

## *Hanns Eisler.*

### *Contra la tontera en la música*

por  
*Hanns Stein*

Hanns Eisler es un compositor complejo. El conocer su obra ofrece complicaciones. Una de ellas es la enorme cantidad de obras y la variedad de estilos en que se expresa. Muchos creadores componen al comienzo de su carrera en un estilo que les fue transmitido por sus maestros y en el transcurso de su vida van madurando o cambiando su lenguaje para poder expresar todas sus experiencias vitales y musicales. El caso de Eisler es diferente. Desde sus comienzos como compositor hasta su muerte compuso en estilos diferentes, según a qué oyentes se dirigía. Entre sus obras hay unas que se pueden considerar atonales, otras tonales. Compuso música de cámara, música para cine, para teatro —especialmente colaborando con Brecht— obras sinfónicas, sinfónico-vocales y muchísimas obras vocales, tanto corales, algunas sencillas para coros obreros, otras a varias voces con acompañamiento, así como un sinnúmero de canciones de distintas características.

Para entender a Eisler hay que examinar la situación histórica en que le tocó vivir, los problemas socio-político-económicos que tuvo que enfrentar su generación, por ejemplo, la lucha contra el nazismo, dos guerras mundiales y las consecuencias que para Eisler tuvo todo eso.

Muchos importantes músicos de aquella época —los años 20-30 del siglo XX— tomaron posiciones. Ante la política racista de la Alemania nazi —que culminó con el holocausto, pero que comenzó calificando de “arte degenerado” todo lo escrito por judíos o lo que llevaba un signo artístico de vanguardia<sup>1</sup>— muchos de los más importantes músicos alemanes y austríacos solidarizaron con sus colegas judíos y —al tomar posiciones ante la barbarie anticultural— tuvieron que abandonar sus respectivos países. Tal es el caso, entre muchos otros, de Erich Kleiber, Fritz Busch, Paul Hindemith, Hermann Scherchen.

Hanns Eisler fue de los que tomaron las posturas más radicales y militantes. Aunque nunca entró al partido, se consideraba comunista y comenzó a dedicar una gran cantidad de sus creaciones, especialmente vocales, directamente a la sustentación de sus ideas revolucionarias. Buscó entonces un lenguaje musical

<sup>1</sup>Los nazis llegaron tan lejos, que declararon “degenerada” la música de Mendelssohn por el origen judío de éste.

que pudiera expresar en forma clara sus ideas y que pudiera llegar al público obrero. Para ello contaba con los textos ideales del poeta Bertolt Brecht.

Poco después de terminar sus estudios con Schönberg, el cual, sin estar de acuerdo con el ideario político de Eisler, lo consideraba —junto con Berg y Webern— entre sus discípulos más talentosos, Eisler se preguntó a sí mismo: “¿Qué decir, dónde decirlo, cómo decirlo?” La respuesta a la primera pregunta fue: “Articular la necesidad social de cambios revolucionarios”. Con esto quedaba claro cuál era la respuesta de Eisler a la segunda pregunta, ¿dónde decirlo? “donde se reúnen los obreros; según sus ideas, la clase destinada a llevar a cabo los cambios revolucionarios, o sea, en manifestaciones, huelgas, reuniones”. Había que buscar entonces una respuesta a la tercera pregunta, ¿cómo decirlo? Eso significaba encontrar un material musical adecuado, que pudiera llegar fácilmente y ser comprendido por el público obrero.

Así surgió un estilo, la música de lucha, radicalmente diferente de la música sentimental, llena de metáforas, que empleaba medios musicales obsoletos, y que era la que se cantaba normalmente en los coros obreros. Eisler encontró un estilo musical nuevo, sucinto y muchas veces lapidario, que a primera vista puede parecer simple, pero es una sencillez —no simpleza— pletórica de simbolismos y sutilezas. Una sencillez producto de una tremenda elaboración y de una enorme sabiduría musical.

Las canciones de Eisler fueron cantadas en momentos y puntos focales. En momentos decisivos de la lucha contra Hitler, en la guerra civil española resonaban obras como *Canción de la solidaridad* o *Canción del Frente Popular*. También fue Eisler autor del himno de la R.D.A. (República Democrática Alemana).

Durante la emigración vivió 10 años en los EE.UU. Allí se dedicó en gran parte a la música de cine, también dirigió proyectos de investigación y escribió trabajos teóricos considerados básicos sobre ese tema, algunos en colaboración con Theodor W. Adorno. En esa época también nacieron numerosas obras de cámara y canciones en las que aplicaba “métodos avanzados, que en principio habría que preferir”. Estas ideas seguramente surgieron de una reflexión provocada por el hecho de haberse encontrado con un público diferente. Un público “burgués”, pero culto y que simpatizaba con la lucha antifascista.

Una gran parte de los escritos, conferencias y charlas de Eisler tenían como tema el analfabetismo y la tontera en la música. En una de sus conferencias en 1958 sobre “La tontera en la música”, Eisler habla sobre varias formas de decadencia musical popular. Dice: “Este tipo de música decadente —jazz comercial y música de entretenimiento epígona— es la estupidización diaria de los oídos y del mundo perceptivo de los auditores. Es producida desde la mañana hasta la noche por los medios de reproducción mecánicos. Expresa un optimismo de mentira, que es totalmente injustificado, una pseudohumanidad del tipo ‘Todos somos seres humanos’. Un erotismo pequeñoburgués que huele a moho y que da asco. La emoción es reemplazada por el sentimentalismo, la alegría por la bufonería. Es tonta a más no poder”.

En otra parte, refiriéndose a la tontera en la música de concierto y de ópera, dice: “A eso se agrega esa espantosa técnica ilustrativa wagneriana. Cuando se

habla de un perro, la orquesta ladra, cuando se habla de un pájaro, se escuchan gorjeos, cuando se habla de la muerte tienen que hacer un esfuerzo los señores trombonistas; para el amor, los violines suenan agudos en mi-mayor y en la victoria surge la eficaz percusión. Es insoportable”.

Por supuesto que en esta temática también está presente la ideología. Creo que hay que decir en este punto que Eisler vivió, compuso y pensó en una época de polarización ideológica sin igual. Especialmente la inmediata preguerra, la guerra misma desde luego y también la guerra fría. Durante su última época en la R.D.A. experimentó también desilusiones, seguramente no esperadas. Hay una cita en su diario de vida del año 1953, que dice: “Es una pena ver los dolores de parto de un nuevo orden social. Grandes logros, cuestionados a causa de errores incalificables”.

Hubo especialmente un episodio que sumió a Eisler en una profunda depresión. En el año 1953 se produjo en la Academia del Arte de la R.D.A. una discusión sobre el libreto para su ópera *Johann Faustus*. El libreto fue escrito por el propio Eisler y fue duramente atacado por los representantes de la dirección del partido. Los argumentos eran producto del típico dogmatismo stalinista y de la ignorancia. Como dice el profesor Georg Knepler, gran conocedor y amigo de Eisler, en su trabajo manuscrito titulado *Hanns Eisler und die Nachwelt*<sup>2</sup>, que “lo que pretendía la dirección del Partido era mostrar que los artistas y teóricos del arte tenían que aprender, que también en la casa del arte quien manda es el buró político”.

Pese a estas experiencias, por cierto amargas para Eisler, su pensamiento básico, la confianza en el socialismo como solución para los grandes problemas sociales de la humanidad, no varió hasta su muerte.

Por eso para Eisler la preocupación musical primaria no eran los métodos de composición, sino los problemas del contenido. Eso era, además, una cosa sobreentendida en el círculo que rodeaba a Schönberg. Se sabe que obras de cámara de Schönberg y de Berg contenían, codificadas, vivencias personales de sus autores. Que la música tenía que ocuparse de problemas de la humanidad fue reiterado por Eisler en su música, en sus escritos, en sus conversaciones. Al respecto le gustaba mencionar una cita de Goethe: “La pequeña porción de vida interior del autor se agota rápidamente”.

Las obras de Eisler por su forma, por su contenido, por su intención, plantean serios problemas a sus intérpretes. Hanns Eisler tenía una idea clara y definida de cómo quería que se interpretaran sus obras. Hay grabaciones de su trabajo con cantantes en las que él muestra, cantando, qué es lo que quiere. Aparte de las indicaciones en las partituras hay en sus escritos y conversaciones muchas referencias al respecto. Él coincidía plenamente con las teorías sobre interpretación de su amigo Brecht, con el cual crearon tantas cosas en conjunto. Aparte de innumerables canciones, también obras de teatro como, por ejemplo, *Schwejk en la Segunda Guerra Mundial*, *La madre*, *La vida de Galileo* y otras.

En “Materiales para una dialéctica en la música” Eisler escribe: “Los cantantes deberían estudiar urgentemente la teoría y práctica del teatro de Brecht, vale

<sup>2</sup>Este trabajo fue traducido y publicado bajo el título de “Hanns Eisler y la posteridad”.

decir gestualidad, control, claridad; además no-identificarse, sino representar, ni lloriquear, ni gritar. Está claro que, a diferencia de otras artes, la música no se puede dirigir directamente a la razón, puede llegar a la razón sólo por el camino de la emoción”.

Otra cita de la recopilación de *Conversaciones con Hans Bunge*: es la respuesta a la pregunta de Bunge: “¿Quién canta bien sus canciones?” Responde Eisler: “El que sabe cantar sin sentimentalismo, sin ampulosidad ni pathos, sin tonterías de ningún tipo, el que sabe transmitir bien el texto y, sin embargo, cantar, ése las cantará bien. Tengo que confesarle que la cosa es todavía muy difícil. Todos los años aparecen uno o dos tomos de mis obras completas. Aún no veo a los cantantes que los canten. Pero ¿qué quiere que haga? Schubert también se canta horriblemente mal. Bien. Habría que tener primeramente una muy buena voz, una gran musicalidad y lo que yo llamo ‘inteligencia musical’. Eso quiere decir que se cante el texto en forma contradictoria. Así, si aparece la palabra primavera, que el cantante no caracterice la primavera con algún dejo timbrístico”.

Otra cita de la misma recopilación: “Cuando ustedes ven un texto que indica duelo, se ponen tristes. ¿Pero no han aprendido todavía que también duelo se puede cantar de manera viva, con lo que el duelo adquiere mucho más importancia que de esa manera aburrida?”

Las antes mencionadas indicaciones en las partituras son muchas veces muy distintas a las convencionales. Podemos leer, por ejemplo: “interpretar sin parodia, humor ni ingenio”. O bien indica: “ordinario”. Otra: “ppp con extrema discreción”. En muchas partes pide expresamente: “sin sentimentalismo”. O: “amable”. Quiere, según entiendo, obtener lo que Brecht llama “efecto de distanciamiento”. Una tarea difícil de lograr para cantantes que han tenido una formación académica convencional. Pero que, aplicada con inteligencia, puede hacer mucho más interesantes las interpretaciones de toda la música vocal.

Todo esto ejemplifica la originalidad del compositor, del pensador, del hombre Hanns Eisler y su rechazo a las convenciones. Esta característica suya se puso también de manifiesto en el ya mencionado “Faustus Debate”, el debate sobre su obra *Faustus*. Ese episodio marcó toda una época en las discusiones sobre arte en la República Democrática Alemana, lo cual amerita explayarse algo más al respecto: Como ya dijimos, Eisler escribió el libreto para su proyectada ópera *Johann Faustus*, la cual finalmente no fue compuesta. En verdad se trata de algo más que un libreto, es una importante obra literaria y resulta curioso que el *establishment* de la R.D.A. al músico Eisler nunca le haya criticado su obra musical, ni siquiera sus obras “disonantes”, sino que la dura crítica haya sido para su único gran *opus* literario.

Eisler situó la obra en la época de la guerra campesina alemana, o sea, en la primera mitad del siglo XVI. El protagonista, Faust, un intelectual de origen campesino, es partidario y apoya al rebelde dirigente campesino Thomas Münzer; pero Faust, sintiéndose incapaz de cambiar las condiciones terribles que observa a su alrededor, se va complicando cada vez más, sin lograr adoptar posiciones que pudieran llevar a un cambio y a una situación de mayor justicia. Ese conflicto que Faust no logra resolver adecuadamente es el nudo de la trama. Sin embargo, Eisler

no retrata a su protagonista como un personaje totalmente negativo. Más bien como un hombre que busca un mundo más humano, pero que, a pesar de su educación –o justamente por ella–, no encuentra el camino. Faust entonces huye y pacta con los “señores”. Pero ya no es posible negar la verdad de las humillantes condiciones en que viven los campesinos.

Por cierto que esta historia simboliza la “miseria alemana” puesta de manifiesto en el siglo XX: la falla de la intelectualidad alemana en su conjunto de oponerse al advenimiento del nazismo. Para la dirección política de la R.D.A. esta crítica no resultaba tolerable, por una serie de razones, tanto tácticas como conceptuales. Entre otras cosas, porque consideraban a Faust como “la” figura humanista alemana (Goethe) y no aceptaban que Eisler lo transformara en un “renegado”. Reprocharon a Eisler que su obra fuera “pesimista, ajena al pueblo, sin salida, antinacional”. Las discusiones en la Academia del Arte de la R.D.A. afectaron a Eisler fuertemente, a pesar de que tuvo a su lado defensores de gran estatura, como Bertolt Brecht y Arnold Zweig.

Este episodio, típico de la represión cultural estalinista, se resume en las palabras del musicólogo Gerhard Müller, quien afirma: “Eisler no compuso nada más durante muchos años después del debate; los que provocaron el debate son los culpables de que uno de los más grandes compositores del siglo XX enmudeciera antes de tiempo”.

## BIBLIOGRAFÍA

HANNS EISLER

1975 *Gespräche mit Hans Bunge*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

1976 *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig: Verlag Phillip Reclam jun.

PROF. DR. GEORG KNEPLER

1998 *Hanns Eisler und die Nachwelt*. Berlín: manuscrito.

1981 “Hanns Eisler y la posteridad”. Traducción Choly Melnick. *RMCh* LII/190, (julio-diciembre), pp. 64-81.

1998 *Schwierigkeiten mit dem Kennenlernen von Eislers Lebenswerk*. Hofheim: Wolke Verlag.

MAREN KÖSTER

2002 *Musik-Zeit-Geschehen*. Saarbrücken: Pfau-Verlag.