

“CONSIDERACION” Y “DESCONSIDERACION” EN LA OBRA MUSICAL DE PAUL HINDEMITH

por el prof. ANDRÉS BRINER

De la Universidad de Zürich

Veintiún años después de la muerte de Béla Bartók, quince después de la de Arnold Schönberg y con Strawinsky aún vivo y alegre, la curva evolutiva de la historia musical de nuestra centuria —tal como nos la evidencian las biografías y los ensayos sobre obras y estilos— muestra, ciertamente, vacilaciones en los detalles, pero solidez, sin contradicción casi, en las líneas fundamentales. Aquí se sitúa la idea de una bipartita obra de compositor de Paul Hindemith.

Según esta idea Hindemith empezó como un músico en el que, como en raros casos ocurre, se mantiene el doble sentido de la palabra “consideración”. En sus obras y obritas “vanguardistas” de los veinte años no volvió “atrás” la mirada ni en un solo compás, componiendo al mismo tiempo una música de tan irrefrenado carácter, que desconoció, literalmente, toda consideración frente aceptados tabúes y convenciones, arramblando con ellos. Puede decirse que disponemos de pruebas de este segundo significado: el de la “desconsideración”, propio del lenguaje corriente. ¿No llegó entonces a aconsejar a los pianistas que no se preocuparan del “toucher” y que vieran en el piano una especie de interesante instrumento de percusión?

¿No elegía, por entonces también, los textos musicales con una despreocupación asombrosa incluso para el momento y no se tomaba la libertad, cuando la ocasión se presentaba, de parodiar de modo soberbio lo más venerable, al punto de que diríase que para él no había nada “sagrado”? Naturalmente que apenas se encontrará algo parecido en las posteriores obras de Hindemith.

La tesis de una evolución musical dividida en dos mitades inconciliables obtiene sus más poderosos argumentos en las dudas que inspiraron en el compositor de más tarde sus primeras obras. Tenemos la segunda versión de la ópera “Cardillac” (1952) que significa una corrección de la versión primera, y tenemos una segunda versión —muy discutida— de la “Vida de María” (1948) con su elocuente prólogo. El libro “El compositor en su mundo: vastedades y límites”, publicado en inglés en 1952 y en alemán en 1959, confirma nuevas experiencias humanas y musicales. Suponer que el Hindemith del cincuenta es el mismo del veinte, sería lamentable, peor aún: sería pecar contra aquello que desde dentro y desde fuera transformó al artista.

No vemos en la línea cardinal de la evolución de Hindemith el trasunto de un compositor que de iconoclasta y revolucionario se transforma en reverente admirador del pretérito,

sino de un hombre al que en el curso de su período de creación y experiencia el contenido de lo que “libertad” y “vínculo” significan, en realidad, artísticamente, ha transformado de modo incontenible, con bastante regularidad, a pesar de algunos puntos de fisura evidentes. Cualquiera que sea la fase en que observemos el proceso evolutivo del compositor, advertiremos el trueque que se manifiesta, imperceptiblemente a primera vista, pero a más atenta consideración con creciente claridad, de la antítesis viejo y nuevo, anticuado y grávido de futuro, por una dualidad de libertad y vínculo que pertenece ya a una más honda esfera de evolución bajo el signo de una finalidad y un circular renacimiento de la vida. Es este trueque, o más exacto, esta estratificación, cada vez más consciente para el artista con el paso de los años, lo que ha expuesto a incomprendimientos sus últimas obras (sobre todo la ópera titulada “La armonía del mundo” y las últimas obras de carácter religioso) en el sentido de que el filósofo Hindemith plantea al músico Hindemith exigencias a las que éste no puede responder. Esta falsa conclusión se basa —si no se trata ya sencillamente del desconocimiento de sus obras postreras— en el anterior tópico del músico “típico” o “exclusivo”, lo que es tanto como decir que al Hindemith del año veinte no debe exigírsele la necesidad de pensar inteligentemente sobre su propia música y las de sus colegas.

Diríase que la ley de la compensación histórica, tras la plétora de lo filosófico-musical y mitológico-musical anterior a la guerra, reclamaba el advenimiento del músico “puro” que decorase su signo profesional, orgullosamente, con la catadura del antes desdeñado músico de la lengua.

A este criterio debe atribuirse el hecho de que, hasta bien corrido el año treinta, en las introducciones de los programas, en conferencias y comentarios, se asegurase, una y otra vez, como algo que debía tenerse en cuenta, que Paul Hindemith se sitúa al margen de toda “concepción del mundo” y que hace música —como si esto fuera posible— igual que un árbol da fruto. Ocurrió así que todavía en 1931, cuando Gottfried Benn escribió a Hindemith, durante su colaboración en el oratorio “Lo incesante”, pudo decirle: “Estoy inmensamente agradecido al ver cuán instantánea y espontáneamente comprende usted tanto lo literario y lingüístico como los pensamientos del texto. Encuentro esto admirable”, lo que realmente significaba que la imagen de un Hindemith universalmente dotado como talento instrumental y como compositor, pero considerado como “músico

típico” remoto a la reflexión, se mantenía prácticamente invariable. Es fácil relacionar directamente este oratorio, incomprendido entonces, con las obras posteriores, especialmente con “Armonía del mundo”, compuesta unos veintiséis años después. Pero aún hay momentos anteriores en Hindemith en los que es perceptible ya el cambio de sus ideas. ¿Por dónde empezaremos a refutar la falsa presunción de una inconciliable curva evolutiva bipartita, progresiva una parte y regresiva la otra, en la obra de Hindemith?

Sólo en la primerísima fase del Hindemith que compone desde su trinchera (de 1919 a 1926, aproximadamente), podrá esta refutación exigirnos algún esfuerzo al encontrarse entonces el joven compositor —hemos indicado el curso de su orientación brevemente— arrastrado por la corriente de la época en una medida que no volveremos a encontrar en él ya nunca. Era entonces —y en la consideración retrospectiva sigue siéndolo para nosotros— total y exclusivamente hijo de su generación. Es la generación del último y auténtico movimiento iconoclasta de los nuevos tiempos. Para Hindemith los poetas de los textos se llamaban entonces Oskar Kokoschka, Franz Blei y August Stramm y los títulos nos hablan de un “Asesino, esperanza de las mujeres”, un “Nusch-Nuschi” y una “Sancta Susanna” que de santa nada tiene.

Todo se dispone y prepara para el día, pues por mucho que sea el futuro que para el hombre de oficio y auténtica capacidad que es Hindemith se bosqueja en el horizonte, bien poco es el que se evidencia en el fundamento espiritual de la nueva época. A partir de estos momentos, lo más tarde, no podrá ya la manifestación artística de Hindemith ser interpretada como algo puramente revolucionario-antitético. Ya desde 1921 eran más bien las figuras de superficie de sus obras, en parte escritas con velocidad frenética, lo que pudo hacer surgir al fantasma del “musicante puro”. Ciertamente por estos años se desentendió de las últimas vinculaciones, ya insulsas y por completo superficiales, con el romanticismo tardío, que Heinrich Ströbel en su biografía de Hindemith llama aún “anatema del romanticismo tardío”, pero justamente esta emancipación dentro del nuevo impulso del juego estético de esas obras (realmente ya desde las Sonatas para instrumentos de cuerda op. 11) hace surgir una emocionalidad contemporánea que en las Serenatas op. 35 de 1925 era ya lo bastante fuerte como para medirse en esta “pequeña cantata” con textos de poetas románticos. ¿Podrían tales creaciones, nada sentimentales y al mismo tiempo traspasadas de emoción, ser obra de un “musicante puro”? Más aún: ¿hubiera un músico podido componer en 1922, sin el sentido de lo literario a que alude Benn, la “Vida de María” sobre textos de Rilke? Finalmente: ¿no está ya claramente anticipada en algunos de los sorprendentes Lieder op. 18 de 1920 (en “La danzarina ebria” de Kurt Bock o en los dos Cánticos sobre textos de Else Lasker-Schüler) la posterior hondura de la emocionalidad que desató el expresionismo? Un músico que a los 25 años creó estos Lieder no hubiera podido ser jamás presentado, con buen

sentido, como representante “típico” de un musicalismo huero de reflexión.

Pero otros factores —peculiaridades de su carácter, tomadas en conjunto— que bajo un continuo cambio de signo se han mantenido con positiva eficacia, hasta sus últimos años, han contribuido en el joven Hindemith a ver en él, si no una rebeldía contra lo espiritual de su arte, por lo menos una indiferencia y una entrega a las corrientes de moda, en demanda de una práctica de representación y producción. Se incluye entre dichos factores el rasgo pedagógico de Hindemith, el apremio de, en una positiva relación de enseñanza y aprendizaje, ver confirmada en los auditorios la fuerza expresiva de su música. Bastará mencionar la “Pieza didáctica” de 1929 sobre un texto de Brecht y la Cantata de la UNESCO “Ite, Angeli veloces”, con texto de Paul Claudel (1955), para descubrir tras las realizaciones de diversos temas literarios el mismo resorte vital.

La necesidad de Paul Hindemith de llevar la música, a través de su lenguaje, a un intercambio fecundo para ambas partes, de humana trascendencia, le atrajeron los movimientos juveniles de aquellos años y le permitieron desarrollar pronto el arte de poner exactamente a tono sus medios de expresión con las posibilidades de que se disponía. Pero la misma necesidad le impulsó en los últimos días de su vida, cuando no debía tenerse en cuenta ya ninguna ventaja terrenal, a iniciar la composición, después de la Misa, ya concluida, para coro mixto a cappella (se le dijo que era difícilmente representable) de una segunda Misa que sería más accesible a los coros profanos... En contraste con Schönberg, que se inclinaba a llevar a lo absoluto el problema de la “comprensibilidad” de la música, se sentía Hindemith impulsado, hasta el último momento, a resolver este problema en relación con el medio en que laboraba. Hindemith es mucho menos —se ha reparado poco en esta circunstancia— el arquitecto de una concepción teórica que el empírico de su arte.

Fue este empirismo, inusitadamente despierto hasta sus últimos días activos como compositor y director de orquesta, lo que contribuyó a determinar su idea del posible avance artístico en este siglo xx, desvinculándole de su conexión con el avance científico, es decir, con el racionalmente aprehensible. Si así se advierte en Hindemith después de la Segunda Guerra Mundial una escéptica distancia respecto de la música más nueva, que se atiene a la posibilidad de impulsar aún en esta esfera del arte un positivista desarrollo, que incluso cree ver confirmados sus criterios en los recursos científicos, poniendo en ellos toda su fe en el avance, quedaría en él patentizada su experiencia de la diferencia esencial entre arte y ciencia.

Lo mismo que ocurre en lo que atañe al matiz pedagógico de su arte, ocurre con su relación respecto de los estilos y formas de la música anterior, relación que se nutre de una reflexión artística vigorosa, mas no exenta de empirismo. Cabalmente la inclusión de rasgos estilísticos, textos y materiales históricos, especialmente en las obras de los años treinta y cuarenta, ha traído consigo la fatal y falsa conclusión del

Hindemith primariamente regresivo de la segunda mitad de su vida. Las apariencias, ciertamente, pueden hacernos aquí una mala jugada.

En su obra didáctica desarrolla efectivamente principios acústico-musicales que poseyeron validez en el pasado de la historia de la música europea, y diríase que Hindemith por entonces y durante algunos años, no estaba libre de la seductora creencia de haber logrado lo que a todos los hombres les será negado por siempre: la posibilidad de insertarse racionalmente en el futuro y señorearle por tal manera. Sin embargo, en su propia música la empíricamente lograda síntesis de características de "tonalidad" (referencia fundamental, tratamiento cualitativo de los intervalos) y "atonalidad" (libertad de las funciones de dominante y subdominante, disponibilidad de todas las progresiones de los intervalos), hizo efectivamente posibles contactos inauditamente fecundos con la música del pasado. En el concierto "El domesticador de cisnes" compuesto casi al mismo tiempo que "Matías el pintor", se insertan viejas canciones populares. La "música funeral" escrita en pocas horas en 1936 con motivo de la muerte de Jorge V de Inglaterra, termina con un coral a la manera de Bach. Pocos años después, en 1942, se convierte el mismo Bach en su dechado en un sentido enciclopédico. Hindemith escribe su propio "Piano bien templado", "Ludus tonalis", que no deja ya la menor duda sobre la universalidad de la síntesis neotonal dentro de la composición de Hindemith. Pero la referencia histórica no puede enturbiar la visión en lo que atañe a lo logrado en ésta y las siguientes obras. Como el fanal de una actitud unilateralmente retrospectiva puede parecerle, al no iniciado en la verdadera circunstancia, el libro "Traditional Harmony" (Book 1/1943), redactado para la docencia de los Colleges norteamericanos. Las "metamorfosis sinfónicas" de 1943 transfiguran temas, no de Webern, sino de Weber, y la "Sinfonía serena" de 1946 parodia una marcha de Beethoven.

Las más incomprendidas obras proceden sin duda de la época en que Paul Hindemith pudo hollar de nuevo con su planta sus tierras vernaculares y visitarlas como amigo y músico activo. Obras vocales, como la grandiosa cantata "Apparebit repentina dies" (1947) e "Ite, angeli veloces" (1955), reviven viejos textos, mantenidos a venerable distancia por el empleo del latín, o los completan en un apremio de reconciliación, no sólo entre el compositor y los oyentes, sino también (en la visión del Juicio Final), entre Creador y criatura y (en la cantata sobre texto de Claudel) entre las lenguas, los espíritus y las naciones de la tierra.

Ante el signo de estos problemas humanos extratemporales, se desvanece, ciertamente, la antítesis entre lo nuevo y lo anticuado. Hindemith intuye que sirviendo al pasado sirve, al mismo tiempo, al presente. Con su elaboración de la ópera "Orfeo" de Monteverdi (1943) pone su talento al servicio de una obra maestra del siglo XVII y en el mismo siglo se sitúa el tema de su propia ópera sobre Kepler titulada "La armonía del mundo". En su apoteosis final, en que compensa la "música mundana" todos los antagonismos, aparente-

mente irreconciliables, del aquí y el ahora, alienta la promesa de una superación. Pero es más fácil desvalorizar este final, temporal-supratemporal, con alusión a su medieval referencia, que desentrañar las fuerzas espirituales y psicológicas a que la ópera debe esta superación de lo antitético.

Iniciaremos esta última parte con la consideración de una escena de "Matías el pintor", la sexta de la ópera, en la que surgen como visiones interiores ante el pintor exhausto, amenazado por íntimas disensiones y dudas tanto como por peligros exteriores, las tres distintas tablas del "Retablo de Insenheim" de Grünewald, visiones de las que Matías sólo se libra encadenándolas a la obra. Despierta una de estas visiones la tabla de en medio, la que trasunta la "Tentación de San Antonio", escena pandemónica, que en su fuerza musical primigenia disipa y deshace al cómodo subterfugio de que, desde el fin del romanticismo, la inspiración artística es algo superfluo. Esta infernal visión, tanto en el sentido del siglo de Grünewald como en el del siglo de Hindemith, empieza con los partos de la fantasía conjurados por Grünewald, mas introduce luego, por transmutación, las figuras que el pintor Matías encuentra en la vida real. Estas transmutaciones reaparecen, con desigual signatura positiva, en el final de la ópera sobre Kepler.

Por tal manera en el sabio Capito se mantiene en acecho la tentación de la sapiencia inhumana para el perseguido pintor, de sí mismo enajenado. Se transforma en representante del lado negativo de la ciencia moderna. El rico mercader Pommersfelden intenta convertir a Matías a la pura avaricia de dinero. Es, pues, por lo menos exponente del peligro de un autocrático comercialismo que es tanto histórico como de nuestro tiempo. La condesa que en la acción real del cuarto cuadro es violada por la encrespada turba de rústicos aparece como símbolo del erotismo corruptible, y la única mujer cercana al alma del artista, Ursula, se convierte sucesivamente —las más modernas experiencias de la psicología analítica bastarían apenas para explicárnoslo— en mendiga, cortesana y mártir. En el pintor y en torno suyo reina el caos. Los demonios mandan, sin valla, desenfrenados. Y tan de cerca le acosan, que evadirse es imposible ya. En el instante de supremo peligro se arranca Matías el clamor de estas palabras: "Ubis eras, Jesu bone, quare non affuisti ut sanares vulnera mea". Las mismas palabras, pues, que, siguiendo a la leyenda, pone Grünewald en boca del mortalmente aterrorizado San Antonio, en su tabla.

¿No nos recuerdan estas palabras de desesperación a las atribuidas a Cristo en la agonía de la Cruz? ("Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado"). Pero esta vinculación a lo histórico, incluso tratándose de los orígenes de la era cristiana, debe mantenerse en segundo plano.

En primer término se mantiene, en la obra de Hindemith, el hecho de la amenaza, la experiencia del ámbito sin salida, de la debilidad, del asedio de la existencia humana por la demandada hueste de los peligros interiores. Esta amenaza no sería tan ineludible, tan directa, si se tratara de los peligros

de que se veía rodeado San Antonio, allá, por el siglo cuarto de la era cristiana. Los peligros que Hindemith, por intermedio de Grünewald, lleva a la escena, son los de su propia época, y con ello los de su propia existencia. Lo que preocupa al compositor —de ello brindan pleno testimonio las metamorfosis de las figuras reales— es la vulnerabilidad espiritual y psíquica de su propia generación y de la que le sucede.

Debemos recordar aquí una escena de la ópera "La armonía del mundo", la tercera del primer acto. El Emperador Rodolfo, del que era vasalla media Europa por los días del astrónomo Kepler, sintiéndose amenazado él mismo por la insania, se hace instruir por el sabio sobre las leyes del Universo, aprendiendo de él que existe una correspondencia entre las leyes de la música y las leyes de la construcción del Universo, como si éste y sus esferas diesen resonancia. Y al encontrarse una clara y estrellada noche acompañado del astrónomo en las almenas de su palacio, tuvo repentina conciencia de hasta qué punto quedaban fuera de su potes-

tad imperial el Universo y sus leyes. Sus palabras nos dicen, en tal sazón, que su poder, comparado con las leyes del Universo, es una simple apariencia, que siente la tentación de la huida. Cuando Kepler, ante la contemplación de la ordenada riqueza del Universo pronuncia las palabras de esperanza "vivimos en medio de milagros", se apodera del Emperador la desesperación de la impotencia humana, tal como se evidencia en los temas de la más moderna filosofía.

En la interpretación de todo lo anterior debe tenerse en cuenta que Hindemith era lo bastante fuerte para poner siempre de nuevo en duda sus propias tesis, para ponerlas en tela de juicio bajo el signo de su intuición artística. Su empirismo de artista le mandaba preferir la inseguridad creadora a la seguridad táctica. Por eso no llevó hasta el fin, limitado y seguro de sí mismo como un maestro de escuela, la teoría de un arte neotonal de la composición. El aguijón y la gracia de la duda en la racionalidad de la música se mantuvieron vivos en él hasta el último instante.

