

Interpretación

1832: UN AÑO DECISIVO EN LA VIDA DE ROBERT SCHUMANN

1832: A decisive year in the life of Robert Schumann

Resumen

Podemos considerar que uno de los hechos más importantes de la vida pianística de Schumann ocurrió durante el año 1832: su lesión en la mano derecha. Debido a ello, se vio obligado a sustituir su obsesión por la técnica pianística por una total dedicación a la composición y la literatura.

A pesar de la gran cantidad de proyectos que tenía para este año, su lamentable estado de ánimo hace que solo componga dos obras para piano.

En este artículo hemos realizado un análisis armónico-formal y técnico-pianístico de una de ellas: los seis intermezzi op. 4 así como un estudio de la vida y estado de ánimo de Schumann durante este año.

Palabras Clave: Schumann, 1832, piano, intermezzi op. 4

Abstract

We consider that one of the most important piano music of Schumann's life occurred during the year 1832: his right hand injury. As a result, was forced to replace your obsession with piano technique and a total dedication to the composition and literature.

Although he had a lot of projects this year, the sorry state of mind means that only two works composed for piano.

In this article we have performed a harmonic analysis, formal, technical and piano for one: the six interludes op. 4 as well as a study of life and mood of Schumann this year.

Keywords: Schumann, 1832, piano, intermezzi op. 4

“Creo que la música es el lenguaje ideal del alma, algunos piensan que sólo se diseñó para hacerle cosquillas a la oreja, mientras que otros lo tratan como un cálculo matemático.”

Schumann, R. (1832)

SU VIDA EN 1832

En torno a 1830, la familia Wieck vivía en el centro del Leipzig antiguo, en la calle Grimmaische Gasse nº 36, donde también enseñaba Friedrich Wieck.



En esa época había por casualidad dos habitaciones libres, las cuales alquiló Schumann nada más enterarse, de manera que no solo encontró en su propia casa a su maestro, sino también a la que sería el amor de su vida: Clara Wieck.



Entusiasmado, a la vez que intimidado por la brillantez pianística de Clara, Schumann practicaba a diario los rutinarios ejercicios que le imponía su maestro, pero al parecer no por mucho tiempo, ya que a los pocos meses pensó ponerse en manos del famoso pianista y compositor Neopomuk Hummel (alumno de Mozart y Clementi), a pesar del enorme esfuerzo económico que le suponía: empeñó el reloj que le había dado su madre, vendió libros de su biblioteca...

“La idea de la fama y la inmortalidad me da fuerzas y estimula mi imaginación”

Schumann, R. (1832)

Podemos considerar que el hecho más importante ocurrido en la vida pianística de Schumann durante el año 1832 fue su lesión en la mano derecha.

En 1831, tocaba el piano seis o siete horas al día, y comentaba a su madre en sus cartas su intención de convertirse en un gran pianista, pero en junio de 1832 le escribe otra carta en la que hace referencia a su lesión en la mano, y dos meses más tarde escribe:

“Toda la casa parece una botica. Me siento ansioso por mi mano, pero postergo deliberadamente la consulta a un anatomista, porque temía una operación... es decir, porque pensaba que me diría que el daño no tenía remedio”.

También en el mismo mes, escribe en su diario:

“Mi tercer dedo está completamente rígido”

Además de recomendarle tocar lo menos posible el piano, el médico le prescribió *Tierbäder*, tratamiento utilizado en la parálisis de las extremidades, que consistía en introducir la mano en las secreciones de la cavidad torácica y del abdomen de un animal recién faenado mientras durase el calor natural.

Siguieron tratamientos eléctricos, homeopáticos... En noviembre ya sabía que su mano jamás curaría.

Dadas las circunstancias, Schumann decide dedicarse a la composición, y comienza a dar clases con Heinrich Dorn, el cual le sometió a una disciplina a la cual Schumann concede un gran valor en su vida. Su carrera como virtuoso había terminado pero en sus obras nos deja claro testimonio

de cómo pudo ser su estilo pianístico.

Sin embargo, parece ser que aunque no hubiera sufrido este percance, jamás hubiera sido un gran pianista de concierto, pues al parecer, no poseía la facilidad de Liszt, Thalberg, Chopin o su propia esposa, Clara.

En cuanto a la controversia existente sobre cuales fueron los dedos afectados, son muchos los que hablan del 3º y 4º dedo de la mano derecha. Sin embargo, existe un certificado médico en las actas de conscripción militar de Leipzig firmado por el doctor Moritz Emil Reuter en el que se informa sobre una parálisis total del tercer dedo de la mano derecha y una parcial del índice.

En una entrevista con Frederick Niecks, Clara Schumann habla de la lesión de su esposo en el dedo índice y argumenta que fue causada por la utilización de un teclado portátil mudo y muy duro, con muelles en los dedos que, al parecer, había diseñado el propio Schumann.

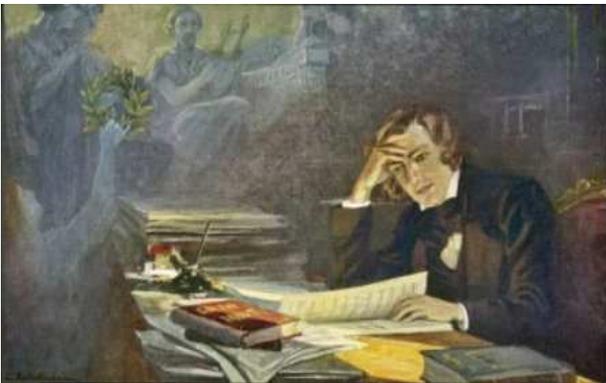
El hecho de que existan dudas en cuanto a cual fue el dedo afectado se puede deber a las diferencias de nomenclatura; para unos, la mano tiene cinco dedos y para otros un pulgar y cuatro dedos dependiendo del país y de los músicos. La confusión ha sido acrecentada por los traductores ingleses que a veces adoptan la nomenclatura alemana sin confirmar el significado exacto. En cuanto al término “dedo índice” mencionado por Clara y en el informe médico descrito anteriormente, no puede haber duda; los dedos afectados fueron el 2º y el 3º.

Son muchas las hipótesis acerca del motivo que originó esta lesión: se ha sugerido que la lesión fue un efecto secundario de la medicación contra la sífilis. Una idea más dramática es que en un intento por aumentar la independencia de sus dedos, él pudo haber realizado un procedimiento quirúrgico para separar los tendones. La causa más probable es que, obsesionado por la escasa movilidad e independencia de los dedos, dañara su dedo por el uso del dispositivo mecánico citado anteriormente, diseñado para consolidar los dedos más débiles; convirtiendo así al pobre Schumann en la más inocente víctima de la tendencia más característica del pianismo de la primera mitad del siglo XIX: *“La obsesión por la técnica pianística”*.

Parece ser que la causa más fiable de la lesión fue este dispositivo mecánico inventado por el propio Schumann consistente en una especie de cabeztrillo que retenía al dedo mayor de manera que los otros se podían ejercitar y obtener la máxima independencia.

SU ESTADO DE ÁNIMO

En 1832 rondaban por su cabeza las figuras de Florestán y Eusebio (proyecciones de los distintos aspectos de su personalidad, miembros fundadores de la hermandad imaginaria de compañeros de pensamientos parecidos, que él mismo bautizó con el nombre de Davidsbündler, liga que tomó su nombre del David bíblico y que nació para luchar contra los filisteos de la música que eran los virtuosos) a los cuales, nombra en su diario en 1831 y presenta junto a Meister Raro en otoño de 1833 en un ensayo titulado “Die Davidsbündler” publicado en el periódico *Der Komet* y que en años siguientes serán su medio de expresión de sus actitudes y pensamientos en su revista *Neue Zeitschrift für Musik* que dirigió de 1834 a 1844.



Florestán representa el impulso revolucionario, Eusebius al joven soñador y Meister Raro, el sabio y maduro maestro

En 1832 le invadía un sentimiento de inquietud y desasosiego debido a varios motivos: el lastimoso estado de su mano derecha, el trastorno bipolar, que ya estaba presente en su vida, y la hemiparésia que traía consigo grandes padecimientos.

La energía y gran capacidad de trabajo que tanto admiraban sus compañeros de estudios y las alocadas juergas daban paso ahora a un carácter sombrío e introvertido que rechazaba normalmente la compañía de los demás.

En las pocas reuniones a las que asistía, tras pasarse toda la noche sentado, como en otro mundo, desapegado, y de repente se levantaba, y sin despedirse, se marchaba.

Su gran amigo (en aquel entonces) y maestro Wieck, le dedicaba cada vez menos tiempo, pues estaba demasiado ocupado en promocionar a su hija Clara. Sin embargo, seguía visitando a los Wieck con regularidad, aún antes de enamorarse de Clara, como demuestra una carta dirigida a ella en febrero de 1832 en la que le describe cómo jugaba a acertijos y narraba cuentos de hadas e historias de aventuras a los tres hermanos pequeños de ella.

Su personal estado depresivo se vio acentuado por el miedo al cólera, que amenazaba varias partes de Alemania. Sin embargo, en algunas ocasiones despertaba en él el optimismo y las ganas de trabajar, tal como relata a su madre en una carta escrita durante el verano de 1832, en la que le describe un día de su vida.

En cuanto a sus sentimientos por Clara en esta fecha, son de respeto y admiración.

“Pienso a menudo en usted, pero no como un hermano piensa de su hermana o un joven de su amada... sino más bien como piensa un peregrino de un altar lejano”

Schumann, R. (1832) *Carta a Clara*

En una carta a su hermano Julius en julio de 1832 dice refiriéndose a ella:

“Somos como hermano y hermana”

En verano de 1832, después de nueve meses de provechosos y disciplinados estudios con Dorn, dejó sus lecciones, lo cual supuso una ruptura con una de las grandes influencias y compañías de su vida.

En 1833, presentó un estado depresivo que lo habría llevado a actuar o pensar en ideas suicidas como arrojar al vacío por un ventanal.

SUS COMPOSICIONES EN 1832

Schumann ejerció su labor compositiva e interpretativa en un instrumento con menos recursos que aún no era exactamente el piano que conocemos hoy en día.



Su vida pianística gira en torno al fortepiano, instrumento que carecía de mecanismo de doble repetición, con una respuesta lenta de la tecla, un calado corto, una mecánica ligera y la inexistencia del pedal tonal (inventado en 1874).

Entre los planes que anotó en su diario para 1832 figuraban:

- Una *Fantasia rhapsodique* dedicada a Clara, y una *Fantasia satyrique* que nunca llegó a componer.
- Un *Fandango para piano* que finalmente encontró su sitio en la *Primera sonata para piano*.
- Un *Concierto para piano* que comenzó en Heidelberg, continuó en Leipzig y quedó incompleto.
- Quería hacer un análisis completo del *Clave bien temperado* de J. S. Bach.
- Pretendía escribir una novela musical en la cual los personajes eran **Cecilia** (Clara: una divinidad musical) **Florestán** (el propio Schumann) y **Meister Raro** (que representaba a Wieck).

La novela nunca fue escrita, sin embargo, los temas y los personajes cobraron vida en la faceta literaria de Schumann, en los *Davisbündler* y en las páginas de su revista *Neue Zeitschrift für Musik*.

Sin embargo, su producción musical en el año que nos ocupa (1832) es exclusivamente pianística y se limita a dos obras:

- *Seis Estudios según los Caprichos de Paganini op. 3*: Un grupo de *Estudios sobre Caprichos de Paganini* (para violín) que fueron completados y publicados al final de 1832.
- *Intermezzi op. 4*.

Como obra más representativa de este año, y tras haber podido disfrutar de ella en el magnífico y emotivo concierto que ofreció el pianista Guillermo González en el Paraninfo del Conservatorio de Jaén, el pasado 22 de Noviembre haremos un estudio de los:

INTERMEZZI OP. 4



Los intermezzi op. 4 en el contexto pianístico musical de la época, ocupan su lugar al lado de los *Momentos musicales* de Schubert, las *Bagatelas* de Beethoven o las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, también miniaturas evocadoras de estados de ánimo en las cuales el piano romántico encuentra su más delicada expresión.

Junto con *Papillons*, las *Variaciones Abegg* y los *Intermezzi op. 5*, pertenecían a un género poético-musical que Schumann llamaba precisamente “*Papillon*”.

Pero ¿qué significado simbólico tan importante tenía para Schumann la imagen de las mariposas? Para Ronald Taylor, las cualidades que podemos encontrar en las mariposas: delicadeza, colores brillantes, movimientos veloces en la calidad y libertad de la naturaleza, son las que existen en el propio espíritu de Schumann.

Muchas de las primeras obras pianísticas de Schumann, como los seis *Intermezzi op. 4* muestran ya rasgos pianísticos y compositivos del estilo de Schumann como la rítmica enérgica, los contrastes continuos de carácter, el pianismo denso y la riqueza armónica

Desde el punto de vista pianístico, Los *Intermezzi*, se sitúan en el centro del periodo de virtuosismo de Schumann. De hecho presentan dificultades técnicas importantes y en ellos encontramos gran cantidad de innovaciones pianísticas sobre todo en el terreno rítmico poniendo de manifiesto su obsesión con respecto a este tema: utiliza de una manera muy especial la síncopa y el puntillo, dos tipos de compás diferente para cada mano, polirritmia, obstinado...

Tal es la obsesión de Schumann en esta época, por la técnica pianística, y en concreto por la dinámica y la acentuación, que en el prólogo de los Estudios sobre los Caprichos de Paganini ofrece consejos de estudio y comentarios acerca de los ejercicios técnicos que plantea, haciendo hincapié en el tema de la dinámica en escalas y arpeggios, introduciendo la original novedad de acentuar el quinto grado de la escala.

Desde el punto de vista armónico y formal, los intermezzi op. 4 vienen a resumir algunos de los rasgos más característicos de la música de Schumann:

La armonía de Schumann reúne todas las características del primer romanticismo, utilizando con profusión acordes alterados como puedan ser las 6as aumentadas, 7as disminuidas, enarmonizaciones, etc. Pero quizás el rasgo más representativo de la dinámica armónica y tonal sea la profusión de inflexiones tonales, dentro incluso de una misma frase, con continuos alejamientos del tono principal hacia tonalidades, en ocasiones poco relacionadas. No suponen modulaciones definidas sino extensiones del proceso armónico mismo. Las relaciones tonales de mediantes o terceras son resultado de la superación de los ejes de 4ª y 5ª propios del periodo clásico.

Intermezzo nº 1

Allegro quasi maestoso. La Mayor. Compás de 3/4.

Estructura armónico-formal

Podemos encontrar una clara forma ternaria **ABA**, donde la primera sección puede a su vez dividirse en **a** (LaM) - **b** (fa#m) - **a** (LaM). En un principio presenta una textura imitativa canónica con el motivo inicial. La sección **B** en ReM de carácter contrastante presenta una modulación a Rem que realmente no es sino la repetición del 1er tema descendente, esta vez cambiando el ritmo de puntillo por semicorcheas, lo cual aporta a esta sección un carácter mucho más jovial. De vuelta a la sección **A**, de nuevo en LaM -fa#m, y su estructura **a-b-a**.

Interpretación pianística

Las dificultades técnicas que encontramos son fundamentalmente de carácter rítmico, pues ins-

taura de una manera bastante usual secos ritmos de puntillo y doble puntillo en ambas manos aportando una dificultad técnica considerable.

Acentuaciones a dos, la mayoría de las veces sincopadas y no coincidentes con la parte fuerte del compás, lo cual crea una tensión rítmica y una difícil comprensión y ejecución.

Una dinámica con matices muy contrastantes y acentos que parecen estar fuera de lugar.

Aparecen secciones con acordes de dobles notas picadas que hacen necesario el dominio de una técnica de brazo y muñeca, así como un uso del contrapunto, donde la técnica de independencia de dedos resulta fundamental para destacar la melodía.

En esta pieza encontramos dos caracteres a tener en cuenta en la interpretación: el primero **A** más dramático que contrasta con el **Alternativo (B)** mucho más jovial al estilo de las variaciones Abegg o Papillons.

Intermezzo nº 2

Presto a capriccio. Mi menor. Compás de 6/8

Estructura armónico-formal

Algo más libre en su estructura pero basada también en la forma ternaria típica de las piezas de piano románticas. Aparece una primera gran sección en mi menor-sol mayor, del tipo a-b-a' en el que a' retoma la idea inicial pero orientada a sol mayor.

La zona contrastante en mi menor también, presenta diferente textura y cita sobre las primeras notas las palabras de Margarita en la rueda: *Meine Ruhe ist hin*, extraídas de Fausto de Goethe que obsesionará a Schumann toda su vida. A sabiendas de que Schumann, además de músico era un gran literato.

Para finalizar, repite todo el material del principio, esta vez ampliado y muy modificado, enlazando armónicamente esta pieza con la siguiente mediante un acorde de séptima de dominante de la menor.

Tiene una forma algo más rapsódica, menos rígida e incorpora materiales de música vocal y de cámara anterior inédita.

Interpretación pianística

Nos encontramos:

Constante desplazamiento de los acentos que ahora recaen al final de cada parte que anuncia de alguna forma el carácter de la Phantasiestücke op. 12

Dibujos de tresillos a gran velocidad que requieren una brillante técnica de dedos capaces de conseguir un sonido legato y la acentuación tan atípica que plantea Schumann.

Complicaciones de cruce de manos con acompañamiento sincopado que aporta una dificultad rítmica añadida.

La dirección de la melodía es difícil de mantener y equilibrar sobre todo cuando aparece alternándola en ambas manos

Debemos resaltar la extremada complejidad técnica e interpretativa de esta pieza, también con dos secciones una más dramática y otra más jovial que hacen necesario un cambio de carácter en la interpretación.

Intermezzo nº 3

Allegro marcato. La menor. Compás de 3/4.

Estructura armónico-formal

De textura inicialmente muy ligera. Igualmente la forma está sustentada en el tipo ternario pero en esta ocasión la vuelta a A sirve simplemente de conclusión.

La primera sección **A** se compone de diversas presentaciones de la idea principal en varios tonos la menor, Fa Mayor, de nuevo la menor, seguida de una idea secundaria en el tono de Re b mayor (coral). Se observa una relación de tercera o *mediante* entre las tres tonalidades la-fa y la reb (equivalente a do#). Esta relación es sumamente característica del romanticismo en general y de Schumann en particular.

La sección central **B** se desarrolla en Mi mayor, tono de la dominante. Lo particular, es que presenta el elemento contrastante de **A** también en re bemol que supone igualmente una relación de mediante Mi - Do#(reb) que comienza con el coral para continuar con el tema principal de **A**.

Otro rasgo armónico típico del romanticismo pre-

sente en esta pieza es la modulación mediante nota común desde re bemol hacia la menor (lab=sol#) al final de **B**.

Interpretación pianística

Creemos necesario el control de la flexibilidad de la muñeca y la caída libre de la mano para conseguir las acentuaciones presentes en la primera sección, de una forma natural así como un dominio de la articulación de los dedos para asegurar la claridad sonora.

Al ser el motivo de la primera sección tan reducido, resulta dificultoso a la vez que imprescindible buscar la unidad mediante la realización de las oportunas frases.

En el coral en Re bemol Mayor la complejidad acórdica de la mano izquierda no es tal, pues la mano derecha, más libre, puede descargar a la izquierda. No obstante esta complejidad nos introduce en el mundo compositivo de su gran discípulo y amigo Brahms.

En la sección B de nuevo se hace imprescindible la soltura de la muñeca para conseguir las articulaciones que cuidadosamente establece Schumann cada dos o tres notas siempre precedidas por un silencio, escritura escrupulosamente pianística que facilita enormemente esta técnica.

Intermezzo nº 4

Allegretto semplice. Do Mayor. Compás de 12/8.

Estructura armónico-formal

Más simple que los demás, con una forma basada en la frase a la manera de un lied breve. Muy cantábil, en do Mayor con inflexiones a la menor y a la bemol mayor y otros acercamientos. Enlaza directamente con el 5º intermezzo.

Interpretación pianística

A pesar de la indicación de allegretto, su carácter es tranquilo, lo cual hace que su dificultad técnica no sea excesivamente compleja, ciñéndose exclusivamente al control sonoro e interpretativo haciéndose necesaria la simultaneidad de los acordes y octavas, el timbrado del quinto dedo para destacar la línea melódica así como la calidad sonora en el fraseo.

Imprescindible resaltar el contraste de carácter

de los compases 1, 6 y 16 muy rítmicos frente al resto de la pieza de carácter muy melódico.

Secos ritmos de puntillo y doble puntillo

Intermezzo nº 5

Allegro moderato. Re menor. Compás de 3/4.

Estructura armónico-formal

Mucho más desarrollado que el anterior se basa igualmente en la forma ternaria con secciones divididas en subsecciones. La sección **A** en Re menor, está formada a su vez por varias frases. Puede considerarse que es subdivisible en **a-b-a**. En el comienzo (a) siempre oscila entre las dominantes de fa mayor, si bemol y re menor, la frase central (b) en el *ff* en contraste con el *pp* de (a).

La sección **B**, **Alternativo**, tiene como tono principal Sib mayor, oscilando con su relativo sol menor, pero es muy modulante, realizando cromatismos continuamente, con frecuentes fluctuaciones tonales, presentando tonos transitorios, muchos acordes alterados (6as aumentadas, etc.). Con un fuerte contraste de carácter dramático/cantabile ligero.

La sección **A'** es una repetición casi exacta de **A**.

Incorpora materiales de música vocal y de cámara anterior inédita

Interpretación pianística

A pesar de que aparecen algunas complicaciones técnicas, como cruce de manos, octavas con diferentes tipo de ataques en la izquierda o la necesidad de destacar una melodía con acompañamiento en una misma mano, haciendo necesario el dominio de la independencia de dedos, sin embargo la audacia de Schumann esta vez está mucho más agudizada en cuanto a la riqueza armónica y musical, por lo que consideramos que la gran dificultad de esta pieza reside en la interpretación, en conseguir transmitir aquello que expresó Schumann.

En esta pieza podemos ver claramente a esos dos personajes que conviven en la mente ya enferma de Schumann y representan sus pensamientos: Eusebius que domina la pieza con su naturaleza reflexiva y Florestán reflejado solo en la subsección b de carácter impulsivo y apasionado.

Debido al carácter tremendamente expresivo de esta pieza, un buen estudio en el empleo de la agógica y rubato se hace imprescindible.

Intermezzo nº 6

Allegro. Si menor. Compás de 3/4.

Estructura armónico-formal

Otra clara forma ternaria **ABA** en tonalidades si m (A) - re Mayor (B) **alternativo** -si menor (A). Menos especulativo, gracias a su claridad estructural resulta un eficaz movimiento de conclusión.

El Alternativo, no es sino un scherzo con una gran variedad de color.

De organización fraseológica bien definida, con pocas concesiones a la fluctuación tonal, las tres secciones pueden igualmente dividirse de manera ternaria, a la manera de los anteriores, y en ambas combina ideas con cambios repentinos de carácter.

Tal como sucede en otras ocasiones, Schumann recurre aquí a otros materiales propios, encontrándonos en los compases 44 y 45, muy marcado, el motivo del tema de las variaciones Abegg.

Interpretación pianística

Es una pieza virtuosística establecida como colofón de un conjunto pianístico, ya de por sí, de carácter virtuosístico.

Una de las principales dificultades técnicas que observamos es la gran velocidad a la que tiene que ser interpretada.

En la primera sección A, de carácter enérgico, predominan los arpeggios en tresillos a gran velocidad, con el agravante de que Schumann a veces marca acentuaciones a capricho fuera de lo que podría entenderse como acentuación natural, para los cuales será imprescindible la misma técnica indicada en anteriores intermezzos.

La segunda sección, (Alternativo) presenta una técnica pianística totalmente distinta, la dificultad técnica viene dada por la constante aparición de una melodía en corcheas picadas que aparece alternativamente en ambas manos y que va acompañada por terceras o cuartas en la misma mano, lo cual hace imprescindible para su ejecu-

ción una impecable técnica de picado y de independencia de los dedos a la vez que una gran soltura de muñeca y dedos.

Cuando simplifica esta melodía no picándola, incrementa su dificultad haciendo que aparezca en la voz intermedia.

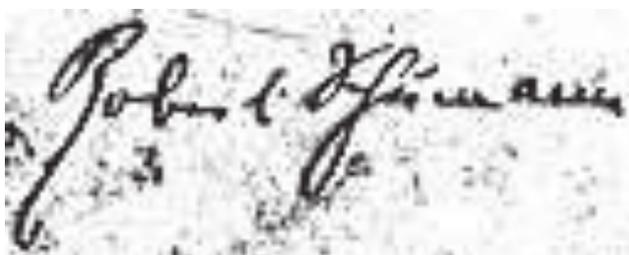
Termina la obra con la repetición de A que aporta a estas piezas un carácter plenamente conclusivo.

Terminamos con un consejo pianístico de Schumann en este año 1832:

Schumann aconseja evitar siempre estudiar la obra seguida y sugiere estudiar los pasajes por separado y solo poco a poco ir juntando unos con otros y dice:

“Si disfrutamos con exceso de las cosas más bellas, éstas generan indiferencia y aburrimiento; así que sólo un estudio ponderado, pero llevado a cabo con entusiasmo, ayuda a hacer progresos y contribuye a conservar ese encanto que es el alma de todo arte”

Schumann: prólogo a *Studien op. 3*, en *Sämtliche Klavierwerke*, vol.I, 1887(1952), P.32



FUENTES DOCUMENTALES

- Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música
- Lara, J. M. y otros. (1988). *Maestros de la música*. Barcelona: Planeta-De Agostini
- Rattalino, P. (1988). *Historia del piano, el instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Labor.
- Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- Schonberg, H. C. (2004). *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Robinbook

- Taylor R. (1987). *Schumann*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- Tranchefort, F.-R. de. (1990). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus humanidades.
- Tranchefort, F.-R. de. (1986). *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza diccionarios.
- Tranchefort, F.-R. de. (1989). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza diccionarios.
- V.V.A.A. (1981). *Los grandes compositores*. Pamplona: Salvat.

Imágenes extraídas de:

- <http://www.instantcore.com/music/details.aspx?Pid=5025656>
- <http://www.kayoko.de/kayoko/schumannhaus.htm>
- <http://akhenatensdreaminplatosmind.blogspot.com/>
- <http://classicmusica.blogspot.com/2010/07/schumann-fantasiestucke.html>
- <http://www.pianostreet.com/schumann-sheet-music/six-intermezzi-op-4.htm>
- http://www.ritmodominicano.com/wiki.php?title=Robert_Schumann

MARÍA LUISA MONZÓN GALLARDO