

## Graciela Paraskevaïdis: Catorce maneras de describir a Eisler \*

### I. El joven Eisler en Viena.

Nació el 6 de julio de 1898 en Leipzig, como tercer hijo de Rudolf Eisler, filósofo vienés de origen checo-judío, y de Ida Maria Fischer, descendiente de obreros y campesinos. Hanns definía a su padre como *un neokantiano, ateo y liberal de izquierda*, atributos que sin duda impidieron su acceso a una cátedra en la universidad de Viena. Elfriede (1895) y Gerhart (1897) eran sus hermanos mayores. Con Elfriede (también conocida como Ruth Fischer) mantendrá a lo largo de los años una muy conflictiva relación. Con Gerhart, en cambio, una más estrecha y afectuosa. En 1901 la familia se trasladó a Viena, donde - hacia los diez u once años - Hanns hizo sus primeras tentativas compositivas. Según Gerhart, Hanns era fanático del fútbol, jugaba bien y prefería faltar a clase antes que dejar de participar en un partido.

En 1914 se alejó de la religión judía. Ese mismo año, a los 16 años, aún liceal, fue fichado (primera de innumerables veces en su vida) por la policía secreta austríaca, que había allanado la casa de los Eisler y había señalado a Hanns como *p.v. (politisch verdächtig)* – es decir políticamente sospechoso – por haber compartido la autoría, junto con Gerhart, de un volante antibélico.

Entre 1916 y 1918 fue movilizado y – por orden de la referida policía – sirvió como soldado en un regimiento húngaro, puesto que al no hablar ese idioma, no podía provocar muchos desastres. Fue herido tres veces.

Tras breve paso por el Conservatorio de Viena, que le resultó tediosamente académico y conservador, Eisler fue, entre 1919 y 1924, alumno particular de Arnold Schoenberg y, en 1922, también de Anton Webern, quien sustituyó temporariamente a Schoenberg, ausente de Viena. En su grupo estaban Max Deutsch, Jascha Horenstein y Karl Rankl. La rigurosa disciplina schoenberguiana exigía total entrega a los estudios y ofrecía, entre otras cosas, la posibilidad de clases gratuitas (si los alumnos eran aplicados y no podían pagar) o de pagar – de acuerdo con el grupo – lo que fuera posible a cada uno. Schoenberg consiguió para Eisler, cuyos medios eran exiguos, un trabajo de medio día en las Ediciones Universal. Simultáneamente, comenzó con la actividad coral, dirigiendo los coros obreros Stahlklang y Karl Liebknecht en Viena.

En agosto de 1920, se casó con la cantante y musicóloga Charlotte Demant, quien compartía plenamente sus ideales musicales y sociales.

En 1923, compuso lo que consideró su opus 1: una sonata para piano, dedicada a su maestro y que éste recomendó inmediatamente a la Universal para su edición, además de promover su estreno.

En 1924 se produjo el distanciamiento entre Schoenberg y Eisler. Éste, fuertemente acuciado por la problemática de la función de la música, los diversos lenguajes musicales y el hermetismo elitista del círculo alrededor de su maestro,

publicó – celebrando los cincuenta años de éste – un artículo en la revista Anbruch titulado “El reaccionario musical”. En 1925, recibió el Premio de las Artes de la ciudad de Viena y se trasladó a Berlín.

## II. Eisler, activista político.

En 1926, presentó su solicitud de ingreso al Partido Comunista de Alemania, pero nunca obtuvo respuesta y nunca reiteró el pedido, ni a este partido, ni al austríaco, ni – posteriormente – al SED de la República Democrática Alemana.

De este año son sus **Tres coros para voces masculinas** opus 10, según textos de Heinrich Heine. Sus títulos: Tendencia, Utopía, Democracia, y también los **Zeitungsausschnitte** (Recortes de prensa) opus 11, para voz y piano, una obra en la que Eisler musicalizó avisos de diarios: matrimoniales, fúnebres, etc. Estas canciones apuntan claramente hacia una de las vertientes que interesarán a Eisler permanentemente: lo cotidiano, la realidad, el humor, la ironía.

En 1927, colaboró con el grupo de agitación y propaganda política Das Rote Sprachrohr (El portavoz rojo), compuso las primeras músicas para el cine y el teatro e hizo sus primeras experiencias en el campo de la canción de lucha, género en el que logrará reiterados impactos, a través de varios ejemplos hoy emblemáticos. Fue crítico musical de Rote Fahne (Bandera roja). También en este año tuvo lugar su primer encuentro con Bertolt Brecht, a quien le unirá una fraternal y entrañable amistad, una admiración y respeto mutuos, y objetivos artísticos comunes.

En 1928 nació en Viena su único hijo, Georg Eisler, luego reconocido pintor austríaco, fallecido en 1998.

En 1929 da comienzo al trabajo con Ernst Busch, famoso actor y cantante y también activista político. Conoció a Hedi Gutmann, decoradora de interiores y mujer comprometida intensamente con las luchas sociales de la época, con quien compartió su vida hasta 1932, habiéndose separado ya de su primera esposa. Hedi vivió y trabajó unos años en la Unión Soviética, hasta que cayó víctima de las purgas estalinistas, pasó 18 años en un *gulag*, se la dio por muerta durante la guerra y fue finalmente devuelta a Berlín – ahora oriental – a comienzos de 1957, gracias a las gestiones de Brecht y del propio Eisler.

En mayo de 1930, inició la colaboración con Brecht con la pieza didáctica **Die Massnahme** opus 20 (La medida preventiva), y tuvo lugar su primer viaje a la Unión Soviética.

En 1931 compuso la música para las películas **Niemandland** (Tierra de nadie) de Victor Trivas y **Kuhle Wampe** (Barrigas vacías) de Slatan Dudow, primer film sonoro acerca del proletariado, sobre el candente tema de la desocupación, que incluía el **Solidaritätslied** con texto de Brecht.

En 1932 completó la **Kleine Sinfonie** (pequeña sinfonía) opus 29, con material reciclado de la música para el film **Eis** (Hielo) de Joris Ivens. En este año, conoció a Louise Jolesch, con quien se casará en 1937 en Praga y quien será su compañera hasta 1955.

### III. Eisler en el exilio.

Los nazis lo llamaban el Marx de la música.

En 1933 Eisler dio comienzo a un largo exilio: Viena, París, Londres, Dinamarca. Su hermano Gerhart también debió emigrar, dada su condición de alto funcionario del Partido Comunista.

En 1934, aprovechando su estada en Dinamarca, trabajó con Brecht en la música de escena para **Die Rundköpfe und die Spitzköpfe** (Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas) - una sátira sobre los nazis - , y compuso el **Einheitsfrontlied** (Canción del frente unido).

En 1935 viajó dos veces a los Estados Unidos de Norteamérica, donde cosechó no sólo éxitos sino que ingresó a los prontuarios de la CIA y del FBI, que continuaron engrosando aún luego de su expulsión de los EEUU en 1948. Sus diferentes viviendas fueron repetidamente allanadas, su teléfono intervenido y su correspondencia vigilada.

Trabajó en la **Deutsche Sinfonie** (Sinfonía alemana), completada veinte años después, para cuatro solistas vocales, dos recitantes, coro mixto y orquesta, con textos de Brecht y utilizando el método dodecafónico por primera vez en una obra de tales dimensiones (dura más de una hora). Fue docente en la New School for Social Research, Nueva York. Luego, viajó a Estrasburgo y nuevamente a Moscú.

El 10 de enero de 1937 llegó a Madrid para participar en la guerra civil española. En uno de los campamento de las Brigadas Internacionales compuso tres canciones de lucha, que él mismo cantó para los brigadistas: la **Marcha del 5º regimiento**, la **Canción del 7 de enero** y **No pasarán**. Luego, hizo un nuevo viaje a Dinamarca para visitar a Brecht y compuso el **Réquiem a Lenin**.

En 1938 se trasladó a los EEUU. Actuó como profesor de música en la New School for Social Research, se reencontró con Ivens y compuso música – estrictamente dodecafónica – para **400 millones**, una película de éste sobre China.

En 1939: viajó por primera vez a México.

En 1940 terminó la **Kammersinfonie** (Sinfonía de cámara) opus 69, una de sus composiciones más logradas y audaces en el terreno de la música de concierto. La obra es para quince instrumentos y utiliza la técnica dodecafónica y dos instrumentos eléctricos, novedad para la época: el Novacord y el piano eléctrico. En setiembre llegó nuevamente a México por problemas de visa y residencia en los EEUU. Compuso **Catorce maneras de describir la lluvia** opus 70, dedicada en 1944 a los setenta años de Schoenberg, utilizando el anagrama del nombre de éste, la misma formación instrumental de Pierrot Lunaire (flauta, clarinete, violín, viola, chelo y piano) y el método dodecafónico. Es otra de sus obras significativas (cuyo nombre ha inspirado el título de esta charla), reciclada de la música para la película muda de Joris Ivens **Lluvia**, realizada en 1929. En estos meses musicalizó breves poemas de Brecht sobre el tema del exilio, luego agrupados bajo el título de **Hollywood Song-book** (Cancionero de Hollywood). A finales de 1940 tuvo lugar su tercer y último viaje a México, para

componer la música del film dirigido por Herbert Kline **The forgotten village** (El pueblo olvidado), que Silvestre Revueltas - fallecido el 5 de octubre de ese año - no había podido realizar. La extensa partitura para el film es luego transformada en el **Noneto N° 2**.

En 1942 se mudó a Hollywood y trabajó con Adorno en el libro “Composición para el cine, música para cine”, proyecto de la Fundación Rockefeller. Compuso la música para la película **Los verdugos también mueren** de Fritz Lang. Conoció y se hizo amigo de Charlie Chaplin. Clifford Odets recoge un encuentro entre Eisler, Chaplin y Thomas Mann: *El estirado Dr. Mann quedó encantado con Chaplin, se rió como un liceal y perdió un poco de su digna compostura alemana. Chaplin confesó no haber leído nunca ni una línea de Mann, pero quedó muy contento con él como espectador y nos brindó un gran show.*

También en 1942, Eisler compuso la música para la película **La mujer en la playa** de Jean Renoir, que fue nominada al Óscar en la categoría música (pero no lo ganó). Con Brecht trabajó en **Simone Marchand**, adaptación libre de la vida de Juana de Arco.

En 1947, compuso la música de escena para **Vida de Galileo** de Brecht, estrenada con Charles Laughton, poco antes de los interrogatorios en Los Ángeles y Wáshington ante la comisión de actividades antinorteamericanas (pergeñada por el senador McCarthy). Aquí debió responder a diversas acusaciones, instigadas en realidad contra su hermano Gerhart, particularmente por declaraciones y acusaciones de la hermana de ambos (Elfriede Eisler/Ruth Fischer).

A consecuencia de estos interrogatorios, Brecht es deportado el 31 de octubre de 1947.

#### IV. Eisler en México.

Albrecht Betz apunta que en marzo de 1939 se vencía el permiso de residencia de Eisler en los EEUU, por lo que éste recibió una carta de expulsión, como anuncio de una inminente deportación.

El 8 de marzo de 1939, Eisler le escribió al líder sindicalista mexicano Lombardo Toledano en estos términos: *Una visa para México resulta para nosotros un asunto de vida o muerte. Sabemos que México es el único país que concede el derecho de asilo a los perseguidos políticos y, por ello, me atrevo a dirigirme a usted, solicitando su ayuda.* Sigue luego una sucinta presentación de su trayectoria como músico y docente, y termina: *Estoy convencido de que también podré ser útil al movimiento musical de México. Como quiera que sea, de ninguna manera seré una carga para su país.*

Gracias a la inmediata gestión solidaria de Silvestre Revueltas, Eisler obtuvo las cátedras de armonía e instrumentación en el Conservatorio Nacional de la ciudad de México. El 12 de abril de 1939, el diario Mexico Today (sic) informa: *México abre sus puertas a Hanns Eisler – quien fuera invitado con una recomendación expresa del presidente Lázaro Cárdenas – después de haber recibido numerosos telegramas de personalidades como Thomas Mann, Albert Einstein, Ernest Hemingway, Leopold Stokowsky y otros, quienes pidieron el asilo (...) y Hanns Eisler trae su genio a México. Eisler, cuya revolucionaria música moderna llevó a Hitler a ponerle un precio de mil*

*quinientos marcos a su cabeza, viene invitado (...) y ofrecerá en mayo un concierto en el Teatro de Bellas Artes.*

El citado Betz acota: *Pero los problemas económicos continúan, disminuye su fe en el pago de sus honorarios dentro de la rutina de la burocracia mexicana. A esto se agregan las interminables visitas al consulado norteamericano...*

Revueltas murió el 5 de octubre de 1940 dejando pendiente la composición de la música para el film **The forgotten village** de Herbert Kline con guión de John Steinbeck. Éstos invitaron a Eisler para que volviera a México a escribir la música. Eisler llegó el 15 de diciembre de 1940, contó con seis semanas de plazo y entregó contrarreloj más de ochenta minutos de música. Entrevistado por el New York Times, Eisler relató esta experiencia y terminó diciendo: *Y, por favor, piense usted que yo soy un verdadero compositor, no vaya a decir que solamente escribo música para películas.*

## V. El retorno a Europa.

El 26 de marzo de 1948, Eisler y su esposa son deportados de los EEUU y regresan a Europa. Hasta ese momento se habían sucedido múltiples iniciativas para impedirlo, así como conciertos y homenajes, encabezados por el Comité Nacional Justicia para Eisler, presidido por Aaron Copland y Leonard Bernstein, al cual adhieren prominentes representantes del arte. Los actos finalizan el 28 de febrero con un concierto de despedida en el Town Hall de Nueva York, dirigido por Bernstein. Thomas Mann, Igor Stravinski, Leonard Bernstein, Aaron Copland, Roger Sessions, Clifford Odets, Charlie Chaplin y muchos otros intelectuales y artistas adhirieron repetida y solidariamente – aunque sin éxito – contra la deportación de los hermanos Eisler y sus esposas.

Las respuestas de Hanns Eisler fueron en todo momento inteligentes y brillantes y pusieron en ridículo a sus acusadores. Ninguno de los cargos pudo ser comprobado, pero esto no impidió la deportación.

Llegó a Viena el 1º de abril de 1948. Compuso allí la música para **Höllenangst** (Angustia infernal) de Johann Nestroy. En mayo de 1948 Eisler participó en el Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales en Praga. En esta ciudad, el matrimonio Eisler fue huésped de Joris Ivens, quien se encontraba filmando allí, y con quien no se había visto desde 1940 en México.

## VI. Eisler y el manifiesto de Praga.

Entre el 20 y el 29 de mayo de 1948, tuvo lugar en Praga el Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales, organizado por el Sindicato de Compositores Checos.

En su ponencia, Eisler hizo un análisis marxista de la cultura musical burguesa e incluyó una serie de reflexiones para superar la crisis en la que se encontraba la música contemporánea.

El manifiesto final, redactado por Eisler como presidente del Congreso, recomendaba *encontrar caminos fuera de su tendencia hacia una extrema subjetividad,*

*a fin de que la música se convierta en la expresión de (...) todo lo que es progresista en nuestro tiempo. Y luego, el verdadero internacionalismo en música puede alcanzarse sólo a través del desarrollo de sus características nacionales.*

A la luz de los acontecimientos posteriores, queda claro que el manifiesto fue, además, una clara respuesta cuestionadora de la ofensiva que Andrei Zhdánov lanzara en enero de 1948 en Moscú contra el formalismo musical y a favor del así llamado realismo socialista, que tantos estragos había causado no sólo a la música sino al arte en general.

## **VII. Eisler y Schoenberg.**

Su relación fue conflictiva y osciló entre el radicalismo de uno y el conservadurismo del otro. Sin embargo, el maestro siempre alabó el enorme talento de su discípulo y lo nombraba permanentemente junto a Berg y Webern. Schoenberg apoyó a Eisler desde el inicio de sus estudios, sea recomendándolo para trabajos remunerados, sea para la edición o ejecución de sus obras. Después de años de ruptura, el exilio los acercó nuevamente en Los Ángeles. Schoenberg quedó admirado de las Catorce maneras de describir la lluvia y la incorporó inmediatamente como obra de estudio en sus seminarios. También recomendó a Eisler para una cátedra universitaria. Durante la caza de brujas desatada por los interrogatorios de la comisión de actividades antinorteamericanas, Schoenberg volvió a enojarse con Eisler por no haberse dedicado exclusivamente a componer música, que era para lo que tenía talento, y dejar que otras personas competentes se encargaran de tratar de cambiar el mundo.

En una conferencia en homenaje a Schoenberg, en 1954, cuando éste hubiera cumplido ochenta años, decía Eisler: *Su maestría y originalidad son sorprendentes, su influencia fue y es enorme. Estimo más sus debilidades que las cualidades positivas de varios otros. Es imposible e impensable excluirlo de la historia de la música. Decadencia y ocaso de la burguesía, ciertamente, pero ¡qué crepúsculo! Cuando todos los compositores de moda hayan sido largamente olvidados, todavía podremos aprender algo de él. Schoenberg es el maestro. Le estoy inmensamente agradecido por lo que ha hecho por mí. Lo considero el más grande de los compositores burgueses. Si a la burguesía no le gusta la música de Schoenberg, lo lamento, porque ella no tiene otra mejor.*

## **VIII. Eisler y el compromiso ideológico.**

En tanto marxista, Eisler considera la función social de la música como criterio decisivo: *La música del proletariado sólo puede ser una música aplicada ... el cambio en la técnica del material se ve obligadamente condicionado por un cambio histórico de la función de la música en la sociedad. Me esfuerzo desde mi juventud en escribir una música que sea útil al socialismo. A menudo es una tarea difícil y contradictoria. Pero me parece que es la única digna para el artista de nuestro tiempo. El rasgo fundamental que define el arte revolucionario es su carácter combativo y educativo. Creo que los físicos y los banqueros desempeñan un papel demasiado importante en la música. Nuestros compositores no lo saben, pero habrán de aprenderlo.*

El concepto eisleriano de material nuevo – constantemente sometido a examen crítico – y su tratamiento, no es una abstracción. La crítica a Schoenberg parte de la contradicción entre el material nuevo y el hermetismo e incompreensión del mismo por parte del público.

*La música, como todo arte, tiene un determinado objetivo social. (...) El principio más importante de la música de y para la lucha es dividir la música para que pueda ser aplicada: canciones de lucha, canciones satíricas, etc., y otra, para que pueda ser escuchada, es decir, piezas didácticas, coros de contenido teórico, montajes corales.*

*Nosotros los músicos deberíamos por fin hablar seriamente entre nosotros. Nosotros hacemos siempre como si pudiéramos cambiar el mundo. Lamentablemente es a la inversa: es el mundo el que nos cambia a nosotros.*

*El realismo socialista en música no es un método de composición, sino una actitud del compositor ante el contenido y la relación de éste y la forma.*

*No basta estar a favor de una nueva música de manera abstracta; hay que estar a favor de una nueva cultura. Y ello presupone la eliminación del analfabetismo musical respecto de la música, la divulgación de la cultura musical y, con ello, la elevación del gusto.*

## IX. Eisler y el cine.

*El cine no debe ser entendido aisladamente, como una forma artística en sí, sino que debe entenderse como el medio más característico de la cultura de masas actual, que se sirve de las técnicas de la reproducción mecánica. La utilización de la música en el cine no debe estar visualmente justificada, no debe contener citas del pasado: sonata claro de luna, etc.*

Es significativo el comentario de Resnais acerca de la colaboración con Eisler para **Noche y bruma** (o niebla): *Una película sobre Auschwitz debía tener música de un compositor alemán (...) e informé a los productores que me había decidido por Hanns Eisler. Le escribí una carta y una semana después me llegó un telegrama que decía escuetamente: Guten Tag. Ich komme. Eisler (Buenos días. Voy. Eisler).*

## X. Eisler y el teatro.

En este ámbito, la producción de Eisler se encuentra totalmente bajo las ideas conceptuales señaladas por Brecht. Entre 1930 y la muerte de Brecht en 1956, es no sólo uno de sus más entrañables amigos y leales compañeros de ruta, sino su colaborador más cercano y afín.

En el “Pequeño órgano para el teatro” de 1948, Brecht establece la función de la música: *La música 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.*

Para Brecht – y para Eisler, músico de teatro – la música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, no ensalza su propia autonomía, 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.

Y otra vez en palabras de Brecht: *El mundo de hoy puede ser descripto a los hombres de hoy sólo a condición de que se lo describa como un mundo que puede ser cambiado.*

Sus mayores colaboraciones teatrales fueron **La medida preventiva, La madre, Terror y miseria del Tercer Reich, Vida de Galileo, Los días de la Comuna y Schweyk en la segunda guerra mundial.**

## **XI. Eisler y la República Democrática Alemana.**

El 22 de junio de 1949, fracasadas las gestiones para conseguir trabajo estable en Viena, Eisler se trasladó a Berlín Oriental, capital de la flamante República Democrática Alemana, donde hubo emocionantes reencuentros con Brecht y Ernst Busch. El himno nacional, con letra del viejo amigo y ahora ministro de cultura Johannes R. Becher, resonó por primera vez el 7 de noviembre de 1949 en la Deutsche Staatsoper (ópera alemana del Estado).

En 1950, Eisler fue designado profesor de composición en la Escuela Superior de Música, que desde 1964 lleva su nombre, y miembro de la Academia Alemana de Artes y galardonado con el premio nacional de la RDA.

En octubre de 1952 se publicó el libreto para su ópera **Johannes Faustus**. Brecht, Thomas Mann y Lion Feuchtwanger – primeros en leer el libreto terminado – le comunicaron su aprobación y lo alabaron como un trabajo poético de primer nivel. En 1953 se realizó un extenso debate sobre la ópera mencionada en la Academia de Artes.

Hoy parecería inexplicable este debate desatado por el libreto de Eisler, basado en la novela de Thomas Mann – el último gran humanista burgués -, cuyos primeros esbozos tal vez rondaron ya la cabeza de Eisler en 1945, cuando Mann le iba leyendo capítulos de su obra. En todo caso, fue el 13 de julio de 1951 cuando Eisler decidió comenzar a trabajar en el libreto. Dos días después, Eisler se enteró de la muerte de Schoenberg, ocurrida precisamente ese viernes 13 de julio. Una coincidencia más que simbólica. *La muerte de Schoenberg coincide de una manera muy peculiar con mi nueva tarea, la mayor y más amplia que he osado imponerme hasta ahora.*

La discusión político-partidaria y no ideológico-estética se centró en la figura de Fausto, como traidor de su pueblo (la acción se traslada al siglo XVI y a la guerra de los campesinos) a través del pacto diabólico. Aquí es imprescindible recordar el momento histórico: la guerra fría, la presión de Stalin sobre Ulbricht, la RDA luchando por ser la única heredera de todos los logros progresistas de la historia alemana. Y una nueva ofensiva contra el formalismo en el arte y la música llegaba a la RDA desde Moscú, además del levantamiento obrero del 17 de junio de 1953, duramente reprimido por el oficialismo. Para el aparato comunista el Fausto de Eisler era muy inoportuno en este marco. También sus obras dodecafónicas del exilio dejaron de ejecutarse en Berlín. Un clima muy opresivo, para quien defendía tan encarnizadamente las grandes ideas socialistas. Es increíble cómo en la vida de Eisler se repiten una y otra vez estas

vergonzosas situaciones: en su adolescencia, luego durante la primera guerra mundial, a continuación en la persecución y prohibición de los nazis, en el hostigamiento durante todo su exilio terminando con la deportación de los EEUU, en la indiferencia de Austria y finalmente en un encarnizamiento, que otros intelectuales – Brecht, Ernst Busch – también sufrieron. El libreto es tildado de *antinacional* y *reaccionario* y Eisler – destrozado moralmente – abandona el proyecto de composición y se refugia en Viena.

En 1955 se divorció de Louise Jolesch.

La muerte de Brecht, el 14 de agosto de 1956, fue otro golpe muy duro, del que no se repondrá totalmente, al que se suman otras conmociones sufridas tanto a nivel personal como artístico.

En 1957, compuso el **Noneto N° 3**, las **Canciones de Maiakovski** y **La canción de Margarita**, uno de los pocos fragmentos de la música para la inconclusa ópera Faustus.

En 1958 recibió por segunda vez el Premio Nacional de la RDA, se casó con Stefanie Peschl, talentosa pianista vienesa, a quien conociera tiempo atrás, y quien durante la guerra había participado activamente en la resistencia francesa en París.

En 1959 se estrenó en Berlín su opus magno, la **Sinfonía Alemana**.

En 1960 sufrió un primer infarto en Viena.

En 1952 se estrenó en Londres la **Sinfonía Alemana**. Eisler fue nombrado presidente del Consejo de la música de la RDA. Falleció el 6 de setiembre en Berlín, de un segundo infarto.

## XII. Eisler y su obra.

Su catálogo es impresionante: cincuenta músicas para cine y teatro, más de quinientas canciones, cantatas y coros, obras de cámara y de orquesta y numerosos escritos teórico-conceptuales reunidos en 1956 en una colección que el compositor llamó Escritos para una dialéctica de la música. El método dialéctico incluye el análisis crítico de la propia posición del artista y del teórico. En sus últimos años, cuestionó puntos de vista que en épocas anteriores – bajo otras condiciones sociales – habían demostrado ser acertados y provechosos. Eisler calificaba a la obra de su vida como un estadio histórico que sería superado.

La música de Eisler hace frente al pathos y a la confusión emocional, evita la sensiblería, tiene fuerza interior, complejidad técnica en la música autónoma, busca entroncarse críticamente con la propia tradición a través de la renovación del material, según su concepto de retomar un material musical en su función utilitaria.

Decía en 1953: *... ustedes deben entender que la obra completa de un artista es polifacética, y que cada compositor, junto a obras que son de inmediata comprensión, produce otras más complejas, para tratar de llevar adelante el arte.*

### XIII. Eisler y sus contemporáneos.

Observa sobre Adorno: *Lo peculiar en el caso de Adorno es que uno nunca sabe bien lo que pretende en realidad. De tal suerte, su gran inteligencia y rigor intelectual se convierten en astucia cincelada de manera tan fina cual obra de marquetaría. Pero uno puede ver a través de ella.*

Adorno y Horkheimer eran considerados por Brecht como *Tuis* (una expresión acuñada por éste para referirse a los intelectuales “comprables”, según la utiliza en su novela homónima). Pero la relación de Eisler con Adorno – sin dejar de ser crítica – fue menos tensa.

En todo caso, es bueno recordar que el momento de la impresión del libro que ambos escribieron sobre la música para cine, coincidió con la campaña desatada contra Gerhart y Hanns Eisler en el marco de los interrogatorios sobre las actividades antinorteamericanas a que fueron sometidos los Eisler, Brecht y muchos más, comisión que integraba – entre otros funcionarios – el joven Richard Nixon. Adorno no sólo no salió en defensa de sus colegas, sino que a último momento hizo retirar su nombre del libro, cuya primera edición se publicó sólo con el nombre de Eisler. Después, Adorno escribió: *No había tenido intenciones de convertirme en mártir de una causa que no era ni es la mía. Frente al escándalo, me retiré de la coautoría.*

### XIV. Eisler después de Eisler.

En 1973, Helmut Lachenmann envió una carta titulada “Acerca de Hanns Eisler” a la revista *Kunst und Gesellschaft* (Arte y sociedad): *El momento emocional en Eisler de ninguna manera es demagógico-manipulativo, sino crítico-transparente. No embauca, sí sus epígonos, los folcloristas políticos en la era y el ámbito de los medios masivos orientados pluralísticamente, donde el lego está programado en sus reclamos y derechos de forma totalmente diferente que en la poca de Eisler. Lo reaccionario no es la utilización de material tonal – todos lo usamos voluntaria o involuntariamente -, sino la ininterrumpida utilización de clisés expresivos. Lo reaccionario no es aquello que ‘es familiar al lego musical’, sino lo reaccionario es cómo se maneja: la mera repetición de los contenidos válidos para el pequeño burgués Esto no toca a Eisler. (...) Eisler no era ni un diletante ni un epígono, ni en su pensamiento ni en su accionar. (...) Qué logró Eisler en su momento: quizás aquello que para nosotros hoy significa la música de Luigi Nono (...) Pero lo que tranquiliza a la reacción, es el torpe diletantismo y el primitivismo con los cuales la izquierda se paraliza a sí misma una y otra vez quitándose credibilidad, en lugar de – por encima del propio horizonte dogmático – mantener cohesionadas sus fuerzas críticas.*

En noviembre de 1994 se fundó en Berlín la Sociedad Internacional Hanns Eisler (IHEG). En 1996 se retomó el trabajo para la edición completa de las partituras, escritos y música en 16 CDs de Eisler. El 13 de setiembre de 1997, y luego de diez años de interdicción por parte de los herederos de Brecht, se reestrenó en Berlín por el Berliner Ensemble la pieza didáctica **La medida preventiva**, con música de Eisler, su primera colaboración con Brecht.

En 1998, se multiplican en Alemania las conmemoraciones y homenajes con motivo del centenario de su nacimiento. El 2 de abril se presenta el libro *Eisler* de Jürgen Schebera, la documentación biográfica más completa hasta el momento.

Eisler es el compositor alemán más importante y significativo de toda su generación, a la que pertenece entre otros Paul Hindemith. Su producción es voluminosa, profusa, torrencial y, por ende, irregular en su calidad, pero Eisler se mantiene lúcido y tenaz en la defensa de su compromiso ético, arriesga, a veces se equivoca, a veces acierta.

Hay un poema epigramático de Brecht, musicalizado por Eisler, que dice: *En los tiempos oscuros, ¿se cantaba? Sí, se cantaba acerca de los tiempos oscuros.*

Los tiempos oscuros vuelven una y otra vez en la historia de la humanidad. Las músicas dejan testimonios de las utopías de esa humanidad. La vida personal y la obra musical de Hanns Eisler así nos lo demuestran. Allí radica la esencialidad de su legado.

---

Ejemplos grabados:

- **Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben:** Catorce maneras de describir la lluvia
- **Solidaritätslied:** Canción de la solidaridad
- **Und was bekam des Soldaten Weib:** Y qué recibió la mujer del soldado
- **Vier Wiegenlieder einer proletarischen Mutter:** Cuatro canciones de cuna de una madre proletaria
- **Kammersinfonie:** Fragmento de la Sinfonía de cámara
- **Himno nacional** de la RDA

---

Fuentes consultadas:

- Theodor Adorno & Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1969.
- 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
- Breitkopf & Härtel: *Catálogo de obras y datos biográficos*. Kassel, 1997.
- Albrecht Duemling: "Musik als eingreifende Kunst. Hanns Eisler in den Jahren um 1933". In: *Oesterreichische Musik Zeitschrift*, XII-1988.
- Hanns Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1975.
- 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, Buenos Aires, XI-1992.
- Manfred Grabs, comp.: *Hanns Eisler. Selected Writings*. Seven Seas Books, Berlin, 1976.

- Manfred Grabs: "Darum, Genosse, singe". Zu den Arbeiterchören von Hanns Eisler. In: MusikForum, Heft 1, 1984.
- Manfred Grabs: "Aus Eislers Familienchronik". In: Musik und Gesellschaft, 7-1988.
- 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.
- Christoph Henzel: "Öffnung des Giftschranks. Ein Gespräch mit dem Leiter der Hanns-Eisler-Archivs Eberhard Klemm". In: Neue Zeitschrift für Musik, 11-1990.
- Wolfgang Hufschmidt: Willst du zu meine Liedern deine Leier drehen? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts „Winterreise“ und Eisler „Hollywood Liederbuch“. Pläne, Edition V, Dortmund, 1986.
- Eberhard Klemm: Hanns Eisler für Sie porträtiert. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971.
- Eberhard Klemm: "Erste Berliner Konzerte mit Musik von Hanns Eisler und ihr Presse-Echo". In: Musik und Gesellschaft, VII-1988.
- Dietrich Knothe: "Zur Interpretation von Eislers Chorliedern". In: MusikForum, Heft 2/1984.
- 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. En: 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.
- Musik und Gesellschaft, comp.: "Hanns Eisler und die amerikanische Arbeitermusikbewegung der dreißiger Jahre - eine Chronik in Fotos - und Dokumenten". In: Musik und Gesellschaft, 7-1988.
- Thomas Phleps: "Hanns Eislers Deutsche Sinfonie". In: Kasseler Schriften zur Musik I. Bärenreiter, Kassel, 1988.
- Thomas Phleps: "Die Kunst zu erben, oder Was Haben Hanns Eislers Wiegenlieder mit Franz Schubert zu tun?" In: Neue Zeitschrift für Musik, XI-1988.
- Frieder Reininghaus: "Ein Kalauer ist besser als ein schlechtes Andante. Zu Hanns Eislers Schriften". En: MusikTexte, N° 1, X-1983.
- Rubens Ricciardi: "Eisler in Brasilien". En: Musik und Gesellschaft, 7-1988.
- Jürgen Schebera: Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Büchern und Dokumenten. Schott, Mainz, 1998.
- Jürgen Schebera: "Hanns Eisler und die deutsche proletarische Musikbewegung 1927-1933". In: MusikForum, Heft 2, 1984.
- Jürgen Schebera: "Das Hollywood-Liederbuch". In: Musik und Gesellschaft, 7-1988.
- Karin Schütz & Sylvia Anders: "Gedanken zur Eisler-Interpretation". In: Musik und Gesellschaft, 7-1988.

- Hilde Spiel: "Die verschobene Mutter. Hanns Eisler, die irische Frage und eine Aufführung in London". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4-II-1984.
- Hanns Stein: "Eisler, el genial músico de Brecht". In: El Siglo, Santiago de Chile, V-1971.
- Wilhelm Zobl: "Hanns Eisler. Wiener Jahre 1940-1950". In: KompAkt, N° 2, X-Wien, X-1987.
- 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 im Übergang. Damnitz Verlag, München, 1977.

\* Apuntes para una charla informativa, ilustrada con ejemplos grabados, en conmemoración del centenario del nacimiento del compositor. Casa Bertolt Brecht, Montevideo, 21 de agosto de 1998.