a través de los análisis, del diario de estudio y de las propuestas puede servir de ayuda a otros/as oboístas que quieran llevar a cabo otra creación artística basada en esta obra de Clara Schumann. Antes de producir mi creación artística basada en el proceso de investigación, me dispuse a entrevistar a diferentes oboístas y violinistas con el fin de obtener datos interesantes que pudiesen aportar nuevos enfoques a mi creación. Finalmente, mi proceso creativo concluyó con la creación artística de las tres romanzas opus 22 con el oboe.

5. Metodología

La metodología empleada para mi investigación-creación artística ha sido cualitativa. Se trata de una creación artística basada en las tres romanzas opus 22 de Clara Schumann. Los métodos llevados a cabo para conseguir el resultado sonoro final son los siguientes:

5.1 Estudio y análisis documental

Para conocer y profundizar sobre la vida y obra de Clara Schumann, estudié el contexto histórico, social y cultural de la época a la vez que los aspectos y momentos más importantes y trascendentales por los que pasó, incluyendo su familia, su relación con Robert Schumann, su papel como compositora, solista y profesora de piano. Además, me interesé por los orígenes del género Romanza, comprendiendo su desarrollo y su carácter musical y compositivo.

5.2 Análisis formal de la obra

Antes de una interpretación, considero de gran importancia conocer el texto, la música y cómo interactúan las diferentes voces y melodías entre sí. Me dispuse a mostrar el contenido expresivo y técnico de cada movimiento, dándome el conocimiento necesario para un posterior análisis interpretativo. Asimismo, pensé que una comparación entre la obra de Clara y Robert iba a equiparme de recursos para una interpretación satisfactoria.

5.3 Análisis interpretativo

Al enfrentarme a la obra de Clara, tuve que tomar una serie de decisiones en términos interpretativos y de respiración. Ayudándome en un análisis interpretativo realizado a cinco oboístas que interpretaban esta obra, pude realizar tablas de respiraciones y de variaciones interpretativas que me mostraban todas las posibilidades que la pieza brindaba al oboe. Seguidamente, me propuse efectuar una propuesta interpretativa

donde presentaba las respiraciones y variaciones que yo consideraba más oportunas según lo estudiado anteriormente.

5.4 Diario de estudio

Llegado el momento de afrontar la obra, reflexioné sobre la posibilidad de crear un diario de estudio que me facilitara mejorar de cara a la interpretación de la obra. Para ello, establecí tres sesiones de estudio por cada romanza, llegando a un total de nueve sesiones. En cada una de ellas apunté la fecha en la que tuvo lugar, objetivos a alcanzar en el final de la sesión, ejercicios que contribuyan al logro de los objetivos, los resultados obtenidos y una serie de propuestas para futuras sesiones.

5.5 Entrevistas

Tuve la gran suerte y oportunidad de entrevistar a diferentes oboístas y violinistas con el fin de recoger información acerca de la obra de Clara Schumann, elementos comunes y no comunes de la interpretación en oboe y violín, métodos de estudio de la obra y conocimiento y reputación de la pieza en el repertorio de los dos instrumentos. Confeccioné cada entrevista incluyendo cuatro preguntas iguales para todos/as los/as entrevistados/as. A continuación, analicé y comparé el contenido de cada respuesta e incorporé el conocimiento obtenido a mi investigación.

5.6 Creación artística

Mi investigación acabó con la creación artística final. En esta última parte, me grabé interpretando las romanzas de Clara Schumann con el oboe, siendo el resultado de todo el proceso creativo y de estudio.

6. Conclusiones

Una vez investigado en profundidad la vida y obra de la compositora y centrarme en el estudio de sus romanzas para una posterior interpretación, he llegado a una serie de conclusiones que visualizan el proceso de la investigación. La primera conclusión que obtuve fue la gran figura que Clara Schumann ha supuesto para el mundo de la música. Virtuosa del piano con un dominio exquisito del instrumento, magnífica compositora e importante profesora de piano, Clara se merece tener una enorme consideración en el ámbito académico musical acorde a sus cualidades como artista. Además, representa una figura destacada dentro del empoderamiento femenino, consiguiendo luchar contra el pensamiento misógino de la época y favoreciendo el camino hacia la igualdad entre mujeres y hombres en el mundo del arte.

Otra conclusión alcanzada en mi trabajo fue la notable influencia del entorno de la compositora en su vida y música. Clara empezó a estudiar y realizar conciertos desde temprana edad, siempre guiada por su padre. Por otro lado, su matrimonio con Robert Schumann marcó su etapa adulta. Las necesidades de la compositora se vieron relegadas a una posición secundaria. El nivel de exigencia de su juventud y el escaso apoyo familiar obligaron a Clara Schumann a realizar multitud de esfuerzos a lo largo de su vida.

Además, cabe destacar la dificultad que supone interpretar las romanzas Op.22 con el oboe. Sus frases largas, matices, trinos y saltos suponen un auténtico desafío a la hora de afrontar esta obra. Además, al ser una pieza compuesta para violín, permite una gran cantidad de variaciones interpretativas con el oboe, ya que en la partitura original hay registros y elementos técnicos imposibles de realizar con el instrumento de viento madera. Se trata de una obra poco conocida pero que, poco a poco, se interpreta más habitualmente. Sin duda, Clara Schumann compuso una pieza única.

Por último, durante mi trabajo he sido consciente de la importancia de investigar con el fin de crear un producto artístico. Si no hubiera realizado los diferentes estudios y análisis, el resultado hubiera sido totalmente diferente. Pienso que la investigación y la creación se relacionan perfectamente y que aportan conocimiento nuevo al propio investigador y al público al que va dirigido.

7. Bibliografía

Argullol, R. (1994). *El romanticismo hoy. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona.

Citron, M. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. New York.

De Pedro, D. (1993). *Manuel de Formas Musicales*. Real Musical: Madrid.

Drinker, S. (1997). *Music and Women: The Story of Women in Relation to Music*. Berkeley: University of California Press.

Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States*.

García, C. (2018). *El Concierto para Oboe y pequeña Orquesta en re mayor Op. 144 (trV 292) de Richard Strauss. Análisis y estudio del fraseo en la exposición del primer movimiento / The Concert in D major for oboe and small orchestra Op. 144 (TrV 292) of Richard Strauss. Analysis and study phrasing in the first movement, Tercio Creciente*.

Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata S.L.

Green, L. (2001). De la afirmación en la interrupción: mujeres que tocan Instrumentos. En *Música, género y educación*, Madrid: Ediciones Morata.

Hall, G. (2002). *Schumann, Clara*. New York: Oxford University Press.

Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas*. Madrid.

Knowlton, C. (2016). *Is There Romance after Schumann: An Analysis and Discussion of Robert Schumann's Three Romances for Oboe and Piano, Op. 94, Clara Schumann's Three Romances for Violin and Piano, Op. 22*. Florida State University.

Lim, A. (2018). *The Romances for Violin and Piano by Robert and Clara Schumann: A Comparison and Contextualization*. University of Cincinnati.

Litzmann, B. (1913). *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters*.

Murray, J. (2018). *A history of the world in 21 women*

Nochlin, L. (1989). *Why Have There Been No Great Women Artists?* London.

Olarte, M. (2005). *La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical. El Conocimiento del Pasado*. Salamanca.

Pedroza, Ludim R. (2010). *Music as Communitas: Franz Liszt, Clara Schumann, and the Musical Work*.

Platinga, L. (1984). *La música romántica*. Madrid

Reich, Nancy B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*.

Reich, Nancy B. (2001). *Schumann, Clara*. Grove Music Online.

Reich, Nancy B. (2007). *The Diaries of Fanny Hensel and Clara Schumann*.

Rieger, E. (1986). *El papel de las mujeres en la música*. Madrid

Soler, S. (2019). *Clara Schumann: 200 años de la gran compositora, pedagoga y pianista del siglo XIX*. Universitat Oberta de Catalunya.

Summers, T. (2016). *Schumann, Clara: Three Romances for Violin, Op. 22*.

Valladares, M. G. (2016). *Los Espacios de Aprendizaje: Un enfoque para re-pensar la Investigación en las Artes / Learning spaces: a perspective for re-thinking research in arts*, *Tercio Creciente*, 3(2).

Villegas, I. (2018). *Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno. / Art Practice as research: Its implementation and development in the chilean academic system*. *Tercio Creciente*.

Whitttal, A. (1988). *Music Analysis in Theory and Practice*.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

8. Anexos

Joseph Joachim freundlichst gewidmet

Drei Romanzen für Violine und Klavier

Violine I Clara Schumann op. 22

Andante molto

cresc. *cresc.* *pp* *animato* *4^{te} Corda* *dim. p* *4^{te} Corda* *accelerando* *cresc.* *ritard.* *a tempo* *ritard.*

Edizioni Breitkopf Nr. 8381

© 1983 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Printed in Germany

Allegretto Mit starkem Vortrage

a tempo
pp calando *p cresc.*
cresc. *p* *mf* *f*
ritard.
pp rubando *pizz.* *p*

III

Leidenschaftlich schnell

p
cresc.
sf
dim.
p *ritard.* *dim.* *pizz.*
ritard.
cresc. *dim.*
cresc. *dim.* *p* *ritard.*
p *cresc.*
dim.
cresc. *dim.*
a tempo
ritard. *p*