## La música en el teatro épico

M. A. PAMELA S. JIMÉNEZ DRAGUICEVIC Y M. A. BENJAMÍN CORTÉS TAPIA



ertolt Brecht, (1898-1956) director y teórico teatral alemán apostó por un nuevo estilo del teatro, la "Épica" o teatro épico, un teatro narrativo e interpretativo que lo último que pretendía era lograr la identificación del espectador con los personajes que planteaba. Criticó y cuestionó un sistema político -el Nazismo imperante en la Segunda Guerra Mundial- que sigue funcionando más allá de su época, llegando a las nuevas generaciones de teatristas interesados en levantar la mano y no permanecer impávidos ante los acontecimientos que nos inundan día a día. La música fue un elemento altamente significativo en la propuesta teatral de Bertolt Brecht, ¿quiénes fueron sus colaboradores?, v ¿de dónde toma tanta fuerza la música en el teatro épico? Músico él mismo, Brecht da a entender, a través de su teoría, la función que la

música debe asumir en el teatro épico, contraponiendo éste al de la ópera dramática, sobre que 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 psicológicas, 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. El ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación, 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.

La puesta en escena "la ópera de los tres peniques" en 1928 fue la demostración más triunfal del teatro épico. Propuso una primera utilización de la música según criterios nuevos. Su novedad más llamativa fue que los números musicales estaban estrictamente separados de los demás. Esto se percibía ya externamente porque la pequeña orquesta estaba instalada bien visible en el escenario. Cuando se cantaban las canciones la luz cambiaba, se iluminaba la orquesta y sobre el telón del fondo aparecían los títulos de cada número, por ejemplo "Canción de la insuficiencia del afán humano" o "la señorita Polly Peachum confiesa a sus horrorizados padres en una pequeña canción que se ha casado con el bandido Macheath" - y los actores cambiaban de posición para los números (Brecht. 2004: 230).

Brecht, un opositor de la metafísica aristotélica, también cuestionaba la gran tradición musical germana del siglo XIX, cargada de subjetividad 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.

La relación de Brecht con la música fue, en un tiempo, esencial y compleja, ...a pesar del poco interés que le ponía al repertorio o por los temas relacionados con la música que fueran ajenos a sus esfuerzos teatrales (...) sólo una de sus casi cincuenta obras teatrales carece de música. De sus más de 1,500 poemas, unos 600 hacen referencia a géneros musicales, bien en el título o bien en la estructura; concebidas como canciones, la mayoría fueron interpretadas como tales mientras él vivió (Thomson, Peter y Glendyr, Sacks. 1998: 264).

El rechazo de Brecht a ciertos tipos de música era tan extremo que inventó otra manera de hacer música, que denominó "Misuk". Para un músico es difícil describir la Misuk. Sobre todo si no es decadente ni formalista, sino extremadamente cercana al pueblo. Recuerda, quizás, el canto de las mujeres que trabajan en un patio trasero los domingos por la tarde (Eisler según Thomson y Glendyr. 1998: 267).





De sus colaboradores musicales destacan: 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 (Siebenbuergen, Alemania, 1903 - Berlín Oriental, RDA, 1969) y algún otro de menor presencia. Sin embargo, el capítulo estará centrado en los tres más importantes: Weill, Eisler y Dessau.





Kurt Weill 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 conocer a Brecht en el año de 1927, en un Berlín que se había convertido en capital de las vanguardias artísticas y culturales de la Europa de entreguerras.



La relación de Brecht con Weill fue breve pero muy intensa, y su trabajo en común, de gran trascendencia. Entre 1927 y 1933, colaboró en una serie de éxitos sin precedentes, cuyos títulos más relevantes son: La pequeña Mahagonny o Mahagonny-Songspiel de 1927, La ópera de tres centavos de 1928, el réquiem berlinés (una breve cantata radiofónica para tres voces masculinas e instrumentos de viento) y Happy end, 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, compositores europeos de gran trayectoria, pero hostilidad por parte de un grupo de revoltosos encabezada por el compositor de origen francés Florent







Coincidían en la búsqueda de nuevos lenguajes que renovaran formas y contenidos poéticos y musicales, y de esta manera crearon un nuevo género dramático-musical, apoyado en el empleo de un tipo de canción que incorporaba al terreno llamado "culto" a determinados recursos de la música popular; donde coexisten elementos estilísticos y formas musicales conocidas del pasado como la balada, la Moritat, el coral eclesiástico, el gran final operático, y del presente: de procedencia popular o bailable como lo son el tango y el blues.

Schmitt, que llegó a perturbar e interrumpir un concierto con obras de Weill, al grito de Heil Hitler.

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 tiene correspondencia con la técnica brechtiana de montaje; las referencias musicales son irreverentemente alteradas mediante una dialéctica de parodia y distorsión. Un rioplatense encontrará que el "tiempo de tango" en La ópera de los tres 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 Bertolt donde fuimos dichosos". Se puede observar aquí sin lugar a dudas una construcción melódica muy pegadiza, apoyada en un cadencioso ritmo.

Después del estreno de la Ópera de tres 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. Al respecto 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 (Schebera, 2000: 92–93).

El estudioso alemán Jürgen Schebera, autor de excelentes libros sobre Weill y Eisler, anota que en *La ópera de tres 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 (Ibíd.: 123).



**Bertolt Brecht** 

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.
- 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 (Canción popular alemana) y que también Schubert utilizó reiteradamente.

▶ De acuerdo con esta concepción, el resultante musical es a menudo 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 observan en el ejemplo de *La ópera de tres centavos*, un marino mentiroso, degenerado 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. Este ejemplo fue sacado de la canción Happy end (1929) de la obra La ópera de los tres centavos de Brecht, autoría de Weill en la versión de Cathy Berberian y Bruno Canino.

El segundo colaborador es 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 caucasiano (1944) a la que también Eisler puso música diez años después-, Madre Coraje y sus hijos (1941), La excepción y la regla (1948), la ópera La condena de Lúculo (1949) y El señor Púntila y su criado Matti (1949). Dessau 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 de Círculo de tiza caucasiano que compuso Paul Dessau, titulada "Cuatro generales" del Círculo de tiza caucasiano, versión de 1953/54), el texto brechtiano pone en evidencia el antimilitarismo de los cuatro generales

que marcharon sobre Irán, donde 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 obligado, tal como en su época lo fueron Ernst Busch o Lotte Lenya y luego Hilmar Thate.

En la canción del octavo elefante, perteneciente a El alma buena de Sezuán, (Paul Dessau: "Canción del octavo elefante" 1947/1948) el tratamiento estrófico se inicia con una breve introducción musical y se cierra con un breve epílogo, apoyando el texto variado sobre la misma música. Es la historia de los siete elefantes del señor Chin, vigilados por el octavo, debían talar un bosque antes del anochecer. También interpretada por Gisela May.

El tercer colaborador y último en este estudio es 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, tanto en el pensamiento ideológico, como en el concepto teórico y en la práctica musical. Ambos habían sustentado desde su juventud ideas progresistas y supieron oponerse a ciertas imposiciones del Partido Comunista, al cual se sintieron allegados, pero al que nunca se afiliaron.

Eisler, discípulo de Arnold Schoenberg, colaboró con Brecht desde 1929, es decir, en los años berlineses de la entreguerra, durante los tiempos sombríos de la guerra, en 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 tiene que dejar de ser un parásito y convertirse en un luchador" (Eisler, 1990: 72).

En "la Canción del Frente Unido" (1934), la convocatoria es a los trabajadores, quienes sólo podrán ser liberados por acción del proletariado, por lo tanto, se les convoca a integrarse y unirse a este frente. Hay una introducción y un final, idénticos, y dos bloques estróficos - A y B - que se alternan cuatro veces: A con textos diferentes y B con un mismo estribillo.

Es curiosa la opción de Eisler de utilizar, en esta 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 "Canción de la solidaridad", que se incorporó a la música de la película "Kuhle Wampe (en dialecto berlinés algo así como barrigas vacías) o ¿de quién es el mundo?" (1931) de Slatan Dudow con libreto de Brecht; pertenece a la mejor cinematografía de la época sobre la desocupación y la inflación producidas por la catástrofe económica de Alemania en 1929.

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

"iAdelante! Y no olviden dónde se apoya nuestra fuerza. Con hambre o con comida. iAdelante! 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, iuníos y seréis libres!"

(Ejemplo tomado de: Hanns Eisler: "La canción de la solidaridad" de 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 a Ernst Busch, Eisler participó en numerosos actos políticos y en manifestaciones de movilización social en Berlín a comienzos de la década de los treinta.

El compromiso social se extiende a la música en la escena para La madre (1931), Cabezas redondas y cabezas puntiagudas (1932), Schweyk en la segunda guerra mundial (1943), Terror y miseria del Tercer Reich (1945), La vida de Galileo (1938), la de La madre de 1951 ya con 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 mayor complejidad compositiva que la de Weill. Está "en función de" pero no "subordinada a"; 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 la lírica intimista y casi schubertiano de las canciones de cuna de una madre proletaria, descarnadas en la descripción de la miseria ("Canciones de cuna de una madre proletaria" (1932), musicalizadas por Dessau e interpretadas por Gisela May).

En cambio, en "Y qué recibió la mujer del soldado" de "Schweyk en la segunda guerra mundial" (en la versión de Eisler. Por Gisela May), 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

## **FAMUS**

llana, describiendo irónicamente la trayectoria del ejército nazi, desarrollada en seis estrofas en modo mayor, radiante technicolor 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.

De la misma obra de teatro, es "La canción del Moldava" (versión de Eisler, por Gisela May), 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."

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 (Eisler. 1990: 72).

La biografía de Eisler es un cúmulo de paradojas: A los 16 años, aun siendo estudiante, fue requerido 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 enero de 1937 estuvo en España, donde compuso algunas canciones para las XI Brigadas Internacionales en Murcia 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 organizada 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 coeditar 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.

Ya instalado en Alemania, Eisler fue insistentemente 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 luchas 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" (Eisler. 1990: 46).

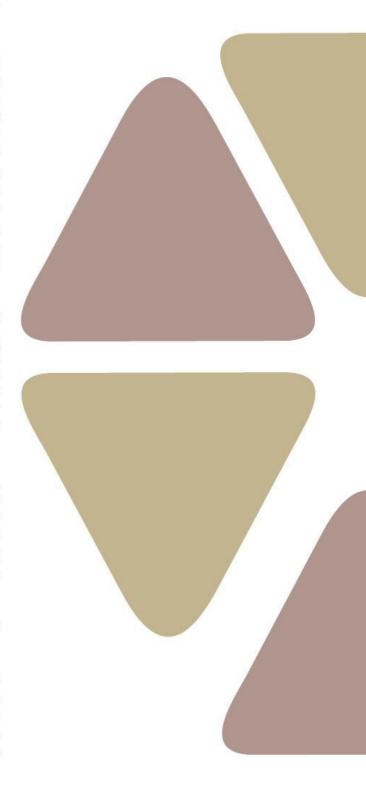
Por último, Eisler se interesó vivamente por la relación imagen-sonido, componiendo música para Kuhle Wampe (1931), para Lluvia (1932) de Joris Ivens, con quien también colaboró en otras ocasiones, para Los verdugos también mueren (1942) de Fritz Lang, que le valió ser nominado al Premio de la academia (Óscar) por mejor música original (aunque lo ganó Alfred Newman) pero no fue obstáculo para que el gobierno de McCarthy 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.

Alain Resnais quería que un compositor alemán escribiera la música para el documental *Noche y bruma*, que retrataba el campo de concentración de Auschwitz así que le hizo llegar una invitación a Eisler para viajar a París con este objetivo. El músico le respondió inmediatamente con un escueto 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 estuvo brevemente en México, impartiendo clases en el Conservatorio, por una invitación que recibió del maestro Silvestre Revueltas quien, en 1940, falleció prematuramente, Eisler volvió a París para asumir la composición de la música para "The forgotten village" de Herbert Kline con guión de John Steinbeck, que Revueltas no pudo escribir.

Guiado por la dialéctica materialista, Eisler expresa que:

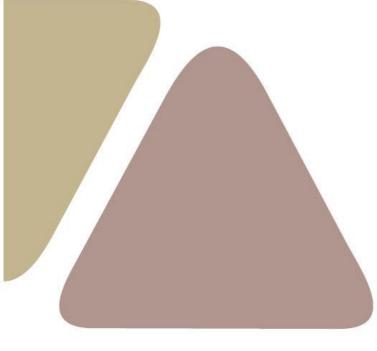
La música, como todo arte, tiene un determinado objetivo social, (...) el rasgo fundamental que define el arte revolucionario es su carácter combativo y didáctico. (...) La transformación del material se produce de manera forzosa por una necesaria transformación histórica de la función de la música en la sociedad (Eisler. 1990: 104).

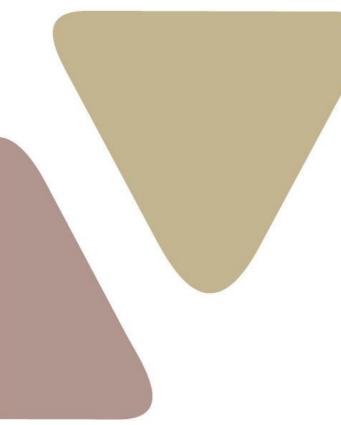


No se debe dejar de lado la reflexión sobre la relación palabra y música en la obra brechtiana, y referirse al Songspiel, un término asociado tanto a la pequeña *Mahagonny* como a *La ópera de tres centavos*, y utilizado para definir un género músico-teatral que, partiendo de una canción, "song" en inglés, entretenida, poético-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 tres 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.

El título no significa -como algún traductor alemán expone- "la ópera de los mendigos", es decir una ópera en la que aparecen mendigos, sino una ópera para mendigos. "The Beggar's Opera", concebida 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 tres centavos" representa el tipo originario de una ópera: Contiene los elementos de la ópera y los elementos del drama (Lucchesi & K. Shull. 1988:89).





Debemos poner atención en la balada o Moritat (balada callejera) de Mackie Messer "Y el tiburón tiene dientes", tal vez el ejemplo más emblemático y conocido de La ópera de tres 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 irrealidad y el correo electrónico ciencia ficción pura, las noticias sobre crímenes, catástrofes y sucesos de la vida pública y privada llegaban, no sin su debida interpretación propia, 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, donde la encontró 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 (Lucchesi & K. Shull. 1988:159).

En la Moritat de Mackie Navaja (Moritat de Mackie Messer, grabado en 1928/1929.), 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.



## Referencias

Benjamin, Walter. 1975 *Tentativas sobre Brecht.* Traducción de Jesús Aguirre, Editorial Taurus, Madrid.

Brecht, Bertolt. 1963, Breviario De Estética Teatral. La Rosa Blindada, Madrid.

- ---- 1991, El pequeño organón. Ed. Don Quijote, Sevilla.
- ---- 1995, Teatro completo II, El círculo de tiza caucasiano, La excepción y la regla. Alianza editorial, Madrid.
- ----.2004, Escritos sobre teatro. Alba editorial, Barcelona.

Bunge, Hans. 1995. Una vida con Brecht. Editorial Trotta, S. A. Madrid.

Ceballos, Edgar. 1999. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología, México.

Desuche, Jacques. 1963, La técnica teatral de Bertolt Brecht. Editorial Oikos-Tau Barcelona.

Eisler, Hanns. 1990, *Escritos teóricos*. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura. La Habana.

Haffner, Sebastian. 2005, La revolución alemana de 1918-1919. Inédita editores, España.

Lucchesi, Joachim & K. Shull, Ronald. 1988, *La música y Brecht*. Inédita editores, España.

Schebera, Jürgen. 2000, Kurt Weill Rowolht, Hamburgo.

Stanislavski, Constantin. 1980, *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Editorial Quetzal, Buenos Aires.

Stanislavski, Constantin. 1987, Un actor se prepara. Editorial Diana, México.

Thomson, Peter y Glendyr, Sacks. 1998, *Introducción a Brecht.* Ediciones Akal, Madrid.

Weideli, Walter. 1992, Bertolt Brecht. Fondo de cultura económica, México.

