



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e

Historia del Arte

Máster en Música

**Los Estudios Sinfónicos Opus 13 de Robert Schumann.  
Recopilación de las diferentes soluciones planteadas para  
la interpretación del ciclo.**

realizada por:

Daniel Fernández Sanmartín

dirigida por:

Dra. Luisa Tolosa Robledo

Dr. Albert Nieto López

Valencia, Julio de 2018

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres por su apoyo durante este año.

A Polina por su inestimable ayuda.

A Albert Nieto por sus consejos durante esta investigación.

## **Resumen**

Una de las obras cumbres de Robert Schumann en su repertorio pianístico fue los Estudios Sinfónicos Opus 13. En ella, aparte de exponer toda su originalidad a la hora de tejer un extenso ciclo de tema y variaciones, hace uso de toda la paleta existente de elementos propios de la técnica pianística de la época. Sin embargo, la cuestión que sigue siendo discutida en la actualidad es qué versión utilizar y en qué orden interpretar todas estas variaciones que Schumann dejó a la posteridad del repertorio pianístico, ya que la obra fue revisada por el propio compositor quince años después de su primera edición, e incluso póstumamente fueron editadas variaciones inéditas, las cuales habían sido descartadas por Schumann durante el proceso de composición de la obra. Además, se conservan diferentes manuscritos anteriores a la primera edición de la obra, en los cuales se plasman los diversos estados de composición por los que pasó este ciclo.

El presente estudio pretende averiguar qué soluciones se han planteado ante este dilema a lo largo de la historia tanto desde la investigación musicológica, como en la historia de la interpretación pianística. Para esta tarea se hará uso de las partituras como fuente principal, tanto las manuscritas como las editadas, de algunas de las grabaciones más notables de esta obra, y, obviamente, las propias de la investigación, es decir, la revisión bibliográfica de lo publicado sobre este tema.

## **Palabras clave**

Schumann, Estudios Sinfónicos, Fantaisies et Finale, manuscritos, grabaciones.

## **Abstract**

One of the summit works of Robert Schumann in his piano repertoire was the Symphonic Studies Opus 13. In it, apart from exposing all its originality when weaving an extensive cycle of theme and variations, makes use of all the existing palette of elements typical of the piano technique of the time. However, the question that is still discussed today is what version to use and in what order to interpret all these variations that Schumann left to the posterity of the repertoire piano, since the work was reviewed by the composer himself fifteen years, after its first edition, and

even posthumously, unpublished variations were published, which had been discarded by Schumann during the process of composing the work. In addition, different manuscripts are preserved prior to the first edition of the work, in which the various states of composition by which this cycle passed.

The present study aims to find out what solutions have been raised in this dilemma throughout history, both from musicological research and in the history of piano interpretation. For this task will be made use of the scores as main source, both the manuscripts and the edited, some of the most notable recordings of this work, and obviously the research itself, i.e., the review of the literature published on this topic.

## **Keywords**

Schumann, Symphonic Etudes, Fantaisies et Finale, manuscripts, recordings.

## **Resum**

Una de les obres més importants del repertori pianístic de Robert Schumann fou els Estudis Simfònics Opus 13. En ella, a més d'exposar tota la seua originalitat a l'hora d'elaborar un extens cicle de tema i variacions, fa ús de tota la seua paleta existent d'elements propis de la tècnica pianística de l'època. No obstant això, la qüestió que continua en discussió en l'actualitat és quina versió utilitzar i en quin ordre interpretar totes estes variacions que Schumann deixà a la posteritat del repertori pianístic, ja que l'obra fou revisada pel propi compositor quinze anys després de la primera edició, i fins i tot foren editades pòstumament variacions inèdites, les quals havien sigut descartades per Schumann durant el procés de composició de l'obra. A més a més, es conserven diferents manuscrits anteriors a la primera edició de l'obra, en els quals es plasmen els diversos estats de composició pels quals passà este cicle.

El present estudi pretén esbrinar quines solucions s'han plantejat davant este dilema al llarg de la història tant des de la investigació musicològica, com en la història de a interpretació pianística. Per a esta tasca es farà ús de les partitures com a font principal, tant les manuscrites com les editades, d'algunes de les gravacions més

notables d'esta obra, i, òbviamment, les pròpies de la investigació, és a dir, la revisió bibliogràfica d'allò publicat sobre este tema.

### **Paraules clau**

Schumann, Estudis Simfònics, Fantaisies et Finale, manuscrits, gravacions.

## Sumario

<b>1. Introducción</b> .....	1
<b>1.1. Justificación</b> .....	1
<b>1.2. Objetivos</b> .....	1
<b>1.3. Metodología</b> .....	2
<b>1.4. Preliminares del estado de la cuestión.</b> .....	4
<b>1.5. Aproximación a la naturaleza y estética de la obra</b> .....	7
<b>2. Resultados del análisis de las fuentes de información</b> .....	11
<b>2.1. Las partituras como fuente: manuscritos y ediciones musicales.</b> .....	11
2. 1. 1 Esbozos de Berlín (1834).....	13
2. 1. 2 Manuscrito de Mariemont (1835).....	25
2. 1. 3 Manuscrito de Mariemont, disposición del 18 de enero de 1835 .....	31
2. 1. 4 El manuscrito de Viena (1836) .....	38
2. 1. 5 Las ediciones publicadas en vida: 1837 y 1852.....	40
<b>2.2. ¿Qué ha escrito la musicología?</b> .....	44
2. 2. 1 Antecedentes.....	44
2. 2. 2 Wolfgang Boetticher.....	44
2. 2. 3 Los musicólogos franceses .....	45
2. 2. 4 Investigaciones realizadas en el siglo XXI .....	53
<b>2.3. Fuentes discográficas.</b> .....	57
2. 3. 1 Interpretación del ciclo sin variaciones póstumas .....	57
2. 3. 2 La inclusión de las variaciones póstumas en el ciclo.....	58
2.3.2.1 Primera corriente: La inclusión de las variaciones póstumas intercaladas en el ciclo .....	59

2.3.2.2 Segunda corriente: Las variaciones póstumas agrupadas .....	61
2. 3. 3 Una reconstrucción histórica .....	63
<b>3. Conclusiones</b> .....	<b>64</b>
<b>4. Referencias Bibliográficas</b> .....	<b>67</b>
<b>4.1. Bibliografía</b> .....	<b>67</b>
<b>4.2. Referencias discográficas</b> .....	<b>69</b>
<b>5. Anexos</b> .....	<b>73</b>
Anexo I: Esbozos de Berlín.....	73
Anexo II: Manuscrito de Mariemont.....	77

## Listado de tablas

Tabla 1: Nomenclatura y orden de las distintas piezas que componen cada una de las versiones propuestas por Schumann.....	12
Tabla 2: Correspondencia de las piezas constitutivas de los Esbozos de Berlín con la versión póstuma de 1873.....	13
Tabla 3: Correspondencia de las piezas constitutivas de la primera versión del Manuscrito de Mariemont con la edición póstuma de 1873.....	25
Tabla 4: Correspondencia de las piezas constitutivas de la versión definitiva del Manuscrito de Mariemont con la edición póstuma de 1873.....	31
Tabla 5: Correspondencia de las piezas constitutivas del Manuscrito de Viena con la versión póstuma de 1873.....	38
Tabla 6: Orden de las piezas que forman las ediciones de 1837 y 1852.....	41
Tabla 7: Soluciones planteadas por Damien Ehrhardt (1992, p.303) en la reconstrucción del manuscrito de Mariemont.....	52
Tabla 8: Intérpretes que mantienen el orden de piezas según la versión de 1837...	58
Tabla 9: Solución planteada por Alfred Cortot.....	59
Tabla 10: Soluciones planteadas por diversos pianistas para integrar las variaciones póstumas dentro del ciclo.....	61
Tabla 11: Pianistas que interpretan las variaciones póstumas agrupadas.....	62
Tabla 12: Solución propuesta por Gregorio Nardi para interpretar el Manuscrito de Mariemont.....	63



## **1. Introducción**

### **1.1. Justificación**

La interpretación de los Estudios Sinfónicos de Schumann ha implicado una divergencia de opiniones tanto desde el punto de vista musicológico como interpretativo. Uno de los motivos es el largo periodo que transcurre durante la etapa de composición y revisión del ciclo por parte del compositor, ya que esta comprende dieciocho años, abarcando así prácticamente todo el periodo compositivo de Schumann. Durante esta larga travesía compositiva el ciclo fue variando notablemente, y con él las piezas que formaban parte de esta suite. Este hecho ha sido tratado de diferente perspectiva desde la musicología y la interpretación pianística, creando en ocasiones planteamientos totalmente opuestos.

Por tanto, esta divergencia de opiniones, antes comentada, nos ha llevado a emprender este estudio en el que revisaremos las fuentes musicológicas e interpretativas, junto a todas aquellas fuentes musicales que nos legó Robert Schumann de este ciclo. Por ende, el propósito de esta investigación es disponer de una revisión de todas estas fuentes que puedan beneficiarnos como intérpretes a una mejor comprensión de la obra a la hora de elegir qué versión interpretar.

### **1.2. Objetivos**

Ante el dilema de cómo los intérpretes plantean abordar técnica y estilísticamente los Estudios Sinfónicos de Robert Schumann, hay que añadir la disyuntiva frente a la que nos encontramos por el hecho de existir diferentes versiones editadas e interpretadas de esta obra. A causa de esto último nos planteamos los siguientes objetivos para el presente trabajo de revisión de fuentes bibliográficas.

El objetivo general del estudio es facilitar al intérprete, que se disponga a abordar este ciclo, un estudio detallado de las diferentes soluciones planteadas a este dilema tanto desde el ámbito de la musicología como de la interpretación.

Para ello deberemos conocer y resolver los siguientes objetivos específicos:

1. Plasmar las diferentes propuestas interpretativas que han realizado algunas de las grandes figuras del pianismo, incluyendo aquellas interpretaciones históricas realizadas con mayor vinculación a Schumann.
2. Observar y cuantificar cuáles de las propuestas interpretativas han tenido mayor seguimiento y aceptación dentro de la historia de la interpretación.
3. Comparar cómo ha evolucionado el orden de las piezas que componen dicho ciclo a lo largo del proceso de creación y reelaboración por parte del compositor.
4. Observar, y señalar a través de los diferentes manuscritos, los cambios más sustanciales que han experimentado individualmente las variaciones durante su proceso de composición.
5. Recopilar las propuestas investigadoras que se han planteado ante la disyuntiva de en qué orden abordar la interpretación de este ciclo.

### **1.3. Metodología**

La naturaleza de la investigación propuesta es por una parte documental, ya que se basa en la consulta y revisión bibliográfica de las fuentes históricas que poseemos en la actualidad; y por la otra parte hemos incluido un apartado analítico y comparativo, donde se detallan los cambios que se producen entre las fuentes manuscritas provenientes del compositor.

En lo que se refiere a las fuentes de información empleadas, éstas son de origen bien diverso. Por este motivo, y para poder desarrollar sistemáticamente este estudio, es necesario clasificar los tres tipos de fuentes de información que hemos empleado, puesto que a cada uno de estos tipos de fuentes se le ha dedicado un capítulo íntegro en el presente estudio:

- **Fuentes musicales (partituras):** Dentro del desarrollo de este capítulo, se ha tenido presente en todo momento ramificar el proceso de investigación, partiendo desde la base, que es el mismo compositor, y las fuentes directas que provienen de su mano (esbozos y manuscritos) o que editó en vida. Tras esto, hemos proseguido con las fuentes que parten de las personas del entorno más directo a Schumann, las cuales contaban con la aquiescencia del compositor:

Clara Schumann y Johannes Brahms. De ellos hemos obtenido fuentes tales como las transcripciones póstumas de los manuscritos de Robert Schumann.

Estas fuentes musicales son tratadas en el presente estudio de manera cronológica, así como comparativa: ya que reseñamos las modificaciones que se producen entre las diferentes partituras, para poder así plasmar los cambios en la estética y la forma de la obra, ambos derivados de la mente del compositor.

- **Fuentes musicológicas:** En este apartado se ha seguido también un orden cronológico, justificado por cómo se ha ido descubriendo a lo largo del tiempo la información que disponemos, y como a través de ésta se ha podido ir desarrollando y ampliando a su vez por parte de posteriores musicólogos. En estas fuentes tenemos como primera referencia al alemán Wolfgang Boetticher, estudioso del repertorio schumanniano entre las décadas de 1960 a 1980. Tras él, y ya en la década de los noventa, dos musicólogos franceses, Damien Ehrhardt y Jean-Pierre Bartoli, emplearán la información aportada por Boetticher, para abordar la investigación de los Estudios Sinfónicos centrada desde los manuscritos y esbozos previos a la publicación de la primera edición. Después de las investigaciones realizadas por estos tres musicólogos, el objeto de estudio se ramificará de la mano de investigadores norteamericanos a principios del presente siglo.
- **Fuentes discográficas:** La inclusión de este capítulo va ligado directamente con uno de los objetivos que nos hemos planteado: cómo desde el ámbito interpretativo se ha tratado de resolver la disyuntiva de qué estructura formal debe tener este ciclo a la hora de interpretarlo. Para ello hemos recurrido una vez más a las fuentes más cercanas al compositor (los discípulos de Clara Schumann), y posteriormente a las propuestas planteadas por algunos intérpretes de prestigio. Hemos considerado para dicho propósito establecer una búsqueda de los grandes pianistas que han interpretado este ciclo: se han seleccionado primero alumnos de Clara, como Adelina de Lara y Carl Friedberg; grandes intérpretes de principios de siglo XX como Giesecking, Rubinstein o Cortot; pianistas de la escuela rusa como Gilels, Richter y Nikolayeva; hasta intérpretes actuales como Melnikov, Kissin o Pogorelich.

Para concluir con este apartado, en la presente investigación las fuentes históricas que se han utilizado están citadas en las referencias. Además, se anexan los manuscritos que han sido utilizados para llevar a cabo este estudio.

#### **1.4. Preliminares del estado de la cuestión.**

En 1837 Robert Schumann publica lo que será la primera versión de los *XII Études Symphoniques pour le Pianoforte* Op. 13. Sin embargo, hay que retrotraerse al verano de 1834, fecha en la que empezó a gestarse el ciclo a raíz del envío de un tema y variaciones compuestos por el barón Ignaz Friedrich von Fricken, un diletante flautista y padre adoptivo de Ernestine, con quien Schumann mantuvo un romance en aquella época. El barón von Fricken había compuesto un tema y variaciones para flauta, y estaba interesado en conocer la opinión de su futuro yerno. Joan Chisell (2004, p.26) recoge en su monografía sobre Schumann que éste “no solo le respondió en septiembre de 1834 con una crítica detallada, sino que empezó a escribir sus propias variaciones sobre el tema del Barón”.

Durante estos tres años de creación de la obra, Schumann fue manejando diferentes nombres para ésta. Llegados a este punto es importante reseñar que disponemos en la actualidad de un estudio realizado por Pierre Vachon (2003) sobre la relevancia de la titulación en la literatura musical del compositor, ya que Schumann se vale de una íntima relación entre el título de cada una de sus obras y su música, para construir esa estética tan característica en su repertorio para piano. Más adelante veremos con mayor profundidad cómo varía la estructura formal y la estética de la obra en concordancia con los diferentes títulos que recibe. Por tanto, nos encontramos ante el siguiente variado abanico de nombres que Schumann fue empleando para titular su obra (Moschenross, 2003, p.31):

1. *Tema quasi Marcia funebre*
2. *Variations pathétiques*
3. *Fantaisies et Finale*
4. *Zwölf Davidsbündler Etüden*

5. *X Etüden im Orchester Charakter, von Florestan und Eusebius*
6. *Etüden*
7. *XII Études symphoniques*
8. *Études en forme de Variations*

La primera indicación *Tema quasi Marcia funebre* aparece recogida en el primer esbozo de esta obra conocido como el Borrador de Berlín de 1834 (Lovejoy, 2010). *Variations pathétiques* primero, y *Fantaisies et Finale* después (ya que la primera indicación fue tachada por el compositor en beneficio de la segunda) forman parte del Manuscrito de Mariemont fechado el 18 de enero de 1835, y al cual se tiene acceso actualmente desde el *Musée Royal de Mariemont* (Ehrhardt, 1992, p.292). La indicación *XII Études symphoniques* corresponde con la primera edición de la obra, datada ya en 1837 y publicada en Viena por Tobias Haslinger (Boetticher 1968, p.48).

Durante este período, desde el primer título *Tema quasi Marcia funebre* hasta llegar a la primera edición de 1837 hay una serie de esbozos manuscritos, los cuales se conservan en la actualidad. Todos estos fueron evolucionando, completándose, y alterando el orden de las piezas que lo contenían en diversas ocasiones hasta alcanzar lo que posteriormente serán los Estudios Sinfónicos.

Moschenross (2003, p.35), en su tesis sobre los problemas interpretativos de los Estudios Sinfónicos, enumera las fuentes manuscritas de las que disponemos en la actualidad

1. Esbozos de Berlín: probablemente se trate del primer esbozo de la obra; localizado en *the Alice Tully Collection of the New York Public Library*.
2. Manuscrito de Mariemont: fechado el 18 de enero de 1835; localizado en el *Musée Royal de Mariemont*, Morlanwelz, Bélgica.
3. Manuscrito de Viena, el cual también incluye correcciones manuscritas de la mano de Schumann; localizado en la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena.
4. Copia enviada al copista de la primera edición, localizada en el *Heinrich Heine Institut*, Düsseldorf.

5. Un suplemento de cinco variaciones póstumas de la mano de Clara Schumann: localizado en el *Land und Stadt Bibliothek*, Düsseldorf.

Los primeros dos manuscritos los abordaremos ampliamente en el cuerpo central del estudio, además de ser adjuntados íntegramente; el tercero es la partitura que en 1836 Schumann remitió al copista para ser editada por Haslinger; este manuscrito todavía no comprendía las piezas de la edición de 1837 (Schumann, 2006a); el cuarto es la copia enviada al copista para la primera edición de la obra en 1837; mientras que el último es una copia hecha por Clara Schumann décadas después del fallecimiento de su esposo, donde se recogen las cinco variaciones que Schumann escribió entre 1834 y 1835 y que no publicó en vida.

Finalmente, este ciclo es editado por Haslinger en 1837 bajo el nombre de *XII Etudes en forme de Variations*. En esta primera versión aparece el tema, que ya figuraba en el esbozo que se conserva de las *Fantaisies et Finale*, junto con seis de los doce estudios presentes en aquella versión, algunos con el orden de interpretación alterado respecto al manuscrito de 1835. A estos seis estudios que sobrevivieron, entre ellos el estudio final, se le unieron los seis estudios de nueva creación: III, VI, VII, VIII, IX, y XI.

Posteriormente Schumann revisa esta obra y decide efectuar ciertos cambios en ella, los más profundos fueron en el estudio final, ahora renombrado como *Finale*, tal y como lo nombró originalmente a esta variación conclusiva en los esbozos previos a la primera edición. Además, decide eliminar los, en palabras de Luca Chiantore (2001, p.301), estudios “más violinísticos”: el *paganiniano* Estudio III y el “no menos experimental Estudio IX”, además prescinde de la nomenclatura de “Estudio” por la de “Variación” para nombrarlos. De este modo en 1852 es editada esta pieza, en esta ocasión por *Schuberth & Co.*, bajo el nuevo nombre de *Etudes en forme de Variations*.

Sin embargo, en 1861, y ya póstumamente, Adolf Schubring, juez y crítico musical por vocación, decide reintegrar los estudios número 3 y 9 de la versión de 1837 dentro de la versión revisada de 1852, manteniendo el orden interpretativo que tenían en la primera edición. Esta tercera edición vio la luz bajo el nombre *Etudes*

*en forme de Variations (XII Etudes symphoniques) pour le Piano-Forte* (Ehrhardt, 1991, p.7).

Habría aún una cuarta edición póstuma de la obra. En 1873, Clara Schumann, bajo presiones de la Simrock tal como recoge una anotación de su diario de ese mismo año (Chisell, 2004, p.28), accede a copiar cinco de los estudios sinfónicos que figuraban entre las *Fantaisies et Finale* pero que Schumann decidió no incluir en la versión de 1837. Estas cinco piezas reciben el nombre hoy en día de variaciones póstumas. Las cinco pueden aparecer catalogadas como apéndice del Op. 13, o también, aunque menos frecuente como “H/K WoO 6”<sup>1</sup> (Hofmann & Keil, 1982).

Por último, en 1984 y gracias a Wolfgang Boetticher en su edición *Robert Schumanns Klavierwerke, Teil 2. Opus 7-13* (Boetticher, 1984), se publica una pieza inédita que Schumann dejó inacabada en sus *Fantaisies et Finale*, pero en un estado más completo, el que figura en el primerísimo manuscrito *Tema quasi Marcia funebre* de 1834.

A lo largo del presente estudio, expondremos las diversas fuentes manuscritas de las que disponemos junto a las diferentes versiones de la obra que se editaron a lo largo de la vida de Schumann y tras su fallecimiento. Frente a esta diversidad de opciones existentes veremos qué soluciones se han planteado a lo largo de la historia del pianismo y desde la investigación musicológica.

### **1.5. Aproximación a la naturaleza y estética de la obra**

Para poder acercarnos a investigar este ciclo es necesario que conozcamos antes la naturaleza de éste. Así repasando lo que se ha escrito al respecto podemos encontrar comentarios realizados por musicólogos e investigadores que ayudarán a delimitar la estética de esta obra: “Los Estudios Sinfónicos, a pesar de ser de naturaleza

---

<sup>1</sup> La clasificación como Obra sin Opus (*Werke ohne Opus*) aparece por primera vez en *Robert Schumann. Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen musikalischen Werke mit Angabe des Jahres ihres Entstehens und Erscheinens*, es obra de Kurt Hofmann y Siegmund Keil.

virtuosística, no fueron compuestos teniendo en cuenta el virtuosismo como principal intención” (Lewis, 1986, p.3). Esta afirmación iría en concordancia con el profundo y sintetizado estudio que realizaría años más tarde Jean-Pierre Bartoli (1992); en él sostiene que las dos versiones de la obra, así como los tres años del proceso de composición previo, van en búsqueda de una nueva estética y no “al encuentro de la escritura pianística” (p.83). De hecho, para el musicólogo francés cada variación es hija de la estética pensada por Schumann para el conjunto del ciclo en aquel momento; en sus propias palabras: “a medida de su elaboración el ciclo va encontrando su verdadero rostro [...]. El proyecto schumanniano fue así una tentativa lograda de renovar el género del tema y variaciones” (p. 82-83), además tal como se había comentado anteriormente no busca una técnica pianística netamente al uso de la época, sino que intenta trascender al piano buscando nuevas texturas y formas.

En palabras del pianista, musicólogo y crítico Piero Rattalino (2005, p.115), “Schumann, en la ejecución concertística, ni siquiera consideraba adecuadas dos obras hoy popularísimas como el Carnaval y los Estudios Sinfónicos.”. Esta afirmación se ve respaldada por la misiva que Robert Schumann envió desde Leipzig a quien será su futura esposa Clara Wieck en marzo de 1838:

Has hecho bien en no interpretar mis Estudios. Estos no son adecuados para el público, y sería absurdo si me quejo de que ellos no entienden aquello que no fue creado para su aprobación, sino que existe únicamente por su propia razón de ser. (Platinga, 1969, p.99).

Rattalino (2005) recoge un fragmento más de esta misiva: “Sin embargo, confieso que sería para mí una gran alegría si un día el público se diera con la cabeza contra la pared en delirio de admiración”. Este texto lo emplea el pianista italiano para mostrar que el placer del éxito y su relación con el público se limitaba a un pequeño grupo de intelectuales amigos suyos y a aquellos lectores de su revista *Neue Zeitschrift für Musik*, a quienes con gusto orientaba. Recoge Rattalino, que en palabras del crítico italiano Filippo Filippi, “Schumann tuvo la debilidad de hacer de crítico” (p.115), entendida ésta como la tarea de establecer las orientaciones del gusto para la época.

Una reflexión más sobre la que conviene meditar es sobre otra carta que envía Schumann a su esposa en 1838, en la que se puede extraer diversas conclusiones: “Yo me divierto en encontrar nuevas formas [musicales]. Además, desde hace un año y medio, me encuentro en plena posesión de mis medios: me parece haber penetrado en multitud de misterios” (Massin, 1985, p.766).

Esta confesión de Schumann ayuda a respaldar esta hipótesis en la que Robert no busca una colección de estudios al uso, o un ciclo de tema y variaciones, sino que su objetivo es trascender a estas dos formas buscando una nueva con su consiguiente estética propia. Esta hipótesis de la búsqueda de una nueva concepción estética se ve respaldada en la siguiente afirmación recogida por Moschenross (2003, p.30) “... la liberación de la forma de la variación de las convenciones que le fueron impuestas por la música de salón burguesa”, es decir, huir del gusto burgués de escuchar simples variaciones sobre temas populares o arias exitosas. Esta referencia schumanniana hacia la burguesía, va en la línea que recoge J.A. Coss (1959) para afirmar que “la angustia y la desesperación [del compositor], son lo sintomático de un pequeño-burgués que odia a la clase social a la que pertenece, pero que aspira a las comodidades que tal clase origina. Exactamente igual que la actitud de Jean Paul.” (p.72). Brevemente hay que mencionar que el poeta Jean Paul tuvo una influencia capital en la música de Schumann, a quien él aclamaba y del que se inspiró de su *Walt y Vult*, “a menudo considerados como los progenitores de *Florestan y Eusebius*” (Chisell, 2004, p.13).

Para concluir, cabe recordar que la misiva recogida por Massin (1985) data de 1838, un año después de la primera edición publicada de su Opus 13, y deja entrever la importancia y trascendencia que le otorga a esta obra compuesta el año anterior. Habla de diversión en la búsqueda de nuevas formas (como veremos a lo largo del presente estudio, Schumann barajó en esta original pieza diferentes fórmulas y estructuras formales para su composición). Este entretenimiento en buscar nuevas formas, sin importarle en exceso la consideración del público de entonces, va en relación con lo apuntado por los musicólogos anteriormente nombrados, donde Schumann está más interesado en desarrollar nuevas estructuras renovadoras de la estética que en complacer al público. Asimismo, el hecho que mencione su “plena

posesión de mis medios” demuestra el entusiasmo y la validez que le aporta esta obra a su repertorio compositivo. Por último, esta relevancia que otorga Schumann a este ciclo (como “nueva forma” que le permite “penetrar en multitud de misterios”) ha de tenerla en cuenta el pianista a la hora de escoger cuidadosamente qué versión interpretar de esta pieza de las que hay disponibles.

## 2. Resultados del análisis de las fuentes de información

### 2.1. Las partituras como fuente: manuscritos y ediciones musicales.

Durante este capítulo procederemos a analizar todas las fuentes primarias que disponemos, aquellas que salieron de la mano del propio Robert Schumann. Para ello compararemos críticamente cada manuscrito, para conocer las diferentes modificaciones que el compositor fue realizando a la obra a lo largo de su periodo de composición.

En primer lugar, observaremos la nomenclatura que Schumann eligió para ordenar las piezas formantes de este ciclo:

Esbozos de Berlín (1834) - <i>Tema quasi Marcia funebre</i>	Manuscrito de Mariemont - Primera versión del manuscrito (anterior al 18 de enero de 1835): <i>Variations Pathétiques</i>	Manuscrito de Mariemont - Orden revisado (18 de enero de 1835) - <i>Fantaisies et Finale</i>	Manuscrito de Viena (1836) - Partitura del copista	<i>XII Études symphoniques pour le piano-forte</i> (1837)	<i>Études en forme de variations</i> (1852)
Tema “ <i>quasi Marcia funebre</i> ”	Tema “Adagio”	Tema “Adagio”	Tema	Tema	Tema
Var. I “adagio”	Variación 1	Nº 1 “Grave”	Variación 1	Estudio I	Variación I
Var. 2	Variación 2	Nº 2	Variación 2	Estudio II	Variación II
Var. 3	Variación 3	Nº 3	Variación 3	Estudio III	Variación III
Var. 4	Variación 4	Nº 4	Variación 4	Estudio IV	Variación IV

Var. 5	Variación 5	Nº 5	Variación 5	Estudio V	Variación V
Var. 6	Variación 6	Nº 6	Variación 6	Estudio VI	Variación VI
Var. 7	Variación 7	Nº 7	Variación 7	Estudio VII	Variación VII
Var. 8	Variación 8	Variación 8	Variación 8	Estudio VIII	Variación VIII
Var. 9	Variación 9	Nº 9	<i>Finale</i>	Estudio IX	Variación IX
Var. 10		Nº 10		Estudio X	<i>Finale</i>
<i>Finale. Marcia.</i>					
Inicio de una pieza no numerada		<i>Finale</i>		Estudio XI	
Var. 1 <i>Romanza</i>					
Múltiples esbozos				Estudio XII	

Tabla 1: Nomenclatura y orden de las distintas piezas que componen cada una de las versiones propuestas por Schumann.

### 2. 1. 1 Esbozos de Berlín (1834)<sup>2</sup>

En la siguiente tabla veremos la correspondencia de las variaciones esbozadas en el manuscrito de Berlín (1834) con la edición publicada póstumamente por la editorial Simrock en 1873, donde se transcriben las cinco variaciones inéditas (Schumann, 1873), las cuales hasta la fecha tan sólo figuraban entre los manuscritos del compositor de Zwickau:

Esbozos de Berlín (1834) <i>Tema quasi Marcia funebre</i>	(Edición póstuma de la Simrock de 1873) <i>Études symphoniques en Forme de Variations pour le Piano-Forte</i>
Tema “ <i>quasi Marcia funebre</i> ”	Tema
Var. I “adagio”	Variación Póstuma nº 4
Var. 2	Variación Póstuma nº 3
Var. 3	Estudio X
Var. 4	Variación inacabada
Var. 5	Variación Póstuma nº 1
Var. 6	Estudio V
Var. 7	Esbozo en Do# menor
Var. 8	Variación Póstuma nº 5
Var. 9	Posible esbozo Estudio VI
Var. 10	Estudio II
<i>Finale. Marcia.</i>	Estudio I
<i>Inicio de una pieza no numerada</i>	Variación Póstuma nº 2
Var. 1 <i>Romanza</i>	Estudio II
<i>Múltiples esbozos</i>	

Tabla 2: Correspondencia de las piezas constitutivas de los Esbozos de Berlín con la versión póstuma de 1873.

<sup>2</sup> El manuscrito original se presenta en el Anexo I

Esta primera versión manuscrita de los Estudios Sinfónicos tiene diferentes aspectos que merecen ser abordados para tratar de esclarecerlos. Como hemos comentado con anterioridad se trata del primer testimonio escrito de esta obra del que tenemos constancia.

De este manuscrito sabemos que fue escrito durante el otoño de 1834 y con anterioridad al de Mariemont, el cual está fechado el 18 de enero de 1835 (Schumann, 1835). En abril de 1834, y prácticamente coincidiendo con el nacimiento de la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann conoce Ernestine von Fricken, discípula de su mentor Friedrich Wieck, con quien poco después se prometerá. En septiembre de ese mismo año el tutor de Ernestine, el flautista aficionado Ignaz Friedrich von Fricken, envía a Schumann una colección de variaciones sobre un tema propio para conocer la opinión del compositor alemán (Seregow, 2014). Tenemos por tanto constancia que este manuscrito se escribió durante estas fechas por algunas de las cartas que Schumann envió a quien hubiera sido su suegro, ya que “Schumann no sólo le respondió con una crítica detallada y notablemente astuta, sino que también empezó a escribir sus propias variaciones sobre el tema del Barón” (Chisell, 2004, p.26). En una de estas críticas, que recoge Chisell, Schumann evidencia que estaba componiendo su propio tema y variaciones, yendo mucho más lejos de la simple crítica que le había requerido el barón von Fricken:

Sin duda el tema debería estar siempre bien a la vista, pero debería ser mostrado bajo cristales de diferentes colores, tal y como son las ventanas de varios colores que hacen que el campo parezca rosa como el sol poniente, o tan morado como una mañana de verano [...]. Ahora realmente estoy argumentando contra mí mismo, porque de hecho he estado escribiendo variaciones sobre su tema, y voy a llamarlas ‘patéticas’. Sin embargo, si hay algo patético en ellas, me he esforzado en retratarlas en diferentes colores.

Si la misiva anterior fue fechada el 19 de septiembre de 1834, cuando Schumann había empezado a componer esa serie de “variaciones patéticas” y ya había mostrado alguno de sus planteamientos musicales acerca de cómo deberían de ser estas variaciones, será el 28 de noviembre en otra posterior carta donde de más detalles acerca de su planteamiento formal para este ciclo:

Estoy actualmente estancado en el final de mis variaciones. Me gustaría elevar el tema de la marcha fúnebre poco a poco en una marcha triunfal y, además, aportar un poco de interés dramático, sin embargo, no puedo escapar del modo menor, y en el acto de la composición, la “intención” a menudo provoca el error de convertirse en demasiado material. (Schumann, 2006a, p.V)

Gracias a la tesis de Pierre Vachon (2003), donde indaga sobre la importancia de la titulación en el repertorio schumanniano, debemos tener en cuenta que Schumann a diferencia de otros contemporáneos suyos, o compositores anteriores, no utiliza títulos abstractos en sus obras, sino que cada término literario empleado está perfectamente estudiado y tiene su justificación estética y musical en la obra. Por este motivo, en estas dos cartas hay dos conceptos interesantes que merecen ser mencionados y que además están estrechamente relacionados. Schumann habla de “marcha fúnebre” y de “patético” en su primera carta, este último término da testimonio de una búsqueda expresiva vinculada a la naturaleza misma del tema de Fricken y su correspondiente armonización como “*Marcia funebre*”, debiéndose por tanto a un ciclo de variaciones con connotaciones trágicas. Sin embargo, esta idea formal y estética del ciclo cambiará más adelante, tal como apunta Bartoli (1992, p.79) “Schumann afinará [en manuscritos posteriores] su proyecto [y por ende del número y orden de variaciones del que se compondrá este ciclo]”.

Tras esta aclaración es necesario comentar alguno de los aspectos que componen el cuerpo de este manuscrito, es decir, de las variaciones propias de esta suite.

Este primer manuscrito de 1834, es el más escueto de todos, únicamente contiene seis páginas (Lovejoy, 2010) y en el caso de la última página únicamente encontramos esbozos en forma de pequeños motivos melódicos, alguno de ellos brevemente desarrollado, y que la mayoría se corresponden a variaciones del tema propuesto por el barón. Asimismo, en este manuscrito la ordenación de las piezas está muy alejada del orden de la versión póstuma de 1873. Además, sólo el tema y los Estudios I, II, V y X esbozados aquí, sobrevivirán en la primera edición de 1837. Hay que apuntar, sin embargo, que en este manuscrito sólo se encuentran completados el Tema y los Estudios V y X según la edición de 1837. Del Estudio I sólo aparece el primer compás que introduce la mano izquierda y bajo el nombre de

"Finale. Marcia"; mientras que el Estudio II se encuentra dividido en la Variación 10 y I "Romanza" (según la nomenclatura de este manuscrito).

En cuanto a las variaciones póstumas publicadas en 1873, aparecen aquí ya tres completas: la primera, la tercera y la cuarta. La quinta figura como Variación 8, aunque sólo aparece esbozado el primer compás. Asimismo, en la cuarta página de este manuscrito encontramos, tras haber aparecido ya las 10 variaciones y el *Finale*, un esbozo sin titular que pertenecerá posteriormente a la Variación Póstuma 2.

También figura en el manuscrito, como Variación 4, la variación inacabada (presente aquí en una fase casi completada) que no aparecerá en ninguna de las dos ediciones publicadas estando Schumann en vida, ni tampoco en la versión póstuma que recoge un suplemento de cinco variaciones no publicadas entonces hasta esa fecha.

#### **Descripción del manuscrito:**

- Página 1: Los primeros dos sistemas pertenecen al tema, titulado aquí "*Tema, quasi marcia funebre*", esta pieza inicial es común a todos los diferentes manuscritos y ediciones posteriores, además presenta pocos cambios respecto a las versiones futuras. Quizá la diferencia más singular es el hecho que Schumann en las siguientes versiones doblará a la octava inferior la mano izquierda en algunas ocasiones, remarcando si cabe aún más el carácter patético (recordemos que en la primera misiva al barón las tituló así) y de marcha fúnebre, a la vez que decide prescindir de los dos títulos "Variaciones patéticas" y "*Tema, quasi marcia funebre*".

En los sistemas 3 a 7 encontramos inacabada la "Variación I, Adagio", esta pieza se corresponde con la Variación Póstuma 4 (tomando como referencia la versión de 1873). Ésta, es la única que aparece en números romanos, y también la única de todo este ciclo que tiene una indicación agógica para determinar el tempo de la pieza, este matiz de tempo inicial curiosamente no volverá a aparecer ya en ninguna versión futura de la misma. Además, en esta primerísima versión de la cuarta variación póstuma aparece escrita en compás de 12/8, a diferencia de todas las versiones posteriores de esta pieza que estarán en 3/4.

Cabe reseñar el novedoso ritmo que tiene la mano izquierda  , el cual se asemeja al ritmo de la danza siciliana, pero desplazando el valor largo al segundo tiempo de la subdivisión. Este original ritmo será sustituido por uno más simple y efectivo de negra y blanca dentro del compás de 3/4. Llegados a este punto donde encontramos el primer ritmo innovador, y la importancia que tiene en el largo transcurso compositivo de esta obra el hecho que Schumann opte posteriormente por sustituirlo por otro ritmo, consideramos necesario mencionar que se ha escrito respecto a la trascendencia del ritmo en la música schumanniana:

Otro elemento distintivo en Schumann es el ritmo, el cual consta de una urgencia y fuerza particulares, principalmente en los pasajes que hacen alusión a Florestán, contagiando una bulliciosa vitalidad, mediante el uso obsesivo de figuras rítmicas punteadas y de acordes en inversión.

En el caso de sus Estudios Sinfónicos, esta tensión está dada por la alternancia entre estudios rápidos y vigorosos, por un lado, y estudios líricos, densos, por el otro. (Scandolara, 2013, p.30)

El ritmo es la caracterización sonora que da vida a paródicas escenas (como en las *Davidsbündlertänze* op.6 de 1837), pero también a extrañas y poéticas secciones en las que la insistencia de las síncopas resuenan como recuerdos y preguntas (*Intermezzi* op.4, (1832) *Arabeske* op.18 (1838) – *Zum Schluss*). Esta importancia del ritmo como elemento expresivo en Schumann, se observa aún con más fuerza en los pasajes alusivos a Florestán, pues se trata de un ritmo que contagia una enorme vitalidad. Esta pulsión rítmica está representada mediante el uso de ritmos de Marcha (*Alla Marcia*), por medio de figuras rítmicas punteadas, especialmente

la figura  Dicha configuración rítmica en Schumann logra plasmar en la música la voluntad frente al destino, una pulsión latente por la vida, como en el segundo movimiento de la Fantasía op.17 y en el Estudio XII (*Finale*) de los Estudios sinfónicos. (Legler Díaz, 2008, p.7-8)

En el último sistema de esta primera página encontramos un breve esbozo, sin recorrido posterior, en forma de variación del motivo del barón.

- Página 2: En los primeros cuatro sistemas se encuentra escrita la Variación 2 (Variación Póstuma 3 según la edición de 1873). Esta pieza tiene aquí una

estructura formal bipartita (A-B), apareciendo en ambas muy explícitamente el tema original del ciclo, sin embargo, la versión que transcribirá Clara tras la muerte de Robert no será esta sino la del manuscrito posterior de Mariemont en forma A-B-B. De esta forma Schumann remarca aún más el paralelismo con el tema ya que la sección A de esta variación expone el motivo de la sección A del tema del barón, mientras que la melodía de la sección B del tema aparece ornamentado en la sección B de esta variación. Este evidente parecido de esta pieza con el tema es uno de los argumentos que esgrime Bartoli (1992) para justificar el por qué esta variación fue rechazada en las partituras editadas en vida por Schumann.

Otro pequeño aspecto que destacar en esta variación es la mano derecha del segundo compás del borrador, el cual aparece tachado, en su lugar escrito en rojo, y en el pentagrama de la mano izquierda, figura el motivo melódico principal de la variación con el ritmo característico de ésta (negra ligada a semicorchea con puntillo y fusa). El diseño de este compás añadido en rojo volverá a aparecer en el Manuscrito de Mariemont, aunque posteriormente Schumann lo transportará tres octavas superiormente, y ésta será la que transcribirá Clara tras la muerte de Robert.

Los sistemas 5 y 8 pertenecen a la Variación 3 (Estudio X de 1837 y 1873), la cual aparece escrita por completo y que Schumann mantendrá intacta en las dos ediciones publicadas en vida, en detrimento de la experimentación que realizó con esta pieza en los manuscritos de Mariemont y Viena, los cuales rechazará finalmente para volver a la versión primitiva de los Esbozos de Berlín. Este rechazo apunta Bartoli (1992) que se debe a que las versiones posteriores se correspondían más con la estética del concepto de fantasía.

- Página 3: En los primeros cuatro sistemas nos encontramos ante la Variación 4, ésta es totalmente inédita, ya que sobre la cual no tuvimos noticia hasta finales del siglo XX de la mano de una transcripción de Wolfgang Boetticher (1984), ya que Clara no la incluyó en la transcripción que realizó en 1873 a instancias de la Simrock, tal como atestigua esta entrada de su diario del mes de mayo:

He copiado algunos estudios sinfónicos que estaban entre los papeles de Robert, para Simrock, puesto que quería publicarlos como suplemento de los otros. Desde

el principio he estado muy en contra, pero me instó tanto a hacerlo que al final cedí.  
(Chisell, 2004, p.28-29)

Clara finalmente facilitará esta copia de los cinco estudios que optó por transcribir (aquellos que estaban totalmente completos) a Brahms, quien finalmente se la trasladará a la editorial Simrock (Moschenross, 2003).

La versión que nos encontramos en este primer manuscrito, está casualmente en un estado de composición más avanzado que en el posterior manuscrito de Mariemont, ya que es la única versión donde está escrita la mano izquierda del compás 7. Asimismo, presenta cambios armónicos sustanciales en los compases 6 a 8 respecto a otras versiones. Estos compases no convencerían a Schumann ya que se decidió a cambiar la armonía, sin embargo, nunca llegó a escribir la mano izquierda en posteriores versiones.

Esta pieza debería haber tenido forma bipartita como la mayoría del resto de piezas de la suite. Lo que Schumann nos legó, sin embargo, es un borrador de 12 compases, en los que se aprecia una primera parte de 8 compases, y una segunda inacabada de 4 compases tras los cuales figura un sistema entero en blanco (cuarto sistema del manuscrito). La tonalidad de la pieza es la misma que la del tema (Do # menor), y dentro de cada una de estas secciones podemos dividirlos en frases de 4 compases, de esta manera el compás 4 y el 12 finalizan en una semicadencia de dominante de Do # menor, mientras que el compás 8 lo hace en la tónica del relativo mayor. De este modo, la variación queda inconclusa sobre una suspensiva semicadencia de dominante de la tonalidad principal, lo que nos hace pensar que Schumann había reservado ese sistema en blanco para los 4 compases siguientes.

La variación se encuentra escrita en 12/8, Aparece bien visible el tema en la soprano, mientras que el resto de voces realizan otro ritmo innovador, en esta ocasión (corchea, corchea, tresillo de semicorchea, y tres corcheas). El compás elegido de 12/8 es compartido con la Variación I y 6 de este manuscrito, sin embargo, este compás perderá importancia en versiones futuras, ya que la Variación I será reconvertida en compás de 3/4, y tanto ésta como esta pieza inédita serán suprimidas finalmente en la versión de 1837, en la que sólo figurará la Variación 6, esta vez bajo el título de Estudio V.

Para concluir, esta pieza, por su estado inacabado, no se incluye prácticamente en ninguna de las propuestas integrativas de las variaciones póstumas. La propuesta más reseñable que encontramos, en la que se haga uso de esta pieza, es la efectuada por Gregorio Nardi (2010), quien se propuso interpretar la versión de las *Fantaisies et Finale* que figura en el manuscrito de Mariemont. En los siguientes sistemas de esta página se encuentra escrita la “Variación 5” (Variación Póstuma 1 en 1873), compuesta en 16 compases en forma bipartita, y en un estado compositivo completo, ya que además encontramos ligaduras de fraseo y varias indicaciones dinámicas, a diferencia del resto de piezas que forman este manuscrito. La mano izquierda porta el tema de la marcha fúnebre, el cual a través de un desarrollo motivico dará nacimiento a un nuevo tema derivado directamente del modelo.

- Página 4: En el primer sistema aparece escrita la finalización de la variación anterior.

Los sistemas 2 a 4 están dedicados a la “Variación 6” (Estudio V de 1837 y 1873), la cual está ya concluida, a pesar de que aún le faltan todas las indicaciones de dinámica, carácter, fraseo y tempo que veremos en 1837.

En el quinto sistema encontramos 4 compases, en los que hay esbozada una variación (de la 7 a la 10) en cada uno de ellos:

La Variación 7 no tiene correspondencia con ninguna otra pieza de las futuras versiones. Se trata pues del esbozo de una variación, que en principio debería estar escrita en Do # menor, en el que sólo encontramos un ritmo escrito en la mano derecha.

De la Variación 8 (Variación Póstuma 5 de 1873) sólo encontramos escrita el primer compás, y en lo poco que hay escrito ya se vislumbran las tres primeras voces que formarán parte de esta pieza polifónica. Esta pieza está escrita en la sorprendente tonalidad de Re b Mayor (tonalidad homónima mayor enarmonizada de Do # menor), esta será la única variación que no esté en la misma tonalidad del tema de la marcha fúnebre, ya que, aunque la Variación 6 finaliza en el relativo mayor (Mi Mayor), comienza en la tonalidad del tema. Esta Variación 8, aunque sólo dispongamos aquí de un compás, responde más a la idea estética de fantasía que veremos en el manuscrito posterior. Además,

coincide con la confesión que le transmite por carta al barón, donde apunta que su intención era “tratar de escapar del modo menor” (Schumann, 2006a, p.V). La utilización de esta tonalidad será posteriormente un motivo de quebradero compositivo para Schumann al tratar de encontrarle una ubicación en el ciclo (como veremos más adelante), este dilema conllevará finalmente la supresión de esta variación en la edición de 1837, en palabras de Bartoli (1992), ya que debilitaba la impresión que debía de generar la triunfal tonalidad de Re b Mayor en el *Finale*.

De la Variación 9 sólo disponemos del primer compás de la mano derecha, del que sólo figuran seis corcheas, en las 3 primeras está el acorde de tónica de Do# menor en estado fundamental, y en las 3 siguientes el mismo acorde en segunda inversión. Apunta Boetticher (1984) que este breve fragmento podría tratarse de la idea generadora del futuro Estudio VI (según la edición de 1837). Es más que probable que el musicólogo alemán acierte con su hipótesis, ya que esta variación guarda mucha similitud con el sexto estudio, en el cual esta idea se convierte en un arpeggio con las dos manos del tema inicial, aunque esta vez agrupado en 4 semicorcheas entre las dos manos, en vez de 3 corcheas en una sola mano como ocurre en esta Variación 9.

De la Variación 10, en Do # menor, sólo disponemos de cuatro notas en la mano derecha, las cuales se corresponden con el contracanto creado por Schumann para el Estudio II (edición de 1837). Este motivo melódico, el cual recibirá el nombre de *Canto* en la primera edición publicada de este ciclo, lo empleará Schumann para tejer un rico estudio polifónico, en el que este *Canto* contraste con el tema del barón en el bajo.

A pesar que aquí esta Variación 10 se presenta muy brevemente esbozada, si pasamos a la página siguiente del manuscrito veremos que en los tres primeros sistemas aparece una “Variación 1. Romanza”. En esta pieza ya más ampliamente desarrollada, se aprecia la textura polifónica en toda su grandeza (*Canto* en la soprano, acompañamiento armónico en vertical para las voces centrales, y tema para el bajo), además la sección A está en un grado de finalización elevado, mientras que en la sección B ya se distingue bien la

intención del compositor, la cual será desarrollar el tema B del barón, pero esta vez en la voz del tenor.

De este modo, esta “Romanza” se trata en realidad de la variación 10, la cual en la página 4 del manuscrito figura sólo el primer compás de la mano derecha. Así pues, la “Variación 1” que aparece en la página 5 del manuscrito es la escritura desarrollada de la variación 10 de la página anterior, tratándose por tanto de la misma pieza.

Retornando a la página 4, en el penúltimo sistema de ésta encontramos el “*Finale. Marcia*” en la mano izquierda. Esta pieza final sin embargo se corresponde con el Estudio I de 1837.

Por la carta que Schumann transmitió al barón podemos entender los motivos que le llevarían a reconvertir este *Finale* en una variación más dentro del ciclo, eliminándole por ende el carácter conclusivo, ya que al ser esta primera versión del “*Finale. Marcia*” una pieza en la misma tonalidad que la inicial del tema, Do # menor, no consigue ninguno de sus dos propósitos: establecer un contraste entre la marcha fúnebre hacia la marcha triunfal; y lograr escapar del modo menor.

“Estoy actualmente estancado en el final de mis variaciones. Me gustaría elevar el tema de la marcha fúnebre poco a poco en una marcha triunfal y, además, aportar un poco de interés dramático, sin embargo, no puedo escapar del modo menor” (Schumann, 2006a, p.V)

En el último sistema de esta cuarta página encontramos un esbozo de menos de tres compases en un sorprendente compás de 12/4, y con cuatro alteraciones en la armadura a pesar de estar en la tonalidad homónima mayor Do # Mayor. Estos dos únicos compases de este esbozo se corresponden íntegramente con los aparecidos en el Manuscrito de Mariemont (y a su vez con la Variación Póstuma 2 de 1873), salvo por la indicación inicial de “*sempre Pedale*”, la cual no aparece en versiones posteriores.

De la misma manera que hemos apuntado que la 5ª Variación Póstuma fue eliminada tal vez por su estética más onírica, y por ende próxima al concepto de fantasía, este esbozo abunda en la idea de desarrollar un canto calmado que habíamos visto anteriormente. Ambas se pueden decir además que comparten

tonalidad si las enarmonizamos, la 2ª póstuma está en Do # Mayor, mientras que la 5ª lo está en Re b Mayor. Son por tanto las únicas dos piezas en tonalidad mayor, aunque la 2ª variación póstuma aquí no tiene la categoría de variación, sino de simple esbozo.

- Página 5: En los tres primeros sistemas aparece la “Variación 1”, la cual ya hemos comentado antes que es en realidad el desarrollo del esbozo de la “Variación 10”.

Hemos concluido el orden de la Tabla 2 mencionando los “múltiples esbozos” con los que se finaliza este manuscrito, y que aquí se inician a partir del cuarto sistema de esta página. Dentro de este concepto tan amplio de “múltiple” encontraremos numerosos esbozos de lo que será el *Finale* de la edición de 1837.

Es de destacar que en este borrador todavía no figura el *Finale* que conoceremos en el posterior manuscrito de Mariemont y en las dos versiones editadas en vida. Además, la variación que aquí recibe el nombre de “*Finale. Marcia*” es en realidad como hemos comentado antes el Estudio I, tomando como referencia la versión de 1837. Sin embargo, en la quinta página de este manuscrito, y concretamente en su cuarto sistema encontramos ya una versión primitiva del primer tema de la sección B del futuro *Finale*, el cual como veremos posteriormente tiene una estructura formal muy similar a la de un Rondó-Sonata. Este tema al que llamaremos b’ aparece aquí únicamente en blancas, y es el esqueleto del tema que aparece a partir del compás 17 del *Finale* (Estudio XII) de 1837. Asimismo, también encontramos en este manuscrito el ritmo

marcial tan característico que acompaña a esta variación: 

Si bajamos un sistema más, encontramos en esta misma página esbozados otros dos temas b de esta misma sección. En concreto el que aparecerá desde el compás 33 al 37 del futuro *Finale*:  Y el más importante, el otro motivo que encontramos esbozado en este sistema del manuscrito, el cual se corresponde al que se iniciará en el compás 50 del Estudio XII. Este motivo tiene una especial relevancia, ya que es una variación directa del tema inicial en Do# menor que aparece en la primera pieza de este ciclo (Do#, sol#, mi, do#,

la). Como hemos comentado en este esbozo encontraremos una versión variada de éste, que además se desarrollará en forma de progresión: Sib, fa, re, sib, solb, y posteriormente Mib, sib, solb, mib, do, y así sucesivamente manteniendo esta idea de progresión del tema del barón von Fricken.

Pese a lo que encontramos aquí es un simple diseño perfilado (Sib, fa, re, sib, solb), y no desarrollado en profundidad, del tema inicial que el padre de Ernestine confiere a Schumann, podemos plantear la hipótesis que el compositor seguía tratando de imaginar nuevos temas que variaran la propuesta motivica del barón. De esta manera podemos extraer dos pequeñas conclusiones: primero, que Schumann no estaba completamente satisfecho con este borrador, ya que pese a haber nombrado las diez variaciones previas, siguió imaginando y esbozando nuevas variaciones sobre el tema propuesto; y segundo que la estética que Schumann tiene en mente y pretende reforzar creando nuevas variaciones, es la idea del tema y variaciones, tal como apunta Bartoli (1992). Como veremos en posteriores manuscritos y especialmente en las ediciones publicadas, algunas de estas nuevas ideas sustituyeron a las diez variaciones que figuran como tales en este manuscrito.

Cabe reseñar que en el último sistema de este manuscrito encontramos esbozada una idea del motivo melódico-rítmico que aparecerá a partir del compás 37 en el futuro *Finale* de 1837, y que da continuidad a la frase que abarcará los compases 33 a 37, que aparecen esbozados en este manuscrito y que ya hemos reseñado con anterioridad.

- Página 6: Para concluir con esta agrupación que habíamos denominado “múltiples esbozos” encontramos en los sistemas 5 a 8 de la última página el esqueleto de una pieza inédita, ésta aparece transcrita por Ehrhardt (1997, p.135-137) donde podemos apreciar una vez más la complejidad rítmica de la que hace uso Schumann como acompañamiento al tema del barón, el cual figura octavado en la mano izquierda. Esta variación inédita no aparecerá ya en ninguna de las versiones posteriores.

### 2. 1. 2 Manuscrito de Mariemont (1835)<sup>3</sup>

El siguiente manuscrito, y posterior en el tiempo del anterior, recibe el nombre del museo donde se conserva y pertenece a una etapa de la vida de Schumann muy concreta; “esta suite de variaciones sobre un tema del padre [en referencia al barón von Fricken, padre de Ernestine] fue dedicado a la madre e interpretado por la hija, uniendo así la familia entera de su [por aquel entonces] prometida en una sola obra musical” (Schumann, 2006a, p.IV).

En las siguientes tablas veremos la correspondencia de las variaciones presentes en el manuscrito conservado en el *Musée Royal de Mariemont* con la edición publicada póstumamente por la editorial Simrock en 1873. Expondremos en dos tablas distintas el orden de las piezas, ya que dentro del mismo manuscrito se aprecian las alteraciones realizadas por Schumann en distintas etapas temporales, donde modificó el orden y la composición de las mismas.

Manuscrito de Mariemont. Primera versión del manuscrito (anterior al 18 de enero de 1835):  <i>Variations Pathétiques</i>	<i>Études symphoniques en Forme de Variations pour le Piano-Forte</i>  (Edición póstuma de la Simrock de  1873)
Tema “Adagio”	Tema
Variación 1	Estudio II
Variación 2	Estudio V
Variación 3	Variación Póstuma nº 1
Variación 4	Variación Póstuma nº 3
Variación 5	Estudio X
Variación 6	Variación Póstuma nº 5
Variación 7	Variación inacabada
Variación 8	Estudio IV
Variación 9	Variación Póstuma nº 4

<sup>3</sup> El manuscrito original se presenta en el Anexo II

Tabla 3: Correspondencia de las piezas constitutivas de la primera versión del Manuscrito de Mariemont con la edición póstuma de 1873.

Antes de empezar a desgranar cada una de las piezas que componen el manuscrito, debemos detenernos en el título de la obra: “*Fantaisies et Finale sur un thème de Mr. le Baron de Fricken composées p.[our] l.[e] Pfte [piano-forte] et dédiées à Madame la Baronne de Fricken, née Comtesses de Zedtivitz, par R. Schumann. Oeuvre 9*” (Schumann, 1835, p.1). Schumann todavía hace mención a su futuro suegro, no obstante, en la edición de 1837, y después de haber roto los planes de boda con Ernestine, ya no aparecerá el nombre del barón, sino la distante indicación de “*Les notes de la mélodie sont de la Composition d’un Amateur*” (Schumann, 2006a, p.1). También desaparecerá en 1837 la dedicatoria a la condesa, sino que se la dedicará a “*son ami William Sterndale Bennett à Londres*”, quien tendrá influencia decisiva en la conclusión de este ciclo.

Por último, Schumann había previsto que esta fuera la novena obra de su catálogo, sin embargo, la extensa duración de tres años que necesitó para componerla hizo que fuese editada finalmente con el Opus 13.

En cuanto a las variaciones que figuran respecto al anterior manuscrito, encontramos las mismas piezas salvo las siguientes excepciones: las antiguas variaciones 7 y 9 que aparecían esbozadas desaparecen por completo; se introduce una nueva variación (Estudio IV según la nomenclatura de 1837); y asimismo, en esta primera disposición del manuscrito estarán temporalmente ausentes un esbozo que compuso Schumann (Variación Póstuma 2 de 1873) y el antiguo *Finale* del anterior manuscrito.

A continuación, detallaremos con más profundidad el contenido del manuscrito que figura en la Tabla 3:

- **Página 1:** En los primeros 3 sistemas encontramos el mismo Tema que en el manuscrito anterior, no obstante, ahora el título es más genérico “Adagio”. Schumann introduce pocos cambios, octava el bajo de la mano izquierda dando mayor sensación de profundidad y cuerpo a la armonía, sin embargo, la forma sigue siendo bipartita con repeticiones, con sus dos correspondientes casillas

primera y segunda al acabar cada parte. El cambio más substancial se producirá en la edición de 1837, donde elimina las casillas primeras junto a las repeticiones.

En los sistemas 4 a 7 aparece escrita la “*Variat. I*”. Entendemos que, en esta primera disposición del manuscrito, todavía bajo el nombre de *Variations Pathétiques*, Schumann aún tenía en mente la misma idea formal de renovar el concepto de tema con variaciones. Esta estructura compositiva fue “uno de los planes formales más populares de la historia de la música desde el Renacimiento” (Rowell, 1987, p.174), no obstante, y en parte debido al auge del estilo Biedermeier, esta forma había ido perdiendo trascendencia musical y cayendo en los convencionalismos de la música de salón burguesa.

Esta Variación 1 (Estudio II en 1837), se correspondía con las Variaciones 10 y 1 en el manuscrito anterior, aquí sin embargo la encontramos ya prácticamente completa. De hecho, las indicaciones iniciales “*marcate il Canto*” para la soprano, y “*marcate il Thema*” para el bajo ya están presentes; además la estructura formal de la pieza ya será la definitiva: bipartita con repeticiones. Sin embargo, aún faltará por añadir algo que comentaremos en el capítulo dedicado a la musicología: la indicación metronómica y los matices dinámicos.

- Página 2: Los sistemas 1 a 4 son la continuación de la pieza precedente. En los sistemas 5 a 7 encontramos la Variación 2 (Estudio V de 1837) en Do # menor, la cual está ya finalizada. No obstante, esta pieza presenta una diferencia considerable respecto la edición de 1837, ya que Schumann todavía consideraba finalizar la segunda sección de la pieza con una repetición de casilla primera y segunda. La casilla primera concluye en el relativo mayor (Mi Mayor), tal como finalizará en 1837; sin embargo, la casilla segunda nos vuelve a llevar a la tonalidad inicial (Do # menor), este regreso a la tonalidad del tema será suprimida por Schumann cuando publique la primera edición.
- Página 3: Los primeros cuatro sistemas son la continuación de la variación anterior.

Los últimos tres sistemas pertenecen a la tercera variación (Variación Póstuma 1 en 1873), esta pieza en concreto será la última vez que la veamos escrita por la mano de Schumann, ya que, en el futuro manuscrito de Viena que enviará al

copista, optará por prescindir de ella, siendo junto a la variación inacabada las únicas que suprimirá respecto al posterior manuscrito.

- Página 4: Durante los primeros cinco sistemas se continúa la pieza anterior. En los últimos dos sistemas encontramos la Variación 4 (3ª variación póstuma de 1873). Esta pieza no presentará mayores cambios respecto la transcripción que realizará Clara Schumann para la Simrock, y la novedad más sustancial que presenta, respecto al manuscrito anterior, es el registro del tema propio de esta pieza, el cual comienza en una tesitura tres octavas superior.
- Página 5: la variación anterior finaliza en los primeros cuatro sistemas de esta página. En los sistemas 5 a 7 se encuentra escrita la Variación 5 (Estudio X de 1837). Esta pieza será la última vez que la veamos como variación independiente hasta que se publique por primera vez la obra en 1837, puesto que, en las posteriores modificaciones que realizará Schumann sobre este manuscrito, decidirá agrupar esta variación con la inmediatamente posterior, creando así una estructura formal A-B-A, donde esta Variación 5 actuará de primera sección. Aunque en el momento en que escribió Schumann esta variación, todavía era independiente, el compositor ya tenía en mente ejecutar la variación posterior nada más finalizar esta. Hemos podido llegar a esta conclusión gracias a la indicación (en la página siguiente) *Attaca Var. 6* escrita tras finalizar la pieza.
- Página 6: Los primeros tres sistemas son la finalización de la variación anterior. En los últimos cuatro sistemas está escrita la Variación 6 (Variación Póstuma 5 de 1873), la cual, como hemos mencionado anteriormente, debía interpretarse nada más concluir la anterior. Además, debía mantenerse el mismo tempo siguiendo la indicación de *l'istesso tempo*, la cual es toda una rareza, pues es de las pocas indicaciones agógicas que podemos encontrar en este manuscrito. A diferencia del año anterior, en el que en esta variación apenas aparecía esbozada su primer compás, aquí la encontramos compuesta tal como Clara la transcribirá décadas más tarde. De esta forma, esta variación adquiere ya la estructura bipartita con repeticiones tan característica de las piezas que forman este ciclo.
- Página 7: Los dos primeros sistemas son la conclusión de la variación anterior.

El resto de la página está ocupado por la Variación 7, esta pieza no volverá a aparecer ya en ningún manuscrito o edición, hasta que Wolfgang Boetticher (1984) se encargue de transcribirla. Schumann, prescindió de esta pieza en la copia, conocida como Manuscrito de Viena, que envió al copista de la editorial Haslinger, siendo junto con la fantasía N°3 (1ª Variación Póstuma de 1873) las únicas que no remitió a Tobias Haslinger, a pesar de que “usó el Manuscrito de Mariemont como base para el manuscrito del copista” (Stefaniak, 2012, p.113) Los compases 6 a 8 (correspondientes al final de la primera sección) presentan modificaciones armónicas considerables respecto a la versión de esta pieza que figuraba en el anterior manuscrito, especialmente en el séptimo compás, en el que Schumann dejará finalmente en blanco la mano izquierda.

Del mismo modo, y tal como sucedía en los Esbozos de Berlín (en aquel momento bajo el nombre de “Variación 4”), esta pieza vuelve a quedar inacabada en los últimos cuatro compases. De hecho, Schumann a semejanza del manuscrito anterior, reservará dos sistemas en blanco (el último de esta página y el primero de la siguiente) para tratar de concluirla, la indicación *Platz zu zwei Linien* (espacio para dos líneas) atestigua esta intención.

La última muestra de las vacilaciones que tuvo Schumann a la hora de incorporar esta pieza, es que ésta aparece directamente tachada en su totalidad, aunque posteriormente pareció arrepentirse y añadió en el margen derecho la palabra *Gilt* (válido).

- Página 8: Como había sucedido con el último sistema de la página anterior, Schumann reserva este primer sistema en blanco para tratar de finalizar la pieza anterior, la cual restaba inacabada.

En los siguientes sistemas, del 2 al 6, se haya la Variación 8 (se corresponde con el Estudio IV de 1837), una pieza que hasta ahora no había aparecido, ni tan siquiera esbozada en el manuscrito del año anterior. Esta breve pieza, con el tema introducido de forma canónica por acordes placados, presenta una única diferencia reseñable (si exceptuamos los matices) respecto a la versión publicada en 1837: en la segunda casilla de repetición de la segunda sección faltan por escribir los últimos dos tiempos, estos dos últimos acordes aparecerán

en la primera edición para ser tratados a modo de *attacca* para enlazar con la siguiente variación.

En el último sistema de esta página tenemos el inicio de la Variación 9 (4ª variación póstuma en 1873). Esta variación, aunque ya había aparecido como “Variación I” en los Esbozos de Berlín, adquiere aquí una dimensión totalmente distinta. De este modo observamos como el compás de 12/8 desaparece en favor de un compás de subdivisión binaria como es el 3/4. También las notas del motivo inicial, aunque son las mismas que en el primer manuscrito, ahora tienen cabida en el compás de una forma más sencilla, recurriendo a la síncopa como único elemento destacable. El acompañamiento rítmico de la mano izquierda se simplifica por completo, aunque se mantienen los mismos acordes que en la versión anterior, ahora se ha sintetizado en un ritmo de negra y blanca, donde en el primer tiempo aparece el acorde placado (o arpegiado), y en la blanca siguiente una única nota en el bajo, la cual o duplica alguna nota del acorde anterior si es tríada, o completa el acorde si es cuatría. Respecto a la transcripción realizada por Clara Schumann en 1873, se produce un único cambio significativo: la simplificación del último compás de la primera sección, ya que en la edición póstuma desaparecen las casillas de repetición, y sólo se repetirá la segunda sección de la obra.

- Página 9: En los seis primeros sistemas se acaba de desarrollar la variación anterior.

Sobre el último sistema, de esta primera versión del manuscrito, encontramos escrito el título Variación 10 con el nombre tachado, y dejando en blanco todo el último sistema de esta novena página. También aparecen tachadas las indicaciones de las claves, la indicación de compás *alla breve* , y la armadura de 4 sostenidos. Ésta suponemos que fue la última pieza que se compuso simultáneamente junto a las nueve variaciones anteriores, ya que las otras dos piezas siguientes antes de llegar al futuro *Finale* reciben ya la nomenclatura de la revisión posterior (ya reconvertida a *Fantaisies et Finale*”), es decir N° (haciendo referencia al número de la fantasía) en vez de Var. (de variación).

2. 1. 3 Manuscrito de Mariemont, disposición del 18 de enero de 1835<sup>4</sup>

Manuscrito de Mariemont - Orden revisado (18 de enero de 1835) - <i>Fantaisies et Finale</i>	<i>Études symphoniques en Forme de Variations pour le Piano-Forte</i> - (Edición póstuma de la Simrock de 1873)
Tema “Adagio”	Tema
Nº 1 “Grave”	Estudio I
Nº 2	Estudio II
Nº 3	Variación Póstuma nº 1
Nº 4	Variación Póstuma nº 2
Nº 5	Estudio V
Nº 6	Variación Póstuma nº 3
Nº 7	Estudio X Variación Póstuma nº 5 Estudio X
Variación 8	Variación inacabada
Nº 9	Estudio IV
Nº 10	Variación Póstuma nº 4
<i>Finale</i>	Estudio XII ( <i>Finale</i> )

Tabla 4: Correspondencia de las piezas constitutivas de la versión definitiva del Manuscrito de Mariemont con la edición póstuma de 1873.

El primer cambio que observamos en esta revisión del manuscrito es el propio título, había quedado tachada la referencia al concepto de variación, en lugar de eso Schumann propone una nueva visión estética para el ciclo: el concepto de “fantasía”. Sobre este nuevo término nos extenderemos cuando hablemos de las investigaciones musicológicas.

<sup>4</sup> El manuscrito original se presenta en el Anexo II

A causa del cambio de título de fantasía por variación, todas las indicaciones de esta última que aparecían en el manuscrito fueron tachadas para ser sustituidas únicamente por el genérico "Nº", refiriéndose al número de la fantasía. Es probable que Schumann, quien pretende una estética muy concreta de "fantasía", no desee que la indicación de variación pueda distraer al intérprete del concepto específico que quería conseguir con el título de fantasía, y evitar así que el subconsciente del pianista traicione esta idea, evitando de este modo que el intérprete piense en una estructura formal y estética clásica de tema con variaciones.

La revisión de este manuscrito implica también que se amplíe en ocho el número de páginas, siendo las seis últimas dedicadas exclusivamente para el nuevo *Finale*, el cual tendrá una paginación independiente. Además del *Finale*, Schumann incluirá la Fantasía nº 1 (Estudio I en 1837), y la Fantasía nº 4 (Variación Póstuma 2 de 1873), también unificará las antiguas variaciones 6 y 7 en una única fantasía. De este modo el manuscrito completo tendrá la siguiente composición: Tema, diez fantasías y *Finale*.

Debido a que Schumann reutiliza el mismo manuscrito que había empleado para esta obra, cuando la nombró *Variations pathétiques*, el orden de las piezas en las que se presenta el manuscrito aparece desorganizado: Tema, [Fantasía] Nº 2, Nº 5, Nº 3, Nº 6, Nº 7, Variación 8, Nº 9, Nº 10, Nº 4, Nº 1, *Finale*.

Este desorden, es provocado por las múltiples correcciones que realizó Schumann (en forma de borrones) del número de orden que le pertenecía a cada obra sobre el manuscrito, gracias a estas modificaciones podemos deducir que se realizaron con posterioridad a la escritura de las *Variations pathétiques*, además algunas modificaciones fueron realizadas en un color diferente (rojo), las cuales podrían haber sido realizado incluso en un espacio diferente de tiempo. No obstante, trataremos aquí únicamente el resultado final de las correcciones.

Como comentábamos, Schumann para poder manejarse entre los saltos de pieza de este manuscrito ya escrito, tuvo que servirse de indicaciones como: "F", para el final del Tema y el inicio de la Fantasía 1; "E", al final de Fantasía 3 y para el inicio de la cuarta; y del texto *Folgt das Finale* (sigue al *Finale*) tras la Fantasía 10.

Podemos destacar también que, la disposición final de este manuscrito evidencia la evolución de la concepción del conjunto completo de la obra, pues a diferencia de los Esbozos de Berlín, las variaciones ya aparecen acabadas o en un estado de composición muy avanzado, no aparece esbozado un primer compás únicamente junto al número de orden dentro del ciclo como ocurría meses atrás.

Asimismo, si comparamos el Manuscrito de Mariemont con el posterior de Viena, a diferencia de este último, el de Mariemont no es un manuscrito pensado para ser enviado a un copista para que proceda a editarlo. Es por esto que apenas encontraremos anotaciones relativas a la ejecución que puedan ayudar al intérprete, las cuales muy probablemente las había pospuesto para una posterior copia destinada a la edición

Para concluir, a diferencia de los textos manuscritos que nos ha legado Schumann, éste es el único que sabemos a ciencia cierta cuando se finalizó, ya que la última pieza de este manuscrito (*Finale*) concluye con el texto *Fine 18 Januar 1835* (Schumann, 1835, p.18).

A continuación, procederemos a nombrar las principales modificaciones que se produjeron en este manuscrito:

- Página 1: El título del ciclo ha sido tachado, en su lugar aparece *Fantaisies et Finale*.

Al final del tema aparece la indicación “F”, haciendo alusión a un salto en el manuscrito que debía realizarse.

En el cuarto sistema el título de “*Variat. I*” aparece tachado, en su lugar figura “Nº 2”. La indicación de número nos hace pensar que va unida al cambio de nombre de la obra (de variaciones a fantasías), por tanto, este número hace referencia al orden que tiene la fantasía dentro del ciclo.

- Página 2: “*Variation 2*” ha sido tachado, y en su lugar reemplazado por un “Nº 4”, a su vez el “4” ha vuelto a ser rayado y sustituido por un “5”. En esta pieza apreciamos dos cambios de opinión de Schumann: en la primera rectificación que pensó esta fantasía debía ser la cuarta; pero una posterior composición de

la [fantasía] “Nº 4” en una nueva página del manuscrito, hará que la fantasía de esta página quede relegada al quinto lugar.

- Página 3: Del antiguo título “*Variation 3*”, la palabra “*Variation*” ha sido sustituida por “Nº”. Esta es la única pieza que ha mantenido inalterado su orden, tanto en la primera escritura del manuscrito, como en las dos rectificaciones posteriores sobre él.
- Página 4: En el quinto sistema escribe Schumann la indicación “E” tras acabar la anterior Fantasía Nº 3. Esta letra, como en el caso de la anterior “F”, hace referencia a un salto hacia la siguiente fantasía que debía producirse.

Como en la antigua “Variación 2” de las *Variations pathétiques*, esta nueva fantasía sufre también dos cambios: primero el nombre de “*Variation 4*” es reemplazado por “Nº 5”, y a su vez el “5” ha sido sustituido por un “6”.

- Página 5: La palabra “*Variation 5*” es tachada y modificada por “Nº 7”.
- Página 6: Tras la conclusión de la fantasía anterior, en el último compás del tercer sistema, aparece tachado en rojo el texto “*Attaca Var. 6*”.

En el siguiente cuarto sistema vemos tachada, con el mismo color rojo, el texto “*Variation 6*”.

- Página 7: Al final del último compás del segundo sistema vemos añadida, también en color rojo, la referencia “*Nº [7] da Capo aufzuschreiben*” (repetir la séptima fantasía da Capo).

Llegados a este punto hay que detenernos a analizar estas tres páginas, ocupadas por una única fantasía, la séptima. Dentro de esta extensa pieza encontramos las antiguas Variaciones 5 y 6, las cuales Schumann había concebido inicialmente como piezas independientes, con un *attaca* (sic) al final de la quinta. Sin embargo, en esta versión optó por unificar ambas bajo una forma lied (A-B-A). Observamos esta voluntad de cambio por parte del compositor, ya que la indicación de “*Attaca Var. 6*” con la que se concluía la quinta variación fue tachada en color rojo. Además, también encontramos tachado en este mismo color el título de “*Variation 6*”, y al final de ésta encontramos anotado en rojo

“Nº [7] da *Capo aufzuschreiben*” que nos remitirá a volver a repetir la Sección A, es decir, la antigua Variación 5.

También, es necesario explicar el porqué de la trascendencia de utilizar el color rojo para este cambio de parecer del compositor; Schumann sólo utilizará el color rojo en toda la obra para rectificar la estructura formal de estas dos piezas, mientras que el resto de tachones y anotaciones serán en negro. Esto nos lleva a pensar que las indicaciones en rojo de estas dos variaciones no fueron realizadas en el mismo espacio de tiempo que las otras.

Retornando a la página 7, y precediendo a la pieza que Schumann dejó inconclusa, encontramos la indicación “*Variat. 7*”, sin embargo, el “7” ha sido sustituido por un “8”. La fantasía inacabada fue la única en la que no se eliminó el título de “variación”, sino que sólo se cambió la numeración de 7 a 8. Es probable que el hecho de no haber modificado el término de variación parezca entrever, que Schumann se mostraba dubitativo en encajar esta pieza dentro del ciclo.

- Página 8: En el segundo sistema aparece eliminada la referencia a la “*Variation 8*”, pues en su lugar figura “Nº 9”.

También encontramos una rectificación en el último sistema: “*Variat. 9*” es remplazada por “Nº 10”.

- Página 9: Tras concluir la fantasía anterior, en el último compás del sexto sistema se ha añadido el texto “*Folgt das Finale*”, lo cual hace referencia que esta fantasía debía ser la última en interpretarse, antes de proceder inmediatamente a ejecutar el *Finale*

En el último sistema aparece totalmente tachada la indicación de “*Variation 10*”, pero asimismo también aparecen eliminadas las dos claves, la armadura de cuatro sostenidos y la indicación de compás que debía de tener esta variación, la cual recordemos que Schumann no llegó a escribir ni una nota, puesto que aquí concluía el manuscrito en su versión anterior.

- Página 10: Desde esta página, todas las siguientes ya son de nueva incorporación. Al inicio del primer sistema encontramos la fantasía “Nº 4”,

también con cuatro sostenidos en la armadura, a pesar de que la tonalidad de la pieza sea la homónima mayor del tema (Do # Mayor). Esta fantasía viene precedida, además, por el símbolo “E” que ya habíamos visto al final de la tercera fantasía.

Nos encontramos aquí ante una nueva pieza que no tiene correspondencia con ninguna de las “Variaciones” del Manuscrito de Berlín, sin embargo, esta nueva fantasía no nos resulta inédita, ya que la habíamos encontrado en el manuscrito de 1834 en forma de esbozo de dos compases sin numerar.

También hay que destacar que esta pieza no se compuso a la par que las otras 9 variaciones, ya que a diferencia de las anteriores en las que todavía se distingue tachada la nomenclatura de “Variación” (en referencia a las *Variations Pathétiques*), aquí directamente aparece escrita la nueva nomenclatura “Nº”, que será la que Schumann utilizará para ordenar cada una de las Fantasías que conforman la nueva idea estética de este ciclo. Otra evidencia más que demuestra que Schumann añadió esta pieza después del primer cambio de orden lo encontramos en la modificación de dos variaciones: la “*Variation 2*” fue sustituida por “Nº 4”, y después volvió a ser tachada para dejar libre el número 4 y cambiarlo por el 5; del mismo modo, la “*Variation 4*” fue cambiada por “Nº 5” y de nuevo por “Nº 6”. Estas dos variaciones fueron las únicas que vieron alterado su orden en dos ocasiones en su reconversión a fantasía.

- Página 11: Esta nueva página es ocupada por el final de la pieza anterior.
- Página 12: Al inicio del primer sistema encontramos la pieza titulada “Nº 1”, junto al subtítulo de “Grave”. Ambas indicaciones se encuentran precedidas por la señalización “F”, que ya había aparecido al final del Tema.

La incorporación de esta nueva pieza nos resulta conocida, pues se trata en realidad del antiguo *Finale* de los Esbozos de Berlín, el cual había sido obviado por Schumann en la primera disposición del Manuscrito de Mariemont, cuando todavía tenía el título de *Variations pathétiques*, y el compositor todavía tenía en mente el concepto de variación.

Para seguir comentando esta variación, tenemos que hacer un breve inciso para recordar la carta que Schumann envió al barón en 1834:

Estoy actualmente estancado en el final de mis variaciones. Me gustaría elevar el tema de la marcha fúnebre poco a poco en una marcha triunfal y, además, aportar un poco de interés dramático, sin embargo, no puedo escapar del modo menor, y en el acto de la composición, la “intención” a menudo provoca el error de convertirse en demasiado material. (Schumann, 2006a, p.V)

Como habíamos comentado en el anterior manuscrito, este *Finale* no acababa de ser del agrado de Schumann, ya que, por la carta citada, no parecía convencerle la idea de concluir el ciclo con una pieza en la misma tonalidad que la del tema inicial. Schumann con la reconversión que realiza a esta pieza, comienza a entrever ya el concepto de unidad tonal que pretendía conseguir para este ciclo. Decide reservar el *Finale* para una tonalidad más vistosa, e introduce esta pieza de tempo tranquilo justo detrás del tema inicial del ciclo.

Asimismo, resulta curioso que Schumann nombrara a esta pieza “*Finale. Marcia*” en el anterior manuscrito, y que esta marcha se haya reconvertido en un “Grave”, puesto que esta indicación transmite una idea bien distinta a la de una marcha, y mucho menos a una triunfal.

La pieza que encontraremos a continuación, y durante las siguientes seis páginas, corresponde al *Finale*, el cual tiene paginación propia.

Con la composición de esta pieza conclusiva, Schumann había conseguido huir finalmente del modo menor para crear su marcha final triunfal, este logro es debido a la amistad que contrajo en esta época con el inglés Sterndale Bennett, a quien finalmente dedicaría la obra. De hecho, como apunta Chisell (2004, p.27) “Schumann se permitió el lujo de incorporar al *Finale* una nueva idea motivadora en este punto: la frase “*Du stolzes England, freue dich*” (Orgullosa Inglaterra, alégrate) de la ópera de Marschner *Ivanhoe, Der Templer und die Jüdin*”. Además, es si cabe aún más visible, ya que el motivo principal del rondó está totalmente inspirado del tema operístico. Así de este modo, e inspirado por esta amistad, Schumann consiguió la ansiada solución al problema del final triunfal.

#### 2. 1. 4 El manuscrito de Viena (1836)

Disposición del orden de las piezas que forman el Manuscrito de Viena en comparación con la edición de 1873.

Manuscrito de Viena (1836) - Partitura del copista	<i>Études symphoniques en Forme de Variations pour le Piano-Forte</i> - (Edición póstuma de la Simrock de 1873)
Tema	Tema
Variación 1	Estudio I
Variación 2	Estudio II
Variación 3	Estudio V
Variación 4	Variación Póstuma nº 4
Variación 5	Estudio IV
Variación 6	Variación Póstuma nº 3
Variación 7	Estudio X Variación Póstuma nº 5 Estudio X
Variación 8	Variación Póstuma nº2
<i>Finale</i>	Estudio XII ( <i>Finale</i> )

Tabla 5: Correspondencia de las piezas constitutivas del Manuscrito de Viena con la versión póstuma de 1873.

El manuscrito de Mariemont sólo contenía los Estudios I, II, IV, V, X y XII (según la edición de 1837), además de las cinco variaciones y de la pieza inédita publicada póstumamente, sin embargo, Schumann aparentemente dio la obra por acabada. No obstante:

El 22 de diciembre de 1835 le ofrece a Breitkopf & Härtel un grupo de ‘variaciones sinfónicas’ [...]. Esta es la primera vez que aparece el epíteto ‘sinfónico’, que se convertirá en el signo distintivo de estas piezas, [...] en una entrada anterior de su diario, se había referido a esta pieza como ‘Estudios en Carácter Orquestal’. Schumann duda todavía entre los términos ‘variaciones’ y ‘estudios’, y no será

hasta 1837 cuando se decida por la elección de ‘Estudios’, aunque en 1852 regresará al nombre inicial de ‘Variaciones’.

Después de que Breitkopf & Härtel fuese incapaz de decidir si aceptaba su nuevo trabajo, Schumann se dirigió en febrero de 1836 a Haslinger en Viena, quien en un principio aceptó la obra para su publicación. (Schumann, 2006a, p.V-VI).

Este manuscrito de Viena, en el que se han omitido dos piezas respecto al anterior (la Variación Póstuma 1 de 1873 y la variación inédita), no será todavía el definitivo pues “en una carta del 13 de junio, Haslinger requirió a Schumann acerca de la secuencia definitiva de los estudios” (p.VI).

Deberían pasar unos meses más hasta el 18 de septiembre de 1836, fecha en la que Schumann recibirá la visita de Chopin, cuatro días más tarde Schumann registró en su diario “Componiendo estudios con enorme placer y excitación. Pasándome el día entero al piano” (p.VI). Es probable que la influencia de la visita de Chopin le llevara a Schumann a remodelar la mitad de su obra, prescindiendo de las variaciones que se publicarían póstumamente en 1873, y componiendo los Estudios III, VI (el cual es probable que esté inspirado en el esbozo de la Variación 9 de los Esbozos de Berlín), VII, VIII, IX y XI.

Finalmente, en 1837 Haslinger publicará el ciclo bajo el nombre de *Symphonische Etüden*, con dedicatoria a *son ami William Sterndale Bennett à Londres*.

### 2. 1. 5 Las ediciones publicadas en vida: 1837 y 1852.

El origen de los Estudios sinfónicos es extremadamente complejo, ya que como se ha hablado anteriormente, las composiciones de Schumann han estado influenciadas por sus vivencias personales.

Por varias razones, en 1837 Schumann encarga la edición de sus Estudios Sinfónicos al editor Tobias Haslinger. No obstante, “alrededor de 15 años después, en el año 1852 el editor de Hamburgo Julius Schuberth publicó una versión revisada que causó confusión en algunos intérpretes hasta el día de hoy” (Schumann, 2006b, p.IV). Esta nueva edición recibirá el nombre de *Études en forme de variations*, y con el añadido escrito de *Edition nouvelle revue par l’Auteur*.

Las principales modificaciones que encontraremos entre estas dos versiones son la supresión de los Estudios III y IX, y una revisión del *Finale*. Este mismo título para la última pieza supone un regreso al nombre con el que denominó al Estudio XII, tanto en el Manuscrito de Mariemont como en el de Viena. También resulta una regresión al primero de los manuscritos escritos (el de Berlín) por la forma en que nombra en 1852 a cada pieza: “variación” en vez del término “estudio” como en 1837.

A continuación, veremos la disposición de las piezas que forman las dos únicas ediciones que Schumann editó en vida. En la columna de 1852 hemos añadido también con qué pieza se corresponde de la versión de 1837.

<i>XII Études symphoniques pour le piano-forte (1837)</i>	<i>Études en forme de variations (1852)</i>
Tema	Tema
Estudio I	Variación I (Estudio I)
Estudio II	Variación II (Estudio II)
Estudio III	Variación III (Estudio IV)
Estudio IV	Variación IV (Estudio V)
Estudio V	Variación V (Estudio VI)
Estudio VI	Variación VI (Estudio VII)
Estudio VII	Variación VII (Estudio VIII)

Estudio VIII	Variación VIII (Estudio X)
Estudio IX	Variación IX (Estudio XI)
Estudio X	<i>Finale</i> (Estudio XII)
Estudio XI	
Estudio XII	

Tabla 6: Orden de las piezas que forman las ediciones de 1837 y 1852.

Como veremos posteriormente en el capítulo de la musicología, el título de las obras del repertorio schumanniano tiene una importancia cabal para comprender la intención musical del compositor. Y es este detalle el primero que apreciamos al comparar las dos versiones: la eliminación del concepto “sinfónico”; y el retorno al término “variación”, el cual cohabitará con el de “estudio”, a pesar de que éste quede relegado a un segundo plano en favor del primero. De este modo en la edición de 1852 cada pieza recibirá el nombre de “estudio”, salvo para el último donde Schumann recuperará el título de “*Finale*”.

En un principio puede parecer el nuevo título “Estudios en forma de variaciones” mucho más anodino que el original “Estudios Sinfónicos”, sin embargo, debe entenderse este cambio como una búsqueda más equilibrada entre los conceptos de estudio y variación. De este modo, Schumann ya sugiere con el propio título hacia dónde se dirigirán los cambios que efectuará en el ciclo, y la finalidad por los que desea realizarlos. En cuanto a la omisión del término “sinfónico”, Schumann no reniega en ningún momento del carácter polifónico de este ciclo, sino que ya no necesita mostrarlo explícitamente en el título. El compositor piensa quizás, que no es necesario utilizar el término sinfónico, ahora que ya conoce plenamente qué es el sinfonismo, al haber podido desarrollar brillantemente este género. Mientras que, para el Schumann de 1837, el piano era su orquesta imaginaria, a la que por aquel entonces aún vislumbraba lejana.

Uno de los aspectos que debemos comentar, para entender por qué Schumann introduce modificaciones en este ciclo, es la importancia que tuvo para el compositor contraer matrimonio con Clara Wieck en 1840:

Con su pianismo refinadísimo pero tradicional, Clara temperó las facetas más insólitas de la escritura de su marido en un proceso evidenciado por casos ejemplares como la sustitución del *Finale* de la Sonata Op. 22 (cuya versión original es un auténtico resumen de todas las rarezas técnicas de Schumann) o la radical transformación de los geniales *Impromptus* Op. 5. (Chiantore, 2001, p.300).

Sin embargo, la obra más significativa de su repertorio en ser revisada son los Estudios Sinfónicos, una pieza innovadora técnicamente, en el que se puede apreciar la influencia de Niccolò Paganini. “El recuerdo de haber escuchado al violinista genovés es muy evidente en el Estudio III. La reproducción pianística de los fascinantes golpes de arco afecta incluso a la grafía, directamente inspirada del *Capriccio* Op. 1 nº 1 de Paganini” (p.301). A pesar que otros contemporáneos de Schumann cayeron en el influjo del virtuosismo paganiniano, en este Estudio se observa como “el *staccato* rebasaba cualquier experiencia anterior, y con ello también el pianismo de su amada Clara”. Para el musicólogo italiano, no es una casualidad que durante la revisión de la obra en 1852 desaparecieran los estudios más violinísticos: el tercero antes comentado, y el no menos experimental Estudio IX, que se adaptaba con dificultad al clásico y pulcro pianismo de su esposa. No obstante, Schumann mantendrá el resto de piezas, las cuales encajaban magníficamente con la técnica de Clara.

Otro de los cambios más destacados, y por el que se decantarán la mayoría de pianistas, es la revisión que Schumann realiza al *Finale*, acrecentando la forma de rondó-sonata para esta última pieza. Para ello, eliminará el desarrollo temático que se sugiere en el compás 84, y que después desarrollará en los compases 90 a 106 de la versión de 1837. De esta manera, Schumann opta por repetir estrictamente la Sección A del rondó en su segunda aparición, clarificando la estructura formal, al eliminar el desarrollo del segundo motivo melódico de la Sección A que ocurría en 1837; también de este modo, consigue volver a la simetría bipartita que había en la exposición del tema del rondó (dos episodios de ocho compases cada uno). La moderación compositiva que supone esta modificación (junto a la supresión de los dos estudios), puede justificarse por la madurez de un Schumann que ya no

necesitaba recurrir a la ambición por explorar géneros compositivos como durante su juventud.

Junto a estas principales modificaciones, Schumann realiza revisiones menores como simplificar algunos diseños puntuales en la obra (Estudio I y X). Además, en cuanto al Estudio XI (ahora Variación 9) desaparece el compás introductorio de la edición de 1837, donde se anticipaba la presentación del acompañamiento en la mano izquierda, antes de que apareciera en el compás siguiente el tema del barón ornamentado y transportado a Sol # menor.

## 2.2. ¿Qué ha escrito la musicología?

### 2.2.1 Antecedentes

Tras la edición póstuma de 1873, tuvieron que pasar varias décadas hasta encontrar por escrito una propuesta interpretativa de cómo integrar las variaciones publicadas en 1873 en las ediciones anteriores del ciclo. Tal como podemos comprobar en el capítulo dedicado a la discografía, esto es debido a que durante el final del siglo XIX y la primera mitad del XX, los grandes intérpretes (entre los que se incluyen los discípulos de Clara Schumann) que habían abordado este ciclo lo hacían empleando la primera edición de 1837; o en mayor medida, la póstuma de 1861, ya que esta última conserva el orden de 1837, pero recoge las modificaciones que Schumann realizó en 1852 al *Finale* y puntualmente también en otras de las variaciones.

Así pues, el brillante pianista Alfred Cortot dedicó un número, dentro de su colección de obras comentadas *Édition de travail* (Schumann & Cortot, 1948), para la publicación de una edición crítica de los Estudios Sinfónicos. En este número el pianista suizo plantea una propuesta de integración de las cinco variaciones póstumas publicadas en 1873, tal como aplicó él en su carrera como pianista y de la cual tenemos constancia gracias a registros sonoros. Es por ese motivo que no volveremos a mencionar el orden que nos propuso Cortot, puesto que aparece expuesto en el capítulo dedicado a las soluciones planteadas por los grandes intérpretes del piano.

### 2.2.2 Wolfgang Boetticher

A pesar de la novedad que introdujo Cortot planteando una solución personal para la interpretación de este ciclo, seguíamos sin tener ninguna aportación investigadora, y objetiva, de similar trascendencia a la que supuso la transcripción en 1873 de las fantasías del manuscrito de Mariemont que no habían sido publicadas en vida por Schumann. En 1984 hubo una aportación trascendente por parte del musicólogo Wolfgang Boetticher, quien publicó una transcripción de la variación inacabada (1984, p.255) que dejó Schumann en los dos primeros manuscritos, y que no había sido transcrita por Clara. Recordemos que esta pieza inédita había

aparecido bajo el nombre de “Variación 4” en los Esbozos de Berlín, y como “Variación 7” (posteriormente “8”) en el manuscrito de Mariemont. En consecuencia, el musicólogo alemán, y estudioso del repertorio schumanniano, plasmó por escrito esta contribución dentro de los diversos volúmenes que dedicó a la obra de Schumann bajo el título *Robert Schumanns Klavierwerke: Neue biographische und textkritische Untersuchungen* (Boetticher, 1984).

En cuanto a la contribución que realiza Boetticher, manifestando su opinión respecto al orden interpretativo que deben seguir las piezas póstumas en caso de integración en el ciclo, afirma que “a este respecto, no hay objeciones críticas escritas en contra de la inclusión del conjunto de variaciones póstumas [...]. Sin embargo, desde el punto de vista estilístico esta afirmación sólo es válida para la primera edición del ciclo” (p.276). Boetticher, por tanto, se muestra favorable a que el intérprete pueda integrar las variaciones póstumas dentro del ciclo, aunque matiza que únicamente tendría coherencia estilística si se la integración se produce en la versión de 1837, puesto que “la supresión de las piezas –en la primera edición– fue debido a la incomprensión del público, y su reintegración permite realizar un mayor equilibrio entre el extenso *Finale* y las otras variaciones”.

### 2. 2. 3 Los musicólogos franceses

En la década de los 90 del siglo pasado dos investigadores franceses se nutrieron simultáneamente de la aportación realizada por Boetticher. El primero de ellos fue Jean-Pierre Bartoli, quien propuso un camino opuesto al de Cortot, y al de otros pianistas seguían su estela, ya que en 1992 publica un detallado estudio bajo el título *Les Études symphoniques op.13 de Schumann: plaidoyer analytique pour le rejet des “Variations posthumes”* (1992), donde expone de forma muy detallada diversos argumentos para no integrar las variaciones póstumas dentro de las ediciones realizadas en vida por Schumann de 1837 o 1852. El otro musicólogo francés que dedicó esta década a investigar sobre Schumann, y en concreto sobre esta pieza, fue Damien Ehrhardt, tras su estudio inicial *La Genèse des Études symphoniques de Robert Schumann, étude critique et comparative des sources* (1991); le siguió más tarde una investigación publicada en la *Revue de Musicologie*, con el título *Les Études symphoniques de Robert Schumann. Projet d'intégration des variations*

*posthumes* (1992), donde Ehrhardt toma el guante lanzado por Bartoli, y decide proponer tres sugerencias de interpretación para tratar de transportar al piano la idea compositiva que tuvo Schumann en mente cuando escribía el Manuscrito de Mariemont. Años más tarde decidió ampliar la investigación al resto de obras del compositor alemán en las que se hace uso del recurso de la variación: *La variation chez Robert Schumann*.

Retomando la contribución de los musicólogos franceses, Damien Ehrhardt (1991, p.12) destaca tres aspectos a su parecer importantes de reseñar acerca de las piezas que figuran en el manuscrito de Mariemont, y todos ellos guardan relación respecto con las pocas indicaciones que dio Schumann respecto a la interpretación. Estos puntos son:

- Pocas indicaciones de fraseo: apenas hay ligaduras de expresión en las Fantasías 3 y 10, en la Variación 8 que dejó inconclusa, y en el *Finale*.

- Ausencia de indicaciones respecto a los *tempi* de la pieza: con la excepción del Tema “Adagio”; y las indicaciones “*l’istesso tempo*” y “*ritardando – a tempo*” de la “Variación 6” (o sección B de la 7ª Fantasía). Aunque cuando se publicó la edición póstuma (Schumann, 1873) se incorporaron numerosas indicaciones interpretativas como dinámicas, carácter, acentuaciones o fraseo, muy probablemente para una mejor venta hacia el público.

- Escasas referencia a los matices dinámicos o signos de articulación: el *Finale* es la pieza que más detallada dejó Schumann, donde además escribe reguladores en ciertos pasajes; en el último acorde de la “Variación 6” encontramos un *forte*; en la Fantasía nº1 hace uso del staccato en el primer compás y posteriormente aparece algún regulador; en la Fantasía nº4 hace uso de varios *sforzandi*, así como en la sección A de la 7ª Fantasía.

Antes de pasar a proyectar estas anotaciones con el trabajo realizado por Jean-Pierre Bartoli, merece hacer un paréntesis para aclarar las indicaciones agógicas de la Sección B de la 7ª Fantasía, puesto que éstos son los únicos matices agógicos empleados por Schumann, ya que quiere remarcar que el intérprete debe seguir el tempo primo de la Sección A, y no dejarse llevar por la sorprendente tonalidad de

Re b Mayor, y el constante motivo melódico descendente sincopado. Por tanto, para ello empleará la indicación de *l'istesso tempo* (recordemos que en la primera versión de Mariemont le precedía un *attaca*, y en la segunda ya estaba integrada directamente como sección central de la fantasía), para conseguir que el intérprete no rompiera la unidad de tiempo que había querido crear con la forma A-B-A.

Como comentábamos, podemos relacionar estas anotaciones anteriores con el estudio que realizó Bartoli (1992) al año siguiente:

Bartoli, en su interesante estudio, donde esgrime motivos para no integrar las variaciones póstumas dentro de las ediciones de 1837 o 1852, señala entre otros argumentos “la unidad de tiempo” (p.83) como justificación para no incorporar las cinco variaciones póstumas (seis si contamos la fantasía inacabada).

El musicólogo francés señala que en la edición de 1837 todos los estudios son más rápidos que el tema (negra igual a 52); añade también que, aunque el Estudio II indica corchea igual a 72, en realidad la sensación de tiempo es más rápida por la figuración de tresillo de semicorchea, al igual que en el Estudio VI (negra igual a 60) sucede con los valores de fusas. Sin embargo, señala dos excepciones o incisos expresivos: los estudios de nueva incorporación VIII (negra a 80, aunque se interpreta mucho más lento en la realidad), y el sorprendente Estudio XI (negra a 66, aunque también es más lento). Justifica el tempo del Estudio XI por su carácter onírico y por la ubicación justo antes del Estudio XII (*Finale*) al que le imprimirá gracias al contraste todavía aún si cabe un carácter más sorprendente y triunfal. A su vez, esgrime el argumento del tempo para no incluir en el ciclo los estudios póstumos, ya que la mayoría tiene *tempi* equivalentes o similares al tema, lo que haría debilitar el efecto de un viaje musical que avanza inexorablemente y con vigor.

Sin embargo, y en este punto sería interesante realizar un comentario, en realidad si comparamos las cuatro primeras variaciones póstumas con el tema, se interpretan en la actualidad notablemente más rápidas de lo que apuntaba Bartoli (aproximadamente entre 85 y 95 la negra). Podemos apreciar en la cuarta variación que, a pesar de ser más rápida, es la que tiene una figuración más larga, similar a la del tema, pero en las tres anteriores tenemos notable presencia de figuras rítmicas

breves, las cuales, aunque se interpreten con una indicación metronómica calmada, siempre darán la sensación de más rapidez que el tema.

No obstante, sí que podríamos apuntar que todas ellas entre sí tienen *tempi* y carácter bastante similar. Así pues, las tres primeras variaciones (salvo el inicio de la segunda con valores de negra y corchea) guardan por este mismo motivo una estrecha similitud entre ellas, mientras que la cuarta da la sensación de ser el mismo tempo debido a sus figuras más largas. Estas cuatro tienen en común con el tema, además, que el motivo de Fricken se expone en figuración larga. En cuanto a la última variación póstuma es más difícil de concretar un tempo para ella, ya que hay mucha mayor fluctuación de *tempi* en función de la gradación onírica que desee transmita el intérprete. Además, curiosamente en esta variación sí que tenemos una indicación metronómica, ya que en un principio estaba pensada para ser parte central del Estudio X, y en la edición de 1837 ya disponemos de una indicación de tempo para este estudio (negra a 92), así que si se quisiera reintegrar esta quinta variación póstuma donde estaba ubicada en el Manuscrito de Mariemont (como sección B de una pieza con estructura A-B-A, en la que A es el Estudio X), podríamos hacer uso de la misma indicación metronómica que ya conocemos para el Estudio X, puesto que Schumann encabezó el inicio de la sección B (Variación Póstuma 5 de 1873) con la anotación *l'istesso tempo*.

Para concluir, y basándose en los antes mencionados criterios de tempo, pero también en los estéticos, polifónicos, dinámicos, armónicos y formales, Bartoli muestra su opinión respecto a la validez estética de las siete posibles propuestas de interpretación de los Estudios Sinfónicos:

1. La versión del manuscrito de Mariemont de 1835: Bartoli agradece poder comentar este punto gracias al trabajo previo realizado por Boetticher. Califica este manuscrito como “estado provisional de la obra” (p.76), y comenta que no conoce hasta el momento ningún pianista todavía que se haya atrevido a llevar este manuscrito a la interpretación pianística. Esto provoca que se pregunte por qué no se puede reconstruir una versión de las *Fantaisies et Finale* o de las *Variations pathétiques*. Además, invita a ir más allá de interpretar las cinco variaciones póstumas con carácter de apéndice o

de suplemento al ciclo, e intentar trasladar al piano alguno de los manuscritos que se conocieron gracias a Boetticher. Como veremos un poco más adelante, Ehrhardt se atreverá a plasmar esta invitación en una investigación, y posteriormente el pianista Gregorio Nardi lo trasladará al instrumento.

2. La primera edición publicada por Tobias Haslinger en 1837: Apunta Bartoli, que esta versión del tema seguido de doce estudios (siendo el último el *Finale*) es interpretada raramente de manera estricta, puesto que en buena parte de los casos se opta por la versión de 1861, la cual mantiene la estructura de 1837 pero con las modificaciones realizadas al *Finale* en 1852. Sin embargo, Bartoli se apoya en que sólo las dos versiones editadas en vida fueron publicadas en la magna recopilación de la obra de Schumann, tarea llevada a cabo Clara y J. Brahms entre 1879 y 1887. Defiende el musicólogo francés, que sólo las versiones de 1837 y 1852 pueden ser consideradas como legítimas, ya que únicamente éstas expresan la voluntad estilística, y la intención formal que tuvo Schumann en aquel momento de su etapa compositiva.

Para justificar su postura argumenta que el ciclo de esta edición posee una estructura formal y tonal cohesionada, pues esta puede dividirse en pequeñas secciones: la primera en Do # menor engloba al tema, a modo de introducción; la segunda abarca los tres primeros estudios, los cuales hacen función de exposición tonal en el tono principal, pero acaban buscando el relativo mayor; la tercera comprende los Estudios IV a VII, esta sección se mueve en una ambigüedad tonal entre el tono principal y el relativo mayor; la cuarta engloba los Estudios VIII a XI, y se inicia a modo de reexposición tonal en la tonalidad principal, pero concluye en la dominante; por último, la quinta sección está reservada para el *Finale* (Estudio XII), a modo de conclusión, en la tonalidad inicial, pero enarmonizada al modo mayor, Re b Mayor.

3. La edición publicada por Schuberth en 1852: Comenta Bartoli que esta versión es interpretada raramente, a pesar de que paradójicamente los cambios introducidos en esta edición son adoptados asiduamente por los pianistas, aunque éstos “omiten la modificación más sustancial (la supresión

de dos estudios), la cual ha sido más bien ninguneada” (p.77). No obstante, y junto a la versión anterior, son las dos únicas que tuvieron el beneplácito de Clara. De este modo, Bartoli vuelve a recurrir a la unidad tonal y formal para justificar esta revisión del ciclo realizada por Schumann, aunque en este caso concibe la conducción del ciclo “como un movimiento cercano al estilo sonata y dividido en varios movimientos, donde la textura polifónica supera el marco habitual del piano para acercarse al orquestal” (p.85). De tal manera ahora el propósito tonal se ha precisado hasta alcanzar una forma bipartita: la primera sección es la presentación del tema y una búsqueda de la tonalidad de Mi Mayor que se producirá en la Variación 6; mientras que la segunda está dividida en dos subsecciones, donde la primera abarca las variaciones 7 a 9, en las que se parte de la tonalidad inicial para buscar la dominante, y de una segunda subsección que representará el *Finale*.

4. La versión póstuma publicada por Schubring en 1861: Schubring justifica esta edición alegando que Schumann dudó durante un largo periodo de tiempo la supresión de los Estudios III y IX producidos en 1852, de esta forma reintegrará estos dos estudios, pero manteniendo los cambios de la última edición realizada en vida por Schumann. Bartoli afirma que es la versión más empleada por los pianistas (así lo hemos comprobado en el capítulo dedicado a los registros sonoros), y aunque intenta ser fiel a la voluntad de Schumann manteniendo la estructura formal de 1837, pero con las modificaciones de la edición posterior, acaba cayendo, en palabras de Bartoli, en una ambigüedad estética, puesto que esta mezcolanza “crea un estado intemporal de la obra, trazando un retrato de Schumann que jamás existió, puesto que ni es la juventud fogosa de 1837, ni la moderación de 1852” (p.86). Bartoli concluye afirmando que en esta versión “se pierde una parte de la estética proveniente de la primera edición, como de la segunda”.
5. Integrar las variaciones póstumas publicadas en 1873, en las versiones de 1837 o 1861: Remarca que fue una opción empleada por grandes pianistas de la talla de Arrau, Brendel, Cortot o Pollini (aunque cada uno de ellos empleara una solución distinta), sin embargo, muestra su disconformidad ante esta opción, ya que en su opinión “Schumann eliminó aquellas

variaciones que podían negar el establecimiento de una gran forma de proporciones sinfónicas, consolidadas por una unidad tonal subyacente comandada por una progresión que conduce hasta un canto triunfal” (p.86). De este modo, una inclusión de estas variaciones puede provocar que se rompa el discurso dramático y que en el caso del *Finale* se diluya la sensación triunfal que éste debe transmitir, más si cabe ya que la inesperada variación previa en Sol # menor, con su tempo lento y canto calmado, nos había conducido al momento más íntimo del ciclo.

6. Interpretar las variaciones póstumas como suplemento al finalizar el ciclo de 1837 o 1861: Bartoli señala que en realidad no se trata de una versión, sino más bien de una opción que pretende recuperar para el oyente las variaciones póstumas, interpretadas tras el tema. De esta forma, señala que es una opción poco ambiciosa, puesto que sería más coherente interpretar estas variaciones dentro del ciclo al que pertenecieron: las *Variations pathétiques* o las *Fantaisies et Finale*. El musicólogo apunta además que es la opción escogida por pianistas como Murray Perahia o François-René Duchable, sin embargo, también es la opción escogida por la crítico musical Joan Chisell quien en su opinión “nadie hoy es capaz de cuestionar la sabiduría de publicarlos [los estudios póstumos]; son demasiado bellos para perderlos. Pero están mejor tocados como un grupo independiente” (Chisell, 2004, p.29).
7. Integrar los cinco estudios póstumos dentro de la versión de 1852: en la opinión del musicólogo francés esta opción sería todavía más arbitraria e insólita que integrarlas en la versión de 1837.

Tras el trascendente análisis aportado por Bartoli, otro musicólogo francés, Damien Ehrhardt, se atrevió a desarrollar aquello que propuso su compañero: proponer soluciones para reconstruir pianísticamente el manuscrito de Mariemont. Este estudio la llevará a cabo en su investigación *Les Études symphoniques de Robert Schumann. Projet d'intégration des variations posthumes* (1992).

Ehrhardt, planteará tres posibles soluciones basándose en los tres diferentes estados que llegó a tener este manuscrito, y de los cuales tenemos constancia gracias a las rectificaciones producidas por la mano de Schumann. De esta forma la primera de

las soluciones se corresponde con el planteamiento formal que tenía el manuscrito, cuando aún se llamaba *Variations pathétiques*, y Schumann no había realizado todavía ninguna modificación al mismo; la segunda se corresponderá con la inclusión del *Finale* (tiene paginación propia) y modificaciones en el orden de las piezas; mientras que en la última disposición se tratan las últimas anotaciones realizadas por Schumann en color rojo, entre las que se destacan la inclusión de la cuarta fantasía (Variación Póstuma 2 de 1873), y la agrupación de las fantasías seis y siete, en una única séptima fantasía bajo una forma lied.

A continuación, expondremos de forma más visual, mediante una tabla, las tres soluciones planteadas por Ehrhardt, pero utilizando la nomenclatura de la edición de 1873:

1ª solución	2ª solución	3ª solución
Tema	Tema	Tema
Estudio II	Estudio I	Estudio I
Estudio V	Estudio II	Estudio II
Variación Póstuma 1	Variación Póstuma 1	Variación Póstuma 1
Variación Póstuma 3	Estudio V	Variación Póstuma 2
Estudio X	Variación Póstuma 3	Estudio V
Variación Póstuma 5	Variación Póstuma 5	Variación Póstuma 3
Pieza inédita <sup>5</sup>	Estudio X	Estudio X Variación Póstuma 5 Estudio X
Estudio IV	Pieza inédita	Pieza inédita
Variación Póstuma 4	Estudio IV	Estudio IV
Estudio I	Variación Póstuma 4	Variación Póstuma 4
	Estudio XII ( <i>Finale</i> )	Estudio XII ( <i>Finale</i> )

Tabla 7: Soluciones planteadas por Damien Ehrhardt (1992, p.303) en la reconstrucción del manuscrito de Mariemont.

<sup>5</sup> Transcrita por Wolfgang Boetticher en *Robert Schumanns Klavierwerke: Neue biographische und textkritische Untersuchungen* (1984).

Por último, en 1997 Ehrhardt publica un estudio mucho más extenso, acerca del tratamiento de Schumann a la forma de tema y variaciones. Aunque es una investigación más global, Ehrhardt dedica un capítulo a analizar cómo es tratado el tema en los Estudios Sinfónicos a lo largo de cada uno de los estudios/variaciones. Sin embargo, presenta una novedad transcribiendo aquellos esbozos que figuraban en el primerísimo manuscrito, conocido como los Esbozos de Berlín (1997, p.133-137). En estas cinco páginas figuran aquellas ideas que Schumann llegó a plantearse, pero que no tuvieron más recorrido más allá de ese manuscrito. No obstante, podemos observar como Schumann en 1834 estaba preocupado en dotar a sus variaciones de una riqueza e innovación rítmica reseñable; unas características que se observan en otras de sus obras contemporáneas como *Papillons* Op.2 (1831) o el Carnaval Op. 9 (1834-35).

#### 2. 2. 4 Investigaciones realizadas en el siglo XXI

En esta etapa surgen numerosos estudios realizados en su mayoría desde universidad norteamericanas, éstos se nutren de las aportaciones realizadas por los musicólogos anteriores. Entre ellos podemos destacar al canadiense Pierre Vachon (2003), quien basará su tesis doctoral en la trascendencia que tiene la titulación en la obra de Schumann. De este modo, catalogará los títulos de la obra de Schumann en cuatro grupos: objetivos, asociativos (hacen referencia al hilo conductor del conjunto de pequeñas piezas que forman la obra), anfíbológicos, o mixtos (p.43).

Vachon, hace referencia también a la revisión que hace Schumann de la obra en 1852, dándole plena validez a ésta, pues “el proceso compositivo schumanniano, está en perpetuo proceso de elaboración, la organización del material sonoro está sujeto a revisiones incesantes, pero también lo hace el paratexto (página de títulos, títulos e intertítulos)” (p.59). Extrae la conclusión que la génesis de esta obra está caracterizada por las dudas del compositor a la hora de nombrarla, ya que “se afirma que las vacilaciones compositivas de una obra como los Estudios Sinfónicos son visibles por la recensión de sus títulos sucesivos: *Variations pathétiques, Etüden im Orchestercharakter, Fantaisies et Finale*, y finalmente Estudios Sinfónicos”. Asimismo, “estos cambios de títulos provisionales, son un fiel reflejo de la

evolución compositiva de la obra [...]. Son manifestaciones del diseño musical y de su valor estético” (p.185).

El musicólogo canadiense defiende que uno de los posibles motivos por los que Schumann rechazara el manuscrito de Mariemont, fue por el mismo título que recibía la obra (*Fantaisies et Finale*), pues “la fantasía alemana representa más que la [palabra] francesa: es la imaginación. El verbo fantasear es un término tan schumanniano como hoffmannesco. En él se libera la imaginación, y en la música, la improvisación pone en marcha la imaginación para crear” (p.180). De este modo, el término fantasía respondía a una estética muy concreta que Schumann quiso conseguir en 1835, cuando pensaba “redirigir las fantasías sobre un tema, afirmando su voluntad de renovar la forma tradicionalmente rígida del ciclo de variaciones, en favor del recurso de la imaginación fantásica”. No obstante, la idea de la fantasía quedaría abandonada a partir del año siguiente, ya que Schumann empezaría a mostrar interés por el concepto del estudio.

Haremos un breve inciso para recoger una reflexión de Lewis (1986), ya que él señala la importancia que Schumann otorgaba durante este período de composición de los Estudios Sinfónicos al género del estudio, hasta tal punto que en 1836 le llevó a dedicar un análisis en un número de su revista de crítica musical, *Neue Zeitschrift für Musik*. Esta revista había sido creada en abril de 1834, y sobre la cual, desde el año siguiente hasta 1844, Schumann tuvo plena responsabilidad editorial (Platinga, 1969). A causa de este reciente interés por el cambio estético, Schumann decidirá prescindir de la idea de fantasía, en favor de reformular el concepto del estudio. En este giro estético quedarán olvidadas las cinco variaciones póstumas, junto a la pieza inédita publicada por Boetticher, ya que éstas no encajaban en la nueva visión que tenía el compositor para esta obra. En concreto Schumann, decidió “unificar los términos sinfónico y estudio, dentro del contexto del piano [...]. Crea así una hibridación entre dos géneros: el estudio (a nivel técnico), y la escritura polifónica rica y contrastante” (Vachon, 2003, p.187).

Una década más tarde encontramos un estudio realizado por Seregow (2014), en él subraya que una de las razones por las cuales los estudios sinfónicos tienen tantas variantes a la hora de interpretarlos, es porque tanto la primera como la segunda

versión presentan cambios significativos que dejan para el intérprete las posibles reflexiones respecto a la inclusión o eliminación de las variaciones póstumas.

Seregow extrae la conclusión que, la vida de Schumann, como la de los Estudios Sinfónicos, se ha visto marcada por el constante cambio. “El compositor continuó experimentando con el orden individual de las piezas, en algunos casos nombrándolas “estudios” o “variaciones”, durante dieciocho años” (p.73). Ante esta diversidad “los intérpretes han seguido experimentando con el orden de las piezas durante estos años en busca de una solución definitiva”. Por último, destaca que la genialidad de la obra es la invitación al pianista a poder seguir buscando nuevas disposiciones y arreglos para incluir las piezas póstumas, como ya han experimentado algunos grandes intérpretes a lo largo del siglo pasado.

En ese mismo año encontramos una investigación de Teng-Kai Yang (2014), quien compara las diferentes propuestas interpretativas realizadas por tres pianistas diferentes: Alfred Cortot, Alfred Brendel, y Earl Wild, decantándose por la de Cortot como la más válida.

Yang llega a la conclusión final que “los Estudios Sinfónicos es una obra que ha estado en pleno desarrollo, desde el momento en que Schumann empezó a trabajar en ellos” (p.40). Y en su opinión sigue estándolo, ya que prosigue afirmando: “los pianistas tienen que continuar inventando nuevas maneras de ordenar e interpolar los movimientos, alternando de esta manera la trayectoria narrativa con cada nueva interpretación, mientras persiste la integridad de los Estudios Sinfónicos”.

Por último, y brevemente, nombraremos algunas de las investigaciones que se han dedicado a los Estudios Sinfónicos en este siglo, aunque muchas de éstas no han abordado directamente nuestro objeto de estudio, pero sin embargo fueron consultadas, y merecen un capítulo aparte, pues éstas tratan de aspectos diversos relacionados con este ciclo:

- Investigaciones de carácter performativo: Destacan las de Legler Díaz (2008), quien realiza un estudio interpretativo del ciclo; también Seregow (2014) dedica buena parte de su investigación a aconsejar al pianista cómo abordar el estudio de la pieza, manteniendo una coherencia estilística; además, destaca

especialmente la de James Moschenross (2003), quien aborda la problemática de la ejecución pianística, pero centrándose en los aspectos, y modificaciones, de la obra que difieren entre las diversas ediciones publicadas.

- Análisis exhaustivos a nivel formal de la obra: Encontramos la publicación de Beth Levin (2003), la cual se centra en cómo está tratado el tema en cada una de las variaciones que conforman el ciclo; y la de Kenneth Soh (1999), donde compara en el empleo que Beethoven y Schumann le dan a la forma de “tema con variaciones”, utilizando como modelo los Estudios Sinfónicos y las 32 Variaciones en Do menor, *WoO 80* de Beethoven.
- Investigaciones acerca de la figura de Schumann como compositor: La más reseñable es la de Alexander Stefaniak (2012), quien se centra en concreto en su capacidad para componer obras virtuosísticas. Para ello pone como ejemplo los Estudios Sinfónicos, en los que Schumann plasma todos sus recursos compositivos existentes en este ciclo, una obra que además representa “la manifestación final de su interés en la creación de obras virtuosas” (p.196).

### 2.3. Fuentes discográficas.

Como comentábamos en el apartado de la metodología, hemos tomado una muestra reseñable de pianistas que interpretan este Opus 13, tratando de abarcar todas las etapas de la historia de la interpretación pianística. Ordenados por fecha de nacimiento, son los siguientes: Adelina de Lara, Carl Friedberg, Alfred Cortot, Percy Grainger, Arthur Rubinstein, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau, Vlado Perlemuter, Shura Cherkassky, Sviatoslav Richter, Moura Lympany, Emil Gilels, Karl Engel, Tatiana Nikolayeva, Paul Badura-Skoda, Jörg Demus, Alfred Brendel, Vladimir Ashkenazy, Maurizio Pollini, Murray Perahia, Andrés Schiff, Ivo Pogorelich, Philippe Bianconi, Gregorio Nardi, Stefan Vladar, Evgeny Kissin, Valentina Lisitsa y Alexander Melnikov.

#### 2.3.1 Interpretación del ciclo sin variaciones póstumas

Tras haber analizado las interpretaciones de los grandes intérpretes antes mencionados, hemos observado como casi la mitad de ellos se ciñe al criterio que estableció Schumann en 1837 para ordenar el conjunto de estudios este ciclo. Curiosamente, esta voluntad de ser fieles a Schumann tiene una contradicción, pues la gran mayoría de propuestas interpretativas (incluidos los discípulos de Clara) optan por interpretar la edición de Schubring del año 1861, y no la versión primigenia de 1837. Este hecho puede justificarse, ya que los intérpretes se decantan por las modificaciones que Schumann realizó al *Finale* en 1852 (acentuando el carácter de Rondó), y que la versión de 1861 recoge ya aplicadas, pero, no obstante, no aceptan suprimir los Estudios III y IX como Schumann publicó en 1852. Salvo la excepción de Alfred Cortot, que posteriormente veremos, hasta la segunda mitad del siglo XX, la gran mayoría de propuestas interpretativas optarán por la opción de 1837 o 1861.

Los pianistas que han seguido este orden formal son los siguientes:

Orden de las piezas	Intérprete
Tema	Shura Cherkassky (2003)
Estudio I	Carl Friedberg (1953)

Estudio II	Walter Giesecking (2016)
Estudio III	Emil Gilels (1995)
Estudio IV	Percy Grainger (2011)
Estudio V	Wilhelm Kempff (2001)
Estudio VI	Adelina de Lara (1945)
Estudio VII	Moura Lympany (2013)
Estudio VIII	Murray Perahia (1988)
Estudio IX	Ivo Pogorelich (1983)
Estudio X	Arthur Rubinstein (2016)
Estudio XI	
Estudio XII ( <i>Finale</i> )	

Tabla 8: Intérpretes que mantienen el orden de piezas según la versión de 1837.

Como hemos podido apreciar, en la opción elegida por once de los pianistas escogidos no aparece ninguna variación póstuma. Tras esta versión, el resto de intérpretes optarán por disposiciones que Schumann no contempló publicar en vida.

### 2. 3. 2 La inclusión de las variaciones póstumas en el ciclo

Tras la opción anterior comentada, el resto de pianistas optará por integrar alguna, o la totalidad de las piezas póstumas. Dentro de esta posición, podemos distinguir a los intérpretes en dos grupos:

1. Quienes optan por introducir las variaciones póstumas entre las diversas piezas que forman el ciclo. Esta idea la encabeza Alfred Cortot (1998), pues fue el primero en integrarlas ya en el año 1929. Como veremos más adelante, cada uno de los pianistas sugiere propuestas muy personales y dispares. De todas estas versiones, será la de Cortot la que tenga algo más de trayectoria, en parte gracias a la difusión de uno de sus discípulos (Perlemuter, 1992).
2. La otra vía, que optarán algunos intérpretes, es la de agrupar las piezas póstumas con el mismo orden con el que se transcribieron en 1873, e integrarlas entre dos estudios del ciclo. Observaremos como pianistas de la talla de Richter (1971) y Pollini (2012) eligen esta opción.

2.3.2.1 Primera corriente: La inclusión de las variaciones póstumas intercaladas en el ciclo

A continuación, veremos la propuesta planteada por quien fue el primero en introducir esta corriente:

Orden de las piezas	Intérprete
<p style="text-align: center;">Tema</p> <p style="text-align: center;">Estudio I</p> <p style="text-align: center;">Variación póstuma 1</p> <p style="text-align: center;">Estudio II</p> <p style="text-align: center;">Estudio III</p> <p style="text-align: center;">Estudio IV</p> <p style="text-align: center;">Estudio V</p> <p style="text-align: center;">Variación póstuma 4</p> <p style="text-align: center;">Estudio VI</p> <p style="text-align: center;">Estudio VII</p> <p style="text-align: center;">Variación póstuma 2</p> <p style="text-align: center;">Variación póstuma 5</p> <p style="text-align: center;">Estudio VIII</p> <p style="text-align: center;">Estudio IX</p> <p style="text-align: center;">Variación póstuma 3</p> <p style="text-align: center;">Estudio X</p> <p style="text-align: center;">Estudio XI</p> <p style="text-align: center;">Estudio XII</p>	<p style="text-align: center;">Alfred Cortot (1998)</p> <p style="text-align: center;">Vlado Perlemuter (1992)</p>

Tabla 9: Solución planteada por Alfred Cortot.

Como hemos podido ver, se aprecia la influencia que tuvo Cortot sobre su discípulo Perlemuter, hasta el punto que éste empleara la misma solución que había defendido años atrás su maestro. No obstante, esta opción no vuelve a repetirse entre los pianistas analizados, sin embargo, alguno de ellos esgrimirán, con sus propios argumentos, opiniones favorables a la integración de los estudios póstumos en el

ciclo: “sin las variaciones póstumas, el Opus 13 no tendría, en mi opinión, su lugar entre las principales obras de Schumann” (Brendel, 1991).

Hay un detalle que merece la pena destacar de su interpretación: aunque Cortot interpreta el *Finale* modificado de 1852, en el estudio XI interpreta el compás introductorio que aparece únicamente en 1837, donde se presenta el acompañamiento en la mano izquierda, antes de que aparezca en el compás siguiente el tema del barón ornamentado y transportado a Sol # menor.

Por último, este mismo orden lo defenderá después Cortot dentro de su conocida serie de partituras comentadas técnica y musicalmente “*Édition de travail*” (Schumann & Cortot, 1948), en la cual dedica un número a esta obra.

El resto de pianistas reseñados, clasificables en el primer grupo, plantearán soluciones propias a la disyuntiva de dónde integrar estas variaciones póstumas. Algunas de estas propuestas no incluyen la totalidad de las variaciones póstumas, sino que el propio intérprete ha decidido incluir aquellas que bajo su opinión se integraban de forma más fluida en el ciclo. De esta forma, podemos encontrarnos en la historia pianística reciente, una multitud de soluciones posibles a este problema.

Por razones de espacio, y para que sea visualmente más comprensible la comparación, hemos utilizado las iniciales “E.” para referirnos a estudio, y “P.” para la variación póstuma. También, asignamos un número a cada una de las propuestas de los siguientes pianistas:

1. Alexander Melnikov (Shulman, 2012).
2. Claudio Arrau (2018).
3. Tatiana Nikolayeva (2016).
4. Evgeny Kissin (1992).
5. Vladimir Ashkenazy (1987).
6. Paul Badura-Skoda (2017).
7. Valentina Lisitsa (2014).
8. Alfred Brendel (1991).
9. Stefan Vladar (1988).

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Tema								
E. 1	<b>P. 3</b>	E. 1						
E. 2	<b>P. 1</b>	E. 2	<b>P. 1</b>	E. 2	<b>P. 1</b>	<b>P. 1</b>	E. 1	E. 2
E. 3	E. 2	E. 3	E. 2	E. 3	E. 2	E. 2	<b>P. 1</b>	<b>P. 1</b>
E. 4	E. 3	E. 4	E. 3	<b>P. 1</b>	E. 3	E. 3	<b>P. 2</b>	<b>P. 2</b>
E. 5	E. 4	E. 5	E. 4	<b>P. 2</b>	E. 4	E. 4	E. 2	E. 3
E. 6	E. 5	E. 6	E. 5	<b>P. 3</b>	E. 5	E. 5	E. 3	E. 4
E. 7	<b>P. 4</b>	E. 7	E. 6	E. 4	E. 6	<b>P. 2</b>	E. 4	E. 5
<b>P. 4</b>	E. 6	<b>P. 1</b>	<b>P. 4</b>	E. 5	E. 7	<b>P. 3</b>	E. 5	<b>P. 3</b>
<b>P. 5</b>	E. 7	E. 8	<b>P. 5</b>	E. 6	<b>P. 2</b>	<b>P. 4</b>	<b>P. 4</b>	E. 6
E. 8	<b>P. 2</b>	E. 9	E. 7	E. 7	<b>P. 4</b>	<b>P. 5</b>	E. 6	<b>P. 4</b>
E. 9	<b>P. 5</b>	E. 10	<b>P. 3</b>	E. 8	<b>P. 5</b>	E. 6	E. 7	E. 7
E. 10	E. 8	E. 11	E. 8	<b>P. 4</b>	E. 8	E. 7	E. 8	E. 8
E. 11	E. 9	E. 12	E. 9	<b>P. 5</b>	E. 9	E. 8	E. 9	E. 9
E. 12	<b>P. 3</b>		<b>P. 2</b>	E. 9	E. 10	E. 9	<b>P. 5</b>	<b>P. 5</b>
	E. 10		E. 10	E. 10	E. 11	E. 10	E. 10	E. 10
	E. 11		E. 11	E. 11	E. 12	E. 11	E. 11	E. 11
	E. 12		E. 12	E. 12		E. 12	E. 12	E. 12

Tabla 10: Soluciones planteadas por diversos pianistas para integrar las variaciones póstumas dentro del ciclo.

### 2.3.2.2 Segunda corriente: Las variaciones póstumas agrupadas

La siguiente opción a la de Cortot y Perlemuter, es la que plantean Sviatoslav Richter (1971) y Maurizio Pollini (2012). Ambos, como habíamos comentado, conciben las variaciones póstumas como un único grupo, y deciden ubicarlas antes del ecuador del ciclo, concretamente tras el Estudio V, el cual conduce a la tonalidad de Mi Mayor (relativo mayor de la tonalidad del tema).

Un caso parecido al de agrupar las variaciones póstumas sucede con Karl Engel (1973), Philippe Bianconi (1996), Jörg Demus (2001) y Andrés Schiff (2007), sin embargo, en ambos casos los pianistas, deciden registrar estas variaciones a modo

de suplemento, tras haber concluido el ciclo. En el caso de Engel y Demus, se trata de grandes conocedores de la obra de Schumann, puesto que ambos han registrado la integral de sus obras para piano. Además, hay que destacar que Engel, a diferencia de Perlemuter, decide no seguir el orden sugerido por su maestro Cortot, y propone interpretar los doce estudios sinfónicos según la versión de 1861, pero incluyendo las variaciones póstumas tras el *Finale* en las grabaciones sonoras.

<b>Orden de las piezas</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Orden de las piezas</b>	<b>Intérprete</b>
Tema		Tema	
Estudio I		Estudio I	
Estudio II		Estudio II	
Estudio III		Estudio III	
Estudio IV		Estudio IV	
Estudio V		Estudio V	
Estudio VI	Karl Engel	Variación Póstuma 1	
Estudio VII	(1973)	Variación Póstuma 2	Sviatoslav
Estudio VIII	Philippe	Variación Póstuma 3	Richter
Estudio IX	Bianconi	Variación Póstuma 4	(1971)
Estudio X	(1996)	Variación Póstuma 5	Maurizio
Estudio XI	Jörg Demus	Estudio VI	Pollini
Estudio XII ( <i>Finale</i> )	(2001)	Estudio VII	(2012)
Variación Póstuma 1	András Schiff	Estudio VIII	
Variación Póstuma 2	(2007)	Estudio IX	
Variación Póstuma 3		Estudio X	
Variación Póstuma 4		Estudio XI	
Variación Póstuma 5		Estudio XII ( <i>Finale</i> )	

Tabla 11: Pianistas que interpretan las variaciones póstumas agrupadas.

Finalmente, observamos en ambos grupos que, aunque todas estas propuestas personales parezcan no tener ningún punto de confluencia, todas ellas tienen en común que se ha empleado como referencia la versión de 1837 (o 1861), todavía con los Estudios III y IX. De esta manera, se evita aquello que desaconsejaba

Boetticher (1984) a la hora de integrar las variaciones póstumas, hacerlo tomando como punto de partida la versión de 1852, carente de los dos estudios comentados.

### 2. 3. 3 Una reconstrucción histórica

Por último, entre las grabaciones más recientes, encontramos una de las propuestas más innovadoras de la mano de Gregorio Nardi (2010). El pianista italiano decide obviar todas las ediciones que se publicaron de los Estudios Sinfónicos, tanto en vida por el compositor como póstumamente, y plantea una interpretación histórica del manuscrito de Mariemont. De este modo, nombra “fantasías” a las piezas que conforman este ciclo, tal como lo hizo Schumann durante ese año de 1835, en vez de las posteriores nomenclaturas de “variaciones” o “estudios”. Además, Nardi adoptará la tercera de las soluciones que había planteado el musicólogo Damien Ehrhardt (1992, p.303) para trasladar al piano este manuscrito.

<b>Orden de las piezas</b>	<b>Intérprete</b>
<p>Tema: Adagio</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 1: Grave</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 2</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 3</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 4</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 5</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 6</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 7</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 8</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 9</p> <p><i>Fantaisie</i> No. 10</p> <p><i>Finale</i></p>	<p>Gregorio Nardi (2010)</p>

Tabla 12: Solución propuesta por Gregorio Nardi para interpretar el Manuscrito de Mariemont.

### 3. Conclusiones

Hemos comenzado nuestro trabajo señalando que la disyuntiva de cómo incorporar variaciones póstumas presenta una dificultad para el intérprete, ya que como hemos observado, durante los dieciocho años de gestación y modificación de este ciclo, ha habido una evolución en la madurez compositiva de Schumann, y en su manera de entender la ejecución pianística. De esta forma es aún más delicada la tarea para el pianista a la hora de plantear una solución inclusiva de las variaciones, ya que en el resultado final estaría integrando piezas que responden a un estilo y estética muy concreta de la etapa compositiva de Schumann.

Además, aunque pueda parecer de una importancia menor, ateniéndonos a la vida sentimental de Schumann, el origen de esta obra (con sus correspondientes variaciones póstumas) responde a un momento muy concreto de su vida amorosa. Cabe recordar que, cuando Schumann inicia la composición de la obra, estaba prometido con la estudiante de piano Ernestine von Fricken, quien debía interpretar este ciclo de variaciones, cuyo tema fue compuesto por su padre, el barón von Fricken, y que en la dedicatoria en 1835 figuraba la baronesa como destinataria. De este modo, Schumann unificaba toda su familia política alrededor de una sola obra. Cabe recordar brevemente, que Ernestine ya había aparecido, a través de criptogramas musicales, en el Carnaval Op. 9 (1834-35), una suite de pequeñas piezas contemporánea de las *Fantaisies et Finale*.

Hemos podido observar a lo largo de este estudio, que las variaciones póstumas respondían por tanto a un momento muy concreto de la vida de Schumann, en el que llegó a denominarlas “fantasías”. Es por este motivo que estas piezas forman parte de un estilo más onírico, libre e improvisado, casi dictado por la imaginación; por tanto, esas seis fantasías eliminadas contrastan con la seriedad y magnitud de los Estudios que compondrá en 1837, ya por aquel entonces enamorado de Clara. No podemos conocer el motivo concreto por el cual las descartó, pero varias de las investigaciones musicológicas que hemos reseñado, apuntan a un cambio en la mentalidad de Schumann acerca de la trascendencia musical que debía tener este ciclo.

Sin embargo, en el terreno de la interpretación podemos encontrar soluciones planteadas a esta disyuntiva de índole muy distinta, y en bastantes ocasiones en una posición opuesta a lo dicho por la musicología. La versión que más podemos encontrar repetida en la historia de la interpretación pianística es la póstuma de 1861, la cual mantiene el orden de los estudios según la versión de 1837, pero que incorpora el *Finale* revisado en 1852; el hecho que en 1861 aparezca el *Finale* remodelado, es uno de los motivos por el cual los pianistas anteponen esta versión respecto a la de 1837. Después, encontramos diferentes propuestas personales realizadas por cada intérprete, como puedan ser agrupar las cinco variaciones, a modo de suplemento, e interpretarlas tras finalizar el ciclo, o en el ecuador del mismo. La otra opción aún más libre, y que requiere un mayor grado de conocimiento de la obra, por el riesgo que se puede llegar a correr si se realiza una mala elección, es intercalar alguna, o la totalidad de las variaciones póstumas, entre los estudios publicados en vida.

Un último factor que debemos tener en cuenta es el minutaje, ya que la interpretación de las variaciones póstumas puede suponer unos diez minutos de duración, que sumados al resto de estudios pueda superar fácilmente los 35 minutos, quedando de este modo muy cercano al tiempo que deba ocupar toda una parte de un recital pianístico. A este respecto hemos podido encontrar musicólogos como Bartoli, quien opina que las variaciones póstumas alargan en exceso la duración del ciclo, que contrasta con la opinión de prestigiosos pianistas como Alfred Brendel.

En definitiva, los Estudios Sinfónicos es un ciclo de una gran trascendencia para la historia del piano, donde Schumann puso sobre la partitura todo su abanico compositivo conjugando tres conceptos bien concretos (estudio, tema con variaciones, y polifonía). Sin embargo, y curiosamente, uno de los grandes encantos que ha tenido para el intérprete que se disponía a abordar el ciclo, era qué hacer con las variaciones póstumas. Y esta pregunta forma parte de la mística de la obra, que obliga al pianista a pensar qué puede aportar él a la obra, obligarle a plantearse qué visión del ciclo tener, si respetar la voluntad de Schumann, o tratar de dar cabida a aquellas piezas que llegaron a estar presentes en la mente del compositor. Esta

disyuntiva es, en definitiva, una invitación al pianista a tener que realizar una tarea de investigación antes de acometer el estudio del ciclo.

Para concluir, es necesario comentar que la primera intención a la hora de acometer el estudio sobre los Estudios Sinfónicos fue la de investigar acerca de una solución integradora de las variaciones póstumas dentro del ciclo. Sin embargo, la complejidad del tema y la diversidad de opiniones ante las que nos hemos encontrado, en especial la divergencia entre la musicología y la interpretación pianística, o entre la misma interpretación, ha provocado que reformulásemos el enfoque del estudio, encaminándolo éste hacia una revisión de fuentes bibliográficas. Por tanto, consideramos este estudio como el paso previo necesario para poder retomar en un futuro la idea original de la investigación.

## 4. Referencias Bibliográficas

### 4.1. Bibliografía

- Bartoli, J.-P. (1992). Les Études symphoniques op.13 de Schumann: plaidoyer analytique pour le rejet des «Variations posthumes». *Analyse musicale*, 27, 76-86.
- Boetticher, W. (1968). Neue textkritische Forschungen an R. Schumanns Klavierwerk. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1, 46-76.
- Boetticher, W. (1984). *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen, II*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Chisell, J. (2004). *Schumann. La música para piano*. Barcelona: Idea Books.
- Coss, J. A. (1959). La evasión pequeño-burguesa de Roberto Schumann. *La Palabra y el hombre*, 9, 69-75.
- Ehrhardt, D. (1991). *La Genèse des Études symphoniques de Robert Schumann, étude critique et comparative des sources*. Metz: Université de Metz.
- Ehrhardt, D. (1992). Les Études symphoniques de Robert Schumann: Projet d'intégration des variations posthumes. *Revue de musicologie*, 78 (2), 289-306. París. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/946987>
- Ehrhardt, D. (1997). *La variation chez Robert Schumann: Forme et évolution. Volume I*. París: Université Paris-Sorbonne.
- Hofmann, K., & Keil, S. (1982). *Robert Schumann. Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen musikalischen Werke mit Angabe des Jahres ihres Entstehens und Erscheinens*. Hamburg: Schubert & Co.
- Kenneth Soh, L.-K. (1999). *A comparison study of the Thirty-two Variations, WoO 80 von Beethoven and the Etudes en forme de Variations, Op. 13 of Robert Schumann*. Nebraska: University of Nebraska.
- Lara, A. de. (1945). Clara Schumann's Teaching. *Music & Letters*, 26 (3), 143-147. Recuperado de [www.jstor.org/stable/727646](http://www.jstor.org/stable/727646)
- Legler Díaz, A. (2008). *Estudio interpretativo de la obra Estudios Sinfónicos Op. 13 (1837) para piano solo de Robert Schumann (1810-1856)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Levin, B. (2003). A Pianist's Thoughts on Schumann: Symphonic Etudes, Op. 13. Recuperado 12 de febrero de 2018, de <http://www.lafolia.com/a-pianists-thoughts-on-schumann-symphonic-etudes-op-13/>
- Lewis, L. (1986). *Robert Schumann's «Symphonic Etudes», Opus 13*. Los Angeles: University of Southern California.
- Lovejoy, S. E. (2010). Robert Schumann. Études symphoniques. Op. 13. Recuperado 12 de febrero de 2018, de [http://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/schumann/etudes\\_symphoniques.html](http://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/schumann/etudes_symphoniques.html)
- Massin, J. (1985). *Histoire de la musique*. Paris: Fayard.
- Moschenross, I. J. (2003). *Robert Schumann's Symphonic Etudes, Opus 13: A Critical Overview with a Re-evaluation of Editorial and Performance Practice Issues*. Nebraska: University of Nebraska.
- Platina, L. (1969). *Schumann as Critic*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Rattalino, P. (2005). *Historia del Piano*. Barcelona: Idea Music.
- Rowell, L. (1987). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Scandolara, K. (2013). *Trastorno bipolar y capacidad artística: Robert Schumann bajo los influjos de Eusebius y Florestán*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4151.2563>
- Schumann, R. (1835). *Fantaisies et Finale sur un thème de Mr. le Baron de Fricken, op. 9. [sic]*, Morlanwelz (Belgium): Musée Royal de Mariemont, 1132/c, 9 fol. Autógrafo completado el 18 de enero de 1835.
- Schumann, R. (1873). *Etudes symphoniques en Forme de Variations*. Berlín: Simrock.
- Schumann, R. (2006a). Symphonische Etüden Opus 13 Fassung 1837. En E. Hertrich (Ed.), *Symphonische Etüden Opus 13 Fassungen 1837 und 1852*, I-VII y 48-55. Remangen: G. Henle Verlag.
- Schumann, R. (2006b). Symphonische Etüden Opus 13 Fassung 1852. En E. Hertrich (Ed.), *Symphonische Etüden Opus 13 Fassungen 1837 und 1852*, I-VI y 32-36. Remangen: G. Henle Verlag.

- Schumann, R., & Cortot, A. (1948). *Édition de travail des oeuvres de Schumann. Études symphoniques en forme de variations*. Paris: Salabert.
- Seregow, M. (2014). *The life and times of Schumann's Symphonic Etudes, Opus 13*. University of Oregon.
- Shulman, L. (2012). Alexander Melnikov, Piano. *The Muriel Mcbrien Kauffman Master Pianist Series, 37, 72-77*.
- Stefaniak, A. (2012). «Poetic Virtuosity»: *Robert Schumann as a Critic and Composer of Virtuoso Instrumental Music*. University of Rochester.
- Vachon, P. (2003). *Essai de Titrologie Musicale: Carnaval, Op. 9, Kreisleriana, Op. 16, et autres titres d'oeuvres por piano seul de Robert Schumann*. Université de Montréal.
- Yang, T.-K. (2014). *The ordering of Schumann's Symphonic Etudes, Op.13: Incorporating the Posthumous Variations*. University of Houston. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521395472.005>

#### **4.2. Referencias discográficas**

- Arrau, C. (2018). *Claudio Arrau - Complete Philips Recordings*. ASIN: B077ZH999P. Recuperado de <https://www.amazon.co.uk/Claudio-Arrau-Complete-Philips-Recordings/dp/B077ZH999P>
- Ashkenazy, V. (1987). *Schumann: Piano Works Vol. 1 - Decca: 4144742 | Presto Classical*. Germany: Catalogue No: 4144742. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8188865--schumann-piano-works-vol-1#7s8d6f87>
- Badura-Skoda, P. (2017). *The Paul Badura-Skoda Edition - Solo Recordings - DG: 4798194 | Presto Classical*. USA: Catalogue No: 4798194. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8366526--the-paul-badura-skoda-edition-solo-recordings#7s8d6f87>
- Bianconi, P. (1996). *Schumann. Philippe Bianconi. Piano*. Lyrix. Recuperado de: <https://www.amazon.co.uk/Etudes-Symphoniques-Bianconi-Robert-Schumann/dp/B00008LOEI>

- Brendel, A. (1991). *Beethoven/Schumann. Theme and Variations II. Alfred Brendel.* Philips D 163939. Recuperado de <https://www.amazon.com/Beethoven-Schumann-Theme-Variations-Symphonic/dp/B00000E4ST>
- Cherkassky, S. (2003). *Shura Cherkassky - 80th Birthday Recital from Carnegie Hall - Decca: 4750402 - Presto CD | Presto Classical.* Recorded live at Carnegie Hall, New York on 2nd December 1991: Catalogue No: 4750402. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7932449--shura-cherkassky-80th-birthday-recital-from-carnegie-hall>
- Cortot, A. (1998). *Alfred Cortot plays Schumann.* Small Queen's Hall, London: Iron Needle. Recuperado de <https://www.allmusic.com/album/alfred-cortot-plays-schumann-mw0001832041>
- Demus, J. (2001). *Robert Schumann. The Complete Piano Works. Jörg Demus.* Nuova Era. Recuperado de: [http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album\\_id=17340](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=17340)
- Engel, K. [pianista] (1973). *Robert Schumann, Karl Engel – XII Etudes symphoniques, opus 13 & Variations Posthumes, Impromptus, opus 5.* Francia: Valois. Recuperado de: <https://www.discogs.com/Robert-Schumann-Karl-Engel-XII-Etudes-symphoniques-opus-13-Variations-Posthumes-Impromptus-opus-5/release/12052059>
- Friedberg, C. (1953). *Carl Friedberg. The Brahms/Schumann tradition.* Pennsylvania: Marston. Recuperado de <https://www.marstonrecords.com/products/friedberg>
- Giesecking, W. (2016). *Schubert & Schumann: Piano Works - Urania: WS121223 | Presto Classical.* Catalogue No: WS121223. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8123889--schubert-schumann-piano-works#7s8d6f87>
- Gilels, E. (1995). *Emil Gilels, Scarlatti\*, Debussy\*, Schumann\* - 7 Sonates / Pour Le Piano / Études Symphoniques Op.13 (CD) at Discogs.* Italy: Cd, Compilation, Remastered. Recuperado de <https://www.discogs.com/Emil-Gilels-Scarlatti-Debussy-Schumann-7-Sonates-Pour-Le-Piano-Études-Symphoniques-Op13/release/5649868>

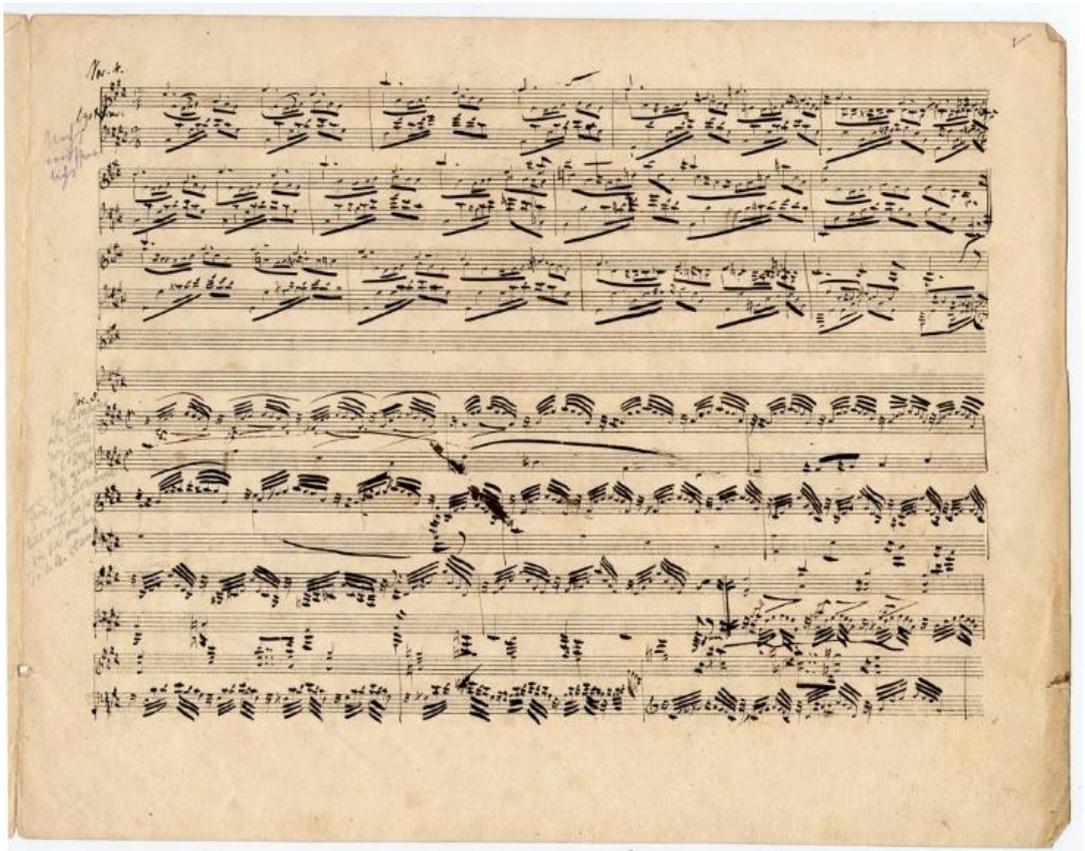
- Grainger, P. (2011). *Percy Grainger: Complete Solo 78rpm Recordings 1908-1945 - APR: APR7501 | Presto Classical*. Catalogue No: APR7501. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7995521--percy-grainger-complete-solo-78rpm-recordings-1908-1945>
- Kempff, W. (2001). *SCHUMANN Piano Works Kempff*. Hamburg: CD ADD 0289 471 3122 9 GB 4 - Collectors Edition. Recuperado de <https://www.deutschegrammophon.com/es/cat/4713122>
- Kissin, E. (1992). *Evgeny Kissin - Carnegie Hall Debut Concert - RCA: 09026612022 | Presto Classical*. Catalogue No: 09026612022. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7933404--evgeny-kissin-carnegie-hall-debut-concert#7s8d6f87>
- Lisitsa, V. (2014). *Études: Chopin, Schumann - Valentina Lisitsa*. Germany: Reitstadel, Neumarkt. Recuperado de <https://www.allmusic.com/album/%C3tudes-chopin-schumann-mw0002758691/corrections>
- Lympany, M. (2013). *Moura Lympany: The complete HMV recordings 1947 - 1952 - APR: APR6011 | Presto Classical*. London: Catalogue No: APR6011. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8032402--moura-lympany-the-complete-hmv-recordings-1947-1952>
- Nardi, G. (2010). *Schumann. Fantaisies et Finale*. Phoenix Classics. Recuperado de <https://www.deezer.com/de/album/662214%09>
- Nikolayeva, T. (2016). *Tatyana Nikolayeva - The 1989 Herodes Atticus Odeon Recital, Athens, Greece (CD, Album) at Discogs*. UK: Sello: FHR Remasters – FHR46. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Tatyana-Nikolayeva-The-1989-Herodes-Atticus-Odeon-Recital-Athens-Greece/release/9419247>
- Perahia, M. (1988). *Schumann: Symphonic Etudes, Posthumous Etudes & Papillons - Sony: G0100012223380 | Presto Classical*. US: Murray Perahia. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8083671--schumann-symphonic-etudes-posthumous-etudes-papillons#7s8d6f87>
- Perlemuter, V. (1992). *Schumann: Kreisleriana & Études symphoniques - Nimbus: NI5108 | Presto Classical*. Catalogue No: NI5108. Recuperado de

- <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7961089--schumann-kreisleriana-etudes-symphoniques>
- Pogorelich, I. (1983). *Beethoven: Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111, etc.* - DG: E4105202 | *Presto Classical*. Catalogue No: E4105202. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7941488--beethoven-piano-sonata-no-32-in-c-minor-op-111-etc>
  - Pollini, M. (2012). *The Maurizio Pollini Collection: Schumann - DG: 4790908* | *Presto Classical*. Berlin: Catalogue No: 4790908. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8024668--the-maurizio-pollini-collection-schumann>
  - Richter, S. (1971). *Sviatoslav Richter. Schumann: Études Symphoniques; Bunte Blätter; Fantasiestücke Nos. 5 & 7*. Regis RRC 1186. London. Recuperado de <https://www.allmusic.com/album/schumann-%C3tudes-symphoniques-bunte-bl%C3%A4tter-fantasiest%C3%BCcke-nos-5-7-mw0001395795>
  - Rubinstein, A. (2016). *Schumann: Symphonic Etudes & other piano works - RCA: G010003492111Q* | *Presto Classical*. Germany: Catalogue No: G010003492111Q. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/8124258--schumann-symphonic-etudes-other-piano-works>
  - Schiff, A. (2007). *Andras Schiff - Solo Piano Music - Warner Classics: 2564699674* | *Presto Classical*. Catalogue No: 2564699674. Recuperado de <https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7955837--andras-schiff-solo-piano-music>
  - Vldar, S. (1988). *Schumann. Symphonic Etudes. Symphonische Etueden · Etudes en forme de variations. Albumblaetter · Arabesque. Stefan Vldar, Piano.* Heidelberg: Naxos. Recuperado de: <https://www.discogs.com/Schumann-Stefan-Vldar-Symphonic-Etudes/release/2929867>

## 5. Anexos

### Anexo I: Esbozos de Berlín





Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines. There are several annotations in the left margin, including "Vocal" and "Solo". The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines. There are several annotations in the left margin, including "Vocal" and "Solo". The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Misc.  
105  
30)





A system of six staves of handwritten musical notation. The notation is dense and includes various note values, rests, and bar lines. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff being the lowest. The handwriting is somewhat messy, suggesting a working draft or a composer's sketch.

A second system of handwritten musical notation, consisting of four staves. The notation continues from the first system, with similar density and complexity. There is a small handwritten mark or signature at the beginning of the first staff in this system. The overall appearance is that of a detailed musical manuscript.

This page of musical notation consists of 12 staves. The first six staves are filled with dense, complex rhythmic patterns, featuring numerous beamed notes and intricate melodic lines. The last six staves show a more regular, repetitive rhythmic pattern, characterized by prominent beamed eighth notes and a consistent melodic contour. The notation is dense and detailed, typical of a technical or study piece.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. There are several annotations and markings on the page:

- A vertical line is drawn between the second and third staves.
- Handwritten notes and symbols are present in the left margin, including what appears to be a measure number '11' and some illegible text.
- There are various scribbles and corrections throughout the score, particularly in the lower half.
- The bottom of the page is heavily obscured by a large, dark, textured area, possibly a scan artifact or a large correction.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. There are several annotations and markings:

- A large rectangular box is drawn around the first staff.
- Handwritten text "Allegretto" is written on the left side of the fifth staff.
- Handwritten text "Allegretto" is written on the right side of the fifth staff.
- A small box containing the number "120" is located on the fifth staff.
- There are various scribbles and lines throughout the score, particularly in the lower staves.

Handwritten musical score for strings, consisting of approximately 12 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large, dense, cross-hatched area in the lower-middle section of the score, which appears to be a heavily textured or sustained passage. The score is written in a cursive, handwritten style.

Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A section is labeled *Segue Viol. 6.* (Segue Violin 6).

Other markings include *Viol. 6* and *Viol. 6* written vertically on the staves.

A handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft. A large, dark diagonal cross is drawn across the middle of the page, crossing over the staves. The notation includes various notes, rests, and possibly some markings that are difficult to decipher due to the handwriting and the cross. There are some handwritten annotations: "p. 182" is written on one of the staves, and "p. 183" is written near the bottom right. The overall appearance is that of a composer's sketch or a student's exercise.

*p. 182*

*p. 183*

*Alleg. Moderato*

A handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large, dense scribble of ink is present on the lower-left side of the score, partially obscuring the notation on two staves. The word "Alleg. Moderato" is written in cursive at the top left. The score appears to be a study or a draft, given the presence of the scribble and the somewhat irregular handwriting.

*ff. 10.*

Handwritten musical score on page 8, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A prominent handwritten label "Finita" is written in the lower-left quadrant of the page. Another handwritten note, "Finita", appears on the right side of the page. The score is densely written and includes some scribbled-out or heavily inked sections, particularly in the lower right area. The page is numbered "8" in the top left corner.

Handwritten markings at the top left of the page, including a treble clef and some illegible text.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten systems of staves. Each system contains two staves, likely representing a grand staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is somewhat messy, with some ink bleed-through and overlapping notes. The page is numbered '10' at the bottom left and '86' at the bottom center.

A handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by vertical bar lines. There are several annotations: a large 'X' is drawn over the bottom right portion of the score, and the word 'piano' is written in cursive on the seventh staff. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft.

*Canne pe avec Pist*

*Handwritten notes:* *Chorus*  
*Fin.*

*Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and somewhat illegible due to the quality of the scan. It includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some handwritten annotations like 'Chorus' and 'Fin.' at the top left, and a circled 'a' in the middle of the staves. The score appears to be a sketch or a working draft of a musical piece.*

*Rit.*

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Rit." is written at the top left of the first staff.

+

H (tr)

A small section of handwritten musical notation on a single staff, located at the bottom right of the page.

This page contains a handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), scattered throughout the score. The handwriting is somewhat messy, with some ink bleed-through and overlapping lines. The score appears to be a single melodic line or a simple harmonic setting.

This page contains ten systems of musical notation. Each system consists of multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered '15' in the top left corner.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The score is written in black ink on white paper. On the right side of the second staff, there is a handwritten note that reads "CXX" with a circled "X" below it. The staves are arranged vertically, and the music appears to be a complex piece, possibly for a string ensemble or orchestra.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols. A large, dark scribble is present on the third staff. The bottom staff contains a circled section with the handwritten text "a" and "mb-b mca mied mca-c".

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. There are several annotations in the left margin, including the word "Piano" written vertically. The score concludes with a large, stylized signature that reads "Brie" followed by the date "18 Jan 1853." Below the signature, there are two empty staves.