

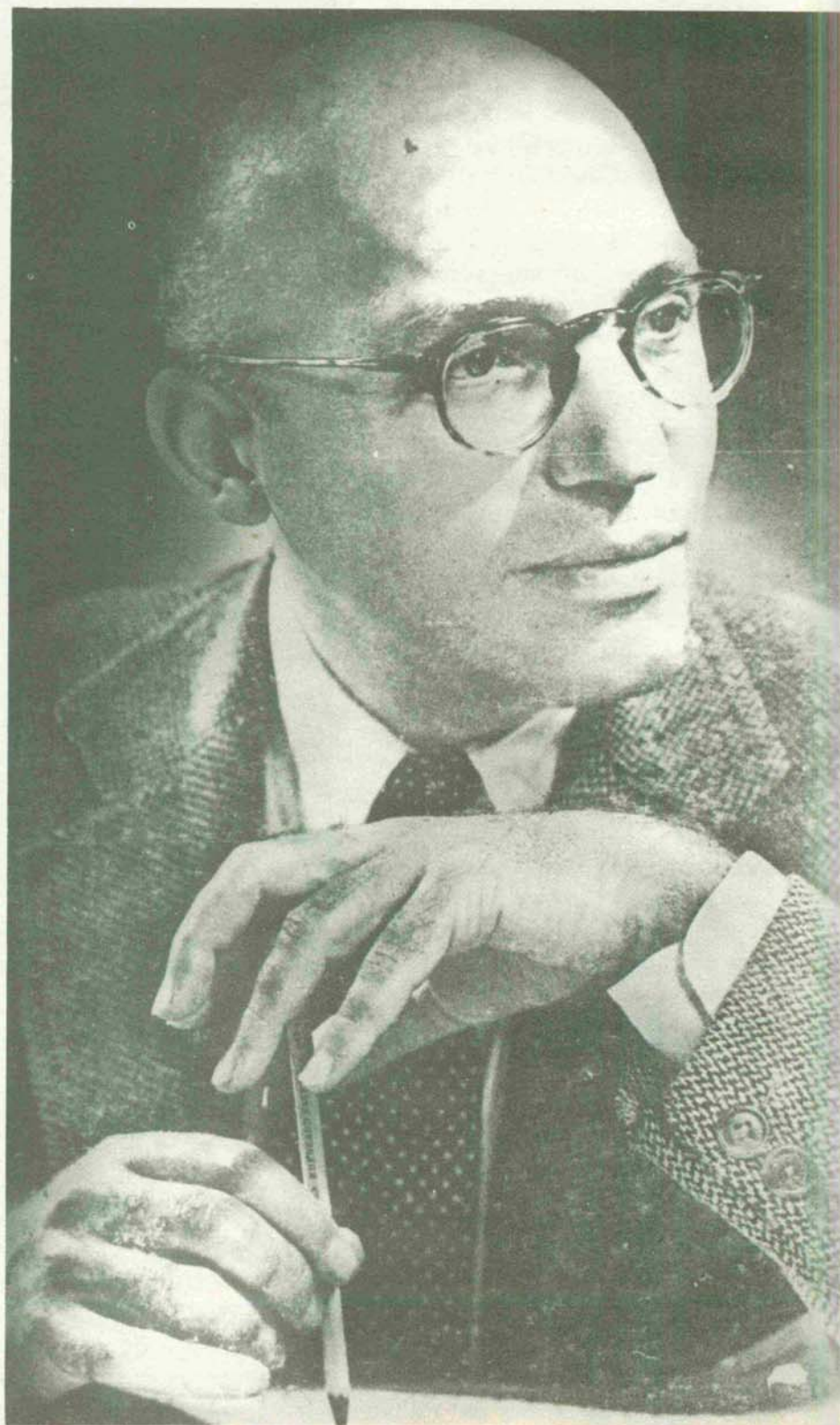
# Kurt Weill:

## Un nuevo lugar para la música

---

Juan Antonio  
Hormigón

---



El momento cumbre de la música de Kurt Weill hay que situarlo en los años que van de 1925 a 1933. Utilizando materiales de las melodías de consumo y formas y modos populares como la balada, estableciendo una orquestación rítmica y sincopada, transformó el sentido de la música teatral y del teatro musical.

Nació Kurt Weill en Dessau, Alemania, el 2 de marzo de 1900. Era hijo de un cantante de sinagoga y de él recibió las primeras enseñanzas musicales. En su ciudad natal estudió con Albert Bing y en la Hochschule de Música de Berlín, con Humperdinck y Krasselt. Después, comenzó a ganarse la vida como pianista en los cafés berlineses. Pronto obtiene un puesto en su ciudad de origen como instrumentista sustituto y finalmente se convierte en director

estable en Lüdenscheid. Aún no ha cumplido veintiún años.

Vuelve a Berlín en 1921, para estudiar como alumno privado con Ferruccio Busoni. La influencia del músico italiano iba a ser fundamental en su formación. Las enseñanzas de Busoni, antidogmáticas, apelando a la libertad expresiva, produjeron un fuerte cambio estilístico y de concepción en el joven Weill. Su primera experiencia teatral data de 1923,



En 1928, Kurt Weill puso música a «La ópera de perra gorda», adaptación de Brecht de una balad-oper inglesa del siglo XVIII, escrita por John Gay y titulada «The beggars's Opera». Weill prescindió totalmente de la partitura original del doctor Pepusch y compuso una serie de canciones originales. He aquí el cartel que anunciaba la reposición de «La ópera de perra gorda» por parte del «Berliner Ensemble».

año en que se estrena en Berlín su ballet-pantomima «*Die zaubernacht*» (La noche encantada), con textos de Villon y Kipling. Es un completo fracaso. Compone después la música de «Royal Palace» con Iwan Goll y «Der zar lasst sich photographieren» (El zar fotógrafo), no con mejores resultados. En estas tentativas iniciales, Weill sigue el camino de la vanguardia atonal salpicada del cromatismo neorromántico.

Hacia 1927 se abre el período más activo de su producción coincidiendo con su encuentro y colaboración con Bertolt Brecht. Esta se inicia con la pequeña «Mahagonny», un songspiel estrenado en 1927 en el primer festival de Baden-Baden, junto a otras tres óperas de Hindemith (*Hin und Zuruck*), Ernst Toch (*Prinzessin auf der Erbse*) y Darius Milhaud (*L'Enlèvement de l'Europe*). Le sigue un año después «*Die Dreigroschenoper*» (La ópera de perra gorda), adaptación de Brecht de una Balad-oper inglesa del siglo XVIII, escrita por John Gay y titulada «*The Beggar's Opera*» (La ópera para mendigos). Weill prescindió to-

talmente de la partitura original del doctor Pepusch y compuso una serie de songs originales.

En 1930, «*Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny*» (Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny), constituye un escándalo entre el público operístico convencional al ser estrenada en Leipzig. Un año antes, en el Festival de Baden-Baden dedicado a la cantata didáctica, se estrena el «*Lindberghflug*» (El vuelo de Lindberg), obra para la radio, parte de cuya música escribe Hindemith y parte Weill. Esta obra se titularía posteriormente «Vuelo sobre el océano», al adherirse Lindberg al fascismo. En 1930 escribe la música para la ópera escolar «*Die jaseger*» (El que dice sí), también con texto de Brecht. La obra fue estrenada en el Festival de Neue-Musik, trasladado ese año a Berlín: Representaba una de las tendencias predominantes en las búsquedas musicales del momento, la «*Gemeinschaftsmusik*» o música para aficionados. El propio Weill escribía a propósito de su partitura que había sido escrita «en forma tal que todas las partes



(coro, orquesta, solistas) pueden ser interpretadas por colegiales... La partitura está amoldada a los recursos de una orquesta escolar: una orquesta básica de cuerdas (menos violas) y dos pianos, **ad libitum** tres instrumentos de viento (flauta, clarinete y saxofón), instrumentos de percusión y rasgueo» (1). Además, el compositor constataba ya un hecho importante como era la aparición de un nuevo público y un nuevo mercado para estas obras literariomusicales. Tal como él dice no sólo procedente de las escuelas sino también del «movimiento de la clase obrera».

En 1931, Weill realizó varios arreglos a su «Mahagonny» que se estrenaba en Berlín ese año. Igualmente escribió la música para «Mann ist mann», de Brecht, reelaborada por su autor. Planearon también una nueva ópera «Der Moabiter pferdehandel», que no se llegó a realizar. Pero además de su colaboración con Brecht hay que citar otras menos conocidas e

(1) Kurt Weill, «Über meine Schulooper», en «Die Szene», Berlín, 1930, pp. 232.

igualmente importantes. De Georg Kaiser, escribe la música para «Der protagonist» y «Der silbersee», último de sus trabajos en Alemania. Con Caspar Neher prepara «Die Bürgerschaft». Tampoco hay que olvidar su trabajo para «Happy End», de Dorothy Lane, adaptado por E. Hauptman con canciones de Brecht, algunas de las cuales como el «Bilbao song» o el «Surabaya Jonny», han trascendido el total olvido de aquella obra. Por último habría que hablar del «Berliner Requiem», una serie de poemas de Brecht a los que puso música Kurt Weill y fueron transmitidos por radio en el verano de 1929.

En febrero de 1933, el carcomido edificio político de la República de Weimar crujía por todas partes. Los nazis se habían lanzado resueltamente a la conquista del poder, a la aniquilación de partidos y sindicatos obreros y todas las organizaciones democráticas. A últimos de febrero, el 28, el incendio del Reichstag daba paso al negro imperio de los bárbaros. El 1 de marzo, Brecht estaba en Suiza y Weill en París.

El 7 de junio de ese mismo año, se estrena en el Théâtre des Champs Elysées de París, el ballet «Die sieben todsuenden der Kleinbuerger» (Los siete pecados capitales del pequeño burgués). Es el último trabajo de Weill en Europa y también la última vez que colabora con Brecht, autor de los textos de las canciones. Después emigra a Estados Unidos de donde ya no regresará. Con él va su mujer, Lotte Lenia, intérprete excepcional de sus songs y de importantes personajes del repertorio brechtiano hasta entonces.

En USA, Weill comienza a trabajar para los escenarios comerciales de Broadway. compone hasta nueve comedias musicales de resultados dispares. «Lost in the stars», dirigida por Maxwell Anderson, alcanza un gran éxito. «Street scene», «One touch of Venus», «Knickerbocker Holiday» y «Lady in the Dark», son algunos otros títulos. Su vena inspirada se esfuma, es como si se hubiera quedado uncida a las calles y plazas de aquel Berlín abigarrado, heterogéneo e inquietante, anterior a 1933. Un Berlín que morirá para siempre con el ascenso del nazismo. Ya en el exilio americano, Brecht y Weill hablarán de la música para «La buena persona de Sechuan» y «Schweyk en la Segunda Guerra Mundial», pero no pasa del proyecto. Además de toda su obra para el teatro,

Kurt Weill hubiera desaparecido de las historias, de las discografías, de nuestro renovado interés, de no ser por su etapa de colaboración con Bertolt Brecht (al que tenemos junto a estas líneas, en 1928), en aquel Berlín sórdido y deslumbrante anterior a 1933.

«La ópera de perra gorda» significó uno de los mayores aciertos de la colaboración entre Brecht y Weill. Vemos el final de la obra según la representación del estreno, dirigida por Erich Engel y con decorados de Caspar Neher.



puso también música a algunos films. Compuso igualmente música sinfónica y de cámara, posiblemente lo más conocido en este terreno sea su «Concierto para violín y orquesta de viento», op. 12, escrito en 1924. El 3 de abril de 1950, Kurt Weill moría en Nueva York. Se cumplieron en 1975 veinticinco años de su desaparición y setenta y cinco de su nacimiento.

### RENOVACION Y PROVOCACION

El aplastamiento de la tentativa Spartakista, el testimonio elocuente de los cadáveres de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, sus dirigentes, repescados de un canal o tirados en una calle, iniciaba una etapa nueva en la historia de Alemania. El gobierno socialdemócrata-centrista sería incapaz de articular las reformas necesarias en la estructura de la propiedad de la tierra contra los monopolios industriales y por el saneamiento de unas finanzas siempre en bancarrota. La poderosa clase terrateniente: los junkers, y la gran burguesía industrial, no estaban dispuestas a ceder ni uno de sus privilegios. La clase obrera, numerosa, combativa, organizada aunque desunida, pugnaba por conquistarlos. Todo ello iba a producir un permanente tejido de luchas sociales, de duros enfrenta-

mientos. Terratenientes e industriales instrumentalizaron al partido nazi, lo pagaron, lo convirtieron en una fuerza armada contra los obreros y lo lanzaron finalmente al asalto del poder y a la destrucción de la democracia en 1933. Berlín fue en cierto modo el espejo de aquella sociedad. Allí se agolpaba la miseria popular agudizada por la inflación y por el paro, junto a la ostentación y al lujo de los especuladores que eran sus más directos beneficiarios. En los cabarets y en los teatros florecía el ingenio de los jóvenes escritores escépticos y anarquizantes o la angustiada requisitoria de los expresionistas. Es el Berlín que Döblin describe en «Berlín Alexanderplatz» o Isherwood en «Intimidades berlinesas». Del que Grosz nos dibuja y pinta los hocicos, las cabezas y las acciones del especulador, del gran burgués, del general reaccionario, de la prostituta, del obrero parado, de los niños famélicos. En donde los hermanos Heartfield condenan el arte academicista y lo convierten en instrumento de combate. Es el Berlín al que llegan nuevos bailes y ritmos, modas de aquí y de allá, se suceden las fiestas, mientras un mar de gorras y un río de bicicletas amenaza derribar con su ímpetu sus fuegos fatuos. Este Berlín popular es el que vemos en la película «Kuhle Wampe», rodada por Slatan Dudow y Brecht.

Donde se suceden las concentraciones obreras y florecen los teatros proletarios y las grandes corales de trabajadores. Donde Piscator impulsa un teatro a grandes niveles técnicos y Brecht investiga y Wolff y Gustav von Wangenheim escriben obras políticas para las compañías de agit-prop.

En esta ciudad abigarrada crece Kurt Weill como músico y como ciudadano. Sus comienzos son rápidos y deslumbrantes. Antes de cumplir veintiún años ya dirige la orquesta de Dessau. Sus estudios se suceden y él se muestra un músico atento y un estudiante aplicado. Sus primeras obras están inmersas en las corrientes dominantes de la vanguardia. Las cuatro primeras obras para la escena y las composiciones orquestales y de cámara de aquel período, muestran los rasgos del atonalismo junto a un cierto colorido romántico heredado de Wagner, Mahler y Strauss. Quizás la obra más asequible de aquel período sea hoy el «Concierto para violín y orquesta de viento», en donde estas características son bien evidentes y el lirismo de la obra con el

predominio instrumental de la madera, flautas, oboes, cornos y fagots, apenas queda roto. Quizás el hecho más curioso de todo aquel conjunto de obras sea su atracción por algunos ritmos bailables como el tango, que poseen su indudable carga de exotismo porteño. «Royal Palace» y «Der Zar...», contienen citas de bailables y ambas terminan con un tiempo de tango. Esto puede deberse no obstante a la propia influencia de Mahler que ya incluyó un tango en el tercer movimiento de su primera sinfonía.

Pronto esta música que fluctúa entre intelectualismo y romanticismo va a ser arrinconada. Weill vive en una sociedad en crisis en la que los artistas plantean abiertamente la muerte del arte academicista y el fin del expresionismo como producto del sentimentalismo burgués. En un primer momento, dadaístas como Grosz, los Heartfield, Huelsenbeck, Hausmann, Höch, escritores como Brecht, manifiestan descarnadamente un escéptico nihilismo. Hausmann escribe: «Tras un espantoso encarecimiento del sentimiento



Disco-programa para el estreno de «Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny», en Berlín, durante 1931. El disco era de cartón e incluía por una cara el slow-fox «Como uno se acuesta», y por la otra —que es la que reproducimos— el «Alabama Song».

vital en abstracciones estéticas y farsas moral-éticas, emergió en la caldera de hacer embutidos el expresionismo de los patriotas alemanes, que de un movimiento decente... fabricó un pequeño negocio... La cantinela de la poesía, de la pintura y de la música puras se interpretó en Alemania apoyada hábilmente en el negocio» (2). En los momentos que siguen al desastre bélico de la Gran Guerra con su residuo de víctimas, destrucción, mutilados y el fracaso de la intentona Spartakista, ese «no creer en nada» es una postura comprensible para seguir viviendo. No son pocos los desilusionados y deprimidos que prefieren quitarse la vida. Pero estos jóvenes artistas y escritores que siguen los vientos del dadaísmo suizo, que comienzan a leer a Freud y a Marx, que reciben los primeros textos surrealistas, prefieren el escupitajo y el desplante, la ironía descarnada, la ira furibunda antiburguesa y el rego-

(2) R. Hausmann, «El burgués alemán se irrita». Berlín 1919. El sentimiento antiexpresionista fue común a la vanguardia estético-política alemana y soviética. Boris Arvatov escribía, por ejemplo: «En esencia, el arte de los expresionistas es la manifestación consecuente y extrema de toda la pintura de caballete burguesa». («Arte y producción». Comunicación B. Madrid, 1973, pp. 55).



Lotte Lenia como Jenny (derecha) y Trude Hesterberg en el papel de la señora Begbick, durante la representación berlinesa de «Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny», gran escándalo un año antes en su estreno de Leipzig.

deo. Van contra la sociedad porque ella, sus instituciones, su clase dominante, les ha llevado a la ruina económica y moral. Raul Hausmann define así su movimiento: «El dadaísmo es la enemistad personificada contra el burgués, corre paralelo con el movimiento económico y se dirige por encima de todas las cosas contra el populacho instruido, que de una formación postclásica aceptada sin pensar ha inventado una monumentalización estética del bolsillo como seguridad de una supuesta propiedad propia. Nos alegra poder descomponer en sus ingredientes lamentables por medio de nuestra incomprensión a aquellos cretinos, que como trabajadores del espíritu van detrás del capitalismo y se consideran por ello como necesarios y representantes de la cultura» (3).

Pronto, sin embargo, las posiciones se definen con mayor claridad. Grosz y los hermanos Heartfield se aproximan decididamente al proletariado organizado. Abandonan su nihilismo e intentan articular su trabajo en el conjunto de luchas que lleva a cabo la clase obrera. En 1924, estos tres con Schlichter y el director teatral Erwin Piscator, fundan en Berlín el «Die Rote Gruppe» (El Grupo Rojo). Los otros componentes del dadaísmo berlinés siguen anclados en su crítica social nihilista y abstracta. El «Rote Gruppe» en el momento de su fundación manifestaba que «todos los conocimientos y capacidades le son (al artista) instrumentos al servicio de la lucha de clases». Un año después G. Grosz y W. Herfelde, en su folleto de «El arte está en peligro», hablando de la función del artista decían: «El artista actual, si es que no quiere ser un corredor aislado, un obús anticuado no estallado, sólo puede elegir entre la técnica y la propaganda de la lucha de clases. En ambos casos debe abandonar el «arte puro». Piscator por su parte cuenta cuáles eran las preocupaciones del grupo en aquel período: «Se discutía hasta perder la respiración sobre los problemas del arte, y siempre desde el punto de vista político. Y constatábamos al hacerlo que el arte no podía ser arte, sólo podía tener algún valor si era un medio entre otros en la lucha de clases. Llenos de recuerdos de un pasado reciente, decepcionados en nuestras esperanzas, no veíamos otra salvación para el mundo que en la lucha organizada del proletariado» (4). Esta corriente que se definía con claridad en el terreno de la plástica, la literatura y el teatro, tuvo también su correspondencia en el terreno

(3) R. Hausmann, «Ajuste de cuentas dadaísta». 1919.

(4) E. Piscator, «Le théâtre politique». París. L'Arche, 1962, pp. 24.

musical. Ello respondía a un impulso antiromántico y sobre todo antiwagneriano de los compositores, a la necesidad de una música más económica que opusiera a las grandes formaciones orquestales pequeños conjuntos, y también a la necesidad de hallar un nuevo público que ampliara el débil mercado artístico que se reducía por motivos ideológicos y merma del poder adquisitivo de la pequeña y mediana burguesía. Eisler explicaba la situación de este modo: «No hay que confundir música aplicada (*angewandte musik*) y música utilitaria (*Gebranchsmusik*). Cuando después de la Primera Guerra Mundial se hizo cada vez más difícil organizar conciertos, la situación económica de los compositores fue cada vez más miserable y se pusieron a escribir, en toda suerte de ocasiones, una música que se calificó de utilitaria. A diferencia de la música de concierto esta música era «consumida» (5).

Toda esta serie de razones hicieron que la música adquiriera un sentido social por su orientación, nuevo público, y por su forma y contenidos. Los festivales de Donaueschingen, para música de cámara, en los que figuraban compositores como Hindemith y Burkard, comenzaron acogiendo en su origen, 1921, las obras de vanguardia. Allí se conocieron Milhaud y Hindemith con Kurt Weill. En el segundo festival, este último presentó un cuarteto que sirvió para conferirle su reputación de compositor. Aquí se estrenaron muchas obras de Stravinsky e irrumpieron otras de compositores alemanes como Krenek y Wilhelm Grosz, con elementos de jazz.

Cuando en 1927 el festival de Donaueschingen se trasladó a Baden-Baden, las ideas artísticas influidas fuertemente por posiciones sociopolíticas radicales tomaron cuerpo en su orientación. A la pregunta general de ¿qué debe hacer la música?, ¿cuál debe ser el papel de la música en el mundo de hoy?, respondieron con una constante búsqueda de caminos y medios. Todas esas experiencias podrían agruparse en dos grandes bloques. El primero es el de la «*Gebranchsmusik*», o música adaptada; el segundo de la «*Gemeinschaftsmusik*», o música para aficionados. El primero agrupaba la música para películas, la música mecánica, la ópera de pequeño conjunto, la música radial, la cantata; etc. El segundo comprendía composiciones para ser interpretadas por escolares o aficionados y quería descubrir el placer de la ejecución y del trabajo colectivo. Compositores como Hindemith, Milhaud, Wagner-

(5) Hans Eisler, en «*Reden und Aufsätze*» (Ensayos y discursos), Verlag Reclam, Leipzig, 1961, p. 103.



Weill, acompañado de su mujer Lotte Lenia, ejemplo máximo del nuevo tipo de actriz-cantante que las obras de Brecht y su marido requerían. Ambos tuvieron que emigrar a Estados Unidos tras la llegada del nazismo.

Regeny y Walter Leigh, escribieron obras en este sentido (6).

Este es el mundo social, las ideas políticas y estéticas que configuran el pensamiento de Kurt Weill. Por eso en 1927, la colaboración con Brecht surge fácilmente. Este procede de la corriente del escepticismo nihilista pero ha derivado ya a una coherente posición antiburguesa y anticapitalista, punto al que ha llegado también Weill por un camino diferente. Según cuenta Lotte Lenia, en el estudio de la Louisenplatz que ella y su marido habitaban y en donde el músico tenía su gran piano negro, trabajaron juntos en la «pequeña Mahagonny» que iba a estrenarse ese mismo año en Baden-Baden (7). Aquello supuso para Weill la revisión de sus planteamientos estéticos y el inicio de un camino en que iba a producir sus mejores obras. El propio Brecht lo entendía así cuando escribió: «Hasta aquel momento, Weill había escrito música bastante complicada, de carácter esencialmente psicológico. Cuando aceptó componer la música para tex-

(6) Ver John Willett, «El teatro de Bertolt Brecht». Compañía General Fabril editora, Buenos Aires, 1963, pp. 188-211.

(7) Lotte Lenia, «Remembers Mahagonny». En texto adjunto a la edición de la ópera. Philips, 09418/20.



tos de «songs» más o menos vulgares, rompió valerosamente con uno de los prejuicios al que se aferraban obstinadamente la mayoría de los compositores serios» (8).

### UN SENTIDO NUEVO DE LA MUSICA

La colaboración con Brecht va a dar un nuevo sentido a la música de Weill. Esta sigue en general el camino de la «gebranchsmusik» o música aplicada, música para el teatro. Sólo en el caso del «Lindberghflug» y «Der jäsager», puede hablarse de música para escolares y aficionados. Pero en el primero de estos terrenos la colaboración entre el dramaturgo y el escritor hizo que traspasara los simples límites de la «aplicación» de la música para convertirse en un intento de darle nuevo sentido. Entre el «Ballet Mecanique» de Antheil, adaptado a una película de Murphy y Leger en 1924, o la pieza para órgano mecánico que compuso Hindemith como acompañamiento a un dibujo del Gato Félix, en 1927, y la aplicación literariomusical de Weill y Brecht, media la distancia que va entre la experimentación en sí misma de medios y lenguaje y el intento de aplicar los nuevos medios y el nuevo lenguaje.

Evidentemente, las causas que impulsaron a Kurt Weill hacia su nueva música hay que buscarlas en las profundas contradicciones sociales que llevaron al compositor hacia el marxismo, como a muchos otros de sus contemporáneos; al crecimiento organizado de la clase obrera que constituía un nuevo público y, por supuesto, al antirromanticismo y antisubjetivismo dominante en aquella generación artística deseosa de grandes hechos colectivos que transformaran las relaciones sociales. Pero en la orientación concreta de su obra musical la colaboración con Brecht, sus ideas sobre el teatro, juegan un papel fundamental.

Brecht ataca la obra de arte «culinaria» cuyo ejemplo máximo lo representa la estética romántica wagneriana. Por «culinaria» entiende la obra, ante todo operística, en que los distintos elementos: música, texto, interpretación, etc., aparecen confundidos en una «papilla» en la que el espectador se digiere. En sus «notas sobre Mahagonny», Brecht establece una diferenciación ya clásica entre tea-

tro dramático y teatro épico. También lo hace respecto a la ópera:

OPERA DRAMATICA	OPERA EPICA
La música está al servicio	Es intermediaria
La música realza el texto	Comenta el texto
La música da significación al texto	Presupone el texto
La música ilustra	Toma posición
La música pinta la situación psicológica	Señala un comportamiento (9)

En la práctica esto se concretaba en la separación entre diálogos y partes cantadas, los «songs», que aparecían aislados en el interior del espectáculo. También, en la elaboración de una forma musical distinta en sus ritmos e instrumentación.

Kurt Weill jugó en este sentido un papel decisivo. Sus composiciones se inspiraron en la músicaailable que llegaba de América, en el tango porteño, en el jazz que entonces irrumpía en Europa, en las canciones mordaces del cabaret. Igualmente realizó la parodia de las solemnidades de la ópera romántica y escribió música contra el texto o significándolo de forma más compleja. Consistía en situar por ejemplo una melodía nostálgica y evocadora frente a un texto o una situación de gran brutalidad.

Desde el punto de vista instrumental, redujo la orquesta y dio prioridad al viento, la percusión y el ritmo monótono de los bajos. Intentó situar la orquesta fuera del foso, en el escenario. «La ópera de perra gorda», escrita y musicada en el verano de 1928, estaba orquestada para solamente ocho músicos. Sin embargo, para la «Mahagonny» de 1930, la orquesta estaba formada por cuarenta instrumentos e incluía una sección de cuerda.

Los textos de Brecht buscaban todavía «escandalizar al burgués», dirigían su ironía corrosiva contra los consumidores culturalistas. Sin embargo lo más importante de las obras de este período no es su aspecto «provocador», que fue neutralizado por la misma brillantez del espectáculo, sino el valor que tienen como

(9) «Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny», en «Escritos sobre el teatro», T. I, p. 91. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

Sobre Mahagonny, ver mi trabajo: «Mahagonny: un «music-hall operístico», en «Teatro, realismo y cultura de masas», Ed. «Cuadernos para el Diálogo», Madrid, 1974, pp. 270-280.

(8) Bertolt Brecht, «Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater»: «Sobre el empleo de la música para un teatro épico», trad. francesa en «Ecrits sur le théâtre», L'Arche, París, 1963, p. 96.

síntesis de ciertas relaciones o concepción del sistema de valores en la sociedad capitalista. En «La ópera de perra gorda», gangsters y capitalistas se comportan del mismo modo; en «Mahagonny», la ciudad proporciona todas las diversiones y placeres imaginables mientras haya dinero para pagarlos, porque «la falta de dinero es el más grave de los crímenes que existe sobre esta tierra» (Esc. XVIII).

La música de Weill tenía una melodía pegadiza que se cantaba de inmediato. El «Moritat» de Mackie, el «Song de Bárbara», el «Tango ballada», el famosísimo «Alabama Song» y otras, eran retenidas de inmediato por los espectadores. Weill añadía a sus temas el sincopado rítmico, la distorsión sonora del metal y la percusión siempre omnipresentes, impidiendo cualquier tipo de somnolencia. El propio músico escribía a propósito de sus intenciones e influencias: «El jazz ha desempeñado un papel considerable en la liberación rítmica, armónica y formal que hemos alcan-



Escena del tango en el prostíbulo, entre Mackie (Wolf Kaiser) y Jenny (Felicitas Ritsch), de «La ópera de perra gorda» en su reposición de 1960, por el «Berliner Ensemble». El trabajo de Weill y Brecht sigue hoy plenamente vivo.

zado, y sobre todo en la creciente sencillez e inteligibilidad de nuestra música» (10).

Un aspecto importante de la música de Weill, notoriamente influido por Brecht en este caso, fue que con ella propició el nacimiento del «actor cantante». Un actor que distinguía perfectamente el plano de la dicción, la declamación sobre música y el canto. Que establecía claramente la discontinuidad entre texto y música buscado por Weill y Brecht. Por eso utilizaron en sus obras actores procedentes del teatro no musical. Lotte Lenia habla de su sorpresa cuando fue llamada para la «Mahagonny» de 1927 y ella sería durante años el mejor ejemplo de qué era ese nuevo tipo de actor cantante.

No cabe duda de que Weill era consciente de lo que aquellas obras representaban en el terreno musical y teatral. En 1929, decía en la revista berlinesa «Die Szene»: «La "ópera de tres centavos" ocupa su lugar en un movimiento que abarca hoy a casi todos los músicos jóvenes. El sacrificio de «el arte por el arte», el aprovechamiento de la personalidad del artista, la idea de la música cinematográfica, el eslabón con el movimiento musical juvenil y, como resultado de todo esto, la simplificación de los medios de expresión musicales, son etapas del mismo camino».

Y efectivamente, Weill estaba transformando el sentido de la música teatral y del teatro musical. Utilizando materiales de la música de consumo y formas y modos populares como la balada, estableciendo una orquestación rítmica y sincopada, logró movilizar al público o por lo menos le hacía asistir y llenar a rebosar el teatro en que la obra se daba.

El momento cumbre de la música de Kurt Weill hay que situarlo en los años que van de 1925 al 33. El exilio fue para él, como para otros muchos, demasiado duro para superarlo. También él tuvo que acabar sometido al oscuro mercado de Broadway y componer para los santones y patronos del culinarismo por excelencia. Sus obras de este período carecen de interés real porque no son, ni podían ser, sino productos de comedia americana para ser degustados como un «perro caliente». Kurt Weill hubiera desaparecido de las historias, de las discografías, de nuestro renovado interés, de no ser por aquella etapa de colaboración con Brecht, en aquel Berlín sórdido y deslumbrante anterior a 1933. ■ J. A. H.

(10) K. Weill, «Notiz zum jazz». Anbruch, Viena 1929, p. 139, cit. por Willett y por E. Schumacher en «Die Dramatischen versuche Bertolt Brecht 1918-1933». Rütten y Leo-ning, Berlín, 1955, p. 250.

También en «Die Szene», Berlín, 1929, p. 63.