



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

Departamento: Tecla

Especialidad e Itinerario: Piano. Itinerario de Interpretación

Curso: 2016-2017

**Trabajo Fin de Estudios  
Proyecto**

**VISIÓN INTERPRETATIVA: *CARNAVAL OPUS 9***

**Tutora:** Beatriz Aguilera Jurado

**Autor:** Clara Tomás Monroy

**Córdoba**

Febrero 2017

## INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN DEL *CARNAVAL OPUS*

9.....	ii
1. EL ROMANTICISMO: MARCO POLÍTICO SOCIAL.....	1
1. 1. El pensamiento socio-cultural en el Romanticismo alemán de Robert Schumann. ....	2
2. BIOGRAFÍA ROBERT SCHUMANN .....	5
2. 1. Juventud (1810-1828).....	5
2. 2. Los años de estudiante (1828-1834).....	7
2. 3. La labor de Schumann en <i>la Nueva Revista de Música</i> . ....	9
2. 4. La lucha por Clara Wieck.....	11
2. 5. Los primeros años de matrimonio en Leipzig, el viaje a Rusia (1840-1844) .....	13
2. 6. La vida en Dresde (1845-1850).....	14
2. 7. Director musical en Düsseldorf (1850-1854) .....	15
3. <i>CARNAVAL OPUS 9</i> .....	18
3. 1. Origen de la composición .....	18
3. 2. Acogida del público del <i>Carnaval Opus 9</i> en la época de Schumann y su evolución posterior.....	19
4. PERSONAJES LITERARIOS Y REALES EN EL <i>CARNVAL OPUS 9</i> : VISIÓN INTERPRETATIVA .....	20
4. 1. <i>Preámbulo</i> .....	21
4. 2. 1 <i>Pierrot y Arlequín</i> .....	22
4. 2. 2. <i>Pierrot</i> .....	22
4. 2. 3. <i>Arlequín</i> .....	23
4. 3. <i>El valse noble</i> .....	24
4. 4. 1. <i>Eusebius y Florestán, alter ego</i> de Schumann.....	25
4. 4. 2. <i>Eusebius</i> .....	25
4. 4. 3. <i>Florestán</i> .....	25
4. 5. <i>Coquette</i> .....	26
4. 6. <i>Réplique</i> .....	26
4. 7. <i>Sphinxes</i> .....	27
4. 8. <i>Papillons</i> .....	27
4. 9. <i>A.S.C.H.-S.C.H.A. (Letras danzantes)</i> .....	28
4. 10. <i>Chiarina</i> .....	28
4. 11. <i>Chopin</i> .....	29
4. 12. <i>Estrella</i> .....	30
4. 13. <i>Reconnaissance</i> .....	30
4. 14. <i>Pantolon et Colombine</i> .....	31
4. 15. <i>Valse alemán</i> .....	32
4. 16. <i>Paganini</i> .....	32
4. 17. <i>Aveu</i> .....	32
4. 18. <i>Promenade</i> .....	33
4. 19. <i>Pause</i> .....	33
4. 20. <i>Marcha de la cofradía de David contra los filisteos</i> .....	34
5. ELEMENTOS DE LA ÉSTETICA SCHUMANNIANA. <i>CARNAVAL OPUS 9</i> . ....	35
5. 1. Influencia literaria en el Carnaval.....	36
5. 2. La contradicción como estilo propio.....	38
CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	44

## RESUMEN

El *Carnaval Opus 9* es una de las obras para piano más importantes de Robert Schumann. Constituye una fusión perfecta entre Música y Literatura. En el trabajo se ha aportado una reflexión que puede ofrecernos instrumentos para conseguir una interpretación más rica y consciente de la obra. A diferencia de otros autores románticos, su vida está intrínsecamente relacionada con su obra, por lo que a la hora de lograr un análisis interpretativo, se hace imprescindible tener en cuenta determinados datos biográficos.

Se ha realizado una búsqueda de información para contextualizar la obra, para llegar a comprender el cambio estético de la época y poder explicar cómo influye este cambio en la producción musical de Robert, específicamente en el *Carnaval Opus 9*. Por último se ha realizado un profundo estudio de los elementos extramusicales presentes en la obra del *Carnaval Opus 9*.

## ABSTRACT

The *Opus 9 Carnival* is one of Robert Schumann's most important piano works. In addition, it constitutes a perfect fusion between Music and Literature. The work tries to reflect and provide the necessary information to achieve a richer and more conscious interpretation of the work. Unlike other romantic authors, his life is intrinsically related to his work, so when it comes to interpreting his analysis, it is essential to take into account some biographical data.

A search has been made to contextualize the work, in order to understand the aesthetic change of the time and to explain how this change influences Robert's musical production, especially in the *Carnaval Opus 9*. Finally, a deep study of the extramusical elements present in the work of the *Carnaval Opus 9* has been carried out.

## Introducción a la investigación del *Carnaval Opus 9*

En este trabajo se ha intentado establecer una relación e interconexión útil para la interpretación musical elaborada a partir de la información recogida de los elementos musicales y los extramusicales.

Las publicaciones consultadas en las cuales hemos encontrado información útil y específicamente referida al *Carnaval Opus 9* de Schumann y a procedimientos para el análisis y la comprensión musical han sido principalmente tres: Martin Geck, *Robert Schumann: Hombre y músico del romanticismo*; François René Tranchefort, *Guía de la música de piano y clavecín*. Para poder comenzar a comprender circunstancias biográficas relacionadas con la composición de la obra nos ha aportado abundante información la publicación de Claude Samuel, *Clara Schumann: Secretos de una pasión*. La información literaria acerca de los personajes de las miniaturas ha emanado del libro de Ana Isabel Valbuena, *La comedia del arte: Materiales escénicos*.

Los libros, publicaciones periódicas y revistas que hemos podido hallar acerca de esta composición de Robert, no han investigado de manera exclusiva el *Carnaval Opus 9*, sino que han escrito información general o superficial sobre aquello que han considerado relevante en esta obra. A pesar de ello me han servido de gran utilidad la selección que realizaron estos autores de las cartas o reflexiones escritas por Robert Schumann, para poder entender su conceptualización estética en esta obra o elaborar posibles conclusiones con ello.

Tras recoger las ideas estéticas románticas de Robert Schumann he querido establecer relación sobre el origen y desarrollo de estas ideologías. Para ello he empleado el libro *La edad del pavo* de Jean Paul Richter, autor romántico favorito de Robert y algunos de los ideales filosóficos de dicha época, basándome en el pensamiento de Schlegel, a través de la obra de Mark Evan Bonds *La música como pensamiento: El público y la música instrumental en la época de Beethoven*.

## **1. ROMANTICISMO: MARCO POLÍTICO SOCIAL**

El Romanticismo surge en el último tercio del siglo XVIII y adquiere su asentamiento en el período que comprende el fin del Imperio Napoleónico, el nacimiento de la Santa Alianza y el reinado de Luis Felipe de Francia (1830-1848), un periodo que se caracteriza por la crisis de la monarquía absoluta y el tránsito hacia el Constitucionalismo. Surge la Santa Alianza (Rusia, Austria, Prusia y luego Francia) formada por los representantes de las potencias vencedoras, que reunidos en Viena en 1814-1815 desmontaron la estructura político jurídica existente y restablecieron a los monarcas y soberanos de sus tronos. Preocupados por un nuevo estallido liberal crean este pacto antirrevolucionario, dispuestos a enviar tropas de pacificación donde fuera necesario.

En 1815, en diversos países de Europa, grupos de burgueses intentan manifestarse con todo tipo de medios para reclamar sus derechos y poner fin a la Restauración. Su ideal es el Liberalismo. Cada nación, ha de tener una Constitución escrita en la que se plasme la forma de Estado, la soberanía nacional o popular y la división de poderes.

En 1830, surge una inestabilidad política en las monarquías restauradas, ocasionando una serie de revueltas, debido al descontento de la población causada por el alza de precios, la crisis agrícola e industrial y el aumento del paro. Esta revolución liberal se inició en Francia en 1830, se extendió por toda Europa occidental y sustituyó en algunos países los regímenes absolutistas por otros, constitucionales moderados.

En 1848, se inició otra oleada revolucionaria, con una nueva crisis económica. Sus protagonistas fueron los burgueses aliados a los trabajadores urbanos. Revindicaban reformas más democráticas de gobierno, como el sufragio universal, el reconocimiento de la soberanía popular y la igualdad social. Esta Revolución se extendió también por toda Europa. Ese espíritu de libertad invadió la sociedad de la época en todas las esferas de la vida: el Arte, la Filosofía y la Política.

## 1.1. El pensamiento socio-cultural en el Romanticismo alemán de Robert Schumann

En Alemania, la Ilustración aparece como iluminación y tiene un carácter menos revolucionario y anti religioso que en Francia. La Ilustración alemana supuso una síntesis del Empirismo (importancia de la sensación) y el Racionalismo. La imposibilidad de unir el sentimiento y la razón, así como cuerpo y mente, llevó a Immanuel Kant a analizar los límites de la Razón Pura.

El Neoclasicismo había incorporado en los ideales alemanes la Fe en el avance y el progreso; iniciado por los filósofos franceses, pero esto no llegó a arrinconar nunca sus creencias pietistas fuertemente asentadas en el centro y el norte de Alemania. El Pietismo rechazaba la interpretación racionalista o intelectual de las escrituras. La posibilidad de tener una relación íntima con Dios a través del sentimiento religioso, ponía en duda la omnipotencia de la razón, o al menos las posibilidades que esta tenía de profundizar en el mundo interior que tenemos cada uno de nosotros, donde la razón tiene pocas cosas que aportar, si no es con la ayuda de otros elementos.

A estas manifestaciones de un sentimiento religioso interior, se añadía el malestar que ocasionaba la mala división de poderes políticos, debido a que aristócratas con escasa cultura ostentaban el poder frente a un sector intelectual de la burguesía que reclamaba su participación en la política.

Este hecho hizo resaltar el individualismo, con una fuerte confrontación al Neoclasicismo francés imperante en la nobleza europea. Fruto de esta actitud revolucionaria, apareció el movimiento literario *Sturm und Drang* (Fuerza y tempestad), llamado así en honor a un drama que escribió uno de los promotores de este movimiento llamado F.M. Klinger. Este movimiento abogaba una reacción contra elementos racionalistas, y preparó la formación del Romanticismo.

Es así, como el Romanticismo alemán es en realidad una continuación del Clasicismo alemán, cargado de cierto individualismo (*Sturm und Drang*). De manera que los nuevos autores trataron de abrir la puerta del sentimiento para poder desarrollar aquello que no podía ser entendido solo por la razón. Schumann se explica de la siguiente forma en la *Nueva Revista de la Música*:

Durante el período breve de nuestra actividad-Schumann se está refiriendo al trabajo llevado a cabo a lo largo de todo el primer año de existencia de su revista-, hemos aprendido mucho. Nuestra política fue establecida desde el comienzo. Es muy sencillo: preservar el pasado y tener presentes sus obras, y

enfátizar solo a partir de aquellas que seremos capaces de desarrollar nuevas bellezas artísticas: al mismo tiempo, oponernos a las corrientes del pasado más reciente basadas en el virtuosismo más superfluo y, finalmente, preparar el camino, y recorrerlo si podemos, para la aceptación de una nueva poética.<sup>1</sup>

El adjetivo romántico proviene de “romance”, cuento o poema medieval que trataba de personajes o sucesos heroicos y que estaba escrito en lengua romance procedente del latín (romano): los poemas medievales sobre el rey Arturo (romances artúricos). Por tanto cuando se utilizaba la palabra “romántico” a mediados del siglo XVIII, era sinónimo de algo remoto, legendario, fantástico, ficticio, maravilloso, agudo, imaginario, que contrastaba con el mundo real presente.<sup>2</sup>

El hombre romántico se caracteriza por su carácter introvertido, su aislamiento y soledad. La exaltación del “yo” esta marcada por su conciencia aguda de la realidad y el dolor que le provoca. Esta exaltación de la personalidad como ser único y distinto en la sociedad, en muchos casos desarrollaba un sentimiento de superioridad por su genio, su sufrimiento o infelicidad considerándolas mayores que las de otro ser humano. Este es el motivo por el que el “yo” artista toma la posición protagonista en el Arte. Sus sentimientos son plasmados en las obras de Arte, expresando su insatisfacción con el mundo y sus anhelos más profundos. Podemos ver esto reflejado en los textos de Goethe, Jean Paul Richter o E. T. A. Hoffman.

En varios países europeos la ocupación de las tropas de Napoleón despertó el nacionalismo político, esto se relacionó con el movimiento cultural nuevo, el Romanticismo. Este movimiento resaltaba el sentimiento, la pasión, lo patriótico. Identificaba al pueblo con su pasado histórico, abogando por la idea política de nación alemana.

Esos sectores más que creer en el derecho individual de las personas, se esforzaban por conseguir la libertad del “pueblo” pero susceptible de convertirse en un Imperio germánico restaurado,

-conglomerado heterodoxo de lengua, costumbres, historia y tradición-, réplica sentimental y nostálgica de un pasado medieval que pueda competir con el racionalismo moderno y aséptico del imperialismo galo. (...) Así pues la generación de Beethoven será la primera en pensar que “Alemania” es una aspiración política verosímil, no una abstracción. Y con el Romanticismo hace su entrada en Alemania, el Historicismo, ligado a la conciencia del pasado y a la urgencia de profundizar en él, por el hecho de considerarlo transcendente para el acontecer cultural y social de una nación determinada.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vid. CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. 1º ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. p. 73.

<sup>2</sup> Vid. PEÑA PÉREZ, Juan Ramón. *El Romanticismo*. 1º ed. Castelló: Ciencias Humanas. Universitat Jaume I, 2003. p. 3.

<sup>3</sup> CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. 1º ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. p. 22-23.

Tras la Revolución de julio de 1830, en París cuajó un movimiento llamado la “Joven Alemania”, formado por un grupo de escritores y novelistas estimulados por cuestiones de carácter social y por la ganas de poder cambiar la sociedad por medio de sus obras artísticas. El modelo francés todavía seguía siendo el modelo conveniente para continuar y destruir los últimos retales del feudalismo en la sociedad alemana.

Para los miembros de la “Joven Alemania”, el Romanticismo era una corriente del pasado. De ser una corriente revolucionaria se había instalado cómodamente en el poder, convirtiéndose en una forma de huir de una realidad concreta.

Había una nueva actitud realista que desconfiaba del sentimentalismo, esto en el Arte se tradujo en un estilo irónico, provocador propio sobre todo de la literatura alemana aunque también (Heinrich Heine, Jean Paul Richter, E. T. A. Hoffman ...) ejerció cierta influencia en la pintura. Este realismo crítico fue común en las manifestaciones artísticas la “Joven Alemania”, así como la nueva actitud de compromiso político.

Sin embargo, en el terreno de la música el realismo desaparece por completo de los objetivos estéticos pretendidos y la inflexión política caerá en la rebeldía del artista contra la vulgaridad. Hay un aumento de demanda musical, ocasionando mayor actividad concertística y un gran auge del público aficionado. Esto provocó que el músico romántico tratara de transmitir su estética musical a través de escritos en una revista, surgiendo así la figura de crítico musical en su máximo esplendor.

No hay duda que el tono reivindicativo se hará sentir con fuerza en una generación de músicos todos ellos pertenecientes a la burguesía, que no han heredado, como era usual en épocas precedentes, el oficio de sus padres, sino que lo han elegido libremente. Muchas veces, han comenzado a ejercerlo ya de mayores, con los inconvenientes de la falta de conocimientos técnicos y los retrasos que eso comporta. Son jóvenes que frecuentan la Universidad y que aprenden, consecuentemente, a defender con argumentos razonados sus ideas a propósito de la música que hacen o quieren hacer. Es más, a veces el impulso definitivo para dedicarse a la música, lo reciben a partir de estímulos procedentes de otros ámbitos, como la literatura, la filosofía o las artes plásticas. Ámbitos donde, precisamente, se había confeccionado la teoría romántica que colocaba la música en la posición preeminente en la jerarquía de las artes.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. 1<sup>o</sup> ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. p. 70.

El músico romántico buscó la liberación absoluta de la música, ya que anteriormente la música era utilizada para conmemorar acontecimientos no musicales, ya fuera de tipo profano o religioso. De manera que se tiene cierta predilección por la música instrumental absoluta, ya no esta sometida a otras artes sino que las acompaña como un igual o acoge el papel protagonista en su actividad artística.

Schumann y sus amigos, significa la toma de conciencia de los músicos del poder que tiene el arte de los sonidos para expresar y hacer aflorar lo más íntimo, las pulsaciones más profundas, lo que se siente más hondo del alma y no puede decirse de ninguna manera. Lo poético perseguido por los músicos en la segunda generación romántica, no es un subterfugio ideológico para disimular una actitud no comprometida o de evasión de la realidad: contrariamente, lo poético es sinónimo de la necesidad de ser consecuentes con el máximo de libertad conseguido por la música de Beethoven y Schubert.<sup>5</sup>

## 2. BIOGRAFÍA ROBERT SCHUMANN

### 2. 1. Juventud (1810-1828)

Nació en Zwickau (Sajonia), a unos ochenta kilómetros de Leipzig, el 8 de junio de 1810, hijo de August y de Johanna Cristiana. El padre era librero y hombre de ciertas inquietudes literarias y artísticas: Robert Schumann a diferencia de otros músicos como Beethoven o Brahms tuvo de su padre una gran formación literaria, política y humanística. August era consciente de la importancia del cultivo de la literatura «Lo que mantiene unido como nación al pueblo alemán es su Literatura. Mientras la tengan no han de temer las tormentas que amenazan la fortuna de las naciones»<sup>6</sup> así sentenciaba el padre de Schumann. Su madre, Johanna Cristina Schnabel, fue cantante y pianista. Así pues, el amor por las artes le vino por ambos progenitores.

Schumann comenzó las clases de piano a los siete años. Además, durante un periodo de tiempo también recibió clases de violonchelo y flauta travesera. En realidad, hasta los nueve años no dio el pequeño claros indicios de su pasión por la Música: En el verano de 1819 asistió a un recital del virtuoso del piano Ignaz Moscheles, quien le ocasionó gran interés y fascinación, descubriendo su vocación por la música. A la edad de doce años realizó su primera composición, el *Salmo 150*, una obra de la que no se sentiría muy orgulloso, al llegar a su madurez musical.

<sup>5</sup> CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. 1 ° ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. p. 72.

<sup>6</sup> Vid. GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1 ° ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 25.

En 1823, a la edad de trece años fundó una orquesta de alumnos que ofrecía conciertos en la casa de su familia y hacía uso de la librería de su padre para comprar partituras para dicha orquesta. El joven Schumann recogía estas experiencias musicales vividas en una colección titulada *Hojas y flores de la pradera dorada* bajo el título *Apuntes musicales*, donde realizaba una crítica de la pieza musical interpretada, mostrando sus dotes como crítico, posteriormente desarrollados en su revista musical. En esta colección, además se aprecian sus cualidades como literato y poeta. Además *Hojas y flores* contiene al respecto una gran variedad de formas literarias, aparte de los apuntes sobre conocimientos musicales. Este hecho es un claro ejemplo de lo unido que estaba Schumann a la Literatura y se tendrá que tener presente a la hora de interpretar su obra como un rasgo más de este pintoresco autor.

A lo largo de su vida el compositor se constituirá a sí mismo, por así decirlo, o incluso se construirá, en una gran cantidad de descripciones biográficas, en notas, diarios, libros de cuentas y libros de correspondencia—por no hablar de infinitas cartas: la palabra escrita significa para este artista, más bien introvertido en el trato social, una necesaria e indispensable autoafirmación. El refrán «quién escribe, permanece», la mayoría de las veces entendido irónicamente, es válido para él en sentido existencial—pero no solamente referido a la actividad literaria, sino también a los acontecimientos cotidianos. En sus diarios, Schumann recoge con detalle, a menudo minuciosamente, lo que le acontece. Esto tiene un valor insustituible, no sólo como documento biográfico, sino también como fuente bibliográfica histórica y cultural.<sup>7</sup>

En 1825 se afianzan sus ambiciones literarias y deja en segundo plano a la música, un año en el que funda junto con otros diez compañeros de escuela una asociación literaria que continuó hasta 1828, año en el que termina sus estudios en el instituto. Se recogen un total de treinta veladas de lectura y discusión cuyos autores tratados eran, entre otros, Schiller, Friedrich Schlegel y Johann Gottlieb.

Las preferencias literarias de Schumann son E. T. A. Hoffman, Ludwig Tieck y Jean Paul, especialmente este último- «Me preguntaba a menudo dónde estaría si no hubiera conocido a Jean Paul»- escribió en su diario. La obra *Flegjahre* de este autor se convertiría en parte esencial de la personalidad de Schumann, ya que de esta obra surgen sus dos figuras artísticas, Florestán y Eusebius, y esto es omnipresente en toda su obra. Vult (Florestán) es el músico, Walt el poeta (Eusebius), y ambos forman, pese a cualquier diferencia, una unidad.

August Schumann murió a los cincuenta y tres años de edad, en 1826. Supuso un duro golpe para Robert ya que además de perder un padre y confidente,

---

<sup>7</sup>GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 23.

también perdía a su mentor artístico. De manera que la madre de Robert se hizo cargo de su educación, obligándole a estudiar una carrera universitaria. Las opciones eran jurisprudencia, medicina o teología. Sin gustarle ninguna de esas disciplinas, optó por las leyes.

## 2. 2. Los años de estudiante (1828-1834)

En 1828, comenzó sus estudios en la Universidad de Leipzig, donde ganó gran popularidad por sus excesos, arrojado a la bebida, los puros y la conquista de mujeres. Aunque Robert parecía obedecer en las cartas que le enviaba a su madre, no iba a clase con frecuencia y en cuanto a estudios se refiere, se dedicó exclusivamente al piano y a la poesía. En ese año Schumann empezó a tomar clases de piano con un nuevo profesor, Friedrich Wieck, el padre de la que sería su futura esposa, Clara Wieck.

En 1830, consiguió convencer a su madre para dejar oficialmente el mundo de las leyes y dedicarlo a la música. Friedrich Wieck le dio su palabra a la madre de Schumann comprometiéndose a formarlo en un gran músico, ya que lo consideraba talentoso y lo veía con grandes posibilidades. De manera que a sus veinte años se instala en la casa de Wieck con el objetivo de convertirse en un gran pianista y compositor.

En ese mismo año compone su primera obra para piano solo: *Las Variaciones Abegg*, una obra de gran envergadura técnica y una estética musical muy personal. La palabra *Abegg* hace referencia a una familia de Mannheim conocida por el músico y deletrea en secuencia de notas (A=la, B= si bemol, E=mi ,G= sol) que, en un tiempo de vals, compone el tema en el que se basan sus variaciones. Schumann se convierte en el primer compositor del siglo XIX que en su *Opus 1* juega con la ambigüedad de las notas musicales y las letras. Seguramente lo haga motivado por la obra de Jean Paul *Flegeljahre*, en la que un absurdo afinador de pianos anuncia a Walt que su apellido, Harnisch, es “musical”. Aquí podemos observar el gusto de Schumann por la criptografía y el uso de símbolos en sus composiciones, haciéndolas aún más personales. Un hecho que observaremos más detenidamente con el análisis del *Carnaval Opus 9*. Para esa misma época compone también *Papillons opus 8*, considerada una obra de gran sensibilidad, pero sin la dificultad técnica de sus *Variaciones Abegg*, o del *Allegro en si menor*.

En 1831, Schumann deja las clases con Wieck, ya que este gastaba toda su atención en la prometedora carrera musical de su hija, Clara Wieck, descuidando así

la formación del joven músico. En esa época recibe clases de Hummel. Poco después rechaza las clases de Christian Weinlich (profesor de Clara y Wagner), por las de Heinrich Dorn, director de la ópera de Leipzig que le inicia en los fundamentos del bajo continuo y la conducción a cuatro voces. Pese a sus rápidos progresos declara: “Dorn y yo no estaremos nunca de acuerdo. Para él la música son solo fugas”. Desde ese momento, el joven Schumann decide dedicarse de manera autodidacta a la composición, teniendo como biblia musical las composiciones de Bach, Beethoven y su apreciado Schubert.

No obstante, su carrera se vio truncada como pianista en 1832 por una lesión en su mano derecha. Al parecer Schumann, aprovechó una ausencia de Wieck con motivo de una gira de Clara para imponerse un draconiano plan de estudios con el objetivo de perfeccionar su técnica. Robert hizo uso de artilugios mecánicos para mejorar “su tercer dedo” y fue esto lo que le ocasionó una lesión irreversible. Así podemos percibirlo según las afirmaciones de Samuel y Rafael Hernández de Larrinoa :

Este fue un año doloroso para Schumann. Hacía varios meses que venía observando los daños provocados en sus manos por una práctica pianística inapropiada. El dedo índice (y/o el mayor) de la mano derecha ya casi no respondía. Consultó, aunque en vano, a muchos médicos, y también a muchos curanderos, y pronto comprendió que debería renunciar a la carrera de solista. Esa toma de conciencia le llevó mucho tiempo, así como la resignación. En marzo de 1834 le escribió a su madre: “No te preocupes por mi dedo. Puedo componer sin él, y como virtuoso viajero, soy muy feliz.... Por lo demás, esto no me molesta para improvisar”. Cuatro años más tarde, le confesó a Clara: “A menudo imploré al cielo y pregunté: ‘Señor, ¿por qué me hiciste esto a mí?...Tengo en mi interior tanta música lista para brotar, que debería poder tocar con la misma naturalidad con la que respiro, pero sólo puedo balbucearla cuando un dedo tropieza contra el otro. Es algo terrible, que ya me causó una gran pena. Pero ¿acaso no sostienes tú mi mano derecha?’<sup>8</sup>

El mito sobre el dedo viene de la biografía de Robert Haven Schauffler en los años cuarenta, en la que se da crédito a una teoría según la cual Robert se cortó las membranas interdigitales para ganar independencia.

Sin embargo, no parece cierto que la invalidez de Schumann se debiera únicamente a este incidente, pues ya en 1830 escribió al Dr. Carus acerca de su entumecido dedo (en este caso el anular): “Tras seis minutos de ejercicios siento un terrible dolor en el brazo que no me permite continuar”. Es más posible que este desenlace se debiera a problemas nerviosos derivados de su atroz miedo escénico: “[Cuando pienso que voy a tener que tocar ante alguien]” se apodera de mí una inhibición y ansiedad que me lleva a la desesperación”. En definitiva se cree que sufrió una tendinitis nerviosa.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Vid. SAMUEL, Claude. Clara Schumann: *Secretos de una pasión*. 1º ed. Buenos Aires: El Ateneo, 2007. p. 84

<sup>9</sup> <http://myslide.es/documents/robert-schumann-en-el-ojo-del-huracan-del-romanticismo.html>

El certificado médico que le excluyó del servicio militar cita ambos dedos como defectuosos. Si nos fiamos en la información que aparece en sus diarios concluimos que los años 1832 y 1833 en Leipzig están marcados por su inseguridad en sí mismo. “Eres demasiado poco para ser buscado, y demasiado orgulloso como para buscar. Además, en una sociedad en la que no puedo ser primero, prefiero no ser nada, antes que ser segundo o tercero”, así dice una típica anotación, ésta del 7 de octubre de 1833.

En ese mismo año, en que dejó oficialmente su carrera como intérprete, dos nuevos caminos en la Música se le empezaban a abrir; uno, la de compositor, y otro, la de crítico musical en la *Nueva Revista de la Música*. En ese año junto con la frustración causada por su lesión se le sumaría la muerte de su hermano Julius y de su cuñada Rosalie, su amor platónico; ambos víctimas de cólera. Estas pérdidas le llevaron a su primera crisis nerviosa, con ataques de pánico y agravada por sentimientos de desesperación, insomnio e irritabilidad.

En una carta dirigida a Clara Wieck en 1838 hace referencia a esta época:

Desde 1833 empecé a sentir cierta melancolía (...) la noche del 17 de octubre me invadió el peor pánico que un hombre puede sentir, el peor castigo que el cielo pueda infligirle: el temor a perder la razón. Fue tan terrible este sentimiento que no hubo consuelo ni oración, ni desafío ni burla que pudiera apartarlo de mí. El terror me llevó de un lado a otro, sentí que me ahogaba sólo de pensar que se me paralizaba el cerebro. ¡Oh, Clara! Nadie sabe el sufrimiento, el malestar, la desesperación que sentí, excepto quienes han sentido lo mismo. En mi terrible angustia acudí al médico y le conté todo: que mis sentidos a veces fallaban tanto y era tal mi terror, que ya no sabía a donde volver la cabeza ni como hacer para no quitarme la vida en este terrible estado mental.<sup>10</sup>

Si bien llega a salir ileso de esta crisis, quedan presentes su fobia a las alturas y a los objetos afilados a lo largo de toda su vida. A partir de entonces en su vida se irán alternando épocas de estabilidad o de euforia, hasta el día de su muerte.

### **2. 3. La labor de Schumann en la *Nueva Revista de Música***

En 1834 comienza su revista *Nueva Revista de Música*, donde Schumann defiende las nuevas innovaciones románticas, siempre con análisis crítico pero también siendo respetuoso y fiel a sus amigos, a quienes trata de promocionar y abrir una puerta en el mundo musical. Realizaba críticas a otras revistas como la revista *Caecilia*, una publicación de corte conservador que se dedica sobre todo a la teoría

---

<sup>10</sup> SAMUEL, Claude. *Clara Schumann: Secretos de una pasión*. 1º ed. Buenos Aires: El Ateneo, 2007. pp. 196-197.

musical, defendía la música de Mozart engrandeciéndola y rechazaba la música de Beethoven calificándola como una aberración musical. También incluye en sus críticas a componentes de la revista *Reclstap*, quienes rechazaban con escepticismo las tendencias vanguardistas como la música de su apreciado Chopin.

En la *Nueva Revista de Música* Schumann busca el intercambio de opiniones y la discusión productiva sobre los eventos del panorama musical de sus contemporáneos. Es una revista que centra la mayor parte de sus críticas en obras para piano, aunque también hay comentarios sobre música para formaciones mayores. Sus artículos están escritos de forma literaria, es decir, hace uso de personajes ficticios como los de Florestán y Eusebius, con los que se identifica Schumann o cita a personas de su día a día como Maestro raro (Friedrich Wieck) o Zilia (Clara Wieck), pertenecientes a la “Liga de David”. De manera que los artículos aparecen firmados con pseudónimos, utilizados al antojo por Schumann en muchas situaciones para promocionar sus propias obras, sin que el lector fuera consciente de ello. Además, Schumann, en sus críticas, tenía como labor desmontar al crítico o público ignorante apelándolos bajo el nombre de “filisteos” frente a los grandes artistas que los incluía en el grupo de la “Liga de David”.

El credo de la “Liga de David” tiene el objetivo de combatir la superficialidad de obras meramente virtuosas y vacías, promoviendo la búsqueda de la fantasía creadora. «La revista de Schumann no se cansa de señalar artistas que se correspondan con este ideal. Entre ellos están los antiguos maestros como Beethoven y los grandes de la época como Chopin, Liszt y Mendelssohn»<sup>11</sup>. El propósito de Schumann consiste en que en la *Nueva Revista de Música* escriban ante todo artistas y no pedantes, dejar que sean los compositores quienes comenten las obras musicales aunque también cede espacio a otras opiniones.

Schumann estableció las orientaciones del gusto para todo el siglo y más allá de él. Fue él quien distinguió a Liszt de los otros virtuosos de moda y siguió su derrotero con sorprendente agudeza crítica: quién descubrió a Brahms, y quien vio en Schubert, con clarividencia profética que solo en los últimos años se ha comprendido verdaderamente, al investigador y al descubridor del piano<sup>12</sup>.

En 1834, Clara Wieck y su padre estarían de viaje, concretamente en Dresde, durante unas semanas. Robert, en esa época, según expresa en sus diarios se sentía

---

<sup>11</sup> GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. pp. 70-71.

<sup>12</sup> Vid. RATTALINO, Piero. *Historia del piano: El instrumento, la música y los intérpretes*. 1º ed. Barcelona: Labor, 1988. p. 106.

melancólico, triste, sin ganas de trabajar. Para ese entonces Ernestine von Fricken se había instalado en casa de los Wieck para perfeccionar su técnica en el piano. Entre Robert y Ernestine hubo un acercamiento durante la ausencia de los Wieck, convirtiéndose más tarde en su prometida. Este hecho enfureció a Clara Wieck, quien además de estar locamente enamorada de Schumann era amiga de la joven Ernestine. En ese año Robert compone *Carnaval Opus 9*, compuesta durante su romance con Ernestine von Fricken, dicha obra la analizaremos posteriormente en un apartado más concreto.

## 2. 4. La lucha por Clara Wieck

En 1835, Robert Schumann rompió su compromiso con Ernestine, fue una época en la que empezó a tener un mayor acercamiento con Clara Wieck, a la que ya no la veía como una hermana pequeña sino como una mujer. Dicho acercamiento produjo una consciencia de la pareja de sus sentimientos y empezaron una relación con el objetivo de culminarla en un compromiso. Esta tarea no fue nada fácil ya que Robert Schumann y Clara Wieck estuvieron cinco años de pleitos con Friedrich Wieck para conseguir el permiso matrimonial.

Quizás la posición del padre de Clara Wieck fuera la de un tirano, frío y calculador, pero...¿Robert era un hombre estable mentalmente? ¿Y económicamente, sería capaz de mantener los gastos de una virtuosa del piano? ¿La apoyaría en su carrera musical o la desterraría a ser una simple ama de casa? Digamos que la existencia de un personaje tan enigmático como es Clara Wieck, una gran intérprete en la época del romanticismo, había surgido gracias al trabajo persistente de Friedrich Wieck. Por lo tanto no es de extrañar que luchara con uñas y dientes para evitar que un hombre con cierta fama de mujeriego, mentalmente inestable y aficionado a la cerveza no fuera el esposo ideal, para su excelentísima hija.

Durante esos años, tales puntos estaban presentes en la vida de Schumann, quien fue consciente de la necesidad de tener un orden en su vida y una estabilidad económica. Fue una época dura emocionalmente para la pareja y también a nivel profesional. Robert Schumann trabajaba incansablemente en sus composiciones y mientras tanto Clara Wieck viajaba por el mundo para afianzar su posición como una gran virtuosa del piano.

Además de la distancia por motivos de trabajo tenían que lidiar con un padre estricto y controlador. Friedrich le prohibió a Clara cualquier tipo de contacto con

Robert e incluso llegó a amenazarlo de muerte si se acercaba a su hija. Por lo que la pareja se escribía y veía en secreto gracias a que sus amigos más cercanos cumplían la función de corresponsal. Tenían el apoyo de personajes muy importantes en el mundo de la música como Félix Mendelssohn y Franz Liszt, quién llegó a prohibirle la entrada de sus conciertos a Friedrich Wieck.

En 1836, falleció la madre de Robert Schumann, esto le produjo una gran depresión la cual trato de calmar mediante el consumo de alcohol. Tales comportamientos le beneficiaron a Friedrich Wieck, quien calumniaba al compositor, afectándole en su vida profesional llegando a perder trabajos. Una vez superada la muerte de su madre, se centró en la composición con una gran productividad. Destacan entonces obras como *Kreisleriana Opus 16* (1838) dedicada a Frédéric Chopin; la *Fantasia en do mayor Opus 17* (1836) y el *Carnaval de Viena* (1839), las cuales le dotaron de buena fama.

En 1839, Robert Schumann y Clara Schumann acudieron al tribunal para obtener el permiso matrimonial sin el consentimiento de Wieck. Durante este proceso tuvo lugar uno de los episodios que marcarían un antes y un después en la vida de Schumann, la muerte de su hermano Esteban, despertando así su enfermedad mental, protagonista de sus perturbaciones psíquicas. Este suceso se dio algunos días después de que Schumann escuchara en el campo un misterioso coral de trompetas, el cual interpretó como una premonición. Esta tragedia dejaría al joven sumido en la angustia y la depresión, llevándole a un estado de inactividad.

Finalmente la corte apeló a favor de Clara y Robert el 1 de agosto de 1840. La boda tuvo lugar el 12 de septiembre, un día antes del cumpleaños de Clara . «Dos meses más tarde el tribunal consideró que el juicio por difamación que había iniciado Schumann era legítimo, y condenó a Wieck a dieciocho días de prisión.»<sup>13</sup>

Esta unión matrimonial tuvo gran repercusión en la vida de Robert, quien dedicó la mayor parte de sus obras a su gran amada Clara Schumann, esposa e intérprete de sus composiciones. Gracias a Clara Schumann, hoy día nos ha llegado casi toda su obra, incluso llegaba a reescribir algunos pasajes de las obras, haciéndolas más pianísticas, eso sí, siempre con el permiso de Schumann.

Robert y Clara escribían en su diario matrimonial llamado *Ehetagebuch* donde aparecen las intenciones mas profundas e íntimas de la pareja. En dicho diario

---

<sup>13</sup> SAMUEL, Claude. *Clara Schumann: Secretos de una pasión*. 1º ed. Buenos Aires: El Ateneo, 2007. p. 218.

aparece entre otras cosas, el nombre de Mendelssohn, un gran amigo de la pareja, tanto es así que llegaron a llamar a uno de sus hijos Félix en honor a la memoria del músico.

## 2. 5. Los primeros años de matrimonio en Leipzig, el viaje a Rusia (1840-1844)

A partir de 1840, Robert se dedicó en mayor medida a los *lieder* (canciones), llegando a componer aproximadamente a lo largo de toda su vida unos doscientos cincuenta. La mitad fueron escritos entre febrero de 1840 y enero de 1841. Convirtiéndose en el segundo gran maestro del *Lied*, después de Schubert.

Tras la insistencia de su joven esposa, Robert Schumann en 1840 comenzó a escribir música orquestal ya que, según Clara Wieck, tenía que ampliar su música a grandes horizontes y qué mejor que una orquesta para ello. La música de Robert Schumann escrita anteriormente sonaba orquestal en el piano por su gran amplitud de registros y grandes acordes. Esto no quería decir que su carrera como compositor ya la tuviera labrada, ya que necesitó de la ayuda de su amigo Mendelssohn y un continuo trabajo para aprender a escribir correctamente para los distintos instrumentos de la orquesta.

Su primera sinfonía llamada *La Primavera* tuvo una gran acogida por el público y fue estrenada por Mendelssohn en Leipzig el 31 de marzo de 1841. También destaca su *Concierto para piano y orquesta en la menor, Opus 54* dedicado a Clara Schumann, su composición fue iniciada en 1841 pero revisada en 1845. Esta no fue la única obra posteriormente retomada y revisada de este periodo, su *Sinfonía 4* corrió la misma suerte, pues la finalizó en 1851.

En este periodo destaca además su *Obertura, Scherzo y Finale, Opus 52*. Durante esta etapa febril compositiva de Robert Schumann padecía inestabilidad, unos comportamientos que posteriormente marcarían una enfermedad envuelta en la locura, quizás incendiada por un exceso de trabajo.

En 1842 se centró en la creación de música de cámara, estudiando los cuartetos de Haydn y Mozart, compuso *Tres cuartetos de cuerda, Opus 41* y estos fueron los únicos cuartetos que escribió. Continuando su labor como compositor camerístico compone *Quinteto para piano en mi bemol mayor, Opus 44* y *Cuarteto para piano en mi bemol mayor, Opus 88*. En este año finalizó su *Fantasiestücke*, obra para piano inicialmente compuesta en 1837.

En 1843 compuso una obra aún más ambiciosa, el oratorio titulado *El paraíso y Peri*, basado en *Lalla Rookh* de Tomás Moro. Una obra de la que Clara relató que

le había ocasionado un enorme trabajo a su marido. El estreno de esta obra tuvo una buena acogida en el público, reuniendo así otro éxito más como compositor. En ese mismo año gracias a la influencia de su gran amigo Félix Mendelssohn fue contratado en el Conservatorio de Leipzig como profesor de Piano, Composición y Lectura. Además siguió con sus labores de compositor y periodista musical.

Friedrich Wieck viendo la buena fama de su yerno, realizó un acercamiento a la familia y se produjo una reconciliación políticamente correcta, Schumann lo respetaría como suegro pero nunca olvidaría el gran daño ocasionado. Por primera vez en siete años, pasaron la Nochebuena juntos.

En 1844 Clara y Robert iniciaron una gira en Rusia, siguiendo los consejos de Mendelssohn. Fue un viaje con bastantes incomodidades debido al frío, los largos recorridos y la falta de comodidad en los hospedajes. Además Schumann no llevaba muy bien estar en segundo plano, sintiéndose marginado y poco valorado.

En Moscú, tiene lugar su segunda gran crisis nerviosa, la cual, lo llevó a que dejase definitivamente el periodismo y la crítica musical. En esta crisis, cada vez más se alternan los periodos musicales intensos y los ataques depresivos, cuya gravedad Clara no llegó a calibrar en un comienzo. A pesar de estos hechos, Schumann se alegró de haber conocido la historia, la cultura, el país y la gente de Rusia.

Una vez de vuelta a Leipzig, acude al Dr. Carl Helbig, quien trata su depresión mediante hipnosis y curas magnéticas. Desarrolla temor por los objetos metálicos y compra un amuleto contra los malos espíritus, lo cual no impide que retornen los trastornos auditivos<sup>14</sup>.

## 2. 6. La vida en Dresde (1845-1850)

En 1845, se mudan a Dresde ya que no había nada que les retuviera en Leipzig, y Robert necesitaba un cambio de aires, hostigado por sus problemas de salud mental. Durante 1845-46 Schumann compuso su *Sinfonía n° 2*, acabó su *Concierto para piano y orquesta en la menor*; y compuso dos tríos con piano. El compositor había aprendido a convivir con sus crisis nerviosas y etapas de trabajo. Solo al final de su vida se verá incapaz de controlarlo.

El año 1847 fue muy duro para la familia Schumann, ya que perdieron a su gran amigo y benefactor, Félix Mendelssohn y a su pequeño hijo Emile. A pesar de las continuas quejas del matrimonio, permanecieron en Dresde un total de cinco años. Los Schumann no se sentían valorados en esa ciudad y lo que les retuvo ahí fue la presencia de Robert como director del *Liedertafel*, aportándole a la familia una

<sup>14</sup> <http://myslide.es/documents/robert-schumann-en-el-ojo-del-huracan-del-romanticismo.html>

estabilidad económica. Este nombramiento tuvo lugar en 1847, dos días después de la muerte de Mendelssohn.

El año 1848 estuvo repleto de mucho trabajo para Robert. Compuso varias obras corales y su primera (y única) ópera, basada en un relato de Friedrich Hebbel: *Genoveva*. Terminó la obra en agosto. La estrenó dos años más tarde en Leipzig. Clara se encargó de hacer la reducción para piano. En ese mismo año compuso su *Álbum de la juventud Opus 68*.

Ya a finales de la década de los 40, en 1849, llega la Revolución a Dresde. La familia Schumann huyó a las afueras de la ciudad, tras el aplastamiento de las tropas revolucionarias, el maestro de capilla, Richard Wagner, tuvo que exiliarse a Suiza para proteger su vida. 1849 fue un año muy productivo para Schumann, compuso *Escenas del bosque Opus 82* y *Escenas del Fausto de Goethe*. En 1850, le ofrecieron a Schumann un puesto de trabajo como director musical en Düsseldorf, una oferta que tardó en aceptar debido a que tenía la esperanza de suceder a Wagner en la ópera de la corte de Dresde.

## 2. 7. Director musical en Düsseldorf (1850-1854)

Finalmente, En 1850, la familia Schumann se muda a Düsseldorf, comenzando así sus labores como director. Al parecer, no se apreció su trabajo suficientemente, Robert estuvo soportando tres años de duras críticas. Su amigo y concertino de la orquesta Josef von Wasielewski años más tarde declararía :

Schumann tiene tan poco talento dirigiendo como enseñando. [...] Carecía del requisito consciente en empatizar con otros y hacer inteligibles sus intenciones musicales, entre otras cosas porque o bien callaba o hablaba tan bajo que no se le entendía. Segundo, le faltaba la energía necesaria para el puesto; caía agotado muy pronto y debía hacer frecuentes descansos durante los ensayos. Finalmente, le faltaba visión y perspectiva acerca de las necesidades del público.  
15

En cambio, en los diarios de Clara Schumann, describe a la orquesta de irresponsable y poco profesional, quizás esto se debiera a las dificultades que tenía Schumann en relacionarse con los demás, junto con la ausencia de trabajo individual de los miembros de la orquesta, ocasionando tal desastre.

Así que en 1853, el músico fue presionado para renunciar a su cargo como director musical, por incapacidad del ejercicio del mismo. Hasta el 1 de octubre de 1854 no finalizó su contrato como director musical. Tal derrota le dejaría sin fuerzas ni ánimo, apoderándose los problemas mentales de su labor musical.

---

<sup>15</sup> <http://myslide.es/documents/robert-schumann-en-el-ojo-del-huracan-del-romanticismo.html>

Schumann no fue solo un director musical sino también un compositor. En 1850, compuso su *Sinfonía n.º3, Renana*, siendo un gran éxito en el público y su *Concierto para violonchelo en la menor, Opus 129*. En la segunda mitad del año 1851, compone, entre otras obras, las dos *Sonatas para violín Opus 110* y realiza una segunda versión de su *Sinfonía en re menor*. En cambio, en el año 1852, Schumann se centra en la música religiosa, componiendo obras como las *Baladas corales, la maldición del cantante* y *El paje y la hija del rey*, la *Misa Opus 147* y el *Requiem Opus 148*.

Además de seguir su labor como compositor y director musical, comienza un gran proyecto literario: realiza una nueva edición de los artículos que escribió en la *Nueva revista de música*, titulado *Los nuevos escritos de música y músicos*.

Los cuatro tomos publicados en 1854, constituyen una obra impresionante por su originalidad y reflexión desde múltiples perspectivas sobre la crítica musical. (...) Esta actividad de coleccionista no supone necesariamente una menor energía para la composición; más bien, Schumann hace realidad uno de los deseos de su corazón: hace mucho que la Fe en el Arte de la música se le presentó en forma de filosofía y poesía. Para él la variedad de los estados anímico, se refleja en los pensamientos allí expresados, que consiguen dar a la música su expresión<sup>16</sup>.

En 1853, fue un año de duras críticas, el compositor se encontraba agotado y cansado por la falta de empatía musical con el público. La aparición de Johannes Brahms en la vida de los Schumann esta relatada en sus memorias como “el milagro de octubre”. El 1 de octubre tuvo lugar el primer encuentro en casa de los Schumann, un gran flechazo musical. Robert consideró a Brahms como su hijo predecesor; fue su mentor y su más fiel apoyo, tanto es así que volvió a escribir un artículo sobre Brahms para la revista que había fundado en 1834, la *Nueva Revista de Música* de la que era editor Franz Brendel. A lo largo de 1853 compuso las *Tres Sonatas para piano de la juventud Opus 118*, el *Concierto para violín en re menor*, la *Obertura para Escenas del fausto de Goethe, Introducción y Allegro para piano y orquesta Opus 134*, *Los cantos del alba Opus 133*, *La fantasía en do para violín y orquesta*; y *Sonata n.º3 para violín en la menor*.

En este momento puede que no fuera profeta ya en su tierra, pero a cambio crece su fama internacional. No por casualidad es miembro honorífico de varias asociaciones e instituciones, entre otras el Mozarteum de Salzburgo, la Academia de música de Viena, la Sociedad Vienesa de amigos de la música, el Instituto de música de Londres y la Sociedad Holandesa para la promoción de la Música. Los editores no lo cortejan como un superventas pero están realmente

<sup>16</sup> GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1.º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. pp 224-225.

interesados en sus obras. Así, Schumann podría llenar su día a día en Düsseldorf solo negociando con las editoriales, encargando imprimir nuevas obras, haciendo reducciones de las composiciones para formaciones grandes o trabajando en nuevas ediciones de obras antiguas.<sup>17</sup>

Después de la partida de Brahms, los Schumann realizaron una gira por diversas ciudades de Holanda . Volvieron a Düsseldorf pasando las navidades en familia y de forma agradable, Clara se sentía agradecida por la buena salud de su marido quién le iba a decir que meses mas tarde caería un genio atrapado en una terrible enfermedad. En Enero de 1854 partieron a Hannover y realizaron una gira de conciertos que resultó exitosa. Dicho viaje dejó exhausto a Robert Schumann quién se quejo el 6 de febrero en una carta a su amigo Joachim de su bajo estado de salud. Unos días más tarde Clara relataría esto:

En la noche del 10 de febrero, Robert sintió dolores de oído tan violentos que no pudo cerrar un ojo en toda la noche. Oía en forma constante una sola nota, y a veces, otro sonido. Esto se prolongó durante todo el día. La noche del sábado 12 fue otra vez terrible, así como el día siguiente. Luego, los dolores se calmaron con el transcurso de la mañana durante dos horas y volvieron a empezar a las diez. Mi pobre Robert sufre terriblemente. Todos los ruidos resuenan dentro de él como música. Dice que se trata de una música tan maravillosa, con sonoridades instrumentales tan prodigiosas que nadie oyó nada igual en este mundo. Pero, por supuesto, eso lo agota terriblemente(...) Repitió varias veces que si eso no cesaba, su espíritu quedaría destruido.<sup>18</sup>

Los días subsiguientes continuó teniendo estados de psicosis en los que decía escuchar una voz angelical, la cual se transformaba en unas voces demoníacas que le hacían entrar en pánico. En los relatos de Clara Schumann podemos imaginar el gran dolor que sentiría el músico, incapaz de dormir por un terror atroz. Tal era el sufrimiento que suplicó que le internaran en un psiquiátrico el 26 de febrero. Su mujer y el médico trataron de tranquilizarle manteniéndolo en casa pero esto no pudo evitar los acontecimientos siguientes.

El 27 de febrero de 1854 Robert Schumann se escapó de la casa familiar con la intención de suicidarse. El músico había saltado del puente adentrándose en las aguas del Rhin, fruto de la desesperación. Más tarde, fue traído a casa por dos hombres que se encontraban en el lugar. El intento de suicidio de Robert le fue ocultado a Clara Schumann, ya que estaba embarazada y querían evitar sobresaltos.

---

<sup>17</sup> GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 224.

<sup>18</sup> SAMUEL, Claude. *Clara Schumann: Secretos de una pasión*. 1º ed. Buenos Aires: El Ateneo, 2007. p. 284.

De manera que tras el estado de exaltación de Schumann, impidieron que Clara lo viera hasta el día de su muerte.

Tras estos acontecimientos, el 4 de marzo de 1854, Robert Schumann ingresó en la clínica mental de Endenich, donde lamentablemente permaneció el resto de su vida, no pudiendo conocer jamás a su último hijo, Félix.

### **3. CARNAVAL OPUS 9**

#### **3.1. Origen**

Obra compuesta entre el año 1834 y 1835, durante su noviazgo con Ernestine Von Friekken, alumna de Friedrich Wieck y gran amiga de Clara Wieck. El *Carnaval Opus 9* esta formado por un conjunto de veintidós piezas conectadas entre sí a través de un motivo recurrente.

La amiga íntima y confidente por aquél tiempo era Henriette Voigt, quien ayudaba a menudo a que los encuentros con Ernestine fueran a escondidas de Wieck. Esta excitación romántica provocó el interés de Schumann en algunas variaciones que había comenzado en 1833 sobre los *Sehnsuchtwalzer* de Schubert, a los que a él le gustaba referirse como “Historias de amor musicales” y planteó publicarlas como *Szenen* con una dedicatoria a Henriette.

De manera que Schumann, inspirado por Ernestine, tuvo un sorprendente descubrimiento: Ernestine había nacido en Asch y SCHA eran las cuatro primeras letras en las que su propio nombre podía traducirse en notación musical alemana ( Mi bemol, Do, Si natural, la). La secuencia de letras también aparece en la palabra alemana *Fasching*, que significa carnaval y *Asch* también quiere decir cenizas en alemán, queriendo hacer alusión al miércoles de ceniza que es el primer día de la cuaresma, el cual marca el inicio del carnaval. La coincidencia pareció sellar su destino, y a pesar de que no olvidó por completo el compás  $\frac{3}{4}$  de Schubert, comenzó a escribir unas variaciones enteramente nuevas basadas en estas letras. Estas combinaciones de letras aparecen en el *Carnaval Opus 9* formando las siguientes criptografías musicales:

#### *Sphinxes*

- N°1 mi bemol-do-si-la, que en notación alemana S-C-H-A
- N°2 la bemol –do-si, que en notación alemana es As-C-H
- N°3 la-mi bemol- do- si, que en notación alemana es A-S-C-H

Ernestina y Schumann se comprometieron en septiembre de 1834 en secreto y un año más tarde sus relaciones comenzaron a enfriarse por falta de afinidades reales. *El Carnaval Opus 9* hacia 1835 ya estaba acabado bajo el título de Fasching: Swanke auf vier Noten (*Carnaval: bromas en cuatro notas*). La obra fue posteriormente publicada como: *Carnaval: Scènes mignonnes sur queatre notes* (escenas miniatura sobre cuatro notas), con una dedicatoria no a Henriette o Ernestine, sino al violinista compositor Karol Lipinski, un auténtico rival para Paganini.

Si bien tiene 22 Secciones, sólo 20 de ellas están numeradas. Schumann no realizó la numeración y decodificación de *Sphinxes* y *Paganini*.

La función principal de los títulos de las piezas de carácter no consistía en especificar los significados, sino en indicar posibles vías de exploración, invitar al intérprete y al oyente a entrar en el mundo musical de la composición y convertir en cierto modo a ambos coautores de este mundo, al dibujar sus propias historias que explicasen como la música justifica el título y viceversa<sup>19</sup>.

Schumann no consideraba su música programática, tal es así que cuando Ludwig Rellstab expresa su opinión despectiva sobre el elemento programático de las *Escenas de niños Opus 15*, Schumann se indigna:

Éste se cree que lo que me imagino es un niño gritando y que luego busco las notas correspondientes al grito. Pero si es al revés. No voy a negar, claro está, que mientras componía imaginaba algunos rostros infantiles; pero los títulos vinieron después, naturalmente, y no son más que indicaciones sutiles para la interpretación<sup>20</sup>

### 3. 2. Acogida del público del *Carnaval Opus 9* en la época de Schumann y su evolución posterior

Para Schumann *Carnaval opus 9* era una obra en constante cambio, pues nada dura mucho tiempo. De modo que comprendía la falta de interés del público en dicha obra. Esto se percibe en una carta que le escribe a su novia desde Viena sobre el *Carnaval Opus 9* y el público.

A menudo interpretas *Carnaval* para los que no me conocen en absoluto- ¿No sería mejor en ese caso tocar las *Piezas de fantasía*? No todo el mundo puede tolerar lo que pasa en el *Carnaval*, donde cada pieza desplaza a la anterior; con las *Piezas de Fantasía* se puede uno sentar cómodamente.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Vid. BURKHOLDER, J. Peter, J. GROUT, Donald y V. PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. 8º ed. Madrid: Alianza Música, 2011. p. 742.

<sup>20</sup> GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 88.

<sup>21</sup> GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 87.

Esto nos hace ver que el *Carnaval Opus 9* refleja por excelencia la personalidad cambiante y chispeante de Robert Schumann, siempre con unos cambios de humor que solo sus más a llegados pueden llegar a comprender .

Una de las personas que más le comprendió a lo largo de su vida fue su esposa, Clara Wieck. Robert Schumann cuando escribió el *Carnaval Opus 9* se lo envió a la joven Wieck con un mensaje codificado que decía : «Descifrar mi obra enmascarada será un juego real para tí<sup>22</sup>» . Clara por esta época adoraba a Robert como un hermano mayor y él quería a esta niña prodigio como una hermana pequeña, eso era todo.

Cómo bien iba diciendo anteriormente, la obra no tuvo muy buena acogida en el público, tal es así que se llegaba a tocar como una selección de pequeñas piezas como hizo el virtuoso Liszt. Además resulta bastante sorprendente saber que uno de los personajes idealizados por Schumann y caracterizado en su *Carnaval Opus 9*, despreciara dicha obra. Hablamos del personaje de Frederick Chopin, quién llegó a calificar la obra de anti musical e incluso se llegó a ofender por aparecer en tal composición.

Con tal panorama propagandístico de la obra en la época de los Schumann, nos podemos hacer la siguiente pregunta: ¿Cómo ha llegado a ser una de las obras más tocadas y valoradas en el mundo de la interpretación pianística actual? Evidentemente la gran colaboración realizada por Clara Schumann al dejar las composiciones de Robert como un gran legado del Romanticismo musical, influyó. En 1910, el *Carnaval Opus 9* fue usado en la coreografía de ballet para una producción de los ballets rusos de Sergei Diaghilev, con las orquestaciones de Antón Arenski, Alexander Glazunov Y Nikolái Rimski-Kórsakov. Este hecho junto con la interpretación del entonces famoso Sergei Rachmaninoff supuso una buena propaganda musical.

#### **4. Personajes literarios y reales en el *Carnaval Opus 9*:**

##### **Visión interpretativa**

La obra presenta los correspondientes personajes en el baile de carnaval. Schumann combina personajes de la comedia italiana y francesa con personajes

---

<sup>22</sup> Vid. PERREY, Beate Julia. *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge University Press, 2007. p. 72.

reales de su vida cotidiana y compositores admirados por él. En el caso de los personajes de su vida cotidiana, aparecen con pseudónimos. Sin embargo, a los compositores los nombra por su nombre real.

#### 4. 1. *Preámbulo*

Los primeros 24 compases están basados en el tema que compuso para sus variaciones *Scenen*. El tema estaba tomado de la obra de Schubert *Sehnsuchtwalzer*. Tras la muerte de su amigo Shunke interrumpió estas variaciones y reutilizó el tema para el *Preámbulo*.

El *Carnaval Opus 9* está inspirado en el libro *La edad del pavo* de su compositor favorito, Jean Paul Richter. En el penúltimo capítulo de este libro se anuncia un baile de carnaval.

El texto hace referencia al personaje de Walt: «Al abandonar su pequeña vivienda, pidió a Dios volver a ella con el corazón alegre. Le ocurría como a un héroe sediento de fama, que sale a librar su primera batalla»<sup>23</sup>

Como bien podemos observar en los 24 primeros compases del *Preámbulo* se caracteriza por su sonido majestuoso y sonoro, como si de unas trompas se trataran dando la entrada al comienzo del carnaval. El relato continúa: «Por último, al aventurarse a entrar en la concurrida sala contigua se encontró con la verdadera pista de baile, ruidosa y bullidora, llena de figuras danzantes y sombreros de fantasía. ¡Qué cielo mágico, de aurora boreal, rebosante de personajes que se entrecruzan!»<sup>24</sup>

Una vez leído esto, podemos situar esta imagen después del himno majestuoso de los 24 primeros compases, es decir, desde el compás 25 hasta el 46. En estos compases, se produce un cambio rítmico a modo de vals, con unas melodías en contrapunto imitativo que nos marcan el inicio del baile, ofreciendo un cambio temático contrastante ya que pasamos de tener que interpretar un sonido majestuoso y largo, de trompetas, a una melodía juguetona. Esta melodía en contrapunto imitativo nos da la imagen de las figuras entrecrocadas, a continuación Schumann representa el bullicio de la gente o mareas humanas en los compases 37-40 y 43-46.

La pieza continúa con un nuevo vals en el compás 47. Este vals comienza de forma tranquila, pero tras la aparición de las octavas en el compás 55 incrementa la tensión sonora, siendo inestable. Esta inestabilidad se ve marcada seguidamente por

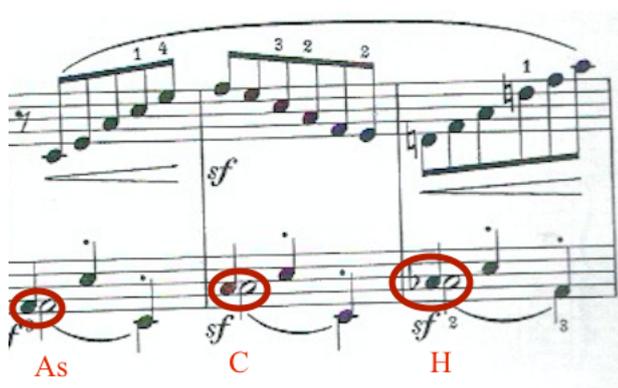
<sup>23</sup> RICHTER, J. Paul Friedrich. *La Edad del Pavo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p. 491.

<sup>24</sup> RICHTER, J. Paul Friedrich. *La Edad del Pavo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p. 492.

tres factores que escribe Schumann: 1 el *accelerando* que pide al final de este vals a partir del compás 69; 2 el cambio rítmico, utilizando el puntillo en los compases 71-77; 3 la presencia de una dinámica en *pianissimo* que llaman la atención del oyente. Esto nos desemboca otra vez a una melodía imitativa con la representación de figuras entrechocadas (compases 79-86) y la representación de las mareas humanas en el vivo (87-113).

El *Preámbulo* finaliza con una coda en presto y con una izquierda en forma de vals. Además Schumann pide el uso del pedal para acabar con una sonoridad grandiosa como el principio de este *Preámbulo* (compases 114-139).

En el análisis del *Preámbulo* de esta obra en el que vemos una descripción de escenas de la obra de Jean Paul, nunca podremos archivarla como música absoluta, ya que el autor trata de sugerir una serie de escenas que suceden en este baile de carnaval. Por lo que, podríamos decir que la temática de carnaval le sirve para desarrollar la obra y no para ofrecer una imagen concreta de esta.



Extracto de partitura n.º 1 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n.º 2 Asch.

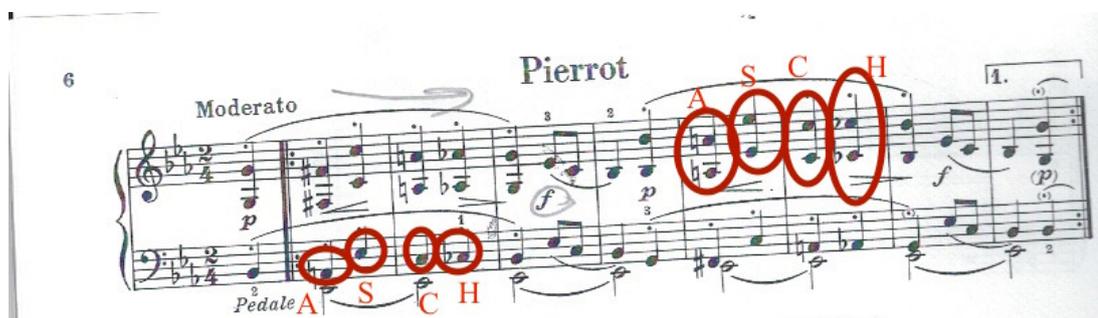
#### 4. 2. 1. Pierrot y Arlequín.

Proviene de la comedia del arte y constituyen una pareja en este *Carnaval Opus 9*, siendo un personaje antítesis del otro. Pierrot y Arlequín son rivales y ambos se disputan el amor de Colombina, una joven de gran belleza.

#### 4. 2. 2. Pierrot

Este personaje de la Comedia del Arte, representado inicialmente como una persona encantadora y amable, era tan confiado e ingenuo que los demás se aprovechaban de él. Se transformó en el payaso triste de la comedia, al quedar su corazón roto por Colombina quien amaba a Arlequín. Está normalmente

representado por un sencillo mimo, triste y melancólico, vestido y maquillado de blanco. A menudo es objeto de bromas debido a su cobardía, pero nunca pierde su dignidad.

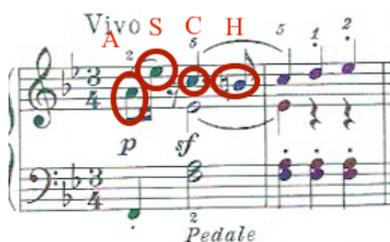


Extracto de partitura n.º 2 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n.º 3 ASCH.

La pieza tiene dos temas contrastantes: Uno refleja una ensoñación (anacrusa del compás 139-primera parte del 142), inestable con las notas de ASCH (la, mi bemol, do, si) en el bajo y con figuración larga. El segundo motivo (segunda parte del Compás 142- primera parte del 143) es obstinado, firme, con figuración más corta representando la realidad de Pierrot. Schumann consigue representar estos dos temas completamente contrastantes enfrentando el mundo ideal y ensoñador a la tozuda realidad.

#### 4. 2. 3. *Arlequín*

Es vivo, astuto, glotón, siempre esta en busca de compañía femenina y viste un disfraz multicolor. Además, Arlequín es el criado de Pantalón, un viejo gruñón. Las letras de ASCH están al principio del tema y tiene un motivo volador, rápido y caprichoso. Schumann representa su carácter juguetón, vivo y guasón de este personaje (compases 1-7 hasta la primera parte). El segundo motivo también es obstinado como el de Pierrot, pero tienen significados distintos. Podíamos imaginarnos que este tema obstinado escenifica la parte gruñona de Pantalón, su amo, quien reclama la atención del astuto Arlequín.



Extracto de partitura n.º 3 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n.º 3 ASCH.

Pierrot y Arlequín,  
mirándose sin  
rencores,  
después de cenar,  
pusiéronse a hablar  
de amores.  
Y dijo Pierrot:  
–¿Qué buscas tú?  
–¿Yo?  
¡Placeres!  
–Entonces, no más  
disputas por las  
mujeres.  
Y sepa yo, al fin,  
tu novia, Arlequín.  
–Ninguna.  
Mas dime, a tu vez,  
la tuya.  
–¡Pardiez!  
¡La Luna!

(Manuel Machado)<sup>25</sup>

#### 4.3. *El valse noble*

Es una de las piezas que tiene un título que no evoca personas, sino que hace referencia al baile austríaco. Tenemos un tema A majestuoso en *forte*, el tema B es íntimo y delicado con la aparición de un piano. En esta pieza, Schumann cambia el orden de la criptografía nº 3, originalmente tendría que ser ASCH y utiliza ASHC.



Extracto de partitura nº 4 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 ASCH-ASHC

Si observamos bien la posición de esta pieza, vemos que hace la función de interludio musical separando los personajes de Pierrot y Arlequín, con los de Eusebius y Florestán. Este vals nos recuerda a los vales nobles que compuso Schubert en 1826 y 1827. Además constituye el ideal romántico de Schumann convirtiendo lo ideal de la vida en algo poético.

<sup>25</sup> D'ORS, Miguel. *Estudios sobre Manuel Machado*. 1º ed. Sevilla: Renacimiento, 2000. p. 23.

#### 4. 4. 1. Eusebius y Florestán, *alter ego* de Schumann.

Están inspirados en los personajes Vult y Walt de Jean Paul Richter. Son personajes creados del *alter ego* de Schumann, y que constituyen pese a todo una unidad. Estos personajes ficticios son los que mejor expresan su dualidad afectiva que posteriormente se desarrollaría en una bipolaridad. Florestán y Eusebius están presentes a lo largo de toda la vida de Robert Schumann, aparecen en sus cartas, críticas y diarios.

#### 4. 4. 2. *Eusebius*

El mismo contraste que encontrábamos en los personajes de Pierrot y Arlequín lo hallamos ahora entre Eusebius y Florestán, si bien de una manera más personal. Eusebius es indeterminado, se expresa con perífrasis, con el uso de bordaduras y escapadas, dando rodeos para no decir cosas demasiado determinadas.



Extracto de partitura n.º 5 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n.º 3 ASCH.

«He aquí el propio Eusebius, dudando con sus fluidos septillos, tierno y temeroso, hermano de Pierrot, pero habiendo abdicado completamente de su voluntad de acción»<sup>26</sup>

#### 4. 4. 3. *Florestan*

Su carácter es impetuoso, apasionado y enérgico. Schumann se identificaba mucho con Beethoven y en ocasiones llegaba a describirlo como al personaje de Florestán. Eusebius aparecía en la revista de forma dubitativa, divagando y esto Florestán lo odiaba, entrando impetuosamente en la revista, como ocurre en estas miniaturas musicales. El vals contiene las notas musicales de ASCH siendo construido también con esas mismas notas el tema de Eusebius, y coincidiendo

<sup>26</sup> RENÉ DE TRANCHEFORT, François. *Guía de la música de piano y clavecín*. 1.ª ed. Madrid: Altea, 1990. p. 721.

ambos en una misma persona. Además en esta miniatura Schumann hace alusión al tema *Papillons Opus 2*.



Extracto de partitura nº 6 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 ASCH.

#### 4. 5. *Coquette*

Podemos observar dos personajes al igual que ocurría en otras miniaturas. El primer personaje es una figura femenina: coqueta, elegante, caprichosa con movimientos llenos de gracia y picardía. El segundo tema lo forma el *fortissimo* de la apoyatura a su resolución. Se describe un dialogo entre esta *Coquette* y su acompañante, que trata en vano de retenerla.



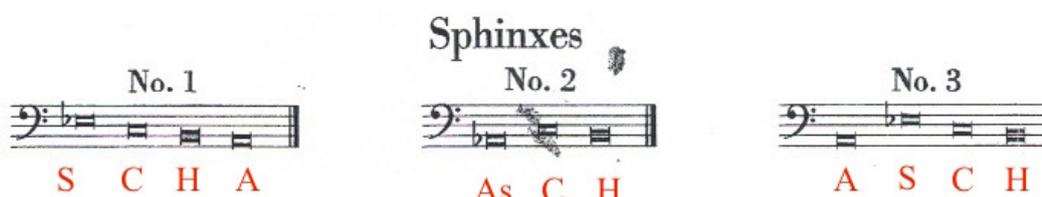
Extracto de partitura nº 7 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 ASCH.

#### 4. 6. *Réplique*

Es una continuación de *Coquette* que continua coqueta y caprichosa siempre encadenándose (compases [1-4] [6-7] [13-14] ) frente a la suplica de un interlocutor que trata de retenerla (compases [4-5] [8-12] [15-16] ).Describe un diálogo entre *Coquette* y su interlocutor. No utiliza ninguna criptografía probablemente porque esta pieza hace de cierre de *Coquette*, basada en la Criptografía nº3.

#### 4. 7. *Sphinxes*

Schumann escribe estas notas fruto de las distintas combinaciones musicales de la palabra ASCH pero no sabemos si era con la intención de que se tocara o era la explicación del uso de las letras en este carnaval. Algunos pianistas la tocan interpretando sólo las redondas de esta miniatura y otros realizan una improvisación de estas criptografías. Las esfinges, en Jean Paul, tienen un significado especial. El autor diferenciaba dos clases de pensamientos: Diurnos o voladores de día y los nocturnos o esfinges. No estamos seguros si Schumann había leído estas *Esfinges* de Jean Paul pero las *Esfinges* de Schumann más que portadoras de secretos como los egipcios, revelan los secretos de cómo está hecho el *Carnaval*.



Extracto de partitura nº 8 del *Carnaval Opus 9*.

Schumann se define como una crisálida esperando su cambio. La palabra alemana de larva es *larve* que en sus equivalentes en francés y latín también significa máscara. Así que *larvestanz* (baile de máscaras), un capítulo de Jean Paul hace esta asimilación de *larves* con máscaras. Este juego de palabras lo emplea el propio Schumann, en una carta a su familia y en ella dice que hay una transformación de larvas o máscaras en mariposas, la carta es juvenil y posterior a este carnaval. Por lo que también podríamos analizar estas notas en cuadradas como una larva musical que da lugar a las mariposas, ya que después de esta pieza viene *Papillons*.

#### 4. 8. *Papillons*

Tiene dos componentes sonoros: la mano derecha tiene un motivo vertiginoso, imitando el revoloteo de una mariposas y en la mano izquierda aparece la indicación de *quasi corno* (casi trompa). El significado de mariposas para Schumann, si analizamos sus cartas, lo muestra como algo efímero, pasajero, convirtiéndose en las emisarias del amor. Así que el matiz de las trompas de la mano izquierda es el matiz de la lejanía, sugiriendo la lejanía de quien se va. También existe la evocación de las mariposas como una liberación del cuerpo que le aprisiona ya que Schumann se sentía así muchas veces. Teniendo toda esta información

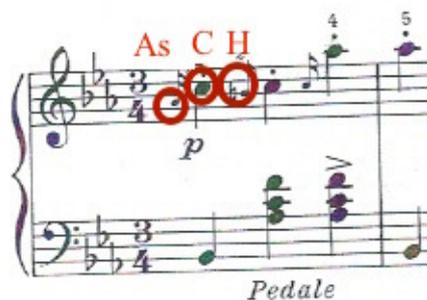
*Papillons* parece como si una mariposa se hubiera despojado de la larva de la esfinge y se pusiera a revolotear, llena de luz y color.



Extracto de partitura nº 9 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 ASCH.

#### 4. 9. *A.S.C.H.-S.C.H.A. (Letras danzantes)*

Como título de la miniatura tenemos las criptografías musicales respectivas a la ciudad natal de Ernestine y al apellido de Schumann, por lo que será fácil visualizarlos en este vals. Esta pieza se divide en tres partes. La primera frase inicial duraría hasta los ocho primeros compases, luego continua con este motivo inicial variándolo hasta el compás 24. Después de las repeticiones nos encontraríamos con la tercera parte, que constituye la coda.

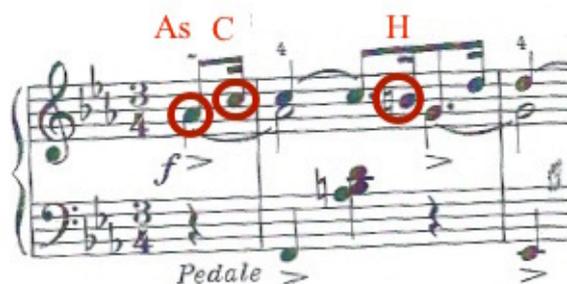


Extracto de partitura nº 10 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 2 AsCH.

#### 4. 10. *Chiarina*

Es el retrato musical de la que más tarde fue la esposa del autor, Clara Wieck. Aún niña, tenía una relación de gran afecto con Robert por aquel entonces. El ritmo obstinado de esta pieza puede que retrate una personalidad voluntariosa y terca como parece ser que era Clara. Robert, en una carta, decía que era obstinada y que tocaba como una sargento de caballería al piano y que pronto tendría a su padre y a su madrastra bajo sus órdenes. Esta pieza la tocaría Clara Wieck toda su vida, fue el

primer retrato que Robert le regaló y es la pieza que marca el inicio de su posterior historia.



Extracto de partitura n.º 11 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n.º 3 AsCH.

#### 4. 11. Chopin

Schumann escribe sobre los *Preludios* de Chopin rechazando el análisis técnico, utilizando simplemente la pasión, el sentimiento y el deseo de manera excelente y lúcida. Su crítica, alegre y entusiasta es un paradigma del pensamiento musical que une la música y la palabra con pleno Romanticismo. Chopin, a su vez y por el contrario, rechaza toda vinculación extra musical de su obra convirtiéndose en otro paradigma, esta vez contrario, ajeno a la concepción romántica del momento, orientando la concepción de su obra hacia la música absoluta, es decir una música que está libre de toda conexión explícita con un referente, ya sea textual o de obra índole.<sup>27</sup>

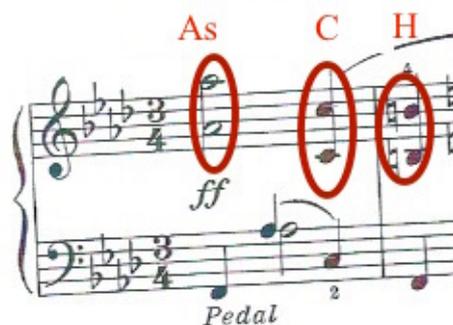
Con esta cita observamos lo diferentes que eran Schumann y Chopin. Schumann supo apreciar y admirar el talento de Chopin, sin embargo, este genio polaco nunca llegó a admirar a Robert. Chopin dijo sobre el *Carnaval Opus 9* que no tenía nada de música, e incluso se llegó a indignar por estar en tal obra. En cambio, admiró y respetó a la talentosa Clara Wieck como una gran pianista. Schumann no tuvo trato cercano con Chopin. A pesar de esto, lo admiraba y veneraba en su revista como un gran fan, haciéndole miembro de la Cofradía de David contra los filisteos.

Resulta paradigmático cómo interpretar esta obra. Digamos que Schumann se disfraza armónicamente con unas armonías Chopinianas, además de una melodía cantante y temblorosa. Esto nos plantea la duda si deberíamos interpretarlo como un ensoñador Schumann que disfruta de la figura de Chopin o hacer una interpretación más introspectiva del polaco, ensimismándonos de cualquier cambio armónico. Ambas visiones pueden ser correctas siendo la máscara parte del enmascarado. Como si de una metonimia poética se tratara.

<sup>27</sup> CASCALES, Claudio. «Contextualización del artículo que realizó Robert Schumann a propósito de los preludios Opus 28 de Frédéric Chopin», *Claudiocascales.blogspot.com.es*. Extraído de: <http://claudiocascales.blogspot.com.es/2014/04/contextualizacion-del-articulo-que.html>.

#### 4. 12. *Estrella*

Es el seudónimo que Robert utiliza para describir a su entonces amada y prometida, Ernestine von Fricken. Schumann la describe del siguiente modo en una carta que escribe a su madre en 1834: «Ella tiene una deliciosa pureza, es inocente, es delicada y reflexiva, profundamente unida a mi y a todo lo artístico y descomunadamente musical»<sup>28</sup>



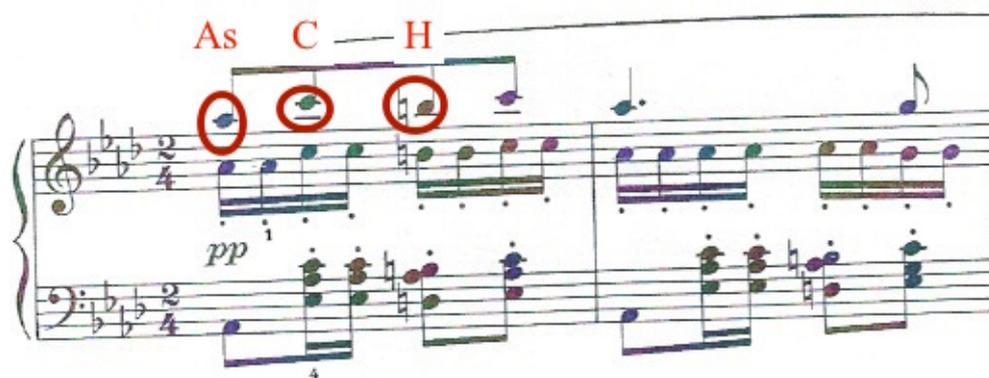
Extracto de partitura n.º 12 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n.º 3 AsCH.

Resulta curiosa la descripción que nos da Schumann de ella, debido a que en su retrato musical se le representa con un vals apasionado que acaba abruptamente en *fortísimo*. De manera que Ernestine aparece representada como una mujer con carácter. La pieza tiene dos temas: un tema apasionado de doce compases construido con las letras ASH, y un segundo tema veloz y expresivo (Compases 13-29).

#### 4. 13. *Reconnaissance*

Es la escena en la que dos enamorados vuelven a encontrarse. Un ligero temblor producido por la emoción embarga sus ánimos. Aquí bailan dos máscaras al unísono. En el registro agudo está la mujer entonando las notas de ASCH y abajo esta el hombre con timbre de bandolina haciendo el ritmo de una polka muy animada.

<sup>28</sup> CHISSELL, Joan. *Schumann: La música para piano*. 1.º ed. Barcelona: Idea Books, S.A. 2004. p. 23.



Extracto de partitura n° 13 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n° 3 AsCH.

En los compases 8-16, con la inestabilidad armónica parece que presenta, hombre y mujer se reconocen, quizás sea Robert y Ernestine en la mente de Schumann. Esta confusión armónica representa este reconocimiento, tal vez. Viene luego el diálogo, en el que se hablan en apasionado duo en los compases 17-44, repitiéndose al final el primer tema inicial.

#### 4. 14. *Pantolon et Colombine*

Son dos personajes de la comedia italiana. Pantalón constituye el arquetipo del viejo avaro: libidinoso, piensa que todo se puede comprar y vender con dinero, pero nunca lo quiero gastar. Es un comerciante tacaño, a veces apreciado por la nobleza, y otras veces arruinado. Además, es el amo de Arlequín a quien trata despiadadamente.



Extracto de partitura n° 14 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n° 3 AsCH.

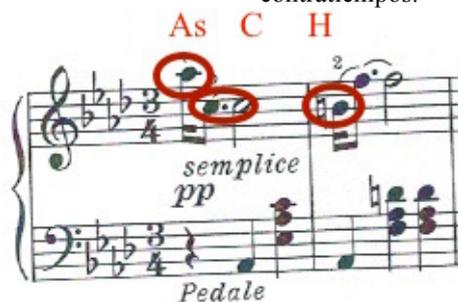
Colombine se trata de una criada. En ocasiones se le llama Arlequina, siendo la amante de Arlequín. Es característico su denso maquillaje y el hecho de llevar un tamborcillo para rechazar los intentos de acoso de Pantalón. Este personaje va sin máscara y viste con unos ropajes deshilachados.

En esta pieza Pantalón aparece en los compases 1-12, 21-34, y Colombina, en los compases 13-20, 35-38. Podemos imaginarnos al gruñón de Pantalón detrás de Colombina, quien rechaza a carcajadas al viejo avaro.

#### 4. 15. *Valse alemán*

El tema que emplea es de los *valeses románticos Opus 4* de la joven Clara Wieck.

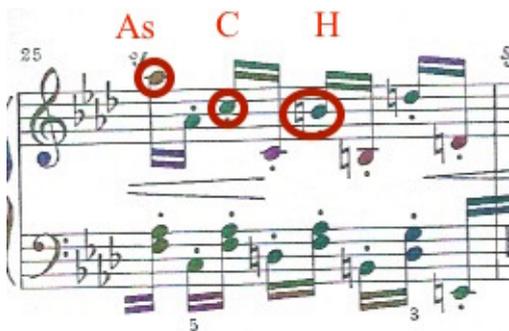
El vals alemán, desarrolla sus graciosas y suaves volutas sobre un ritmo muy schubertiano, negra-cuatro corcheas y aparece de repente Paganini, cuya turbulenta intervención interrumpe por instante el desarrollo del apacible vals con su peligroso staccato lleno de contratiempos.<sup>29</sup>



Extracto de partitura nº 15 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 AsCH.

#### 4. 16. *Paganini*

Schumann trasladó al piano un estudio idealizado de violín de un *staccato* de arco sobre dos cuerdas. La discordancia de las manos junto con los grandes saltos de la izquierda hace que esta miniatura de escasa duración sea pianísticamente la más difícil de todo el *Carnaval Opus 9*.



Extracto de partitura nº 16 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 AsCH.

#### 4. 17. *Aveu*

Como sabemos por el propio autor, dado al título de la obra, *Aveu* es una confidencia de amor. La miniatura tiene un lirismo sincopado, evolucionando de la tonalidad de fa menor a la bemol mayor.

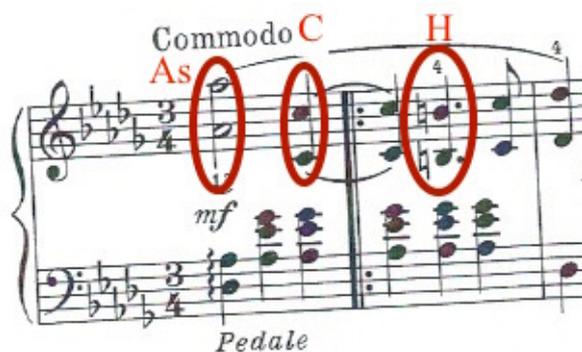
<sup>29</sup> RENÉ DE TRANCHEFORT, François. *Guía de la música de piano y clavecín*. 1º ed. Madrid: Altea, 1990. p. 721



Extracto de partitura nº 17 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 AsCH.

#### 4. 18. *Promenade*

Las páginas más llenas de dolor de todo el *Carnaval Opus 9* se encuentran en este fragmento. Idas y venidas de la pareja en la sala, con frases apasionadas y sollozos.



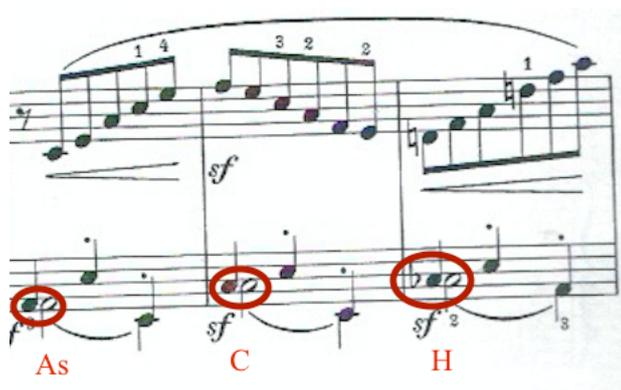
Extracto de partitura nº 18 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía nº 3 AsCH.

«Paseo, otro vals, pero el más auténtico de todos, muy chopeniano por su elegancia, sus murmullos en apartado, su inquietud armónica, con repetidas escapadas hacia si bemol».<sup>30</sup>

#### 4. 19. *Pause*

Es de carácter florestanesco muy precipitado y mueve aquel motivo del *Preámbulo* de las mareas humanas a una velocidad vertiginosa conduciéndonos sin pausa a la última miniatura. Podíamos concebir esta miniatura como una llamada hacia todos los personajes del *Carnaval Opus 9*, quienes libran una batalla en la última miniatura.

<sup>30</sup> RENÉ DE TRANCHEFORT, François. *Guía de la música de piano y clavecín*. 1º ed. Madrid: Altea, 1990. p. 721.



Extracto de partitura n° 19 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n° 3 AsCH

#### 4. 20. *Marcha de la Cofradía de David contra los filisteos*

Los miembros de “La Liga de David” son los compositores y músicos que Schumann defendía. Son una sociedad imaginaria cuyo objetivo era defender lo ideales artísticos de estos nuevos compositores. En esta liga, esta presente Chopin, Beethoven, Brahms, Clara Wieck, Friedrich Wieck entre otros. Esta sociedad esta en contra de los formulismos, la gente retrógrada y conservadora o academicista a quienes Schumann define como “filisteos”. En su origen, los miembros de “La liga de David” fueron nombrados tras el bíblico Rey David, Rey que derrotó a los filisteos liderados por Goliat.

La miniatura comienza con una marcha heroica, muy optimista y arrolladora. Toda la pieza es un enorme acelerando, además sus temas recuerdan a los del *Preámbulo*.



Extracto de partitura n° 20 del *Carnaval Opus 9*. Criptografía n° 3 AsCH

El Non Allegro, pesadamente acentuado, con algunos voluntarios arcaísmos de escritura, precede al alegre desfile del torbellino de los danzantes (Molto vivo), una especie de brillante manifestación de los amigos de Schumann. El ritmo de la Danza del abuelo se anuncia en la mano derecha con unas disonantes armonías brahmsianas en la dominante de do menor. El propio tema aparece pesadamente en los bajos, en mi bemol mayor y más adelante en la bemol. Esta vieja melodía popular alemana- que Schumann llama “tema del siglo

XVII"-, utilizada ya al final de Mariposas, quiere simbolizar aquí a los filisteos, los eternos viejos, los burgueses del arte y de la vida. La continuación hace que se alterne esta melodía con importantes reminiscencias de la parte más rápida del Preámbulo y su coda en estrecho, de sincopas jadeantes y delirantes bandazos corona alegremente en prestissimo esta obra.

(Molto vivo) aparece un desarrollo emulando el conflicto, esto es la antigua danza del abuelo en este caso lo utiliza Schumann para caricaturizar a los filisteos como gente retrógrada y conservadora o academicista. Para llamarles carcas lo hace con esta alusión al abuelo.<sup>31</sup>

Uno de sus escritores favoritos, Goethe, ya había escrito lo siguiente acerca de los filisteos:

Los poemas son como cristales pintados.  
Si se mira el interior de la iglesia desde fuera,  
Se ve todo oscuro y lúgubre;  
Y así lo ve también el señor Filisteo:  
Él puede ser deprimente  
Y seguir siéndolo toda su vida.<sup>32</sup>

## 5. Elementos de la estética schumanniana en el *Carnaval*

### *Opus 9*

La música de Schumann tiene la capacidad de elevarte a su mundo ficticio, provocándonos una grandísima fascinación tanto al oyente como al intérprete.

Parece obvio señalar el gusto de la criptografía en sus composiciones. En ocasiones, portadoras de secretos de su propia vida.

Resulta innegable que los sentimientos que evoca son rara vez tan directos o evidentes como los de la música de algunos de sus contemporáneos románticos. El cuestionamiento de “qué quiso decir” viene una y otra vez a nuestro encuentro. Su escucha “es forzosamente intervención, interpretación, desciframiento, lectura y casi escritura”. Pero solamente su audición requiere de esta actitud: para aquel que intenta interpretar alguna de sus páginas (hablar simplemente de “ejecutarlo” resultaría insuficiente) se torna imprescindible la capacidad de leer entre líneas, de buscar por debajo de ese complejo entramado de sonidos aquellas intenciones ocultas, sin las cuales el estilo schumaniano perdería su sello característico. Existe otro punto clave: la abundancia de palabras en su música. Palabras en su interior (la inspiración poética y literaria), palabras en torno a ella (los títulos y las profusas indicaciones en las partituras) y palabras también por debajo (aquellas de las que las notas son sólo una sombra)<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> RENÉ DE TRANCHEFORT, François. *Guía de la música de piano y clavecín*. 1 ° ed. Madrid: Altea, 1990. p. 722.

<sup>32</sup> GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del Romanticismo*. 1° ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 65.

<sup>33</sup> AZAR, José. *Elementos de la estética schumanniana: Fundamentación teórica tesina de graduación*. 1° ed. Buenos Aires: IUNA Departamento de Arte Musicales, 2014. p. 3.

## 5. 1. Influencia literaria en el *Carnaval*

Para entender la estética de la obra debemos mostrar los pensamientos de la estética romántica de Friedrich Schlegel y Jean Paul Richter.

Puede decirse que el creador del fragmento romántico fue Friedrich Schlegel, quién lo definió justamente a través de un fragmento publicado en 1798: “Un fragmento debe ser una pequeña obra de arte, completa en sí misma y separada del resto del universo como un erizo”. Vale la pena detenerse a analizar la frase de Schlegel: El erizo, al enrollarse sobre sí mismo, tiene una forma geométrica definida, aunque borrosa en sus bordes. Sobre todo, esta forma se proyecta más allá de sí misma de una manera provocativa. Provocación que queda en evidencia en el fragmento antes citado, con la contradicción de “fragmento- completo”, que, aunque separado del universo, sugiere perspectivas distantes. Lo que es completo y acabado en sí mismo es la forma del fragmento, su unidad y su individualidad frente a otros fragmentos. Pero no así su contenido, que, como podemos observar, permanece abierto, inacabado, exhortando una actitud interpretativa permanente y que puede ser renovada en cada nueva lectura.<sup>34</sup>

Podemos señalar la influencia literaria que sufre Schumann en su gusto por las microformas, presentes en el *Carnaval Opus 9*. Cada pieza tiene una máxima representación del fragmento, una nueva manifestación del estilo, llenas de la alternancia más rápidas entre los pasajes íntimos y brillantes, entre la dulzura y lo enérgico. Pequeñas formas con variedad tonal, saltos, finura en el empleo del *legato* y el *staccato* etc.

Schlegel dejó bien establecido el papel de la poesía en el arte:

Ejemplo extraído de los “Fragmentos del Lyceum” de Schlegel.  
“También en poesía todo lo completo puede en verdad quedarse a medias y todo lo que está a medias resultar, sin embargo, auténticamente completo”<sup>35</sup>

El modo poético romántico se encuentra todavía en un devenir constante; sí, esta es su verdadera esencia, que nada más puede ir a un devenir eterno, que nunca puede cumplirse definitivamente<sup>36</sup>

El *carnaval Opus 9* cumple con esta ideología, las miniaturas pueden tocarse de forma individual y sonar completas. Sin embargo cuando escuchamos la obra completa, no podemos concebir la eliminación de ninguna miniatura, de lo contrario perdería el significado de la obra en su totalidad.

El afán de lo infinito, el ansia de lo absoluto, de trascendencia, de llevar la expresión al límite poniendo en peligro la coherencia del discurso, constituye una

<sup>34</sup> AZAR, José. *Elementos de la estética schumanniana: Fundamentación teórica tesina de graduación*. 1º ed. Buenos Aires: IUNA Departamento de Arte Musicales, 2014 . p. 7.

<sup>35</sup> AZAR, José. *Elementos de la estética schumanniana: Fundamentación teórica tesina de graduación*. 1º ed. Buenos Aires: IUNA Departamento de Arte Musicales, 2014. p. 7.

<sup>36</sup> CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*.

1º ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona , 2006. p. 72.

característica común de los primeros románticos alemanes. Esta asfixia de la búsqueda de lo infinito y coherente, les lleva a recurrir a la ironía: la facultad de sobre llevar la angustia y, de esta manera conciliar posiciones contradictorias.

Friedrich Schlegel subrayó que sólo mediante una variedad de enfoques intrínsecamente contradictorios podía la humanidad aspirar siquiera a vislumbrar lo absoluto, a alcanzar un reconocimiento pasajero de su esencia totalizadora.

Este anhelo fundamental de obtener una síntesis de opuestos ayuda a explicar la predilección romántica por la ironía, perspectiva que permitía (y, de hecho, exigía) el reconocimiento de que dos puntos de vista absolutamente contrapuesto podían ser igual de válidos y reforzarse mutuamente.<sup>37</sup>

El uso de la ironía consigue la preservación del orden y la uniformidad de la forma pero permite la irrupción del desorden, asumiendo a la vez diferentes papeles. Representando el arte imperfecta y por consiguiente, absoluta.

De la misma manera que en las letras, en música esta estética implica dejar un lugar para un detalle ambiguo y desconcertante que pone en jaque el equilibrio de la lógica formal pero sin llegar al punto de destruirla. Una de las formas de lograr ese efecto es la aparición de una nota, frase o sección que parecen venir desde fuera.<sup>38</sup>

Podemos hacer un símil de esta frase con lo que realiza Schumann en la miniatura de *Florestan*, cuando Schumann introduce un fragmento de *Papillons Opus 2* como elemento contradictorio, escribe con ironía «¿Papillons?».

De manera que un elemento incompleto, externo de la obra, consigue un arte imperfecta, absoluta y acabada gracias al uso de la ironía. Conciliando dos temas contradictorios. Schumann rompe con el Racionalismo Clásico y ofrece la posibilidad de lograr en el caos, un orden musical.

La ironía hace algo más que exponer simplemente la insuficiencia de la lógica discursiva: Afirma aun cuando niega. Al socavar la premisa del significado referencial, al descubrir la posibilidad de que haya significados múltiples (e incluso contradictorios), establece una distancia entre nuestra perspectiva y nuestro yo, primer paso necesario hacia el objetivo último de salvar el abismo entre sujeto y objeto. Por eso, Jean Paul habla de «idea aniquiladora o infinita» del humor o, como llamamos en la actualidad, de la ironía. Lo aniquilado es la fijeza perspectiva, y lo que llena el vacío es la infinitud.<sup>39</sup>

Jean Paul Richter, fue otro gran autor de la literatura fantástica romántica. Su estilo tenía una mezcla de realismo e imaginación, de retórica pedante y de estilo coloquial. La prosa poética de Jean- Paul, ágil, sutil y susceptible de moverse en

<sup>37</sup> BONDS, Mark Evan. *La música como pensamiento: El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. 1º ed. Barcelona: Acantilado, 2014. p 151-152.

<sup>38</sup> AZAR, José. *Elementos de la estética schumanniana: Fundamentación teórica tesina de graduación*. 1º ed. Buenos Aires: IUNA Departamento de Arte Musicales, 2014. p. 8.

<sup>39</sup> BONDS, Mark Evan. *La música como pensamiento: El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. 1º ed. Barcelona: Acantilado, 2014. p. 153.

registros diferentes, constituye el espejo donde ha querido reflejarse la música de Schumann. Los personajes creados por Jean Paul, Vult y Walt, constituyen los *alter ego* de Schumann, Florestán y Eusebius, ambos presentes en el *Carnaval Opus 9*. Estos personajes forman las dos personalidades de Schumann y escenifican dos temperamentos opuestos.

A continuación cito un pasaje de la novela de Jean Paul *Flegeljahre*, donde remarca a estos dos personajes:

-Pero ¿Cómo puede ser uno tan orgulloso y tenerse por la única persona que conoce la verdad plena?- Objetó Walt.

- Todo el que desconfía de los demás –repuso Wult- debe tener a su lado alguien para romper la coraza, abrirse el pecho y decirle: mira aquí dentro. Para mí ese alguien eres tú, porque en el fondo, y aunque también tú tengas mucho mundo, según veo, eres fiel compañero, un poeta puro y, además, mi hermano, mi gemelo... Quede claro.

A Walt nada le resultaba más fácil que ponerse en el lugar del otro. Miró el bello rostro del hermano, manchado de sarpullidos y efélides, gajes de su vida itinerante, y pensó que, de haber continuado él en su vida oscura, hubiera ahorrado a Vult la múltiple urticaria moral.<sup>40</sup>

## 5. 2. La contradicción como estilo propio.

Schumann fue un gran admirador de Beethoven y Schubert, ambos autores clásicos, de los que se nutrió. Beethoven, en la forma Sonata ofreció un mayor desarrollo tonal y gran sorpresa en el uso de las dinámicas que sus antepasados. Schumann, sin embargo, no tiene el objetivo de desarrollar un mismo tema y llevarlo hasta su máximo esplendor. El desarrollo tonal que se lleva a cabo en el Romanticismo, hace que pierda interés la exposición de un tema B que demanda la forma Sonata.

De manera que, a pesar de intentar encajar en las formas clásicas seguidas por Beethoven y Schubert, su desarrollo tonal le lleva al uso de las microformas o fragmentos.

Schumann creaba nuevos temas y los introducía sin ningún tipo de preparación (inexistencia del puente clásico), a pesar de lo cual tuvo la capacidad de introducir nuevas tonalidades alejadas y conseguir coherencia en la obra. Lograba traducir el caótico sentimiento en música. Utilizaba al igual que Beethoven cambios abruptos de dinámicas pero lograba suavizarlos o prepararlos con el uso de los *ritardando* o *accelerando*, siendo parte del discurso musical. Por consiguiente, Robert Schumann consiguió gran maestría en las microformas, sin romper la unidad

<sup>40</sup>RICHTER, J. Paul Friedrich. *La Edad del Pavo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p. 82.

que tanto admiraba de las formas clásicas, ayudando al desarrollo y nacimiento de las obras surgidas en miniaturas.

Pongamos un ejemplo de estas técnicas en el *Preámbulo* del *Carnaval Opus 9*.

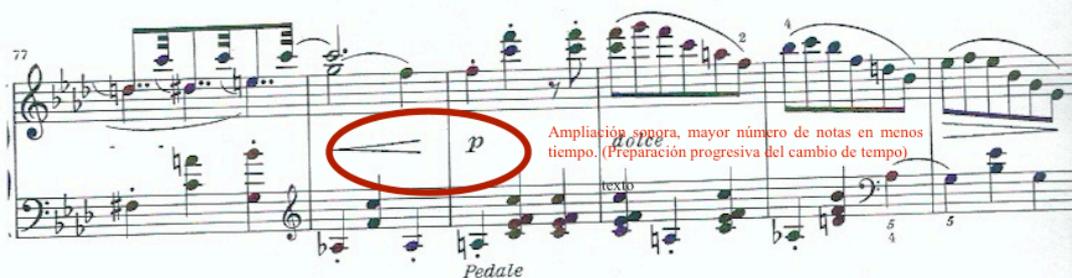


Aparición del *accelerando*

Extracto de partitura nº 21 del *Carnaval Opus 9*.

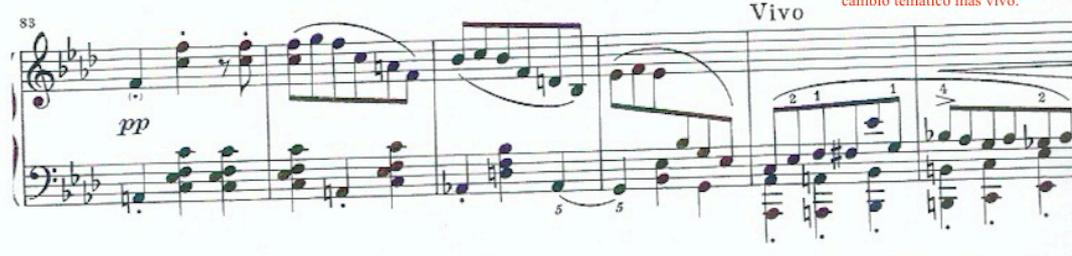


Cambio rítmico, animato poco a poco hasta llegar al vivo



Ampliación sonora, mayor número de notas en menos tiempo. (Preparación progresiva del cambio de tempo)

Llegamos al cambio de tempo y conseguimos un cambio temático más vivo.



Extracto de partitura nº 22 del *Carnaval Opus 9*.

Podemos observar como, mediante el cambio de dinámica y el recurso del *accelerando*, va preparando distintos temas con un carácter diferente. Es decir, al introducirse el *accelerando*, unas dinámicas más vivas y un nuevo ritmo es capaz de moverse de un tema a otro sin preparación, logrando un discurso musical lógico. Consigue pasar de un *animato* a un *tempo vivo* sin ningún tipo de corte o interrupción, desarrollándolo de forma lineal y progresiva.

## CONCLUSIONES

La música clásica actual se encuentra en un punto en el que cada vez hay menos público dispuesto a consumir este género como producto. Muchos intérpretes se limitan a dar un concierto de una hora y media sin ofrecer ningún tipo de información previa de las obras. En ocasiones, esto sucede porque los mismos intérpretes no explican su conocimiento profundo de la obra en el escenario, y esto influye notablemente en la transmisión de la misma. La recopilación de información nos proporciona un vehículo útil para la interpretación. Tenemos la posibilidad de ofrecer nuestra visión interpretativa a través de una propuesta analítica dirigida al público, con el objetivo de compartir esa versión, y como consecuencia, conseguir que los oyentes sean partícipes activos en el entendimiento musical, al igual que el intérprete. Esto me ha dado mucho sobre lo que reflexionar, debido a que, con anterioridad a mi investigación, había interpretado dicha obra, pero estaba más centrada en que sonara lo más perfecto posible, que en la comprensión del carácter, transcendencia o significado de la misma.

Curiosamente, no contaba con la suficiente información para entender el *Carnaval Opus 9*, ya que el conocimiento necesario para comprenderlo no lo obtendría preocupándome solamente por la técnica al interpretarlo, sino comprendiendo el mensaje musical. Al igual que un actor obtiene el timbre vocal adecuado para el personaje, pensando en el carácter de este, un músico adquiere el sonido adecuado a la obra que interpreta cuando entiende lo que ha de plasmar. Incluso la escucha de grabaciones no me parece de gran utilidad si no sabemos cómo descifrar la interpretación. De hecho, en ocasiones, inconscientemente, tratamos de imitar una interpretación. Solamente con una imitación, la obra no suele sonar coherente en nuestras manos.

¿Por qué se produce esto? Por ejemplo, en el caso de la miniatura de *Pierrot*, hay dos temas claros: el primero hace referencia al mundo ensoñador, el segundo a la realidad. En la partitura nos aparece una dinámica *piano* y, abruptamente, aparece un *forte*. En el caso de un pianista formado, sabe establecer la coherencia entre estas dos ideas, porque entiende cuál es la sensación que se quiere dejar en el oyente, de acuerdo con la intención primigenia del autor. En cambio, si nos limitamos a seguir las directrices para hacer *piano* y *forte*, aunque los exageremos, nunca podremos explicar al público las dos ideas musicales porque no las llegamos a entender.

Limitarse a recordar las dinámicas, a la hora de interpretar la partitura, quizá no sea el camino más adecuado para entender el significado del mensaje musical en profundidad. Cuando, en mi opinión, basada en mi experiencia, no las realizamos porque simplemente no entendemos qué significan. Luego llegamos a un concierto y el público tampoco lo termina de entender, no recibe el mensaje musical del compositor. Lamentablemente, si estamos tan absolutamente preocupados por lo exclusivamente técnico, en ocasiones nos olvidamos del sacrificio que han realizado los compositores al escribir esta música y la trascendencia que tiene ello. Debemos tener en cuenta que un compositor escribe las dinámicas después o al tiempo de construir la idea musical. Esto debería implicar el conocimiento profundo de la obra para entender las indicaciones musicales.

Al haber realizado este trabajo de investigación encuentro que un intérprete debe buscar la información o recursos necesarios para entender el mensaje del compositor. Además, he conseguido ser más consciente del proceso interpretativo gracias a esta búsqueda acerca de la influencia que ejerce el conocimiento amplio de la obra y de sus circunstancias, frente a la mera ejecución de la misma.

Como aportación novedosa y creativa en mi trabajo de investigación, he propuesto un análisis literario de los personajes del *Carnaval Opus 9*, en algunos casos eran personajes que formaban parte de la Comedia del arte. No he encontrado referencias bibliográficas en castellano que expliquen de forma directa la función musical de estos personajes. He expuesto mis propias teorías, basándome en la reflexión de los referentes literarios y el carácter musical de cada miniatura.

A medida que avanzaba mi investigación comprendía cada vez mejor lo importante que fue para Robert Schumann dialogar, escribir críticas, cartas u otros escritos para expresar su visión de la nueva estética de la música romántica. Este descubrimiento me llevó a investigar su labor en la revista de *La Nueva Revista de Música*, adentrándome en el mundo schumanniano, desenmascarando el significado de la “Liga de David”. Así descubrí el carácter de los personajes de Estrella o Chiarina. Leyendo escritos de Robert Schumann, he sido capaz de conocer el vínculo emocional entre Schumann y cada uno de los personajes expuestos. A pesar de que, en ocasiones, no se reflejaba en la bibliografía la relación de los personajes desde un punto de vista profundo, en mi trabajo, he conseguido conectar las distintas visiones de los personajes del *Carnaval Opus 9* ofrecida por Tranchefort, Claude Samuel o Martin Greck.

Además, he intentado aportar el uso de la ironía en la miniatura de *Florestan*. Había leído escritos sobre Filosofía de Schlegel donde exponía el uso de la ironía. A pesar de la lectura de información en la que relacionaban la música de Schumann con la Filosofía de Schlegel, no se establecía claramente la relación del uso de la ironía en la obra de Schumann. Los románticos comprendían la búsqueda de lo infinito, lo trascendente, como un objetivo esencial en la vida, lo que les provocaba una gran asfixia. En ocasiones, para apaciguar esa sensación, hacían uso de la ironía. Esta técnica era utilizada por literatos románticos, como el autor favorito de Schumann, Jean Paul Richter. En la música romántica, no era muy común hacer uso de la ironía, pero en Schumann, aparecía este recurso literario con un humor irónico, propio de Jean Paul o E. T. A. Hoffmann.

Finalizando esta conclusión podría continuarse la investigación con las bases de mi trabajo realizando un análisis comparativo de grabaciones. Haciendo uso de versiones orquestales de la obra e interpretaciones para piano solo. Otro posible trabajo continuo a mi investigación sería comparar el *Carnaval de Viena Opus 26* de nuestro autor Robert Schumann y el *Carnaval Opus 9*. Apreciando sus similitudes y diferencias.

## BIBLIOGRAFÍA

- BONDS, Mark Evan. *La música como pensamiento: El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. 1º ed. Barcelona: Acantilado, 2014.
- BURKHOLDER, J. Peter, J. GROUT, Donald y V. PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. 8º ed. Madrid: Alianza Música, 2011.
- CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. 1 º ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- CHISSELL, Joan. *Schumann: La música para piano*. 1º ed. Barcelona: Idea Books, S.A. 2004.
- D'ORS, Miguel. *Estudios sobre Manuel Machado*. 1º ed. Sevilla: Renacimiento, 2000.
- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1986.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. *La Comedia del Arte: Materiales escénicos*. 1º ed. Madrid: Fundamentos, 2006.
- GECK, Martin. *Robert Schumann: Hombre y músico del romanticismo*. 1 º ed. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- MASSIP, Jesus Francesc. *El teatro medieval: Una voz de la divinidad, cuerpo de historián*. 1º ed. Barcelona: S.A. Montesinos Editor, 1992.
- MILA, Massimo. *Breve historia de la música*. 1º ed. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- RATTALINO, Piero. *Historia del piano: El instrumento, la música y los intérpretes*. 1º ed. Barcelona: Labor, 1988.
- RENÉ TRANCHEFORT, François. *Guía de la música de piano y clavecín*. 1 º ed. Madrid: Altea, 1990.
- RICHTER, J. Paul Friedrich. *La Edad del Pavo*. 1º ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- SAMUEL, Claude. *Clara Schumann: Secretos de una pasión*. 1º ed. Buenos Aires: El Ateneo, 2007.
- SAÑA, Heleno. *Atlas del pensamiento universal: Historia de la filosofía y los filósofos*. 1º ed. España: Editorial Almuzara, 2006.
- SUBERCASEAUX, Elizabeth. *La música para Clara*. 1º ed. Barcelona: Lumen, 2015.

-PERREY, Beate Julia. *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge University Press, 2007.

-PUJADAS, Magda Polo. *Historia de la música*. 4º ed. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016.

-PLATINGA, León. *La música Romántica*. 1º ed. Madrid: Akal Música. 1992.