

PROYECTO DE GRADO
ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA PIEZA ADAGIO & ALLEGRO DE
ROBERT SCHUMANN

DANIEL ALFONSO RODRÍGUEZ RAMÍREZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ D.C.

2017

Bogotá D.C., 08 de marzo de 2018

Señores:

Luis Fernando Valencia Rueda

Director de carrera estudios musicales

Yo Luz Ángela Torres, en calidad de mi oficio como profesora de corno francés en la carrera de estudios musicales de la Pontificia Universidad Javeriana y asesora del proyecto de grado del estudiante Daniel Alfonso Rodríguez Ramírez, me permito comunicarles que he leído y examinado detenidamente el documento que sustenta susodicho proyecto y doy mi visto bueno al respecto.

Atentamente,

Luz Ángela Torres Contreras

C.C. 20369463

Maestra de Corno Francés

Tabla de contenido

INTRODUCCION.....	4
1. CONTEXTO HISTORICO DE LA OBRA	5
1.1 CONTEXTO SOCIAL Y SU INFLUENCIA EN LOS ARTISTAS DE LA EPOCA.	5
1.2 TRANSFORMACIONES EN EL OFICIO MUSICAL	7
1.3 ROBERT SCHUMANN COMO UN EXPONENTE PARTICULAR EN LA MUSICA DE LA EPOCA.	10
2. ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL ADAGIO UND ALLEGRO Op.70 DE ROBERT SCHUMANN	13
2.1 FORMA	14
2.2 TONALIDADES RELEVANTES DENTRO DE LA PIEZA	16
2.3 TEXTURA Y REGISTRO	17
2.4 ARTICULACION Y DINAMICAS	17
2.5 FRASEO	19
2.6 TEMPO.....	20
2.7 USO DE MOTIVOS Y MATERIALES.....	20
3. ELEMENTOS EN COMUN CON OTRAS PIEZAS DEL AUTOR	25
3.1 RELACIÓN CON PIEZAS INSTRUMENTALES	25
3.2 RELACION CON OBRAS VOCALES	28
4. MI EXPERIENCIA PERSONAL Y ALGUNOS CONSEJOS FRENTE A LA INTERPRETACION DE ESTA OBRA	30
5. CONCLUSIONES	31
BIBLIOGRAFÍA	33
DISCOGRAFÍA.....	33

Poesía o música eran entonces actividades de enorme calibre; se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia

Ortega y Gasset (1992: pág. 120)

INTRODUCCION

La carrera de estudios musicales de la Universidad Javeriana se destaca entre las demás por su énfasis en el análisis teórico de la música. A lo largo de los años de estudio en este programa, dicho énfasis ha sido fundamental para el pensamiento como músico e intérprete de cada estudiante. El recital de grado, en el caso del énfasis en interpretación, no debe ser la excepción a esta unión entre análisis teórico e interpretación. Por esta razón, el siguiente escrito contiene el análisis teórico de una de las obras próximas a interpretar en el recital de grado de corno francés: *Adagio Und Allegro Op. 70* de Robert Schumann.

Este texto se divide en cinco grandes apartados. La primera parte contiene un contexto histórico, dado que se considera que cada compositor está influenciado por el contexto social de la época en la que vivió, por esta razón es de vital importancia para el trabajo el mencionar los distintos eventos y personajes que tuvieron gran relevancia en el siglo XIX.

La segunda sección está dedicada al análisis del uso de los materiales de la obra seleccionada. Esto se realiza, en primer lugar, teniendo en cuenta que el análisis fortalece la interpretación. Adicionalmente, se piensa que este ejercicio permite encontrar en la obra las influencias y las características del renacimiento, entendiendo cómo el autor las apropia en su estilo de composición.

El tercer apartado está dedicado a hacer un paralelo con obras de otros formatos, buscando encontrar elementos en común con obras instrumentales, y establecer procedimientos similares con la colección *Liederkreis Op 24* para voz y piano.

Como cuarto apartado se incluye una pequeña sección donde se expresan algunas impresiones personales y ciertas consideraciones pertinentes para el montaje de esta pieza.

Finalmente se encuentran las conclusiones, en las que se reúnen las reflexiones finales suscitadas por este ejercicio.

A lo largo del texto el lector podrá encontrar un análisis del pensamiento lírico del autor, de manera que el eje de análisis y reflexión es justamente cómo este pensamiento está reflejado en la obra. Todas las traducciones presentes en este escrito son hechas libremente por el autor.

1. CONTEXTO HISTORICO DE LA OBRA

En esta primera sección del presente escrito se pretende el exponer las circunstancias en las cuales vivió el compositor Robert Schumann. Comenzando por el entorno social por el que atravesaban las personas en la época, seguido por los cambios y hechos relevantes que marcaron un antes y un después en los distintos oficios dentro de la música, finalmente se hace énfasis en el autor, cómo fue su vida y las principales influencias presentes en su pensamiento como artista y la concepción de su obra en general.

1.1 CONTEXTO SOCIAL Y SU INFLUENCIA EN LOS ARTISTAS DE LA EPOCA.

En el siglo XIX gracias a la Revolución Industrial se produjeron grandes avances tecnológicos. Europa se vio envuelta en un proceso de mecanización desenfrenada que terminó por influenciar en gran medida la vida práctica y el oficio de los músicos y artistas en ese momento.

La instalación de nuevas vías ferroviarias que conectaban los países europeos facilitaron tanto los viajes de compositores con gran renombre como Lizst, Berlioz, Grieg y Saint-Saenz, permitiéndoles ampliar sus conocimientos e influencias musicales para posteriormente promover la interpretación de sus obras de la manera correcta. Esto también permitió la

migración de intérpretes hacía distintas partes del antiguo continente, provocando así un intercambio de ideas y conceptos entre los músicos de distintas nacionalidades. La evolución de los medios de comunicación ayudó a la creación colectiva de conceptos como los estándares en la afinación, influyendo la práctica de las orquestas a lo largo del continente europeo. También hubo avances en los transportes marítimos lo cual facilitó el viaje de artistas al continente americano, tales son los casos compositores como Dvorak y algunas orquestas alemanas que incluso dieron giras de concierto en diferentes ciudades importantes en los Estados Unidos.

La intención de los compositores en la época del romanticismo fue la de transmitir e incluso de contagiar a la audiencia sus sentimientos, por lo general las obras de este periodo contaban con una sobrecarga de contenido emocional. Como lo describe Ortega y Gasset “la música fue percibida predominantemente a lo largo del período como un lenguaje que, como la poesía, atraía más a los sentimientos que al intelecto” (1992: pág. 120)

Durante el siglo XIX tuvieron lugar varios movimientos independentistas dentro del continente europeo, esto generó un sentimiento de pertenencia de la gente hacia sus lugares de origen. Se utiliza entonces la música como herramienta de propagación y difusión de estos sentimientos. Con lo cual surgió el movimiento nacionalista en la música, el cual incorporaba elementos como canciones populares, danzas folklóricas y ritmos populares propios de cada país en géneros musicales como la sinfonía el poema sinfónico o incluso la ópera. Esta corriente tuvo grandes exponentes como Borodin, Korsakov y Tchaikovsky en Rusia, Sibelius en Finlandia, Nielsen y Gade en Dinamarca y Suecia o Dvorak y Smetana por parte del territorio checo.

Se fundaron varios conservatorios gracias a los avances en educación después de la Ilustración. Los conservatorios de París, Praga y Viena son los más reconocidos, mientras que el campo del canto religioso casi desapareció en la mayor parte de Europa, excepto en Inglaterra.

Las artes se convirtieron en la actividad de convergencia entre las emergentes clases sociales. En el teatro, después de las funciones, las personas de las clases influyentes se reunían a platicar sobre los asuntos más relevantes en sus vidas, se debatían temas de vital importancia para el desarrollo de la sociedad en ese momento, lo que demuestra el importante papel de la

música no solo como un momento de esparcimiento sino también de reunión y planeación social.

Aunque en países como Francia se derrocaron los reinados, en otros lugares algunos duques y duquesas aún conservaron sus cortes y su mecenazgo con algunos músicos y artistas, controlando así en cierto modo los campos de las artes, guiados por sus gustos personales.

1.2 TRANSFORMACIONES EN EL OFICIO MUSICAL

Haus-Musik fue un género musical, el cual buscaba que ciertas composiciones con un bajo grado de dificultad y formato sencillo, voz y piano en su mayoría, pudieran ser interpretadas por los aficionados o músicos principiantes en eventos sociales como una reunión familiar, esto provocó la difusión de algunas obras en periódicos y revistas en las diferentes ciudades europeas. Las mujeres de las clases media y alta tomaban clases de piano, arpa y canto con el fin de ejecutar este tipo de obras ante su círculo social. Todo esto terminó por impulsar de gran manera el oficio de editores de música, educadores y vendedores de instrumentos.

Se estableció la orquesta sinfónica como organización pionera en el ambiente cultural de la época y se crearon las sociedades filarmónicas en varios países, comenzando en París en 1828, le siguieron Viena 1842, Leipzig 1835, Londres 1813 y posteriormente en el nuevo continente, como lo fueron los casos de New York en 1842. Y posteriormente en Boston 1881, Chicago 1891 y Philadelphia 1900. Las orquestas eran organizaciones jóvenes y deseosas de proyectos. “La principal característica de estas orquestas fue una brecha clara con la práctica de continuo, series de conciertos públicos respaldadas por suscripción y liderazgo de un verdadero conductor” (Brown, H. 1990: pág. 328). En este momento histórico se estableció en sí la figura de un director titular a cargo de una orquesta, este decidía el programa a interpretar a lo largo del año y tenía constante contacto con los compositores emergentes en la época.

En las obras se comenzaron a incluir nuevos instrumentos como el corno inglés, el pícolo, el contrafagot y una gran variedad de instrumentos de percusión, los cuales ampliaron el registro y las capacidades sonoras de la orquesta. Además, ciertos compositores como Strauss y Mahler utilizaron formatos extendidos con el fin de alcanzar nuevas e innovadoras sonoridades. La quinta sinfonía de Beethoven fue pionera en este aspecto, ya que en ella se

dio por primera vez la inclusión de instrumento como los trombones, el pÍcolo o flautín y el contrafagot dentro del género de la sinfonía.

Hubo un desarrollo técnico que varios instrumentos lograron durante este siglo. El piano tuvo grandes avances mecánicos, se amplió el registro a seis octavas y media, incluso fue posible aumentar su rango dinámico. Gracias a un nuevo concepto de construcción fue posible el fabricar pianos más pequeños y portátiles, gracias a esto el piano se convirtió en el instrumento doméstico favorito de las personas y se produjo una producción masiva del instrumento. En este periodo se fundaron las más grandes fábricas de pianos como Steinway & sons en New York, en 1853, y Bechstein en Berlín y Blüthner en Leipzig. En ese periodo el corno francés sufrió el cambio del utilizar la mano corno natural y paso a utilizar las válvulas que conocemos hoy en día, esta técnica tuvo su proceso las orquestas optaron por contar con dos cornos naturales y dos cornos de válvulas, compositores como R. Wagner utilizaron el mecanismo de tapados hubo una transición y Schumann fue de los que apoyaron el mecanismo de válvulas con el objetivo de lograr pasajes con un mayor grado de velocidad y dificultad.

El metrónomo fue inventado en 1815 por el inventor alemán Johann Maelzel, el fonógrafo de Thomas Edison y el gramófono de Emile Berliner fueron avances enormes en el ámbito de la grabación y reproducción del sonido. Es importante aclarar que estos productos también se produjeron en masa gracias a la gran industrialización vivida en la época. Se popularizaron bastante la amplificación eléctrica y la radiotransmisión, la última sirvió para hacer llegar la música a los hogares dándole la oportunidad a la audiencia de crear un criterio propio mediante la comparación de las diferentes interpretaciones. Esto también contribuyó a que ciertos intérpretes lograrán tener más fama entre una gran variedad de audiencia.

A diferencia de épocas anteriores, aún se conservan gran mayoría de los manuscritos del siglo XIX debido a avances como la imprenta, las bibliotecas, y las nuevas empresas dedicadas a la recolección y distribución de partituras. En dichos manuscritos se detallan las transformaciones sufridas por las obras debido a las sugerencias de los intérpretes, marcas de pausas o cambios sucedidos o incluso lecciones aprendidas por los compositores, todas estas surgidas entre los ensayos previos y el estreno de la obra en su concepción final. Dichos manuscritos servían para desmentir y arreglar errores de imprenta o transcripción. Ciertos

intérpretes y cantantes también conservaron sus partituras, éstas incluían anotaciones propias y, en ciertos casos, sus cadenzas. En esta época también se dieron los primeros pasos para la creación de las redes de distribución y publicación internacional de partituras, organismos en los cuales se le daba una gran importancia y se protegían los derechos de autor para con los compositores.

El siglo XIX fue muy provechoso para la publicación de libros, críticas, periódicos y revistas. Los compositores e intérpretes famosos tenían la posibilidad de publicar sus experiencias bajo sus puntos de vista sobre memorias y experiencias vividas en el montaje de las obras y conciertos, esto logró tener gran aceptación entre el público. Casos como el de Berlioz quien escribió junto a su detallada autobiografía la biografía de Richard Wagner y Louis Spohr. Pero sin duda, uno de los hechos más provechosos en cuanto a los textos de este período se refiere a la publicación y distribución de métodos ya sea para los instrumentistas, compositores o libros de teoría musical. Los estudios de teclado de C. Czerny, para trompeta de J.B. Arban, H. Klosé para clarinete y G. Kopprasch para corno son unos de los ejemplos más populares, tanto que son utilizados incluso en nuestros días. Tratados como los de R. Korsakov y F.G. Kastner son ejemplos en el campo de la teoría musical. Berlioz escribió acerca del arte de la dirección. La curiosidad sobre la música de épocas pasadas también estaba presente, Mendelssohn fue el principal exponente en este aspecto, gracias a él se revivió un repertorio tan importante como la obra de J.S. Bach y particularmente *Matthäus-Passion*, Johannes Brahms condujo obras de Palestrina, Händel y Bach. Este tema terminó influyendo a los compositores más que a los intérpretes.

Se dio el comienzo del periodismo musical, surgieron ediciones como *Allgemeine musikalische Zeitung* en Leipzig, *Revue Musicale* en Paris e incluso Schumann contribuyó con la creación y publicación de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, la cual comenzó a circular todos los lunes y martes a partir del 9 de junio de 1834.

Hoffman, Schumann, Berlioz, Liszt, Weber Wagner y Debussy se destacaron en el oficio de la crítica musical, crítica compositiva o incluso entraban a discutir sobre la naturaleza y estilo de ornamentación de ciertos artistas.

1.3 ROBERT SCHUMANN COMO UN EXPONENTE PARTICULAR EN LA MUSICA DE LA EPOCA.

Nació el 8 de junio de 1810 en la ciudad hoy en día conocida como Bonn, siendo el quinto hijo en una familia de clase media alta. Desde muy temprana edad tuvo contacto con las artes, ya que su padre, el señor August Schumann fue un reconocido traductor y vendedor de libros, lo cual contribuyo a la formación de su obsesión por la literatura durante gran parte de su vida. A la edad de 7 años comenzó sus lecciones de piano y canto, paralelamente en la escuela estudio otros idiomas como el latín, el griego y el francés. Alrededor de los 13 años tuvo sus primeros intentos literarios; escribió poemas, fragmentos dramáticos y reseñas biográficas de personajes influyentes para él en sus primeros años de vida.

En el campo musical, tuvo especial contacto con obras instrumentales de Beethoven, las óperas de Mozart y piezas para teclado de Haydn. Gracias a su padre, en la composición, conto con la supervisión de Carl Maria von Weber, desgraciadamente esto se detuvo debido a la muerte tanto del compositor como de su padre. Desde el principio sus composiciones demostraron su devoción a la fantasía, frases musicales con longitudes inusuales, modulaciones a tonalidades extrañas y frecuentes cambios de tempo. En toda su carrera como compositor se vio fuertemente influenciado tanto por las obras vocales como instrumentales de Franz Schubert.

En agosto de 1828 comenzó a tomar lecciones de piano con Friedrich Wieck, gracias a esto Robert tuvo contacto con personas muy importantes dentro del ámbito musical en la ciudad de Leipzig, incluso conoció al amor de su vida y la que sería su futura esposa, la hija de su maestro, Clara Wieck, quien se preparó desde los nueve años para convertirse en una destacada pianista de concierto.

En los años posteriores, dejaría Leipzig para estudiar derecho, proyecto en el cual no tendría éxito, ya que, en lugar de asistir a clases en la universidad, tomó clases privadas de francés, italiano, inglés y español. Durante un viaje a Suiza e Italia quedó fascinado al escuchar las óperas de Rossini.

Conoció a instrumentistas virtuosos de la época, como lo fueron el violinista Niccolò Paganini y el pianista Frédéric Chopin, él mismo dedicó muchos años de práctica para

convertirse en un hábil interprete del piano, debido al mal entrenamiento de sus habilidades físicas y al sobre entrenamiento en el instrumento sus manos sufrieron daños irreversibles que lo alejaron de los escenarios como solista.

En noviembre de 1831, cuando su enfermedad en las manos se encontraba en el punto más crítico, publicó su primer ciclo de obras poéticas para piano. Constituido por 12 piezas, el *Papillons Op. 2* ha sido objeto de estudio por su relación con la música al mismo tiempo que con la inspiración literaria.

Mediante un acuerdo con el vendedor de libros Christian Hartman, Robert logró la publicación de la revista *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* el 9 de junio de 1834. Poco después se desencadenó una disputa entre los principales editores y contribuyentes de la publicación por la propiedad de la misma, Schumann logró salvar la empresa mediante la negociación de un nuevo contrato, en el cual fue nombrado como único propietario y editor, cambiando también el nombre de la revista por cuestiones legales, fue así como *Neue Zeitschrift für Musik*, fue publicada por primera vez bajo la dirección del compositor el 2 de enero de 1835. Los diferentes tomos incluían artículos sobre la vanguardia musical en la época, reseñas de conciertos, artistas, compositores y auditorios, e incluso se escribía sobre la visita a ciertos lugares de formación musical.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **R. Schumann.** Verleger: **H. Fricke in Leipzig.**

Elfter Band.

N^o 1.

Den 2. Juli 1839.

Neue Symphonien f. Orchester. — Der Winter 1839 in Paris. — Vermischte. —

Ὁ πολλῶν οὐ παντὶ γάσσεται ..
Ὅς μιν ἴδῃ, μέγας οὗτος.
Nicht zeigt allen Menschen Apollon sich ..
Wer ihn schaut ist groß.
Kallimachos.

Imagen 1. Portada del primer tomo de la revista *Neue Zeitschrift für Musik* en el año 1839.

Incluso en su diario personal sobre el objetivo de la publicación escribió lo siguiente:

Reconocer el pasado y sus creaciones, llamar la atención sobre el hecho de que las nuevas bellezas artísticas solo pueden ser fortalecidas por una fuente tan pura; a continuación, para oponerse al pasado reciente como un período inartístico con solo un notable aumento en la destreza mecánica para mostrarse por sí mismo; y finalmente, prepararse y apresurar el advenimiento de un futuro nuevo y poético. Schumann (1835)

Para expresar diferentes puntos de vista sobre cuestiones artísticas, en sus escritos Schumann adoptaba dos seudónimos a los cuales les asigno los nombres de Eusebio y Florestan, en pocas oportunidades encarnaba a otro personaje al que denominaba el “maestro raro”, quien tenía un carácter intermedio entre los otros dos personajes. Cuando se refería a sus propias obras enunciaba que estos personajes también estaban presentes, Eusebio que tenía un comportamiento tímido e introvertido, se encontraba en las melodías por grados conjuntos, privilegiando los cromatismos y con un ritmo pausado y tranquilo, Florestan que tenía un carácter extrovertido e impulsivo, estaba presente en las partes con melodías arpegiadas y saltos recurrentes, con un ritmo ágil y de figuración que frecuentemente se encontraba apuntillada.

La relación entre Robert y Clara se vio obstaculizada severamente, ya que el padre de esta se negaba rotundamente su compromiso, tanto que amenazó con desheredar a su hija si esta seguía en contacto con el compositor. Finalmente, la pareja se comprometió y se fueron a vivir juntos el 12 de septiembre de 1840 a pesar de los constantes saboteos por parte del señor Wieck.

Sus sentimientos hacia su esposa Clara Wieck fueron de gran trascendencia en su vida y por consecuencia en sus composiciones a lo largo de esta. Ella también fue una pianista destacada por su gran destreza, después del desafortunado incidente de Robert ella lo ayudaría en la composición de sus obras, tocando ideas y fragmentos en el piano, hasta en ciertas ocasiones le daba sus opiniones y sugerencias al respecto.

“Es importante recordar que Schumann, al igual que Mendelssohn, alcanzó la madurez artística durante un período en el que la música de cámara llegó a ocupar un lugar intermedio entre el entretenimiento privado y la exhibición pública.” (Daverio, 2017).

A lo largo de su vida, Schumann experimentó episodios de profunda depresión y pensamientos suicidas, posteriormente a su casamiento con Clara, ella le ayudaría a lidiar con ese aspecto. En los últimos años, después de su viaje a Rusia y de instalarse en la ciudad de Dresde, su salud mental y física se fue deteriorando progresivamente, esto le impidió continuar su trabajo como compositor. En el momento en que considero sus delirios lo bastante peligrosos como para poner en peligro la salud de su esposa y después de intentar suicidarse tirándose al Rhein, el mismo accedió a internarse en un hospital de cuidados mentales, donde murió el 29 de julio de 1856 a la edad de 46 años.

2. ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL ADAGIO UND ALLEGRO Op.70 DE ROBERT SCHUMANN

Desde hace mucho la relación entre el Piano y el corno ha sido admirada y contemplada con fascinación, si bien se han escrito diversas obras para este género, el valor artístico se ve afectado extraordinariamente, ya que la mayoría de las veces se busca resaltar el lado virtuoso o la producción de un sonido bello y sensible sin trascendencia, sin importancia, sin sentido... Como era de esperarse la pieza, en cuestión se desvía del camino acostumbrado, es una pieza de la vida espiritual, esa misma, a la cual la necesidad de su existencia de repente señala la verdad del estado de ánimo en el que reposa. Es tan así oportuno, incuestionable y convincente, que el Interpretante a pesar de las ciertas dificultades toma de nuevo las riendas y pone a prueba sus fuerzas, virtudes y habilidades.

(Klitzsch, Emanuel: 1850.)

El *Adagio und Allegro Op. 70* es una obra que fue concebida para corno y piano. Un hecho interesante sobre su instrumentación es que, a pesar de dicha concepción inicial, también existen partituras que permitirían que el instrumento principal sea el violín, la viola o el cello. Es una obra con dos movimientos, compuesta en 1849. El fragmento del epígrafe corresponde

a una reseña hecha en la época sobre dicha pieza, que fue publicada en la revista que dirigía Schumann.

Se considera que, con el fin de lograr la mejor ejecución posible de cualquier obra, es imprescindible entender los diferentes rasgos que la caracterizan y que la diferencian de las demás. Particularidades como la forma, los eventos tonales relevantes, el tempo, la textura, el registro, el entendimiento de las frases e ideas musicales, la interpretación de los diferentes signos de articulación y dinámicas y el uso de los diferentes materiales son los principales aspectos que establecen la identidad y singularidad de esta obra.

En mi opinión el compositor tuvo un pensamiento lírico al concebir la obra, esto quiere decir que usa los motivos e ideas musicales a manera de palabras, para evocar ideas y sentimientos claros. Estos motivos melódicos son utilizados constantemente por el autor a lo largo de esta y otras piezas instrumentales. Esto evidencia también que dentro de los intereses del autor se encuentra el de concebir cíclicamente sus composiciones, de manera que para su audiencia sean memorables. Estas características, están sin duda presentes en la obra que se está analizando. El uso de dichos recursos en esta y otras obras se demostrará en los apartados por venir.

2.1 FORMA

Este aspecto es muy importante en la concepción de la obra, que similar a los textos narrativos, cuenta con las partes de inicio, nudo y desenlace. El uso de materiales, su repetición, las tonalidades implicadas, las duraciones y las zonas de reposo y relajación son factores fundamentales al establecer la forma y estructura de una pieza.

Las cadencias determinan las frases, cumplen el papel más importante ya que como las articulaciones en los cuerpos determinan la forma de la pieza y la distinguen de otras. Las agrupaciones de frases se llaman periodos, habitualmente están constituidos por dos frases denominadas antecedente y consecuentes, todos los periodos en esta obra no están formados por más de tres frases.

En las siguientes imágenes se muestra el diagrama de flujo correspondiente a la obra. En los primeros recuadros se muestran los diferentes periodos, seguidos por su extensión en términos de la cantidad de compases en los que se presentan. En los siguientes recuadros se

expresan la duración de las frases que integran dichos periodos, el tipo de cadencias que presentan y por último la tonalidad en la cual se producen esas cadencias.

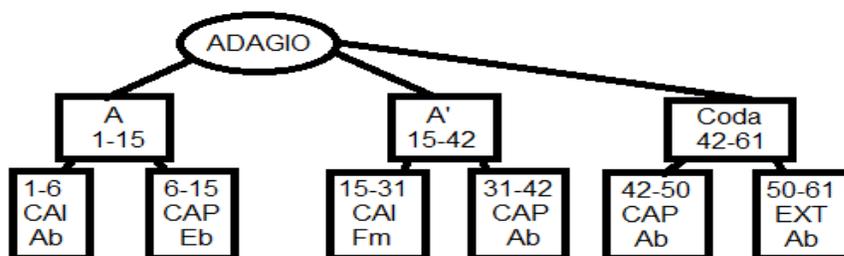


Imagen 2. Forma adagio. Realizada por el autor.

El adagio es bastante continuo, dado que las zonas de reposo no están claramente establecidas. Por esta misma razón las cadencias no son lo suficientemente contundentes, pues lo fundamental es el juego entre los instrumentos, donde a veces es el corno el que hace el pedal y es el piano el protagonista de la ejecución de motivos importantes. Es un juego de imitación de motivos, a veces literal y algunas otras con variaciones. Debido a que durante todo el adagio los materiales que se utilizan tienen una estrecha relación entre sí, no es pertinente el entender las diferentes secciones como contrastantes, saliéndose, como es común en la época, de los cánones estructurales y estéticos de la forma sonata del periodo clásico.

El Allegro consta de una forma rondo, la cual consiste en la presentación de una idea principal que se le denomina refrán, el cual es un periodo que cierra con una cadencia auténtica perfecta de la tonalidad principal del movimiento. Este refrán se encuentra alternado con secciones contrastantes denominadas como episodios, que normalmente tienen materiales diferentes. Esta estructura formal se basa en una forma literaria del barroco francés. Esto evidencia de nuevo la existencia de pensamiento lírico en la concepción de las piezas que usan esta forma.

En esta obra el uso de la forma rondó tiene ciertas particularidades, entre las cuales resalta la presencia de una coda bastante extensa en lugar del esperado refrán. Las razones para considerar esta aparición del refrán como una coda se explican más adelante (Cf. Subapartado 2.7). Otro de los hechos relevantes en cuanto a los episodios radica en que ninguno de ellos presenta una cadencia que evidencie un centro tonal, además que, el primer y tercer episodio

son prácticamente el mismo ya que se reutilizan varios materiales. Por otro lado, la tercera aparición del refrán presenta modificaciones en la cabeza, razón por la cual ha sido nombrada como A'. Por Ultimo, la codetta es la sección más particular del Allegro debido a que tiene una extensión fuera de lo común, incluso es donde se muestran algunos nuevos elementos en la pieza.

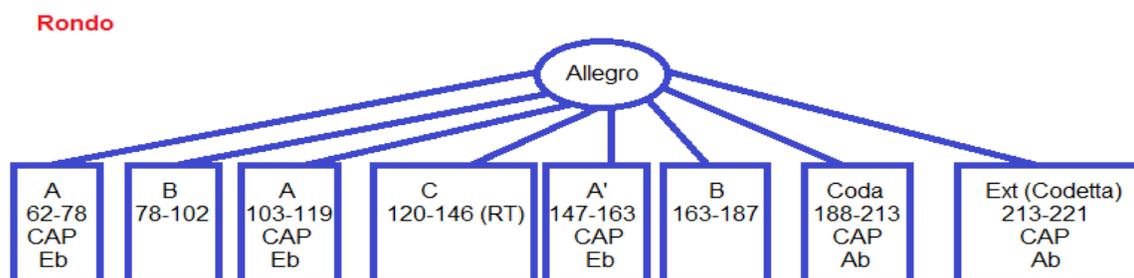


Imagen 3. Forma allegro. Realizada por el autor.

2.2 TONALIDADES RELEVANTES DENTRO DE LA PIEZA

La tonalidad de La bemol mayor, asociada frecuentemente con la sensación de paz y serenidad es un tono apropiado para los instrumentos de cobre, su digitación no es difícil lo cual permite ejecutar pasajes ágiles y virtuosos con una mayor facilidad, en conjunto con el timbre característico del corno forman una sensación de intimidad y tranquilidad.

Además, gran parte de la obra se presenta en Mi bemol mayor, esta tonalidad fue bastante usada en composiciones de gran renombre dentro del repertorio para el instrumento tanto del siglo pasado como de obras contemporáneas; son el caso de los conciertos para corno y orquesta *K495*, *K417* y *K447* de W. A. Mozart y los dos conciertos para corno y orquesta de Richard Strauss.

El tercer episodio es un evento de gran relevancia frente al ámbito tonal, el contraste generado por el paso a una tonalidad tan lejana como lo es Si mayor, pese a no poseer una cadencia para respaldar dicho centro tonal, el cambio se apoya por los gestos melódicos presentes en esta sección.

2.3 TEXTURA Y REGISTRO

A lo largo del adagio se presenta una constante dinámica de imitación entre el corno y el piano, formando una textura homofónica, lo cual hace obligatorio el tener en cuenta lo que está haciendo el otro instrumento

La textura predominante en el refrán y por consecuencia en el Allegro es la presencia del piano como apoyo armónico, mientras que el corno destaca por su carácter plenamente melódico (homofonía). El cambio de texturas en este movimiento coincide con la alternancia entre el refrán y los episodios, que tienen entre ellos una textura bastante similar.

Las melodías tienen dos tipos de comportamiento principal, retratando los personajes. En el primero es bastante común el uso de grados conjuntos, cromatismos y notas extrañas (Eusebio) y está presente en la mayor parte del Adagio y en los episodios 1 y 2 del Allegro. El segundo presenta arpeggios y saltos alternados con grados conjuntos (Florestan), abarcando un registro más amplio en una menor cantidad de tiempo que el primer comportamiento, lo cual está presente en el refrán, la coda y la codetta del Allegro.

En cuanto al registro, la obra requiere un dominio del amplio registro del instrumento con inclinación hacia el agudo y ocasionalmente del grave, no solo se construye la subida por grados conjuntos (durante gran parte del allegro) sino además en varias ocasiones se llega a las notas agudas por medio de saltos de 6 y 8 lo cual requiere gran flexibilidad y técnica por parte del intérprete.

2.4 ARTICULACION Y DINAMICAS

En su libro, Clive Brown dice lo siguiente:

Los compositores intentaron, durante el transcurso del período, proporcionar instrucciones cada vez más detalladas para la articulación en sus partituras, tal como lo hicieron con la acentuación; y, como con los acentos, la tarea del intérprete se convirtió cada vez más en una interpretación precisa de las marcas del compositor en lugar de reconocer que era deseable complementar o modificar en el texto musical. (Brown C. , 1999, pág. 138)

Esto explica la dinámica que se fue instaurando entre compositores e intérpretes a lo largo del siglo XIX para lograr la interpretación deseada.

Los gestos melódicos son utilizados como palabras, con el objetivo de formar frases, creando así ideas coherentes, cada una de ellas separadas por los silencios que hacen el papel de comas puntos y otros tipos de pausa que marcan puntos de reposo, los cuales son indispensables. Dichas pausas son claves para determinar la forma y estructura del discurso musical tal cual sucede en un texto escrito o en un discurso hablado. A diferencia de la forma hablada o escrita, las pausas en la música pueden ser establecidas de una manera más rigurosa, ya que se ven sujetas al tempo de la pieza que se está interpretando. Este concepto de articulación está íntimamente relacionado con los de acentuación y dinámica. Los tres juegan un papel crucial en el establecimiento del temperamento específico deseado en cada momento del discurso musical.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, adicionalmente de las características propias del corno francés y su evolución técnica durante la época, la labor principal del intérprete es simular lo mejor posible la articulación tanto de las frases completas como de cada nota o figura dentro de ellas, a como el intérprete piensa que el autor desearía escucharla. Es importante resaltar que el autor concibió la obra pensando en una canción o incluso en un diálogo o discurso.

Schumann es bastante explícito en cuanto al carácter que desea en cada sección de la obra. las ligaduras establecen claramente la extensión de cada idea musical, los símbolos de forte piano (fp) y sforzando (sf) son usados minuciosamente en los distintos lugares de la pieza. En el adagio, el signo de sforzando se presenta en dos ocasiones, mientras que el forte piano aparece una sola vez. En el allegro el sforzando es usado frecuentemente para evidenciar el gran énfasis que se debe tener sobre la nota que está acompañada con este símbolo.

Esta obra igual que otras piezas instrumentales, cuenta con la presencia de ciertos símbolos respecto a la articulación que en conjunto con las dinámicas y acentuaciones contribuyen a la transmisión de la idea específica presente en la mente del compositor; es el caso de la aparición de una sucesión de notas acentuadas además de un crescendo general, dentro de una frase agrupada con una ligadura como se muestra en la imagen 4. Esto sugiere una acentuación, la cual se logra más por el envío del aire que por el movimiento de la lengua en sí. La presencia de los signos de crescendo (<) y decrescendo (>) seguidos el uno del otro, enfatizan la nota con más relevancia en el motivo melódico agrupado en la ligadura (imagen

5), esto demanda que el ejecutor vaya aumentando y disminuyendo la cantidad de aire conforme a la indicación presente en ese momento, resaltando la altura deseada por el compositor.



Imagen 4. Allegro c 91.



Imagen 5. Adagio cc 1-2.

2.5 FRASEO

Al igual que en la articulación, la tarea del interprete en cuanto al fraseo consiste en descifrar los símbolos aportados por el compositor, es de gran ayuda el que las frases normalmente estén agrupadas por una ligadura ya que al saber la extensión de cada frase el instrumentista puede analizarlas y comprenderlas más fácilmente, ahora que, en ciertas ocasiones como en el refrán en el Allegro la frase es demasiado larga para ser agrupada dentro de una sola ligadura, esta misma tiene sus partes, las cuales son delimitadas por las figuras que tienen mayor duración que otras. Existen varios métodos para la delimitación de las frases dentro de una obra como el que describe C. Brown a continuación:

No se considera una ruptura real en el sonido como el único método para marcar la articulación de las frases, sino que también se considera que era posible obtener el mismo fin por un diminuendo al final de la frase seguido de cierto grado de acentuación del principio de la nueva (Brown C., 1999, pág. 141)

Es de esencial importancia establecer donde inicia y finaliza cada frase en la pieza, una vez realizado el debido proceso el instrumentista puede evidenciar la dirección de la frase hacia la nota con mayor importancia en cada frase, después de ella, ejecutar el diminuendo para evidenciar el final de la frase.

2.6 TEMPO

La evidencia histórica y la experiencia contemporánea demuestran que el tempo esta entre los temas más variables y continuos en el ámbito musical. La mayoría de los músicos consideran como su derecho inalienable el seleccionar su propio tempo. (Brown C., 1999, pág. 282)

Schumann es muy claro en cuanto a la expresión deseada en cada parte de la pieza, a pesar de no dar un valor de pulsos por minuto concreto. En lugar de eso utiliza un texto clave para que cada intérprete pueda elegir, en aras de lograr el carácter indicado, un valor que le permita mostrar su interpretación dentro de las indicaciones precisadas por el autor. En total, el autor se permite dar tres anotaciones concretas: la primera al principio del Adagio, “Langsam mit innigem Ausdruck” que significa en alemán lentamente con una expresión profunda, permite al intérprete entender la intención de intimidad e introspección propuesta por el autor sin comprometer su interpretación personal. La segunda indicación, que se encuentra al principio del Allegro, “Rasch und feurig” que en alemán significa rápido y ardiente, da cuenta de un carácter enérgico y de exaltación, el cual es contrastante con lo anterior, sin embargo, se utiliza el mismo procedimiento. Finalmente, en el compás 120, se presenta la tercera anotación “Etwas ruhiger”, que significa un poco más tranquilo, incita a bajar en cierto grado la intensidad y el tempo con que se está llevando a cabo la ejecución en ese momento, todo esto sin salirse del carácter propuesto en el Allegro.

2.7 USO DE MOTIVOS Y MATERIALES

ADAGIO

El motivo principal se presenta tres veces durante el movimiento, primera sobre el quinto grado, la segunda sobre el primer grado y la tercera sobre el primer grado también solo que una octava abajo, en las últimas dos se presentan ajustes melódicos en la cola del motivo. En las imágenes 6 a 8 se muestra la aparición de dicho motivo en diferentes partes del Adagio.



Imagen 6. Motivo adagio cc 1-4.



Imagen 7. Motivo adagio cc 38-41



Imagen 8. Motivo adagio cc 50-53.

Se ha identificado un segundo material interesante por establecer relación con otras obras instrumentales del mismo compositor, que será desarrollado más adelante. (Cf. Apartado 3)

ALLEGRO

En allegro, como se ha dicho anteriormente, se pueden notar dos comportamientos claros: uno presente durante el refrán que es de parte solista y acompañamiento en el piano y en los episodios vuelve a retomar la dinámica de imitación entre los dos instrumentos.

El refrán se presenta cuatro veces a lo largo del movimiento, es tonalmente ambiguo por contar con varios énfasis a grados distintos de la escala comenzamos con un Vx al sexto grado, el cual se muestra en la imagen 9.

E Rasch und feurig

Rasch und feurig

Ab: I Vx/IV $\frac{vi}{I}$ V65/ii ii ii6

Imagen 9. Uso del acorde Vx como énfasis al sexto grado. Allegro cc. 62-63.

Más adelante, en todo el compás 70 se presenta un gran énfasis al cuarto grado justo después de un acorde de V7.

Ab: V7 V2/IV V43/IV V65/IV

Imagen 10. Énfasis al IV grado allegro cc.70-71.

También cuenta con una ambivalencia en la cadencia ya que en el compás 14 se acelera el ritmo armónico y en el siguiente compás se detiene en un gran acorde en Ab mayor produciendo una cadencia autentica imperfecta en posición de quinta, sin embargo, los siguientes dos compases cuentan como una extensión la cual presenta un gesto cadencial bastante contundente con los acordes IV ii V I en Eb mayor, concluyendo en una cadencia autentica perfecta lo cual hace más contundente la llegada.

Ab: V43 $\frac{vii^{\circ}/ii}{ii}$ V7/V V7 I ----- I Eb: IV ii V7 I

Imagen 11. Ambigüedad en la cadencia del refrán. Allegro cc. 75-78.

El procedimiento realizado en el segundo episodio en cuanto al centro tonal, es recurrentemente utilizado por Schumann, es el caso de obras vocales de Schumann como

Widmug Op 25 y la canción número 5 "*Lieb' Liebchen*" del *Liederkreis Op 24* o en ejemplos de obras instrumentales como lo es el tercer movimiento de *Märchenbilder Op. 113* para viola y piano. Este contraste es apoyado por el paso de melodías arpegiadas a grados conjuntos e incluso la anotación "*Etwas ruhiger*" (en alemán -algo tranquilo) dan evidencia del cambio radical del carácter en esta sección de la pieza apoyado por el paso de melodías arpegiadas a grados conjuntos e incluso la anotación "*Etwas ruhiger*" (en alemán -algo tranquilo) dan evidencia del cambio radical del carácter en esta sección de la pieza.

En la última presentación del refrán, este presenta una serie de variaciones: se le recortan del sexto al noveno compas. Adicionalmente, este no termina como se esperaba, en lugar de eso, en el compás que se llega a la nota más aguda, la cual es un Mi bemol, se añade un compás con materiales nuevos. Estos dos compases se repiten literalmente y desembocan en lo que será la transición hacia la parte final de la obra. En esta sección se mantiene un registro agudo en la melodía; esto, apoyado por los *sforzandos* presentes en ciertas notas ayudan a establecer el climax de la obra. Todo este procedimiento se retrata en la imagen 10, la señal en color azul indica el lugar donde se realiza el recorte de compases, en el recuadro verde se encuentra señalado el compás añadido y el recuadro rojo contiene la repetición literal de los dos compases anteriores.

190

Recorte de 4 compases

194

compas nuevo

Repetición literal de los dos compases anteriores

201

Detailed description: The image shows a musical score for piano and voice. It is divided into three sections. The first section, from measure 190 to 193, is highlighted with a blue vertical line and labeled 'Recorte de 4 compases'. The second section, from measure 194 to 197, is highlighted with a green box and labeled 'compas nuevo'. The third section, from measure 198 to 201, is highlighted with a red box and labeled 'Repetición literal de los dos compases anteriores'. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'sf'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Imagen 12. Transformación de la parte final del refrán en la coda. Allegro cc. 190-201.

3. ELEMENTOS EN COMUN CON OTRAS PIEZAS DEL AUTOR

3.1 RELACIÓN CON PIEZAS INSTRUMENTALES

Alrededor del año 1849 Schumann tornó su atención hacia la composición de obras para piano e instrumento solista, como es habitual en él, alrededor de ese año compuso una serie de piezas seguidas para este formato, en principio surgió *Fantasiestücke Op 73* para piano y clarinete seguido de *Adagio und Allegro Op 70* para corno y piano, *Fünf Stücke im Volkston Op 102* para piano y Cello y finalmente *Drei Romanzen Op 94* para oboe y piano.

La utilización de ciertos motivos melódicos en común en todas estas obras escritas en el este periodo de tiempo demuestra un pensamiento de continuidad y conexión por parte del compositor.

Adagio und Allegro Op. 70



Imagen 13. Adagio cc 30-31.



Imagen 14. Allegro cc. 80-81.



Imagen 15. Allegro cc. 97-98.



Imagen 16. *Fantasiestücke Op. 73* tercer movimiento cc 28-29.



Imagen 17. *Drei Romanzen Op. 94* tercer movimiento cc 50-51.

3.2 RELACION CON OBRAS VOCALES

Schumann se centró en la composición de obras vocales en el año 1840, su estilo de se tornó más comprensible y sencillo, con el objetivo de vender más fácilmente sus obras, ya que tenía la necesidad de alcanzar una estabilidad económica. El compositor tenía la firme convicción que la letra de una magistral pieza vocal debía provenir de un poema de la misma índole, por eso la letra de la mayoría de sus colecciones de obras para voz y piano son basadas en poemas de los exponentes más sobresalientes de la literatura alemana de la época, como lo fueron Johann Wolfgang von Goethe, Joseph von Eichendorff y Heinrich Heine.

“Su inspiración menguó y fluyó en ciclos de diez años, con una cúspide de actividad en 1840 y 1849; así que cada una de esas olas de música culminó en una canción para voz y piano” (Sams, 1993: Pág. I)

Para evidenciar las similitudes de la obra *Adagio & Allegro* con un pensamiento lírico que mejor que establecer conexión con una de las series de composiciones vocales más reconocidas compuestas por el mismo Robert Schumann, *Liederkreis Op 24* basado en poemas de Heinrich Heine, al igual que muchas de sus primeras obras para piano estaba estrechamente relacionados con sus sentimientos por su esposa Clara.

En estas piezas el compositor utilizó motivos ritmo-melódicos específicos para apoyar el mensaje del texto de la canción. En la imagen 16 y 17 se muestra cómo el autor usa un motivo bastante parecido al visto en el apartado anterior, para simular el latido del corazón en diferentes partes de la canción número 4 del *Liederkreis Op. 24*.

Se escucha como el palpito del corazón



ach, hörst du, wie's po - chet im

Imagen 18. *Liederkreis Op. 24 N° 4* cc. 4-6.



Tag und bei Nacht; es hat mich schon längst um den

Imagen 19. *Liederkreis Op. 24 N° 4* cc 23-26.

La letra de esta canción dice lo siguiente:

Querida novia, pon tu mano en mi corazón.

¿Puedes oír cómo se agita en su habitación?

Un carpintero se aloja allí, vil y malvado,
construyéndome un ataúd.

El martilleo y el golpeteo, día y noche,
por mucho tiempo me ha robado el sueño.

Deprisa, maestro carpintero,
que pronto podré dormir.

Todo esto ratifica una vez más la estrecha relación entre poesía y música presente en el pensamiento del compositor alemán.

4. MI EXPERIENCIA PERSONAL Y ALGUNOS CONSEJOS FRENTE A LA INTERPRETACION DE ESTA OBRA

Trabajar de una manera inteligente ahorra mucho trabajo innecesario, el identificar las partes de mayor dificultad para solucionar sus problemas técnicos, seguir con detalle todas las indicaciones que se encuentran escritas en la partitura ya que el compositor es muy claro en cuanto lo que quiere expresar.

Escuchar varias grabaciones de grandes intérpretes sirve como guía para saber qué hacer y cómo hacerlo, en mi caso escuche las versiones de grandes exponentes como los son los maestros Radek Baborák, Radovan Vlatkovic y Dennis Brain.

Debido a que la parte del corno no cuenta con muchas pausas y su exigencia técnica es bastante, es necesario encontrar lugares donde la exigencia física no sea demasiada para

poder liberar la tensión agrupada a lo largo de la obra. Esto es clave dado que, si no se libera dicha tensión, no se puede lograr la intensidad requerida en el climax, el cual está situado muy cerca al final de la obra y su registro

Se debe tener cuidado en ciertas partes de no sacrificar un buen sonido por la exigencia en el registro agudo, en el Allegro la mayor parte del tiempo se mantiene en esta zona media alta y el poseer una buena columna de aire es esencial para lograr el sonido adecuado.

Es fundamental contar con una buena entonación, una adecuada respiración antes de cada intervención y siempre escuchar al piano para lograr un buen dialogo entre los dos instrumentos participantes, saber en qué partes se tiene el papel principal y en que partes se está acompañando al otro.

5. CONCLUSIONES

Del ejercicio realizado anteriormente podemos concluir que:

Principalmente, el análisis es de gran utilidad en el momento de tomar decisiones en la interpretación de la obra, el saber la intención del compositor y cómo utiliza los diferentes recursos en aras de la misma, ayudan al instrumentista a lograr la mejor interpretación posible.

Un pensamiento lírico por parte del instrumentista es de trascendental importancia, esto influye en factores como la emisión del sonido adecuado, la dirección melódica y fraseo que marcan la diferencia entre una interpretación magistral y una mediocre.

Al igual que en las obras vocales, Adagio und Allegro, al igual de otras obras para instrumento solista y piano de Schumann, fue concebida a manera de canción sin palabras, esto se evidencia tanto en el desarrollo de las herramientas melódicas y armónicas como en el uso de los diferentes materiales y fragmentos musicales.

El autor de la obra optó por mantener una conexión entre las obras de los años alrededor de un periodo de más o menos diez años, esto se evidencia en la utilización de materiales y

procedimientos en la elaboración de la pieza y cómo ésta presenta similitud con las distintas obras de formatos semejantes el saber el contexto histórico y las emociones del compositor

El dominio de las capacidades y requerimientos técnicos en el corno francés, al igual que los aspectos anteriormente nombrados, cuentan con importancia a la hora de lograr la ejecución esperada.

BIBLIOGRAFÍA

Brown, Clive. 1999. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford, Uk. New York Oxford University Press.

Brown, Howard Mayer and Sadie Stanley. 1990. *Performance practice. music after 1600*. New York. London W.W. Norton & Company.

Daverio, John & Sams, Eric. 2017. "Schumann, Robert." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704>> [Consulta: 11 y 12 de noviembre de 2017].

Loos, Helmut. 2005. *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*. Laaber, Germany. Laaber Laaber-Verlag.

Ortega y Gasset, José. 1992. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. México. Editorial Castalia.

Sams, Eric & Moore, Gerald. 1993. *The songs of Robert Schuman*. London, Uk. London Faber and Faber.

DISCOGRAFÍA

Brain, Dennis horn and Moore, Gerald piano. 2008. *Icon: Dennis Brain, The horn player*. CD. UK: EMI Classics / Warner Classics.

Baborák, Radek horn and Shimizu, Kazune piano. 2006. *Horn Trios: Brahms, Czerny, Schumann*. CD. Japan: Octavia records Inc.

Vlatkovic, Radovan horn and Áshkenazi, Vladímir. 1993. *Brahms: Horn Trio / Schumann Andante and Variations; Adagio & Allegro*. CD. Germany: The Decca Record Company Limited.

Joulain, Hervé horn and Jude, Marie-Josèphe piano. 1995. *Brahms & Schumann: Works for Horn*. CD. France: Harmonia Mundi.

Cooper, David Horn and Chow, Cary piano. 2012. *Adagio & Allegro Op. 70*. Youtube video. <<https://youtu.be/y5Nxd2daWo0>>.

Shtrykov, Maksim clarinet and Kiryayeva, Alina piano. 2013. *Fantasiestucke Op.73 No.1 Zart und mit Ausdruck*. Youtube video. <<https://youtu.be/JUPcj-dfKVw>>.

Shtrykov, Maksim clarinet and Kiryayeva, Alina piano. 2013. *Fantasiestucke Op.73 No.2 Lebhaft. Leicht*. Youtube video. <<https://youtu.be/wBaplmOJbmM>>.

Shtrykov, Maksim clarinet and Kiryayeva, Alina piano. 2013. *Fantasiestucke Op.73 No.3 Rasch und mit Feuer*. Youtube video. <<https://youtu.be/ekak4UITejI>>.

Mayer, Albrecht oboe and Grimaud, Hélène piano. 2012. *Drei Romanzen Op 94*. Youtube video. < <https://youtu.be/aOGvHTXY2Us>>.