

PRÓLOGO

Nacimiento de la obra

Paul Hindemith había encontrado desde 1938 un refugio en Suiza ante la cada vez más peligrosa amenaza de la Alemania nazi (la ejecución de obras de Hindemith en Alemania se había prohibido ya en 1936, aunque paradójicamente siguieron editándose. Además, su mujer era considerada como «medio judía»). En febrero de 1940, cinco meses después de que estallara la guerra mundial, Hindemith decidió, presionado por sus amigos, emigrar a los Estados Unidos. No tuvo oportunidad de vivir en la costa oeste, donde, en torno a Los Angeles, se encontraban numerosos emigrados europeos; tampoco pudo actuar en conciertos —a pesar de que tenía fama de ser uno de los mejores violistas de su tiempo—, así que tuvo que aceptar una plaza en la universidad de Buffalo para explicar teoría musical. Al mismo tiempo fue invitado por otras universidades, entre ellas la prestigiosa universidad de Yale en New Haven, Connecticut, a dar cursillos y conferencias. Tuvo tanto éxito que la universidad de Yale le ofreció un puesto permanente. *Es el primer lugar en el país en que pienso que podría sentirme un poco como en mi casa*, escribió a su mujer¹, que se había quedado en Suiza. Así que Hindemith, puesto que en Yale parecían inclinados a tomar en consideración sus proyectos para una reorganización de la enseñanza musical², aceptó la propuesta, hizo venir a su mujer y comenzó a acomodarse a la manera de vivir norteamericana que había ridiculizado antes con perplejidad y sarcásticamente. Según su alumno Howard Boatwright³, Hindemith se convirtió en los años siguientes en el profesor de Composición más solicitado, pese a que opinaba que la composición no podía enseñarse y que lo que él procuraba era formar a sus alumnos como músicos en el sentido más amplio de la palabra. Su fama y su prestigio crecieron sobre todo gracias a su formidable habilidad para componer en la pizarra, durante las clases con sus alumnos, piezas musicales racionalmente explicables paso a paso —movimientos para trío de cuerda, piezas corales con acompañamiento instrumental, fugas para piano—, páginas todas que eran inmediatamente ejecutadas y, para sorpresa de todos, sonaban siempre «a Hindemith». Aparte de este trabajo, Hindemith consiguió presentar en 1940 algunas obras importantes, como el *Concierto para violonchelo*, la *Sinfonía en mi bemol* o el ballet *Los cuatro temperamentos* para piano y orquesta de cuerda, que tuvieron un éxito inmediato.

La situación de Hindemith empezó a cambiar cuando los Estados Unidos entraron en 1941 en la

guerra. Como ciudadano de un país que estaba en guerra con Estados Unidos, ya no pudo moverse con libertad. En un clima de psicosis bélica y de solidaridad nacional, los compositores emigrados comenzaron a ser desplazados por los compositores indígenas, cuya música era considerada por el público como genuinamente norteamericana. Esa solidaridad alcanzaba también a los países que habían pactado con los Estados Unidos, ante todo la Unión Soviética. Ocurrió entonces el estreno norteamericano de la *Séptima sinfonía* de Dmitri Chostakovich, que desde la asediada Leningrado y en circunstancias novelescas había llegado a Estados Unidos y fue allí dirigida por Toscanini el 19 de julio de 1942 en un concierto con la Orquesta Filarmónica de Nueva York que se retransmitió por doscientas estaciones de radio, constituyendo un acontecimiento espectacular⁴. En los meses siguientes, hasta el final del año, esta sinfonía se interpretó en Estados Unidos más de sesenta veces. En tal situación, Hindemith tuvo que retraerse cada vez más del público: escribió libros de teoría para sus alumnos y compuso música de cámara y lieder. Pero sobre todo, en ese contexto concibió su *Ludus tonalis* para piano, una de sus obras más exigentes desde el punto de vista compositivo, y que consideró explícitamente como una *conquista moral* frente a la citada *Sinfonía* de Chostakovich. En su profunda irritación y amargura escribía el 24 de noviembre de 1942 a su editor norteamericano:

Por otra parte yo sostengo que precisamente hoy, cuando cualquier jovenzuelo de mierda tiene su sinfonía en el caletre; y cuando cualquier director de orquesta toca la cagada más inadmisible sólo porque es norteamericana o rusa y no teniendo otro mérito que estar escrita para orquesta; cuando por añadidura la música, al parecer, se juzga sólo por su efecto sobre los órganos sensoriales más toscos desde la glándula pineal a la próstata —precisamente es ahora cuando debe aparecer lo que es la música y lo que es la composición, de manera que se muestre que la música no se está deslizándose por una pendiente sin salvación... Sé también que a la actual situación internacional le importa un rábano si al sitio de Leningrado descrito en la Sinfonía puede oponérsele una conquista moral (aunque bien es verdad que esto sólo podrá valorarse justamente después de transcurridos... 50 años).

Tras terminar la *Sonata para dos pianos*, que se cierra con una de las fugas más grandiosas que Hindemith compuso, el 29 de agosto de 1942 comenzó a escribir algunas fugas para piano de pequeñas dimensiones. Seis fugas (los números 6, 5, 7, 4, 12 y la primera versión de la n.º 11) estaban completamente terminadas cuando Hindemith, el 9 de septiembre de 1942, participa a su editor: *Además tengo un cuaderno de fugas para piano a tres voces, agradables y bien sonantes*. Evidentemente Hindemith no pensaba aún por entonces explícitamente en componer una gran obra

¹ Carta del 12 de abril de 1940; todas las cartas se citan por las copias conservadas en el Hindemith-Institut de Frankfurt/Main.

² L. Noss: *Historia de la Escuela de Música de Yale 1855-1970*. [A History of the Yale School of Music 1855-1970], New Haven 1984, pp. 141 y ss.

³ H. Boatwright: *Paul Hindemith como profesor* [Paul Hindemith as a Teacher], en *The Musical Quarterly* L, 1964, pp. 269 y ss.

⁴ K. Meyer: *Dimitri Schostakowitsch*, Leipzig 1980, pp. 123 y s.

pianística que estuviera estrechamente relacionada con los fundamentos teóricos de su *Unterweisung im Tonsatz*⁵. Parece que quería tan sólo componer doce fugas ordenadas cromáticamente; pues en su catálogo manuscrito⁶ las designa como *Kleine dreistimmige Fugen für Klavier*, y en un índice fragmentario de los bocetos, estas fugas se encuentran listadas en sucesión cromática.

No puede determinarse con exactitud cuándo Hindemith concibió el plan de elaborar la obra en su forma definitiva; sin embargo, por la disposición externa del manuscrito en el que anotó el primer borrador de la obra, puede esclarecerse la fecha con suficiente seguridad. El manuscrito comprende dos partes separadas, y la segunda está dispuesta de manera que pudiesen escribirse las fugas que todavía no había compuesto. Sólo cuando ya estaban escritas las fugas números 8, 2, 1 y 10, es decir, después del 15 de septiembre de 1942, añadió a la segunda parte más hojas de papel pautado en las que escribiría luego los Interludios [*Interludium*] y el Preludio-Postludio [*Praeludium-Postludium*]. Entonces terminó de escribir la serie de doce fugas, hizo una nueva redacción de la fuga 11 y escribió inmediatamente después los Interludios y el Preludio-Postludio. La elaboración de esta última pieza debió de costar a Hindemith un esfuerzo considerable: mientras escribió en un día hasta tres Interludios, necesitó para el Preludio-Postludio dos semanas. Por cierto que Hindemith no se limitaba a este fatigoso trabajo de composición. Cuando componía las primeras fugas se ocupaba de poner en limpio la *Sonata para dos pianos*; y después de escritas las seis primeras fugas compuso, el 9 y el 10 de septiembre de 1942, dos lieder con piano: *Envoy* (Fr. Thompson) y *La belle dame sans merci* (J. Keats). En el listado siguiente se indican las fechas de composición de cada parte de *Ludus tonalis*:

Fuga en re \sharp , agosto de 1942 – Fuga en mi, 30 de agosto de 1942 – Fuga en si, 3 de septiembre de 1942 (1.^a versión) – Fuga en la \flat , 6 de septiembre de 1942 – Fuga en la, 8 de septiembre de 1942 – Fuga en fa \sharp , 8 de septiembre de 1942 – Fuga en re, 13 de septiembre de 1942 – Fuga en sol, 14 de septiembre de 1942 – Fuga en do, 15 de septiembre de 1942 – Fuga en reb, 15 de septiembre de 1942 – Fuga en fa, 16 de septiembre de 1942 – Fuga en sib, 16 de septiembre de 1942 – Fuga en si, 17 de septiembre de 1942 (Nueva redacción) – *Interludium* entre las Fugas en sib y reb, 18 de septiembre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en mi y en mib, 18 de septiembre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en mib y en lab, 19 de septiembre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en si y en fa \sharp , 20 de septiembre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en reb y en si, 20 de septiembre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en re y sib, 21 de septiembre de 1942 – *Praeludium-Postludium*, 4 de octubre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en fa y en la, 10 de octubre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en la \flat y en re, 11 de octubre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas

en sol y en fa, 12 de octubre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en la y en mi, 12 de octubre de 1942 – *Interludium* entre las Fugas en do y en sol, 12 de octubre de 1942.

Cuando la composición estaba ya terminada, aún no estaba fijado el título de *Ludus tonalis*. Hindemith anunció la obra a su editor sólo como *Libro de piano* [*Klavierbuch*]. Sólo el 26 de octubre de 1942, catorce días tras la terminación de la obra, le participa el título definitivo y lo fundamenta así: *Pensé llamar al conjunto «Ludus tonalis», a causa de su carácter didáctico (por no decir sofisticado). Nuestros especialistas en latín consideran el título muy bueno. No encuentro en inglés o en alemán nada que diga tan claramente (y al mismo tiempo tan ambiguamente) lo que la obra es, y que también la sitúe junto al «Clave bien temperado» y al «Arte de la fuga» (¡en cuanto al género, no a la calidad!). El título completo sería: «Ludus tonalis. Estudios de contrapunto, organización tonal y ejecución pianística». ¿Vale así? Vale.*

Cuando Hindemith escribió esta carta, estaba ya ocupado con la segunda puesta en limpio de la obra, realizada ahora con una impecable caligrafía. Había planeado publicar la obra en un facsímil de este autógrafo, y esto por dos razones. En primer lugar porque quería que apareciera lo antes posible, y Hindemith temía, por la experiencia de sus primeras ediciones en Estados Unidos, que el grabado de la obra pudiese exigir demasiado tiempo. Y en segundo lugar porque temía que las planchas originasen un gran número de erratas. Por eso Hindemith comunicó su decisión sobre la publicación de la obra a la editorial así⁷: *Entonces, usted decide, con su conciencia de editor, incrementada por su agudo sentido de la responsabilidad ante la historia musical, y acosado por todas partes por la crisis de metal y de mano de obra; lo que decida Pub [Associated Music Publishers] me parecerá bien.*

La editorial se decidió por la publicación de *Ludus tonalis* en grabado, y los recelos de Hindemith con respecto a la forma de edición se confirmaron en parte. Sólo tras de un año, en agosto de 1943, apareció la obra, y los accidentes de seguridad deslucieron la notación clarísima e inequívoca del autógrafo. Esta primera edición norteamericana de la obra fue inmediatamente enviada desde Lisboa por Santiago Kastner a la editorial Schott de Mainz (entre los Estados Unidos y Alemania no existía ya enlace postal directo), que en los últimos meses de la guerra pudo aún sacar una reproducción de *Ludus tonalis*. Para ella se hicieron numerosos cambios en la escritura de Hindemith y se sustituyeron todas las indicaciones de tempo y de expresión en inglés por otras en italiano. La partitura original, que Hindemith había fijado definitivamente y revisado cuidadosamente para su proyecto de edición en facsímil, sólo aparecerá en 1981 realizada por Bernhard Billeter⁸ y que informa minuciosamente de los orígenes de la obra y de las fuentes utilizadas. El texto que aquí presentamos es, salvo en una

⁵ Carta del 24 de noviembre de 1942.

⁶ Parte teórica, *Theoretischer Teil*, Mainz 1937 (2.^a ed., 1940).

⁷ Conservado en el Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.

⁸ Paul Hindemith: *Obras Completas* [*Sämtliche Werke*], vol. V, 10, *Klaviermusik II*, ed. por B. Billeter, Mainz 1981, p. 160 y ss.

excepción*, idéntico al de Billeter (véase, en las Notas Críticas, «Valoración de las fuentes»).

Las composiciones fugadas de Hindemith

Ludus tonalis como victoria moral remite a un cambio decisivo en el pensamiento estético de Hindemith, que pone inmediatamente de relieve su recepción de Bach.

La nueva música de los años veinte rompe con el concepto de «música absoluta» fuera de toda funcionalidad y extasiada en la esfera del arte como una religión, concepto desarrollado en el siglo XIX, y se orienta en gran parte hacia la «música utilitaria» [*Gebruuchsmusik*] o «música de uso» [*Umgangsmusik*]¹⁰. El modelo de una música funcional o utilitaria de la máxima exigencia se encontraba realizado en las cantatas de iglesia de Bach; más precisamente: el carácter de esa música bachiana como música utilitaria o de uso que servía a un objetivo determinado no musical se redescubría entonces. La confección de obras de ese tipo con autonomía estética (Carl Dahlhaus) se consideraba como una falsificación propia del siglo XIX.

El desarrollo compositivo de Hindemith en su primera etapa muestra drásticamente este paradigmático cambio estético y puede describirse con toda evidencia a través de las fugas y pasajes fugados que compuso por entonces¹¹. El joven pudo sólo acercarse paródicamente a esas «viejas» técnicas de composición procedentes de los «ideales renacentistas» que encontraron aceptación en la obra de Brahms, luego en la de Reger y por último en las de sus maestros Arnold Mendelssohn y Bernhard Sekles. Un fugato del movimiento inicial de la *Lustige Sinfonietta* op. 4 (1916) va encabezado por *Das grosse Lalula* aludiendo al poema de Morgenstern; el fugato análogo de su *Cuarteto de cuerda* n.º 2 op. 10 (1918) lleva como indicación *completamente apático, insensible* [*gänzlich apathisch, empfindungslos*]. En la *Sonata para viola*, op. 11 n.º 4 (1919) el movimiento de variaciones, también fugado, debe ser tocado con una *ordinariez extravagante* [*bizarre Plumpheit*]; y el ciclo de piezas pianísticas *In einer Nacht*, op. 15 (1919-1920) se cierra con una estrepitosa doble fuga precedida por un foxtrot. El coral fugado de la ópera en un acto *Das Nusch-Nuschi*, op. 20 (1920) lleva en la partitura la siguiente observación: *El «coral fugado» que viene a continuación (con todo lujo: aumentaciones, disminuciones, estrechos, bajo ostinato) debe su existencia sin embargo a un caso desgraciado: se le ocurrió al compositor. Sólo aspira a esto: acomodarse elegantemente al marco propuesto y dar oportunidad a todos los «exper-*

*tos» de ladrar sobre la monstruosa falta de gusto de su creador. ¡Aleluya! Lo mejor es que la pieza sea bailada (bamboleada) por dos eunucos de vientres enormemente gordos. En el Ragtime (bien temperado) para gran orquesta (1921), finalmente, Hindemith escribe una obra de signo paródico que sobrepasa los límites entre música seria y música ligera [*leichte Musik*] y que se basa en el tema de la Fuga en do menor de *El clave bien temperado* I. Hindemith hace preceder la partitura del siguiente prefacio: ¿Creen ustedes que Bach se va a remover en su tumba? ¡Ni pensarlo! Si Bach viviera hoy, quizá hubiera inventado el shimmy o al menos lo habría incorporado a la música respetable. O puede que hubiera tomado para ello un tema del «Clave bien temperado» de algún compositor que tuviera a mano.*

La parodia en todas estas obras apunta a la estética autónoma en cuyo nombre se recibía la «antigua» técnica o la obra de Bach, pero no a esa «vieja técnica» ni al propio Bach; Hindemith, a lo largo de los años veinte, va elevando gradualmente sus exigencias artísticas, aunque sin acercarse de nuevo a la concepción de la «música absoluta». Así, la *Suite* 1922 para piano (1922) se presenta, en sus tiempos *Marcha, Shimmy, Pieza nocturna, Boston* y *Rag time*, como una imagen de la suite de danzas barroca, como «música de uso», en una actitud polémica contra la idea de una música hermética y autosuficiente. Las dos partes de la *Música para piano*, op. 37 (*Ejercicio en tres piezas*, de 1925, y *Serie de pequeñas piezas*, de 1925-1926) persiguen, en clara analogía, el mismo objetivo didáctico que el *Clavier-Ubung* de Bach. Y las numerosas fugas y pasajes fugados de obras suyas de muy diversa especie en esa época —ante todo las dobles fugas del *Cuarteto de cuerda* n.º 5, op. 32 (primer movimiento) o del *Trío* n.º 1, op. 34 (último movimiento)— están compuestas muy artísticamente y no muestran ya en absoluto rasgos paródicos; sin embargo, conceptualmente, no corresponden a la idea de una música autosuficiente, sino que ordenan y regularizan el ímpetu desbordante y desmedido de la ejecución, del «hacer música».

Esta situación estética no experimentará una nueva y última modificación hasta las sonatas que Hindemith escribió a mediados de la década de los treinta. En las fugas dobles y triples, como por ejemplo en las que cierran la *Sonata* n.º 3 para piano (1936), la *Sonata* n.º 4 para violín (1939) o la *Sonata para dos pianos* (1942) culmina la extraordinaria habilidad artística de las obras: la fuga corona la composición. Estas fugas no son copias estilísticas, ni tienen nada que ver con el componer «en estilo antiguo». Más bien deben considerarse como la encarnación de un pensamiento musical¹² que funde los elementos polifónicos y armónicos; un pensamiento musical que se basa en el arte temático (August Halm) y que queda en suspenso en los momentos funcionales de la obra. Y como evidente paradigma del pensamiento musical de Hindemith en aquel tiempo fue concebido el *Ludus tonalis*, un moderno «Kunstabuch», pero que sin embargo no se

* Fuga séptima en la bemol, c. 16: frase inferior equivocadamente colocada.

¹⁰ Concepto de Heinrich Bessler; v. St. Hinton: «Música a medida». Sobre el concepto de *Gebruuchsmusik* en Paul Hindemith. [*«Musik nach Mass». Zum Begriff der Gebruuchsmusik bei Paul Hindemith*], en *Música XXXIX*, 1985, pp. 146 y ss.

¹¹ G. Schubert: Paul Hindemith y el Neobarroco [*Paul Hindemith und der Neobarock*], en *Hindemith-Jahrbuch* 1983/XII, pp. 28 y ss.

¹² H. Danuser: ¿El clásico como Janot [*Der Klassiker als Janot*] en *Neue Zürcher Zeitung* de 1-2 enero de 1986, n.º 1, p. 29.

agota en una hábil y externa destreza artística, sino que constituye una obra musicalmente atractiva, firme, fuertemente expresiva. Las partes aisladas de *Ludus tonalis* son autónomas, conformadas según una regularidad interna rígida, pero al mismo tiempo están insertadas en una relación funcional que recorre toda la obra. Hindemith asocia *Ludus tonalis* —y así lo muestra ya explícitamente el subtítulo de la obra— con la exposición de problemas de teoría musical, compositivos y pianísticos. Por ello, *Ludus tonalis* ha sido concebido ciertamente como «musicalmente autónomo», pero no como «música absoluta». Los problemas teóricos de la obra remiten al *Unterweisung im Tonsatz* del propio Hindemith, un tratado sobre las relaciones tonales, válidas independientemente de las circunstancias estéticas y fundadas en la «naturaleza» del sonido. Las premisas técnicas compositivas se apoyan en la exposición sistemática de la fuga como forma del pensamiento musical, que en los *Interludios* se prosigue y completa al mismo tiempo que se interrumpe y contrasta. El antiguo concepto de «Ludus» muestra que la obra se acerca al problema lúdicamente, sin pedantería y sin tortuosos didactismos; pero recuerda también que una pieza musical trabada y funcional puede ser también en realidad un «juego», aunque pleno de significado.

Premisas teóricas y compositivas

Hindemith, en la primera parte, teórica, de su *Unterweisung im Tonsatz*, retorna hasta donde es posible a la *condición natural del sonido*. De los armónicos que implica todo sonido, deriva el grado de afinidad de las 12 notas de la escala cromática, que encierra en sí al mismo tiempo todas las demás escalas, tanto la mayor y la menor como los modos eclesiásticos. Este grado de afinidad lo expresa Hindemith en una sucesión de notas que denomina *serie 1* [*Reihe*] ¹³ (que nada tiene que ver con la *serie* schönbergiana de doce notas); partiendo de do, es la siguiente (la afinidad más estrecha se encuentra en la relación de quinta; la menor afinidad, en la relación de tritono):



Con ayuda de los sonidos que surgen cuando dos notas suenan simultáneamente, Hindemith desarrolla una *serie 2* [*Reihe 2*] ¹⁴ en la que se sistematizan los valores y diferencias de tensión de los intervalos; y con ayuda de esa serie 2 fundamenta una *fenomenología de todos los sonidos* en la que todos los acordes imaginables son divididos en seis clases ¹⁵. Esta serie 2 es la siguiente:



A la diferencia de valor armónico y de tensión [*Spannung*] que aparece por la sucesión de los distintos acordes de dos sonidos la llama Hindemith *nivel armónico* [*harmonisches Gefälle*] ¹⁶; y a la sucesión de fundamentales de las armonías, que soportan una creciente relación armónica, *gradación* o *progresión* [*Stufengang*] ¹⁷.

A este contenido teórico de *Unterweisung im Tonsatz* en su sentido más estricto se refieren algunos de los preceptos compositivos de Hindemith: con la *escritura preferente a dos voces* [*übergeordnete Zweistimmigkeit*], Hindemith postula ¹⁸ una técnica compositiva en la que el bajo debe formar con la voz superior más importante una *armonía a dos voces perfecta en sí misma, y comprensible sin más añadidos* [*inen einwandfreien, ohne Zufügung verständlichen zweistimmigen Satz*]. Con el término *secuencia de segundas* [*Sekundgang*] ¹⁹, Hindemith designa un principio de formación melódica según el cual las notas principales de una melodía han de relacionarse unas con otras sucesivamente por pasos de segunda. Por último, en la frase musical escrita a tres voces Hindemith considera que se alcanza el límite de la percepción inmediata de la conducción de partes independientes ²⁰; por otra parte, sólo con la escritura a tres voces pueden expresarse inequívocamente las relaciones armónicas.

Estas prescripciones teóricas están expresadas en *Ludus tonalis* no sólo indirectamente, sino de la manera más directa: *Ludus tonalis*, una obra que hasta en su conformación externa está estrechamente unida a los principios fundamentales de las teorías de Hindemith.

1) Puesto que Hindemith no reconoce la polaridad de las afinidades tonales y similares, sino sólo las relaciones de cada nota con la fundamental, él compone cada fuga exclusivamente con las doce notas de la escala cromática especificando cuál es la fundamental: *en do, en sol, etc.*

2) Hindemith ordena las 12 fugas según los grados de afinidad de las fundamentales, así pues, según lo indicado en la serie 1 (véase).

3) Hindemith elabora todas las fugas a tres voces.

A esta disposición básica de *Ludus tonalis*, fundada en su propia teoría musical, añade Hindemith de manera metódica los *Interludios*: sirven de nexo modulador (salvo unas pocas excepciones) entre las fugas, conduciendo de una fundamental a la que le sigue según el esquema de la serie 1; por lo demás son de construcción completamente libre [*satztechnisch völlig frei*] e independiente.

De estas premisas teóricas básicas que determinan inmediatamente la conformación externa de *Ludus tonalis*, Hindemith analiza diversos y complejos problemas de técnica compositiva: desarrolla paradigmas compositivos del pensamiento polifónico; un pensamiento que implica la elección de una determinada temática.

¹³ *Unterweisung im Tonsatz*, 1940, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 144 y ss.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 173 y ss.

¹⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 228 y ss.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

Hindemith concibe los once *Interludios* generalmente como piezas características, aunque sólo tres de ellos llevan títulos alusivos a su carácter: *Pastorale* (*Interludio 2*), *Marsch* (*Interludio 6*) y *Walzer* (*Interludio 11*). El pianista Franzpeter Goebbels²¹ los designa como sigue: 1: *Improvisation*, 2: *Pastorale*, 3: *Moment musical*, 4: *Étude*, 5: *Intermezzo*, 6: *Marsch*, 7: *Trauermarsch*, 8: *Capriccio*, 9: *Elegie*, 10: *Ostinato*, 11: *Valse*. Por supuesto que otros títulos caracterizadores serían igualmente posibles; la pianista Emma Lübbecke-Job, muy amiga de Hindemith desde sus primeros tiempos de compositor, en su ejemplar de *Ludus tonalis*²², incluye las siguientes indicaciones de carácter o de expresión:

1. Tenso, redondeado, enérgico, conciso [*prall, rund, energisch, knapp*].
2. Poesía delicada, bello, no blando, fluido [*zarte Dichtung, schön, nicht weichlich, fließend*].
3. Ligerio ritmo de jazz, todo muy conciso, adelante sin detenerse, no retardar ni detenerse en ningún momento [*leichter Jazzrhythmus, aller sehr knapp, ohne Aufenthalt weiter, nirgends verlängern oder aufhalten*].
4. A manera de tocata [*toccataähnlicher Satz*].
5. Muy fluido, uniforme, ejecución muy precisa y coordinada [*sehr fließend, gleichmässigen, und genaues Zusammenspiel*].
6. Muy alegre, animoso [*sehr munter*].
7. Completamente uniforme [*ganz und gar gleichmässig*].
8. Como un tiro de pistola [*wie aus der Pistole*].
9. 10. Sin indicaciones [*keine Angaben*].
11. Rítmico, temperamentos, adelante con suavidad, no elegiaco [*rhythmisch, Temperamente, leicht voran, nicht elegisch*].

Así como en los *Interludios* domina una diversidad compositiva, formal y expresiva en un grado máximo, en el *Preludio-Postludio* y en las *Fugas* Hindemith combina la más estricta disciplina de la técnica compositiva con una diversidad formal²³ que recuerda más al *Arte de la fuga* que al *Clave bien temperado*. Sin embargo, debemos recordar que Bach no escribió expresamente el *Arte de la fuga* para un instrumento determinado, y que por lo tanto no tuvo que plantearse los problemas de encarnar unas notas en un sonido concreto, problemas a los que Hindemith se enfrenta decisivamente.

El *Preludio* a manera de tocata se desglosa en tres secciones: una introducción que propiamente preludia y que, por decirlo así, tantea el ámbito del instrumento (cc. 1-14); un *Arioso* bipartito (cc. 14-25/25-32); y un *Ostinato* (cc. 39-47) precedido de un pasaje de transición (cc. 33-39) que relaciona los dos elementos del *Ostinato*; así pues, una forma tripartita. La introducción y el *Arioso* están básicamente en do mayor,

mientras que la transición al *Ostinato* conduce inesperadamente a un fa sostenido mayor que se afianza en el *Ostinato*. El *Preludio*, pues, plantea un marco tonal que, lógicamente, se verá desarrollado en la obra.

El *Postludio* lo obtiene Hindemith del *Preludio* por un procedimiento especial de inversión cancrizante [*Krebs-Umkehrung*]: el texto musical del *Preludio* debe girarse 180 grados. Este procedimiento de la inversión cancrizante, en la música tonal —que observa fundamentalmente los distintos valores del intervalo— es muy difícil de realizar, sea por el desplazamiento de las relaciones interválicas, sea por la imposibilidad de los cambios enharmónicos (piezas de similar peso y dimensiones que conlleven este tipo de inversión son muy escasas). La segunda mayor do₆-re₆ se convierte al girar la partitura en la sensible si₅-do₄; o del tritono fa₅-do₄ se produce la quinta aumentada do₄-sol₄, etc. A través de la solución de estos complejos problemas técnicos, Hindemith descubre dos circunstancias básicas que posibilitaron realmente la composición de esta pieza: a) La cualidad tonal do, al girar el texto musical, aparece también como do; b) Hay cinco escalas que al rotarse muestran todas las cualidades tonales originarias; el material que las comprenden, pues, es en ambas formas idéntico²⁴:



Hindemith se apoya sobre todo en las escalas de la bemol mayor, la mayor y do mayor. Los cc. 15-18 del *Arioso*, por ejemplo, derivan de la bemol; los cc. 18-19 de do; los cc. 19-23 de do; los cc. 25-31 de la bemol, y los cc. 31-32 de do.

Las fugas —hasta la Fuga 7 en la bemol y la Fuga 8 en re— están realizadas, formal y compositivamente, de manera completamente distinta; véanse las observaciones especiales en la sección correspondiente *Sobre la interpretación de la obra*.

Aunque Hindemith individualiza extraordinariamente el carácter y la técnica de cada parte de *Ludus tonalis*, asegura mediante una serie de medidas compositivas la relación cíclica de todas esas partes, si bien esta relación sólo se advierte por entero en una ejecución de la obra completa (los *Interludios*, que en su mayoría son modulantes, no debieran por ello ser in-

²¹ Aspectos interpretativos del *Ludus tonalis*. [*Interpretationsaspekte zum Ludus tonalis*], en *Hindemith-Jahrbuch* 1972/II, pp. 156 y ss.

²² Conservada en el Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.

²³ V. G. Metz: *La polifonía melódica en la ordenación dodecafónica* [*Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung*], Baden-Baden 1976, pp. 450 y ss.

²⁴ D. Neumeyer: *La música de Paul Hindemith* [*The Music of Paul Hindemith*], New Haven y Londres 1986, p. 230.

terpretados aisladamente), lo que no quiere decir que ejecuciones parciales, cuidadosamente preparadas, hayan de ser excluidas. Con el *Preludio-Postludio* la obra posee un marco que relaciona todas las partes, y al mismo tiempo indica los polos tonales (do-fa#, sol#-do) que jalonan la composición. La serie 1 de *Unterweisung im Tonsatz* regula la progresión tonal, que aparece sobre todo inmediatamente en los *Interludios*, y la realización a tres voces de todas las fugas asegura su regularidad y su unidad. Además, Fugas e *Interludios* están estrechamente relacionados desde el punto de vista armónico y de la sonoridad, y en algún caso motivicamente. La Fuga 6 en mi bemol termina

en re# (= mi#); el *Interludio* 6-7 comienza y termina en mi#, así pues, no modula. Pero la Fuga 7 en la bemol toma su tema principal del *Interludio* 6-7, de manera que está unida al *Interludio* inmediatamente precedente menos armónicamente que motivicamente. Y luego, la Fuga 7 termina sorprendentemente no en la b, sino en do. El esperado lab es recuperado sólo al comienzo del *Interludio* 7-8. Así Hindemith establece las relaciones musicales entre partes distantes gracias a una red de rasgos perceptibles directos e indirectos, evitando así todo mero esquematismo.

Giselher Schubert

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

1. Observaciones generales

El entendimiento sutil y omnicomprendivo de una composición es sin duda el requisito más importante para lograr una interpretación convincente y plena de sentido. La lectura cuidadosa y el estudio de una partitura y de todas las indicaciones del compositor son condiciones previas. Pero sólo con seguir literalmente las prescripciones no basta. El sentido musical de la obra sólo se hará audible si reconocemos la importancia relativa de los signos y las relaciones existentes entre las notas.

Entender el texto, ¿qué quiere decir? ¿Qué es realmente el texto? ¿Qué nos transmite?

El texto es el intento, más o menos conseguido, de fijar en notas la fantasía musical (ideas, ensueños, sensaciones). Un cuadro, una escultura, se muestran ante el espectador en su forma única y definitiva. En cambio una composición musical exige una realización, una revivificación, una conversión de la notación en música viva y sonante. La grafía puede fijar con exactitud el curso externo de una composición, pero su proceso interno sólo de manera aproximada. Captar lo multiforme de una buena composición musical requiere una adecuada capacidad anímica y espiritual.

Dar al texto musical su sentido correspondiente exige capacidad intuitiva y combinatoria, así como una actitud alerta. Un análisis puramente crítico-racional podría ponernos en contradicción con la música misma. Si yo quiero comprender enteramente una mezcla de sonidos, la vibración del pulso rítmico, la oscilación precisa de una cantilena, todo esto sólo será posible a partir de una sincronización interior con la música. También nuestra capacidad de entusiasmo, de imparcialidad y de apasionamiento deciden en nuestro primer contacto con la obra y en la primera lectura que de ella hacemos. El placer que experimentamos al leer una partitura puede no ser muy grande; suele ser poco satisfactorio. Porque la música tiene que sonar en nosotros, quiere ser participativa.

¿Cómo acercarse a una fuga? En primer lugar con el sentir intuitivo, con el oído atento al tema (la invención); después: con la comprensión de las posibilidades

contenidas en el tema para su despliegue y desarrollo ulterior. A partir de ahí viene el estudio de la construcción formal. No es el orden «en sí» lo que nos interesa, sino la fantasía musical, que se muestra articulada e inteligible gracias a la ordenación [*Ordnung*].

2. Indicaciones específicas

Todo lo que doy como indicaciones debe ayudar al lector de la partitura a facilitarle un acercamiento a la composición: tanto en los aspectos conceptuales como prácticos. Un análisis profundo desarrollará en cada ejecutante, a su manera, una interpretación personal.

La *digitación* propuesta puede ayudar, especialmente en las primeras lecturas. Más adelante cada ejecutante habrá de encontrar la digitación individualizada, la que corresponde a sus manos. Para el uso del *pedal* doy sólo indicaciones generales. El uso del pedal depende de muchos parámetros como son el volumen sonoro del instrumento, la acústica, la dinámica, el tempo, el modo de ataque y finalmente también la propia fantasía.

En la parte central del ciclo —su eje, por decirlo así— están las doce fugas a tres voces en las doce tonalidades. La sucesión de tonalidades responde al modelo hindemithiano de la serie 1, como ya se ha expuesto detalladamente en el Prólogo. Los once *Interludios* aportan diversas maneras de distensión frente a la escucha concentrada de las Fugas. Además, conectan entre sí las Fugas, estableciendo una modulación entre la anterior al *Interludio* y la posterior; con algunas excepciones (el *Interludio* 2-3 en sol; el *Interludio* 3-4 en fa —no sería posible una modulación, porque la Fuga siguiente comienza en fa; el *Interludio* 6-7 en mi# — la Fuga siguiente comienza en mi#). El marco de la obra lo constituyen el *Preludio* y el *Postludio*. Éste es una inversión en espejo exacta del *Preludio*.

El *Preludio* es tripartito y conduce de do a fa#. La versión tolera bien una cierta libertad improvisatoria y debe ser amplia y estática. Un momento importante es la oportuna preparación del fa#, en el c. 33.

Fuga prima en do.—El primer tema, de tres compases, asciende como en un soplo de do a re; el motivo de quinta descendente es también la célula básica del contrapunto. Igualmente de esa quinta se deriva el segundo tema. El tercer tema aparece sólo después de diez compases [c. 11]. Con la indicación *very quiet* [c. 35] suenan los tres temas simultáneamente. El carácter tranquilamente fluido de la fuga permite, no obstante, un tempo algo más rápido que el prescrito por el compositor ($\text{♩} = 72$ en vez de $\text{♩} = 66$). El *cantabile* se realiza así más fácilmente. Los cc. 24 y 27 son algo incómodos. El *legato* de las tres voces exige, a causa de los amplios intervalos, una gran elasticidad, cosa que la mayoría de las manos sólo pueden conseguir gracias a la ayuda del pedal.

Sigue el *Interludio 1-2*.—Es decidido y brioso. Se mueve en una métrica libre, en la que predomina el compás de 2/4. Este *Interludio* conduce de do a sol. Orientándolo a partir de su centro armónico, surge así de por sí mismo en una estructura plástica y plena de sentido. Para evitar toda pesantez —conservando toda la robustez de su carácter básico— se deben diferenciar la dinámica y la articulación más aún de lo especificado por el compositor. La presente edición prescribe en los cc. 4 y 12 un *crescendo* en vez del *decrescendo* prescrito.

El tema de cinco compases de la *Fuga secunda en sol* recuerda *La gallina de Rameau*. Hay dos estrechos, uno en mi, el otro en si \flat . La reexposición contiene estrechos abreviados, arranques de canon y desplazamientos del centro de gravedad. La exposición de la pieza exige una articulación precisa y diferenciada, una dinámica matizada, ritmo y mucho humor, así como una clara estructuración de sus grandes secciones. Yo recomiendo tocarla en un tempo un poco más rápido. Abarcar las novenas exige una mano dúctil.

El *Interludio 2-3*, poco *rubato*, pide tomar aliento; está en sol —así que, por excepción, no lleva a la tonalidad de la Fuga siguiente.

Fuga tertia en fa.—El tema cantable de seis compases contiene casi todas las notas de la escala cromática. La síncope en el c. 2 suministra también más tarde, en el desarrollo [*Zwischenspiel*] (desde el c. 19), el impulso rítmico. La coherencia interna se alcanzará más fácilmente con un tempo un poco más fluido ($\text{♩} = 104$). Algunos acordes (cc. 42-44) sólo pueden tocarse arpegiados. A partir del c. 30 la fuga es cancrizante [*Krebsläufig*].

Interludio 3-4.—Esta pieza, ligeramente excéntrica, no tiene dificultades técnicas de ejecución. Lo mejor para que aparezca plenamente su humor será estructurar y frasear de manera irregular. Diferenciar mucho la dinámica y la articulación. Como el *Interludio* está en fa no se precisa modulación alguna, ya que la *Fuga quarta* comienza en fa. Sólo con la segunda entrada del sujeto [*Themen-Einsatz*] aparecerá la tonalidad de la.

Fuga quarta en la.—La cuarta aparece en el centro del tema. Estamos ante una gran forma tripartita. La parte lenta central (mejor: *Andante*) contiene el segundo tema, con el cual forma en la tercera parte casi una fuga doble. La interpretación tolera fuentes con-

trastes dinámicos, y requiere calor y una clara estructuración [*Gliederung*]. ¡Conducción difícil de las voces en los cc. 61 a 63!

El *Interludio 4-5*, rápido e impulsivo, lleva de la a mi. Estructura irregular y sin acentos de compás. En el registro grave mejor no tocar *legato* (semicorcheas), incluidos los acordes. [Sin embargo, la indicación *legato* aparece explícitamente en la m.i., c. 12, justamente donde empieza el primer pasaje en semicorcheas en el registro grave]. Los pasajes de la m.i. exigen una técnica de dedos muy segura.

Fuga quinta en mi.—Tocar así *Gigue e giocoso*. En el segundo episodio [*Themendurchführung*], c. 27 y ss., a la presentación del tema en su forma fundamental sigue su inversión [*Umkehrung*], en tanto que en el tercer episodio, c. 51 y ss., a la inversión sigue el tema en su forma fundamental.

Interludio 5-6.—Recomiendo un tempo un poco más tranquilo: libre, poco *rubato*. El *Interludio* lleva de mi a si \flat (dominante de la Fuga siguiente).

Fuga sexta en mi \flat .—Si el intérprete siente como pulso la negra, el tema cantable respirará más libremente, y también se establecerán más fácilmente las relaciones internas de la pieza. En el segundo episodio, c. 21 y ss., el tema aparece en inversión.

El *Interludio 6-7* es una pieza enérgica, de picante humorismo. Obsérvense los desplazamientos acentuales entre los cc. 9 y 15. En los cc. 18 y 19 yo tocaría con octavas todas las notas. Tocar con un humor negro y con un tempo inflexible la sección central, cc. 21-30. El *Interludio* está en mi \flat , porque la Fuga siguiente comienza en mi \flat .

Fuga séptima en la \flat .—El comienzo tiene como centro tonal mi \flat . ¡Pero el final cadencia en do! El la \flat cuando se alcanza realmente es al comienzo del siguiente *Interludio*. El comienzo del tema de la Fuga deriva del comienzo del *Interludio 6-7*. Una segunda idea aparece en el c. 18, pero no llega a desarrollarse plenamente (casi un segundo tema). Todos los trinos ejecutados sin grupeto final. Recomendando un tempo un poco más tranquilo.

Interludio 7-8.—Orquestal y majestuoso. Empezar aproximadamente con $\text{♩} = 63$ y desde el c. 5 un poco más fluido. Modula de la \flat a re.

Fuga octava en re.—El tema viene determinado por una quinta, y se estira hasta cinco negras, por lo que se recomienda contar también en 5/4. El episodio de los cc. 12-15 se mueve en una métrica libre.

El *Interludio 8-9* se agita turbulentamente, alternando *staccato* y *legato*. A causa de la densidad de la pieza recomiendo, desde el comienzo hasta el c. 12, tocar todos los acordes *staccato*, incluso con medio pedal. Cuento los cc. 34 a 40, de acuerdo con la cambiante acentuación, con el pulso siguiente: 3-6-6-4-4-5 (con respecto a la negra con puntillo). El *Interludio* modula de re a si \flat .

La *Fuga nona en si \flat* requiere una matización extraordinariamente diferenciada en la dinámica y en la articulación —*molto capriccioso*—. La apoyatura en el c. 40 (la, en vez de la \flat) es una variante poco atractiva. Supongo que se eligió a causa de su mayor facilidad de ejecución. La, sería apenas más difícil, pero mucho más bello. Hindemith no usa aquí las cuatro formas

básicas del tema, sino que lo aumenta y lo lleva a las más diversas posibilidades de estrechos.

Interludio 9-10: quasi Nocturno, dolce espressivo. La modulación conduce de $si\flat$ a $sol\flat$.

La *Fuga décima en reb* consta de dos partes de igual dimensión. La segunda parte es la inversión de la primera —con excepción de unos compases finales en cada caso—. El tema, de dos compases, es mejor tocarlo de un solo trazo.

Interludio 10-11.—Con una acentuación elástica, un sonido vibrado y una estructuración libre puede evitarse la pesantez. Modulación de $do\sharp$ a si .

La *Fuga undécima en si* es propiamente un canon a la quinta a dos voces, con un bajo. Consta de dos partes aproximadamente de la misma extensión; en la segunda el canon comienza una segunda menor inferior, pero el desarrollo [*Entwicklung*] es diferente. Todo *piano* y *pianissimo*, con poco *crescendo*. El *legato* en la conducción de las voces a veces (p.e. en el c. 9) sólo puede lograrse con ayuda del pedal y arpegiando.

Interludio 11-12: tempo rubato e con sentimento.—Modulación de si a $do\sharp$ (dominante de $fa\sharp$).

La *Fuga duodécima en fa\sharp* ha de tocarse con un movimiento fluido, continuo, como si no hubiera barras de compás. Para el tempo, yo tomaría $\text{♩} = 46$. Hindemith hace aquí un uso consecuente del estrecho.

El *Postludio* comienza en $sol\sharp$ y regresa a do —la tonalidad de partida de toda la obra—. Con ello se cierra el círculo. La tonalidad de do se alcanza en el c. 15. No es por eso muy fácil mantener la tensión hasta el final. El *Postludio* es una inversión cancerizante del *Preludio*. Claro que las relaciones tonales (así como la tensión de las líneas, la dinámica, etc.) no son idénticas en detalle a los pasajes correspondientes en el *Preludio*. Los procesos tensivos [*Spannungsverläufe*] son enteramente peculiares y deben ser entendidos como tales. Del c. 26 al c. 27 el $do\sharp$ está ligado en el bajo (comparar con el *Preludio*, cc. 21-22).

Günter Ludwig