

El caso Hindemith (1895-1963)

El caso Paul Hindemith es particularmente interesante en el panorama de la primera mitad del siglo XX —un panorama tan confuso y contradictorio como el de cualquier otra época histórica, pero más cercano a nosotros y por lo tanto más difícil de ver a distancia—. Se da en Hindemith, dentro de un mismo individuo, la lucha entre el joven renovador —con simpatías por colegas con ímpetus más francamente revolucionarios— y el buen muchacho —que trata de no alzar la voz cuando sus padres están en casa—, esa lucha que mayoritariamente se da entre dos o más individuos diferentes. Por eso puede resultar útil el recorrer brevemente su personalidad hoy, cuando esta lucha, esencial para la movilidad histórica de la sociedad de los hombres, parece estar en un momento más crítico que otrora, cuando las banderas se entrecruzan, cuando los discursos se entremezclan, cuando se cree novedosa la inseguridad por jugarse el cambio necesario para seguir estando vivo, cuando se proclama vanguardista la muerte de las vanguardias —una asustadiza escapatoria frente a los desafíos permanentes que el propio oficio le plantea hoy, como ayer, al creador de hechos culturales—.

“Aunque ya no forme parte del programa de estudios del atormentado alumno de violín o de piano”, escribe Hindemith en 1943 en uno de sus libros más difundidos¹, la armonía “será de la mayor importancia en la educación de los futuros profesores de teoría y de historia musical”. No hay ironía. Antes, ha dicho: “la armonía conservará un alto puesto como método histórico que tuvo gran importancia en otro tiempo”. Es decir, por un lado, comparte la humorada de Loren Rush² de que “la razón para estudiar contrapunto es que usted puede tener que enseñarlo algún día”. Por otro, enseña composición apoyándose en el pesado legado de los anteriores dos siglos de historia musical

européa occidental —y más concretamente germana—, y, lo que es de consecuencias más inmediatas, duda mucho al componer y se siente obligado a mostrar a cada paso su propio apoyo en ese pesado legado. “En verdad”, señala su amigo Heinrich Strobel³, “reanuda Paul Hindemith aquella gran tradición de la música alemana que en el curso del siglo XIX, y a pesar de un gran desarrollo externo, corría el peligro de perderse: la tradición del arte clásico de Bach, cuya obra ejerce una influencia tan grande en la de Hindemith. En la unión de una máxima fuerza creadora y de un alto equilibrio espiritual representa Bach el arquetipo de un género de músicos al que Hindemith tiende”. La personalidad de Schoenberg lo intimida, y quizás provoca más de una actitud poco comprensible en él. “La idea del dodecafonismo me parece más teórica que todas las pedanterías de los profesores de armonía tradicionalistas”, le dice a Furtwängler⁴, en un desplante ambiguo que tendría otro significado en boca de un franco revolucionario como Edgar Varèse, por ejemplo. Hindemith rechaza a los profesores de armonía tradicionalistas —y lo hace con mucha puntería— pero teme abandonar totalmente la armonía tradicional. A veces logra sortear su lastre pasatista, y otras no. Es más: a veces desea sortearlo, y otras no. Francamente no.

En 1931, por ejemplo, el joven de 36 años se interesa por los novísimos aportes de la tecnología, y compone su *Concertino para trautonio y orquesta de cuerdas*, que se estrena en el vanguardista contexto de un segundo congreso de “música radiofónica” efectuado en Munich pero se las arregla para establecer —no obstante el nuevo vehículo— “ciertas relaciones temáticas con su oratorio *Das Unaufhörliche (Lo incesante)* (1931) y con su ópera *Mathis der Maler (Matías el pintor)* (1934/1935)”⁵. Cinco años antes, en 1926, en los entonces recientemente iniciados encuentros de Donaueschingen, Hindemith, junto a Ernst Toch y a Gerhard Münch (quien años después emigraría a México), muestra trabajos en torno a una posible “música mecánica”, con obras (¡ya!) para piano eléctrico y para pianola Welte-Mignon, escritas éstas en parte directamente sobre el rollo⁶ —como lo haría desde 1946 en México Conlon Nanarrow—. Poco después, hace Hindemith, en un pequeño órgano eléctrico o electromecánico, la música para el luego famoso *Triadisches Ballett* del bauhausiano Oskar Schlemmer. Como veremos más adelante, en 1930, en Berlín, se estrena *Grammophonmusik*, una “música grafomónica”, compuesta por Hindemith y Toch, en el ciclo “Neue Musik”. Existe un antecedente histórico en la Rusia prerrevolucionaria de 1916, en las experiencias de montaje sonoro realizadas a partir de discos por el después cineasta Dziga Vértov. Escribe en ese 1930 la revista *Melos* acerca de esta música para tocadiscos manipulados: “La producción de una música especial para instrumentos mecánicos, reconocida como necesaria ya desde tiempo atrás, en

Donaueschingen, es llevada ahora, por vez primera, al dominio discográfico. Esta música, creada expresamente para el disco, ha sido conseguida por la superposición de varias grabaciones y de otra música ejecutada a este efecto, y por el empleo de grados de velocidad, de alturas y de timbres que no pueden obtenerse mediante la interpretación en los instrumentos comunes”⁷.

En 1932, en nuestro Uruguay, el excelente “Suplemento de Arte” de la *Enciclopedia de la Educación* de la Dirección de Enseñanza Primaria y Normal⁸ publica un interesantísimo artículo anónimo traducido por Carlos A. Castelucci titulado “Música Nueva” en el que dice: “El año 1930 fue el décimo año de actividad de la organización artística “Neue Musik”. Fundada en Donaueschingen en 1921 [...] estaba destinada principalmente a proporcionar a los jóvenes compositores la ocasión de presentar sus obras al público. Esta actitud de 1921 explica la presencia honoraria de Richard Strauss, Busoni, Paner [¿Pander?], Pfitzner, Schreker. Siendo muy reaccionaria al principio [sic] la “Neue Musik” sólo trataba de favorecer el desarrollo de los principios de la escuela del siglo XIX. Cuando en 1924 Paul Hindemith reemplazó a Erdmann, los programas de la “Neue Musik” comenzaron a cambiar: la música joven fue ocupando un lugar cada vez mayor a expensas de los jóvenes tradicionalistas. Toch, Slavenski, Schulhoff⁹ aprovecharon este cambio de dirección. En 1925 se formuló por primera vez —en teoría al menos— un programa que se apartaba claramente de la estética romántica [...]. En 1926 se preocupaba[n] sobre todo de una música puesta al servicio de un fenómeno cualquiera de la vida social. El término *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) se hizo desde entonces corriente para designar ese género musical. En 1927 la “Neue Musik” dejó Donaueschingen para instalarse en Baden-Baden [...]. Ya entonces se discutía sobre las posibilidades de la combinación del film y de la música mecánica. En 1930 esos festivales de música [nueva] tomaron un carácter de estudio y tuvieron lugar en la Staatliche Hochschule für Musik [de Berlín] bajo la dirección de Burkard, Hindemith y Schönemann. Durante cuatro días [...] sólo oímos “ensayos de música” [...], “experiencias” musicales, hechas en vista de la creación de una nueva música para coro de aficionados, para niños, para radio, discos e instrumentos eléctricos”¹⁰.

Resume el “Suplemento de Arte” en ese Uruguay que, siendo tan colonial como hoy, era quizás bastante menos provincial que en 1995 (al menos en sus estructuras institucionales): “Los *Lehrstücke* (piezas de carácter didáctico) tenían un lugar no menos importante que los juegos de los niños. El carácter de *Gebrauchsmusik* ya explicado se impone cada vez más a la joven escuela alemana. [...]. Desde el punto de vista estrictamente musical (los *Hörspiele*) representan un ensayo de composición destinada especialmente a la radio. Paul Hindemith ensayó en la pieza *Sabinchen* (texto de Robert Seitz) escribir una

partitura concebida para la acústica de la radio y no para ser escuchada en otra forma. [...]. Se ha hecho un esfuerzo análogo para los discos. Los medios empleados preferentemente son: rapidez máxima, mezcla de timbres y sonidos de altura extraordinaria. Como última audacia [...] la “Neue Musik” ha presentado obras para instrumentos eléctricos. El profesor Trautwein, director técnico de esta serie de ensayos, ha inventado un nuevo aparato [...]. Paul Hindemith ha escrito para este aparato una obra que deja en el público una impresión terrorífica”.

A esta altura, nuestra imagen de Paul Hindemith podría ser naturalmente la de un inquieto buscador de una permanente renovación. Pero no. Esa imagen de Hindemith no sería la correcta. No se correspondería con el Hindemith real. ¿Por qué? Esta producción de rompimiento se alterna casi permanentemente con obras de espíritu neocadémico, podría decirse que de tranquilo conformismo. Y aun, dentro del propio rompimiento, aparecen aquí y allí gestos de conservadurismo que es difícil descifrar. Nuevamente, ¿por qué? ¿Hindemith, mentía? No, no mentía. Todo hace suponer que Hindemith fue siempre un hombre honesto y un artista honesto. Creo que ninguno de sus críticos lo ha puesto en duda. Bertolt Brecht, con quien Hindemith colaborara brevemente hacia 1929, lo habría descalificado como “socialdemócrata”. La comprensión del significado de este término en el uso de la izquierda radical de esa época puede ayudar a comprender el carácter contemporizador de Hindemith. Un carácter que no le sirvió, en todo caso, para escapar de la censura nazi, que se encarnizó con él en 1934, y que motivó el alejamiento de Wilhelm Furtwängler de la dirección de la Filarmónica de Berlín¹¹.

Hindemith quería distanciarse del neorromanticismo, y eso lo llevó a sumarse a los compositores que buscaban una “nueva objetividad” y un replanteo de la función social del compositor. Su maestro Bernhard Sekles se interesaba por la música afroestadounidense (y fundó en 1927 una pionera cátedra de jazz en Leipzig)¹². El nuevo clasicismo que preconizaba, entre otros, Ferruccio Busoni, lo atraía como concepto-guía. Pero al mismo tiempo le interesaba no perder la carga de lirismo que un hecho musical podía tener. He aquí una difícil encrucijada. En la *Suite 1922*, por ejemplo, puede observarse claramente esta lucha interior, en una composición juvenil de enorme fuerza expresiva en la que se plantea el difícil desafío de retratar especies musicales y coreográficas populares (una marcha, y tres danzas afroestadounidenses: un shimmy, un vals boston, un ragtime), y las hace convivir con un movimiento central de gran lirismo titulado “pieza nocturna”. Hindemith tenía sólo 25 años.

El implacable cuestionador que es Juan Carlos Paz resulta cariñoso y benevolente cuando se ocupa de Hindemith¹³: lo define como “nutrido de

tradición germánica, a lo que debe agregarse un interés y una curiosidad que le han conducido a un conocimiento efectivo de las músicas de otras épocas, otros países y otras escuelas, provisto de gran fuerza temperamental, agresividad violenta y quizás demasiado sana para perderse en la pura especulación sonora a la sazón —así como también poco o nada sentimental por aquél entonces—. Es cierto: Hindemith muestra a lo largo de su prolífica carrera, una fuerte estructura racional, y una poco habitual curiosidad por las distintas etapas de su propio pasado histórico, por lo que hacen sus colegas en su país y en otros países, y también, un poco —y no sin una involuntaria actitud eurocentrista—, por lo que ocurre en culturas extraeuropeas. En 1921 compone una suite de balé extraída de una pieza para marionetas birmanas (*Das Nusch-Nusch*, una desconcertante incursión que recuerda el interés de Debussy por el gamelán), y su exilio de la Alemania nazi no lo lleva inmediatamente a Occidente, como vimos, sino en primer término, y por varios años, a Oriente (a Turquía, donde viaja contratado para “reorganizar”¹⁴, desde un punto de vista germano, las estructuras de la vida musical del país).

Paz considera el período que va, aproximadamente, del 1920 al 1935, como el “más feliz de la producción de Hindemith”, y escribe, eufónico: “Estas composiciones posiblemente muestren lo mejor de Hindemith como condensador de energía implacable, sostenido impulso en alas de un contrapunto disonante aunque fuertemente arraigado en lo tonal, armonía agria y todo lo antisentimental que se desee considerarla, pero que cumple una misión reactiva, y que si no encanta los oídos de acuerdo con los antiguos cánones, habla un lenguaje consecuente con una finalidad determinada. Su fuerza está en su impetuosidad: la calma y la gracia le han sido negadas. La actitud antirromántica y antisentimental ha triunfado a la sazón; la música absoluta se ha impuesto; la nueva objetividad es un hecho, y por lo tanto hay que reconocerla. La gran cualidad de esta música consiste, aparte del sostenido impulso de su escritura disonante a base de contrapunto múltiple, frecuentemente de tipo canónico, en su obsesionante potencialidad rítmica. [...] En esta etapa de su producción el compositor hace gala de una extraordinaria habilidad de escritura, que halla finalidad en su propia delectación”. He aquí una inteligente anotación para una visión crítica de las debilidades de Hindemith.

Paz se pone y nos pone en guardia respecto a lo que viene después (y que podía entrecerarse en lo anterior, aunque Paz no lo especifica): “La etapa intermedia de la producción de Hindemith provee de un verdadero arsenal de cánones, fugas, passacaglias, sonatas, cuartetos y otras músicas de cámara. [...] En realidad, la música de este último período hindemithiano carece de la vitalidad, diversidad y sostenida y robusta impulsión de las composiciones de su etapa intermedia, ganando en dudosos valores especulativos lo que ha cedido

en cuanto a vitalidad e integración de múltiples elementos y factores, que si bien no le correspondían desde el punto de vista de la originalidad, se presentaban con la suficiente convicción, empuje, consecuencia y cierta dosis de belleza integral como para obtener una imposición a largo plazo”.

El juicio de Juan Carlos Paz sobre esa etapa final resulta, en su síntesis, muy duro en relación con aquella benevolencia para las etapas anteriores, y surge quizás de una visión incompleta de la excesivamente pródiga producción de Hindemith, que fue, probablemente, ambigua siempre. Dice Paz: “La situación final del compositor se define, no por un retorno a Schütz o a Bach, sino por una dulzonería a la Mendelssohn, ornada de discretos procesos disonantes, demasiado superados. Se trata de música vieja, plagada de cosas viejas”. El serio crítico Armando Gentilucci¹⁵ coincide al parecer con Paz: “En los últimos decenios su posición aparece liberada de todo espíritu de búsqueda y hasta ajena al gesto agresivo de la vanguardia, apartada como en la contemplación de una humanidad ideal, de una “música perenne” que se levanta más allá (pero que, más simplemente, está fuera) del tumulto psicológico y humano determinado por la crudeza de las contingencias históricas. [...] Las innovaciones estilísticas y de lenguaje son suspendidas, y se revela con el correr del tiempo, más allá de las borrascosas experiencias iniciales, el compositor vinculado estrechamente con la tradición artesanal de la “fábrica” germana: las dimensiones de sus composiciones se hacen cada vez mayores, de líneas amplísimas, pero la dilatación cuantitativa no siempre —más bien casi nunca— se corresponde con la invención viva de otra época, por lo cual es lícito hablar de retirada académica”.

Me parece que Gentilucci, acertado en lo general, no es del todo justo. Y me permito discrepar con el admirado maestro Paz. Creo en primer término que Paz no presta suficiente atención a las primerísimas —y muy conservadoras— composiciones de Hindemith, que podrían arrojar una luz diferente a las etapas posteriores. Pienso además que Hindemith dudó siempre, y osciló siempre entre un rigor logrado y un rigor complaciente respecto a una conciencia renovadora culpable. Mi recuerdo adolescente de su visita de 1954 a Montevideo como director de orquesta de dos de sus obras (el *Concerto para orquesta* de 1925 y la suite de *Nobilissima visione*, de 1937) más un Brahms y un Mendelssohn (¡precisamente un Brahms y un Mendelssohn!)¹⁶ es el de un señor discretamente obeso, bonachón, de mirada cálida y sonrisa medida, de gesticación de dirección muy sobria y muy efectiva. Las dos composiciones propias me impresionaron mucho en aquel momento, y me siguen atrayendo cuatro décadas después. Y creo que *Nobilissima visione* no se corresponde exactamente con la condena de Paz al período tardío. Sí se adecua a un Hindemith que tuvo, de un modo u otro, una enorme influencia en las décadas

previas a la mitad del siglo, y aún un poco más adelante, incluso sobre compositores que no congeniaban en las décadas de 1940 y 1950. Sobre todo en ese logrado atonalismo de gran carga expresiva. El extenso estudio reivindicativo de Heinrich Strobel publicado en 1948¹⁷ permite intentar a través del análisis algunas hipótesis que expliquen el predicamento de su música.

Sus varios escritos teóricos¹⁸ redondean esta posibilidad y hasta permiten aventurar la idea de que el compositor fue armando una trampa teórica en la que cayó su propia actividad compositiva. En todo caso, vale el comentario de Claude Samuel¹⁹: “el neoclasicismo irritante de tantos músicos mediocres encuentra una justificación gracias a un raro virtuosismo de escritura”. Y es interesante la observación de Hans Heinz Stuckenschmidt (luego de establecer que “desde el principio, Hindemith trató de trazar un fundamento teórico para sus obras”)²⁰: “no se conforma con expresar su teoría sino que aplica sus conclusiones a sus composiciones anteriores. Su línea armónica siempre había sido original, mostrando frecuentemente rasgos geniales. El ciclo de canciones *Marientleben (La vida de María)* (1924) basadas en poemas de Rilke, la ópera *Cardillac* (1926) y otras obras fueron entonces totalmente revisadas, y las progresiones de acordes que no tenían lugar en su teoría fueron reemplazadas por progresiones basadas en la nueva ‘gradación armónica’”. En un comentario de 1948 que no suena precisamente humilde, Hindemith habla de “un ideal de música noble y, en lo posible, perfecta”²¹. El deseo se plantea desde una óptica eticista: “Casi siempre se contempla a la música como un artículo de placer y la mayoría de los compositores se ocupan tan sólo de satisfacer por medio de renovado material la avidez del consumidor. Sin vacilar se pagan enormes sumas de dinero por esos artículos de placer y a sus productores se les permiten grandes libertades —un poder dictatorial, el derecho de disponer libremente sobre el esfuerzo de otros tan sólo para la ejecución de fantasmas sonoros incontrolados—, libertades que, en otros casos, nuestro orden (o desorden) social no concede con idéntica liberalidad”.

Entonces, si bien el Hindemith de la búsqueda creativa tuvo peso en las décadas de 1930 y 1940 —y aún en la década siguiente—, el otro Hindemith, el de la retórica nostálgica del pasado, también tuvo su influencia. Pero no fructífera. Esas semillas no podían dar frutos que miraran hacia adelante. Hindemith no será recordado por su recatado misticismo ni por sus complacencias con el pasado prestigioso. El creador inseguro de sí mismo que aparece allí es comprensible por humano —como lo es el Prokófiev de los pasos atrás—, pero es también olvidable. En todo caso, su hiperactividad compositiva y su torrencial producción (“algo desordenada”, escribe Claude Samuel)²² permiten rescatar un buen número de obras memorables y una personalidad creadora admirable.

Paul Hindemith nació el 16 de noviembre de 1895 en Hanau, en las cercanías de Francfort del Meno, Alemania. Inició sus estudios musicales en 1904. En 1909 ingresó en el *Hochsche Konservatorium* de Francfort, donde fue discípulo de Adolf Rebner en violín y de Arnold Mandelssohn y Bernhard Sekles en composición. Entre 1915 y 1923 se desempeñó como concertino en la Ópera de Francfort. En 1919 se tocó por primera vez en público una obra suya. En 1921, señala Josef Häusler²³, su nombre comenzó a tener resonancia internacional por el estreno en Donaueschingen de su *Cuarteto de cuerdas opus 16*. Entre 1923 y 1926 fue co-responsable de la programación de cámara del festival de Donaueschingen, y entre 1927 y 1929 asesor artístico del festival de Baden-Baden. En esos años (en realidad, desde 1922) actuó como viola solista y como integrante del Cuarteto Amar. En 1927 ingresó como docente de composición en la *Hochschule für Musik* de Berlín. Entre 1934 y 1937 respondió a la censura nazi trabajando en Angora (Ankara) en un proyecto de "reforma de la vida musical turca" (sic). Incluido por el nazismo entre los artistas "degenerados", en 1937 debió emigrar, realizando giras de conciertos como forma de supervivencia. En 1938 y 1939 vivió en Suiza, y desde abril de 1940 en los Estados Unidos. Enseñó entre 1940 y 1953 en las universidades de Yale y de Harvard. En 1951 fue nombrado profesor invitado en la Universidad de Zurich, y en 1953 se volvió a radicar en Suiza. En los años subsiguientes se desempeñó especialmente como director de orquesta ("de obras propias y ajenas", dice Häusler), realizando numerosas grabaciones. Murió el 28 de diciembre de 1963 en Francfort del Meno.

Notas

- (1) Paul Hindemith. "Prefacio", en *Armonía Tradicional*. Ricordi, Buenos Aires, s.f.
- (2) Pauline Oliveros. *Software for people*. Smith, Baltimore, 1984.
- (3) Heinrich Strobel. *Paul Hindemith*. Schott, Mainz, 1948.
- (4) Claude Samuel. *Panorama de la música contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1965.
- (5) Fred K. Prieberg. *Música de la era técnica*. Eudeba, Buenos Aires, 1961.
- (6) *idem*
- (7) *idem*
- (8) Tomo II/III, Montevideo, I/XII-1932. Redactores: Humberto Zarrilli y Roberto Abadie Soriano.
- (9) Un dadaísta que murió en 1942 en un campo de concentración y que está siendo rescatado del olvido hoy día en Alemania.
- (10) Y nos informa que "Hindemith, en su juego *Wir bauen eine Stadt (Vamos a construir una ciudad)*, concede a los niños la libertad de abreviar o de agregar cosas a su propia invención. [...] La experiencia ha demostrado que los niños [...] no aprenden las melodías escritas en modos raros con más lentitud ni con más rapidez que las escrituras en melodías escritas en el simple mayor o menor tradicional". (Puede ser interesante acotar que en los primeros años de la década de 1950, Kurt Pahlen intentó poner en escena una versión castellana de esta ópera con el Coro Infantil Municipal fundado por él en Montevideo).
- (11) Berta Geissmar. *Two worlds of music*. Creative Age, New York, 1946. El 25 de noviembre de 1934, antes de su alejamiento forzado, Furtwängler publicó un artículo titulado "Der Fall Hindemith" ("El caso Hindemith"), que alcanzó enorme resonancia mundial.

- (12) Juan Carlos Paz. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Sudamericana, Buenos Aires, 2da. edición, 1971.
- (13) *ibídem*
- (14) El término, muy significativo de por sí, aparece en todas las fichas biográficas oficiales de Hindemith.
- (15) Armando Gentilucci. *Guía para escuchar la música contemporánea*. Monte Ávila, Caracas, 1977.
- (16) Orquesta Sinfónica del SODRE, Estudio Auditorio, 18 de setiembre.
- (17) Heinrich Strobel, *op. cit.*
- (18) El catálogo de la editorial Schott registra los siguientes libros: *The craft of musical composition (El oficio de la composición musical)* (1937); *A concentrated course in traditional harmony (Armonía tradicional)* (1943); *Elementary training for musicians (Entrenamiento elemental para músicos)* (1946); *Traditional Harmony, part two: exercises for advanced students (Armonía tradicional, segunda parte: ejercicios para estudiantes avanzados)* (1948); *A composer's world, horizons and limitations* (1949/1950), *Johann Sebastian Bach* (1950); y *Übung für elementare Musiktheorie (Libro de ejercicios para teoría musical elemental)* (sin fecha).
- (19) Claude Samuel, *op. cit.*
- (20) H. H. Stuckenschmidt: *La música del siglo XX*. Guadarrama, Madrid, 1960.
- (21) Paul Hindemith. "La vida de María: consideraciones acerca de la nueva versión" en *Polifonía*, N° 84/85, 86/87 y 88, Buenos Aires, VIII/IX, X/XI y XII-1954.
- (22) Claude Samuel, *op. cit.*
- (23) Josef Häusler. *Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki*. Schünemann, Bremen, 1969.