



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

**Interpretación informada y apegada a las indicaciones
marcadas por el compositor en la obra
Faschingsschwank aus Wien op. 26 de
Robert Schumann (usando como referencia la edición
Urtext G. Henle Verlag)**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA - PIANO**

**PRESENTA:
CARLOS ALBERTO GARCÍA LUNA**

**ASESORA DE LA TESINA:
DRA. ESTHER CARMEN ANTONIA ESCOBAR BLANCO**

CIUDAD DE MÉXICO 2024





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco primeramente a Dios por haberme permitido dar cada paso y recorrer cada camino de esta gran aventura. Por haber puesto a las personas indicadas a mi alrededor, las cuales aportaron en mi: amor, conocimiento, pasión, paciencia, sabiduría y coraje, para lograr este gran objetivo.

A Silvia, mi compañera incondicional, que codo a codo caminó a mi lado en este honorable viaje. Porque es más fácil y placentero llegar a una meta acompañado de alguien afín a ti, que comparte e impulsa tus sueños y que está en las buenas y en las malas.

A mis padres, Fernando y Rosy, que siempre sembraron en mí el deseo de ser una persona importante y destacada donde fuera que vaya, para que sirva a los demás como alguien que pueda enseñar, abrazar e impulsar el corazón de otros.

A Mamá Chuy, por todos los cuidados que ha tenido conmigo desde pequeño, gracias a ellos he podido enfocarme completamente en mis propósitos.

A Fernando, mi hermano, porque su amor siempre fue para mí, fuente de inspiración para seguir adelante.

A todos mis maestros, que gracias a ellos hoy soy quien soy, cada uno me aportó una parte de sí mismos, de su experiencia, de su conocimiento, de su talento, de su vocación, de sus ideales, para ser un músico profesional del cual espero se sientan orgullosos. Especialmente a las maestras Monique Rasetti y Esther Escobar, que me acompañaron y apoyaron en esta parte tan importante del final de la carrera.

ÍNDICE

Introducción.....	4
R. Schumann: Faschingsschwank aus Wien op. 26	5
Sobre la interpretación del metrónomo en Schumann	6
Allegro, Sehr lebhaft (“Muy vivo”).....	9
Tempo wie vorher	16
Tema E	18
Tema F	21
Coda	24
Romanze.....	29
Scherzino	33
Intermezzo	36
Finale	38
Coda	45
Conclusiones.....	48
Bibliografía	49
Índice de imágenes	50

Introducción

La interpretación artística de una obra musical es única e irrepetible y pertenece de forma individual a cada artista-ejecutante, pero se debe tener cuidado que la libertad creativa se sujete a interpretar las indicaciones precisas de la partitura, y no violar el derecho que tiene el compositor sobre su obra. La obra en su creación es concebida en la mente del autor como una forma artística completa, por lo que alterar las indicaciones del compositor restaría valor a la intención original.

La intención de este trabajo de investigación es mostrar la importancia de respetar la idea original del compositor sobre su obra. El arte es atemporal y trascendente, pues está más allá de los límites de cualquier conocimiento posible y por eso no necesita deformar su naturaleza para adaptarse a la individualidad de cada intérprete.

En base a los siguientes cuestionamientos se desarrolla este trabajo de investigación: ¿qué tan importante es seguir el tempo de una pieza o movimiento para conservar el carácter de la obra?, ¿son todas las notas de la obra igual de importantes para transmitir la esencia del mensaje musical?, ¿las indicaciones interpretativas en la partitura tienen una función de forma general o cambian dependiendo el contexto, carácter y frases en las que están escritas?, ¿analizar la estructura y armonía sugiere ciertas formas de interpretación o son irrelevantes?, ¿las conclusiones de este trabajo tienen que afectar la ejecución de las obras seleccionadas?

Todo el análisis minucioso de las indicaciones escritas por el compositor sobre la partitura a trabajar, han sido tomadas como referencia de la edición Urtext G. Henle Verlag.

R. Schumann: Faschingschwank aus Wien op. 26

Fantasiebilder

Faschingschwank aus Wien op. 26 traducido como *El Carnaval de Viena*, es una obra cíclica para piano solo que consta de 5 movimientos:

I *Allegro* *Sehr lebhaft*



II *Romanze* *Ziemlich langsam*



III *Scherzino*



IV *Intermezzo* *Mit grösster Energie*



V *Finale* *Höchst lebhaft*



En aspectos generales es importante destacar que Robert Schumann (Zwickau, 8 de junio de 1810, 29 de julio de 1856) tiene trabajos realizados tanto en la escena musical como en la literaria, por lo tanto, no podemos ignorar la posible relación que tiene entre ambas áreas con su estilo compositivo. Sobre todo, resaltando su papel como crítico musical en importantes revistas de arte.

Un ejemplo de su trabajo como crítico lo podemos ver en el ensayo sobre el compositor Frederick Chopin (Zelazowa Wola, 1 de marzo de 1810, 17 de octubre de 1849) con sus variaciones sobre un tema de Don Giovanni de Wolfgang Amadeus Mozart, que apareció en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1831. Posteriormente en el año 1834 fundaría la revista *Neue Zeitschrift für Musik*.

Schumann fue diagnosticado con demencia precoz en su época, hoy en día se le atribuye que padeció trastorno bipolar maniaco - depresivo, enfermedad que le provocaba lapsos de lucidez y lapsos de gran depresión y aislamiento. Más tarde su padecimiento se convertiría en una esquizofrenia que le haría tener alucinaciones, en sus periodos de lucidez vería ángeles, y en los periodos depresivos, demonios.

Cabe aclarar que toda su obra compositiva tanto musical como literaria fue escrita sólo en sus etapas de lucidez, donde era muy eficiente y rápido para trabajar. Sin embargo, estos grandes contrastes de personalidad sí se ven reflejados en sus obras, incluso desarrollo 2 personajes que ilustran estos contrastes, Eusebius y Florestan.

El Carnaval de Viena op. 26 fue compuesto en el año 1839. Hasta ese año, Schumann sólo había escrito piezas para piano; a partir de 1840 compondría también *lieder* y obras sinfónicas. Un punto importante por resaltar es que esta obra precede a sus primeros álbumes de canciones, y como tal encontramos pasajes donde se ve la forma de *lied*.

Schumann, en una crítica sobre el *Estudio op. 25 no. 1* de Chopin escribió que no se trataba de un estudio virtuoso, sino de una bella melodía cantada por una soprano con pequeños momentos donde contestaba un tenor, rodeados todo el tiempo por pequeñas arpas éólicas. De esta crítica se le quedó el sobrenombre al estudio.

Tras las palabras del compositor podemos afirmar que en sus piezas para piano se ilustra al cantante, y más específicamente, se desarrolla en varias secciones la forma de *lied* o canción sin palabras.

Sobre la interpretación del metrónomo en Schumann

Muchos intérpretes cuestionan la señalización del *tempo* que Schumann escribió sobre sus obras. Por lo general los movimientos lentos no les parecen lo suficientemente lentos, ni los rápidos suficientemente rápidos. Sin embargo, Schumann revisó, corrigió y aprobó todas las indicaciones de metrónomo de sus obras antes de morir -recordemos que él solo trabajó durante sus periodos de lucidez, por lo que sus resultados no se ven afectados por sus crisis emocionales o mentales-.

La editorial Urtext, G. Henle Verlag tiene una lista del metrónomo que escribió Schumann sobre todas sus obras y todos sus movimientos.

R. Schumann: *Faschingsschwank aus Wien op. 26*

Fantasiebilder

I Allegro	<i>Sehr lebhaft</i>	Blanca con puntillo = 76 bpm
II Romanze	<i>Ziemlich langsam</i>	Corchea = 92 bpm
III Scherzino		Negra = 112 bpm
IV Intermezzo	<i>Mit grösster Energie</i>	Negra = 116 bpm
V Finale	<i>Höchst lebhaft</i>	Negra = 138 bpm

El Dr. Michael Struck -musicólogo, pianista y ganador del premio “*Schumann Preis der Stadt Zwickau*”-, afirma la veracidad de las marcas de metrónomo. En el artículo escrito por la casa editorial G. Henle Verlag, *Phone interview with Dr. Michael Struck on Schumann’s metronome markings*, realizada en el 2010, se muestra esta conversación:

”-Pregunta: ¿Son realmente “correctas” las marcas impresas del metrónomo en las obras de Schumann?

-Respuesta (Dr. Struck): Sí, se asegura que tienen razón: En primer lugar, el metrónomo de Schumann no estaba roto...”

En la misma entrevista el Dr. Struck menciona que en la época de Schumann y sus contemporáneos se interpretaba el “lento” de una manera más fluida en comparación a nuestros días.

En los movimientos lentos el compositor hace mucho uso del *ritardando*, cosa que pierde sentido si se insiste en bajar el *tempo* marcado en la partitura. Por ejemplo, el segundo movimiento *Romanze*, tiene la indicación *Ziemlich langsam*, que significa “bastante lento”, cosa que pareciera contradictoria al ver que la marca de metrónomo indica 92 bpm. Sin embargo, durante todo este movimiento aparece en cinco ocasiones el *ritardando*, cuando la extensión de la pieza solo abarca 25 compases.

Ziemlich langsam M.M. ♩ = 92

2. *p*

Pedal

ritardando

ritard. ritard. ritard.

ritard. Adagio

Fig.1 Faschingsschwank aus Wien op. 26, Romanze

Otro ejemplo de esto sería la sección intermedia del *Scherzo* en si menor de F. Chopin, donde el compositor polaco indica *Molto piu lento*, y la negra equivale a 108 bpm. Hoy en día podríamos pensar que 108 bpm no es un *tempo* lento, sin embargo, si lo comparamos con el resto donde el *Presto con fuoco* equivale la blanca con puntillo a 120 bpm, nos damos cuenta de que la diferencia de velocidad es más del triple. De esta manera podemos considerar que 108 bpm sí es lento, y por lo tanto, la indicación de Schumann “Bastante lento” a 92 bpm, también tiene sentido.

El trabajo artístico de cada ejecutante es tener una interpretación propia, y el resultado de esta se puede diferenciar con la de cualquier otro como si se tratase de una huella dactilar, única e irreplicable. Sin embargo, el derecho del intérprete no debe estar por encima del derecho que tiene el compositor, al indicar marcas específicas de interpretación.

El Dr. Struck sugiere a los ejecutantes que si se resisten a seguir las indicaciones del compositor se privaran de la experiencia artística original, cosa que considera valiosa a la hora de interpretar.

Allegro, Sehr lebhaft (“Muy vivo”)

El primer movimiento del *Carnaval de Viena op. 26* es el más largo y el más representativo de la obra. Si bien a cada movimiento le corresponde una escena y un carácter diferente, en este movimiento se encuentran muchas secciones bien separadas y distinguidas. Estas secciones a su vez representan las distintas danzas del evento, recalcando el carácter elegante y festivo.

Este movimiento se puede dividir en 2 partes: en la primera mitad hay un *rondo* con las secciones A B A C A D A, mientras que en la segunda mitad hay nuevas secciones que tienen un desarrollo más amplio y contrastante entre sí, reexposición y final. Podríamos definir las secciones de la segunda mitad como temas E, F, A y *coda*.

Todo el movimiento se desarrolla en un compás de 3/4, dándole así un carácter dancístico. Además, Schumann define muy bien cada parte con cambios sutiles en el *tempo*, razón suficiente para denotar la importancia de seguir la señalización metronómica. Cada sección está enmarcada por dobles barras, esto nos sugiere separar el carácter de cada sección, incluso utilizando pequeñas respiraciones como la indicación marcada al final del compás 252, *kurze pause*.



Fig. 2 *Allegro Sehr lebhaft*, cc: 251 - 252

A pesar de que las múltiples escenas que se encuentran a lo largo del movimiento son contrastantes, todas y cada una de ellas comienzan en anacrusa, siguiendo el mismo hilo conductor sin excepción alguna.

El tema A en Si bemol mayor se encuentra a 76 bpm, tiene una duración de 24 compases y se destaca por todos los acentos escritos (fig. 3). Al inicio encontramos *forte* en la anacrusa con *staccato*, y para que quede claro cuál es el tiempo 1 del compás, tenemos los acentos escritos correspondientes.

En toda esta sección solo encontramos indicaciones de *forte*, *sforzando*, *crescendo* y acentos. Nunca aparecen indicaciones de *piano* o *diminuendo*. Además, la textura acordal nos da un contexto lleno de sonido, que incluso a las notas con indicación de *staccato* no les permite ser tan cortas.

Este tipo de observaciones en la escritura nos da a considerar que los acordes marcados en *staccato* deben durar lo suficiente, para que se pueda apreciar la armonía que se va desarrollando entre cada uno de estos.

Fig.3 Allegro Sehr lebhaft,, Tema A cc: 1 - 24

También encontramos arpeggios con dirección ascendente que se reparten en ambas manos como impulsos para reanimar constantemente el carácter (fig. 3).

Del compás 25 al 62 se desarrolla el tema B (fig. 4). El *tempo* sube a 84 bpm y el tema adquiere un carácter melódico y lírico. En esta parte la dinámica es *piano*, esto produce un contraste con lo anterior, además se construyen frases con ligaduras más largas y un par de indicaciones de *ritardando*, lo que permite el uso de la agógica durante este tema.

Fig. 4 Allegro Sehr lebhaft, Tema B, cc; 25-36

De hecho, esta sección podría ser considerada como un *lied*. Schumann en su trabajo como crítico exaltó la música de Félix Mendelssohn, y sin duda, los grandes aportes que dio al estilo romántico con sus canciones sin palabras fueron de gran inspiración para él.

Este tema se separa en la melodía *cantabile* de la soprano y un acompañamiento ligero, fluido y casi improvisado del piano. Además, las frases y las rimas melódicas sugieren un pensamiento literario propio de un *lied*. Se pueden encontrar las rimas en las frases de esta sección: compases 25 al 28 y 45 al 48 y compases 33 al 36 y 39 al 41. Si estas frases fueran versos de un poema la estructura sería ABBA.



Fig. 5 Tema B, cc: 25 - 28



Fig. 6 Tema B, cc: 45 - 48



Fig. 7 Tema B, cc: 33 - 36

Fig. 8 Tema B, cc: 39 - 41

Cuando se retoma el tema A se puede ver la indicación *Erstes Tempo* (Primer *tempo* 76bpm) escrita desde la anacrusa al compás 63, por lo cual esta indicación es válida desde el tiempo 3 del compás 62.



Fig. 9 Tema A, cc: 62 - 63

El tema C se encuentra del compás 87 al 126 en la tonalidad de Mi bemol mayor, no hay ninguna indicación que sugiera un cambio de *tempo* -incluso al final cuando retorna el tema A tampoco se señala *tempo primo*-, por lo que se puede interpretar que esta sección se mantiene a 76 bpm.

Las frases del tema C están construidas por pequeños motivos que se agrupan en ligaduras cada 2 notas. El ritmo sincopado de esta sección le da el carácter de danza de salón, los motivos persistentemente se ligan en pares desde el tiempo 3 hasta el tiempo 2 del siguiente compás, y solamente se resuelve la síncopa en 4 resoluciones al tiempo 1 en los compases 102, 110, 118 y 126.

Cada resolución llega de manera diferente al tiempo 1, estas diferencias son importantes para construir una interpretación adecuada. En todas las resoluciones, con excepción de la tercera vez, se rompen los motivos de ligaduras con cadencias en *stacatto* dando resolución a la síncopa.

La primera resolución se encuentra en el clímax de un largo *crescendo*.

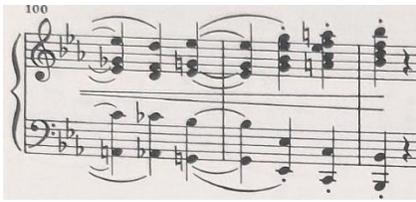


Fig. 10 Tema C, primera resolución al tiempo 1, cc: 100 - 102

La segunda es el cierre de un largo *diminuendo*.



Fig. 11 Tema C, segunda resolución al tiempo 1, cc: 107 - 110

La tercera es la más importante por todas las indicaciones del compositor. Es el resultado de un largo *crescendo*, pero que esta vez resuelve en un súbito *piano*, no presenta *staccato*, y además frena con un *ritardando* y un acento en el penúltimo acorde antes de resolver por única vez a un tiempo 1 con una nota larga.



Fig. 12 Tema C, tercera resolución al tiempo 1, cc: 114 - 118

Finalmente, la cuarta ocasión vuelve a ser una cadencia con uso de *staccato* al final de un *crescendo*, para regresar en *forte* al tema A. Esta vez la melodía se parte entre saltos de octava, motivo que servirá de inspiración para un nuevo tema más adelante (tema F).

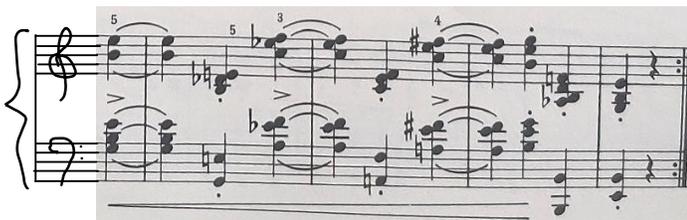


Fig. 13 Tema C, cuarta resolución al tiempo 1, cc: 123 - 126

Después del estribillo (compases 127 al 150) se pasa al tema D, donde nuevamente hay un cambio de *tempo* a 86 bpm. Esta sección es un pequeño *rondo* en sol menor con la estructura ABACADA que comprenden en su totalidad al tema D. Se mantiene el mismo carácter en todo el tema, con un acompañamiento similar a una barcarola donde se da la sensación de mecer. Esta sección es la más rica en dinámicas de volumen en contraste con las secciones anteriores, que hasta el momento mantenían *forte* o *piano* durante todo su tema.

Las dinámicas que aparecen en esta sección son las siguientes:

Anacrusa al compás 151: *mezzo forte*. Compás 167: *piano*. Anacrusa al compás 175: *mezzo forte*. Compás 183: *forte*. Anacrusa al compás 191: *mezzo forte*. Anacrusa al compás 213: *fortissimo*.

The image displays a musical score for the piece "Allegro Sehr lebhaft, tema D" from measures 149 to 181. The score is written for piano and includes several dynamic markings and articulations. A small inset at the top right shows a detail of a measure with a circled "mf" dynamic. The main score has several sections marked with "A" and "B" in red boxes. A circled "p" dynamic is visible in measure 167, and another circled "(mf)" dynamic is in measure 175. The score includes fingerings, slurs, and accents.

Fig. 14 Allegro Sehr lebhaft , tema D, cc; 149 - 181

182 **C** *f*

188 **A** *mf*

195 **D**

202

208 **A** *sf sf ff*

214

Fig. 15 Allegro Sehr lebhaft , tema D, cc; 182 - 220

Fig. 16 *Allegro Sehr lebhaft*, Tema D, cc; 221 - 233

Schumann escribe un *ritardando* en el compás 225 para frenar el *tempo* durante 4 compases y regresar al carácter *primo* del último tema A (compases 229 al 252) de la primera mitad (fig. 16). El *ritardando* tiene efecto hasta el segundo tiempo del compás 228, ya que el tiempo 3 actúa como anacrusa al tema entrante.

Este detalle se ve marcado de una manera puntual en la partitura y musicalmente está bien justificado, ya que desde el principio de la obra todos los temas comienzan en anacrusa. Por esta razón retomar el *tempo* inicial desde el tercer tiempo del compás 228 es muy importante para una interpretación correcta y apegada a todas las indicaciones que marcó Schumann.

El tema D tiene una extensión de 77 compases, desde el compás 151 hasta el compás 228. Un punto interesante de la sección es que cada subtema que aparece después del estribillo del tema D es más extenso y tiene un desarrollo más complejo, dando la imagen de ser un fractal que refleja en sí mismo la estructura a la que pertenece.

Al final se regresa al tema A con la indicación de *Erstes Tempo* (*tempo primo*).

Termina la primera mitad del movimiento y sobre la doble barra el compositor escribe un calderón. También escribe la indicación *Kurze Pause* (pequeño descanso) para que el intérprete y el público puedan descansar de esta enorme estructura de la primera mitad del movimiento, y a partir de aquí, se renueva la energía para abarcar la segunda mitad restante.

Tempo wie vorher

En la segunda mitad hay nuevos temas con un mayor desarrollo que las secciones anteriores y con diferencias muy marcadas en el carácter.

La segunda mitad está conformada por las secciones: E, F, A y *coda*. La sección E que va desde el compás 253 hasta el compás 340 está conformada por introducción, desarrollo y *coda*.

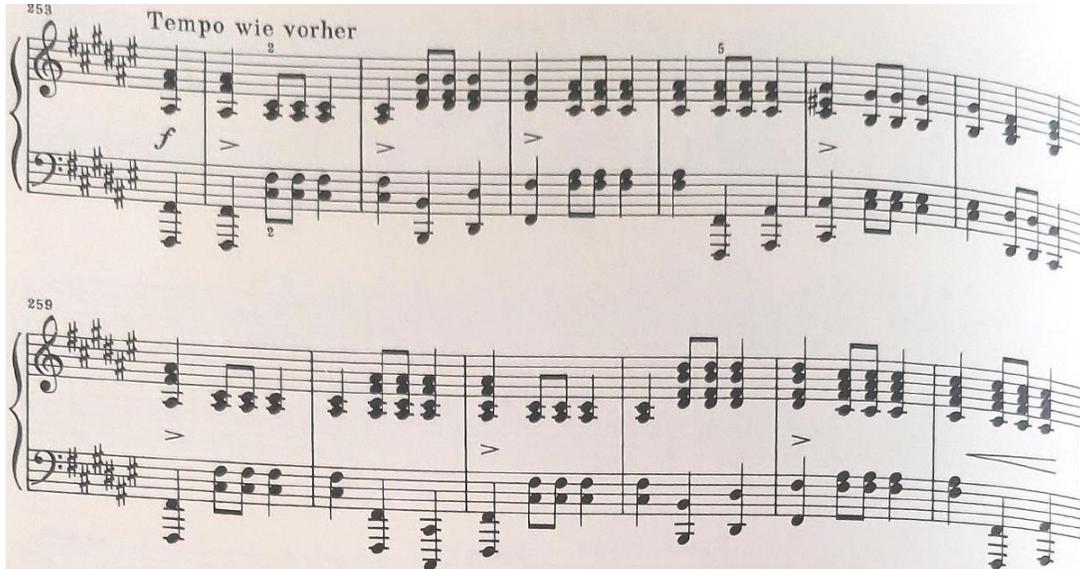
The image shows a piano score for the introduction of Tema E, measures 253 to 264. The tempo is marked 'Tempo wie vorher'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords, arpeggios, and melodic lines. There are dynamic markings like 'v' (accents) and '2' (fingerings). The piece concludes with a fermata over the final chord.

Fig. 17 Tema E, introducción, cc: 253 - 264

La sección F abarca los compases del 341 al 440, tiene forma de *rondo* y termina en una pequeña *coda*.

The image shows a piano score for the refrain of Tema F, measures 341 to 356. The tempo is 'Tempo wie vorher'. The score is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It features a rondo form with a recurring melodic motif in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are dynamic markings like 'p' (piano) and '2' (fingerings). The piece concludes with a fermata over the final chord.

Fig. 18 Tema F, estribillo, cc: 341 - 356

Cabe resaltar que Schumann hace hincapié en distinguir los diferentes tipos de carácter de cada sección, tanto en la escritura de las notas como en la distinción de las articulaciones, e incluso en los cambios de *tempo*. Después de estos temas regresa por última vez el tema A como reexposición en el compás 441.

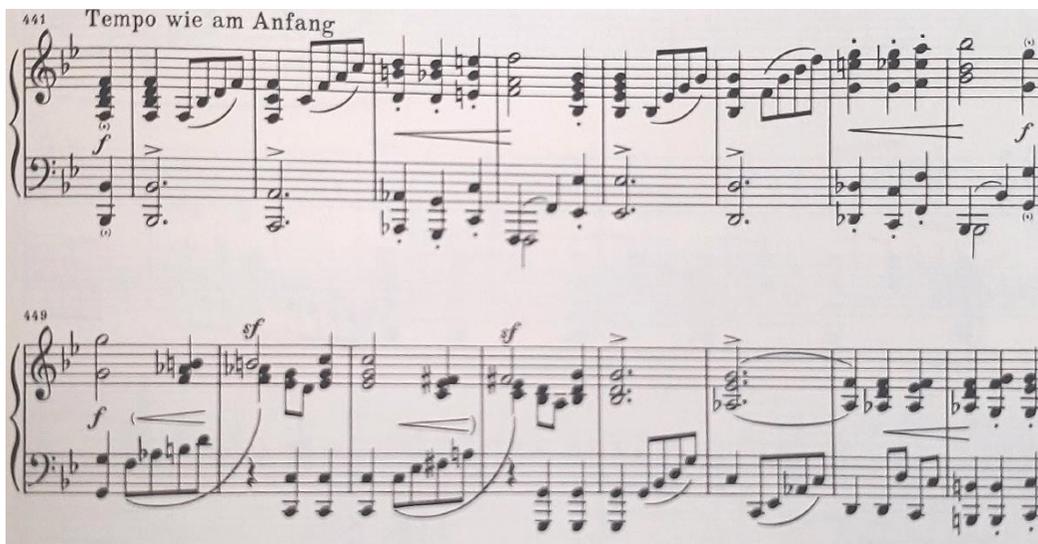


Fig. 19 Tema A, reexposición, cc: 441 - 456

La *coda*, a manera de epílogo comienza a partir del compás 465. Presenta diferentes motivos vistos anteriormente como si fuera un *collage*, ya sea una cita textual o un pasaje inspirado por el ritmo, articulación, dirección melódica o tonalidad, de algún tema.



Fig. 20 Coda, cc: 465 – 478

Tema E

En un gran salto tonal, la introducción del tema E se presenta en Fa sostenido mayor. Este cambio armónico resalta ya que está lejos de la tonalidad original, que es Si bemol Mayor.

En el romanticismo, se persiguió la innovación en las modulaciones e inflexiones musicales. Mientras que los grandes compositores clásicos solían modular hacia los grados IV o V, los románticos comenzaron a ampliar la tonalidad explorando las escalas asociadas a sus relativos menores y homónimos menores, que se sitúan en el VI menor o el I menor

Durante el periodo romántico, los compositores experimentaron con modulaciones hacia tonalidades ubicadas en el III y VI grados. Aunque, según la estructura natural de la escala mayor, estas tonalidades deberían interpretarse como menores, en el contexto romántico se permitían la libertad de iniciar desde el III y VI grados junto con sus respectivas escalas mayores. También se exploraba la opción de utilizar los grados III y VI mayores naturales, correspondientes a sus homónimos menores.

Por ejemplo, en la tonalidad de Do mayor, sabemos que todas las notas de la escala son naturales. No obstante, al considerar las peculiaridades de los grados en la escala de do menor, se incorporarían como opciones de modulación el Mi bemol mayor en el III grado y el La bemol mayor en el VI grado.

De igual manera, podemos establecer la relación entre nuestra tonalidad principal, Si bemol mayor, y el Fa sostenido mayor con el que iniciamos el "*Tempo wie vorher*". Al incorporar los III y VI grados del homónimo menor, es decir, la escala de si bemol menor, ampliamos las posibilidades de modular al III grado, que nos lleva a Re bemol mayor, o al VI grado, conduciéndonos a Sol bemol mayor. Cabe destacar que, mediante el uso de la enarmonía, este último acorde se identifica también como Fa sostenido mayor.

La representación del tema E puede compararse con un desfile militar, ya que posee un carácter brillante y rebotante de fanfarrias. El ritmo sugiere una escena donde los caballos trotan con elegancia, especialmente en la introducción de esta sección, que abarca desde el compás 253 hasta el compás 268. Después de esta introducción, marcada por una doble barra, el tema comienza a desarrollarse, explorando diversas tonalidades. En un primer momento, se desplaza hacia Si mayor, cuyo quinto grado es Fa sostenido.



Fig. 21 Tema E, cc: 265 - 271

Luego, se dirige hacia Sol sostenido mayor, que representa el VI mayor de Si. Al considerar este nuevo Sol sostenido como si fuera el V grado, la progresión concluye en Do sostenido/Re bemol mayor.



Fig. 22 Tema E, cc: 279 - 285

En la tonalidad de Re bemol mayor, transitamos hacia su VI grado mayor, que resulta ser Si bemol mayor. Posteriormente, empleamos Si bemol mayor como el V grado, conduciéndonos hacia Mi bemol mayor. Continuando esta progresión, consideramos a Mi bemol mayor como el nuevo V grado, llevándonos finalmente a La bemol mayor, donde se destaca la presencia de una cita La Marsellesa. Este trayecto armónico implica hábilmente diversas modulaciones, enriqueciendo la composición con una progresión cautivadora y culminando en un punto de interés musical al incorporar la conocida melodía La Marsellesa en la tonalidad de La bemol mayor.

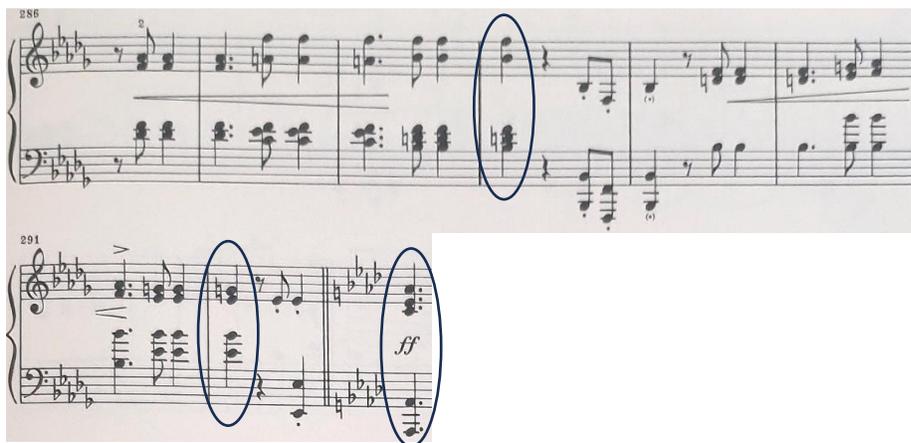


Fig. 23 Tema E, cc: 285 - 293

En la época en que se compuso esta obra, muchos compositores se vieron influenciados por la Revolución Francesa, adoptando la práctica de incorporar citas de himnos o dedicatorias especiales. Un ejemplo destacado de esto es Ludwig van Beethoven, quien dedicó su Sinfonía Número 3 al Primer Cónsul de la I República Francesa, Napoleón Bonaparte.

En un momento clave de la composición, específicamente en el compás 293, emerge de manera grandiosa y con *fortissimo* el himno La Marsellesa, extendiéndose hasta el compás 300. Cabe destacar que, a pesar de que originalmente este himno se encuentra

en un compás de 2 tiempos, se ha adaptado a un compás de 3 tiempos en esta obra. Este ajuste se realiza con la intención de integrarlo armoniosamente al carácter dancístico que impregna toda la composición.



Fig. 24 Tema E, cita a *La Marsellesa*, cc: 293 - 300

Luego, el desarrollo del tema se expande por diversas tonalidades, manteniendo el mismo patrón armónico. Al desplazarnos al VI grado y considerarlo como mayor, se utiliza este mismo acorde como V, conduciéndonos hacia un nuevo I.

La melodía resplandece entre octavas y acordes durante la sección E, evocando la imagen de cornetas y trompetas. Al final de cada frase, se percibe un cierre marcado por los tambores, representados con octavas en el registro grave ejecutadas en *staccato*. La progresión tonal se caracteriza por la ejecución del I V I en cada tonalidad, culminando finalmente en Fa mayor y otorgando a este tema una *coda* vibrante y triunfante.

Al analizar la dinámica de la sección E, se puede establecer una comparación con la estructura de un *Rondo-Sonata* en el primer movimiento, ya que abarca el desarrollo a través de diversas inflexiones tonales.

En la conclusión de esta sección, se introduce un nuevo tema con características caprichosas, acompañado de arpeggios virtuosos y la indicación *Höchst lebhaft* (Muy vivo), que se extiende desde el compás 324 hasta el 340. Este segmento sugiere un tempo



Fig. 25 Tema E, *coda*, cc: 324 - 340

más animado en comparación con las secciones anteriores. Aunque no se especifica un metrónomo exacto, se presume que debe superar el tempo primo de 76 bpm para la blanca con puntillo.

Este motivo musical resurge nuevamente en la *coda*, desempeñando un papel crucial para cerrar este extenso movimiento. Es imperativo abordar su interpretación con notable presencia, asegurándose de que el espectador lo reconozca de manera destacada al reaparecer.

Es interesante destacar que en toda esta sección no se emplean ligaduras. Como mencioné anteriormente, el compositor no solo distingue los diversos temas mediante las notas en sí, sino que también refuerza cada uno de ellos mediante el uso de articulaciones, dinámicas, agógicas, acentos y texturas variadas. En este contexto, es esencial para el ejecutante respetar y expresar adecuadamente estas indicaciones, ya que contribuyen significativamente a la riqueza interpretativa de la obra

Tema F

En el compás 341, emerge un nuevo tema en Mi bemol mayor, caracterizado por un tono considerablemente más sosegado en comparación con el anterior, con una marcada predominancia de matices piano. Este tema se construye mediante motivos de ligaduras entre dos notas, similar al tema C, pero carece del elemento de la síncopa. Todos los pares están ligados entre el tiempo 3 y el tiempo 1 del siguiente compás.

La sección F se distingue por la formación de la melodía a través de enlaces de acordes que se suceden saltando entre diferentes octavas. Cada par dentro de las ligaduras mantiene el mismo acorde, alternando entre la primera nota una octava abajo y la segunda una octava arriba, para luego intercambiar esta dinámica con el siguiente par. Este juego de octavas crea una dinámica interesante y única en la sección.

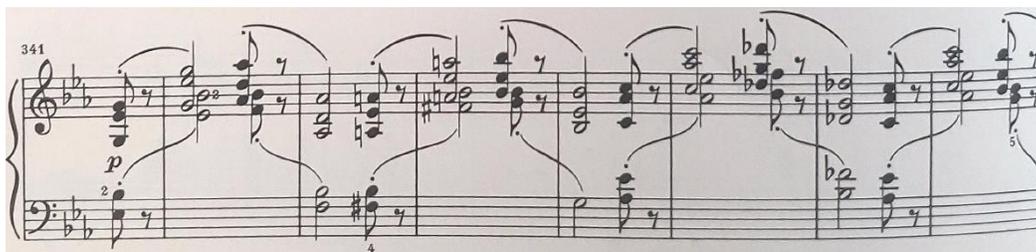
The image shows a musical score for Tema F, measures 341 to 347. The score is written for piano in G-flat major (one flat). It features a series of chords connected by ties between the third and first beats of adjacent measures. The chords alternate between two octaves, with the first note of each pair an octave lower and the second note an octave higher than the previous pair. The dynamics are marked as piano (p). The score includes a treble clef, a bass clef, and a key signature of one flat. The measures are numbered 341 through 347.

Fig. 26 Tema F, cc: 341 - 347

Así, se suceden alternadamente todos los pares de ligaduras hasta llegar a la cadencia I-II65-V7-I en los compases 353 al 356, rompiendo el patrón previamente establecido al presentar todos estos pares con una dirección ascendente.



Fig. 27 Tema F, cc: 353 - 356

Aunque la naturaleza de esta sección sugiere un ambiente más tranquilo y da la impresión de poseer un movimiento melódico más contenido, es fundamental señalar que, desde el punto de vista técnico, su ejecución presenta un desafío considerable. Esto se debe a los constantes saltos entre octavas que se suceden en un lapso breve y sin oportunidad para descansos, lo cual aumenta la probabilidad de distracciones visuales. Por lo tanto, me permito sugerir que, al abordar estos saltos, la atención se centre en los pulgares de ambas manos, evitando el desplazamiento visual de un extremo a otro. Esta práctica contribuirá a minimizar riesgos y a tener un mayor control al colocar cada acorde escrito en ambas manos.

Robert Schumann nos brinda indicaciones para resaltar compases específicos en esta sección, y cada una de estas señales tiene su propia justificación. Por ejemplo, la cadencia que se desarrolla desde el compás 353 hasta el 356 implica un cambio en la dirección de los saltos de octava en comparación con el patrón previamente establecido. Para subrayar esta cadencia, un *diminuendo* en el compás precedente enfatiza, como en una bandeja de plata, que algo distinto está por suceder.

Posteriormente, en los compases 363 y 364, Schumann nuevamente rompe el patrón de los saltos, presentando dos pares continuos en dirección ascendente que, desde una perspectiva armónica, invitan a detenerse y prestarles una atención especial. Como si esto fuera poco, estos compases son el resultado de un extenso *crescendo*, al que se suma la indicación de *ritardando*, subrayando claramente la importancia de resaltar estos momentos.

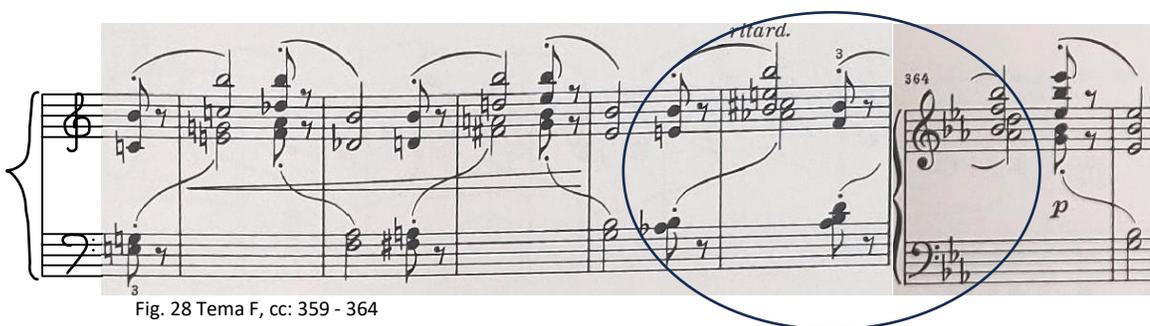


Fig. 28 Tema F, cc: 359 - 364

Para los compases del 385 hasta el 388 se repite la cadencia I-II65-V7-I.

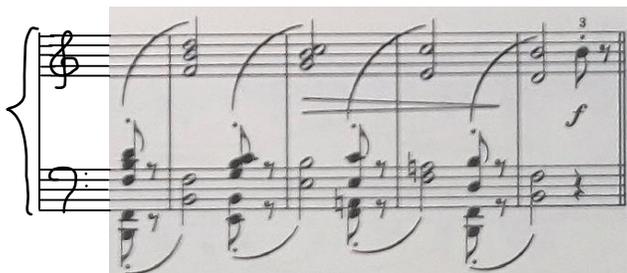


Fig. 29 Tema F, cc: 385 - 388

Entre el compás 395 y 396 tenemos otro *ritardando* que nos frena en una cadencia abierta al V7. Este *ritardando*, está colocado al final de una frase que contrasta con la textura acordal de la sección F, ya que esta frase es un dialogo entre las 2 manos utilizando de forma melódica semitonos ascendentes.

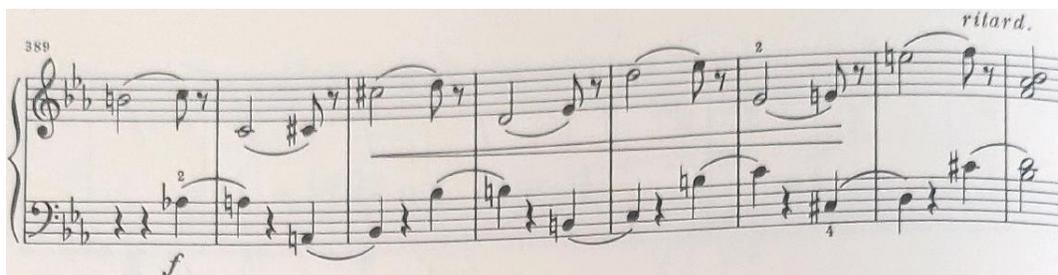


Fig. 30 Tema F, cc: 389 - 396

Más adelante, nos encontramos con una revelación armónica significativa. Al ser la tercera instancia en la que se presenta el tema principal de la sección F, nuestro oído ya ha interiorizado la secuencia armónica característica de este tema, anticipando la misma progresión de acordes que ha aparecido en las dos ocasiones previas. Sin embargo, en este tercer momento, específicamente en el compás 403, surge un acorde que se aparta de la tonalidad establecida hasta ese momento. El compositor destaca esta innovación al incorporar un *ritardando* y un *crescendo*, preparando así el terreno para un cierre con una cadencia distinta a las previamente presentadas.

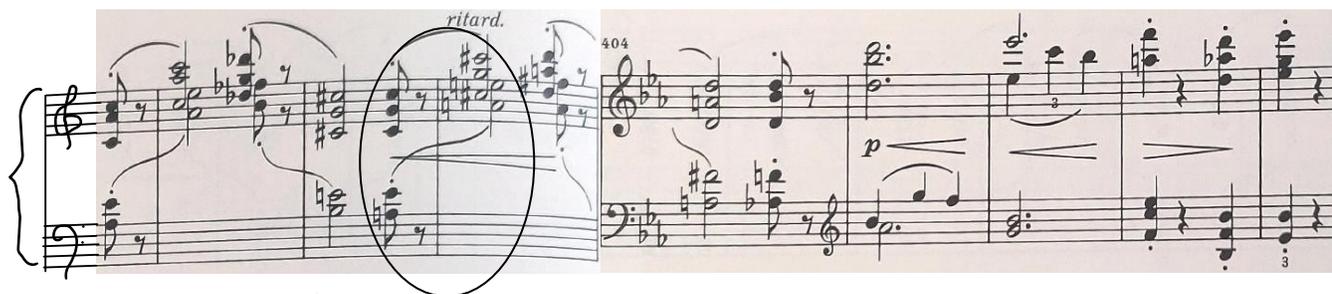


Fig. 31 Tema F, coda cc: 401 - 408

En la parte final de la sección F entra un nuevo tema, también separado con una doble barra. Se desarrolla como *coda* con un carácter un poco diferente. Ahora hay ligaduras más largas, la indicación de *pianissimo* y una imagen musical mucho más solemne y profunda, como si se tratara de un himno que abarca desde el compás 409 hasta el compás 440.

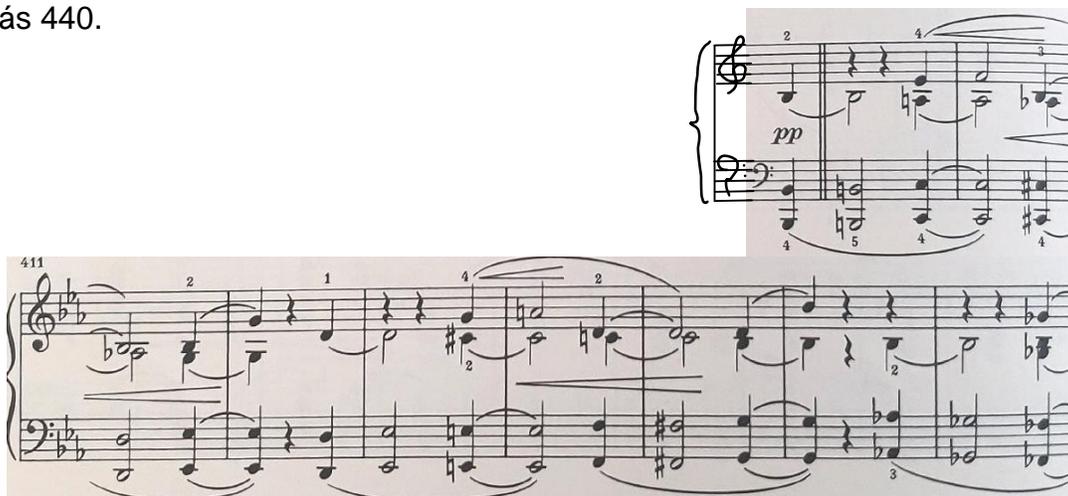


Fig. 32 Tema F, *coda* cc: 409 - 417

Por último, regresa al tema A -compás 441- como reexposición para pasar a la *coda* y concluir el movimiento. Nuevamente esta la indicación *Tempo wie am Anfang* (*Tempo como el del principio*), es decir, se mantiene la velocidad marcada al principio de la obra donde la blanca con puntillo equivale a 76 bpm.

En muchas composiciones, es común que los compositores introduzcan pequeños detalles entre repeticiones para distinguir cada reaparición del mismo tema. Sin embargo, en el caso de Schumann, observamos una elección diferente. Cada vez que se repite el tema A, el compositor mantiene las mismas indicaciones de *forte*, *crescendo*, *staccato* y acentos en los mismos compases y notas.

Por lo tanto, resulta crucial respetar cada repetición de manera precisa, evitando agregar elementos no escritos y asegurándonos de ofrecer una interpretación fiel a la visión original del compositor.

Coda

La *Coda*, funcionando de manera análoga a un epílogo literario, emerge como el broche final del movimiento al reintroducir los elementos presentados a lo largo de la obra. De esta manera, se proporciona un resumen de los acontecimientos que guardan relación con la trama narrativa expuesta.

El inicio de la *Coda* se caracteriza por una cita textual que abarca desde el compás 465 hasta el 472, extrayendo directamente del comienzo del tema C en los compases 87 al

94. Literalmente, se reproduce idéntico: las mismas notas, la misma tonalidad, y el mismo ritmo, con la única adición de una nota pedal durante los primeros 4 compases.

Fig. 33 Tema D, cc: 87 - 94

Fig. 34 Coda, cc: 465 - 472

Después se desarrolla un puente como transición, respetando la esencia del tema C, que se va desvaneciendo entre indicaciones de *pianissimo* y *diminuendo* hasta llegar al compás 491.

Fig. 35 Coda, cc: 473 - 491

En este punto, se incorporan varios motivos ascendentes en la mano izquierda al principio, seguidos por la mano derecha más adelante. Aunque no constituye una cita textual, ya que no son exactamente las mismas notas, resulta evidente que estos motivos son extraídos de una sección específica del tema D, precisamente del compás 167. En

este compás, la melodía progresa con motivos que se componen de escalas de 5 notas, presentando las mismas figuras rítmicas en ambas instancias.



Fig. 36 Fragmento del tema D, cc: 167 - 172



Fig. 37 Fragmento de la Coda, cc: 491 - 497

Desde el compás 508 hasta el 523, nos encontramos con un puente que introduce nuevo material, claramente delimitado por dobles barras. Más allá del propósito teórico, Schumann utiliza este recurso para dividir secciones con caracteres distintos de manera muy específica. Al emplear las dobles barras, mantiene el mismo tipo de compás y la misma armadura.

A lo largo del movimiento, notamos que Schumann, además de delimitar claramente diferentes temas o secciones con las dobles barras, incluye indicaciones para cambios de *tempo* y sugiere que interpretemos estas pausas como pequeños momentos de descanso. Por lo tanto, en este breve tema, podríamos considerar la doble barra como un sutil cambio de tempo y pequeñas pausas al inicio y al final del mismo, siguiendo el mismo enfoque que hemos observado a lo largo de la obra.



Fig. 38 Coda, cc: 506 - 523

Desde el compás 524 hasta el 539, nos encontramos con otra cita textual que respeta tanto las notas como la articulación original. En esta ocasión, los acentos son más

destacados, apareciendo al inicio de cada compás de manera reiterativa. Además, las indicaciones de dinámica sugieren una mayor intensidad, evidenciado por el marcado *fortissimo*, en contraste con el simple *forte* presente en la sección E.

El inicio con una doble barra, considerando que Schumann la utiliza como un indicador de cambio de tempo, sugiere la posibilidad de un ritmo más acelerado. Esta percepción se ve respaldada por la indicación *Höchst lebhaft* (Muy vivo) en la cita tomada de la sección E, de la cual se extrae, y no podemos pasar por alto que esta indicación contribuye al carácter original del tema.



Fig. 39 Coda, cc: 524 - 537

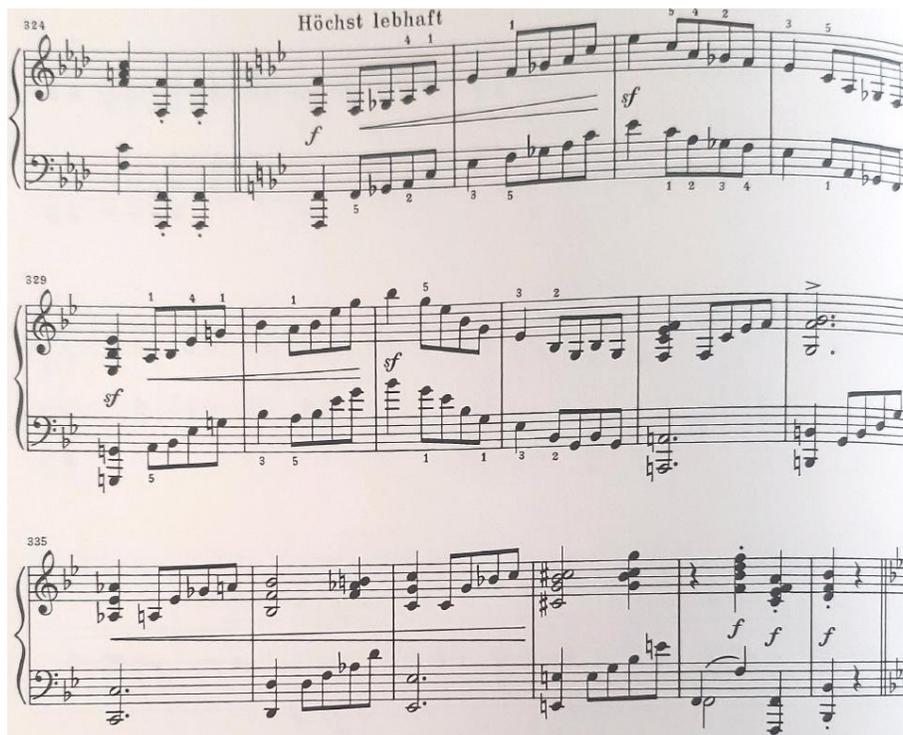


Fig. 40 Tema E, coda cc: 324 - 340

Posteriormente, este mismo tema comienza a desarrollarse con arpeggios virtuosos de mayor extensión, culminando en una cadencia sincopada. Es importante tener en cuenta que este recurso de la síncopa desempeñó un papel significativo en el establecimiento del carácter de algunos temas presentes a lo largo del movimiento.

Finalmente, concluye este *Allegro*, que es considerado el movimiento más representativo del Carnaval.

The image shows a musical score for the Coda of a piece, spanning measures 538 to 553. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 538 and ends at measure 544. The second system starts at measure 545 and ends at measure 553. The music is in a minor key, indicated by the key signature of two flats. The tempo is marked as *Allegro*. The score features complex rhythmic patterns, including arpeggios and syncopated rhythms. Dynamics such as *f* (forte) and *sf* (sforzando) are used throughout. The piece concludes with a cadence in measure 553.

Fig. 41 Coda, cc: 538 - 553

Romanze

En el segundo movimiento del Carnaval de Viena op. 26, nos encontramos con una *Romanze*. Este tipo de forma musical fue ampliamente utilizado en la época como un interludio tranquilo, así como en movimientos breves diseñados para un instrumento solista. También se empleaba como una especie de *aria* breve para un cantante, con temas románticos que se caracterizaban por su melodía distintiva y un acompañamiento suave.

Schumann opta por escribir este movimiento en la tonalidad de sol menor, que es el relativo menor de la tonalidad principal. Es interesante notar que esta pieza precede a sus primeros *lieder*, lo que se refleja claramente en la imagen sugerida por este movimiento. Aquí, imaginamos una soprano interpretando una melodía dulce, mientras que el acompañamiento se mantiene simple, limitándose a marcar las notas de la armonía en su mayor parte.

La forma de este movimiento es ternaria, siguiendo la estructura ABA. El tema A se construye mediante la repetición de una misma frase que se desarrolla sobre la cadencia IV-V7-I. Esta frase tiene una extensión de 2 compases y comienza con una nota de anticipación en la anacrusa.

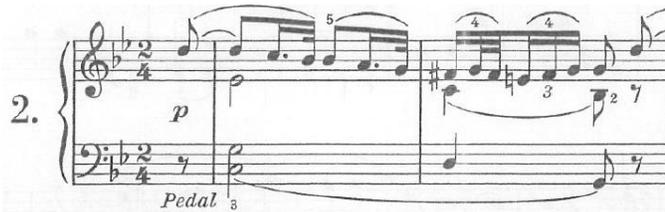


Fig. 42 Romanze, cc: 1 - 2

Para abordar esta frase, es posible proponer una interpretación basada en el estilo que determina qué notas deben llevar acento. Rudolf Kolisch, un violinista y musicólogo especializado en la época, profundizó en este tema en su artículo "*Tempo and Character in Beethoven's Music*", sosteniendo que un análisis melódico y armónico es esencial para discernir si una nota debe tener más énfasis que otra. Siguiendo estos parámetros:

- La ubicación de la nota en el compás, especialmente si coincide con el tiempo 1, tiene acento.
- En el contexto armónico, una progresión como I-V-I sugiere un énfasis en la nota del V.
- Según la articulación, cuando hay una ligadura entre dos notas, la primera tiende a ser más fuerte.
- Las notas de adorno, como anticipaciones o retardos, suelen acentuarse.
- En cuanto al movimiento melódico, las notas ascendentes tienden a aumentar en intensidad, mientras que las descendentes tienden a disminuir.

En este caso específico, la primera nota de la melodía, re, lleva acento por ser una anticipación y también por ser la nota más aguda. Dado que la melodía progresa en dirección descendente, sugiere un *diminuendo* natural, lo que refuerza la idea de comenzar con un acento para permitir que el volumen descienda gradualmente.

En el primer tiempo del segundo compás, se forma el acorde V7, que, debido a su naturaleza disonante y su posición en el tiempo fuerte del compás, debe acentuarse.

Finalmente, para el segundo tiempo del segundo compás, tenemos una resolución al acorde del I grado. Por lo tanto, estas notas deben ser las más suaves de toda la frase, ya que se encuentran en el tiempo débil del compás, después de una tensión armónica, colocadas al final de la ligadura y siguen la tendencia descendente de la melodía.

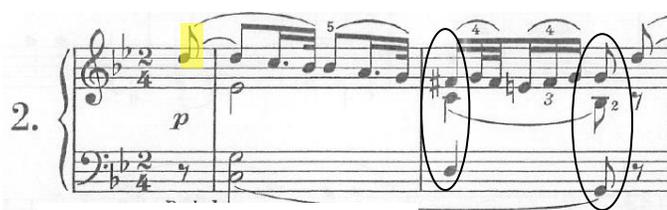


Fig. 43 Romanze, cc: 1 - 2

La frase se repite tres veces consecutivas, y en las últimas dos repeticiones se agrega un largo *diminuendo*, creando una sensación de desgaste entre ellas. Al final de estas repeticiones, Schumann separa los siguientes seis compases con una doble barra. Esta separación gráfica indica el inicio del desarrollo del tema. Sin embargo, el uso de estas dobles barras va más allá de una simple separación visual en la partitura; sugieren un ligero espacio o pausa, como el que el compositor ha establecido desde el movimiento anterior.

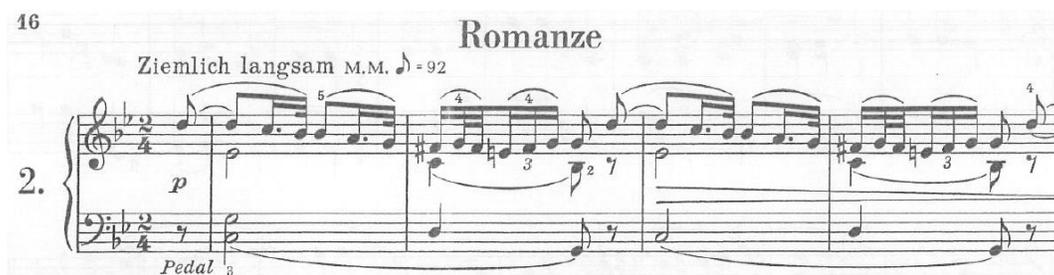


Fig. 44 Romanze, tema A, cc: 1 - 6

Del compás 7 al 12, la frase se repite 3 veces más, pero esta vez se desarrolla con diferentes notas.

En la segunda repetición encontramos un *crescendo*, para llamar la atención y generar tensión. Para la tercera repetición regresamos a la dinámica *piano*. La melodía se encuentra en voces intermedias como contestación a la voz principal y cierra con un *ritardando*.

Fig. 45 Romanze, tema A, cc: 6 - 12

En el compás 13, ingresamos a un interludio, marcado como tema B, donde la voz principal se toma un descanso; la textura acordal sugiere un acompañamiento que evoca la sensación de estar hecho para un conjunto de cámara.

En los compases 17 y 18, encontramos la indicación de *ritardando* sobre las últimas notas de cada compás. Además, se marca acento en ambas manos en el tiempo 3. Es crucial destacar estas indicaciones, ya que su propósito es preparar un salto climático en la melodía que comienza en el compás 19. Después de este clímax, la energía acumulada comienza a disiparse con un *diminuendo* y *ritardando*, hasta llegar a la entrada de la soprano, que repite la melodía principal.

Fig. 46 Romanze, tema B, cc: 13 - 19

Para terminar este movimiento la melodía principal se repite 3 veces más, creando para el final de la segunda repetición una sorpresa armónica. En esta resolución, la cadencia iniciada con el IV – V7 termina en el VI grado de sol menor, haciendo una inflexión hacia Mi bemol y La bemol donde se desarrolla la última repetición de la frase principal, terminando en un Re mayor que resuelve a Sol mayor, dando el efecto del recurso tercera de picardía.

El compositor resalta estos últimos compases, con un *crescendo* para obviar el cambio armónico, y agrega un *ritardando* que termina convirtiendo el *tempo* en *adagio*.

Fig. 47 Romanza, tema A, cc: 20 - 25

Scherzino

El tercer movimiento es un *scherzino*, una forma musical que evolucionó a partir del *minuet*, manteniendo inicialmente el compás ternario y la estructura ABA. Sin embargo, el carácter del *scherzo*, como su nombre sugiere, es lúdico y bromista. Por lo tanto, el *tempo* es más rápido que el del *minuet* tradicional, y Schumann respeta este aspecto.

De hecho, Schumann llegó a criticar los *scherzi* de Chopin en su revista *Neue Zeitschrift für Musik*, preguntándose: "¿Cómo puede vestirse la seriedad cuando la broma se oculta tras oscuros velos?", refiriéndose al carácter oscuro y dramático que percibía en ellos, lo cual, a su parecer, contradecía el significado intrínseco de la palabra *scherzo*.

Este *scherzino* se encuentra en un compás de 2/4, lo cual es algo poco común. Sin embargo, cabe destacar que Beethoven ya había empleado el compás de 2/4 en el *scherzo* del segundo movimiento de su sonata en Mi bemol mayor op. 31 no. 3.



Fig. 48 Beethoven Sonata en Mi bemol mayor op. 31 no. 3, *Scherzo* cc: 1 - 5

El *scherzino* de Schumann inicia con el *tempo* en 112 bpm, en forma de *rondo*. El tema A se extiende desde el compás 1 hasta el 16, separando con dobles barras cada 8 compases las 2 frases que lo conforman.

Fig. 49 *Scherzino*, tema A, cc: 1 - 16

Dentro de la obra completa, este movimiento podría ser interpretado como una escena de niños jugueteando durante el carnaval.

Schumann logra capturar este carácter juguetón e infantil utilizando tonalidades mayores en todos sus temas y empleando un motivo rítmico consistente en corchea, seguido de un silencio de semicorchea y dos semicorcheas, presente a lo largo de todo el movimiento. Además, alterna la articulación de pequeños motivos entre *staccato* y *legato* para agregar variedad y dinamismo.

En el tema B, que abarca los compases 17 al 48, Schumann introduce elementos de humor al crear un diálogo entre las dos manos, las cuales se entrelazan e interrumpen entre sí con una dinámica de *forte*. Desde el compás 17 hasta el compás 24, se inicia la primera frase del tema B en la mano derecha, siendo constantemente interrumpida por la mano izquierda, lo que añade un toque juguetón y animado al movimiento.

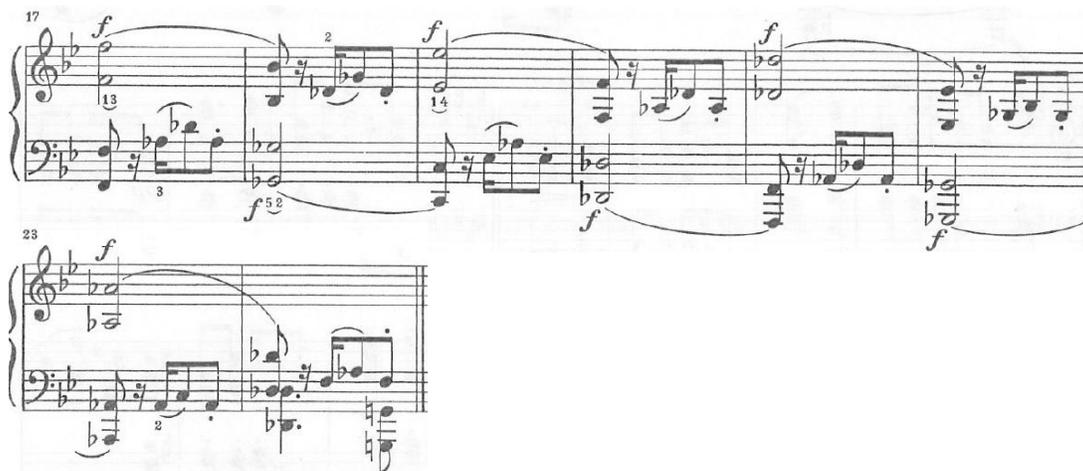


Fig. 50 Scherzino, tema B, cc: 17 - 24

A partir del compás 25, la mano izquierda es la que toma la batuta iniciando la frase en *forte*.



Fig. 51 Scherzino, tema B, cc: 25 - 32

En cada cambio de sentido, Schumann indica una doble barra, como se puede observar al final de los compases 24, 32, 40 y 48.

En el compás 49, vuelve la primera frase del tema A, pero esta vez en La mayor, medio tono por debajo de la tonalidad original. Luego, en el compás 56, encontramos un *ritardando* sobre la dominante que se desliza medio tono hacia arriba de manera dudosa.

Esta elección parece ser una broma musical de Schumann, como si el intérprete se hubiera equivocado de tonalidad al regresar al tema A. Después de esta duda, y separando ligeramente con una doble barra, se rectifica hacia la tonalidad correcta.

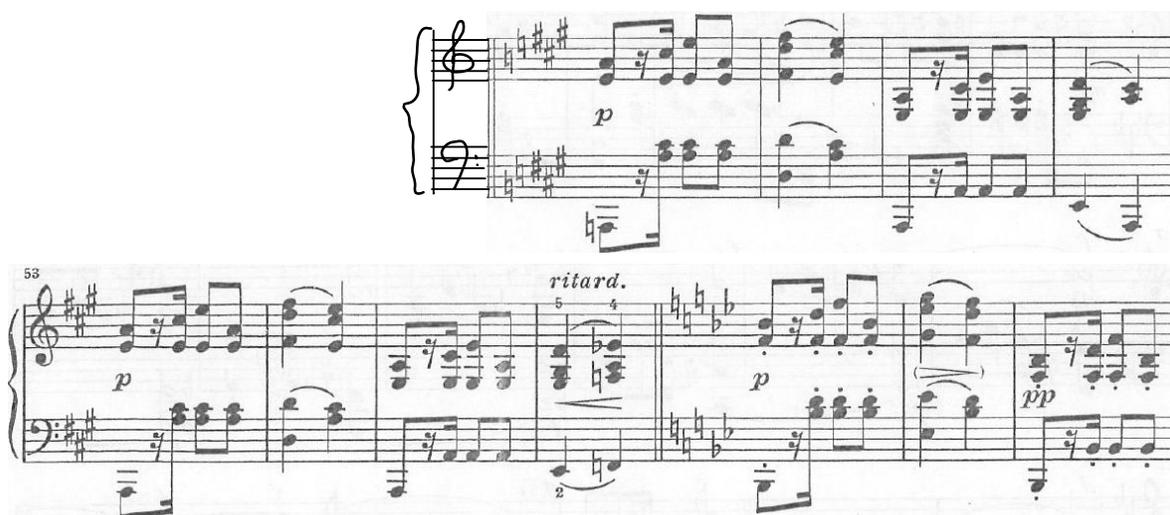


Fig. 52 Scherzino, tema A, cc: 49 - 59

Al final del movimiento, se presenta una *codetta* ligera que mantiene el mismo carácter que ha prevalecido a lo largo de toda la obra. Después de unas pausas en los compases 113 y 115, en el compás 116 aparece una melodía en canon, con ambas manos desfasadas por un tiempo completo. Este efecto crea lo que podría describirse como un unísono "mal coordinado", donde la mano izquierda llega tarde, destacando su retardo con acentos en cada entrada, similar a cuando dos músicos entran incorrectamente y cada uno sigue su propio camino sin ajustarse al otro. Es una escena que puede resultar graciosa.

Finalmente, con un *acelerando*, las dos voces se encuentran en un unísono y concluyen el movimiento con una cadencia completa.



Fig. 53 Scherzino, codetta, cc: 114 - 128

Intermezzo

El *Intermezzo* constituye el IV movimiento del Carnaval de Viena de Schumann, caracterizado por su intensidad pasional y dramática, convirtiéndolo así en el exponente más representativo del estilo romántico en toda la obra.

Robert Schumann, respetuoso de la tradición de las formas musicales, concibió el *Intermezzo* como un perfecto entreacto: breve, oscuro y cargado de dramatismo, como preludio al brillante *Finale* que le sigue.

La génesis de esta pieza está profundamente influenciada por la experiencia de Schumann al escuchar a Chopin interpretar el Estudio en La bemol mayor op. 25 no. 1. La serie de estudios op. 25 de Chopin, publicada en 1837, dejó una marca indeleble en Schumann, quien describió la interpretación de Chopin en su reseña:

"... este estudio es más un poema que un ejercicio técnico. Sería un error creer que Chopin buscaba la claridad en cada nota... a través de las armonías se percibe una melodía maravillosa, emergiendo en largos arcos melódicos. Hacia la mitad, junto a este canto, surge una voz de tenor desde la ola de acordes..."

The image shows the first four measures of Chopin's Etude in E-flat major, Op. 25, No. 1. The score is written for piano and includes the following details:

- Tempo: *Allegro sostenuto*, quarter note = 104.
- Dynamic: *p* (piano).
- Fingering: (4) for the first measure, (5) for the second, and (3) for the third.
- Articulation: Accents are placed over the notes in measures 2, 3, and 4.
- Pedal: 'Ped' markings are present in measures 1, 2, 3, and 4.
- Other markings: Asterisks (*) are placed below the bass line in measures 2, 3, and 4.

Fig. 54 Chopin Estudio en La bemol mayor op. 25 no 1 cc: 1 - 4

Con esta perspectiva en mente, el *Intermezzo* debe interpretarse siguiendo la misma fórmula. Una hermosa melodía debe destacarse por encima de los arpeggios velocísimos que la acompañan, según las palabras del compositor intentar mostrar cada pequeña nota del acompañamiento de manera clara sería un error.

El señalamiento metronómico de este movimiento ha generado controversia entre los musicólogos, quienes sugieren que el metrónomo de Schumann podría haber estado

averiado. No culpo a quienes piensan que la velocidad indicada es excesivamente alta. La marca de metrónomo indica que la negra equivale a 116 bpm, con cada pulso subdividido en dobles tresillos. Es decir, se deben tocar 6 notas por cada pulso del metrónomo.

Sin embargo, el error radica en medir el tiempo con el acompañamiento. Lo correcto es ajustar el tempo conforme a las notas largas de la melodía, que se mueve rítmicamente a través de negras, corcheas y blancas.

Con el enfoque adecuado, se puede alcanzar la velocidad indicada por Schumann, que se asemeja mucho a algunos estudios de Chopin. De esta manera, los arpeggios escritos en dobles tresillos se convierten más en un efecto, que, en palabras del compositor, son olas de acordes que marcan la armonía sobre la cual se destaca la melodía principal.

En la partitura, las notas pertenecientes a la melodía se distinguen con las plicas escritas ascendentemente, mientras que el compositor crea un ambiente oscuro y dramático agregando una nota de tensión en la mano izquierda, a una novena menor por debajo de la melodía.

Fig. 55 Intermezzo, cc: 1 - 4

Al final del tema B, compases 14 y 15, nace entre las olas un tenor que acompaña a la voz de la melodía principal. Esta misma intervención aparece nuevamente en los compases 29 y 30.

Fig. 56 Intermezzo, cc: 29 - 30

Al final de la pieza, a partir del compás 38, el bajo asume la melodía y la transpone a Mi bemol mayor. Dado que el subtítulo de la obra completa es *Fantasiebilder*, que se traduce como "imágenes de fantasía", resulta fundamental asignar un programa a este movimiento.

El movimiento está en mi bemol menor y está impregnado de armonías sombrías y menores que evocan un drama en medio de la noche. Cuando en la coda modula a su homónimo mayor, podemos imaginar el amanecer: las armonías menores desaparecen y la nota disonante que marcaba la mano izquierda, la novena, también se desvanece.

El diálogo que se establece en el registro más grave del piano sugiere campanadas de iglesia que anuncian el amanecer del próximo día. La pieza termina con calma, desacelerando con un *ritardando* en los últimos compases y dibujando las últimas campanadas con un acorde mayor, que se desvanece gradualmente con el pedal.

The image shows a musical score for the coda of an Intermezzo, measures 38 to 45. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The key signature is G-flat major (one flat) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the bass and a more active line in the treble. The piece concludes with a ritardando and a final chord marked with a fermata and a star symbol.

Fig. 57 Intermezzo, coda cc: 38 - 45

Finale

Höchst lebhaft es la indicación que define el carácter del gran final, muy vivo y animado. Se trata del movimiento más enérgico y festivo de todo el Carnaval de Viena, y, después del primer movimiento, es el más extenso.

Desde una perspectiva clásica, el movimiento mantiene una estructura de forma sonata: exposición, desarrollo, reexposición y *coda*.

En la primera parte del tema A de la exposición, se destacan las octavas con acentos, de las cuales emergen figuras muy vivas y virtuosas en dieciseisavos que avanzan a un tempo donde el cuarto equivale a 138 bpm. Esta impresionante entrada llama poderosamente la atención, y debido al gran movimiento y las explosiones que se suceden en los acentos, se puede evocar la imagen de fuegos artificiales.

Este efecto se manifiesta desde el compás 1 hasta el compás 9.

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, it is titled 'Finale' and 'Höchst lebhaft M.M. ♩ = 138'. The score is in 2/4 time and begins with a piano introduction marked 'Pedal'. The main section starts at measure 5, indicated by a large '5.' on the left. The music is in B-flat major and features a series of sixteenth notes with accents, creating a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). The bottom of the page has a small 'h' symbol.

Fig. 58 Finale, exposición, cc: 1 - 9

Después de los fuegos artificiales, surge una melodía en la mano izquierda que culmina con acentos marcando la progresión V – I de Si bemol mayor, posicionados en la segunda mitad del segundo tiempo que resuelve hacia el primero. Estos acentos adquieren un papel protagónico a medida que la melodía se va perdiendo entre las numerosas notas rápidas, otorgando al tema un carácter más rítmico y destacando estos acentos en medio de una extensa secuencia.

La primera aparición de los acentos enmarca la progresión V – I, repitiéndose cada 2 compases. Luego, la melodía nos lleva al relativo menor, donde se repiten estos acentos resolviendo en sol menor.

Posteriormente, se crea una secuencia armónica descendente que progresa hacia Fa mayor, Mi bemol mayor, re menor, do menor y Si bemol mayor, para finalmente retornar al grado I.

Schumann logra un efecto de euforia y catarsis al acelerar la aparición de los acentos; del compás 9 al 21 aparecen cada 2 compases, y luego, del compás 21 al 23, estos acentos se presentan en cada compás.

El tema concluye con una cadencia llevada a cabo mediante corcheas, conduciendo a una modulación a Fa mayor, el quinto grado de la tonalidad principal, en un estilo clásico bien definido.

Fig. 59 Exposición, tema A, cc: 9 - 25

En el segundo tiempo del compás 25, se introduce un puente con un motivo agrupado en grupos de tres notas, marcados por las ligaduras de fraseo, lo que choca con la métrica natural del compás de 2/4.

Schumann parece retomar aquí elementos sincopados, tal como sugirió en algunas partes del primer movimiento, al jugar con los acentos de los motivos, creando la sensación de un cambio de compás.

En el compás 37, este juego rítmico se resuelve en el primer tiempo, y a partir de ese punto, el puente adquiere nuevamente un carácter más melódico, conduciéndonos hacia el segundo tema de la exposición.

The image shows a musical score for piano, measures 26 through 38. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The music is divided into two systems. The first system contains measures 26 through 31, and the second system contains measures 32 through 38. Blue boxes are drawn around specific rhythmic patterns in the score, highlighting the resolution of a rhythmic motif in measure 37 and its subsequent development. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ritardando*.

Fig. 60 Exposición, puente, cc: 25 - 38

Al final del puente, se presenta un *ritardando* en el compás 44, que ralentiza el tempo a lo largo de 3 compases para conferir un carácter más lírico al segundo tema de la exposición, el cual entra en el compás 47. Este nuevo tema se desarrolla en la tonalidad de Fa mayor.

En la tradición clásica, la forma sonata exige elementos estructurales bien definidos. La exposición debe constar de dos temas contrastantes en carácter, A y B. El primero debe establecer la tonalidad principal, que en este caso es Si bemol mayor, pero al final del tema debe haber una cadencia moduladora hacia la dominante de la tonalidad.

De esta manera, Schumann cumple con los estándares de la forma sonata. Además, se puede observar en la escritura que el primer tema se presenta con una dinámica de *forte*, mientras que en la entrada del segundo tema -en el compás 47- se indica una dinámica de piano. Así, el autor establece una clara distinción en el carácter entre ambos temas, los cuales también exploran la dualidad entre lo rítmico y lo melódico.

Fig. 61 Exposición, tema B, cc: 46 – 69

Al final de la exposición en la forma *sonata*, siempre se coloca una barra de repetición, que en este caso se encuentra al final del compás 114, concluyendo en la tonalidad de Fa mayor.

En cuanto al desarrollo, el compositor tiene libertad para trabajar, explorando diversas modulaciones entre diferentes tonalidades. Se puede emplear tanto material nuevo como reutilizar algunos elementos de los temas de la exposición.

En este desarrollo, Schumann se centra en la cabeza del tema A, los fuegos artificiales. Comenzamos en el compás 115, ahora en la tonalidad de Re bemol mayor. Se observan ligeras variaciones en el tema en comparación con la exposición, como la duplicación de las manos en las terceras virtuosas. Sin embargo, el paralelismo en la estructura es muy similar hasta llegar al compás 131.

Fig. 62 Desarrollo, tema A modificado, cc: 115 - 131

Continuando con el desarrollo, el tema A se corta tajantemente en el compás 131, y entra un dialogo de material nuevo. Una melodía que se imita entre el registro agudo y grave cruzando las manos.

Fig. 63 Desarrollo, cc: 129 - 133

Fig. 64 Desarrollo, dialogo, cc: 129 - 144

En el compás 161, se retoma el tema A con la entrada de la reexposición. De acuerdo con las reglas de la forma sonata, los dos temas presentados en la exposición deben volver a escucharse, manteniéndose ambos en la tonalidad original.

Así, en la exposición, el tema A se encontró en Si bemol mayor, mientras que el tema B en Fa mayor. En la reexposición, el tema A entra en el compás 161 en Si bemol mayor, y en esta ocasión, en el compás 189, el tema B también en Si bemol mayor.

La diferencia marcada en la reexposición con respecto a la exposición es la omisión del puente entre el tema A y el tema B, lo que da lugar a una nueva y breve transición desde el compás 185 hasta el 188. A partir de la entrada del tema B en la tonalidad original, todo se mantiene exactamente igual que en la exposición

Fig. 65 Reexposición, transición y entrada al tema B, cc: 185 - 197

Coda

Schumann decide finalizar este movimiento añadiendo una coda que se extiende desde el compás 249 hasta el compás 317. La coda está dividida en dos partes distintas. La primera se mantiene en el *tempo* original, mientras que la segunda parte comienza con la indicación de *tempo presto*, lo que le confiere un carácter eufórico y catártico. La primera parte de la coda se construye con cuatro frases bien definidas, cada una dividida a su vez en una idea que se repite cada 4 compases.

The image displays a musical score for the first part of the Coda, spanning measures 249 to 280. It is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 249-255) begins with a forte (f) dynamic. The second system (measures 256-262) features a piano (p) dynamic. The third system (measures 263-269) continues with a piano dynamic. The fourth system (measures 270-276) also maintains a piano dynamic. The final system (measures 277-280) concludes with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings, indicating a complex and expressive piece.

Fig. 66 Coda, primera parte, cc: 249 – 280

La segunda parte de la *coda* tiene un carácter contrastante con la parte anterior, cambiando el *tempo* de golpe, la dinámica en *piano*, y desarrollando una sola idea hasta el final -compases 281 al 317-.

En esta parte se encuentran 2 melodías escondidas entre las 2 manos, en medio de un ritmo un poco caótico que marca 3 contra 2 entre la mano derecha e izquierda, y con un toque más ligero.

Fig. 67 Coda, presto, cc: 281 - 292

De este mismo motivo rítmico se genera una tensión que acumula energía, cuando en el compás 297 la melodía se atora, repitiéndose durante 5 compases. Esta melodía finalmente avanza en un ascenso del compás 302 al 304, guiada sobre acentos marcados por la mano izquierda.

Fig. 68 Coda, presto, cc: 293 - 304

Y finalmente, toda esa energía acumulada sobre la armonía de Si bemol aumentado desemboca en una gran cadencia a Si bemol Mayor. Los acordes son grandes, brillantes y gloriosos, ofreciendo un final digno y repleto de un gran sonido que puede evocar la imagen de una orquesta completa. Los aplausos emocionados y eufóricos del público se suman al cierre de la celebración, creando un momento de gran emotividad y satisfacción.

The image shows a musical score for a Coda section, measures 305 to 317. The score is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'presto'. The music is characterized by a strong, rhythmic accompaniment in the bass clef, often consisting of chords or triplets. The treble clef part features melodic lines with various ornaments and articulations. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 69 Coda, *presto*, cc: 305 - 317

Conclusiones

Las indicaciones presentes en la partitura representan la experiencia musical original del compositor, y esta debe ser prioritaria sobre todas las cosas. De esta manera, servimos al arte más allá de simplemente cumplir con una tradición o estilo.

Además, al realizar este trabajo descubrí un punto muy interesante que no había considerado al principio. Me di cuenta de cómo la inclusión de un programa también puede influir en la interpretación de la partitura, ya que las indicaciones marcadas por el compositor fortalecen y estimulan la creación de imágenes musicales.

Ahora considero el programa como una indicación importante del autor junto con otros elementos como la señalización del *tempo*, carácter, dinámicas, articulaciones, textura y contexto armónico.

Mi visión y perspectiva sobre el compositor han tomado un rumbo mucho más profundo y comprensivo, ya que a través de este análisis pude identificar a un Schumann sumamente intelectual y preciso, demostrado a través de sus estructuras meticulosamente planeadas e indicaciones detalladas que son coherentes con sus intenciones.

Por otro lado, en el aspecto emocional, ha sido muy enriquecedor conocer los grandes contrastes de carácter en su música, que surgen desde la perspectiva de sus personajes Eusebius y Florestán. La parte melancólica y calmada contrasta con la parte apasionada y violenta del compositor, lo que representa de manera consciente la doble personalidad que padecía debido a su bipolaridad.

Sin lugar a duda, las conclusiones obtenidas a través de este trabajo serán fundamentales para mi manera de interpretar, ya que creo firmemente en el discurso artístico creado por el compositor. Al conmoverme primero a mí, confío en transmitir ese efecto al público mediante la plena comprensión y consciencia del contenido de la obra.

Bibliografía

Ostwald, Peter (1985). *Schumann, The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston, Northeastern University Press.

Perrey, Beate (2007). *The Cambridge Companion to Schumann*. Reino Unido, Cambridge University Press.

Metzger, Heinz-Klaus y Rainer Rienh (2003). *Beethoven el problema de la interpretación*. Trad. Idea Books. España: Idea Books.

Wolf-Dieter, Seiffert (2010). *Schumann's Metronome Markings. A bother or a benefit?* G. Henle Verlag, <https://www.henle.de/us/music-column/schumann-jahr-2010/schumann-anniversary-2010/schumanns-metronome-markings-a-bother-or-a-benefit/> [consultado en febrero de 2020].

Metzger, Heinz-Klaus y Rainer Riehn (2003). *Beethoven el problema de la interpretación*. Traducido al español por Idea Books. España: Idea Books.

Chiantore, Luca (2010). *Beethoven al piano*. Nortesur Editorial.

Chiantore, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial.

Schonberg, Harold C (1963). *Los grandes pianistas*. Nueva York: Simon & Schuster.

Entrevista

G. Henle Verlag (2010). *Phone interview with Dr. Michael Struck on Schumann's metronome markings*.

Partituras

Schumann, Robert (1839). *Faschingsschwank aus Wien Op 26*. Para piano solo. G. Henle Verlag.

Beethoven, Ludwig van (1801-1802). *Sonata op. 31 no. 3 en Mi bemol mayor*. G. Henle Verlag, Munich.

Chopin, Frederic (1836). *Estudio op. 25 no. 1 en La bemol mayor*. Urtext Edition, Krakow.

Índice de imágenes

Fig.1 Faschingsschwank aus Wien op. 26, Romanze.....	8
Fig. 2 Allegro Sehr lebhaft, cc: 251.....	9
Fig. 3 Allegro Sehr lebhaft,, Tema A cc: 1 – 24.....	10
Fig. 4 Allegro Sehr lebhaft , Tema B, cc; 25 . 36.....	10
Fig. 5 Tema B, cc: 25 – 28.....	11
Fig. 6 Tema B, cc: 45 – 48.....	11
Fig. 7 Tema B, cc: 33 – 36.....	11
Fig. 8 Tema B, cc: 39 – 41.....	11
Fig. 9 Tema A, cc: 62 – 63.....	11
Fig. 10 Tema C, primera resolución al tiempo 1, cc: 100 – 102.....	12
Fig. 11 Tema C, segunda resolución al tiempo 1, cc: 107 – 110.....	12
Fig. 12 Tema C, tercera resolución al tiempo 1, cc: 114 – 118.....	12
Fig. 13 Tema C, cuarta resolución al tiempo 1, cc: 123 – 126.....	12
Fig. 14 Allegro Sehr lebhaft , tema D, cc; 149 – 181.....	13
Fig. 15 Allegro Sehr lebhaft , tema D, cc; 182 – 220.....	14
Fig. 16 Allegro Sehr lebhaft , Tema D, cc; 221 – 233.....	15
Fig. 17 Tema E, introducción, cc: 253 – 264.....	16
Fig. 18 Tema F, estribillo, cc: 341 – 356.....	16
Fig. 19 Tema A, reexposición, cc: 441 – 456.....	17
Fig. 20 Coda, cc: 465 – 478.....	17
Fig. 21 Tema E, cc: 265 – 271.....	18
Fig. 22 Tema E, cc: 279 – 285.....	18
Fig. 23 Tema E, cc: 285 – 293.....	19
Fig. 24 Tema E, cita a La Marsellesa, cc: 293 – 300.....	19
Fig. 25 Tema E, coda, cc: 324 – 340.....	20
Fig. 26 Tema F, cc: 341 – 347.....	21
Fig. 27 Tema F, cc: 353 – 356.....	21

Fig. 28 Tema F, cc: 359 – 364.....	22
Fig. 29 Tema F, cc: 385 – 388.....	22
Fig. 30 Tema F, cc: 389 – 396.....	22
Fig. 31 Tema F, coda cc: 401 – 408.....	23
Fig. 32 Tema F, coda cc: 409 – 417.....	23
Fig. 33 Tema D, cc: 87 – 94.....	24
Fig. 34 Coda, cc: 465 – 472.....	24
Fig. 35 Coda, cc: 473 – 491.....	24
Fig. 36 Fragmento del tema D, cc: 167 – 172.....	25
Fig. 37 Fragmento de la Coda, cc: 491 – 497.....	25
Fig. 38 Coda, cc: 506 – 523.....	25
Fig. 39 Coda, cc: 524 – 537.....	26
Fig. 40 Tema E, coda cc: 324 – 340.....	26
Fig. 41 Coda, cc: 538 – 553.....	27
Fig. 42 Romanze, cc: 1 – 2.....	28
Fig. 43 Romanze, cc: 1 – 2.....	29
Fig. 44 Romanze, tema A, cc: 1 – 6.....	29
Fig. 45 Romanze, tema A, cc: 6 – 12.....	30
Fig. 46 Romanze, tema B, cc: 13 – 19.....	30
Fig. 47 Romanza, tema A, cc: 20 – 25.....	31
Fig. 48 Beethoven Sonata en Mi bemol mayor op. 31 no. 3, Scherzo cc: 1 – 5.....	32
Fig. 49 Scherzino, tema A, cc: 1 – 16.....	32
Fig. 50 Scherzino, tema B, cc: 17 – 24.....	33
Fig. 51 Scherzino, tema B, cc: 25 – 32.....	33
Fig. 52 Scherzino, tema A, cc: 49 – 59.....	34
Fig. 53 Scherzino, codetta, cc: 114 – 128.....	34
Fig. 54 Chopin Estudio en La bemol mayor op. 25 no 1 cc: 1 – 4.....	35
Fig. 55 Intermezzo, cc: 1 – 4.....	36

Fig. 56 Intermezzo, cc: 29 – 30.....	36
Fig. 57 Intermezzo, coda cc: 38 – 45.....	37
Fig. 58 Finale, exposición, cc: 1 – 9.....	38
Fig. 59 Exposición, tema A, cc: 9 – 25.....	39
Fig. 60 Exposición, puente, cc: 25 – 38.....	40
Fig. 61 Exposición, tema B, cc: 46 – 69.....	41
Fig. 62 Desarrollo, tema A modificado, cc: 115 - 131.....	42
Fig. 63 Desarrollo, cc: 129 – 133.....	42
Fig. 64 Desarrollo, dialogo, cc: 129 – 144.....	43
Fig. 65 Reexposición, transición y entrada al tema B, cc: 185 – 197.....	43
Fig. 66 Coda, primera parte, cc: 249 – 280.....	44
Fig. 67 Coda, presto, cc: 281 – 292.....	45
Fig. 68 Coda, presto, cc: 293 – 304.....	45
Fig. 69 Coda, presto, cc: 305 – 317.....	46