

Graciela Pasraskevaídis: Brecht y la música *

I. El concepto brechtiano de la música.

Músico él mismo, cantautor acompañado de su guitarra, y desde niño en contacto con diferentes lenguajes musicales incluidos la ópera y el repertorio de concierto, 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 poco 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. [1]

[1] Bertolt Brecht: “Kleines Organon für das Theater” In: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, 16, Schriften zum Theater, 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1967. Y: “Pequeño órgano para el teatro”. In: Bertolt Brecht: La política en el teatro. Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972.

Son conceptos antirrománticos y antineoclásicos que evidencian una fuerte tendencia a 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 ideológicamente comprometida y a situaciones que estimulan su conciencia y lo obligan a tomar partido:

El mundo de hoy puede ser descrito a los hombres de hoy sólo a condición de que se lo describa como un mundo que puede ser modificado. [2]

Brecht, un opositor de la metafísica aristotélica, 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.

Sobre el género “ópera” - denominación usada por Brecht y Weill para **Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny** y, obviamente, para **La ópera de dos centavos** -, el escritor se explaya así:

La ópera que tenemos es una ‘ópera culinaria’. Y ya era un medio de placer mucho antes de convertirse en mercancía. Sirve al placer, aún allí donde reclama o intermedia formación, pues reclama o intermedia justamente la formación del gusto. [...] ¿Por qué es ‘Mahagonny’ una ópera? Porque la actitud básica es la de la ópera, es decir la culinaria. ¿Se acerca ‘Mahagonny’ al objeto de manera placentera? Sí. ¿Es ‘Mahagonny’ una vivencia? Sí. Porque: ‘Mahagonny’ es una diversión.

La ópera ‘Mahagonny’ hace justicia a lo absurdo del género artístico ópera. Lo absurdo de la ópera radica en que se usan elementos racionales, en los que se buscan lo plástico y la realidad. pero, al mismo tiempo, todo esto es suprimido por la música. Un moribundo es algo real, pero cuando canta, se entra en la esfera de lo absurdo. (Pero si en su lugar cantara el espectador, no sería así.) [3]

Y sobre la función social de la música nos dice:

La idea de que el músico no debe preocuparse en absoluto de la función de su música, se corresponde con un estado social en el cual aquellos que le hacen creer esto al músico son vendedores de mercancías y el músico es el productor de esta mercancía. (Produzca, no más, que todo el resto corre por nuestra cuenta.) El pájaro apenas canta para expresarse. El amor, la guerra, el arte etc. son factores de comunicación humana y como tales dependientes de otros factores del orden social correspondiente. Estas prácticas son esencialmente distintas entre sí, como distinto es también el tipo de dependencia. [4]

[2] íbidem.

[3] Joachim Lucchesi & Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1988.

[4] Frieder Reininghaus: “Y el tiburón, tiene dientes...” .In: Humboldt, 124, 1998.

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 (Hamburgo, Alemania, 1894 - Berlín Oriental, RDA, 1979). Circunstancialmente, también lo fueron Paul Hindemith (Hanau, Alemania, 1895 - Fráncfort del Meno, RFA, 1963), Rudolf Wagner-Régeny (Siebenbuerger, Alemania, 1903 - Berlín Oriental, RDA, 1969) y algún otro de muy menor presencia.

Me centraré en los tres más significativos: Weill, Eisler y Dessau.

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 pequeña Mahagonny** o **Mahagonny-Songspiel** (volveré sobre esta denominación más adelante) de 1927, **La ópera de dos centavos** de 1928, **El réquiem berlinés** (una breve cantata radiofónica para tres voces masculinas e instrumentos de sopro) y **Happy end** (o sea final feliz), ambas de 1929, **Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny** (la “gran” Mahagonny) de 1930 y - ya en el breve exilio de París - **Los siete pecados capitales** de 1933. En París, Weill recibió apoyos incondicionales como los de Jean Cocteau, Darius Milhaud y Arthur Honegger, pero manifiesta hostilidad de una patota encabezada por Florent Schmitt, que llegó a perturbar e interrumpir un concierto con obras de Weill, al grito de *Heil Hitler*.

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, la *Moritat*, el coral eclesiástico, el gran final operático) y del presente, de procedencia popular oailable (el tango, el blues, el shimmy).

Weill maneja con notable maestría una instrumentación áspera, agresiva 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 cafishio Macheath y la prostituta Jenny, quienes evocan con nostálgica ternura lejanos tiempos compartidos *en aquel burdel donde fuimos dichosos*. Se observa aquí claramente una construcción melódica muy pegadiza, apoyada en un cadencioso ritmo.

Ejemplo 1: Kurt Weill: Zuhälter-Ballade (la balada del cafishio) de la **Ópera de dos centavos** (1928). Registro de 1930 con el reparto original.

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

[...] el abandono del principio del arte por el arte, el rechazo de los planteamientos artísticos individualistas, la asunción de las ideas de la música cinematográfica, 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. [5]

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. [6]

El estudioso alemán Jürgen Schebera, autor de excelentes libros recientes 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. [7]

Los rasgos característicos de la musicalización de la poesía brechtiana son:

- melodía de tratamiento silábico, sin ornamentos, sencilla de cantar, generalmente en el ámbito de una octava, y de frases cortas,
- canto natural, no operático es decir sin vibrato, lo que facilita la total comprensión del texto,
- acompañamiento musical con pocos instrumentos, de un agrupamiento no tradicional de los mismos,
- números cerrados (canciones, baladas), es decir, se autocontienen y prescinden de transiciones o puentes de o hacia el texto teatral, con incorporación de elementos de música popular del momento, o alusiones a la tradición germana,

[5] Jürgen Schebera: Kurt Weill Rowolht, Hamburg, 2000.

[6] íbidem.

[7] íbidem.

- estructura musical estrófica, a menudo utilizando una misma estrofa musical para varias estrofas poéticas diferentes. o alternando dos estructuras musicales para diversas estrofas poéticas de la narración, un tratamiento que se remonta a la historia del *Lied* alemán y que también Schubert utilizó reiteradamente,
- de acuerdo con esta concepción, la resultante musical es a menudo de tipo circular o cíclico, retornando siempre a la misma melodía con su mismo acompañamiento, pero con textos que avanzan en la narración dramática.

Algunas de estas características se observaron en el primer ejemplo y estarán también en el siguiente, a través de la narración acerca de Surabaya Johnny - sosías del Macheath de **La ópera de dos centavos** -, un marino mentiroso, crápula y explotador, pero capaz de despertar la profunda pasión de su joven víctima abandonada.

La canción se articula en seis secciones que, musicalmente, se reducen a dos: A y B, alternadas tres veces cada una: A - B - A - B - A - B. En A tiene lugar el relato propiamente dicho desde la seducción hasta el abandono; en B, la expresión de los sentimientos y súplicas de la muchacha.

Ejemplo 2: Kurt Weill: "Surabaya Johnny" de **Happy End** (1929). Versión de Cathy Berberian y Bruno Canino.

Paul Dessau, compositor y director de orquesta proveniente de una familia de músicos, fue el colaborador de Brecht en obras escritas tanto en el exilio como posteriormente en Berlín Oriental: **El alma buena de Sezuán** (1940), **El círculo de tiza caucásico** (1944) - a la que también Eisler puso música diez años después - , **Madre Coraje** (1941), **La excepción y la regla** (1948), la ópera **La condena de Lúculo** (1949) y **El señor Púntila y su criado Matti** (1949). Es decir que se alternó con Hanns Eisler en la colaboración con Brecht. Además, y al igual que Eisler, musicalizó un número considerable de notables canciones, independientes de las obras teatrales. Su lenguaje es descarnado y directo, pero tal vez le falta la seducción de un Weill y el empuje y la coherencia interna de un Eisler.

En la canción de Grusche del **Círculo de tiza caucásico** sobre los cuatro generales, el texto brechtiano pone en evidencia su antimilitarismo: de los cuatro generales que marcharon sobre Irán, ninguno cosechó triunfos. En cambio, Kobakidse, sí, como lo glorifica el estribillo *Sosso Kobakidse*. Gisela May ha sido una de las más extraordinarias intérpretes de la segunda posguerra del repertorio brechtiano y es un referente insoslayable, tal como en su época lo fueron Ernst Busch o Lotte Lenya y luego Hilmar Thate.

Ejemplo 3: Paul Dessau: La canción de Grusche "Cuatro generales" del **Círculo de tiza caucásico** (de la versión de 1953/54).

En la canción del octavo elefante, perteneciente a **El alma buena de Sezuán**, el tratamiento estrófico se inicia con una breve introducción musical y se cierra con una breve coda, apoyando el texto variado sobre la misma música. Es la historia de los siete elefantes del señor Chin vigilados por el octavo, que debían roturar un bosque antes del anochecer. También por Gisela May.

Ejemplo 4: Paul Dessau: Canción del octavo elefante de "El alma buena de Sezuán" (1947/1948).

Con Hanns Eisler, Brecht mantuvo una relación muy intensa y prolongada, firmemente apoyada en una entrañable amistad y en la sintonía de sus 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 Zhdánov hubiera oficializado para la música la estética normativa del "realismo socialista". Este congreso fue presidido por Eisler, principal autor del citado documento, de cuyo texto se desprenden algunas respuestas directas, no acordes con las resoluciones y directivas 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 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.

Eisler, discípulo de Arnold Schoenberg, colaboró con Brecht desde 1929, es decir en los años berlineses de la entreguerra, luego durante los *tiempos sombríos* de la guerra y el exilio y al regreso europeo de ambos. Su producción autónoma es voluminosa, torrencial y, en más de un caso, irregular, compleja y 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. [8]

En la **Canción del Frente Unido**, el llamamiento es a los trabajadores, quienes sólo podrán ser liberados por acción del proletariado; por lo tanto, se los convoca a integrarse y unirse a este frente. Hay una introducción y una coda, idénticas, y dos bloques estróficos - A y B - que se alternan cuatro veces: A con textos diferentes y B con un mismo estribillo.

Ejemplo 5: Hanns Eisler: La canción del Frente Unido (1934).

Es curiosa la opción de Eisler de utilizar - aquí y en otras canciones obreras y de lucha - la tonalidad menor y no el modo mayor, tal vez para subrayar el gesto dramático. Lo mismo ocurre en la emblemática **Cancion de la solidaridad**, que se incorporó a la música del filme **Kuhle Wampe o ¿de quién es el mundo?** (1931), de Slatan Dudow con libreto de Brecht. **Kuhle Wampe** - en dialecto berlinés algo así como barrigas vacías - pertenece a la mejor cinematografía de la época sobre la desocupación y la inflación producidas por la catástrofe económica de Alemania en 1929.

[8] Hanns Eisler: Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura. La Habana, 1990.

Esta canción en tiempo de marcha también se estructura sobre dos bloques estróficos: el primero actúa como estribillo musicalizando el texto:

*¡Adelante! Y no olviden dónde se apoya nuestra fuerza. Con hambre o con comida.
¡Adelante! Y no olviden la solidaridad.*

En la sexta y última vez que el coro reitera este estribillo, hay algunas variantes musicales (en el ritmo) y de texto:

¡Adelante! Nunca olviden hacer esta pregunta concreta: Con hambre y con comida, ¿de quién es el mañana, de quién es el mundo?

Las cinco estrofas del solista recorren opresivas imágenes proletarias e incluyen al final la cita:

Proletarios del mundo, ¡uníos y seréis libres!

Ejemplo 6: Hanns Eisler: La canción de la solidaridad (1931).

Estos testimonios de la lucha proletaria en forma de coros obreros y marchas musicalizados por Eisler fueron, junto a la **Internacional**, verdaderos himnos de la Alemania socialista y progresista. Junto al ya mencionado Ernst Busch, Eisler participó en numerosos actos políticos y en manifestaciones de movilización social en el Berlín de comienzos de la década de los años treinta.

El compromiso social se extiende a la música de escena para **La madre** (1931), **Los cabezas redondas y los cabezas puntiagudas** (1932), **Schweyk en la segunda guerra mundial** (1943), **Terror y miseria del Tercer Reich** (1945), **Vida de Galileo** (1938), la nueva versión de **La madre** (1951) ya con y por el Berliner Ensemble, y **Los días de la Comuna** (1949-1956), estrenada a pocas semanas de la muerte de Brecht.

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 antiguas tradiciones germanas, en un concepto que el compositor definía como la voluntad de *retomar un material musical en su función utilitaria*. Su gesto musical se identifica perfectamente con el gesto de la épica brechtiana, pero también con el lirismo intimista y casi schubertiano de las canciones de cuna de una madre proletaria, descarnadas en la descripción de la miseria.

Ejemplo 7: Hanns Eisler: I y II de las “Canciones de cuna de una madre proletaria” (1932), que también fueron musicalizadas por Dessau. Canta Gisela May.

En cambio, en “Y qué recibió la mujer del soldado” de **Schweyk**, la estructura de ocho estrofas poéticas y musicales y el gesto expresivo inicialmente triunfal, concluyen con un gesto fúnebre. Vale la pena resumir el texto, en prosa lisa y llana, describiendo irónicamente la trayectoria del ejército nazi, desarrollada en seis estrofas en modo mayor, radiante tecnicolor y contagioso *swing*:

- *¿Qué recibió la mujer del soldado desde Praga? Zapatos de taco alto.*
- *¿Qué recibió la mujer del soldado desde Varsovia? Una camisa de lino.*
- *¿Qué recibió la mujer del soldado desde Oslo? Un cuellito de piel.*

- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Rotterdam? Un sombrero holandés.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Bruselas? Refinados encajes.
- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde París? Un vestido de seda.

Pero concluye - en un cambio de modo típicamente schubertiano - con el previsible desenlace:

- ¿Qué recibió la mujer del soldado desde Rusia? El velo de viuda.

También Dessau musicalizó este texto, independientemente de la obra, en una práctica devenida habitual en el universo de los colaboradores brechtianos.

Ejemplo 8: “Y qué recibió la mujer del soldado” de **Schweyk en la 2ª guerra**, en la versión de Eisler. Por Gisela May.

De la misma obra de teatro - **Schweyk en la 2ª guerra** -, es “La canción del Moldava”, también de evocación schubertiana en su presencia instrumental, reflejando el fluir de las aguas como metáfora del transcurso del tiempo:

*Los tiempos cambian, los gigantescos planes de los poderosos llegan a su fin.
La noche tiene doce horas y luego llega el día.*

Ejemplo 9: Hanns Eisler: “La canción del Moldava” de **Schweyk en la 2ª guerra**. Por Gisela May.

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, Hanns Eisler declaraba:

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. [9]

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 la segunda mitad de enero de 1937 estuvo 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. Su estadía precedió en seis meses la gira española de Silvestre Revueltas en apoyo de la causa republicana.

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. A raíz de esta comprometida situación, Theodor W. Adorno se negó a co-firmar el libro sobre **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.

[9] íbidem.

Ya instalado en la República Democrática Alemana, 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.

Eisler fue un compositor que abordó prácticamente todos los géneros conocidos y 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. [10]

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 la ya mencionada **Kuhle Wampe** (1931) , para **Lluvia** (1932) de Joris Ivens - con quien también colaboró en otras ocasiones - , para **Los verdugos también mueren** (1942) de Fritz Lang, que le valió ser nominado al **Óscar** musical (aunque lo ganó Alfred Newman) pero no fue obstáculo para que el macartismo lo deportara cuatro años después. También es el autor de la música de **Woman on the beach** (1946) de Jean Renoir, para el cortometraje **Noche y bruma** (1955) de Alain Resnais y para **Las brujas de Salem** (1957) de Raymond Rouleau.

Un gesto que define su personalidad: Alain Resnais quería que un compositor alemán escribiera la música para el documental **Noche y bruma**, que retrataba el campo de concentración de Auschwitz. Le hizo llegar una invitación a Eisler para viajar a París con este objetivo. El músico le respondió inmediatamente con un lacónico telegrama que decía: *Ich komme. Eisler.* (Voy. Eisler.). En 1956, el compositor fue distinguido por esta música con el premio Jean Vigo.

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,

y que:

[...] el rasgo fundamental que define el arte revolucionario es su carácter combativo y didáctico.

Agregando:

La transformación del material se produce de manera forzosa por una necesaria transformación histórica de la función de la música en la sociedad. [11]

[10] íbidem.

[11] íbidem.

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. [12]

Como última reflexión sobre la relación palabra y música en la obra brechtiana, quisiera referirme al *Songspiel*, un término asociado tanto a la pequeña **Mahagonny** como a **La ópera de dos centavos**, y utilizado para definir un género músico-teatral que, partiendo de una canción - *song* en inglés - , entretenida, lírico-sentimental o humorística, estrófica y rimada, se incorporó a la jerga alemana de la primera mitad del siglo XX para denominar la canción de varieté y cabaret - cabaret en el sentido alemán del término, es decir, con contenido de crítica social y política -, que Brecht y Weill utilizaron en las dos obras mencionadas. *Spiel* se refiere a una obra de teatro; por ende, el género *Songspiel* es la integración de este tipo de canciones a un contexto teatral.

No deja de ser interesante el juego de palabras entre *Songspiel* y *Singspiel* - una pieza teatral hablada en alemán, de carácter alegre, con inserción de números musicales cantados o bailados, conformada a través de diversas formas que surgen en Europa desde el siglo XV - . Mozart utilizó este género popular en **La flauta mágica**, el más célebre *Singspiel* alemán, que puede considerarse también un antecedente directo del *Songspiel* brechtiano. Aunque el modelo directo para **La ópera de dos centavos** fue **The beggar's opera** (La ópera de los mendigos) del poeta John Gay y del compositor inglés pero de origen alemán John Christopher Pepusch, compuesta exactamente dos siglos antes, en 1728, y también denominada **Ballad Opera**.

Cito un texto de Brecht al respecto:

El título no significa - como algún traductor alemán ha creído - 'la ópera de los mendigos', es decir una ópera en la que aparecen mendigos, sino una ópera para mendigos. 'The Beggar's Opera', pergeñada a instancias del gran Jonathan Swift, era una parodia de las óperas de Händel y tuvo, según se informó, un éxito tan enorme que arruinó las óperas de éste. Dado que hoy nos falta un motivo tan grande para parodiar como la ópera haendeliana, se ha abandonado cualquier intento de parodia: La música ha sido compuesta nuevamente en su totalidad. No nos faltan hoy los motivos sociológicos de la 'Beggar's Opera': tal como hace doscientos años, tenemos un orden social en el cual más o menos todos los estratos de la población - aunque de manera sumamente diferenciada - se atienen a principios morales, pero no viven de acuerdo a la moral sino naturalmente de la moral. Formalmente, 'La ópera de dos centavos' representa el tipo originario de una ópera: Contiene los elementos de la ópera y los elementos del drama. [13].

[12] íbidem.

[13] Joachim Lucchesi & Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1988.

Quisiera cerrar esta charla con la balada o *Moritat* de Mackie Messer “Y el tiburón tiene dientes”, tal vez el ejemplo más emblemático y conocido de **La ópera de dos centavos**. La *Moritat* se remonta al siglo XVI y era el relato de cantores ambulantes - *Baenkelsaenger* - que informaban sobre acontecimientos ocurridos recientemente. En épocas en que la televisión no hacía morbosos estragos en el alma de la gente, el fax era una entelequia y el correo electrónico pura ciencia ficción, las noticias sobre crímenes, catástrofes y sucesos de la vida pública y privada llegaban, no sin su debida truculencia, a los oídos de la gente a través de estos “comunicadores” ambulantes sin micrófono. Este género de antiguas baladas informativas se convirtió a fines del siglo XIX en la *Moritat* y con ese nombre estilizado subió a la escena germana tanto teatral como cabaretística. Allí la encontró Brecht.

Sobre el canto de las *Songs* en esta ópera, dice Brecht :

Al cantar, el actor lleva a cabo un cambio de función. Nada es más abominable que cuando el actor pretende no darse cuenta de que ha abandonado el plano del discurso común para cantar. Los tres niveles: el discurso común, el discurso elevado y el canto, deben siempre permanecer separados entre sí. [...] En cuanto a la melodía, el texto no la sigue ciegamente: Hay un hablar--contra-la música, que puede tener un gran efecto, que arranca de una sobriedad terca e insobornable, independiente de la música y del ritmo. Si este hablar desemboca en la melodía, entonces debe convertirse en un acontecimiento; para subrayarlo, el actor puede manifestar su propio placer acerca de esta melodía. Es bueno para el actor ver a los músicos durante su parlamento y también bueno, si se le permite prepararse para su parlamento a la vista de todos (por ejemplo, acercando una silla o maquillándose o algo así). En la canción es particularmente importante que ‘el que se muestra sea mostrado’. [14]

En la *Moritat*-balada de Mackie-Navaja se da una excelente síntesis de la narrativa brechtiana y su composición musical: las diferentes estrofas del relato se apoyan en estrofas musicales idénticas, dando lugar a una especie de círculo, que podría continuar sin fin, agregando más noticias y más sucesos al tema. Es también una buena oportunidad para escuchar - en una versión histórica del propio Brecht - sus pautas de interpretación musical y poética.

Ejemplo 10: *Moritat* de Mackie Messer. Grabado en 1928/1929.

[14] íbidem.

Algunas referencias bibliográficas:

Bertolt Brecht (sólo en relación con música)

- Werner Hecht, comp.: Brechts *Dreigroschenoper*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1985.
- Fritz Hennenberg: Das große Brecht-Liederbuch. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1984.
- Fritz Hennenberg: „An jenem Tag im blauen Mond September...“. Ein Brecht-Gedicht und seine musikalische Quelle. In: Neue Zeitschrift für Musik, VII-1988.
- Joachim Lucchesi & Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Suhrkamp. Frankfurt/Main, 1988.
- Frieder Reininghaus: “Y el tiburón, tiene dientes...“. In: Humboldt, N° 124, 1998.

Paul Dessau

- Marie-Luise Bolte: Paul Dessau im Exil. In: Filmexil, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 10/1998.
- Paul Dessau: “De cómo surgió *Lúculo*“. In: Pauta, N° 18, IV-1985.
- Fritz Hennenberg: Paul Dessau. VEB, Leipzig, 1974.

Hanns Eisler

- Theodor Adorno & Hanns Eisler: Komposition für den Film. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1969.
- Albrecht Betz: “A source is revealed: a conversation with Joris Ivens about Hanns Eisler (1972).” In: Journal of Film, Radio & Television, N° 4, Oxfordshire, X-1998.
- Albrecht Betz: “Música, cinematografía, música fílmica. Hanns Eisler en México 1939-1940”. In: Renata von Hauffstengel & Cecilia Tercero, comp.: México. El exilio bien temperado. Instituto de Investigaciones Interculturales germano-Mexicanas. Ciudad de México, 1995.
- Konrad Boehmer: Hanns Eisler, compositeur de la classe ouvrière. s/d
- David Culbert: “Hanns Eisler (1898-1962): the politically engaged composer.” In: Journal of Film, Radio & Television, N° 4, Oxfordshire, X-1998.
- Albrecht Dümling: “Eisler’s music for Resnais’ Night and Fog (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of horror”. In: Journal of Film, Radio & Television, N° 4, Oxfordshire, X-1998.
- Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Reclam, Leipzig, 1976.
- Hanns Eisler: Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura, La Habana, 1990.
- Hanns Eisler: “Bertolt Brecht y la música.” In: Pauta, N° 18, IV-1985.
- Hanns Eisler: “De mi praxis (Sobre el uso de la música en el film sonoro).” In: Lulú, N° 4, BuenosAires, XI-1992.
- Fritz Hennenberg: Hanns Eisler. Rowohl, Reinbek, 1987.
- Fritz Hennenberg: Hanns Eisler. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1986.
- Fritz Hennenberg: “Zu ästhetischen und politischen Positionen von Schoenberg, Eisler und Brecht.” In: Musik und Gesellschaft, 7-1988.
- Georg Knepler: “Hanns Eisler y la posteridad.” In: Revista Musical Chilena, N° 190, VII/XII-1998.
- Helmut Lachenmann: “In Sachen Eisler.” In: Helmut Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1996.
- Günter Mayer, comp.: Hanns Eisler: Musik und Politik. Schriften 1924-1948, I/III. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1973.

- Günter Mayer, comp.: Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948-1962, 2/III. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982.
- Günter Mayer, comp.: Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 3/III. Addenda. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1983.
- Günter Mayer, comp.: Hanns Eisler, der Zeitgenosse. Materialien zu den Eisler-Festen, 1994/1995. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1997.
- Günter Mayer: "Über Praxis und Perspektive des Verhältnisses von Arbeiterklasse und sozialistischer Musikkultur." In: Musik im Übergang, Damnitz Verlag, München 1977.
- Günter Mayer: "Exil - Rückkehr - Neubeginn. Der ungewöhnlicher Weg Hanns Eislers." Separata s/d
- Günter Mayer: "Formalismus-Kampagnen. Russischer Formalismus." Separata de: Wolfgang-Fritz Haug, comp: Historisch-Kritisches Wörterbuch der Marxismus. Band 4, Berlin, 2005.
- Graciela Paraskevaïdis: Catorce maneras de descubrir a Eisler. Mecanoscrito. Conferencia pronunciada en la Casa Brecht, Montevideo, 21-VIII-1998. In: www.gp-magma.net
- Jürgen Schebera: Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Büchern und Dokumenten. Schott, Mainz, 1998.
- Larry Weinstein. "Solidarity Song. The Hanns Eisler Story (1996): some comments from the filmmaker." In: Journal of Film, Radio & Television N° 4, Oxfordshire, X-1998.
- Wilhelm Zobl: "Hanns Eisler. Wiener Jahre 1940-1950." In: KompAkt, N° 2, X-Wien, X-1987.
- Wilhelm Zobl: Eisler: Chronologische Werkverzeichnis der Kompositionen, s/d.
- Wilhelm Zobl: "Die Auseinandersetzung um Eislers revolutionäre Umfunktionierung des Dr. Faustus." In: Argument, Sonderband, AS 5.
- Wilhelm Zobl: Incontro a proposito del Faustus di Eisler. Teatro La Fenice, Venezia, 1979.
- Wilhelm Zobl: "Positionen der proletarisch-revolutionären Kunst zu Tradition und Erbe." In: Beiträge zur Musikwissenschaft N° 1, Berlin, 1979.
- Wilhelm Zobl: "Eisler und die Tradition." In: Musik um Übergang. Damnitz, Verlag, München, 1977.

Kurt Weill

- Theodor W. Adorno: "Zur Frankfurter Aufführung der *Dreigroschenoper*" (1928). In: Kurt Weill 1990, 22 Sendungen des Westdeutschen Rundfunks, Köln, 1990.
- Attila Csampai & Dietmar Holland: Brecht/Weill: Die Dreigroschenoper. / Strawinsky: The Rake's Progress. Rowohl, Reinbek, 1987.
- Miguel Ángel Etchegaray: "*Los siete pecados capitales* de Kurt Weill y Lotte Lenya." In: Pauta, N° 69, I/III-1999.
- David Farneth, Elmar Juchem & Dave Stein: Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten. Ullstein, Berlin, 2000.
- Nils Grosch: "Jahre warten auf einen Film. Kurt Weills Filmmusiken im US-Exil." In: Filmexil, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 10/1998.
- Lotte Lenya Weill: "*La ópera de tres centavos*." In: Pauta, N° 18, IV-1986.
- Tamara Levitz: "Junge Klassizität zwischen Fortschritt und Reaktion. Ferruccio Busoni, Philip Jarnach und die deutsche Weill Rezeption." In: Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft, Dessau. Bd. 1, 1998.
- Tamara Levitz: "Von der Provinz in der Stadt. Die frühe musikalische Ausbildung Kurt Weills." In: A Stranger Here Myself. Kurt Weill-Studien. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1993.

- Joachim Lucchesi: "Kurt Weill zum 90. Geburtstag." In: Neue Zeitschrift für Musik, III-1990.
- Graciela Paraskevaïdis: "Stravinski y Weill en el SODRE." In: Brecha, Montevideo, 22-IV-1988.
- Graciela Paraskevaïdis: Kurt Weill. Mecanoescrito. Conferencia pronunciada en la Casa Brecht, Montevideo, el 7-VII-2000.
- Jürgen Schebera: Kurt Weill: Leben und Werk. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1983.
- Jürgen Schebera: Kurt Weill. Rowohlt, Hamburg, 2000.
- Hans-Heinz Stuckenschmidt: "Encuentros con Kurt Weill". In: Humboldt, N° 74, 1981.
- Kurt Weill: "Acerca de la *Ópera de tres centavos*." In: Pauta, N° 18, IV-1986.
- Kurt Weill: "Prólogo al libro de dirección de la ópera *Mahagonny*". In: Pauta, N° 18, IV-1986.

* Texto para ser leído en la Casa Brecht, Montevideo, 27 de octubre del 2006.