

**LA MÚSICA COMPROMETIDA DE HANNS EISLER:  
UN ITINERARIO EUROPEO**

**THE COMMITTED MUSIC OF HANNS EISLER:  
A EUROPEAN ITINERARY**

**Enrique Téllez\***

*El lunes de Pascua [6 de abril de 1942] los nazis [del campo de exterminio de Bernburg (Alemania)] se dedicaron a preparar su velada. [...] El sol seguía luciendo y las mujeres [internadas de distintas nacionalidades, muchas de ellas españolas] estuvieron paseando por la calle recta del campo, con hambre pero felices. Incluso se atrevieron a cantar en grupo y las políticas entonaron suavemente una de sus canciones preferidas, que provenía de la guerra civil española, la canción del Batallón Thälmann<sup>1</sup>.*

Ruth Werner<sup>2</sup>

**RESUMEN**

El compositor alemán Hanns Eisler (Leipzig, 6 de julio de 1898 – Berlín, República Democrática Alemana, 6 de septiembre de 1962) fue discípulo de Arnold Schönberg como Anton Webern y Alban Berg. Formó parte de la denominada Segunda Escuela de Viena, en cuyo seno se desarrollaron nuevas técnicas que supusieron una clara ruptura con procedimientos compositivos anteriores. Eisler, interpelado por la situación política que vivía Alemania en las primeras décadas del siglo xx con el rápido ascenso del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP), pronto abandonó los postulados especulativos

\* Profesor de Composición, Dirección de Orquesta y Doctor en Ciencias de la Información. Ha sido Director del Aula de Música de la Universidad de Alcalá y de Quodlibet (2012-2018). Agradecemos encarecidamente la traducción de distintos textos a Víctor Pliego (alemán), Aitana Téllez (alemán), Aizea Téllez (francés e inglés) y a Jorge Fernando Yagüe Polo (ruso). Agradecimiento extensivo a Myriam del Castillo, quien nos ha editado los ejemplos musicales.

Recepción del artículo: 24-VI-2018. Aceptación de su publicación: 03-IX-2018.

<sup>1</sup> Se refiere la autora a la canción titulada *Die Thälmann-Kolonne* (La columna Thälmann), cuyo texto fue escrito por G. K. y la música por P. D. Está recogida, entre otros cancioneros, en Hanns Eisler y Ernst Busch (eds.), *Kampflieder der Internationalen Brigaden* (Canciones de las Brigadas Internacionales), Valencia, Le Volontaire de la Liberté, 1937, pp. 24-25.

<sup>2</sup> Werner, Ruth, Olga. *La roja inolvidable*, Tafalla (Navarra), Txalaparta, 1995, p. 267.

de dicha Escuela para adoptar un lenguaje musical más sencillo y directo, comprometido políticamente. Junto al dramaturgo Bertolt Brecht y un numeroso grupo de intelectuales alemanes, Eisler orientó su trabajo hacia la creación de canciones e himnos propios del ámbito de la agitación y propaganda (*agitprop*), en estrecha consonancia con los dictados estéticos del Realismo socialista. Su trabajo no se limitó a la denuncia política en su país sino que, una vez en el exilio y con un marcado carácter internacionalista, continuó su labor apoyando, entre otras causas, la defensa de la Segunda República española como expresión de la lucha contra el fascismo.

**Palabras clave:** Hanns Eisler; Bertolt Brecht; Música y revolución; Violencia política; *Kampflieder der Internationalen Brigaden*; *Canción del Frente Popular*.

#### ABSTRACT

The German composer Hanns Eisler (Leipzig, July 6, 1898 – Berlin, German Democratic Republic, September 6, 1962) was disciple of Arnold Schönberg, along with Anton Webern and Alban Berg. Was part of the so-called Second School of Vienna, in whose heart new techniques, that supposed a clear rupture with previous compositional procedures, were developed. Eisler, challenged by the political situation that Germany was going through in the first decades of the twentieth century with the rapid rise of the National Socialist German Workers' Party (NSDAP), soon abandoned the speculative postulates of his School to adopt a simpler and more direct musical politically committed language. Together with the playwright Bertolt Brecht and a large group of German intellectuals, Eisler oriented his work towards the creation of songs and hymns of the scope of agitation and propaganda (*agitprop*), in close consonance with the aesthetic dictates of socialist Realism. His work was not limited only to political denunciation in his country but, once in exile and with a marked internationalist character, he continued his work supporting, among other causes, the defence of the Second Spanish Republic as an expression of the struggle against fascism.

**Keywords:** Hanns Eisler; Bertolt Brecht; Music and revolution; Politic violence; *Kampflieder der Internationalen Brigaden*; *Song of the Popular Front*.

## I. INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo xx, Europa fue un escenario en el que se sucedieron importantes acontecimientos históricos de toda índole: bélicos, políticos, científicos, artísticos, culturales... Al conflicto armado de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que concluyó con Alemania como gran derrotada, le siguió un prolongado contencioso entre defensores y detractores de concepciones antagónicas del modelo de organización del Estado y, por extensión, del continente: el fascismo y el comunismo.

La edición en 1848 de la obra de Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, recogía en su primera línea la previsión de que se produciría un rápido avance del ideario comunista en el continente europeo: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en santa cruzada para acosar a ese fantasma: el papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales franceses y los polizontes alemanes”<sup>3</sup>.

En el siglo xx se fue configurando otro espectro de signo contrario al comunismo, el fascismo. Tras adoptar diversas especificidades nacionales y con el denominador común de promover acciones con una inusitada violencia, alcanzó el poder en Italia, Alemania, Grecia y España<sup>4</sup> mientras, por el contrario, en ningún país de Europa occidental triunfó el comunismo, que contaba —hacia 1930— con un apoyo desigual en distintos países, bastante alejado de constituir una alternativa real salvo en Alemania.

El 30 de enero de 1933, el presidente alemán y mariscal de campo Paul von Hindenburg nombró canciller federal al agitador político de origen austriaco Adolf Hitler. Tras su nombramiento, el nuevo canciller promovió una profunda reestructuración de la organización del Estado que culminaría a la muerte de Hindenburg —2 de agosto de 1934— con su autoproclamación como *Führer* (líder) de Alemania. Dicha reestructuración comenzó por la cúspide, al unificar y asumir Hitler los dos cargos institucionales más importantes, el de presidente y el de canciller.

De este modo, concluía la frágil República de Weimar (1918-1933)<sup>5</sup>, surgida tras la aprobación en dicha ciudad de un nuevo texto constitucional<sup>6</sup>. La caída de la República había estado precedida de

<sup>3</sup> Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto del Partido Comunista*, Algete (Madrid), Mestas, 2017, p. 21.

<sup>4</sup> También Portugal estuvo sometido a una dictadura militar, impuesta por António de Oliveira Salazar entre 1926 y 1974. El 25 de abril de 1974 fue derribada por la denominada Revolución de los Claveles, cuyo movimiento se inició al compás de la canción de José Afonso, *Grândola, Vila Morena*. La dictadura salazarista colaboró activamente con el ejército español sublevado en julio de 1936.

<sup>5</sup> Sobre la música en este período véase Huynh, Pascal, *La Musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998.

<sup>6</sup> Consúltese la transformación de las relaciones hispano-germanas en el período de entreguerras a través del prisma de sus relaciones culturales. Fueron bien diferentes las fijadas durante el reinado de Alfonso XIII (distendidas y de colaboración) a las establecidas con la Segunda República (tensas y conflictivas). Véase Hera, Jesús de la, *La política cultural de Alemania y España en el período de entreguerras*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

una grave situación económica derivada, en parte, de las duras restricciones impuestas a Alemania en el Tratado de Versalles con motivo del final de la Gran Guerra.

Alemania se vio sumida, igualmente, en una profunda crisis política que registró sucesivos pronunciamientos llevados a cabo por distintas organizaciones en pugna por hacer prevalecer su modelo de Estado: en enero de 1919 tuvo lugar el *Levantamiento Espartaquista*<sup>7</sup>, de orientación comunista<sup>8</sup>; en abril del mismo año se proclamaron en el breve espacio de tiempo de varios días dos repúblicas en Baviera, la primera denominada *República Soviética de Baviera* de adscripción libertaria, a la que sucedió una *Segunda República Socialista de Baviera* de signo comunista<sup>9</sup>; en marzo de 1920, como reacción de la derecha alemana, se instauró brevemente en Berlín un gobierno de orientación monárquica, fruto del golpe de Estado liderado por el general Walther von Luttwitz y el político conservador Wolfgang Kapp<sup>10</sup>; y, finalmente, en noviembre de 1923, Hitler, junto a otros miembros del NSDAP, protagonizó el denominado *Putsch de Múnich*, golpe de Estado que tampoco prosperó<sup>11</sup>.

Fracasadas todas las tentativas anteriores, los partidos políticos trasladaron la consecución de sus aspiraciones a los resultados obtenidos en los procesos electorales convocados en 1920, 1928, 1930, 1932 y 1933. El progresivo incremento en el número de sufragios alcanzados por el Partido Nazi

<sup>7</sup> Esta denominación no es del todo correcta, a pesar de ser la utilizada habitualmente: no se trató de una acción propiamente *espartaquista* sino que dirigentes que habían pertenecido a la Liga Espartaquista decidieron sumarse, no sin profundas discrepancias entre ellos, a un movimiento revolucionario, iniciado previamente (Revolución de Noviembre de 1918) bajo la dirección de los Consejos de Obreros y Soldados. La Liga Espartaquista había dejado de existir como tal organización en el congreso celebrado en Berlín los días 30 y 31 de diciembre de 1918 y 1 de enero de 1919, jornadas en las que, junto a otros sectores políticos de izquierda, se había creado el Partido Comunista de Alemania (KPD). Sobre este período véase Vicente Hernando, César de, *La revolución de 1918-1919. Alemania y el socialismo radical*, Madrid, Catarata, 2018.

<sup>8</sup> Como consecuencia de estos sucesos, el 15 de enero de 1919 fueron detenidos y asesinados los líderes *espartaquistas*, en ese momento ya integrados en el KPD, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Este hecho incrementó considerablemente la fractura entre el KPD y el Partido Socialdemócrata de Alemania (SPD), dado que tanto el Presidente de la República (Friedrich Ebert) como su Ministro de Defensa (Gustav Noske) eran miembros destacados del SPD. De alguna manera, con estos asesinatos y las circunstancias en las que se produjeron, se pretendía saldar una cuenta con dos líderes políticos que se habían opuesto con todas sus fuerzas a la Gran Guerra.

<sup>9</sup> Véase Vicente Hernando, César de, pp. 112-119.

<sup>10</sup> Esta nueva intentona fracasó días después, gracias a la huelga general y a la falta de colaboración con los sublevados de los funcionarios de la administración berlinesa. Otros cuerpos de las fuerzas armadas y de la policía negaron su apoyo al golpe de Estado.

<sup>11</sup> La ciudad de Múnich está estrechamente vinculada a la carrera política de Hitler: en ella tuvo lugar los días 8 y 9 de noviembre de 1923 el citado *Putsch de Múnich*; la firma, el 30 de noviembre de 1938, de los *Acuerdos de Múnich*, que suponían la cesión claudicante por parte de Reino Unido y Francia a Alemania del territorio de los Sudetes; finalmente, en la misma cervecería Bürgerbräukeller que había sido testigo de su intento de golpe de estado en 1923 se produjo un atentado contra Hitler, el 8 de noviembre de 1939, que no tuvo consecuencias para él al haber abandonado ya el local, aunque sí se registraron varios muertos y numerosos heridos.

se vio fortalecido con el enconado enfrentamiento entre el SPD y el KPD, que no lograron alcanzar acuerdos conducentes a dificultar la progresiva ascensión del partido dirigido por Hitler.

Tras la autoproclamación del nuevo *Führer*, todos los resortes del Estado quedaron a su disposición, circunstancia que fue hábilmente aprovechada para reforzar su ya poderosa maquinaria propagandística. Como resultado de una acción coordinada llevada a cabo en este ámbito, Hitler consiguió la aclamación popular hasta el éxtasis, como se pone de manifiesto en las imágenes de distintos actos públicos en los que intervino. Alemania, salvo sectores críticos pertenecientes a distintos estamentos sociales y militares, había encontrado a su *líder*, una figura carismática en la que depositar la confianza, capaz de satisfacer las aspiraciones nacionales.

Esta percepción no era compartida en distintas cancillerías europeas. Pese a ello, se optó por establecer unas relaciones diplomáticas de perfil bajo, de no injerencia en lo que se estimó como asuntos internos de Alemania. En un intento de evitar cualquier tipo de confrontación, a pesar del intervencionismo nazi en el plano internacional, se mantuvo una “política de apaciguamiento” que obligó a realizar concesiones al Tercer Reich, mientras no se sobrepasaran unos límites que pudieran ser considerados inaceptables para Inglaterra y Francia.

No merecieron dicha consideración la remilitarización de Renania en marzo de 1933<sup>12</sup>, la brutal intervención del ejército alemán en la Guerra Civil española (1936-1939)<sup>13</sup>, la anexión de Austria en 1938, la cesión de los Sudetes el mismo año... La Italia fascista ya había ensayado en Abisinia (actual Etiopía) su particular proyecto de expansión imperialista tras una rápida campaña militar (octubre de 1935-mayo de 1936)<sup>14</sup>. Ante la tibia, casi nula, reacción de la comunidad internacional frente a estos hechos, Hitler pudo estimar que podía expandir *ad infinitum* las fronteras de su vasto Imperio pangermánico. Solo cuando Alemania invadió Polonia, el 1 de septiembre de 1939, las potencias europeas activaron la solución militar<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Este hecho vulneraba los acuerdos incluidos en el Tratado de Versalles (1919) y de Locarno (1925).

<sup>13</sup> La contienda española sirvió a los ejércitos alemán e italiano de banco de pruebas para analizar el comportamiento de su nuevo armamento y para ensayar estrategias letales de acciones combinadas contra poblaciones civiles indefensas (Durango, Eibar, Gernika...).

<sup>14</sup> Para celebrar la próxima aventura africana de Mussolini, Mario Ruccione compuso en 1935 una canción titulada *Faccetta Nera* (Carita Negra) con letra de Renato Michele, en la que se glosaban las bondades que le esperaban, como a la niña a que se alude en el título, al pueblo abisinio. En la sección Documentos incluiremos una versión en castellano de esta obra, escrita en los primeros meses de la Guerra Civil en defensa de los sublevados contra la República.

<sup>15</sup> Esta decisión llegaba demasiado tarde para los cientos de miles de muertos y asesinados en la Guerra Civil española como llegaba tarde, igualmente, para los que morirían en la Segunda Guerra Mundial —que se contarían por decenas de millones—, muchos de ellos alemanes, después de que Hitler hubiera dispuesto del tiempo necesario para transformar buena parte del sector industrial alemán en productor de tecnología bélica y de conformar uno de los ejércitos más poderosos y mejor dotados de su tiempo.

La reacción más valiente frente al régimen nazi se produjo en el seno de la propia sociedad alemana, en sectores que no aceptaron la supresión de los derechos ciudadanos más elementales (prohibición de partidos políticos y organizaciones sindicales, de prensa, de libertad de expresión, del secreto postal...). La oposición de sindicatos y partidos políticos fue limitada, debilitados porque muchos de sus líderes habían sido asesinados o estaban internados en cárceles o en los primeros campos de concentración en suelo alemán<sup>16</sup>.

También en el seno del ejército nazi y en medios universitarios se registraron acciones, frecuentemente de carácter testimonial, de rechazo a la política belicista del Tercer Reich. Entre otros, Walter Kämp, de 23 años, estudiante de Química alistado durante la guerra en las fuerzas aéreas, fue detenido y ejecutado por practicar sabotajes y editar y distribuir manifiestos contrarios a la guerra<sup>17</sup>. El mismo destino siguieron los hermanos Hans y Sophie Scholl junto a Christoph Probst, estudiantes de la Universidad de Múnich. Integrados en un grupo de oposición no violenta al régimen nazi denominado Rosa Blanca, de orientación cristiana, tras su detención fueron torturados y posteriormente guillotinado en la cárcel de Stadelheim de dicha ciudad el 22 de febrero de 1943<sup>18</sup>.

Este complejo y, a veces, voluntarioso proceso de contestación, extremadamente arriesgado en un régimen autoritario poco dispuesto a tolerar la discrepancia, concitó la incorporación al mismo de distintos interlocutores procedentes del mundo de la cultura. Dar forma y contenido a la denuncia de la barbarie nazi hizo necesaria, en algunas disciplinas, la adaptación de sus lenguajes artísticos a la nueva realidad social y política. Así, filósofos, escritores, científicos, compositores, pintores, intérpretes, actores..., estimularon la creación de una conciencia crítica en el pueblo alemán, que fortaleciera la resistencia frente a la violencia de Estado practicada por el Tercer Reich.

## II. MÚSICA Y COMPROMISO POLÍTICO EN LA OBRA DE HANNS EISLER

Tras la finalización de la Gran Guerra en la que Eisler había participado como soldado en un regimiento húngaro resultando herido<sup>19</sup>, fijó su residencia en Viena a finales de 1918. El período militar

<sup>16</sup> Cerca de la localidad de Dachau, próxima a Múnich, se habilitó el que sería el primer campo de concentración nazi el 22 de marzo de 1933. No habían transcurrido dos meses desde que Hitler había accedido a la Cancillería.

<sup>17</sup> Puede leerse la carta de despedida que Walter Kämp dirigió a sus padres un día antes de su ejecución en Malvezzi, Piero y Pirelli, Giovanni (eds.), *Cartas de condenados a muerte*, Barcelona, LAIA, 1972, pp. 58-59. Se trata de la traducción al castellano, realizada por Jaume Reig, de un texto publicado en Turín en 1954 por Giulio Einaudi Editore, titulado *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*.

<sup>18</sup> Véanse los materiales elaborados por esta organización en Scholl, Inge (ed.), *Los panfletos de la Rosa Blanca*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, [2005].

<sup>19</sup> Jürgen Schebera reproduce la fotografía de un grupo de soldados, entre ellos Eisler, durante su convalecencia en Viena en el Hospital de Guerra IV a principios de enero de 1918. Véase Schebera, Jürgen, Eisler. Eine biographie in texten, bildern und dokumenten, Mainz, Schott, 1998, p. 20.

de Eisler transcurrió entre los años 1916-1918, etapa en la que abordó la composición de distintas obras: el oratorio *Gegen den Krieg* (Contra la guerra), en 1916, a partir de textos del poeta chino Li-Tai-Pe (701-762 d. C.),<sup>20</sup> traducidos al alemán<sup>21</sup>; “Im Felde” (En el campo)<sup>22</sup>, de 1917, que pertenecía a otro oratorio titulado *Der müde Soldat* (El soldado cansado) y, entre otros proyectos, un tercer oratorio, *Die rote und die weisse Rose* (La rosa roja y la rosa blanca)<sup>23</sup>.

Sin que conozcamos al detalle sus textos, en principio, el espacio-tiempo y la pertenencia de Eisler al ejército no parecen ni el lugar ni el momento más oportuno para escribir obras vocales con títulos tan evocadores como *Contra la guerra* o *El soldado cansado*, si bien podemos considerar este hecho como un rasgo de su personalidad, de independencia frente —en esta ocasión— a la jerarquía militar; más tarde, frente a su admirado maestro Schönberg<sup>24</sup>.

Asimismo, estas primeras partituras serían expresión —a partir del contenido que presumimos y del incierto desarrollo de las mismas— de su interés por la composición con una significación política. Nuestra presunción pudiera estar avalada a partir de la existencia de una obra posterior, datada en 1936, con el título ya esbozado en 1916 de *Cantata contra la guerra*.

La asignación de un título a una composición estrenada en 1936 en relación a otra homónima de 1916 responde a una de las características compositivas de Eisler, en cuyo catálogo encontramos numerosos ejemplos de reutilización permanente de todo tipo de materiales (musicales y literarios). Bien pudo este compositor recuperar los fragmentos conservados de su proyectado oratorio *Contra la guerra* (1916) como punto de partida de su cantata *Contra la guerra* (1936). No obstante, señalaremos una diferencia sustancial entre ambas composiciones, dado que Eisler introdujo una modificación relevante: sustituyó los poemas de Li-Tai-Pe utilizados en el oratorio de 1916 por un texto de Bertolt Brecht en la cantata de 1936. Muy probablemente, esta decisión estaría relacionada con la búsqueda de un discurso narrativo acorde con la lucha política de ambos.

<sup>20</sup> Datos tomados de Sánchez Liranzo, Enrique Antonio, “LI PO (LI - TAI- PE)”. Puede consultarse en red en: <<http://reteauliterara.ning.com/profiles/blogs/li-po-li-tai-pe>> [Consulta: 14-VI-2018].

<sup>21</sup> Según distintos autores, de este oratorio solo se conservan algunos fragmentos. Véanse Schebera, Jürgen, p. 19, y Betz, Albrecht, *Hanns Eisler Political Musician*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 311. En la edición en castellano de este último libro se indica, por el contrario, que dicho oratorio “no se conserva”. Véase Betz, Albrecht, *Hanns Eisler. Músicas de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 259. Consideramos que se trata de un error de la traducción al alterar el texto original. En lo sucesivo, nos referiremos a la edición en castellano.

<sup>22</sup> Schebera incluye un fragmento de esta obra (voz y piano) con un pie de imagen en el que se indica que se trata del “Autógrafo de la primera composición conservada [de Eisler]”. Schebera, Jürgen, p. 19.

<sup>23</sup> Véase sobre este período Schebera, Jürgen, pp. 17-20.

<sup>24</sup> Consúltese Betz, Albrecht, pp. 27 y ss.

En el inicio de estos trabajos [de renovación de la *Cantata*] está *Gegen den Krieg*, op. 51<sup>25</sup>, [*Contra la guerra*]<sup>26</sup> sobre textos de Brecht. La amiga de este, Margarete Steffin<sup>27</sup>, informa el 20 de julio de 1936 (dos días después del comienzo del golpe militar español) a Walter Benjamin:

‘Además [Brecht] ha escrito nuevas cosas maravillosas, *Guerra*, tras lo cual Eisler ha hecho una cantata, que es lo más bello que él ha escrito’<sup>28</sup>.

Establecido ya en Viena, 1919 fue un año decisivo en la vida del compositor: realizó estudios en el Nuevo Conservatorio de esta ciudad y, poco después, fue admitido por Arnold Schönberg en sus clases particulares<sup>29</sup>. Schönberg tomó a Eisler no solo como discípulo sino que ejerció una tutela personal sobre él, recomendándole ante la Universal Edition, donde fue contratado como corrector y, cuando adquirió los conocimientos suficientes sobre el sistema compositivo impartido, lo contrató como profesor ayudante junto a Max Deutsch, para ofrecer un curso de composición en Holanda<sup>30</sup>.

En 1925 Eisler trasladó su residencia a Berlín, tras haber concluido la etapa formativa con Schönberg en Viena y publicado, ese mismo año, su *Sonata para piano*, op. 1., escrita en 1923. La Universal Edition había editado en 1932 hasta un total de veintidós de las veintisiete partituras que figuran señaladas en una página de su catálogo editorial<sup>31</sup>.

Tras algunas diferencias con Schönberg en torno a las posibilidades de organización y desarrollo del discurso musical de las técnicas seriales<sup>32</sup>, se produjo un importante distanciamiento entre ambos —que no ruptura—, fundamentalmente motivado por las distintas percepciones acerca de la función de la música. Para Schönberg, el acto creativo debía estar basado en la especulación teórica, acorde con el proceso de evolución artística (*l’art pour l’art*) mientras para Eisler, atendiendo a los principios del materialismo dialéctico expuestos por Friedrich Engels y Karl Marx, la creación

<sup>25</sup> En la catalogación oficial del compositor, *Gegen den Krieg*, figura con el número de op. 55.

<sup>26</sup> Estos y los siguientes corchetes de la presente cita pertenecen al original.

<sup>27</sup> Margarete Steffin, además de secretaria y estrecha colaboradora de Brecht, a quien corrigió numerosos textos, fue actriz, escritora y traductora de varias lenguas.

<sup>28</sup> Tanto el texto como la cita de la carta de Margarete Steffin a Walter Benjamin están tomados de Betz, Albrecht, p. 146. La obra de Eisler que recibió el encendido elogio de Steffin estaba compuesta a partir de procedimientos propios de la música dodecafónica, y consta de un tema y 24 variaciones.

<sup>29</sup> Gracias al documentado estudio de Hans Heinz Stuckenschmidt sobre Arnold Schönberg, podemos conocer el “plan de trabajo” de este, en el que, al menos en un período que sitúa en 1919, Eisler tenía reservadas dos clases a la semana: lunes y miércoles de 11-12h. Véase Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Schönberg. Vida, contexto, obra*, (trad. Ana Agud), Madrid, Alianza Música, 1991, p. 218.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>31</sup> Consúltese Schebera, Jürgen, p. 107.

<sup>32</sup> Véase el acalorado intercambio epistolar mantenido entre maestro y discípulo en Schebera, Jürgen, pp. 52 y ss.



musical debía ser considerada como un instrumento propio de la acción política en defensa de los sectores más desfavorecidos de la sociedad.

A pesar de las diferencias señaladas, Eisler siempre expresó su respeto hacia el que había sido su maestro e, incluso, cuando este tuvo dificultades económicas en EEUU, le ofreció su ayuda.

Hanns Eisler, que en febrero de 1934 había ido de París a Copenhague y de allí a Londres, se había encontrado en París con Georg Schönberg, a quien pidió que transmitiese a su padre el mensaje de si no le interesaría ir a Rusia. Schönberg le envió como respuesta un proyecto de formación de un instituto musical que Eisler trasladó a las autoridades soviéticas<sup>33</sup>.

### III. BERLÍN, FRONTERA ENTRE DOS MUNDOS: *ROT FRONT (NEUES KAMPF-LIEDERBUCH)* Y *DIE FAHNE HOCH! (DAS NEUE LIEDERBUCH DER DEUTSCHEN JUGEND)*<sup>34</sup>

En el plano musical, Berlín era el escaparate perfecto en el que tenían cabida todas las expresiones artísticas del momento, desde las propuestas de vanguardia más avanzadas hasta las músicas populares de entretenimiento (la opereta, el jazz...)<sup>35</sup>. Como espacios de sociabilidad habían adquirido especial relevancia los cafés y cabarets, en los que se cantaban y escenificaban bailes y coreografías *atrevidas* para los rígidos códigos morales —sobre el papel— de los nazis.

Cuando Eisler llegó a la ciudad en 1925 se encontró ante dos realidades bien diferentes: la primera estaba relacionada con la efervescencia artística que vivía Berlín, fruto de la concentración de creadores que en ella realizaban sus trabajos (escénicos, pictóricos, musicales, literarios, cinematográficos...); y, la segunda, con la enconada lucha política mantenida por las dos fuerzas más activas en ese momento, el KPD y el NSDAP.

Comunistas y nazis defendían modelos de Estado opuestos y, respectivamente, preparaban sus organizaciones para las próximas citas electorales, al tiempo que intentaban recabar nuevos apoyos sociales a sus postulados. Los primeros se inspiraban en la revolución rusa de 1917, mientras los segundos lo hacían en modelos autoritarios en los que las garantías democráticas debían ser abolidas.

<sup>33</sup> Stuckenschmidt, Hans Heinz, p. 327. El proyecto citado no prosperó.

<sup>34</sup> Los títulos originales y las respectivas referencias editoriales de estos dos cancioneros son las siguientes: AA. VV., *Rot Front (Neues Kampfliederbuch)*, Berlín, Asociación de oficinas de la Editorial Internacional, 1925; y AA. VV., *Die Fahne hoch! (Das neue Liederbuch der deutschen Jugend)*, Berlín, Heinrich Beerten, 1933. Sus títulos traducidos: *Frente Rojo. (Nuevo libro de canciones de lucha)* y *¡La bandera alta! (El nuevo cancionero de la juventud alemana)*. En lo sucesivo, respectivamente, *Frente Rojo* y *¡La bandera alta!*

<sup>35</sup> Pese a que eran manifestaciones musicales denostadas por los nazis, cuando lo consideraron oportuno no dudaron en utilizar estos recursos con una finalidad propagandística. Véase Walter, Michael, “El jazz y la música como elementos de la propaganda nazi”, en Pascal Huynh (ed.), *La música y el III Reich...*, *op. cit.*, pp. 166-175.

El SPD se enfrentaba a la dificultad de mantener una política autónoma frente a las posiciones revolucionarias del KPD y las contrarrevolucionarias del NSDAP.

Como el viejo teórico y padre espiritual de la socialdemocracia alemana, Karl Kautsky, no abandonase ni siquiera ante la tragedia de la dictadura nazi el violento anticomunismo y antisovietismo de los años de la República de Weimar, la necesidad de superar la fractura del movimiento obrero se convirtió en el tema principal de discusión entre la emigración socialdemócrata<sup>36</sup>.

La enconada polarización política y social apuntada encontró reflejo en numerosos cancioneros editados en las primeras décadas del siglo xx en Alemania, consecuencia directa, cuando menos en parte, de la rica tradición musical alemana y de su presencia en la vida cultural del país, compartiendo espacios con expresiones estéticas contemporáneas (Nueva Escuela de Viena).

Los dos cancioneros cuyas cubiertas reproducimos en la siguiente página nos permiten trazar un arco temporal que va desde 1925 (cancionero comunista) hasta 1933 (cancionero nazi). Dicho arco temporal estuvo delimitado, igualmente, por dos acontecimientos relevantes para nuestro estudio: 1925 fue el año en el que un joven compositor comunista, Hanns Eisler, llegaba a Berlín; y 1933, el año en el que un nacionalsocialista, Adolf Hitler, alcanzaba el poder en Alemania.

Obsérvese cómo en los respectivos subtítulos o informaciones complementarias presentes en las cubiertas de ambos cancioneros se informa de que se trataba de publicaciones que sucedían a otras anteriores. Es decir, aportaban nuevas obras para ser entonadas por los respectivos colectivos a los que iban dirigidas y en los que sus promotores habían apreciado demanda o considerado oportuno estimularla<sup>37</sup>.

Uno de los rasgos diferenciadores entre ambos cancioneros está relacionado con la indicación o no de la autoría de las obras que incluyen: por razones de seguridad, en *Frente Rojo* se omitió en muchas partituras la identidad de los creadores de texto y música, o se recurrió a iniciales que no siempre correspondían a los nombres reales de sus autores; por el contrario, ¡*La bandera alta!* sí incluye, generalmente, dicha información.

<sup>36</sup> Collotti, Enzo, *La Alemania nazi*, Madrid, Alianza, 1972, p. 270.

<sup>37</sup> Durante este período se editaron decenas de cancioneros de uno u otro signo. En términos generales, se cuidó con esmero su maquetación, tipografía, la inclusión de imágenes, su portabilidad. Los dos ejemplos que nos ocupan pertenecerían al segmento de las ediciones de bolsillo, de manera que se pudieran introducir con facilidad en los monos de trabajo (en tiempos de paz) y en los uniformes militares (en tiempos de guerra). Frecuentemente, se editaron en volúmenes complementarios los acompañamientos para piano (o grupo instrumental) de las obras contenidas en los cancioneros, aunque en formatos más grandes para facilitar su lectura. No faltaron, incluso, las publicaciones de las *particellas* para los distintos instrumentos de las bandas militares u otras formaciones instrumentales. Añádanse a lo anterior, las canciones e himnos que fueron publicados en prensa diaria, semanarios...



Imagen 1. Frente Rojo, *cubierta*.  
(Nuevo libro de canciones de lucha).



Imagen 2. ¡La bandera alta!, *cubierta*.  
(El nuevo cancionero de la juventud alemana)<sup>37</sup>.

Cada tiempo histórico requería la actualización permanente de este repertorio musical, de manera que la identificación entre orientación política y su representación musical fuera siempre la adecuada. Sin duda, los objetivos de los referidos cancioneros eran compartidos —aunque no mensaje ni destinatarios—, como también lo eran los elementos discursivos empleados<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Este cancionero contiene en la cara interior de la cubierta el nombre de la que pudo ser su propietaria: Hildegard Dombrowski, seguido de la siguiente abreviatura: Kl. Ib. Atendiendo a la práctica habitual en los colegios de clasificar a sus alumnos en grupos, consideramos que las citadas iniciales responden al siguiente significado: Klase Ib, es decir, Grupo Ib. El movimiento o régimen nazi —si se editó después del 30 de enero de 1933— concedió una gran importancia a la formación de la juventud alemana en su ideario político, por lo que este cancionero pudo ser distribuido con tal finalidad en colegios y otras instituciones académicas.

<sup>39</sup> *Frente Rojo* comienza con *La Internacional*, a la que sigue *La Marsellesa*, ambas en versiones en alemán, junto a canciones e himnos relativos a los *espartaquistas* así como a revolucionarios de otros países, sin que encontremos referencias a España. Como elemento característico de *¡La bandera alta!*, podemos señalar la presencia de imágenes de prohombres de la patria, entre otros, en la página 5 Hitler y en la 46 Hindenburg. Es habitual en los cancioneros

Una primera aproximación a estos soportes propagandísticos nos permitirá conocer algunos elementos que les son propios: exaltación de las ideas y principios defendidos por el colectivo, hechos históricos afines, líderes carismáticos o figuras destacadas... Convenientemente tratados y difundidos, contribuirían a crear una conciencia identitaria de adhesión al mensaje político recibido en forma de sencillas canciones e himnos y, derivado de ello, al grupo que lo sustenta.

Son, por tanto, y así deben ser considerados, auténticos programas políticos en su condición de vehículos de transmisión ideológica. Las canciones incluidas en dichos cancioneros tratan —a veces en tono jocoso, otras solemne— las principales directrices de las entidades promotoras de los mismos. Por ello la evolución de sus contenidos discurre de manera paralela a la del propio movimiento.

Pese a que inicialmente pudiera parecer que la estructura de los cancioneros debe estar sujeta a planteamientos muy rígidos, no es infrecuente observar que, en beneficio de su finalidad propagandística, en su elaboración se ha contado con tratamientos imaginativos gracias a los cuales se han podido incorporar elementos programáticos de primer orden.<sup>40</sup>

¿Qué significado/s podía albergar la reproducción de la catedral en un cancionero nazi —¡*La bandera alta!*— publicado en 1933? Ya nos hemos referido a la presencia en dicha publicación de imágenes de Hitler y de Brandenburg; sin embargo, la única de un edificio histórico —la catedral de Nôtre-Dame de Estrasburgo— es la que reproducimos. La traducción del texto que figura a pie de imagen puede orientarnos en la búsqueda de una respuesta a la pregunta formulada:



Imagen 3. Catedral de Nôtre-Dame de Estrasburgo y su entorno urbano<sup>40</sup>.

alemanes, independientemente de su orientación ideológica, la inclusión de páginas en blanco en su parte final —en ocasiones de papel pautado— para escribir en ellas canciones diferentes a las contenidas en el texto publicado. *Die Fabne hoch!* incluye una sección final (espacio libre y papel pautado) bajo el epígrafe “Para añadir nuevas y viejas canciones”. En el ejemplar consultado figuran —escritas a lápiz— cuatro estrofas de una canción (solo texto).

<sup>40</sup> AA.VV., *Die Fabne hoch!*, op. cit., p. 11.

O Strassburg, O Strassburg, du wunderschöne Stadt.  
 [¡Oh! Estraburgo, ¡Oh! Estraburgo, eres una maravillosa y bella ciudad].

En el original reproducido, la frase está fragmentada y centrada, como si se tratara de un texto en prosa. Si cambiamos su disposición y la recogemos versificada:

O Straßburg, o Straßburg  
 du wunderschöne Stadt

habremos encontrado los dos primeros versos del comienzo de un poema anónimo, texto que formó parte de la canción popular alemana del s. XVIII, *O Straßburg, du wunderschöne Stadt*. Esta obra fue ampliamente difundida durante la etapa en la que territorios importantes de Alsacia y, en menor medida, de Lorena, pertenecieron al Imperio alemán tras la derrota francesa en la Guerra franco-prusiana (1871). Bajo la denominación de Territorio Imperial de Alsacia-Lorena, dicho período se prolongó entre mayo de 1871 y junio de 1919<sup>41</sup>. La capital del citado Territorio Imperial fue Estrasburgo.



Ejemplo 1. O Straßburg, du wunderschöne Stadt, cc. 1-4.

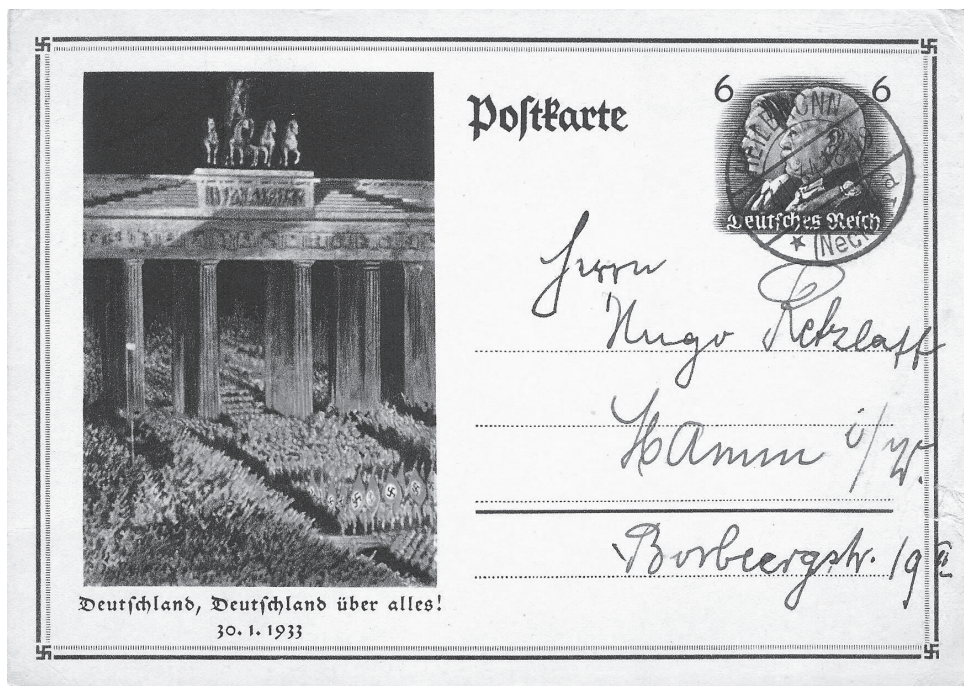
Todo ello favoreció la consideración de *O Straßburg, du wunderschöne Stadt* como un himno representativo de aquella etapa y así pasó a formar parte del imaginario colectivo alemán. La presencia de la catedral de Estrasburgo en este cancionero como elemento representativo de la ciudad no respondía a un tratamiento meramente decorativo, sino que formaba parte de un discurso programático —de amplio calado emocional— por el que se trasladaba a la sociedad la firme voluntad de reintegrar Estrasburgo, o sea, Alsacia y Lorena, en una nueva configuración territorial del Imperio alemán como futuro Tercer Reich.

Pocos meses después de iniciada la Segunda Guerra Mundial, con la visita de Hitler a Estrasburgo, el 28 de junio de 1940, se consumaba la aspiración territorial que había sido evocada siete años antes con la imagen de su catedral. Como si de una interpretación del programa político del

<sup>41</sup> La restitución de estos territorios fue resultado de la firma del Tratado de Versalles ya citado.

cancionero se tratara, la bandera nazi con la esvástica que figuraba en su cubierta (*Imagen 2*) fue izada en la parte más elevada de la ciudad, la aguja de su catedral<sup>42</sup>.

El complejo procedimiento discursivo descrito tuvo continuidad en el tiempo, dado que permitía estimular emociones de signo patriótico, atraer y aglutinar en torno a la entidad promotora del soporte propagandístico (tarjeta postal, cancionero, cartel...) a todas aquellas personas que se hubieran visto concernidas por los mensajes transmitidos.



*Imagen 4. Tarjeta postal conmemorativa del acceso de Hitler a la cancillería de Alemania (30-I-1933). Colección particular.*

<sup>42</sup> Durante la estancia del ejército nazi en Estrasburgo se cometieron algunas tropelías contra el conjunto monumental que recordaba la figura y la obra de Rouget de Lisle, militar que compuso en esa ciudad, la noche del 25 al 26 de abril de 1792, *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, posteriormente conocido internacionalmente como *La Marsellesa*. Un pequeño resto de dicho conjunto conmemorativo se conserva en el Museo Histórico de la Ciudad. En su perímetro también figuraban los dos primeros versos de *La Marsellesa*:

Allons enfants de la Patrie  
Le jour de gloire est arrivé !

Sobre las colecciones de este museo, véase AA.VV., *Les collections du Musée Historique de la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Éditions des Musées de la Ville, 2008.

La tarjeta postal de la *Imagen 4* nos ofrece algunos elementos complementarios a los contenidos en la *Imagen 3*. De manera conjunta, pueden ofrecernos una visión pormenorizada de la importancia que el nazismo concedió al ámbito de la propaganda política, no en vano creó el denominado Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda, a cuyo frente situó al Dr. Joseph Goebbels.

Sin que nos extendamos en exceso en el análisis de todos los elementos que concurren en este nuevo documento, en cuyo reverso figura el texto manuscrito del remitente con la identificación de la localidad y fecha de expedición (Ringheim, 4-XI-1934), señalaremos algunos de ellos:

– Representación del estado alemán: sello con las imágenes del presidente de Alemania, Hindenburg (en primer plano) y del nuevo canciller, Hitler (en segundo), uno como imagen del pasado y otro del futuro de Alemania.

– Arquitectura nobiliaria: la Puerta de Brandenburgo, próxima al Reichstag, símbolo emblemático de la ciudad de Berlín por cuya puerta principal, en señal de autoridad, solo podían transitar miembros de la realeza o quien tuviera capacidad para erigirse como tal y disfrutar de dicha prerrogativa.

– Parada militar (nazi): adhesión multitudinaria al nuevo canciller con exhibición de la simbología propia (banderas, uniformes, desfile o saludo). Las fuerzas armadas como representación genuina del pueblo alemán.

– “Deutschland, Deutschland, über alles!” (“¡Alemania, Alemania, sobre todo!”): esta frase, incluida bajo la imagen de la postal, corresponde al primer verso de la canción titulada *Das Lied der Deutschen* (La canción de los alemanes). Su texto había sido escrito por August Heinrich Hoffmann von Fallersleben en agosto de 1841 y la música se había tomado de una partitura de Joseph Haydn compuesta en 1797, titulada *Gott erhalte Franz den Kaiser* (Dios salve a Francisco el Emperador). La letra de la obra de Haydn pertenecía al poeta austríaco Lorenz Leopold Haschka, posteriormente sustituida por el texto de August Heinrich Hoffmann.

– Celebración pública: la tarjeta postal incluyó, junto al primer verso del himno citado, la fecha del nombramiento de Hitler como canciller de Alemania: 30-I-1933. La composición de Haydn fue el himno del Sacro Imperio Romano Germánico, posteriormente del Imperio austríaco, más tarde del Imperio austrohúngaro y, a partir de 1918, de Alemania<sup>43</sup>. Bien pudiera interpretarse que, en lugar de celebrarse el nombramiento de canciller, se entronizaba a un nuevo Emperador en la figura de Hitler,

---

<sup>43</sup> Durante esta larga trayectoria institucional, *Gott erhalte Franz den Kaiser* sufrió distintas transformaciones en su texto original. En relación a su vigencia como himno de Alemania, debe excluirse el período en el que, tras la Segunda Guerra Mundial, dicha nación estuvo dividida en dos bloques: sí lo fue de Alemania occidental pero no de la República Democrática Alemana cuyo himno, titulado *Erstanden aus Ruinen* (Levantada de las ruinas), fue compuesto por Hanns Eisler con texto del escritor Johannes R(obert) Becher.

cuyo Imperio se intuía próximo. Al mismo tiempo, la evocación de esta canción-himno en la postal nazi establecía una estrecha vinculación entre dicho movimiento y el pueblo alemán; del mismo modo, sugería la unión de dos sistemas políticos diferentes —República y Monarquía— en uno solo cuya denominación sería sustituida por el nombre de su líder, Adolf Hitler.

– El marco: obsérvese la presencia de la esvástica en los cuatro ángulos de la tarjeta postal, unidas por dos filetes ribeteados que parten de tres de los brazos del símbolo. Dicho marco, y los elementos en él contenidos, delimitaban el espectro político de la nación alemana. Al margen de ella solo quedaban los asesinatos, las cárceles, los campos de concentración o el exilio.

Finalmente, la postal analizada contenía un mensaje en clave externa dirigido, una vez más, a Francia. La elección de la Puerta de Brandenburgo para la celebración nazi suponía un acto de desafío hacia el país vecino, pues tropas de Napoleón I Bonaparte (*Emperador de los Franceses*) habían hollado ese lugar emblemático desfilando entre sus arcos —tras la batalla de Jena— en señal de victoria frente al ejército prusiano. Las tropas francesas mutilaron el monumento, transportando la Cuadríga —símbolo imperial por excelencia— que lo coronaba a París, como señal de victoria. Esa afrenta no quedaría impune.

Tras la ocupación de Francia por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial, Hitler, como ya hiciera en relación a la catedral de Estrasburgo, viajó a París el 28 de junio de 1940 para escenificar la toma del país. Sus tropas ya habían desfilado por los Campos Elíseos y atravesado el Arco de Triunfo de su capital.

En este contexto propagandístico se produjo la cuidada preparación de numerosos cancioneros, tarea no siempre realizada por un especialista, sino más bien como resultado del trabajo colectivo de miembros de determinadas fuerzas políticas o próximos a ellas que se servían de la tradición musical —cuando esto fuera posible— o, en su defecto, de crear nuevas obras con textos y músicas *ad hoc*, compuestas por colaboradores de “confianza”. Estos procedimientos no excluían que partituras del pasado, previamente adaptadas en su parte literaria (o no), sirvieran para el tiempo presente. En ocasiones, la actualización de contenidos se realizaba mediante la *apropiación* del repertorio musical del adversario.

Los himnos clásicos y los cantos del movimiento obrero fueron lo primero que se “robó”: de *La Internacional*, cantada desde 1871, salió la *Hitlernacional*, en la que en lugar de “Arriba, parias de la tierra” se decía “Arriba, pueblo de Hitler, cerrad filas” [...] <sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Schebera, Jürgen, “‘Haced añicos el Frente Rojo’. Una breve aproximación a las canciones de combate nacionalsocialistas”, en Pascal Huynh (ed.), *La música y el III Reich...*, *op. cit.*, p. 178. Es preciso señalar que estas *apropiaciones* también se produjeron en sentido inverso, en ocasiones, con una finalidad lacerante.



El propio Eisler señalaría en 1935 las características y el significado de este tipo de *apropiaciones* artísticas.

Las canciones nacionalsocialistas “de combate” se caracterizan a partes iguales por su demagogia, que permite conferir a la política nacionalsocialista los atributos externos de una “revolución”, y por el descaro con el que se usurpa [...] todo lo que pueda contribuir a este engaño. [...] El canto de lucha de antaño, despojado de su carácter de clase y de su contenido revolucionario, se usa bajo una apariencia revolucionaria demagógica para cumplir los objetivos de las tropas fascistas pequeñoburguesas<sup>45</sup>.

El magisterio de Schönberg en Viena había sido fundamental en el aprendizaje de las técnicas de composición para Hanns Eisler, discípulo aventajado que bajo su supervisión compuso, estrenó y editó partituras con un relativo éxito. Todo apuntaba a que Eisler disfrutaría de una prolongada vida artística gracias al reconocimiento que obtendría su obra. En realidad, así fue, pero no en la dirección que inicialmente se suponía al decidir el compositor poner su trabajo creativo al servicio de la causa revolucionaria sostenida por el KPD. Esta decisión introduciría, necesariamente, importantes cambios en el modo de concebir la composición, circunstancia a la que nos referiremos más adelante.

Pudo influir en este cambio de orientación artística el papel desempeñado por su madre, Ida Maria Fischer, quien sensibilizó al compositor en favor de las aspiraciones del movimiento obrero. De ella afirmaba que “sabía lo que era la pobreza, sabía también lo que es luchar, y su influencia fue enorme”<sup>46</sup>. También sus hermanos mayores, Elfriede<sup>47</sup> y Gerhart<sup>48</sup>, debieron de recibir una formación similar, pues ambos habían ocupado altos cargos de responsabilidad en el KPD antes de que el pequeño de los tres hermanos, Hanns, ingresara en 1926 en las filas de dicho partido<sup>49</sup>.

Influido por su hermano, con el que tiene una relación muy amistosa, en 1912 entra ya en contacto, siendo estudiante, con el movimiento juvenil progresista y con la *Organización de Estudiantes Socialistas*<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>46</sup> Notowicz, Nathan, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, Berlín, Verlag Neue Musik, 1971, p. 29, cit. en Betz, Albrecht, p. 28.

<sup>47</sup> Conocida como Ruth Fischer (primer apellido materno).

<sup>48</sup> Luca Lombardi señaló que Gerhart Eisler estuvo en la Guerra Civil española, aunque no especificó si lo hizo como combatiente, como periodista... Véanse Lombardi, Luca, *Musica della rivoluzione*, Milán, Feltrinelli, 1978, p. 37; y Eisler, Gerhart, *Auf der Hauptstraße der Weltgeschichte, Beerlín*, Dietz Verlag, 1981.

<sup>49</sup> Jürgen Schebera incluye imágenes de los padres de Hanns Eisler y de todos los miembros de la familia en Schebera, Jürgen, pp. 11 y 13.

<sup>50</sup> Betz, Albrecht, pp. 28-29.

Al comienzo de la [Gran] guerra su hermano había editado con otros estudiantes un periódico antibélico, tirado a multicopista y de muy corta vida, que cayó en manos de la policía, a lo que siguió un registro domiciliario. [...] Como Hanns también había participado en el asunto, ambos hermanos son fichados como “políticamente sospechosos”<sup>51</sup>.

Completaba el mapa de las influencias familiares la ejercida por su padre, el Dr. Rudolf Eisler (profesor de filosofía de ascendencia judía), aunque ahora no de signo político.

Los primeros intentos compositivos de [Hanns] Eisler se retrotraen asimismo a los primeros años de estudiante de bachillerato. Su hermano nos da noticia de que ambos recibieron clases de piano durante poco tiempo cuando eran niños, pero que después hubo que dejarlas, también por causas materiales.

[Gerhart] Pero nosotros éramos una familia musical, tanto más cuanto mi padre, que se pasaba los días y las noches sentado ante su escritorio y escribiendo, podía tener así *///* descanso. Teníamos entonces un piano y mi padre cantaba y tocaba para nosotros: Hugo Wolf, Schubert, aires populares de todas clases, también cosas de óperas<sup>52</sup>.

El joven Hanns Eisler creció inmerso en una atmósfera en la que el pensamiento filosófico se interrelacionaba con el arte, la cultura y la política. Por ello, dados los antecedentes señalados, todo parece apuntar a que no debió de ser difícil para él adoptar la decisión de escribir música revolucionaria. De alguna manera, no dejaba de ser una continuación —como actividad profesional— de su relación con dos materias con las que había estado estrechamente vinculado: la política y la música.

Asimismo, su actividad compositiva fue plenamente consecuente con la doctrina y la estrategia política de su partido (KPD), organización que había asignado a la música un papel preferente en el ámbito de los medios de agitación y propaganda. El compositor no estuvo solo en esta nueva empresa dado que, paulatinamente, se formó en Berlín un grupo de trabajo integrado por Erich Weinert (escritor y poeta), Ernst Busch (actor, cantante y, ocasionalmente, compositor) y el propio Eisler<sup>53</sup>. El nexo fundamental entre ellos fue la afinidad política que otorgó un gran dinamismo al trabajo de dicho grupo, cuyas aportaciones al movimiento revolucionario traspasaron todas las fronteras europeas.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>52</sup> Tanto el texto como la cita de Gerhart Eisler están tomados de Notowicz, Nathan, pp. 220-221, cit. en Betz, Albrecht, p. 29.

<sup>53</sup> No se trató de un grupo formalmente establecido aunque su colaboración en distintos proyectos revolucionarios fue constante. Este hecho no impidió, en modo alguno, que Eisler y también el resto de componentes, participaran con autores como Bertolt Brecht (dramaturgo y poeta) u otros en diferentes iniciativas.



Imagen 5. Grupo revolucionario de autores alemanes que colaboraron activamente con la Segunda República española<sup>54</sup>.



Imagen 6. Carnet militar de Erich Weinert como miembro de las Brigadas Internacionales<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Busch, Ernst (ed.), *Canciones de las Brigadas Internacionales*, Barcelona, Tipografía Catalana, 1938, p. 97.

<sup>55</sup> Weinert, Erich, *Rote Lieder Gedichte (Poemas de canciones rojas)*, Berlín, Deutschen Akademie der Künste, [1967], [s.p.]. Contiene, además del texto, dos discos de 45 rpm. con canciones revolucionarias. La cartilla militar que reproducimos cuenta en su interior con numerosas páginas para efectuar anotaciones con los datos personales de su propietario, así como de la unidad a la que se está destinado.

#### IV. *DAS LIED DER MOORSOLDATEN* (LA CANCIÓN DE LOS SOLDADOS DEL PANTANO)<sup>56</sup>

El incendio del Reichstag el 27 de febrero de 1933, apenas unas semanas después de la llegada de Hitler a la cancillería (30 de enero de 1933), proporcionó la justificación perfecta para promover la publicación de un Decreto de la Presidencia de la República todavía, al menos formalmente, desempeñada por Hindenburg. Entre los testigos de excepción de aquel atentado se encontraban los escritores Rafael Alberti, María Teresa León y Rosa Chacel.

A finales de 1932 me encontraba en Berlín con María Teresa, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar los movimientos teatrales europeos. Allí conocí a Erwin Piscator, gran director de escena, a Bertolt Brecht, ambos muy jóvenes aún, a Ernst Toller, dramaturgo, que se suicidó más tarde en Nueva York, y a muchos más artistas, escritores e intelectuales que el nazismo arrojó de Alemania, en donde ya, en aquel final de 1932 no se podía vivir. El hambre y la desocupación andaban por las calles, cruzadas de las escuadras nazis, que pateaban las aceras, salpicando de agua de los charcos a los aterrados transeúntes. Hitler se disponía ya, como en un gran guiñol, a instalar sus absurdos bigotes y brazos gesticulantes tras el humo y las llamas del incendio del Reichstag<sup>57</sup>.

No se podía continuar en Berlín. Por dos veces, a altas horas de la noche, mientras dormíamos, se abrieron las puertas del cuarto de la pensión en que nos hospedábamos y una bestia policía alemana, enfocándonos una linterna contra los ojos cerrados, nos pidió la documentación. Recuerdo ahora que la siempre bella y enamorada escritora Rosa Chacel vivía en aquel Berlín de la ignominia con nosotros.

Pero, por fin, llegó lo más terrible. Una mañana salimos a Victoria Platz para mirar la humareda que subía de las techumbres del Reichstag. El propio Hitler le había prendido fuego, atribuyéndolo a la mano comunista del búlgaro Dimitrov<sup>58</sup>.

Efectivamente, como indicó Alberti, Giorgi Dimitrov fue acusado del incendio del parlamento alemán, encarcelado y, posteriormente, ante la imposibilidad de presentar pruebas incriminatorias, puesto en libertad. Pese a ello, los partidarios de Hitler ya habían encontrado a los responsables de dicho acto: los comunistas, acusación que servía —oportunamente manipulada— para atribuirles la

<sup>56</sup> Wolfgang Langhoff, coautor del texto de esta canción, reprodujo la partitura a 2 v. con el título de *Bürgermoorlied* (Canción de Bürgermoor); Inge Lammel incluyó una versión a 4 v. titulada *Lagerlied von Bürgermoor* (Canción del campo de Bürgermoor)... Véanse, respectivamente, Langhoff, Wolfgang, *Die Moorsoldaten*, Essen, Verlag Neuer Weg, 1992, p. 191; y Lammel, Inge, *Arbeiterlied-Arbeitergesang*, Tetz, Hentrich & Hentrich, 2002, p. 174. Hemos optado por mantener como título de este apartado la denominación con la que la incluyeron Hanns Eisler y Ernst Busch (eds.), en *Canciones de las Brigadas Internacionales...*, *op. cit.*, pp. 10-11; no obstante, en nuestro texto nos referiremos a ella indistintamente como *Die Moorsoldaten* o como *La canción de los soldados del pantano*.

<sup>57</sup> Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, vol. II., Barcelona, Seix Barral, 1987, pp. 19-20.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 25.

responsabilidad de la situación de violencia que vivía el país. Esta circunstancia encajaba perfectamente con la lógica belicista nazi que, entre otros argumentos, esgrimía como salvaguarda del honor del ejército alemán el hecho de que las fuerzas aliadas nunca hubieran atravesado las fronteras de Alemania durante la Gran Guerra.

La derrota en el exterior podía enjugarse con una victoria en el interior, o sea, contra los comunistas. Precedentes en su mayoría de la Liga Espartaco, mantuvieron una clara posición contra la guerra, y así lo defendió el dirigente espartaquista Karl Liebknecht, tras haber sido expulsado del SPD, en la importante manifestación del 1.º de mayo de 1916 en la Potsdamer Platz de Berlín<sup>59</sup>. Sus adversarios no olvidaron esta afrenta, que consideraron una traición a la patria.

El día siguiente al incendio de Parlamento Alemán se publicó un *Decreto del Presidente del Reich para la Protección del pueblo y del Estado*, más conocido como Decreto del Reichstag<sup>60</sup>, por el cual se dejaban sin efecto diferentes artículos de la Constitución de Weimar. Teniendo en cuenta que el incendio había comenzado hacia las 22.00 h del día 27, no cabe la menor duda de que el poder legislativo alemán actuó con suma celeridad al hacer público su Decreto el 28.

En tan solo seis artículos se suspendían la libertad de expresión, de prensa, de asociación, de reunión, el secreto de las comunicaciones... Del mismo modo, se fijaban condenas muy severas de cárcel, inclusive la de pena de muerte<sup>61</sup>. A tenor de su articulado, el documento era más una declaración del Estado de guerra —interna— que un Decreto para salvaguardar la seguridad nacional<sup>62</sup>. Hitler había ganado una importante batalla y su control absoluto del poder estaba próximo. Dicho Decreto era, en realidad, una declaración encubierta del estado de excepción.

Las consecuencias no se hicieron esperar: puestos en el punto de mira los comunistas, los socialistas y todos aquellos que fueran considerados opositores al nuevo orden constitucional —cuyo texto había quedado completamente devaluado—, se organizaron redadas masivas para su detención. Ante el colapso generado en las cárceles convencionales para acoger a los detenidos, fue necesario habilitar una

<sup>59</sup> Recordemos que *Contra la guerra* fue el título del proyectado oratorio de 1916 por Hanns Eisler, culminado como cantata homónima con texto de Bertolt Brecht en 1936.

<sup>60</sup> En el breve preámbulo del Decreto, se invocaba el art. 48 de la Constitución de Weimar que otorgaba al Presidente de Alemania la capacidad de adoptar medidas legales de urgencia ante hechos de extrema gravedad. El documento original puede consultarse en red en: [https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument\\_de&dokument=0101\\_rbv&object=facsimile&l=de](https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0101_rbv&object=facsimile&l=de) [Consulta: 6-VI-2018].

<sup>61</sup> El Decreto contemplaba su aplicación en todo el ámbito de la nación así como la retroactividad de sus medidas. Esta circunstancia dio cobertura legal a la ejecución en la guillotina de Marinus van der Lubbe en la prisión de Leipzig el 10 de enero de 1934 quien, desestimada la acusación contra Dimitrov, había sido acusado del incendio del Reichstag. Años después, la justicia alemana anuló la sentencia condenatoria de este joven comunista neerlandés.

<sup>62</sup> A este Decreto le siguió una amplia batería de normas legales que suspendían o prohibían, específicamente para la comunidad judía, el ejercicio de la abogacía, el desempeño de cargos editoriales, la continuidad en el ejército de los oficiales judíos...

solución de urgencia, que pasaba por improvisar en instalaciones industriales vacías o en desuso, campos de concentración que pudieran recibir a cientos, millares, incluso, en una proyección temporal, a millones de deportados. Dachau fue el primero de estos campos y su apertura tuvo lugar el 22 de marzo de 1933.

De este campo de concentración logró escapar Hans Beimler, miembro del KPD y Diputado en el Parlamento alemán. Iniciada la Guerra Civil española se integró en las Brigadas Internacionales (comisario del Batallón Thälmann)<sup>63</sup>, falleciendo durante la batalla por la defensa de Madrid en diciembre de 1936. En su estancia en España, antes y durante la Guerra Civil, Beimler narró la situación en la Alemania nazi y pudo explicar, en primera persona, las condiciones de vida —y muerte— en los campos de concentración<sup>64</sup>.

Diferentes cabeceras de prensa española nombraron corresponsales en Berlín de manera que sus lectores pudieran tener información de todo lo que acontecía en Alemania. Un avezado Chaves Nogales logró entrevistar al todopoderoso Ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, Joseph Goebbels, aunque nada más le autorizaron a formular tres preguntas. La última de ellas registró el siguiente diálogo:

PREGUNTA.— ¿Cree el señor ministro de Propaganda que la doctrina nacionalsocialista puede y debe encontrar un eco en los demás países?

RESPUESTA.— Puedo repetir, con referencia al nacionalsocialismo, las palabras de Mussolini, cuando dijo que el fascismo no era artículo de exportación. Tampoco lo es el nacionalsocialismo. Pero tengo, eso sí, el convencimiento de que la transformación espiritual de Europa, expresada en el fascismo, el kemalismo y el nacionalsocialismo, será completa dentro de una o dos décadas. Cada pueblo deberá encontrar en la esencia de su propia personalidad nacional nuevas formas para dicho espíritu. Pero no cabe duda de que llevarán una ventaja los pueblos que se mueven ya ahora al impulso irresistible del sentimiento nacionalista<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> La figura del diputado alemán y miembro del KPD, Ernst Thälmann, tuvo una gran presencia en el cancionero revolucionario europeo, muy significativamente en el español durante la Guerra Civil. Había encabezado la candidatura del KPD en las elecciones de 1932 en Alemania en la que denunció públicamente algunas de las intenciones de Hitler: “Adolf Hitler se apresura a la guerra contra la Unión Soviética”. Cit. en AA.VV., Ernst Thälmann. *Eine biographie*, Berlín, Dietz Verlag, 1980, p. 555. Pese a las campañas internacionales organizadas para conseguir su liberación, el 14 de agosto de 1944 Adolf Hitler y Heinrich Himmler acordaron su ejecución. Había sido detenido el 3 de marzo de 1933, permaneciendo más de once años en aislamiento carcelario hasta su asesinato de un disparo la noche del 17 al 18 de agosto de 1944, junto al horno crematorio del campo de concentración de Buchenwald. Una inscripción conmemorativa recuerda este acto ominoso en el lugar en el que se produjo. El documento que recoge el acuerdo Hitler-Himmler puede consultarse en *ibid.*, [p. 778].

<sup>64</sup> Véase Beimler, Hans, *En el campo de asesinos de Dachau. (Cuatro semanas en poder de los bandidos pardos)*, Barcelona, Edic. Europa-América, [1937].

<sup>65</sup> Chaves Nogales, Manuel, “¿Habrá fascismo en España?”, *Abora*, 21-V-1933, p. 25. *Abora* dedicó la página completa a la entrevista a Goebbels, acompañada por un texto muy crítico del periodista hacia el entrevistado. Puede

Apenas tres años después de que Chaves Nogales publicara su entrevista en *Ahora*, sectores del ejército español decidieron “moverse” en la dirección apuntada por Goebbels, mientras ciudadanos alemanes como Hans Beimler denunciaban internacionalmente la brutalidad del régimen instaurado en Alemania. Tras su muerte, la figura de Beimler pasó al cancionero republicano de la mano de Ernst Busch y lo hizo de una manera singular: este autor escribió un texto que adaptó a la línea melódica de una solemne y emotiva canción, precedida su partitura por la indicación “Weise von Silcher”, que traducimos como “A la manera de Silcher” o “Sobre un tema de Silcher”. Busch, al menos en la edición impresa consultada, no facilitó ninguna información complementaria pese al interés que presentaba esta adaptación.

El trabajo de Busch fue magnífico: sustituyó el texto original que había sido escrito en 1809 por Ludwig Uhland (1787-1862) y llevado al pentagrama en 1825 por el compositor Friedrich Silcher (1789-1860). El título original de la partitura era *Ich hatt' einen Kameraden* (Yo tenía un camarada), también conocida como *Der gute Kamerad* (El buen camarada).

Ernst Busch, en su adaptación de la obra al contexto de la Guerra Civil española, la tituló, escuetamente, *Hans Beimler*. La elección de la partitura de Uhland-Silcher no había sido casual sino que, por el contrario, respondía a una intencionalidad manifiesta: *Ich hatt' einen Kameraden* era la obra que el ejército alemán había seleccionado para ser entonada en los actos fúnebres en homenaje a sus soldados muertos, función que seguiría desempeñando durante la Segunda Guerra Mundial.

Como homenaje al brigadista fallecido en España, Busch no había hecho sino cumplir fielmente dicha tradición militar, dado que Beimler había participado en la Gran Guerra como soldado del Ejército alemán y muerto en combate en la Ciudad Universitaria de Madrid, defendiendo la libertad frente al fascismo. Con un texto dedicado en homenaje a su persona, Hans Beimler sería despedido con una partitura homónima, entonada por milicianos republicanos (españoles y alemanes como él, entre otras nacionalidades) con la misma solemnidad que lo hacía el Ejército alemán con sus deudos<sup>66</sup>.

---

consultarse en red en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029948582&search=&lang=es>> [Consulta: 22-VI-2018].

<sup>66</sup>La versión original, traducida al castellano, también fue cantada por el ejército sublevado contra la República, Falange y, más tarde, por la División Azul. Está recogida en Rodríguez, Manuel, *Cancionero Juvenil*, Madrid, Frente de Juventudes, p. 104.

**Hans Beimler**

Worte von Ernst Busch  
Weise von Silcher



1. Vor Ma-drid im Schüt-zen-gra-ben, in der Stunde der ge-  
fahr, mit den Ci-ser-nen Bri-ga-den, sein Herz voll Hass ge-la-den, stand  
Hans, der Kom-mi-ssar, stand Hans, der Kom-mi-ssar.

2  
Seine Heimat must er lassen  
Weil er Freiheitskämpfer war  
Auf Spaniens blut'gen Strassen  
Für das Recht der armen Klassen  
/: Starb Hans, der Kommissar. :/

3  
Eine Kugel kam geflogen  
Aus der «Heimat» für ihn her  
Der Schuss war gut erwogen  
Der Lauf war gut gezogen-  
/: Ein deutsches Schiessgewehr. :/

4  
Kann dir die Hand drauf geben  
Derweil ich eben lad'  
Du bleibst in unserm Leben  
Dem Feind wird nicht vergeben  
/: Hans Beimler, Kamerad. :/



**HANS BEIMLER**  
Muerto en el frente de Madrid  
Dic. de 1936

31

Imagen 7. Hans Beimler<sup>67</sup>.

A la apertura de Dachau le siguieron decenas de nuevos campos de concentración, entre otros el de Börgermoor, el 22 de junio de 1933, próximo a la frontera con Holanda. En este nuevo campo fueron internados presos políticos, principalmente comunistas y socialistas, sometidos a jornadas de trabajo extenuantes en las tierras pantanosas de la región, a orillas del río Ems. Los deportados tenían que desplazarse caminando hasta las zonas asignadas en un trayecto que duraba alrededor de dos horas, desplazamiento que los vigilantes de las SS les obligaban a realizar cantando.

<sup>67</sup> Busch, Ernst (ed.), *Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*, Barcelona, Tipografía Catalana, 1938, p. 31. *Hans Beimler* no figuraba en ediciones anteriores de este cancionero. Nos referiremos a las mismas en otro apartado de nuestro artículo.





Imagen 8. Kralik, [Deportados de Börgermoor trabajando en la turbera ante la vigilancia de las SS]. Técnica: *g*tinta sobre papel<sup>68</sup>.

En la parte superior de la siguiente imagen de Jean Kralik, superpuesta sobre la partitura de *Die Moorsoldaten* (Imagen 9), puede apreciarse cómo la cabeza de la formación estaba ocupada por varias filas de miembros de las SS seguidas de otras tantas de presos. Hay una diferencia sustancial entre los dos grupos humanos citados: el primero lleva sobre sus hombros fusiles mientras el segundo, palas, en una posición similar a la de los que portan armas. El grupo de portadores de palas constituye el colectivo de los “soldados del pantano” al que alude, de manera desenfadada, el título de la canción.

---

<sup>68</sup> Ilustración de Jean Kralik (su nombre real era “Hanns”). Sobre la obra de este autor que estuvo deportado en Börgermoor, véase Kralik, Hanns, *Gráficos (“Cuadros de la Resistencia”)*, Bonn, Pahl-Rugenstein, 2000.



Imagen 9. Esser, Langhoff, Goguel, La canción de los soldados del pantano (a 4 v).  
Ilustración de Jean Kralik<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Wolfgang Langhoff reprodujo la ilustración original de este musculado “soldado del pantano” en actitud desafiante, de Jean Kralik, en otro contexto: la base de la pala está hundida en el barro y tras su espalda se encuentra, no la partitura (Imagen 9), sino la alambrada que les priva de libertad. Debajo figura la siguiente leyenda: “Unbesiegbar - trotz alledem!” (Invencible - a pesar de todo esto!). Véase Langhoff, Wolfgang, p. 273. Incluimos la Imagen 9 por la información gráfica que contiene así como por su belleza plástica, si bien es necesario señalar que la partitura utilizada para superponer al “soldado” presenta algunos errores en su escritura musical. Puede consultarse correctamente escrita en Lammel, Inge, p. 174. También se han subsanado dichos errores en nuestro Ejemplo 2.

Johannes Esser, minero y poeta, fue el autor del texto, posteriormente completado por Wolfgang Langhoff, actor y director teatral y, finalmente, Rudolf Goguel (empleado, conocido como “Rudi”) escribió la música. Esta partitura, cuya composición había sido promovida por Langhoff, es considerada una de las primeras obras creadas en el universo concentracionario nazi<sup>70</sup>.

Los tres intervinientes en el proceso creativo así como Jean Kralik, autor de la ilustración (*Imagen 9*), eran miembros de KPD<sup>71</sup>. *Die Moorsoldaten*, como otras iniciativas de tipo cultural que se llevaron a cabo en Börgermoor, tenía por objeto contribuir a mantener la moral alta y fortalecer la capacidad de resistencia frente al trato cruel y vejatorio que recibían de las SS. De este modo podían colaborar, igualmente, a limitar los intentos de suicidio entre los deportados.

Desde el punto de vista estrictamente musical, es importante señalar que Goguel compuso su obra coral *La canción de los soldados del pantano* para coro a 4 v. masculinas, a diferencia de la práctica habitual de escribir este tipo de obras a una sola voz y, en todo caso, con acompañamiento de piano. La interpretación a 4 v. exigía una complejidad interpretativa muy superior a la de canciones con una sola línea melódica en la que todas las voces cantan al unísono o, en ocasiones, según la tesitura, a distancia de octava.

No podemos obviar que, si el citado compositor actuó de este modo, fue porque, con carácter previo a la realización de su obra, había tenido conocimiento de la existencia entre sus compañeros de presos con formación musical, capacitados para estrenarla en óptimas condiciones. Los soldados de las SS les obligaban a cantar no solo en los desplazamientos al trabajo sino también durante otras tareas en las instalaciones del campo, por lo que debió de adquirir esa información con facilidad. Uno de los pocos recursos de los deportados para la evasión intelectual de la realidad del campo era hacer pequeñas agrupaciones corales y cantar en grupo en los barracones, lo que se hacía frecuentemente en Börgermoor.

De manera paralela Langhoff, incansable animador de la vida cultural, había creado un grupo que denominó *Zirkus Konzentrazani* (Circo concentracionario). A este grupo correspondió el estreno público de *Die Moorsoldaten*, el 27 de agosto de 1933, en el propio campo de concentración, en un acto que contó con otras realizaciones propias de los circos convencionales (presentador, payasos, malabaristas, pequeña orquesta...). La obra obtuvo un notable éxito, ante un auditorio formado por deportados con la concurrencia de miembros de las SS. Sobre el estreno, Goguel escribió:

---

<sup>70</sup> Véase sobre esta obra Langhoff, Wolfgang, pp. 175 y ss; y Goguel, Rudi, *Es war ein langer Weg: ein Bericht*, Düsseldorf, Komet-Verlag, 1947.

<sup>71</sup> Apréciase en el dibujo que hizo Kralik del “soldado del pantano” equipado con su “arma reglamentaria” la posición enérgicamente cerrada de su puño izquierdo.

Los dieciséis cantantes, mayormente miembros del coro obrero de Solinger, marcharon con las palas sobre los hombros y llevaban sus uniformes verde policía (nuestros uniformes de prisionero de aquel entonces). Yo encabezaba la marcha. Vestía un equipo azul y usaba el mango de una pala rota como batuta. Comenzamos a cantar y para el segundo verso prácticamente los mil prisioneros cantaban el estribillo. Con cada verso, el estribillo se fortalecía cada vez más, y para el verso final incluso las SS, que habían venido con su comandante, estaban cantando. Parecía que se sentían “los soldados de la turbera” también. Cuando llegaron a la estrofa “Ya no habrá más soldados sufriendo en el pantano”, los dieciséis cantantes clavaron sus palas en la arena y se fueron marchando, dejando atrás las palas, que emergían del suelo como si fueran cruces de un cementerio<sup>72</sup>.

Dos días después fue prohibida su interpretación. Pese a ello, la obra pudo atravesar las alambradas de Börgermoor y pronto fue entonada en los barracones de otros muchos campos de concentración nazis, así como en distintas ciudades europeas. Esto fue lo que ocurrió el 8 de junio de 1935 en la gran *Saal der Orangerie* de Estrasburgo, en el marco de unas importantes jornadas de música proletaria celebradas en la ciudad y en las que Eisler y su música detentaron un elevado protagonismo. Se produjo la feliz circunstancia de que el compositor de *Die Moorsoldaten*, Rudi Goguel, había nacido en la ciudad anfitriona del encuentro el 21 de abril de 1908, por lo que este hecho también pudo contribuir a la clamorosa recepción de su obra.

Eisler había conocido la partitura cuando trabajaba en Londres junto a Ernst Busch, en enero de 1935. La recibieron de mano de un supuesto exinterno de Börgermoor, cuando en realidad —tal como recoge Karl Siebig— era un informante de la policía alemana<sup>73</sup>. Tras una primera toma de contacto con la obra y de estudiarla con Busch, Eisler consideró oportuno introducir algunas modificaciones con objeto de facilitar su interpretación y, de este modo, contribuir a su divulgación internacional.

Algunas de estas modificaciones son las siguientes (véanse los *Ejemplos 2-5*):

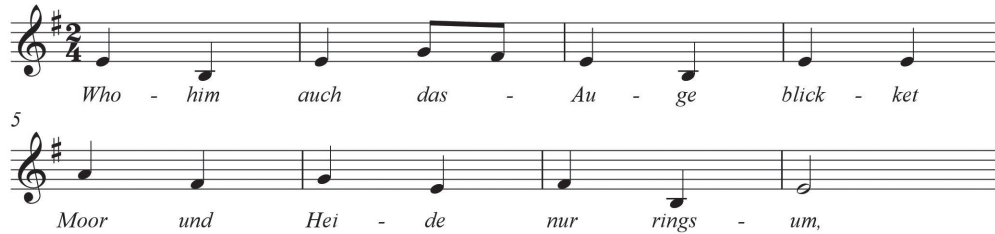
*mf* Wo - hin auch das - Au - ge blic - ket, Moor und Hei - de nur rings - um.

Vo - gel - sang uns - nicht er - quic - ket, Ei - chen ste - hen kahl und krumm. Wir

*Ejemplo 2. Goguel, Die Moorsoldaten, cc. 1-8.*

<sup>72</sup> Fackler, Guido, “Moorsoldatenlied”. Puede consultarse en red en: <<http://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/music-early-camps/moorsoldatenlied/>> [Consulta: 14-VI-2018].

<sup>73</sup> Consúltese Siebig, Karl, “*Ich geb’ mit dem Jahrbindert mit*” Ernst Busch. *Eine Dokumentation*, Hamburg, Rowohlt, 1980, pp. 140 y ss.



*Ejemplo 3. Goguel, (adaptación de Hann Eisler), Das Lied der Moorsoldaten, cc. 1-8.  
Serían en la obra original de Goguel los cc. 1-4.*

– Redujo el número de voces de cuatro (*Imagen 9*) a una (*Ejemplo 3*). Eisler era buen conocedor de las dificultades de los coros no profesionales para la interpretación musical a varias voces, pues en su etapa vienesa había dirigido los coros obreros denominados *Karl Liebknecht* y *Stahlklang* (Sonido de acero)<sup>74</sup>. Mantuvo únicamente la primera voz, la más aguda del cuarteto vocal.

– Transportó la tonalidad de la obra una quinta justa descendente, de Si menor a Mi menor. De este modo, la línea melódica se desplazaba a un registro medio más cómodo de entonar por cantantes aficionados, evitando las notas más agudas de la melodía original.

– Modificó la estructura métrica del compás, pasando de ser 4/4 a 2/4. Esta transformación alteraba la acentuación de algunos tiempos y le confería el carácter propio de las marchas militares, adecuado para desfiles y desplazamientos en formación. Tal vez Eisler pensara —con carácter amistoso—: ¿Acaso no se habían denominado “soldados del pantano”? Esta modificación aceleraría, igualmente, la velocidad de su interpretación.

– Goguel escribió un giro anacrúsico entre el octavo compás (silencio de corchea seguido de corchea en su cuarto tiempo) y el noveno, de manera que la caída en este último se hiciera con un gesto rítmico que reforzaba su intensidad. Esa voluntad quedó reflejada por el compositor con los signos de *staccato* escritos sobre las notas del noveno (*Ejemplo 4*). Eisler prescindió de todos esos detalles uniendo el tercer y cuarto tiempos del octavo compás del original en una blanca en el decimosexto compás de su versión. A esta última figura añadió la primera negra del compás siguiente mediante una ligadura (*Ejemplo 5*).

<sup>74</sup> Véase Betz, Albrecht, p. 33. No parece necesario especificar la orientación política de estos dos coros proletarios.



Ejemplo 4. Goguel, *Die Moorsoldaten*, cc. 8-9.



Ejemplo 5. Goguel, (adaptación de Hann Eisler), *Das Lied der Moorsoldaten*, cc. 16-17.  
Serían en la obra original de Goguel los cc. 8-9.

Era, de nuevo, una concesión que facilitaba la lectura de la obra dejando partes de su ejecución a una especie de “interpretación natural o instintiva” según la sensibilidad del director o, en su ausencia, de quienes la entonaran.

– Por la razón expuesta en el párrafo anterior, Eisler eliminó el puntillo que acompañaba a la primera nota (do) del tercer compás en la obra de Goguel, (la) en la de Eisler (quinto compás), para añadir este valor a la corchea que le sigue (fa#). Era una solución ingeniosa, dada la importancia que los intervalos de 3.<sup>a</sup> (mayores y menores) tienen en la partitura original de Goguel.

– Una nueva modificación muy relevante afectó a la esencia misma de la línea melódica compuesta por Goguel, quien decidió comenzar con la repetición de las tres primeras notas (*Ejemplo 2*) y un breve giro melódico en el cuarto tiempo para volver a la misma nota del comienzo. El compositor perseguía con esta repetición —tal vez a modo de evocación de la tradición del coral luterano— un efecto dramático, solemne, *pesante*, reflexivo, que expresara el sufrimiento de los deportados en el campo de Börgermoor. Eisler pudo considerar que se debían atenuar esas características para su interpretación en otros contextos, fuera de los campos de concentración, de manera que, aun manteniendo el espíritu de resistencia y solidaridad que la impregnaba, ofreciera una sensación próxima al entusiasmo que proporcionaría la lucha por la conquista de la libertad.

Para lograr ese objetivo, únicamente fue necesario romper la secuencia de las tres primeras notas sustituyendo el segundo mi (*Ejemplo 3*) por si a distancia de cuarta justa descendente. Eisler procedió con una gran habilidad pues, si bien había alterado la línea melódica original en su parte característica, la cabeza, lo había realizado con un giro melódico propio de un *aire* de marcha, el cual

podía servir, a su vez, de evocación del mismo intervalo en el segundo compás de la obra (notas si-fa# en el original de Goguel).

De este modo, el giro introducido en el primer compás por Eisler no sería percibido como “extraño” en el conjunto de la audición, más bien, al contrario, la reiteración del mismo intervalo en distintos pasajes de la obra ofrecería un motivo de reafirmación rítmico-melódico<sup>75</sup>.

En la actualidad, *Die Moorsoldaten* (original de Goguel) y *Das Lied der Moorsoldaten* (adaptación de la anterior de Eisler) son interpretadas en distintos países europeos en actos públicos e institucionales como obra representativa de todos los campos de concentración nazis<sup>76</sup>. Asimismo, ha sido adaptada a distintas lenguas, siendo su título en francés *Le Chant des Marais* y *Peat Bog Soldiers* en inglés. La adaptación francesa fue realizada a partir de la música original de Rudi Goguel, mientras la inglesa sigue la de Eisler<sup>77</sup>. Este autor volvería sobre la temática musical concentracionaria pero, en esta ocasión, lo haría escribiendo una obra propia, la *Sinfonía Alemana*, op. 50<sup>78</sup>, en la que incluyó dos poemas de Bertolt Brecht: *And die Kampfen in den Konzentrationslagern* (A los luchadores en los campos de concentración) y *Begräbnis des Hetzers im Zinksarg* (Entierro de un agitador en un ataúd de zinc)<sup>79</sup>.

## V. NUEVAS FUNCIONES DE LA MÚSICA REVOLUCIONARIA

Quizá influido por las enseñanzas recibidas de Schönberg, en las que las técnicas compositivas explicadas se encontraban profundamente sistematizadas<sup>80</sup>, Eisler debió de considerar oportuno establecer un sistema propio que sirviera de punto de partida para todos aquellos compositores

<sup>75</sup> Estos cambios, como otros que omitimos con objeto de no extendernos, afectaban al espíritu con el que fue concebida la obra tal y como señaló el propio Goguel, entendemos que en señal de desaprobación.

<sup>76</sup> El 27 de enero de 2016, con motivo de la celebración del *Día Internacional de Conmemoración anual en memoria de las víctimas del Holocausto*, tuvo lugar un acto en el Bundestag alemán, en el que intervino Ruth Klüger, superviviente de los campos de concentración de Theresienstadt y de Auschwitz, donde fue internada a la edad de 12 años. Concluyó el homenaje con la obra de Johannes Esser, Wolfgang Langhoff y Rudi Goguel, *Die Moorsoldaten*, interpretada por el Coro de cámara RIAS. Esta interpretación, grabada en directo (sonido e imagen) puede escucharse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=awv0wnytde8>> [Consulta: 14-VI-2018].

<sup>77</sup> Sobre la música concentracionaria en su conjunto puede consultarse la obra de Lotoro, Francesco, *Enciclopedia della musica scritta nei lager durante la II Guerra Mondiale*, vol. I, Barletta (Italia)-Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria, Rotas, 2012.

<sup>78</sup> Véase Betz, Albrecht, pp. 150-153.

<sup>79</sup> Los títulos de los poemas de Brecht y sus respectivas traducciones han sido tomados del enlace que citamos a continuación, el cual contiene, asimismo, la grabación completa (solo sonido) de la *Sinfonía Alemana*, op. 50, de Eisler, interpretada por el Coro y Orquesta Filarmónica de la Radio de Francia bajo la dirección de Eliahu Inbal. Puede consultarse en red en: <<https://www.youtube.com/watch?v=iST812voGJI>> [Consulta: 9-VI-2018].

<sup>80</sup> En España se conocieron las técnicas compositivas de Schönberg, en parte, gracias al texto de uno de sus discípulos, Ernst Krenek. Véase de este autor, *Autobiografía y estudios*, Madrid, Rialp, 1965.

interesados en incorporarse al ámbito de la música de agitación y propaganda<sup>81</sup>. Se trataba, en definitiva, de simplificar la complejidad de los procesos compositivos y su encaje en rígidas estructuras formales, dando paso a un lenguaje musical más sencillo y directo, comprometido con la sociedad y fácil de asumir por sus destinatarios.

El resultado de este cambio de paradigma compositivo acercó de manera lúdica el discurso revolucionario a sus potenciales receptores, en canciones que ocuparon el espacio público de las ciudades. Eisler, al fin, había logrado el objetivo de hacer realidad su posición, en una vieja disputa frente a Schönberg: escribir música que no tuviera como destino las *soirées* celebradas en los salones de la *société galante* de la burguesía, sino para el proletariado, como un valioso instrumento de transformación social y política.

Eisler abordó esta lenta transformación tras una larga experiencia en la composición de partituras destinadas al combate político, y lo hizo en un texto fechado en 1935 con motivo de su lectura pública en un acto celebrado el 7 de diciembre de dicho año en la ciudad de New York. En el citado texto, titulado “The Crisis in Music”<sup>82</sup>, Eisler inició el estudio a partir de una breve introducción y diez apartados en los que resumió su posición personal ante una situación de la música que calificó de crisis, aportando una batería de ideas que pudiera contribuir a su subsanación.

La ordenación de sus postulados conducía, en el apartado VII, a la formulación de una serie de equivalencias entre distintos elementos musicales, clasificados en “vieja” o “nueva función”. Desde el punto de vista estrictamente musical, podemos considerar la “nueva función” como una reacción simplificadora de la “vieja”, en aras de facilitar una mayor comprensión; sin embargo, desde el campo del análisis político, tal vez hubiera sido más adecuado que Eisler denominara ambos apartados, respectivamente, como “tradición musical” y “música revolucionaria”.

Quizá intentó utilizar un título sin estridencias que no enojara al *establishment* policial, político y jurídico de EE. UU. y preservar así su permanencia en dicho país, especialmente sensible con la presencia en su suelo de “comunistas bolcheviques”. Cualquier precaución podía estar justificada en el intento de no ofrecer motivos que pudieran conducir a la apertura de un expediente de expulsión<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Eisler es autor de un vasto corpus teórico en el que revisó detenidamente distintos enfoques de su trabajo creativo y su vinculación con la política. Véase sobre el período estudiado, Eisler, Hanns, Hanns Eisler. *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, vol. I, Múnich, Rogner und Bernhard, 1973.

<sup>82</sup> El texto de *La crisis en la música* está reproducido en su totalidad en Grabs, Manfred, *Hanns Eisler. A Rebel in Music*, New York, International Publishers, 1976, pp. 114-120.

<sup>83</sup> No fue en 1935 pero sí en 1942 cuando se inició una investigación contra el compositor, que concluyó con su deportación en 1948 a la República Democrática Alemana, cuyo himno compuso. Su deportación se llevó a cabo pese a las protestas internacionales de prestigiosas figuras del mundo de la cultura: Pablo Picasso, Henri Matisse, Jean Cocteau, Paul Eluard, Charles Chaplin, Leonard Bernstein, Aaron Copland...



De dicho apartado VII, recogemos en la siguiente tabla los cinco elementos que estimamos más relevantes<sup>84</sup>:

**EQUIVALENCIAS ENTRE ELEMENTOS DE LA ‘VIEJA’ Y ‘NUEVA’ FUNCIÓN**

<b>VIEJA FUNCIÓN</b>	<b>NUEVA FUNCIÓN</b>
Predominio de la música instrumental.	Predominio de la música vocal.
<i>Canciones</i> : interpretadas por un especialista en salas de concierto para oyentes pasivos.	<i>Canciones de masas, canciones de lucha</i> : cantadas por las propias masas en las calles, en talleres o en reuniones. Activación.
<i>Baladas</i> : contenido sentimental o heroico. Tratan principalmente de héroes.	<i>Baladas</i> : contenido de crítica social a menudo intercalada con citas irónicas de música convencional.
<i>Canciones corales</i> : como una transposición mecánica de la expresión de un individuo en un colectivo, por ejemplo, una canción solista cantada por un coro de cien personas. “No puedo expresar mi tristeza...”	<i>Canciones corales</i> : coro de trabajadores se encarga de la enseñanza de canciones de masas y canciones de lucha al público.
<i>Opera, opereta</i> : usa la misma forma musical que en el oratorio, pero debilitada por la necesidad de lograr efectos teatrales.	<i>Opera, opereta</i> : crítica social, representación de las costumbres sociales, destrucción de los efectos operísticos convencionales.

Tabla 1.

*Elaboración propia.*

Del análisis de los planteamientos presentados por Eisler, deducimos que no se trataba tanto de denunciar una situación de “crisis de la música” como de proponer un giro en la orientación de la misma, su transformación. Con este trabajo, el compositor recuperaba una idea de años anteriores que había sido la principal causa de su distanciamiento, en el plano artístico, de Schönberg: superar la máxima del “arte por el arte” en favor de una creación musical con una funcionalidad tangible, que diera soporte y fuera acompañamiento adecuado y estímulo de la movilización social.

Eisler no avanzaba un nuevo sistema compositivo, aunque sí ofrecía una sencilla “guía de trabajo” a partir de una reflexión teórica que le permitía adaptar elementos propios de la tradición musical a un nuevo escenario social y político. Consideramos que el término que mejor representa el discurso de Eisler es “función”, término que encuentra dos posibles direcciones: la música entendida como elemento de entretenimiento social, acomodada a los gustos culturales de las élites sociales, frente a otra concepción narrativa —para Eisler opuesta a la anterior— que permita a la música ser

<sup>84</sup> Puede consultarse la relación completa en Grabs, Manfred, pp. 117-119.

parte activa de una profunda transformación de la sociedad. Dicho de otro modo, la implantación del modelo comunista surgido tras la revolución de octubre de 1917.

De ahí que las canciones (*Tabla 1*) pasen de ser interpretadas por un “especialista” a serlo por las “masas”; las baladas “sentimentales” sustituidas por otras de “crítica social”... Como primera función y eje principal de su reflexión, casi alegato, Eisler sitúa el núcleo de su propuesta: la sustitución del “predominio de la música instrumental” por el de la “música coral”. La primera puede estimular emociones o estados de ánimo, pero no puede articular un discurso literario; por el contrario, la segunda sí puede explicar cómo viven los “Soldados del pantano” en Börgermoor, adaptando su letra también como lo hacen en Theresienstadt, en Auschwitz...

El denodado esfuerzo de Eisler por reforzar una nueva orientación de la creación musical vinculándola con objetivos políticos previamente establecidos le condujo a integrarse en el comité de dirección de la “International Music Bureau” (IMB), creada en Moscú en 1932.

Coros y asociaciones obreras de música, orquestas y diversos grupos de música instrumental; a ellos se unieron profesionales de la música burgueses y progresistas, intelectuales musicales de izquierdas y compositores. Surgió un movimiento musical internacional y revolucionario en el que grupos y organizaciones nacionales, en colaboración con artistas, buscaron vías estratégicas y metodológicas para trabajar juntos con éxito, apoyando iniciativas antifascistas. El centro de la organización nació en 1932 como Oficina Internacional de la Música con sede en Moscú<sup>85</sup>.

La cita de Inge Lammel recoge perfectamente los objetivos que asumió Eisler con su incorporación a dicho comité. Este hecho ofrecía un nuevo horizonte a su compromiso con los trabajadores, pues dicha entidad formaba parte de una compleja red asociativa de distintas actividades creativas integrada en el Partido Comunista de la URSS. No dejaba de ser una decisión coherente con su militancia en el KPD y con el trabajo realizado en ese ámbito político.

Entre otros objetivos, la IMB —como muy bien indica Lammel— perseguía la constitución en distintos países de “organizaciones nacionales” de compositores que “buscaran formas programáticas y metodológicas para trabajar juntos con éxito en el apoyo de iniciativas antifascistas”. Es en este contexto en el que debemos enmarcar la tabla de equivalencias propuesta por Eisler, y en el que debemos analizar su trabajo como introductor en Europa occidental de la nueva política musical emanada de Moscú.

---

<sup>85</sup> Lammel, Inge, p. 229.



Imagen 10. Acto celebrado en Valencia del 21 de agosto de 1937<sup>86</sup>.

Iniciada la Guerra Civil en España, numerosos compositores europeos que se habían integrado en asociaciones nacionales (Rusia, Inglaterra, Francia, Alemania en el exilio...) para colaborar en “iniciativas antifascistas” compusieron obras en defensa de la Segunda República. Muchas de estas obras se cantaron en las calles de las ciudades y en los campos de batalla, mientras otras se interpretaron en conciertos en la España leal a la República así como en distintos países europeos. En términos generales, en la organización de estos actos concurrían dos objetivos complementarios: el primero de ellos, expresar el apoyo al gobierno y ejército republicanos; y, el segundo, recaudar fondos para actividades solidarias como comprar ambulancias o socorrer a niños huérfanos.

<sup>86</sup> Siebig, Karl, p. 164. Este acto reunió sobre un mismo escenario a los principales protagonistas de la creación de la *Marcha de las Brigadas Internacionales*, antes titulada *Himno a Carlos Prestes*. Véase sobre su proceso de creación y transformación posterior, Téllez, Enrique, “El Himno de las Brigadas Internacionales”, *Voluntarios de la Libertad*, 13 (2012), pp. 4-5; y del mismo autor, “La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, dictadura y exilio”, en Ángel Lluís Ferrando (ed.), *Alcoi*, Ayuntamiento d’Alcoi-CAHEA, 2014, pp. 55 y ss.

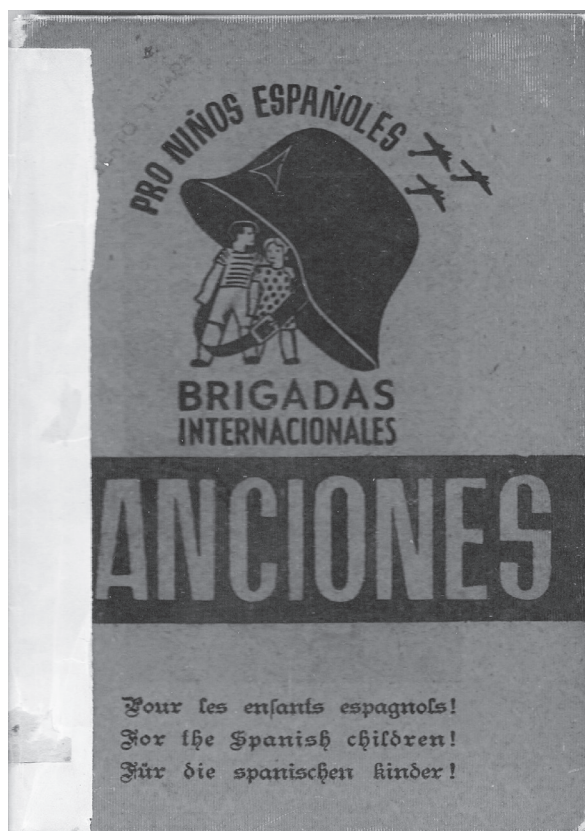


Imagen 11. *Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*<sup>87</sup>.

El trabajo de Eisler en Europa había contribuido a que otros compositores siguieran un camino similar al suyo. Principalmente desarrollaron cuatro tipos de actividades: la organización de encuentros y festivales en los que dieron a conocer nuevas composiciones revolucionarias; la escritura

<sup>87</sup> Busch, Ernst (ed.), *Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*, Madrid, DIANA, (UGT), 1937. Este ejemplar perteneció a la biblioteca de una unidad militar republicana, en cuyo tejuelo figura su número de catalogación, el 183. Su edición tuvo por objeto obtener recursos económicos para atender las necesidades de financiación del Hogar Infantil Ernst Thälmann, ubicado en La Moraleja (Madrid), creado y sostenido por la XI Brigada Internacional. Sobre este Hogar Infantil, véase Esteve, María Isabel, *Los hogares infantiles y las Brigadas Internacionales 1936-1939*, Valencia, Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales, 2014. La ilustración de la cubierta del cancionero fue realizada por Alfred Brauner (conocido como Dr. Fred) y por Turai (seudónimo del fotógrafo húngaro, Dezvo Reval). Consúltense *Los niños españoles y las Brigadas Internacionales*, [S.l.], Comité Pro-Niños Españoles de las Brigadas Internacionales, [1938] (Barcelona: Tipografía Catalana).

de partituras denunciando hechos execrables o reivindicando la implicación en la defensa de la libertad de los ciudadanos; la grabación de discos con obras de *agitprop*; y, finalmente, la edición de cancioneros que agruparan temáticamente las distintas canciones e himnos compuestos, con el objetivo de lograr la difusión más amplia posible (emisiones radiofónicas, concentraciones y actos públicos, desplazamientos de unidades militares...).

Como es costumbre, al atravesar las ciudades [españolas], nuestras compañías alemanas marchaban con paso largo y cantando. Cada vez que lo hacían, los civiles se congregaban con auténtico deleite a contemplar el espectáculo y a escuchar el concierto. Eso es lo que querían imitar los españoles. Pero con su paso corto al estilo de las tropas romanas no podían. En vista de lo cual decidieron adoptar el paso largo de los alemanes y buscar canciones españolas adecuadas. Como no había, tradujeron nuestras letras al español y las cantaban a su paso por las ciudades. Sin embargo, como su tradición musical era muy distinta, transformaban las melodías acelerándolas, de modo que nos sonaban un poco raras. Pero nos alegraba. Ante todo, ese modo ordenado de marchar cantando ejercía un efecto beneficioso sobre la población. Hacía que nos apreciaran más cada día<sup>88</sup>.



*Imagen 12. Ernst Busch, de paisano, en la parte posterior de la imagen junto a un grupo de integrantes de la XI Brigada Internacional<sup>89</sup>.*

<sup>88</sup> Renn, Ludwig, *La Guerra Civil Española*, Madrid, Fórcola, 2016, pp. 269-270.

<sup>89</sup> Busch, Ernst (ed.), *Canciones de las Brigadas Internacionales. Spanien 1936-1939*, Berlín, Deutsche Schallplatten, 1963, s.p. Esta publicación contiene dos discos de 45 rpm. con canciones revolucionarias. En cuanto a la *Imagen 12*, creemos que el grupo de voluntarios son los miembros del coro.

Hanns Eisler, durante una corta estancia en Madrid en enero de 1937, se reunió con miembros de la XI Brigada Internacional y con su Jefe de Estado Mayor, Ludwig Renn. De ese encuentro surgió una rápida colaboración entre ambos y, como fruto de la misma, la obra titulada *Das Lied von 7. Januar* (La canción del 7 de enero), fecha del encuentro<sup>90</sup>. Curiosamente, Eisler escribió, con texto de Renn, la partitura para voz y acordeón<sup>91</sup>. En la *Imagen 12* podemos apreciar sentado, en la primera fila, a un brigadista con ese instrumento<sup>92</sup>.

Los cantos de aquella época recogidos en este pequeño volumen reflejan las aspiraciones generosas de la generación antifascista, de un tiempo que a los jóvenes de hoy puede parecer muy lejano. [...].

Más tarde estas canciones resonaron en las cárceles españolas, en todos los frentes de la Resistencia europea y en los campos de concentración nazis y ayudaron a mantener el valor y la confianza en la victoria, la imagen viva de la España heroica y de los brigadistas<sup>93</sup>.

Cuando Arthur London escribió la cita anterior, no lo hacía desde el conocimiento teórico de la cuestión tratada, sino que reflejaba retazos de su propia experiencia personal: de origen checo, había participado en la Guerra Civil española como voluntario de las Brigadas Internacionales. Derrotada la Segunda República, se integró en 1940 en la Resistencia francesa y, tras su detención, fue deportado al campo de concentración nazi de Mauthausen, en 1942. En todos esos escenarios pudo compartir las canciones de la Guerra Civil con otros protagonistas de la misma, las cuales —como señala el autor— les ayudaron “a mantener el valor y la confianza en la victoria, la imagen viva de la España heroica y de los brigadistas”<sup>94</sup>.

En cuanto a la presencia de los “cantos de aquella época” en las cárceles españolas, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, compañero del poeta oriolano Miguel Hernández en la prisión de Conde de Tóreno, escribió, en 1980, en un texto introductorio al libro del compositor Carlos Palacio, *Acordes en el Alma*:

<sup>90</sup> Busch, Ernst (ed.), *Canciones de las Brigadas Internacionales*, Barcelona, Tipografía Catalana, 1938, p. 35.

<sup>91</sup> Eisler se refirió a esta obra en su artículo “On a Concert for the International Brigade in Spain”, incluido en Grabs, Manfred, pp. 128-130.

<sup>92</sup> Años más tarde, Ernst Busch la incluyó en otra publicación tomando como título el primer verso del texto: *In dem spanischen Land* (En tierra española), en *Canciones de las Brigadas Internacionales. Spanien 1936-1939*, Berlín, Deutsche Schallplatten, 1963, s.p.

<sup>93</sup> La cita está tomada del texto introductorio escrito por Arthur London, en Madrid, en 1978, de Busch, Ernst (ed.), *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, s.p. Se trata de una edición facsimilar de la 5.ª edición del cancionero, impreso en Barcelona en junio de 1938, con el título de *Canciones de las Brigadas Internacionales*.

<sup>94</sup> Arthur London narró su experiencia durante la Guerra Civil española en *Se levantaron antes del alba. Memorias de un Brigadista Internacional en la Guerra de España*, Barcelona, Península, 2010.

Hablamos largo esa mañana [Buero Vallejo y Carlos Palacio]; recaemos, cómo no, en otras tonadas. Inicío yo la de Lan Adomián<sup>95</sup>, que Miguel Hernández, autor de la letra, me enseñara en la prisión de Conde de Toreno [en 1939]:

Las puertas son del cielo,  
las puertas de Madrid...<sup>96</sup>

Se sorprende Palacio, pues, según nos aclara en su libro, no llegó a difundirse. Lejos estaba de esperar su reaparición en mi casa y por mis labios. Aún le pregunto por los autores de la música y el texto de otras que asimismo, sin que Miguel me llegase a precisar esas paternidades, aprendí del poeta en nuestros paseillos a lo largo de la galería de condenados a muerte:

Los campos heridos de tanta metralla,  
la tierra sangrante de tanto dolor...<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Lan Adomián (1905, Moguiliiov-Podolsk, Ucrania – 1979, México). De origen judío (su nombre era Jacob Weinroth), llegó a España procedente de EEUU, en 1938, como miembro de las Brigadas Internacionales integrado en la Brigada Abraham Lincoln. Sobre este compositor, véase Toral de Adomián, M.<sup>a</sup> Teresa (ed.), *La voluntad de crear. Lan Adomián*, (vols. I y II), México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

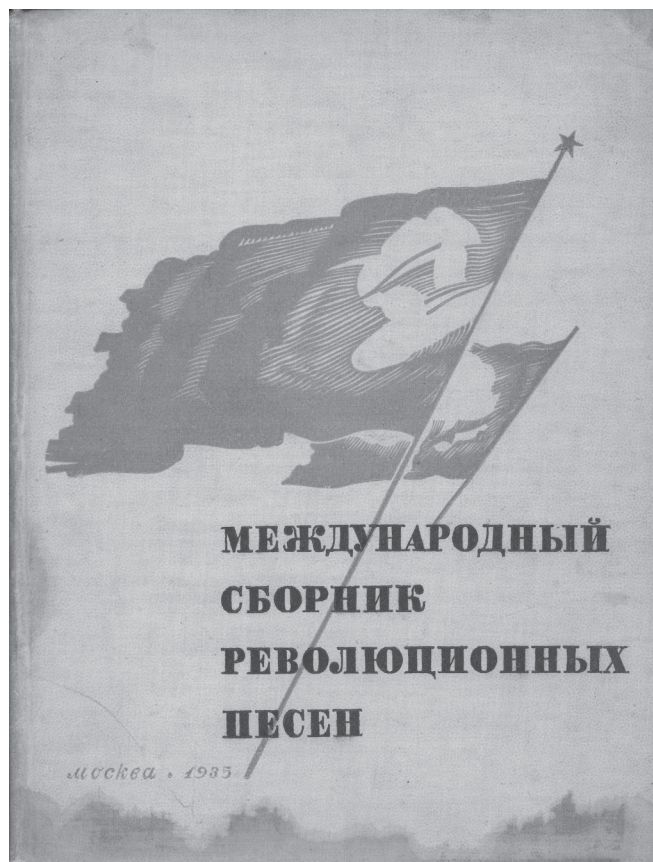
<sup>96</sup> Estos versos de Miguel Hernández forman parte del poema que Lan Adomián utilizó para su obra *Las puertas de Madrid*. Está recogida en Palacio, Carlos (rec.), *Colección de canciones de lucha*, Madrid, Pacific, 1980, p. 50. Indica Palacio que esta obra se compuso en septiembre de 1938.

<sup>97</sup> En esta cita, Buero Vallejo ofrece otra versión: el segundo verso, en vez de como lo recordaba el escritor, aparece sustituido por: “los pueblos sangrantes de tanto dolor”. Son los dos primeros versos de la obra titulada *Los campesinos*, cuyo texto fue escrito por Antonio Aparicio y la música por Enrique Casal Chapí. Figura incluida en *ibid.*, pp. 55-56. Palacio señala que esta obra se compuso en Madrid en 1937.

ANEXO

COURAGE ESPAGNE!<sup>98</sup>

RUSIA



ANEXO (Imagen 1). Colección internacional de canciones revolucionarias, Moscú, 1935<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> *Courage Espagne!* (¡Adelante España!) es una canción basada en un *Air connu* (melodía conocida) y en un texto atribuido como sigue: “Paroles de Vox Populi” (texto popular). Figura incluida en un cartel mural de grandes dimensiones con ilustraciones gráficas alusivas al proletariado internacional. Su finalidad era la de ser expuesto en las calles de las ciudades francesas y españolas. Titulado *Les Hymnes Republicains*, el cartel incluye, además del citado homenaje a España, *L’Internationale* y *La Marseillaise*, entre otras partituras. Con tampón de tinta azul se indican las fechas de “13 sept. 1936” y “23 sept. 1936”. Colección particular.

<sup>99</sup> Ramm, Valentina, *Colección internacional de canciones revolucionarias*, Moscú, Bureau Musical International-Éditons d’Music, 1935 (134 páginas). En la página de cortesía figura, a modo de identificación política, la frase con la



16

Ferner streiken 50.000 Holzarbeiter  
 Fifty Thousand Strong! Вастгют лесорубы!  
 La Grève des bûcherons.

Aus dem Amerikanischen  
 übersetzt von Ilse Kulesar.  
 English version by M. L. Korr.  
 пер. Д. Уоона.  
 Texte français de Jeanne Moussinak. HANNS EISLER.

Risoluto. Tempo giusto.

T. I  
 II  
 Fünfzigtau send Holz knecht ge hn heu - te durch den Wald. Fünfzigtau send  
 Fift - y thous and work men are march ing through the woods. Fift - y thous and

B. I  
 II  
 Tren - te mil - le bü - che - rons vont dans la fo - rêt. tren - te mil - le  
 Co - pok ty - сяч пар - ней и - дут в ры. еком не - су. Co - пок ты - сяч

Ruck - sâck' stehn ge - packt und zu - ge - schnallt. Fünf - zig tau - send  
 strik - ers now have pack'd their scant - y goods. Fift - y thous - and

sacs sont tous bou - clés sur les é - pau - les. Tren - te mil - le  
 пак - ден на се - де о - ну не - сут. Co - пок ты - сяч

Prit - schen sind bis auf die Wän - zen leer. Fünf - zig tau - send  
 straw beds will not be slept in night. Fift - y thous - and

lits dors lais - sés a ja - ver mi - ne Tren - te mil - le  
 ко - ек ну - сть ют се - го дня в ночь. Co - пок ты - сяч

rit. poco rit. a tempo

wäl - zen sich drin schlaf - los nim - mer mehr. Strei - ken!  
 wood slaves have at last re - solv'd to fight. Stri - king!  
 bü - che - rons n'y dor - mi - ront plus. Gre - ve!  
 пар - ней, как о - дин, у - хо - дят ночь. Ба - ера!

al. a tempo

wäl - zen sich drin schlaf - los nim - mer mehr. Denn - al - les das er -  
 wood slaves have at last re - solv'd to fight. A dis - u - ni - ted  
 bü - che - rons n'y dor - mi - ront plus. Au tant qu'on a pu  
 пар - ней, как о - дин, у - хо - дят ночь. Ба - ни - ан доз - го

al. a tempo

wäl - zen sich drin schlaf - los - nim - mer - mehr - Strei - ken!  
 wood slaves have at last re - solv'd to fight. Stri - king!  
 bü - che - rons n'y dor - mi - ront plus. Gre - ve!  
 пар - ней, как о - дин, у - хо - дят ночь. Ба - ера!

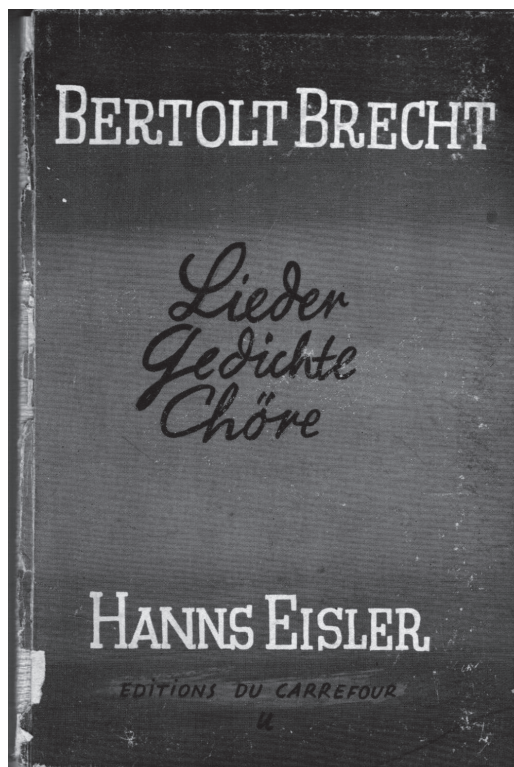
M. 14477 G.

ANEXO (Imagen 2). Eisler, La grève des bûcherons (La huelga de los leñadores), 1935<sup>100</sup>.

que concluye el Manifiesto del Partido Comunista de Marx y Engels: “¡Proletarios de todos los países, uníos!” Véase Marx, Karl y Engels, Friedrich, p. 67. Constituida la IMB en 1932, la citada compositora editó en 1933 un volumen anterior al señalado, con idéntica denominación aunque más breve y con un formato más reducido (70 pp. y 23 cm) que el de 1935 (134 pp. 30 cm). En tan solo dos años casi había doblado su número de páginas.

<sup>100</sup> Incluida en Valentina, Ramm, *Colección internacional...*, op. cit., p. 16. Esta partitura de Eisler es la única de un compositor de Europa occidental que forma parte del presente cancionero. Al tratarse de una publicación que persigue su difusión internacional, las partituras contienen los textos en cuatro idiomas, adaptados fielmente al curso de la música. Estos son: alemán, inglés, francés y ruso.

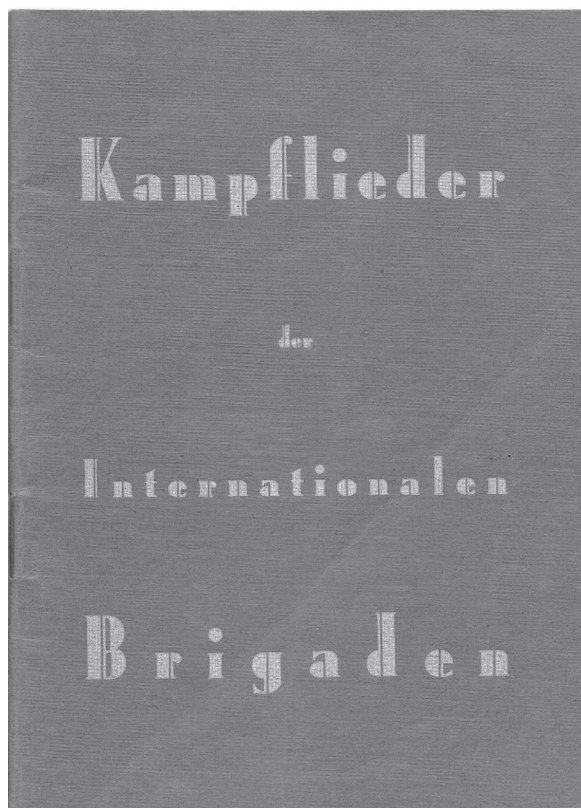
## ALEMANIA (EN EL EXILIO FRANCÉS)



ANEXO (Imagen 3). *Lieder, Gedichte, Chöre* (Canciones, poemas, coros), París 1934<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Brecht, Bertolt y Eisler, Hanns (eds.), *Lieder, Gedichte, Chöre*, París, Editions du Carrefour, 1934 (147 páginas). Contiene las canciones revolucionarias más importantes de Eisler compuestas hasta esa fecha. París y Moscú fueron dos de las ciudades que acogieron la primera oleada de exiliados alemanes. En París se estableció Wilhelm Münzenberg (conocido como “Willi”), miembro del KPD, especialista en propaganda política, que había ocupado cargos relevantes en la esfera internacional del movimiento obrero. Financió sus actividades con dinero recibido del Komintern, entre otras, la compra en 1933 de la francesa Editions du Carrefour, cuyo catálogo incorporó entre sus primeras publicaciones el poemario-cancionero de Brecht-Eisler en 1934. Tras el comienzo de las hostilidades en España en 1936, Münzenberg reorientó su trabajo hacia el país vecino, creando una agencia de prensa denominada España. La maquinaria propagandística activada en París para combatir el nazismo en Alemania dirigió ahora sus esfuerzos a la lucha contra el fascismo en España. Véase Lefebvre, Michel y Skoutelsky, Rémi, *Las Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas*, Barcelona, Lunberg, [2003], pp. 84 y ss. Las canciones de Eisler incluidas en el citado volumen, a las que se añadirían nuevas obras, adquirieron entidad propia en los cancioneros de este autor —en estrecha colaboración con Ernst Busch— editados en España a partir de 1937 (Imagen 4 de este ANEXO). Había comenzado una nueva etapa del itinerario europeo trazado por la obra revolucionaria de Eisler.

ALEMANIA (EN EL EXILIO ESPAÑOL)



ANEXO (Imagen 4). *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, 1937<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Busch, Ernst y Eisler, Hanns (eds.), *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, Valencia, Le Volontaire de la Liberté, 1937 (48 páginas). Contiene numerosas partituras de Hanns Eisler, entre otras, su adaptación de la obra de Rudi Goguel, *Canción de los soldados del pantano*. Inicialmente, este breve cancionero estaba dirigido a los brigadistas alemanes y austriacos de la XI Brigada Internacional. Dada su aceptación también en las filas republicanas del ejército español, alcanzó varias reediciones incorporando nuevas obras. En algunas de dichas reediciones se ha modificado ligeramente el título. En la presente edición nada más se ha incluido una canción en castellano, el *Himno de Riego*, que ocupa el primer lugar como homenaje al país en guerra. Los autores de la recopilación incluyen un saludo manuscrito: “Con saludos fraternales de Ernst Busch [y] Hanns Eisler”. Una de las canciones que más difusión alcanzó en España fue *Das Lied von Der Einheitsfront* (La canción del Frente Popular), p. 16. De esta obra se hizo posteriormente una versión en castellano, en la que se sustituyó el texto de Bertolt Brecht por otro del escritor Félix V. Ramos (la “V” corresponde a “Vicente”). En ediciones posteriores se atribuyó por error el texto en castellano a José Herrera Petere, quien sí escribió un poema para una partitura de Eisler, pero no para esta. Nos referiremos a dicha colaboración en la Imagen 5.

**HIMNE PER A L'OLIMPIADA POPULAR**



**BARCELONA**  
19-26 de JULIOL 1936

No és per odi, no és per guerra  
que venim a lluitar de cada terra:  
sota el cel blau  
l'únic crit que ans escua,  
és un crit d'alegria i de pau.  
Fora envagues, fora nosces,  
afirmem, contra el viure estret,  
el nostre dret  
i a fé un món més ple de roses.

Cors enlaire! Llum als braços!  
Signin agils i ardis els nostres passos!  
Dem-nos las mans  
per sentir-nos germans  
sota el verd dels llorers triomfants!

Força i vida, primavera,  
rime, gràcia i esforç i voluntat  
tots hem triat  
en l'esclat del combat,  
perquè ens facin de bandera!  
Pel més àgil, pel més destre,  
sigui el sol immortal de la palestra.  
Sigui aquest sol,  
que ens splega en un vol,  
per cremar la mentida i el doll  
Contra els baixos crits inobles  
aixequem cap al cel las nostres mans!  
Vibrin els canis  
perquè es tornin més grans  
i més llures tots els pobles.

**JOSEP M.ª DE SAGARRA**

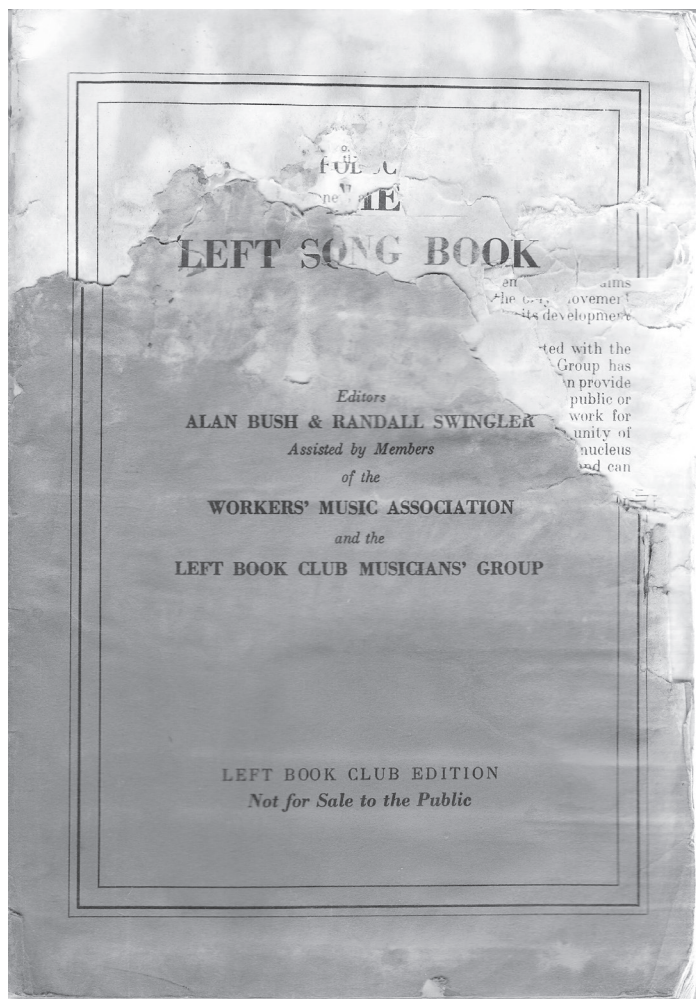
Música del mestre **HANNS EYSLER**



ANEXO (Imagen 5). Eisler, Himne per a l'Olimpiada Popular, con texto de Josep María de Sagarra, 1936<sup>103</sup>.

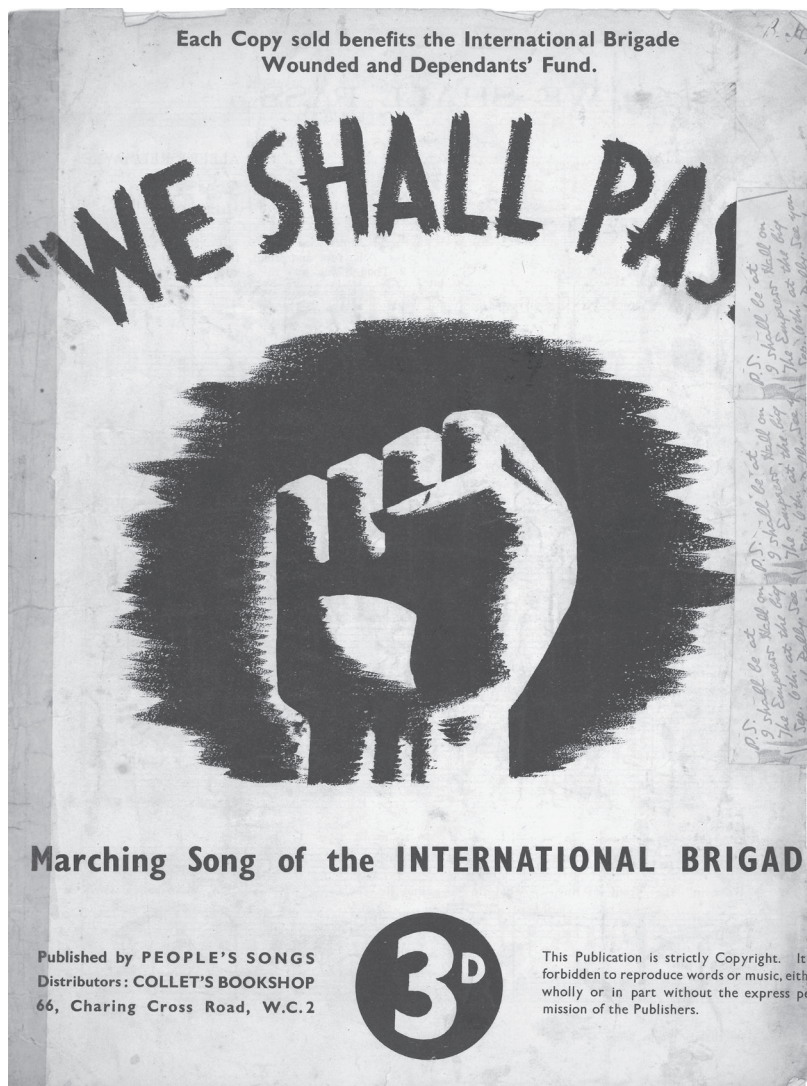
<sup>103</sup> Sagarra-Eisler, *Himne per a l'Olimpiada Popular*, [Barcelona, Olimpiada Popular, 1936]. En la parte superior de la partitura figura incorrectamente escrito el apellido del compositor, "Eysler". El estreno del *Himne per a l'Olimpiada Popular* estaba previsto para el día 19 de julio de 1936, en Barcelona, en el acto de apertura de la Olimpiada que tenía previsto celebrarse en la ciudad. La sublevación de parte del ejército español contra el gobierno de la Segunda República impidió su estreno y la celebración de las pruebas deportivas. En su viaje a España, en enero de 1937, Eisler pidió un texto a José Herrera Petere que sustituyera el anterior de Josep María de Sagarra. De esta colaboración surgió la *Marcha del 5.º Regimiento*. El segundo apellido del escritor era "Aguilera" pero su madre, cariñosamente, le llamaba "Petere", por lo que decidió sustituir el apellido por el apodo.

INGLATERRA



ANEXO (Imagen 6). The left song book (*El libro de canciones de la izquierda*), Londres, 1938<sup>104</sup>.

<sup>104</sup> Bush, Alan y Swingler, Randall (eds.), *The left song book*, Victor Gollancz, 1938 (64 páginas). Contiene el *Himno de Riego* en una versión en inglés, según traducción de Nancy Head y arreglos musicales de J. T. Se presenta como el “Himno Nacional de la República Española”. Los miembros de la Workers’ Music Association, presidida por el compositor y director de coro Alan Bush, fueron especialmente activos en defensa de la Segunda República. Además de este cancionero, compusieron numerosas partituras y organizaron importantes festivales solidarios.



ANEXO (Imagen 7). Redmayne, *We shall pass* (*Nosotros pasaremos*), Londres, 1938<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Redmayne, Albert, *We shall pass*, Londres, Peoples's songs, 1938. Tanto texto como música fueron escritos por el compositor Albert Redmayne. Como se indica en la partitura, los beneficios de su venta se destinarían a ayudar a los heridos e inválidos que combatían en España en la Brigada Internacional a través de un fondo económico constituido a tal efecto.

FRANCIA

ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS ET ARTISTES RÉVOLUTIONNAIRES

# l'antifasciste

Texte de l'AEAR  
Musique de Paul Arma

*Marche*

c. Violoncello  
Piano

1  
 Par, sans que sans nous ri- de re, Nous en a- vons as- sez de ma- nre la vie du re, Quand le  
 de dans le grand jour pour- vit! O.E. Sans les voir, le- nés- sés, les a- vont pour le d'ité en- la fin  
 sés- té! Par tu- né- le d'ac- tion nous re- tons sans- sans! Con- tra les bour- geois fascistes LUTTEZ-TOUS!

2  
 No sont trop nombreux à l'usine, aux champs,  
 Tout ceux dont on réduit les salaires,  
 Pour augmenter les bénéfices des actionnaires,  
 Faudra-t-il toujours nous laisser faire?

3  
 Voyez, camarades, le fascisme approche  
 En imposant la misère et la guerre!  
 A Rome, Belgrade, Berlin, il opprime vos frères!  
 Gare à nous, il grandit dans ce pays!

**REFRAIN**

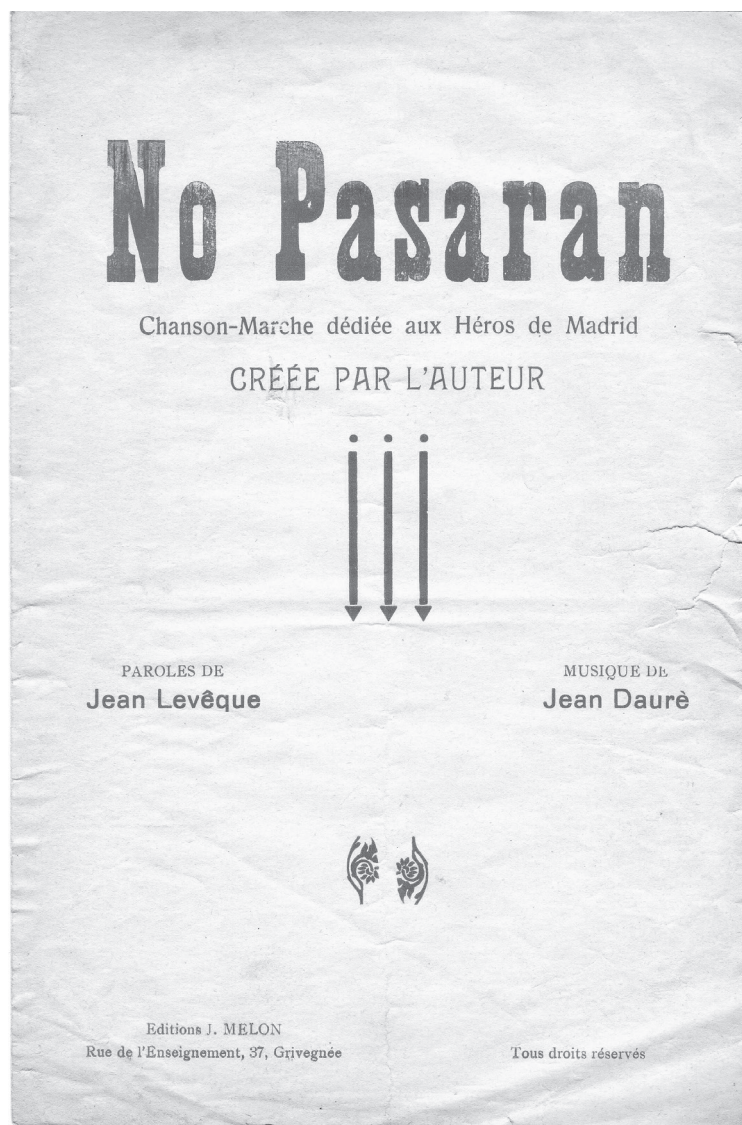
Alons travailleurs, Unissez-vous!  
 En avant pour la lutte antifasciste.  
 Par l'Unité d'action nous serons puissants  
 Contre les bourgeois fascistes! LUTTEZ-TOUS!

**CHANTEZ "L'ANTIFASCISTE" DANS TOUTES LES MANIFESTATIONS**

ANEXO (Imagen 8). Arma, L'Antifasciste (*El antifascista*), 1933<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> Paul Arma fue un pianista y compositor húngaro, discípulo en Budapest de Béla Bartók, exiliado en Francia tras abandonar Alemania por la persecución a la que se veía sometido. También su maestro, tras manifestar una firme oposición al nazismo, se exilió a EE. UU. El texto de *El antifascista* es una obra colectiva de miembros de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR). Fue incluida en Lammel, Inge, p. 247. Obsérvese la exhortación final del documento: "Cantad *El antifascista* en todas las manifestaciones".

BÉLGICA

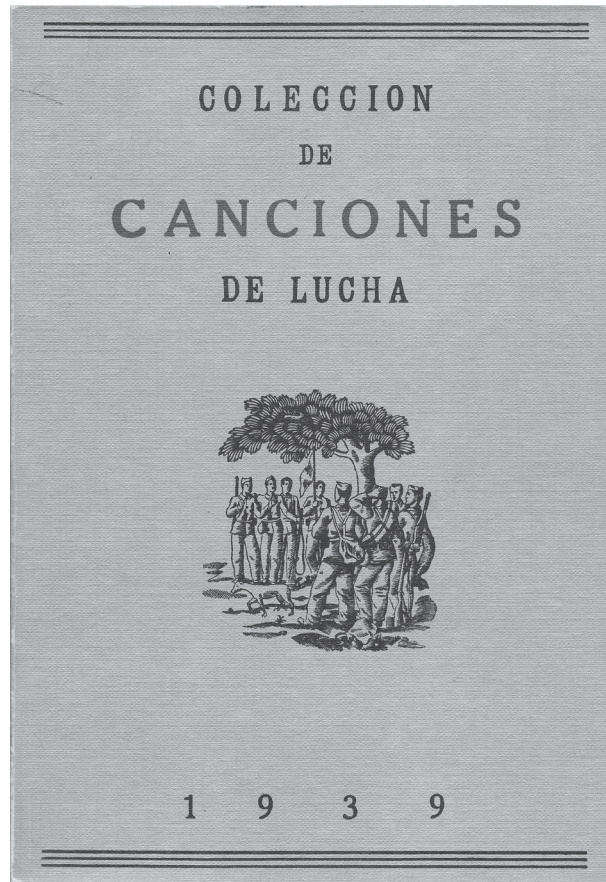


ANEXO (Imagen 9). Dauré, No pasarán, [ca. 1937]<sup>107</sup>.

<sup>107</sup> Levêque-Dauré, Grivegnée (Belgica), Editions J. MELON, [ca. 1937]. Escrita a partir de un texto de Jean Levêque, *No pasarán* incluye la siguiente dedicatoria: “Canción-Marcha dedicada a los héroes de Madrid”.



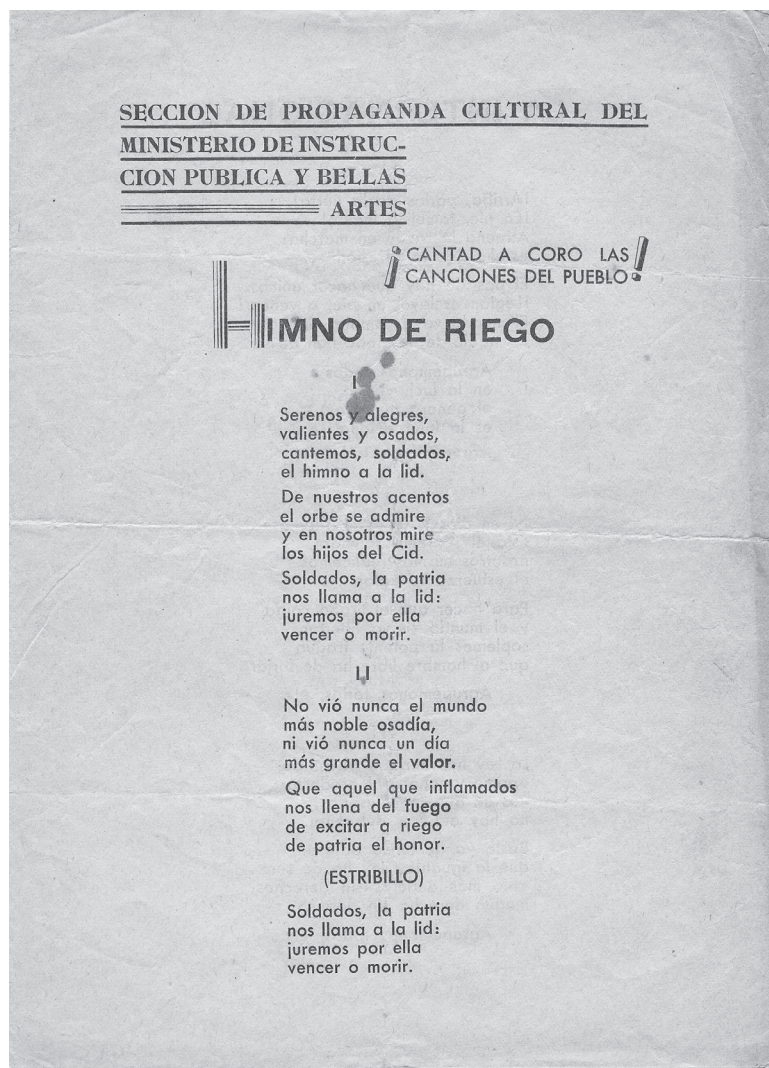
ESPAÑA



ANEXO (*Imagen 10*). Colección de canciones de lucha<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Los datos de la edición moderna (ed. facsimilar) del cancionero de la *Imagen 10* son: Palacio, Carlos (rec.), *Colección de canciones de lucha*, Madrid, Pacific, 1980 (162 páginas). El dibujo de la cubierta es del artista valenciano Antonio Ballester. Los datos de la edición original serían: Palacio, Carlos (rec.), *Cien canciones de guerra*, Valencia, Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central, 1939. Carlos Palacio conoció personalmente a Hanns Eisler en su visita al cuartel del 5.º Regimiento en Madrid (enero de 1937) e incluyó varias de las partituras más importantes de este compositor (*Marcha del 5.º Regimiento*, *La Cominter* [sic] —con texto en castellano de Salvador Chardi—, entre otras). La edición de las *Cien canciones de guerra* se apiló sobre el poemario de Miguel Hernández, *El hombre acecha*, y fueron los dos últimos libros que se editaron en Valencia cuando las fuerzas del ejército sublevado llegaban a la ciudad. Desfilaron por sus calles el 30 de marzo de 1939. Se guillotinaron para su destrucción ambas ediciones; sin embargo, de las *Cien canciones de guerra* se lograron salvar algunos ejemplares.



ANEXO (Imagen 11). Himno de Riego, [ca. 1936-1937]<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> AA.VV., *Himno de Riego, La Internacional, La Joven Guardia, Komintern (Himno de la Internacional Comunista)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Sección de Propaganda Cultural), [ca. 1936-1937]. El 17 de mayo de 1937, la denominación del Ministerio citado fue sustituida por la de Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, por la que esta publicación tuvo que editarse antes de dicha modificación. La arenga que precede al himno, “¡Cantad a coro las canciones del pueblo!”, expresa la voluntad de los promotores de la edición.

EE. UU.



ANEXO (Imagen 12). 6 songs for democracy, 1938-1940<sup>110</sup>. ■

<sup>110</sup> *6 songs for democracy. Discos de las Brigadas Internacionales*, New York, Keynote Recordings, 1940. La toma de sonido de la grabación se realizó en Barcelona, en junio de 1938. El primero de los tres discos cuenta con una pequeña etiqueta con la siguiente leyenda: “La impresión defectuosa de este disco es debida a las interrupciones de energía eléctrica durante un bombardeo”. Aunque su edición no se materializó hasta 1940 en EE. UU., las canciones grabadas pudieron ser retransmitidas por las emisoras republicanas. El estuche con los discos está acompañado por sendos textos explicativos, el primero del cantante norteamericano Paul Robeson, firmado el 4 de julio de 1940, y el segundo de Erich Weinert, en Barcelona, en junio de 1938. Se grabaron algunas de las más importantes obras revolucionarias de la Guerra Civil: en representación de la música española, se adaptó como *The four generals* la canción popular *De los cuatro muleros* recuperada por Federico García Lorca; de Brecht-Eisler, *Song of the United Front*; de Weinert-Palacio/Espinosa (Rafael), *Song of the International Brigades*; de Karl Ernst-Peter Daniel, *The Thaelmann Column*; de Busch-Silcher, *Hanns Beimler*; y de Esser/Langhoff-Goguel, *Die moorsoldaten*. Alguna de las obras grabadas contó con la participación de la Orquesta y el Coro de la XI Brigada Internacional.