

Brecht y la música

Graciela Paraskevaidis

Cursó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Fue becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en Freiburg. Residió en Berlín, como invitada del Programa de Artistas en Residencia (1984) y en Stuttgart, como invitada de la Akademie Schloss Solitude (1998). Sus composiciones han recibido diversos premios (Asociación Argentina de

Compositores, Municipalidad de Buenos Aires, Academia de Artes de Berlín, entre otros) y se han interpretado en numerosos países de América del Sur, Europa, Asia y América del Norte. Ha dictado seminarios y conferencias en diversos países. Autora de numerosos ensayos y dos libros sobre música latinoamericana contemporánea. Colabora regularmente con diversas revistas y sitios web dedicados a la difusión de la música latinoamericana actual.

Todos los años se celebran o conmemoran diversos aniversarios históricos, socio-políticos, artísticos, culturales y científicos, que dan motivo a actos recordatorios como el de hoy.¹ El año 2006 no es la excepción. El mundo artístico europeo-occidental se ha concentrado en el cratitivo 250º aniversario del nacimiento de Mozart, pero en América Latina los aniversarios no son únicamente musicales. El cincuentenario del desembarco del *Granma*, el próximo 2 de diciembre, señala un antes y un después en la historia latinoamericana y el cambio más profundo ocurrido desde las gestas independentistas del siglo XIX y la revolución mexicana de comienzos del XX. Es de celebrar, entonces, esta coincidencia con el cincuentenario de la muerte de Bertolt Brecht, cuyas innovadoras ideas para el teatro y –a partir de éste– también para la música, han ejercido influencia en ámbitos culturales de Europa y también en algunos rincones de América Latina.

¹ Este texto fue leído en una mesa redonda conmemorativa del cincuentenario de Brecht. Casa Bertolt Brecht, Montevideo, 1º de septiembre de 2006.

I. El concepto brechtiano de la música

El activista social, hombre de teatro y cantautor Bertolt Brecht define claramente la función que la música debe asumir en el teatro épico, contraponiendo éste al de ópera dramática: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria.

La música narra en lugar de actuar, hace que el público observe y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos, porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación y porque este ser social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos. El ser humano es perfectible y hay que contribuir a su cambio.

En su *Pequeño órgano para el teatro* de 1948, Brecht explica que:

El gesto general propio de mostrar, que acompaña siempre el gesto de lo que es mostrado en particular, está subrayado en las canciones que el actor dirige al público. De ahí que los actores no deberán pasar directamente al canto, sino que éste ha de estar claramente separado de todo el resto, lo cual puede tener el mejor apoyo en algunos recursos teatrales como ser los cambios de iluminación o el empleo de carteles. La música, por su parte, deberá oponerse categóricamente a que se la utilice como coordinadora general, según suele hacerse con ella,

con lo cual se la rebaja a la condición de sierva rutinaria. La música no debe actuar de acompañante, a menos que lo haga por medio de comentarios. No debe darse por satisfecha con sólo expresarse a sí misma, vaciándose del estado de ánimo que le provocan los acontecimientos.

Y más adelante:

El músico recupera su libertad desde el mismo instante en que no está obligado a crear estados de ánimo que faciliten al público el entregarse por completo a los sucesos de la escena.²

Son conceptos antirrománticos y antineoclásicos que evidencian una clara tendencia hacia la función socializadora del arte y de la música, a través de una dramaturgia materialista de participación directa en el proceso de transformación del hombre –a su vez transformador–, frente a una visión general comprometida y a situaciones que estimulan su conciencia y lo obligan a tomar partido: “Aendere die Welt, sie braucht es!” (¡Cambiad el mundo; lo necesita!) reclama Brecht en *La medida preventiva*, una pieza didáctica escrita en 1930, con música de Eisler.

Firme opositor de la metafísica aristotélica, Brecht también cuestionaba la gran tradición musical germana del siglo XIX, cargada de subjetivismo y desarrollo dramático. Por eso es comprensible su disgusto por la música de Beethoven, sobre la que explicaba que era la descripción de una batalla pero no la batalla misma.³

También se enfrentó a aquel tipo de artista e intelectual –de cualquier nacionalidad y color político– principalmente preocupado por colocarse en el mercado, defendiendo el entretenimiento en desmedro de lo didáctico, contentándose con la experimentación del material y no

² Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater (Pequeño órgano para el teatro)*, 1948, en Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, 1988, pp. 217-218.

³ Hanns Eisler, *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura*, 1990, p. 390. A Brecht no le gustaban las imitaciones, tampoco las musicales, a las que bautizó despectivamente “música” (en lugar de música).

prestando atención a los contenidos. Para apodararlo, acuñó el neologismo “Tui”, en un irónico juego de palabras derivado del alemán *Intellektuell*, neologismo aún ausente – hasta donde he podido comprobar – del famoso diccionario alemán Duden.⁴

II. Brecht y sus colaboradores musicales

Son fundamentalmente tres: Kurt Weill (Dessau, Alemania, 1900 - Nueva York, EEUU, 1950); Hanns Eisler (Leipzig, Alemania, 1898 - Berlín Oriental, RDA, 1962) y Paul Dessau (Augsburgo, Alemania, 1894 - Berlín Oriental, RDA, 1979). Circunstancialmente, también lo fueron Paul Hindemith (Hannau, Alemania, 1895 - Fráncfort del Meno, RFA, 1963); Rudolf Wagner-Régeny (Siebenbürgen, Alemania, 1903 - Berlín Oriental, RDA, 1969) y algunos otros de menor importancia.

En 1929, Hindemith fue invitado para colaborar con Weill en la partitura para la pieza didáctica radiofónica *El vuelo de Lindbergh*. También musicalizó un poema para coro masculino a *cappella*.

Wagner-Régeny sólo escribió la música de escena para *Con bombos y platillos* y para algunos poemas, en los últimos años de vida de Brecht.

En cambio, la relación de Brecht con Weill fue breve pero muy intensa, y su trabajo en común, de gran trascendencia. Entre 1927 y 1933, el binomio colaboró en una serie de éxitos sin precedentes, cuyos títulos más relevantes son *La ópera de dos centavos*; *El réquiem berlinés* (una breve cantata radiofónica para tres voces masculinas e instrumentos de sopro); *Happy end*; *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, y –ya en el breve exilio de París– *Los siete pecados capitales*.

Kurt Weill (cuyo nombre se escribía con “C” y no con “K”) era hijo de un cantor de sinagoga y su educación musical estuvo

marcada por esta tradición. Fue discípulo de composición de Ferruccio Busoni y ya era un compositor de teatro antes de encontrarse con Brecht en la primavera europea de 1927, en un Berlín que se había convertido en foco *fermental* de las vanguardias artísticas y culturales de la Europa de entreguerras.

Coincidentes en la búsqueda de nuevos lenguajes que renovaran formas y contenidos poéticos y musicales, Brecht y Weill crearon un nuevo género dramático-musical, apoyado en el empleo de un tipo de canción que incorporaba al terreno llamado culto determinados recursos de la música popular. Coexisten elementos estilísticos y formas musicales conocidas del pasado (la balada o Moritat, el coral eclesástico, el gran final operático) y de aquel presente, de procedencia popular o bailable (el tango, el blues, el shimmy).

Weill maneja con notable maestría una instrumentación algo áspera y poco convencional, y una individualidad melódico-armónica de particular inventiva y fuerza expresiva. Detrás de esta nueva canción y del concepto de teatro épico está naturalmente Brecht y su gesto dramático-musical. La técnica de números musicales cerrados y autónomos se corresponde con la técnica de montaje brechtiana; las referencias musicales son irreverentemente subvertidas mediante una dialéctica de parodia y distorsión. Un rioplatense encontrará que el “tiempo de tango” en *La ópera de dos centavos* sirve de base a un cínicamente entrañable dúo de amor entre el cashfashion Macheath y la prostituta Jenny, quienes evocan con nostálgica ternura lejanos tiempos compartidos “en aquel burdel donde fuimos dichosos”.

Después del estreno de la *Ópera de dos centavos*, a fines de 1928,⁵ Weill defendió

(...) el abandono del principio del arte por el arte, el rechazo de los planteamientos artísticos individualistas, la

⁴ Ver “Turandot”, en Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull, *op.cit.*, 1988, pp. 945-950.

⁵ Su estreno rioplatense tuvo lugar en Buenos Aires en 1930.

asunción de las ideas de la música cinematográfica, la incorporación al movimiento musical juvenil, la simplificación de la expresión musical que todo eso trae consigo". [Porque (...) "si el marco de la ópera no soporta semejante acercamiento al teatro contemporáneo, habrá que romper ese marco].⁶

Weill dice que

(...) lo que me atrae hacia Brecht es en primer lugar la fuerte concordancia de mi música con su poesía (...) en largas conversaciones con él, llegué a la conclusión de que sus opiniones acerca de un libreto de ópera concuerdan ampliamente con las mías. (...) Hay que crear un nuevo género que maneje en forma correspondiente las manifestaciones vitales de nuestro tiempo que ya se han transformado completamente.⁷

El estudioso alemán Jürgen Schebera, autor de excelentes libros tanto sobre Weill como sobre Eisler, anota que en *La ópera de dos centavos*

(...) la música de Weill está determinada por tres innovaciones profundas: una nueva agrupación de la orquesta de sólo diez músicos (dos arcos, seis, vientos, piano y percusión); un nuevo estilo de canto derivado de elementos de la música popular que aparece aquí por primera vez como estilo de canción propio de Weill, y los números musicales cerrados en sí mismos.⁸

En el exilio yanqui del cual luego no quiso volver, Weill se convirtió en un afortunado y taquillero compositor de comedias musicales estilo Broadway, como *Lady in the Dark*; *Street scene*, y *Lost in the stars*, cayendo en concesiones consumistas que Brecht seguramente no hubiera aceptado.

Paul Dessau fue el colaborador de Brecht en obras de su última etapa: la ópera *La condena de Lúculo* y las obras teatrales *El círculo de tiza caucásico*; *Madre Coraje*; *El alma buena de Sezuán*; *El señor Púntila y su criado Matti*; *Un hombre es un hombre* y *La excepción de la regla*. Además, musicalizó un número considerable de notables canciones. Su lenguaje es descarnado y directo, pero le falta la seducción de un Weill y el empuje y la coherencia interna de un Eisler. El más longevo de los colaboradores de Brecht, Dessau, compuso –incluso después de la muerte de éste–, varias obras político-partidarias a la sombra del realismo socialista aún vigente en círculos culturales oficiales de la República Democrática Alemana (RDA).

Con Hanns Eisler, Brecht mantuvo una relación muy intensa y prolongada, firmemente apoyada en una entrañable amistad y en la sintonía de sus visiones filosóficas y posiciones políticas. Eisler fue el cabal compañero de ruta para la plenitud de Brecht, en el pensamiento ideológico, en el concepto teórico y en la práctica musical. Ambos habían sustentado desde su juventud ideas progresistas y supieron oponerse –con arriesgada actitud crítica– a ciertas imposiciones del Partido Comunista, al cual se sintieron allegados, pero al que nunca se afiliaron. Recuérdese aquí, por ejemplo, el manifiesto del Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales realizado en Praga en mayo de 1948 (cuatro meses después de que Andrei Zhdánov hubiera oficializado para la música la estética normativa del así llamado realismo socialista), presidido por Eisler, principal autor del citado documento, de cuyo texto se desprenden algunas respuestas directas, no acordes con las resoluciones de Moscú. Y recuérdese también el polémico enfrentamiento surgido a raíz de su ópera *Doktor Faustus*, cuyo texto –del propio Eisler– fue censurado por un obsecuente aparato partidario, lo que determinó el

⁶ Frieder Reinighaus, "Y el tiburón, tiene dientes...", en *Humboldt*, 1998, p. 36.

⁷ Jürgen Schebera, *Kurt Weill*, 2000, p. 57.

⁸ *Ibidem*, p. 55.

abandono definitivo de la composición musical. En esa ocasión, Brecht asumió una encendida defensa de Eisler en los prolongados debates que culminaron con dicha prohibición.

También “el pobre B.B.” padeció personalmente la estrechez mental de las cúpulas políticas, que se opusieron, por ejemplo, al proyecto de llevar al cine *Madre Coraje* al estreno de *Los días de la comuna*.⁹

Eisler, discípulo de Arnold Schoenberg, colaboró con Brecht desde los años berlineses, durante los tiempos sombríos de la Segunda Guerra y al regreso europeo de ambos. Su producción autónoma es voluminosa, torrencialmente irregular y, en más de un caso, de originales rasgos. Eisler encarna decididamente al músico politizado y comprometido, que responde a las exigencias del Brecht militante, poeta y dramaturgo. “El compositor moderno – afirma – tiene que dejar de ser un parásito y convertirse en un luchador”.¹⁰

Junto a la música de escena para *La madre*, *Terror y miseria del Tercer Reich*, *Vida de Galileo*, *Los días de la Comuna* y *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*, quedan innumerables testimonios de la lucha proletaria en forma de coros obreros y marchas –*La canción de la solidaridad* y *La canción del Frente Unido* fueron, junto a la *Internacional*, verdaderos himnos de la Alemania socialista y progresista–, además de innumerables baladas y canciones, donde el texto brechtiano encuentra su contrapartida en expresión y contenido.

La música de Eisler evita el *pathos* melodramático y la sensiblería, tiene enorme fuerza interior y una mayor complejidad compositiva que la de Weill. Está en función de pero no subordinada a; tiende menos a lo mesomusical y busca entroncarse con la propia tradición germana y con la voluntad de otorgarle al material musical una función utilitaria. Su “gesto” musical se identifica perfectamente con el gesto de la épica

brechtiana, pero también con el lirismo intimista y epigramático de algunos poemas del exilio.

En su discurso en la Conferencia de delegados de la Unión de Compositores y Musicólogos Alemanes, celebrada en Berlín el 23 y 24 de febrero de 1957, Eisler declaró: “Desde mi juventud me he empeñado en componer una música que sea útil al socialismo. Con frecuencia ha sido una tarea muy difícil y contradictoria. Pero me parece que es la única digna de los artistas de nuestro tiempo”.¹¹

La biografía de Eisler es un cúmulo de paradojas: a los 16 años, aún alumno *liceal*, fue fichado en Viena por la policía del imperio austro-húngaro como “políticamente sospechoso”. A partir de 1933, los nazis lo persiguieron como “el Marx de la música”. En 1937 estuvo dos semanas en España, donde compuso algunas canciones para las XI Brigadas Internacionales en Murcia (*Canción del 7 de enero*; *Marcha del 5º Regimiento*, y *No pasarán*) y organizó algunos conciertos. Terminada la Segunda Guerra, la Comisión de Actividades Antinorteamericanas pergeñada por el senador McCarthy, lo acusó de agente comunista y, aunque no pudo probar esta filiación, terminó expulsando al compositor y a su esposa, poco tiempo después de haberlo hecho con Brecht y la suya. A raíz de esta comprometida situación, Theodor W. Adorno se negó a co-firmar el libro *Música y cine* que él y Eisler habían escrito, y retiró a último momento su nombre de la primera edición estadounidense, por temor a sufrir las mismas represalias políticas. Ya en la RDA, Eisler fue reiteradamente cuestionado, al mismo tiempo que se le otorgaban las máximas distinciones artísticas, aunque las polémicas no se centraron en la esfera de lo estético-ideológico sino en pugnas político-partidarias.

Fue un compositor que abordó prácticamente todos los géneros conocidos, y

⁹ Wolf Scheller, “Dramaturgo, poeta y marxista”, en *Tribuna Alemana*, 1988, p. 14.

¹⁰ Hanns Eisler, *op.cit.*, 1990, p. 192.

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

también un teórico incisivo, cuyo pensamiento puede sintetizarse en una de sus frases más citadas: "Quien sólo entiende de música, no entiende nada de ella".¹²

Por último, Eisler—autor en 1949 de la música del himno nacional de la RDA—se interesó vivamente por la relación imagen-sonido, componiendo música para *Kuhle Wampe* (1931) de Slatan Dudow con libreto de Brecht; para *Komsomol y Lluvia* de Joris Ivens; para *Los verdugos también mueren* de Fritz Lang, que le valió la nominación al Oscar musical en 1944, pero que no fue obstáculo para que el macartismo lo deportara cuatro años después. También es el autor de la música para el cortometraje *Noche y bruma* (1950) de Alain Resnais y para *Las brujas de Salem* (1957) de Raymond Rouleau.

En 1939, Eisler había estado brevemente en México, dictando clases en el Conservatorio, a expresa invitación de Silvestre Revueltas. En 1940, fallecido éste prematuramente, Eisler volvió allí para asumir la composición de la música para *The forgotten village* de Herbert Kline con guión de John Steinbeck, que Revueltas no había podido escribir.

Guiado por la dialéctica materialista, Eisler expresa que

(...) la música, como todo arte, tiene un determinado objetivo social (...) el rasgo fundamental que define el arte revolucionario es su carácter combativo y didáctico. (...) la transformación del material se produce de manera forzosa por una necesaria transformación histórica de la función de la música en la sociedad.¹³

Una de sus afirmaciones no ha perdido en el mundo de hoy nada de su vigencia: "Detrás de las frases progresistas se esconde con frecuencia una práctica reaccionaria".¹⁴ ■

Referencias bibliográficas

- BRECHT, Bertolt: "Kleines Organon für das Theater" (Pequeño órgano para el teatro). 1948, en Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull: *Musik bei Brecht*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988.
- DÜMMLING, Albrecht: "Wer nur von Eisler etwas versteht ...", en *Eisler-Mitteilungen*, N° 39, Berlin, the International Hanns Eisler Society, 2005.
- EISLER, Hanns: *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura*, La Habana, s/e., 1990.
- LUCCHESI, Joachim y SHULL, Ronald "Turandot", en *Musik bei Brecht*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988.
- REINIGHAUS, Frieder: "Y el tiburón, tiene dientes...", en *Humboldt*, 124, 1998.
- SCHEBERA, Jürgen: *Kurt Weill*, Hamburgo, Rowohlt Verlag, 2000.
- SCHELLER, Wolf: "Dramaturgo, poeta y marxista", en *Tribuna Alemana*, N° 965, 2-III-1988.

¹² Albrecht Dümmling, "Wer nur von Eisler etwas versteht ...", en *Eisler-Mitteilungen*, 2005, p. 20.

¹³ Hanns Eisler, *op.cit.*, 1990, p. 132.

¹⁴ *Ibidem*, p. 240.