

Clara Schumann: 200 años del nacimiento de la gran compositora, pedagoga y pianista del siglo XIX

Clara Schumann: 200 years since
the birth of the great composer,
pedagogue and pianist of the
19th century

SANDRA SOLER CAMPO
sandrasoler24@gmail.com

Universitat Oberta de Catalunya

Historia



→ Recibido 01/10/2018
✓ Aceptado 20/11/2018

Resumen

Si revisamos la historia de la pintura, la escultura, el teatro, el cine, la música etc., en cualquiera de las diferentes artes nos hacemos, probablemente, la misma pregunta: ¿Dónde están las mujeres artistas? Anuladas por sus padres, hermanos y maridos, crearon hogares y gestaron hijos, renunciando a lo que más amaban. En el siguiente artículo, se describirá el contexto histórico y social que envolvió a Clara Schumann, niña prodigio que consagró su vida a la música en todas sus facetas en la Europa decimonónica.

Palabras clave

Mujeres · Música · Historia · Sociedad

Abstract

If we review the history of painting, sculpture, theatre, cinema, music, etc., in any of the different arts we probably ask ourselves the same question: Where are women artists? Annulled by their parents, brothers and husbands, they created homes and raised children, giving up what they loved most. In the following article, it will be described the historical and social context that enveloped Clara Schumann, a prodigy who devoted her life to music in all its facets in nineteenth-century Europe.

Key words

Women · Music · History · Society

Sumario

1. Introducción
2. Romanticismo: contexto histórico y musical
3. Clara Wieck Schumann
4. Maternidad y mujeres importantes en la vida de Clara
 - 4.1. Marianne Tromlitz Wieck Bargiel
 - 4.2. Marie, Elise, Julie and Eugenie Schumann
5. Consideraciones finales
6. Bibliografía consultada

Virginia Woolf nos cuenta en *Una habitación propia*:

Siempre estaría oyendo esta afirmación: No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro, contra la que tenía que protestar, que debía refutar. Probablemente este germen no tiene ya mucho efecto en una novelista, porque ha habido mujeres novelistas de mérito. Pero para las pintoras sin duda sigue teniendo cierta virulencia; y para las compositoras, me imagino, todavía hoy día debe de ser activo y venenoso en extremo. La compositora se halla en la situación de la actriz en la época de Shakespeare. Nick Greene, pensé recordando la historia que había inventado sobre la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer que actuaba le hacía pensar en un perro que bailaba. Johnson repitió esta frase doscientos años más tarde refiriéndose a las mujeres que predicaban. Y aquí tenemos, dije, abriendo un libro sobre música, las mismísimas palabras usadas de nuevo en este año de gracia de 1928, aplicadas a las mujeres que tratan de escribir música. (Acerca de Mlle. Germaine Tailleferre, sólo se puede repetir la frase del doctor Johnson acerca de las predicadoras, trasladándola a términos musicales. Señor, una mujer que compone es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absolut). Con tal exactitud se repite la historia. Así pues, concluí cerrando la biografía de Mr. Oscar Browning y empujando a un lado los demás libros, está bien claro que ni en el siglo XIX se alentaba a las mujeres a ser artistas. Al contrario, se las desairaba, insultaba, sermoneaba y exhortaba.

(...) Muchas de vuestras abuelas, de vuestras bisabuelas, lloraron hasta saciarse.

(Gray, 2001 pp. 246).

1. Introducción

Si revisamos, palmo a palmo, la historia (esta historia que nos ha llegado escrita, narrada, explicada y manipulada por el hombre), sentimos claramente que está constituida por una ausencia: ¿Y las mujeres? ¿No existían? ¿Acaso no sentían, no pensaban, no soñaban, no gestaban, no creaban? ¡Por supuesto que lo hacían! Creadoras natas, nuestras antecesoras ya gestaban sus obras, pero lo hacían en silencio, a escondidas, porque temían ser acusadas de brujas, locas o prostitutas. En las sociedades patriarcales, la lengua (y el lenguaje) refleja cuál es la situación de la mujer en la cultura patriarcal, y además la mantiene y la reproduce. Si estamos de acuerdo en que el lenguaje es una de las principales formas de comunicación, no es de extrañar que las mujeres y el sexo femenino quedaran en un segundo plano o incluso fueran invisibles.

Linda Nochlin pregunta: *¿Por qué no hay grandes artistas femeninas?*

Ella misma nos responde:

El centro de la cuestión es que, por lo que sabemos, no ha habido grandes artistas, puesto que ha habido algunas muy interesantes y capaces no estudiadas y apreciadas suficientemente, como no hay grandes pianistas de Jazz lituanos o grandes tenistas esquimales (...Y) la situación, ahora como antes, en las artes como en cientos de otros campos, es desfavorable, pesada y descorazonadora para quien no haya tenido la suerte de nacer hombre, de raza blanca, preferiblemente de clase media o superior (...)

En realidad el milagro es que, a pesar de la desigualdad aplastante en la que viven las mujeres, tantas hayan conseguido llegar a posiciones que siempre han representado una prerrogativa masculina en la ciencia, en la política, en el arte. (Nochlin 1971).

Revisemos la historia de la pintura, la escultura, el teatro, el cine, la música etc., es decir, investiguemos en cualquiera de las distintas artes y nos nacerá, probablemente, a todas la misma pregunta: ¿Dónde habitan las mujeres artistas? Anuladas por sus pa-

dres, hermanos y maridos, crearon hogares y gestaron hijos, renunciando a lo que más amaban:

- El arte que poseían en las entrañas.
- La necesidad vital de nutrirse, aprender y crecer.
- El espacio propio e íntimo para poder gestar y crear.

Renunciaron a la artista, tal vez ni ellas mismas pensaban que eran merecedoras de serlo, tal vez ellas mismas se habían creído el discurso tantas veces escuchado y era, pues, evidente, que no merecían tampoco ninguna educación... Asesinaron a la artista, a la mujer, a la persona, al ser humano.

Sí. Las asesinaron. Hay muchas maneras de matar, de anular y morir. Y cuando no lo consiguieron fueron acusadas.

Dicen que soy egoísta.

Yo soy una combatiente.

Ethel Smyth (Smyth, 2009 pp. 28)

En las sociedades patriarcales, la lengua (y el lenguaje) reflejan cuál es la situación de la mujer en la cultura patriarcal y además la mantienen y reproducen. Si estamos de acuerdo con que el lenguaje es

una de las principales formas de comunicación, no debemos extrañarnos de que las mujeres y lo femenino quede en un segundo plano o incluso sea invisible.

Las creaciones musicales llevadas a cabo por mujeres han quedado durante siglos en la sombra. El concepto feminista es sobre todo un modo de criticar y cuestionar las estructuras tradicionales. Podemos enmarcar este concepto dentro del posmodernismo, el cual pretende oponerse a todo lo que está sistematizado, dado por naturaleza y/o es incambiable. La diferencia entre los sexos, no es una diferencia biológica sino sobre todo una diferencia social y construida a través del patriarcado. Partiendo de la categoría de la obra en sí misma, toda la historia de la música afirma la superioridad del patriarcado.

La música juega un papel muy importante en la creación de identidades, y por lo tanto, en la construcción o deconstrucción de estereotipos (Hargreaves, 2012 pp. 129-142). Dentro del entramado ideológico del sistema patriarcal, debemos tener presente (cuando nos referimos a las identidades de género) la distinción que se establece entre lo público y lo privado, puesto que las mujeres siempre se han

hecho cargo del hogar, del cuidado de los hijos y la familia y por lo tanto, del ámbito privado en general.

2. Romanticismo: contexto histórico y musical

El Romanticismo¹ es el periodo que se desarrolla durante el siglo XIX. Del mismo modo que en los otros periodos artísticos se han producido cambios importantes, en el Romanticismo se llevaron a cabo una serie de transformaciones políticas, sociales y económicas que influyeron directamente la música.

Tras la celebración del Congreso de Viena en 1815, se dibujaron las nuevas fronteras políticas europeas: los diferentes representantes de las potencias europeas que vencieron a Napoleón, decidieron reunirse con el objetivo de ordenar el continente europeo. La Revolución Industrial se impuso en todas partes con unas grandes consecuencias económicas, sociales y culturales. Durante la Revolución Industrial, Europa experimentó

¹ Delimitamos cronológicamente el Romanticismo entre los años 1800 y 1890, aunque en algunos países se alargará hasta bien entrado el siglo XX, sin que haya una línea divisoria estricta entre el Clasicismo y el Romanticismo.

un fuerte crecimiento demográfico y urbano, una revolución de los transportes y el desarrollo del capitalismo. La revolución de los transportes hizo que desplazarse fuera más rápido y barato, de esta manera se empezaron a poner las bases de un mercado mundial. La sociedad estamental del Antiguo Régimen fue sustituida por una nueva sociedad de clases donde las personas se diferenciaban por la riqueza. En esta sociedad, la burguesía fue el grupo social dominante. Accedió al poder político, se enriqueció con sus actividades económicas e impuso su ideología, fundamentada en el trabajo y en el éxito personal. En cambio, el proletariado, o clase obrera, estaba formado por trabajadores asalariados, sometidos a largas jornadas de trabajo y en una falta de protección ante despidos, enfermedades y salarios bajos. Para mejorar su situación, los trabajadores llevaron a cabo acciones colectivas y formaron organizaciones. La nueva sociedad, surgida de la Revolución Francesa, exalta la libertad del ser humano por encima de todas las cosas. En la última época del Romanticismo surgirá el movimiento nacionalista.

En el terreno religioso, las revoluciones burguesas establecieron la libertad religiosa y promovieron la secularización, es

decir, la disminución de la influencia de la Iglesia. En el terreno educativo, casi todos los estados europeos implantaron la enseñanza primaria obligatoria y gratuita. En el terreno cultural, la prensa se convirtió en un destacado medio de influencia.

En cuanto a la vida cultural y, por tanto, musical, la clase burguesa tomó el poder social. La burguesía accedía a la práctica y conocimientos musicales. Era frecuente que en los hogares de las familias burguesas hubiera un piano y que familiares y amigos se reunieran para interpretar música o para celebrar tertulias alrededor de este instrumento. El piano era el instrumento preferido de los compositores, por sus cualidades tímbricas y técnicas. Los compositores románticos vieron en este instrumento el medio de comunicación ideal, para poder expresar sus pasiones y sentimientos.

El Romanticismo es posiblemente el período más brillante de la historia de la música, ya que, por primera vez en la historia, este arte brilla por encima del resto de las artes. Uno de los principios fundamentales del Romanticismo es la continua búsqueda de la exaltación de las emociones y las pasiones. Los artistas se independizan de los mecenas y crea-

rán obras para una audiencia (público). Harán, por tanto, obras según su propio gusto y según su criterio. Además, durante este periodo se construyeron teatros en todas las capitales de Europa y los cantantes se convirtieron en verdaderas estrellas.

El fundamento básico de la música de este periodo fue la exaltación de las pasiones. Los músicos intentarán implicar emocionalmente al oyente buscando nuevas formas de expresión (después de la perfección formal del Clasicismo). Un concepto que triunfó en este periodo es el del arte por el arte².

La vida musical europea fue testigo de un período de gran intensidad alrededor de ciudades como París, Viena, Londres, donde se celebraron (en grandes salas propiedad del Estado o de empresas privadas) conciertos públicos con músicos de un alto nivel. También se realizaron conciertos en las casas de aristócratas y de ricos empresarios burgueses. A veces, los artistas también solían reunirse con

² *L'art pour l'art* fue un movimiento relacionado con el Romanticismo. Nació en el periodo posrevolucionario del mundo burgués, junto con el Realismo, y se proponía explorar y criticar la sociedad del momento. Su origen radica en la decisión del artista de no producir más mercancías en un mundo donde todo eran mercancías.

familiares o amigos para celebrar fiestas. Durante el Romanticismo, el género operístico experimentó una gran evolución, que llevó este género a su cima más alta y se convirtió en el espectáculo preferido de la clase burguesa. La música de cámara también alcanzó su máximo desarrollo en este periodo. La orquesta del siglo XIX se convirtió en la gran protagonista del Romanticismo. Casi todos los compositores escribieron obras musicales para este tipo de formación. Ya que el número de conciertos públicos era cada vez más elevado, las grandes ciudades contaron con varias orquestas sinfónicas que realizaban giras por toda Europa.

A lo largo de centenares de años, las mujeres no han tenido a su alcance los medios necesarios ni la formación adecuada para desarrollarse en el mundo musical. Si miramos atrás en el tiempo, tanto en el Renacimiento como en el posterior periodo Clásico, sólo aquellas mujeres que pertenecían a familias nobles o a la aristocracia podían ejercer como músicos. Eso sí, dentro de su hogar. Ni mucho menos en la esfera pública. Ya en el periodo Romántico contamos un mayor número de mujeres documentado como por ejemplo Clara Wieck Schumann (mujer del pianista y compositor Robert Schumann);

Alma Mahler (mujer de Gustave Mahler), etc. A pesar que no hay duda alguna del talento de estas mujeres, siempre quedaron en un segundo plano. A la sombra de sus esposos o hermanos (como fue el caso de Fanny Mendelssohn, hermana de Félix Mendelssohn). Todavía en el s. XIX, para que una mujer pudiese publicar sus propias composiciones tenía que hacerlo bajo un pseudónimo masculino. Entre las principales causas que impedían la emancipación de la mujer en el siglo XIX encontramos las de tipo social y cultural. En Alemania, en ciudades como Leipzig, ciudad comercial cuya vida musical cubrió las necesidades de las familias de clase media, se realizaron los *Gewandhaus Concerts*. En una época en que la mayoría de los músicos europeos eran sirvientes y actuaban para sus patrones aristocráticos y amigos invitados, el establecimiento de una sala de conciertos en un edificio comercial y la administración de la organización de conciertos por un grupo de ciudadanos de clase media fue un augurio del próximo siglo, cuando los conciertos estuvieron abiertos a todos aquellos quienes pudieran pagarse el precio de las entradas. Otros grupos musicales actuaron en la ciudad, pero los conciertos de Gewandhaus fueron y la única institución de Leipzig.

Durante el Romanticismo, la mujer continúa ocupándose de las tareas domésticas. Para los intelectuales de la época, este hecho era de lo más frecuente: "El papel que la mujer corresponde a las funciones reproductivas de la especie, determina y limita las restantes funciones de su actividad humana, quitando a su destino toda significación individual, y no dejándole sino que puede tener relativamente al destino del hombre. Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables), no es la dignidad y la felicidad propia, sino la ajena, la del esposo e hijos, y si no hay hijos ni marido, la del padre o del hermano, y cuando estos faltan, la de la entidad abstracta del género masculino. (Emilia Pardo Bazán, 1892, p. 74-75).

El analfabetismo entre la población femenina en el siglo XIX era muy elevado. Esperanza Clarés expone que, a comienzos de 1900, tan sólo un 25% de las mujeres españolas sabían leer y escribir (Clarés, 2014). Las mujeres que tuvieron acceso a la cultura fueron las que pertenecían a la aristocracia. Por norma general, en las escuelas femeninas se enseñaba lectura, escritura, costura y bordado, moral y religión. Sólo en determinados ámbitos la formación se volvía más com-

pleta, por ejemplo: impartían nociones de economía, geografía, historia y asignaturas de adorno, como la música y dibujo (Sánchez, 2008, p. 56). La práctica musical en la mujer decimonónica está asociada fundamentalmente al diletantismo³. En opinión de Leticia Sánchez, una de las razones que impidió el desarrollo musical de la mujer fue su escasa formación académica. Bajo la perspectiva masculina, el conservatorio potenciaba las habilidades artísticas, el buen gusto y la sensibilidad de la mujer. En la práctica, los planes docentes no buscaban su profesionalización sino que se concebían como lugares para el esparcimiento y el recreo. Por otra parte, el siglo XIX se caracterizó por la hegemonía de los hombres, mientras que la figura femenina quedó relegada a un segundo estatus social (Sánchez, 2008, p. 57). Por otro lado, el plan docente destinado a la educación musical de la mujer en el Conservatorio de Madrid constaba de las siguientes materias: composición, piano, solfeo, canto, arpa, lengua castellana, italiano, baile, religión y cultura en

³ Diletantismo: comportamiento que se caracteriza por el interés o el cultivo de un campo del saber sólo como aficionado y no como profesional, sin la capacidad o la preparación necesarias: muchos grandes escritores, reconocidos en nuestros días, fueron acusados en su momento de diletantismo. Recuperado de: <https://levantemusicaycultura.wordpress.com/page/2/>

general. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la mujer se incorporó progresivamente al sistema educativo, y esto influyó positivamente en la educación de las jóvenes y, consecuentemente, en su profesionalización. Aun así, en el ámbito compositivo, aunque no se pudo superar la brecha sociocultural. Un gran número de obras compuestas por mujeres no llegaron a publicarse. Por ello, la mayor parte de mujeres optaron por ejercer de docentes, intérpretes o cantantes. Algunas autoras de este periodo fueron capaces de salir a escena (al menos en más ocasiones que en periodos anteriores). En algunos casos, como intérpretes (sobre todo operísticas) y, en otros, para difundir la música de otros autores. Los espacios donde las mujeres pudieron mostrar a un público sus dotes musicales fueron:

- Las grandes salas de concierto para las obras de gran formato como óperas y zarzuelas, siempre en calidad de cantantes solistas.
- La música de salón, de carácter privado, interpretando todo repertorio pianístico, para arpa, y muy especialmente el género lírico con acompañamiento de piano. Varias compositoras vieron en los salones de familias adineradas

una opción para poder interpretar obras (obras suyas o bien de otros compositores).

Sin embargo, la música conocida como música de salón fue considerada un género menor, lejos de la profesionalidad. Este es un ejemplo claro de que la mujer en este periodo no tuvo tantas posibilidades de hacer de la música su *modus vivendi*.

- La música religiosa, con la aportación de obras como misas, salves y motetes.

3. Clara Wieck Schumann

Una de las compositoras más excelentes de este periodo fue Clara Wieck, nacida en septiembre de 1819. A menudo considerada la más notable compositora del siglo XIX y conocida por la gran difusión que hizo de las obras de su esposo el gran pianista Robert Schumann.

Cuando Clara nació, su padre eligió su nombre. Esperaba fervientemente que Clara fuera una gran virtuosa, instruída por él desde su nacimiento. Desde su infancia, las actividades creativas se integraron en la rutina diaria de Clara Wieck al

piano. Las lecciones formales de armonía, contrapunto y composición comenzaron cuando Clara apenas tenía diez años, y sus propias composiciones aparecieron en algunos programas de conciertos en la década de 1830. Ella compuso porque todos los intérpretes profesionales de su tiempo lo hacían. Había recibido lecciones para saber componer y cumplió dócilmente las expectativas de su padre (posteriormente de Robert Schumann, su marido) y del público.

Él mismo supervisó las entradas del diario que ella escribía hasta que tuvo dieciocho años. Y como ocurría en este periodo, Clara consideraba su diario como una parte de ella misma. Aprendió lo que su padre pensó que era necesario para ser una gran virtuosa: leer, escribir, aprender inglés y francés además de recibir lecciones privadas de teoría, armonía, canto y piano. Además, las condiciones hereditarias y ambientales (eran muy frecuente los conciertos que tenían lugar en casa de los Wieck, así como las visitas de amigos músicos y estudiantes) favorecieron tal desarrollo. Los estudiantes de piano iban y venían constantemente, y Marianne, su madre, pasaba horas preparándose para sus conciertos.

Como compositora, tuvo poco tiempo para desarrollar sus destrezas y componer obras. Además, tuvo el apoyo de su marido, el también pianista Robert Schumann, considerado uno de los mejores pianistas del siglo XIX. A pesar de estar orgullosa de sus propias composiciones y ser consciente del talento que poseía, la compositora presentaba las piezas a su marido (y también al público) con humildad. Parece que Clara sintió que su papel era el de intérprete y no el de compositora. Es muy probable que ello sea debido a las convenciones sociales del momento, las cuales sostenían que la mujer no debía dedicarse a la composición.

Para comprender mejor las preocupaciones y pensamientos de muchas mujeres compositoras contemporáneas a Clara Wieck (finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX), comparto a continuación los sentimientos que expuso Carola Shroter 1789: "He tenido que vencer muchas dudas antes de decidirme seriamente a publicar una colección de poemas breves a los que había dotado de melodías. Un cierto sentimiento hacia la decencia y la moralidad está marcado en nuestro sexo, que no nos permite aparecer solas en público ni sin un acompañante. ¿Cómo puedo presentar entonces mi obra musical al

público sino con timidez? la obra de una mujer [...] puede incluso llevar a un grado de conmiseración a ojos de algunos expertos.”(Citron, 1987, pp. 230).

El padre de Clara creía que todos los virtuosos deberían saber cómo enseñar. A los doce años, Clara comenzó a enseñar a su hermano Alwin y continuó enseñando durante toda su vida. La experiencia que obtuvo al enseñar a su hermano bajo la guía de Wieck le fue muy útil a lo largo de toda su vida. Cuando Clara se fue a París a los diecinueve años, pagó el viaje dando clases a pianistas en cada ciudad en la que actuó. En la capital francesa, Clara enseñó a mujeres adineradas francesas e inglesas que estaban ansiosas por estudiar con la joven virtuosa.

Cuando Clara fue presentada en público en salas de concierto se la comparó favorablemente con otras jóvenes pianistas de su generación como Anna de Belleville, Maria Moke entre otras. Ellas, del mismo modo que Clara, fueron todas sobrevivientes de la experiencia del niño/a prodigio. No obstante, no hubo otra mujer como ella, quien logró tener una impecable y duradera presencia en los escenarios. Tampoco hubo ningún otro pianista (ni hombre ni mujer) que man-

tuviera una posición similar como concertista durante tanto tiempo. No era feminista y es dudoso que simpatizara con las opiniones de aquellas mujeres que apenas comenzaban la lucha por la igualdad de derechos en el siglo XIX. Desde su infancia asimiló que sería artista, y nunca dudó de su éxito.

4. Maternidad y mujeres importantes en la vida de Clara

Cuando era niña, Clara sabía que su tarea principal era tocar el piano, la única actividad que atraía el amor y la admiración de su padre. Ella volvió a priorizar su actividad pianística cuando su esposo murió. Nunca abandonó el piano, sino que a ello le sumó las tareas domésticas y la maternidad, algo que consideraba su responsabilidad básica.

Lo que Clara hizo para el bienestar de sus hijos después de la hospitalización de Schumann no fue inusual en la Alemania del siglo XIX. Las familias adineradas frecuentemente enviaban a sus hijos a internados para que recibieran una educación apropiada de la clase alta. Los padres de clase media generalmente confiaban el cuidado de sus hijos a los sirvientes, aun-

que la madre solía pasar parte del día con ellos. La mujer era pues una pieza fundamentalmente para inculcar valores morales y éticos adecuados y para establecer un ejemplo de comportamiento femenino adecuado para las niñas.

En las pocas familias europeas en las que la madre era artista intérprete o compositora, la experiencia de los niños difería poco de la de los niños Schumann. Durante los catorce años de su matrimonio, los Schumann vivieron cuatro años en Leipzig, seis años en Dresde y cuatro en Dusseldorf. En cada una de estas ciudades, Clara estableció un hogar que pudiera satisfacer las necesidades de sus hijos y las suyas propias. Así, continuó componiendo, interpretando y desarrollando su tarea docente, compaginándola con sus obligaciones como madre y el cuidado de su esposo enfermo.

Entre 1840 y 1854 Clara Schumann dio al menos 139 conciertos públicos, y durante esos años estuvo embarazada casi continuamente. La tradición de tocar junto a artistas asistentes terminó oficialmente cuando Liszt dio lo que ahora se considera el primer “recital” en solitario en Londres en 1840. Poco después, Clara Schumann comenzó a experimentar con

este concepto, aceptando el hecho de que compartir un programa era la única forma en que podía continuar su carrera como concertista. Y así apareció regularmente con músicos de la talla de Brahms, Stockhausen... alternando trabajos en solitario y en conjunto y cerrando el programa de concierto tocando juntos.

Clara tuvo una influencia considerable en el repertorio y la programación de conciertos en el siglo XIX. Aunque ella no fue la primera pianista en tocar fugas de Bach y sonatas de Beethoven en conciertos públicos, fue sin duda una de las primeras en programar tales obras de manera permanente después de 1840. Las obras que interpretó fueron en general nuevas para la audiencia, quien estaba acostumbrada a las transcripciones de óperas y las variaciones. En la década de 1850, una nueva generación de pianistas como Hans von Bulow, Anton Rubinstein entre otros, modelaron sus programas y repertorio siguiendo el ejemplo de Clara.

En un periodo histórico en el que se esperaba que las mujeres respetables se retiraran de la vida pública cuando su embarazo se hiciera evidente, Clara continuó, del mismo modo que su madre lo hizo antes que ella: enseñando, interpre-

tando y componiendo (a veces hasta una semana antes de dar a luz).

Aunque tenía varios sirvientes y una nodriza para cada uno de sus hijos, las presiones sobre la artista madre fueron inmensas. Robert Schumann fue consciente de la necesidad de su esposa de continuar con su actividad profesional. Schumann murió en julio de 1956. En los años que siguieron, la salud y el bienestar de sus hijos fueron primordiales para Clara. No obstante, ella prosiguió con su carrera profesional, dejando a sus hijos a cargo de un gran número de institutrices y profesores de música durante meses.

4.1. *Marianne Tromlitz Wieck Bargiel*

La madre de Clara se apartó del rol materno tradicional no solo por lo que implicaba la separación de sus tres hijos al divorciarse de su marido, sino también por continuar cultivando su carrera musical mientras daba a luz y criaba a sus hijos. Su trabajo no fue interrumpido con el nacimiento de su tercer y cuarto hijo en 1821 y 1823.

La intimidad entre Clara y su madre se reanudó solo cuando rompió definitivamente con su padre, en 1839. Robert

Schumann, que había tenido una relación cercana con su propia madre, se puso en contacto con Marianne Bargiel. Así, Clara, a los veinte años, redescubrió a su madre y el amor maternal. A partir de entonces recurrió a su madre en busca de ayuda durante las diferentes crisis que tuvo a lo largo de su vida, y Marianne siempre le respondió cálida e inmediatamente.

4.2. *Marie, Elise, Julie and Eugenie Schumann*

Clara Schumann estaba orgullosa de ser artista, aunque no animó a ninguno de sus hijos a seguir sus pasos. Haber nacido niño o niña nada tuvo que ver con su decisión. A cada uno de sus hijos se le dio la mejor educación musical que Clara podía pagar y la oportunidad de desarrollar las habilidades suficientes para poder enseñar y mantenerse por sí mismos si fuese necesario.

Recordando sus propios años como niña prodigio, tenía la firme convicción de que sus hijos merecían tener una infancia, una vida familiar y una educación tan normales como fuera posible. Además, ella creía que si alguno de sus hijos quisiera seguir una carrera como músico profesional, la carga sería especialmente

grande debido a la responsabilidad del apellido Schumann. Tres de sus hijas y varias bisnietas hicieron carrera como profesoras de piano, pero ninguna fue concertista como Clara.

Cuando Clara Wieck estuvo de gira con su padre, fue él quien se encargó de los cientos de detalles: alquiló los pasillos e instrumentos, contrató a los músicos de apoyo, hizo imprimir y distribuir los programas de concierto, recogió y contó el dinero de las entradas... A pesar de que ella aconsejó más tarde a sus estudiantes a que contratasen gerentes profesionales, (cosa muy poco frecuente en la Alemania de 1880), ella misma no lo hizo. Había desarrollado una red de amigos en toda Europa. Orgullosos de ayudar a la gran artista, nunca le fallaron. Pero su mayor ayuda provino de sus hijas, quienes fueron estuvieron a su servicio tan pronto como tuvieron la edad suficiente para ayudar. Una se encargaba del vestuario, otra de los instrumentos, una tercera gestionaba el transporte y el alojamiento, etc. Aunque sus hijas fueron piezas clave en todo el entramado organizativo que conllevaba organizar giras de conciertos, fue Marie Schumann quien se convirtió en su verdadera asistente.

Marie Schumann, fue su primera hija. Sin casarse, permaneció con su madre hasta su fallecimiento. Al ser la mayor, Marie comenzó a hacerse cargo de las tareas del hogar temprano. Fue también la acompañante de su madre (más que cualquiera de sus hermanos y hermanas). Todas las decisiones importantes que tomó Clara se discutían previamente con Marie. Cuando Clara aceptó un puesto de maestra en la ciudad alemana de Frankfurt, Marie se convirtió en su ayudante. Ella acompañó a Clara a Viena en 1858 y 1860, a París en 1862, a Rusia en 1864 y a Inglaterra en numerosas ocasiones.

Elise Schumann fue siempre comparada (no siempre favorablemente) con Marie en términos de apariencia, temperamento y carácter, Elise siguió su propio camino desde 1863, cuando abandonó su hogar para trabajar como institutriz. En 1865 comienza en Frankfurt su carrera como profesora de piano. Elise se convirtió en una excelente pianista y apareció varias veces en conciertos públicos. Después de su matrimonio, ella y su esposo mantuvieron una cordial relación con Clara Schumann y le dieron apoyo y consuelo en sus últimos días.

Julie Schumann siempre enfermiza y débil, frecuentemente vivió separada de su familia debido a su frágil salud. Murió de tuberculosis a la edad de veintisiete años. Tan solo una vez, en 1861, Julie tuvo la oportunidad de acompañar a su madre. Viajó con ella durante los meses de otoño cuando tenía dieciséis años. Fue la única hija de la familia Schumann a quien Brahms dedicó una pieza musical.

Eugenie Schumann la hija más joven de Schumann, nunca conoció a su padre y tuvo un contacto limitado con Clara, quien estuvo constantemente de gira durante los primeros años de vida de Eugenie. Fue educada por varias institutrices y sus hermanas mayores, Marie y Elise. A la edad de doce años fue enviada a un internado en Rödelheim. Su educación musical fue excepcional. En 1869 se inscribió en la *Königliche Hochschule für Musik* en Berlín. De 1871 a 1891 Eugenie vivió con su madre y Marie, actuando como asistente y maestra. La más pequeña de los Schumann, se estableció como profesora de piano en Inglaterra y logró un éxito modesto como intérprete. Permaneció en Inglaterra durante unos veinte años.

5. Consideraciones finales

Mi interés por querer recuperar mujeres, y cuando digo mujeres me refiero a su obra, vida y aportación artística a la historia, se debe a la invisibilidad y poco reconocimiento de muchas de ellas. Como estudiante de música y como docente, han sido muy pocas las referencias que he encontrado de mujeres en manuales de historia de la música, como ejemplos a la hora de conocer los métodos compositivos y características musicales de cada periodo musical (barroco, clásico, romanticismo...), escasas (por no decir ninguna) partituras de mujeres que compusieron obras de un elevado nivel compositivo que fueron silenciadas... A pesar de que poco a poco podemos encontrar más manuales y editoriales que publican (tanto a nivel sonoro como en partitura) obras creadas por mujeres y aunque hay más mujeres que dirigen orquestas sinfónicas de prestigio, queda todavía una gran labor por hacer.

Los condicionantes que generan los diversos estereotipos⁴ de género, llegan a **4** Definimos **estereotipos de género** como el conjunto de características que se atribuyen a un grupo humano (su aspecto, su cultura, sus costumbres), que sirve de factor generalizador para categorizar a las personas, negando su identidad individual.

ser determinantes en muchos casos. Por ejemplo, la preferencia de un estilo musical u otro; la elección de un instrumento musical; el comportamiento que se tiene en un determinado ambiente musical, etc. Por ello, es necesario conocer los factores socioeducativos que influyen en la elección de un instrumento o de ciertas prácticas musicales para poder evitar los sesgos de género latentes y así generar nuevas alternativas que posibiliten la superación de tal situación. El patriarcado, cargado de categorizaciones y estereotipos que se han mantenido a lo largo de los años, sin deconstruirse, ha logrado silenciar a las mujeres en el ámbito musical. (Olarte, pp. 7-24).

Una propuesta interesante por parte de las musicólogas feministas ha sido la redefinición de algunos conceptos. Uno de ellos fue la categoría *varón* (como *bien social* y como *bien dominante*). Gracias en gran parte a la redefinición de algunos vocablos y conceptos y el hecho de recopilar tantos nombres, obras y datos de mujeres que se dedicaron a la música en los diferentes periodos de la historia, se consiguió revisar el *New Grove Dictionary of Music*⁵, y la compilación del *New Grove Dictionary of Women Composer*. Se trata de un diccionario enciclopédico que recoge a un gran número de músicos (hombres y mujeres). Es junto con el ***Die Musik in Geschichte und Gegenwart*** (la mayor enciclopedia alemana de música) una de las mejores fuentes de referencia de nuestra música Occidental.

Tanto las prácticas musicales de las mujeres como los significados musicales marcados por el género se han perpetuado a lo largo de la historia en relación al concepto de patriarcado musical y la teoría de la construcción social del significado musical. Como expone la musicóloga **Lucy Green**, en su obra *Música, género y educación* (1997): *Tras la música, hay un hombre; el perfil cerebral de la composición sigue llevando una abrumadora cantidad de connotaciones masculinas.* (Green, 1997 pp. 54).

No podemos entender el ámbito de la creación artística sin la labor desempeñada por mujeres. A pesar de que a lo largo de la historia muchas de ellas han sido silen-

5 *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (Diccionario Grove de la Música y los Músicos) es un diccionario enciclopédico de música y músicos, considerado por muchos estudiosos como la mejor fuente referencial en su tema en inglés. Inicialmente realizado con la visión y el estilo de George Grove. Posteriormente adquirió una nueva talla con Stanley Sadie.

ciadas e incluso olvidadas, el camino a seguir (además de recuperar nuestro pasado histórico y premiar la trayectoria de todas las mujeres artistas olvidadas) es la de hacer efectivo el principio de igualdad entre sexos y por lo tanto de oportunidades y abordar este problema social y cultural para no repetir la misma situación (tan desfavorecedora para el sexo femenino) que históricamente se ha ido repitiendo.

He querido hacer una mención especial a Clara Schumann, madre, pianista, compositora, intérprete y maestra infatigable. Una mujer cuya biografía no nos puede dejar indiferentes, teniendo en cuenta la Europa del s. XIX y el papel que jugaba el rol femenino en ésta. Clara sabía lo importante que era el valor de la familia, y a su manera creó una. Se consideraba a sí misma como una profesional e incluso durante su vida de casada se enorgullecía del hecho de que podía obtener dinero con su talento y habilidades, aunque hasta cierto punto intentó ocultarlo en deferencia a los sentimientos de su marido y la tradición del apoyo masculino de la familia. Después de la muerte de Schumann, no tuvo problemas económicos. A pesar de que sus amigos le ofrecieron dinero y establecieron fondos para ayudar a pagar los gastos médicos de Schumann, Clara no quiso depender de nada ni de nadie.

Clara Schumann fue un fenómeno extraordinario. Su modo de vida, su personalidad, son atípicos en la biografía de una mujer del siglo XIX. Contrajo matrimonio cuando era ya una figura de fama mundial y mantuvo su carrera como pianista y compositora de manera completamente profesional. Mientras criaba a sus hijos, componía, editaba y enseñaba obras musicales de gran embergadura. Clara no fue tan solo la esposa y compañera de Schumann. En la plena Europa decimonónica, Clara, mujer joven y de carácter fuerte, se vio obligada a tomar decisiones (tanto musicales como personales) que no solían ser tomadas por mujeres.

A pesar de la devoción que tenía por sus hijos, la adoración del público y sus colegas masculinos, también necesitaba la amistad, la simpatía y la comprensión de las mujeres. Su madre se convirtió en una buena amiga, y después de su muerte, su hija Marie asumió este papel. Hubo muchas otras mujeres con las que mantuvo una larga

amistad: Emilie List, Pauline García - Viardot, Lida Bendemann...entre otras, con quienes pudo compartir sus sentimientos a cerca de su esposo, sus hijos y su vida.

Tras su muerte, y a pesar de todos los esfuerzos de sus hijas, sus deseos fueron ignorados por los entusiastas editores que se enfrentaban entre sí para publicar cualquier obra disponible de Robert Schumann.

6. Bibliografía consultada

Argullol, R. (1994). *El romanticismo hoy. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica editorial, p. 53-57.

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

Clarés, M. E. (2014). Educación musical y mujeres en Valencia: la Institución para la Enseñanza de la Mujer. *Quadrivium Revista Digital de Musicología*, 15 [en línea].

Fletcher, P. *Education and Music*, Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 124. Drinker, S. (1997). *Music and Women: The Story of Women in Relation to Music*. Berkeley: University of California Press, p. 335.

Fried, A. (1998). *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer*. Oxford: Oxford University, p.54-63

Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States 1629-Presente*. London: HarperCollins.

Garrido, M. A. (2000). Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura. *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 23, Madrid: Síntesis, p. 366

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, p. 58-83.

Hargreaves, D., Macdonald, R. y Miell, D. (2012). Musical Identities Mediate Música Development. En MacPherson and Welch (Edit) *The Oxford Handbook of Music Education* 1. Chapter 1.7, pp.129-142. Oxford University Press.

Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas*. Madrid: Castalia, p. 222. Claude Samuel.

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

Olarte, M. (2000) "Situación de los estudios musicales para la mujer española a comienzos de Nuestro siglo", *El espacio social femenino*. Studia Europea Navarrensis II, p. 529-36.

Olarte, M. (2005). *La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical*. *El Conocimiento del Pasado*. Salamanca: Plaza Universitaria, pp. 7-24.

Pardo, E. (1999). *La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra (ed. Guadalupe Gómez-Ferrer). Obra completa en «La Nación» de Buenos Aires (1879-1921). A Coruña: Diputación Provincial da Coruña.

Platinga, L. (1984). *La música romántica*, Madrid: Ediciones Akal, p.80-85. Disponible en: www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Cla_Mic.html

Rieger, E. (1986). *¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música*, Madrid: Icaria Editorial, p.193. Carta del 9 de julio de 1846 a Félix Mendelssohn. Recuperado de: <http://www.coroacapella.es/ficheros/0008/00000316Intrv.pdf>

Sadie, S. (1980) *The new Grove dictionary of music and musicians* (6th ed., Vols. 1-20). London: Macmillan.

Sánchez de Andrés, L. (2008). Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por Espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónica. En: Antonio Álvarez [et al.]. *Compositoras: la creación musical femenina desde la Edad Media Hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, p. 55-74. ♦