

PREFACIO

«En cuanto entraron vieron a Dorian Gray. Estaba sentado al piano, dándoles la espalda, volviendo las hojas de un volumen de las *Escenas del bosque* de Schumann. —Tienes que dejármelas, Basil —exclamó—. Quiero aprendérmelas. Son absolutamente encantadoras.»

Con esta escena comienza el segundo capítulo de la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, publicada en 1890¹, un testimonio de la amplia popularidad que las *Escenas del bosque* (*Waldszenen*) Op. 82 de Schumann habían alcanzado, incluso en el extranjero, cuarenta años después de su aparición. «Aquí tiene usted las *Escenas del bosque* —una pieza larga e intensamente albergada por mí. Ojalá le traiga ganancias, si no todo un bosque, sí al menos un pequeño tronco para el nuevo negocio»², escribe Schumann, pleno de confianza, el 8 de octubre de 1850 desde Düsseldorf a su editor Bartholf Senff de Leipzig. La nueva obra, que apareció en esa editorial en noviembre de 1850, encontró de inmediato un vivo reconocimiento no sólo por parte del público, sino de los especialistas. El crítico del «Berliner Musik-Zeitung Echo» escribe el 5 de enero de 1851: «Nuestros poetas y músicos prefieren huir desde hace algún tiempo a la soledad de los bosques, y así estas nuevas piezas de piano se asemejan a las exquisitas *Canciones del bosque* de Gustav Pfarrius. El crítico curioso podría encontrar en ambos casos quizás ramas sueltas, pero no es eso lo que busca; él se deleita con el susurrar misterioso, con las melodías que resuenan lejanas, flores místicas del encantado bosque musical, y desea al compositor muchos ejecutantes que penetren su esencia y la puedan interpretar con arte y comprensión»³.

Los sucesos revolucionarios de los años 1848-49 suscitaron una gran atención por parte de Schumann, siempre interesado por la política y simpatizante de los republicanos; pero, al contrario que su coetáneo Wagner, no quiso comprometerse activamente. Se protegió de aquellos agitados acontecimientos creando infatigablemente. Surgieron así, tras de la terminación de la ópera *Genoveva* Op. 81 a finales de 1848 en Dresden, obras tan diversas como la música

¹ Oscar Wilde: *El retrato de Dorian Gray*, [trad. de Francisco Cusó], Barcelona, 1981, p. 20. [Hay numerosas ediciones españolas, pero al menos en tres de ellas que hemos consultado se traduce *Waldszenen* por *Escenas de la selva*, lo que no deja lugar a dudas sobre el desconocimiento musical de los traductores, y también, en alguna medida, sobre la escasa popularidad de dichas piezas en España. R. B.]

² Robert Schumann en sus escritos y cartas [Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen], ed. de W. Boetticher, Berlín, 1952, p. 470. La editorial Bartholf Senff se acababa de fundar en 1850.

³ «Berliner Musik-Zeitung Echo», año I, n.º 1, p. 5. Otras reseñas muy elogiosas de las *Escenas del bosque* aparecieron en «Signale für die Musikalische Welt», año VIII, 1850, n.º 51, pp. 489-491; y en «Neue Berliner Musikzeitung», año V, 1851, n.º 19 (7 de mayo de 1851), pp. 145-146.

para el *Manfred* Op. 115 de Byron, o el *Álbum para la juventud* Op. 68, o las *Imágenes de Oriente* Op. 66 [*Bilder aus Osten*] para piano a cuatro manos, e inmediatamente después una serie de piezas para piano de las que se habla en el *Diario familiar*: «24 diciembre 1848. *Escenas del bosque*. Muy animado... 29 diciembre 1848. Una *Escena del bosque* (Flores)... 31 diciembre 1848. *El albergue*, de las *Escenas del bosque*. Satisfecho»⁴.

El bosque, como espacio romántico ideal, tiene también en la obra de Schumann un papel importante. *Der Freischütz* de Weber y los poemas de Eichendorff, obras que tanto veneraba, son aquí los modelos y las fuentes de inspiración. En el *Liederkreis* Op. 39 (sobre poemas de Eichendorff, 1840), en la segunda parte de *El paraíso y la Perí* Op. 50 (1843), en el cuarto acto de *Genoveva* (1848) y en la primera parte de la balada *Del pájaro y de la hija del rey* Op. 140 (1852), Schumann ha mostrado de manera impresionante su afinidad con ese mundo. Siempre los mismos elementos que vuelven una y otra vez —árboles y fuentes susurrantes, pájaros que cantan, caminantes solitarios, caza y llamada de las trompas, oscuridad y paz nocturna—, toda esa mezcla misteriosa de reconocimiento y amenaza, han excitado siempre su fantasía. Una serie de piezas características para piano, en las que pudiera explotarse esta temática, era algo que flotaba en el aire, por así decirlo. Schumann logró la conversión de esos motivos en música sin esfuerzo y sin deslizarse a la tópica «escena de género». Los cambiantes cuadros forman un todo cíclicamente organizado gracias a una cuidadosa ordenación de tonalidades⁵ y de relaciones temáticas entre las piezas aisladas⁶.

Sin embargo, alguna de las *Escenas del bosque* alcanzó muy pronto la celebridad como pieza individualizada, ante todo *El pájaro profeta*, una de las más sutiles exquisitezas del pianismo romántico. Era pieza favorita de Hermann

⁴ Robert Schumann en sus escritos y cartas, loc. cit., p. 447.

⁵ Si bemol mayor - re menor - si bemol mayor - re menor - si bemol mayor - mi bemol mayor - sol menor - mi bemol mayor - si bemol mayor.

⁶ V. a este respecto Richard Hohenemser: *Peculiaridades formales en La música de piano de Robert Schumann* [Formale Eigenheiten in Robert Schumanns Klaviermusik], en *Homenaje a Adolf Sandberger en su 50 aniversario* [Festschrift zum 50. Geburtstag von Adolf Sandberger], Munich, 1918, p. 23: «Pero en el n.º 4, *El lugar maldito*, el motivo básico es una reelaboración del n.º 3, *Flores solitarias*, pese a la distinta atmósfera de ambas piezas». Sandberger llama la atención sobre la relación entre la flor que ha brotado de la sangre de un asesinado (en los versos de Hebbel citados como lema en *El lugar maldito*) y las *Flores solitarias*, y añade además: «En *El lugar maldito* percibimos también una relación con el n.º 2, *Cazador al acecho*, ya que ambos parece que van a terminar en re mayor, pero luego, merced al acorde de séptima disminuida de sol sostenido, retroceden a re menor. Queda claro que en ambos casos yace en la música algo pleno de misterio y de tensión».

Hesse, que la hacía tocar a menudo a Clara Haskil⁷. También *El lugar maldito* (con un poema de Hebbel como lema), en donde se usen el contrapuntismo de Bach⁸ y una armonía atrevida y rica en disonancias produciendo un efecto opresivo, y la vivaz y virtuosista *Canción de caza*, fueron pronto muy estimadas. La influencia del lenguaje de Mendelssohn, que se observa continuamente en las últimas obras de Schumann y sobre todo en las *Escenas del bosque*, marca especialmente la última pieza, *Despedida*. Junto a *Recuerdo* (en el *Album para la juventud* Op. 68 n.º 28), es el más bello homenaje al amigo recientemente fallecido: la primera parte parece una evocación de una *Romanza sin palabras*; en la sección central Schumann muestra su inconfundible estilo con un delicado tejido polifónico.

Originariamente, Schumann había puesto lemas literarios no sólo a *El lugar maldito*, sino a otras cinco piezas: *Entrada*, *Cazador al acecho*, *El pájaro profeta*, *Canción de caza* y *Despedida*. Las estrofas y versos citados eran de Eichendorff y también de dos colecciones poéticas por entonces muy de moda: el *Breviario de caza [Jagdbrevier]* de Heinrich Laube (Leipzig, 1841), y las *Canciones del bosque*

[*Waldlieder*] de Gustav Pfarrius (Colonia, 1850)⁹. Tales lemas, como también los títulos de muchas piezas de Schumann, deben entenderse —según la intención del compositor, frecuentemente manifestada— no como compromisos programáticos, sino como indicaciones poéticas para aclarar el carácter musical de la pieza, tanto al oyente como al intérprete. Están puestos siempre después de terminada la composición; se encuentran ejemplos en los *Intermezzis* Op. 4 (n.º 2), en las *Danzas de los Davidsbündler* Op. 6 y en la *Fantasia* Op. 17. Que Schumann, en su edición de las *Escenas del bosque*, haya dejado solamente uno de los lemas, el de los expresivos versos de Hebbel, dice mucho de su buen gusto artístico. Los versos bastante ripiosos de Laube y Pfarrius, aunque se acomoden a veces agradablemente a los títulos de las piezas, podrían haber aproximado peligrosamente las *Escenas del bosque* a ese romanticismo honesto de «campos, bosques y prados» que no debe asociarse a su música.

Joachim Draheim

⁷ V. Hermann Hesse: *Música. Observaciones, poemas, críticas y cartas [Musik. Beobachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe]*, Frankfurt am Main, 2.ª ed., 1977, pp. 206-207. (Hesse habla aquí de *El pájaro profeta* como de una pieza «encantadora y enigmática», p. 221). [Podría añadirse otro testimonio moderno de la admiración por esta pieza: A Stravinsky «le encanta *El pájaro profeta* y le merece varios aplausos en staccato». (15 de julio de 1967, Diarios de Robert Craft, en I. Stravinsky-R. Craft: *Ideas y recuerdos*, trad. esp. Juan Godó, Barcelona, 1970, p. 214.—R.B.]

⁸ «Su legato procede del *Clave bien temperado* de J. S. Bach», señala el ya citado crítico («Berliner Musik-Zeitung Echo», loc. cit., p. 5).

⁹ Estos textos se reproducen completos por primera vez en las Notas Críticas.