

“El Nacimiento de María” de Paul Hindemith

Acercamiento ejecutivo-interpretativo a las dos versiones de la primera canción “*Geburt Mariä*”, del ciclo para voz y piano *Das Marienleben, op. 27*, de Paul Hindemith.

Natalia Vanegas Castillo¹

Resumen

El siguiente artículo presenta un acercamiento a la primera canción del ciclo *Das Marienleben op. 27* de Paul Hindemith, “*Geburt Mariä*”, en sus dos versiones (1923 y 1948)² y a las implicaciones interpretativas de ambas. Primero se realizará un contexto general del compositor y de la obra; luego se abordará el texto y se comentarán algunas generalidades acerca del poeta, para luego analizar estructuralmente la pieza resaltando las diferencias entre las versiones. Se espera que este trabajo académico sea útil para los profesionales de la voz, del piano y aún para otros músicos.

Palabras Claves

Canto, piano, música vocal, *Lied*, Paul Hindemith, *Das Marienleben*, Rainer Maria Rilke.

¹ (1984) Soprano colombiana, egresada de la Universidad del Cauca y estudiante de la Maestría en Música de la Universidad EAFIT. Profesora universitaria de canto lírico en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali. Este trabajo fue realizado para aspirar al título de *magister* en Música y contó para su desarrollo con la asesoría del maestro Gustavo Adolfo Yepes Londoño.

² Ver anexos A y B, partituras de ambas versiones.

Abstract

This article presents an approach to the first song of the cycle *Das Marienleben* op. 27 by Paul Hindemith, “Geburt Mariä”, in its two versions (1923 and 1948) as well as some performance implications of both. The first step would be a general context of the composer and his work, then the translation of the poem and a general context about the poet; finally the structural analysis of the piece double version seeks pointing out the differences between them. The goal of this academic work is providing guidelines for singers, pianists and other musicians around these pieces.

Keywords

Voice, piano, vocal music, *Lied*, Paul Hindemith, *Das Marienleben*, Rainer Maria Rilke.

Introducción

La vida de la Virgen María es un tema religioso recurrente en el arte: en la pintura, la escultura y la música se han creado obras inspiradas en la vida de esa mujer, que dentro de la tradición cristiana, siendo virgen fue elegida por Dios para dar a luz a su único hijo, salvador de la humanidad. Algunos ejemplos son la *Madonna del Rosario* del pintor Michelangelo Caravaggio (1571-1610), la escultura *La Pietà* de Miguel Ángel (1475-1564) obra en mármol donde María sostiene el cuerpo sin vida de Jesús, en la literatura musical existen composiciones como los *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Gioacchino Rossini (1792-1868), el famoso *Lied* “Ave María” de Franz Schubert (1797-1828).

En este trabajo se explorará la primera canción (“*Geburt Mariä*”, “El nacimiento de María”) del ciclo para voz y piano *Das Marienleben*, op. 27 (1923 y 1948), del compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963). Hindemith es considerado uno de los compositores modernos más prolíficos de su generación. Compuso el ciclo de canciones *La vida de María* (1923), basado en unos poemas del mismo nombre, del poeta checo Rainer Maria Rilke (1875-1926) quien se inspiró a su vez por las pinturas del alemán Heinrich Vogeler (1872-1942). El pintor mostró al poeta los bosquejos de una *Anunciación* y de un *Descanso en la huida a Egipto*, que inspiraron a éste a escribir los primeros dos poemas del ciclo.

Se realizará una contextualización de la vida del compositor, algunas generalidades acerca del poeta, acercamiento al texto del alemán al español y para finalizar se mostrará un análisis acerca de las dos versiones de la canción, evidenciando las diferencias y entre estas los posibles sentidos.

Paul Hindemith (1895-1963)

Compositor alemán de la primera mitad del siglo XX, fue uno de los cuatro fundadores del modernismo al lado de Arnold Schoenberg (1874-1951), Igor Stravinsky (1882-1971) y Bela Bartók (1881-1945); desarrolló una labor importante como pedagogo, en las cátedras de teoría musical y composición en la Escuela Superior de Música de Berlín (1927), el Conservatorio de Ankara (1935-1937); la Universidad de Yale (1940-1951) y la Universidad de Zürich (1953).

Prolífico y talentoso músico, tocaba el violín y la viola y compuso para formatos de música de cámara, de orquesta y de ópera; dirigió la orquesta de la ópera de Frankfurt (1915-1923) y fue reconocido como uno de los compositores más importantes de su generación, desarrolló su propio método respecto al tratamiento de la armonía y la tonalidad basado en una jerarquía entre la tensión (disonancia) y la relajación (consonancia).

Durante el siglo XX se realiza una búsqueda de nuevas posibilidades sonoras esto se ve reflejado en diferentes estilos y corrientes con ciertas características armónicas, se llega al atonalismo que supone unas relaciones diferentes de las conocidas en la armonía tonal tradicional, resalta entonces y como punto de partida en este siglo el dodecafonismo una técnica compositiva basada en series de doce notas creada por Arnold Schoenberg, que da paso al serialismo con Olivier Messiaen (1908-1992) y Pierre Boulez (1925-2016) entre otros representantes; la politonalidad, la modalidad y la microtonalidad fueron otras expresiones de experimentación con nuevos lenguajes.

Sin embargo se sienta el precedente con el neoclasicismo de que la música no debe ser reinventada, se caracteriza por la adopción de características de la música de los siglos XVII y XVIII, y se evidencia la influencia notable de la música de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Muchos teóricos e historiadores de la música han ratificado esta noción, viendo el neoclasicismo como una especie de operación de salvamento –una “perestroyka” como hemos aprendido a decir– por lo que el condenado “sistema tonal” le fue dado una reestructuración superficial. Visto de esta manera, el neoclasicismo no es un auténtico estilo moderno sino una “correcta desviación” en el desafío de la historia”. [*Many music historians and theorists have ratified this notion, viewing neoclassicism as a sort of salvage operation –a “perestroyka” as we have learned to say-*

by which the doomed “tonal system” was given a superficial preservative restructuring. On this view, neoclassicism was not an authentic modern style but a “right deviation” in defiance of history.]. (Taruskin, 1993, p. 287)³

Hindemith presenta ideas totalmente opuestas a las de Schoenberg, su lenguaje musical marca centros tonales de tal modo que cualquiera de los doce sonidos puede convertirse en un nuevo centro, en una suerte de neotonalismo *sui generis*.

A pesar de la evidente pérdida de prestigio que ha sufrido la enseñanza tradicional de la armonía, debemos considerarla aún como la rama más importante de la enseñanza teórica...; y aunque ya no forme parte del programa de estudios del atormentado alumno de violín o de piano, será de la mayor importancia en la educación de los futuros profesores de teoría y de historia musical”, escribe Hindemith en 1943 en uno de sus libros más difundidos. (Hindemith, 1959, p. 2).

Para Hindemith, no hay un lenguaje musical nuevo que se pueda inventar; ya todo está creado y basado en un sistema tonal coherente y natural; lo único que queda entonces para él es parafrasear el mismo y hacer con ello un llamado de atención a sus contemporáneos a la razón.

Dentro de la música contemporánea es Hindemith quien parece personificar “el empirismo” [...] (Hindemith) conserva la fe en la tonalidad (la música -en su opinión- no podía ser más que tonal) y reconstruye la tonalidad sobre bases “más naturales”, al considerarla como una exigencia natural y originaria de los sonidos. [sic] (Fubini, 2005, p. 369).

Sus obras vocales abarcan desde composiciones para coro *a cappella* y canciones para soprano y orquesta, hasta un *Requiem* y la ópera “Matías el pintor”. Sin embargo, resalta el ciclo de canciones para soprano y piano *op. 27* por la razón de haber escogido este ciclo por el drama que se encuentra en el texto mismo y no por su matiz religioso.

³ Todas las traducciones del presente artículo son propias.

Rainer Maria Rilke (1875-1926)

Es uno de los poetas más importantes de la lengua alemana, su infancia estuvo marcada por la pérdida de su hermana mayor, su madre Sophie Entz (1851-1931) no la pudo superar y durante los primeros cinco años de su infancia fue vestido como niña e incluso llamado por su nombre.

Dos de sus nombres –René y María– se hace claro el intento de la madre de mostrarlo como una niña a pesar de lo poco efectivo de la oposición de su padre. “Tuve que usar hermosos vestidos largos”, recuerda Rilke muchos años después, “y hasta que empecé el colegio fui como una pequeña niña. Creo que mi madre creyó que yo era una muñeca grande”. [*Two of his names – René and Maria– make plain the mother’s attempt to lend him like a girl against his father’s ineffectual opposition. “I had to wear beautiful long dresses,” Rilke recalled many years later, “and until I started school I went about like a little girl. I think my mother played with me as though I were a big doll.*]. (Freedman, 1998, p. 9).

En el año 1886 ingresa a la academia militar luego de abandonarla por problemas de salud al cabo de unos años, ingresa a la Universidad de Praga y luego se traslada a Múnich donde continúa con su formación en literatura, historia del arte y filosofía. En 1897 el poeta conoce a Lou Andreas-Salomé (1861-1937) una mujer casada con la cual sostuvo un romance que finaliza en 1899 y quien será su confidente hasta su muerte.

Esta temprana intuición de la existencia de una enfermedad creadora vuelve a cobrar forma, en 1897, al conocer a Renée Maria Rilke (Praga, 1875-Suiza, 1926), a quien ella rebautiza como “Rainer”, “puro” en alemán. Rilke tenía entonces 21 años, catorce menos que ella, y entablaron de inmediato una relación que crecería hasta más allá de la muerte, como declara ella en el prólogo a este réquiem escrito a la muerte del poeta. (Frieiro, 2000, p. 11).

El poeta viaja a Rusia, Bélgica, Italia, Dinamarca, Suecia, España, Francia, Holanda; no parece tener un hogar, excepto por algunas breves estancias en París y permanece inmanente una dicotomía de querer una vida estable, hogareña, protegida en la manera tradicional y la del artista nómada, libre, que sentirá como hogar el mundo y se conectará espiritualmente con los lugares.

Contrae matrimonio con la escultora Clara Westhoff (1878-1954) en 1901 con quien tiene una hija Ruth (1901-1972) y por un tiempo parece ser el tipo de vida que Rilke desea tener, sin embargo su naturaleza libre finalmente emerge y se separa de su esposa para continuar con su genio creador inspirándose en paisajes y diferentes culturas a lo largo de su vida hasta su muerte a causa de leucemia en Suiza.

El *Lied* y el ciclo de *Lieder*

Lied es el término en alemán utilizado para designar canción para voz y acompañamiento de piano, es el estandarte por excelencia de la tradición alemana que luchó contra el virtuosismo vocal de los italianos o belcanto, y le apostó a la musicalización de poemas donde la música estuviera al servicio del texto. Según el *Diccionario Oxford de la Música* (Latham, 2008, p. 870), *Lied* es una “palabra alemana que significa “canción”, cuyo uso se generalizó en el siglo XV. [...] Antes del siglo XIX Oswald von Wolkenstein, poeta y compositor tirolés de comienzos del siglo XV, es considerado el creador de la *Lied* con su integración precursora de texto y música”.

Esta forma se da en una época donde el ser humano se afianza desde su ser para configurar el mundo o su mundo a través de la intuición, el sentimiento y la emoción; en el Romanticismo además tienen lugar guerras que dejan a muchos artistas exiliados de su patria como fue el caso

para Hindemith y Rilke.

El *Lied* fue para algunos compositores el medio a través del cual profundizaron acerca de la relación entre texto y música, dándole tanto a la voz como al piano la responsabilidad de ser colaboradores y solistas, ninguno de los dos es más importante que el otro, es una perfecta simbiosis musical que tiene como consecuencia una profundidad y complejidad de dificultades técnicas e interpretativas de alto nivel.

La cumbre de esta forma musical fue con las obras del compositor Franz Schubert (1797-1828) quien logró independizar esta forma del aria de ópera y compuso más de 600 *Lieder* con textos de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Wilhelm Müller (1794-1827), entre otros. Sin embargo se reconocen intentos notables en este género de compositores importantes como Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827), pero es Schubert quien logra consolidar esta forma vocal a través de sus ingeniosas composiciones.

Importantes compositores en lo sucesivo se valieron de esta forma de expresión, Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Hugo Wolf (1860-1903), Richard Strauss (1864-1949), Gustav Mahler (1860-1911) entre otros; experimentaron también con el formato instrumental y compusieron *Lieder* para 2 voces y piano; voz, clarinete y piano; voz y cuarteto de cuerdas; voz y orquesta, entre otros.

Beethoven utiliza por primera vez el término *Liederkreis* que significa Ciclo de Canciones en su obra *An die ferne Geliebte* en 1816 basado en poemas de Aloys Jeitteles (1794-1858).

El impulso de juntar canciones es probablemente tan antiguo como la canción misma. Hacerlo nos permite reflexionar sobre temas, ideas o historias concretos, o sobre la producción de

determinados poetas y compositores. Sin embargo, lo que al principio parecía una actividad bastante normal ha llegado a representar, bajo la forma de ciclo de canciones, un complejo de cuestiones creativas y estéticas completamente fascinantes. Según Charles Rosen⁴, lo que empezó como un modesto género para el aficionado sin ambiciones se convirtió en una importante empresa que rivalizó con la ópera o la sinfonía —el cuarteto de cuerda y la sonata para piano podrían ser mejores puntos de comparación—en peso y seriedad, triunfa más excepcional si cabe porque su base siguió siendo el simple texto poético, y su posición dominante no se ha visto desafiada [sic]. (Tunbridge, 2016. p 1).

Los ciclos de canciones no necesariamente son historias contadas linealmente, *Der arme Peter y Myrthen* con textos de Heinrich Heine (1797-1856) de Schumann son algunos ejemplos de una organización intuitiva donde el compositor decide incluso el orden en que musicalizará los poemas.

Relación texto-música

Poema

La relación poesía-música ha sido motivo de discusión a lo largo de la historia y de reflexión profunda en los círculos de intelectuales, músicos y filósofos. ¿La poesía sirve a la música o la música sirve a la poesía? ¿Cuál se encuentra en una jerarquía más alta?

Según Fubini, en su *Estética Musical* (2005, p. 161) no fue casual que nacieran simultáneamente la armonía y el melodrama; después de la arraigada tradición polifónica modal que no permitía acompañar una voz sino que era una yuxtaposición de voces de igual

⁴ Charles Rosen (1927-2012) pianista y teórico musical estadounidense.

importancia, la armonía parece simplificar y racionalizar el universo sonoro en los modos mayor y menor.

La Camerata Fiorentina del Conde Bardi (1534-1612) en el siglo XVII y los primeros teóricos del melodrama, en su afán de perfeccionar este género, se basaron en el ideal de unificar la poesía y la música como ocurría en la tragedia griega; terminan subrayando el valor de la melodía sobre una armonía que la respetara, evitando lo que llamaron la “barbarie gótica” de la polifonía anterior (*prima prattica*). “El recitar cantado, lo que debía hacer humildemente era secundar, destacar y exaltar los acentos de las palabras [...] aumentando con ello el efecto que producía sobre el oyente.” (Fubini, 2005, p. 176).

Se plantea entonces el problema que supone la coexistencia de dos lenguajes tan distintos; el verbal y el musical; “la música se dirige a los sentidos, en particular al oído; la poesía, por el contrario, a la razón [...] siendo esta realidad, en última instancia, la que constituye la causa de la supremacía de la poesía sobre la música”. (Fubini, 2005, p. 175). La música queda subordinada a la poesía y es censurada moralmente cuando busca la supremacía, según los teóricos del siglo XVII, debido a que se dirige únicamente a los sentidos y en consecuencia produce un placer vacío y superficial.

El culto a la voz en la ópera barroca termina por restar naturalidad al género. Christoph Willibald Gluck (1714-1787), con su reforma, propone poner la música nuevamente al servicio de la palabra; pero Mozart opina lo contrario aunque, con su manejo orquestal, perfila con todos los elementos de su lenguaje musical, la psicología de los personajes y les permite cantar los textos con mayor claridad.

El texto utilizado en un *Lied* es generalmente un poema. El poema –perteneciente obviamente a la poesía– es un genero literario donde se manifiesta la belleza por medio de la palabra; se escribe generalmente en verso que puede estar sujeto o nó a métrica, ritmo y rima. La organización es habitualmente por estrofas que constan de versos y éstos, de hemistiquios. Los poetas escogidos pueden ser de los más importantes en la historia como Goethe, Heine, Schiller; o de poetas menores por razón, generalmente, de la amistad con los compositores. Los temas de los poemas van desde lo pastoril, que describe la naturaleza, pasando por el amor romántico, la religión, lo heróico e incluso la muerte. Encontramos un lenguaje musical usualmente rico y significativo para ambos instrumentos (voz y piano).

El poema (“*Geburt Mariä*”)

La estructura del poema “*Geburt Mariä*” es de tres estrofas compuestas por cuatro versos; cada una de ellas tiene una rima entre los versos primero y tercero, y entre el segundo y el cuarto. Atendiendo ahora al lied que nos ocupa, miremos en primer lugar el texto y su traducción.

Geburt Mariä

I
*O was muß es die Engel gekostet **haben**,*
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
*da sie doch wußten: in dieser Nacht wird dem **Knaben***
die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.

II
*Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die **Richtung**,*
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
*ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine **Verdichtung**,*
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

III

*Denn die beiden waren schon so außer sich vor **Getue**.
Eine Nachbarin kam und klugte und wußte nicht wie,
und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das **Gemuhe**
einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.*

El nacimiento de María

I

Oh, cuánto habría costado a los ángeles
no romper a cantar súbitamente mientras allí se lloraba,
pues bien sabían que en esta noche nacería la madre
al niño, al Único, que pronto aparecería.

II

Desplegando las alas, flotando en silencio señalaron el lugar
donde, sola, estaba la casa de Joaquín.
Ay! sintieron dentro y en ella, volverse aquello poesía,
pero no se les permitía descender allí.

III

Pues ambos padres estaban ya inquietos por el bullicio alrededor.
Una vecina vino a dar consejos sabios sin saber cómo;
y el viejo, cauteloso, fue y silenció el mugido
de una oscura vaca, insólito suceso.

El ciclo (*Das Marienleben*, op. 27)

La vida de María es entonces un ciclo de canciones para soprano y piano, que es la musicalización de una colección de 15 poemas bajo el mismo nombre, en los que se narran aspectos de la vida de María.

Este ciclo de poemas que trata acerca de los sucesos en la vida de María no hace el intento de tratarla históricamente sino como un símbolo de la perfección humana que ella misma alcanza en un estado superior del ser (representado por los ángeles) y cuya vida enriquece otras vidas humanas. La actividad de este ser más puro es aquí ‘cantar’, y el ciclo se abre con la canción de

los ángeles y termina pidiendo a los hombres que se pongan de rodillas y canten. [*This cycle of poems dealing with incidents in the life of Mary makes no attempt to treat Mary historically but only as a symbol of human perfection who herself reaches a higher stage of being (represented by the angels) and whose life enriches other human lives. The activity of this purer being is here 'singen', and the cycle opens with the angels' song and ends commanding men to kneel and sing.*]. (Mackay, 1953, p. 448).

Glenn Gould (1932-1982), pianista canadiense, lo consideró como el mejor ciclo vocal de la historia; Rilke, considerado uno de los más importantes poetas en lengua alemana, escribió este ciclo entre 1912-1913, inspirado por el pintor Heinrich Vogeler quien le había mostrado bocetos de una *Anunciación* y un *Descanso en la huida a Egipto*, que inspiraron los dos primeros poemas del ciclo. Hindemith, un luterano, usa este texto, nó como una expresión religiosa, sino dramática.

El compositor estrenó el ciclo en Frankfurt en 1923; sin embargo, lo revisó en 1936-1939, nuevamente en 1941 y, finalmente, en 1947-1948. Orquestó cuatro de estas canciones en 1939 y dos más en 1959. Finalmente, estrenó la segunda versión en Hannover 24 años después y se percibe en ella su evolución neoclásica.

Las revisiones de la década de 1940 fueron más profundas, Hindemith creía que a la primera versión de *Das Marienleben* le faltaba lo que él llamaba una dimensión ética. Para poder crear una “noble música” de serenidad, modificó e incluso compuso de nuevo algunas de las canciones anteriores. Hizo que las relaciones motivicas fuesen más claras y más consistentes, y cambió los puntos culminantes dramáticos y expresivos de acuerdo con su nueva relectura de la poesía de Rilke. (Tunbridge, 2016, p. 133).

La forma en general está moldeada por el texto, los poemas están agrupados en grupos de cuatro de acuerdo con los temas. Hindemith afirma que, en la segunda versión, logra mejorar la relación texto-música.

Estructura general del ciclo

1. *Geburt Mariä* (Nacimiento de María)
2. *Die Darstellung* (la presentación)
3. *Mariä Verkündigung* (Anunciación a María)
4. *Mariä Heimsuchung* (Visita de María)
5. *Argwohn Josephs* (Sospecha de José)
6. *Verkündigung über den Hirten* (Anunciación a los pastores)
7. *Geburt Christi* (Nacimiento de Cristo)
8. *Rast auf der Flucht in Ägypten* (Descanso en la Huida a Egipto)
9. *Von der Hochzeit* (De la Boda)
10. *Vor der Passion* (Antes de la Pasión)
11. *Pietà* (Piedad)
12. *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* (Consolación de María con la Resurrección)
13. *Vom Tode Mariä I* (De la Muerte de María I)
14. *Vom Tode Mariä II* (De la muerte de María II)
15. *Vom Tode Mariä III* (De la muerte de María III)

Geburt Mariä

Generalidades de la canción en ambas versiones (1923 y 1948)

FORMA

Versión	A	B	A'
1923	cc 1-39	cc 40-79	cc 80-104
1948	cc 1-36	cc 37-77	cc 78-102

MICROFORMA. En el cuadro siguiente, el análisis microformal se refiere a la parte vocal específicamente. La parte pianística puede tener algunas diferencias por cuanto se trata de un entramado polifónico.

Versión/Sección	A	B	A'
1923	2 Periodos P1 cc 1-20 3 Frases ternarias F1 cc 1-7 F2 cc 7-14 F3 cc 15-20 P2 cc 21-39 3 Frases binarias F4 cc 21-25 F5 cc 26-30 F6 cc 31-39	2 Periodos P1 cc 40-59 3 Frases (binaria-binaria-ternaria) F1 cc 40-47 F2 cc 48-52 F3 cc 53-59 P2 3 Frases (binaria-ternaria-ternaria) F4 cc 60-64 F5 cc 65- 71 F6 cc 72-78	1 Período P1 cc 80-104 3 Frases ternarias F1 cc 80-87 F2 cc 88-95 F3 cc 96-104
1948	2 Periodos P1 cc 1-20 3 Frases ternarias F1 cc 1-7 F2 cc 7-14 F3 cc 15-20 P2 cc 21-36 2 Frases (ternaria-binaria) F4 cc 21-28 F5 cc 29- 36	2 Periodos P1 cc 36-62 3 Frases (ternaria-binaria-ternaria) F1 cc 36-43 F2 cc 44-48 F3 cc 49-55 cc 56-57 Transición P2 cc 58-77 3 Frases (binaria-ternaria-ternaria) F4 cc 58-63 F5 cc 64-69 F6 cc 70-77	1 Período P1 cc 78-102 3 Frases ternarias F1 cc 78-85 F2 cc 86-93 F3 cc 94-102

TEXTURA Polifónica

TEMPO *A Leicht wiegende Viertel. Durchweg sehr zart und schlicht*

Negra que se mece delicadamente. A lo largo del camino, dulce y sencillo

B *Ein wenig ruhiger*

Un poco más tranquilo

A' *Wie zu Anfang*

Como al principio

DINÁMICAS

(1923)

(1948)

p, pp, ppp,
mp
crescendo
decrescendo

p, pp
mp
crescendo
decrescendo
mf, f

RANGO VOCAL

(1923)

(1948)



MANO IZQUIERDA PIANO

(Uso de la clave de fa)

Versión	A	B	A'
1923	cc 29-32	cc 48-65 cc 70-79	X
1948	X	cc 40-63 cc 68-77	X

Es importante mencionar los criterios de estructuración armónica del compositor, interpretados desde la perspectiva de otro teórico (Kubitza, 1978):

- La serie armónica entendida como una sucesión de sonidos de orden natural.
- Tono progenitor/serie 1. (Ver anexo 1).

- La fundamental de una sonoridad es definida por intervalos de 4ta o 5ta justa.
- La fundamental puede estar en el bajo o en la voz superior.
- Continúa construyendo sobre tríadas mayores o menores.
- Los intervalos de 7m y 2M son definidos como claros. (disonancias imperfectas)
- Los intervalos de 7M y 2m son definidos como borrosos. (disonancias perfectas)
- Los acordes sin tritono son el reposo mientras que los que tienen tritono generan tensión.
- El compositor divide los acordes en dos grupos para propósitos de la canción, se mencionan algunos. (para ampliar información remitirse a la tesis completa):

GRUPO A (ACORDES SIN TRITONO)	GRUPO B (ACORDES CON TRITONO)						
<p>I</p> <table border="1"> <tr> <td>I₁ fundamental en el bajo, tríadas mayores y menores.</td> </tr> <tr> <td>I₂ fundamental arriba del bajo, tríadas mayores y menores.</td> </tr> </table>	I ₁ fundamental en el bajo, tríadas mayores y menores.	I ₂ fundamental arriba del bajo, tríadas mayores y menores.	<p>II</p> <table border="1"> <tr> <td>II_a Acorde completo de 7^{ma} de dominante</td> </tr> <tr> <td>II_{b1} Fundamental en el bajo, con 7^{ma} de dominante, un único tritono.</td> </tr> <tr> <td>II_{b2} Fundamental arriba del bajo, acorde de 7^{ma} de dominante en inversión, un único tritono.</td> </tr> <tr> <td>II_{b3} acordes de 7^{ma} de dominante con 2 o incluso mas tritonos.</td> </tr> </table>	II _a Acorde completo de 7 ^{ma} de dominante	II _{b1} Fundamental en el bajo, con 7 ^{ma} de dominante, un único tritono.	II _{b2} Fundamental arriba del bajo, acorde de 7 ^{ma} de dominante en inversión, un único tritono.	II _{b3} acordes de 7 ^{ma} de dominante con 2 o incluso mas tritonos.
I ₁ fundamental en el bajo, tríadas mayores y menores.							
I ₂ fundamental arriba del bajo, tríadas mayores y menores.							
II _a Acorde completo de 7 ^{ma} de dominante							
II _{b1} Fundamental en el bajo, con 7 ^{ma} de dominante, un único tritono.							
II _{b2} Fundamental arriba del bajo, acorde de 7 ^{ma} de dominante en inversión, un único tritono.							
II _{b3} acordes de 7 ^{ma} de dominante con 2 o incluso mas tritonos.							
<p>III</p> <table border="1"> <tr> <td>III₁ fundamental en el bajo, con 7^{mas} o 2^{das} (mayores o menores)</td> </tr> <tr> <td>III₂ fundamental arriba del bajo, con 7^{mas} o 2^{das} (mayores o menores)</td> </tr> </table>	III ₁ fundamental en el bajo, con 7 ^{mas} o 2 ^{das} (mayores o menores)	III ₂ fundamental arriba del bajo, con 7 ^{mas} o 2 ^{das} (mayores o menores)	<p>IV</p> <table border="1"> <tr> <td>IV₁ más de un tritono, estridente, con 2^m y 7^M.</td> </tr> <tr> <td>IV₂ fundamental arriba del bajo.</td> </tr> </table>	IV ₁ más de un tritono, estridente, con 2 ^m y 7 ^M .	IV ₂ fundamental arriba del bajo.		
III ₁ fundamental en el bajo, con 7 ^{mas} o 2 ^{das} (mayores o menores)							
III ₂ fundamental arriba del bajo, con 7 ^{mas} o 2 ^{das} (mayores o menores)							
IV ₁ más de un tritono, estridente, con 2 ^m y 7 ^M .							
IV ₂ fundamental arriba del bajo.							

Elaboración propia a partir de Kubitza, 1978.

En la sección A de ambas versiones, se encuentra la introducción en los cc 1-7 exactamente igual. Encontraremos nuevamente esta introducción acompañando directamente la voz en la sección A', completa o con algunos motivos, de manera exactamente igual en ambas versiones.

CC 1-7 (PRIMERA Y SEGUNDA VERSIONES)

sempre legato

III₁ IV₂ III₂ III₁ III₂

Los sonidos resaltados en color rojo son las notas fundamentales. A partir de ellas se forman quintas justas o cuartas justas ascendentes o descendentes.

Si sólo se observan las notas del bajo en los 7 compases, se podría interpretar la quinta justa que se forma del Si - Fa# - Si, como una cadencia de resolución; las siguientes notas Si – La – Si dan la sensación de una subtónica modal, y se percibe entonces como eje tónico la nota Si que representa a María en la tabla que el compositor anexa en la revisión de 1948. (Ver anexo 1)

En los cc 19-20 (1923), la soprano canta en un registro medio bajo y la mano derecha toca la misma nota Mi (Fundamental) una octava por encima, en trino con Fa#; la mano izquierda no tiene notas escritas. “*da sie doch wußten:...*”

CC 19-20 (PRIMERA VERSIÓN)

da⁴ sie doch wuß - ten:

En contraste (1948), la voz canta aquí en un registro medio agudo (más acorde con la tesitura de una soprano) y el piano la acompaña con una tríada aunque ambas manos en clave de sol, un cambio aparentemente sutil.

CC 18-20 (SEGUNDA VERSIÓN)

auf - wient, da⁴ sie doch wuß - ten:

Luego se encontrará un manejo musical totalmente contrastante. De los cc 21-32 de la primera versión, la mano izquierda toca acordes, mientras la derecha juega con notas en tresillos por quintas justas en su mayoría, justamente donde está el verso: “*In dieser Nacht wird dem Kaben...*”. El ritmo que se forma en la mano izquierda parece 2/2 y la mano derecha da la impresión de estar en 9/8, formando así una hemiola (tres pulsos contra dos).

CC 21-23 (PRIMERA VERSIÓN)

Musical score for CC 21-23 (First Version). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with triplets of eighth notes, marked *ppp*. The left hand (bass clef) plays a harmonic accompaniment with chords and some triplets. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

A partir del cc 27-32, continúa realizando tresillos en la mano derecha pero los invierte (espejo) en relación con los tresillos que se encuentran en los cc 21 – 22, para acompañar el verso: “*die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.*”. Se forma una hemiola de los cc 27 a 32 en la mano derecha por la articulación de las cuartas justas y las corcheas de la voz del medio, dando una sensación binaria.

CC 21-22 MANO DERECHA (PRIMERA VERSIÓN)

Musical score for CC 21-22 (First Version) - Right Hand. The score is in 3/4 time and consists of a single staff. The right hand plays a melodic line with triplets of eighth notes, marked *ppp*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

CC 27-28 MANO DERECHA (PRIMERA VERSIÓN)

Musical score for CC 27-28 (First Version) - Right Hand. The score is in 3/4 time and consists of a single staff. The right hand plays a melodic line with triplets of eighth notes, marked *p*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

En la segunda versión, en el verso “*in dieser Nacht wird dem Knaben die Mutter geboren...*” el cambio es significativo. en la mano derecha c 21, decide hacer una escala ascendente sobre FA# y en el c 22, sólo usa tresillos en el segundo y tercer tiempos; después juega con las corcheas en tresillos ó dos por tiempo.

CC 21-22 MANO DERECHA (SEGUNDA VERSIÓN)



En la mano izquierda cc 21-26 de la primera versión, realiza acordes cada 2 tiempos en un compás de 3/4 que dan la sensación de compás binario; en la segunda versión cc 21- 28, cambia la duración de los acordes de cuatro y dos tiempos sucesivamente, que dan la sensación de un compás en 6/4, como si se ampliara el compás ternario.

CC 21-22 MANO IZQUIERA (PRIMERA VERSIÓN)



CC 21-24 MANO IZQUIERDA (SEGUNDA VERSIÓN)



La duración de ciertas sílabas del texto cambian y se señalan de modo diferente:

“dem einen, der bald erscheint.” En la primera versión, en el tratamiento de este verso el compositor resalta la palabra *erscheint* (en español ‘aparece’, una acción); c 33 con anacrusa: alarga la segunda sílaba mientras usa el mismo material de los cc 21-23.

CC 33-36 (PRIMERA VERSIÓN)

En la segunda versión, la palabra resaltada en sol 4 es *Einen*, en español ‘único’ (adjetivo sustantivo).

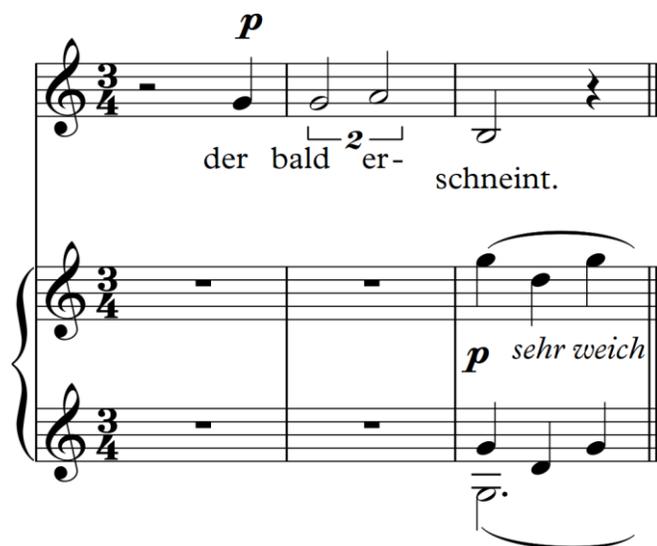
El cambio a la sección B en ambas versiones se realiza de manera muy diferente:

La primera vez, termina la sección A con una *codetta*, mientras que en la segunda versión, pasa directamente a la sección B, elidiendo la voz con la introducción que realiza el piano; en ambas versiones usa el mismo material.

CC 36 – 39 (PRIMERA VERSIÓN) *Codetta*



CC 34 – 36 (SEGUNDA VERSIÓN)



La sección B, en ambas versiones, está construida con el piano que toca a la 8va, intervalos de 4ta. Existe un cambio pequeño en la primera versión: hace un la bemol en la mano izquierda c

46; en la segunda versión, sube al do en la mano izquierda c 42 pero no parece afectar significativamente la armonía.

CC 40 -47 (PRIMERA VERSIÓN) PARTE DEL PIANO

La línea vocal para el segundo verso de la segunda estrofa: “wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,...” cambia en altura; mientras que en la versión de 1923, es cantado en un registro medio – grave de la tesitura; en la de 1948 prefiere la tesitura media – aguda.

CC 47-52 (PRIMERA VERSIÓN) VOZ

CC 43-48 (SEGUNDA VERSIÓN) VOZ

En el verso “*Ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung*”, la voz conserva el mismo ritmo en ambas versiones pero la altura cambia; en la segunda versión, está en el registro medio agudo una cuarta justa por encima de la primera versión.

El acompañamiento también se modifica; en la primera versión, el piano está escrito con más amplitud de sonido, usando el registro agudo en la mano derecha y el grave en la mano izquierda; en la segunda versión, el piano no tiene tanta densidad y la mano derecha toca en el registro medio grave de la clave de sol; la mano izquierda realiza un acorde por compás.

CC 52-60 (PRIMERA VERSIÓN)

ach, sie fühl - ten in sich und im
Raum die rein - ste Ver - dich - tung, a - ber es

CC 48- 55 (SEGUNDA VERSIÓN)

ach, sie fühl - ten in sich und im

Raum die rei - ne Ver - dich - - tung,

Para empezar el cuarto verso de la segunda estrofa: “*aber es durfte...*”, en la primera versión, termina la frase anterior en el piano. En cambio en la segunda versión, realiza una pequeña introducción con material utilizado anteriormente.

Las canciones después de lo anteriormente expuesto, son básicamente iguales hasta el final de la sección B, con excepción de algunas notas cambiadas en la voz o en el piano en cuestión de altura o duración.

La sección A’ en ambas versiones, es exactamente igual en ritmo-melodía, dinámica e indicación de tempo; el único cambio se realiza en la palabra *Alte* (en español, ‘Viejo’), donde la altura en la segunda sílaba de la palabra, con duración de negra, en la primera versión c 81 es un SI 3 y en la segunda versión c 79, un LA 3. Este cambio no parece afectar la armonía.

Conclusiones

Con este acercamiento, que no es el primero ya que el mismo compositor revisó, no sólo el ciclo *Das Marienleben op. 27*, sino también muchas de sus obras, en un ejercicio académico que aplica su teoría neotonal, pude constatar que este tema es de alto interés en ámbitos académicos, especialmente los teóricos, aunque nó en el ejercicio de los ejecutantes.

El poema, ha sido traducido al inglés, francés e italiano pero no se encontró una traducción al español. Es un texto bastante complejo porque, en primer, la lengua alemana no es tan familiar para los hispanoparlantes y en segundo, la manera poética en que está construido se sale de los recursos léxicos más propios de la poesía. Es importante entonces el aporte de este primer acercamiento al español y sería un punto de partida para continuar la traducción del resto de los poemas pertenecientes al ciclo.

Al comparar las dos versiones del Nacimiento de María concluyo lo siguiente:

- En los años veintes, el compositor, que está en una época de experimentación compositiva, intuitivamente va mostrando ya su pensamiento ordenado sobre los ejes tónicos.
- En los años cuarentas y luego de su reflexión, logra concretar su teoría que tendrá como principio los ejes tónicos.
- Es inevitable sentir que la segunda versión, en relación con la primera, pierde espontaneidad y frescura; se percibe que la segunda está más regida por un orden estructurado formalmente.

En 1948, el maduro compositor tomó sus canciones juveniles, completadas en 1923 cuando tenía 28 años, y las volvió a hacer completamente con los principios compositivos, que comenzaron intuitivamente y se habían desarrollado lentamente en un sistema tan racional como riguroso, tal como el método contemporáneo de 12 notas de Schönberg, al cual Hindemith se había opuesto de manera polémica. [*In 1948, the mature composer took his youthful songs, completed in 1923 when he was 28, and reworked them to comply with compositional principles that, commencing intuitive, had slowly developed into a system every bit as rational and constrictive as the*

contemporaneous 12-note method of Schönberg to which Hindemith was polemically opposed.”]
 (Holloway, 2010)

-No ocurre cambio alguno en relación con la tesitura para la voz; abarcan ambas versiones la misma amplitud, desde un mi bemol 3 hasta un la 4; pero la versión revisada, en su estructura interna, se escribe en un registro medio agudo que es más cómodo para cantar; por ende hay mas potencia en el sonido y se vuelve más concreto; en cambio, la primera versión, por estar en el registro medio grave, que implica que el sonido no sea tan sólido y potente como en el agudo colabora con esta atmósfera de espiritualidad donde nada es controlado por uno.

“Existen ciertas crudezas –la credibilidad (sic) vocal, por ejemplo, es algunas veces estirada más allá de límites cómodos.” (Truscott, 1969, p. 1240)⁵.

-En ambas partituras, el compositor marca fraseos; sin embargo, he escuchado muchas versiones donde se canta marcando cada sílaba y sugeriría en cambio, para una buena interpretación de la partitura, mantener el *legato*.

Anexos

1. CENTROS TONALES Y SÍMBOLOS CONCEPTUALES (Hindemith, 1954, p. 11-12)

SERIE 1



Tono Progenitor

Tono más lejano

Número en la serie	Tonalidad	Concepto
1	E	Cristo
2	B	María
3	A	Lo divino y celestial

⁵ “There are certain crudities –vocal credibility, for instance, is at times stretched beyond comfortable limits.”

4	C#	Lo inevitable, fijo, inalterable
5	Ab (G#)	La incapacidad de entender lo que está más allá de nuestra comprensión
6	G	Idílico
7	C	La eternidad
8	F#	Reconocer la insignificancia de todo cuando se compara con lo sublime y lo ininteligible
9	D	La esperanza y la confianza
10	F	Todo lo fraudulento que nos mueve y lo borroso al arrepentimiento y la piedad
11	Eb (D#)	La pureza más grande
12	Bb (A#)	La resistencia humana a aceptar todos los acontecimientos milagrosos

A.

Geburt Mariä

PAUL HINDEMITH

Leicht wiegende Viertel. Durchweg sehr zart und schlicht ♩ = 120

Gesang

p

O was muß es die

sempre legato

Piano

p

pp

9

En - gel ge - ko - stet ha - ben, nicht auf - zu - sin - gen plötz - lich,

p

17

wie man auf-wient, da sie doch wuß - ten: in die - ser

dolce

ppp

23

Nacht wird dem Kna - - ben die Mut -

27

- ter ge - bo - - ren, dem

p *mp*

30

Ei - nen, der bald er -

mf

33

scheint.

ppp

Ein wenig ruhiger

37

Schwin-gend ver-
p

p
fehr weich

43

schwie-gen sie sich und zeig-ten die Rich - tung, wo, al - lein , das Ge - höft lag des

51

Jo - a - chim, ach, sie fühl - ten in sich und im Raum die rein - ste Ver -

mf *p*

58

dich - tung, a - ber es durf - te kei - ner nie - der zu ihm. _____

Ritenuito *pp* *p* *pp*

66 *mp*

Denn die' bei - den wa - ren schon ganz au - ßer sich vor Ge - tu - e. Ei - ne

p

73

Nacht-ba-rin kam und klug-te und wuß-te nicht wie, *p* un der

p *pp* *pp*

Detailed description: This system contains measures 73 through 80. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with dynamic markings of piano (p) and pianissimo (pp).

81

Al - te, vor sich-tig, ging un ver-hielt das Ge - mu - he ei-ner dun-ke-len

pp *p*

Detailed description: This system contains measures 81 through 88. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand, with dynamic markings of pianissimo (pp) and piano (p).

89

Kuh. Denn fo war es noch nie.

pp

Detailed description: This system contains measures 89 through 96. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic marking of pianissimo (pp).

97

Ritard. *pp*

Detailed description: This system contains measures 97 through 104. The vocal line is mostly silent, with a few notes at the beginning. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic marking of pianissimo (pp) and a *Ritard.* (ritardando) marking.

B.

Geburt Mariä

Paul Hindemith
1895-1963

Leicht wiegende Viertel. Durchweg sehr zart und schlicht *p*. 40-42

Singstimme

immer gebunden

O was muß es die

Piano

p *pp*

9

A

En - gel ge - ko - stet ha - ben, nicht auf - zu - sin - gen plötz - lich, wie man

p *pp*

18

auf - wient, da sie doch wuß - ten: in die - ser Nacht

p *pp* 3 3 *p*

24

cresc.

wird dem Kna - ben die Mut - - ter, ge bo - ren,

mp *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3

29 *f* B *mf* *p*

dem Ei - - - - - nen, der bald er -

36 **Ein wenig ruhiger** *p* 108-112

schneit. Schwie-gen ver schwie-gen sie sich und zeig - ten die Rich - tung, wo, al -

p sehr weich

44 *f* C

lein, as Ge - höft lag des Jo - a - chim, ach, sie fühl - ten in sich und im

52 *mf* *mf* *mp*

Raum die rei - ne Ver - dich - tung, a - ber es darf - te kei - ner

zurückhalten **D** Im Zeitmaß **mp** 3

61 **p**

nie-de-zur ihm. Denn die bei - den wa-ren schon so au - ber sich vor Ge-

69 **p**

tu - e. Ei-ne Nach-ba-rin kam und klug-te und wuß-te nicht wie,

78 **E** Wie zu Anfang **p** **pp** **p**

und der Al - te, vor-sich-tig, ging und ver - hielt das Ge - mu - he ei-ner

86 **pp**

dun ke-len Kuh. Denn so war es noch nie.

94

zurückhalten

ppp

Referencias

Freedman, R. (1998). *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*.

Evanston: Northwestern University Press.

Frieiro, L. *Prólogo*. En: Salomé, L. A. (2000). *Rainer Maria Rilke*. Buenos Aires:

Libros del Zorzal.

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*.

(Carlos Guillermo Pérez de Aranda, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Hindemith, P. (1954). *Das Marienleben: Introductory remarks for the new versión of the song cycle (1948)*. New York: Associated Music Publishers.

Hindemith, P. (1959). *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Holloway, R. (2010, 24 de Marzo). Corrective to a fault. *The Spectator*.

Recuperado el 10 de mayo de 2017 de: <https://www.spectator.co.uk/2010/03/corrective-to-a-fault/>

Kubitza, J. L. (1978). *The influence of Hindemith's harmonic theories on das marienleben op.27*. Tesis de Maestría. North Texas State University. Denton, EE.UU. Recuperado de: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc504195/m2/1/high_res_d/1002772589-Kubitza.pdf

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música Oxford*. México: Fondo de cultura.

Mackay, A. T. (1954). The Life of Mary (Das Marienleben). By Rainer Maria Rilke.

With English Translation by N. K. Cruickshank. *Scottish Journal of Theology*, 7(04), 448.

Taruskin, R. (1993). Back to Whom? Neoclassicism as Ideology.

19th-Century Music, 16(3), 286-302. doi:10.2307/746396

Truscott, H. (1969). Hindemith and 'Das Marienleben'. *The Musical Times*, 110(1522),

1240-1242. doi:10.2307/954524

Tunbridge, L. (2016). *El ciclo de canciones* (Juan González-Castelao Martínez, trad.).

Madrid: Ediciones Akal.