



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**Uso de tópicos de estilo en la música de
la Alemania nazi.**

Friedenstag

Enric Riu i Picón

Dirección: Dr. Francesc Cortés

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament d'Història de l'Art – Musicologia

2017

Índice

Agradecimientos

Abreviaturas

Estado de la cuestión 9

Hipótesis y objetivos 19

Metodología 23

Bases estético-filosóficas del nazismo

Historia 28

Ética 41

Estética 44

Contexto cultural previo a 1933

Introducción 46

Intervención de los nacionalsocialistas en temas de cultura 51

La Música en Alemania entre 1933 y 1945 60

La Cámara de Música del Reich

Antecedentes 64

Constitución, puesta en marcha y funcionamiento 74

Música fuera del ámbito competencial de la RMK103

Richard Strauss 110

Richard Wagner, Adolf Hitler y el nacionalsocialismo 119

Ópera 129

Friedenstag

Contexto histórico y libreto 160

Argumento 166

Personajes 168

Macroestructura 178

Cuestiones de estilo 179

Conclusiones 200

Anexos 210

Bibliografía

Libros	223
Hemeroteca	240
Webgrafía	245
Otros	251

Agradecimientos

A todos aquellos -colegas y amigos- que han aportado su ayuda y consejos, así como a los que voluntariamente me han ofrecido seguimiento y apoyo en general.

A mi tutor, Dr. Francesc Cortés, por su dedicación y cuidado, por su proximidad y por sus valiosos consejos.

Al Dr. Benet Casablancas, que me introdujo en el tema de la Teoría de Tópicos y con ello prendió la chispa de curiosidad que me llevó a realizar esta investigación desde la semiótica musical.

A mis amigos Michael Csar y Claudia Visquerra que, a pesar de haberles suscitado a veces recuerdos poco agradables siempre me han mostrado gran apoyo moral y me han ayudado desinteresadamente facilitándome el acceso a testigos vivos y documentación de gran valor.

Al Dr. Drew Edward Davies y al resto del departamento de Musicología de Northwestern University of Chicago, que me han abierto de par en par las puertas de sus magníficos archivos; con ello han dado un empuje definitivo a la realización de esta tesis. Gracias en especial a Joan A. Pàmies, exalumno y colega, que tantas veces me facilitó el acceso a la biblioteca de música de dicha universidad.

A León Vargas, Míriam Grandes, Joaquín del Muro, Iranzu Leyva, Mateu Muntada y Virginia Rodríguez Herrero por sus consejos, orientaciones, puntos de vista, críticas, apuntes y materiales. Sin sus aportaciones esta tesis carecería de una parte muy significativa de su complejidad.

Finalmente, gracias a mi familia. En primer lugar, a mi paciente esposa, Núria Salvadó, por haberme ayudado tanto a encontrar el tiempo, por estar siempre ahí y por haberme hecho recobrar con tanto acierto la energía en los momentos bajos. En segundo lugar, a mi madre, por su apoyo y paciencia. Pero sobre todo a mi padre a quien, a título póstumo, va dedicada esta tesis. Él inoculó en mí ya desde la infancia el virus del sentido crítico, de la curiosidad y del inconformismo. No tengo duda de que mi vocación investigadora, si está creciendo en suelo fértil es gracias a él, a los valores que

me inculcó, y a sus grandes dotes como padre y educador. Poseedor de una importante biblioteca personal que siempre dejó al alcance de sus hijos, mi padre fue quien me introdujo al tema del nacionalsocialismo, haciéndome siempre buenas recomendaciones, oportunas, apropiadas y, a la vez, sin censuras. Gracias a él todo este conocimiento que fui adquiriendo durante años sedimentó de manera consciente y pausada; todo apuntaba a que esta tesis le habría provocado una gran satisfacción intelectual y personal.

Abreviaturas

BDM	Bund deutscher Mädel
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DeMuV	Deutsche Musikerverband
GDT	Genossenschaft deutscher Tonsetzer
HJ	Hitlerjugend
KdF	Kraft durch Freude
KfdK	Kampfbund für deutsche Kultur
NSDAP	Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei
NSKG	Nationalsozialistischen Kulturgemeinde
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RKK	Reichskulturkammer
RMK	Reichsmusikkammer
SA	Sturmabteilung
SD	Sicherheitsdienst
SS	Schutzstaffel
VB	Völkischer Beobachter
ZfM	Zeitschrift für Musik

Estado de la cuestión

El arte, en la mayoría de sus disciplinas, fue concebido por el nazismo como un medio de comunicación –ergo control- de masas. Su efectividad en este sentido estaba fuera de toda duda y así queda demostrado reiteradamente en la abundante documentación de todo tipo que nos ha quedado hoy día. Empezando por Hitler: en *Mein Kampf*, en varios de sus discursos, incluso en la intimidad de sus conversaciones privadas recogidas y transcritas por Heinrich Heim, Henry Picker y Martin Bormann en los *Tischgespräche im Führerquartier*¹; continuando con Joseph Goebbels, que se expresa también en tales términos en la mayoría de sus discursos, en su libro *Michael* (München, 1929) y en sus diarios personales²; y siguiendo con un sinfín de artículos publicados por políticos, académicos y artistas afines -entre otros- en los periódicos y revistas nazis *Der völkischer Beobachter*, *Der Angriff*, *Die Kunst im Dritten Reich*, *Das schwarze Korps*, así como un buen número de libros, libelos y panfletos aparecidos durante la época como *Kunst und Rasse*, de Paul Schultze-Naumburg (München, 1928), *Deutsche Kunst der Gegenwart*, de Werner Rittich (Breslau, 1943), o *Musik und Rasse*, de Richard Eichenauer (München, 1934), por citar algunos.

El asunto no quedó, ni mucho menos, en meros redactados ideológicos y declaraciones de intenciones. El nazismo fue un verdadero promotor y activista cultural, así como generoso mecenas. Las exposiciones de pintura y escultura se multiplicaron a partir de 1933; a su vez, el Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP, por sus siglas en alemán; en español, Ministerio del Reich para la Ilustración Popular y Propaganda) puso a disposición de los alemanes -e incluso regaló- miles de radios baratas³ con el fin de que ningún rincón del Reich quedara desconectado de la nueva

¹ TREVOR-ROPER, H.R. *Hitler's table talk 1941-1944*. New York, 2000. Enigma Books.

² LOCHNER, Louis P. *The Goebbels Diaries*. New York, 1968. Doubleday & Company.

³ EVANS, R. J. *El Tercer Reich en el poder*. Barcelona, 2007. Ed. Península, p. 151. Sobre los *Volksempfänger* ver <https://antiqueradio.org/VolksempfaengerVE301dyn.htm>

“revolución”⁴; la entidad oficial *Kraft durch Freude* (KdF) organizó centenares de conciertos gratuitos de música clásica en las fábricas de todo el país⁵; se creó también un generoso fondo de ayudas oficiales para el arte y los artistas, como el *Künstlerdank* (1936), del que subsistieron, por ejemplo, muchos músicos caídos en la indigencia crónica⁶; se institucionalizaron muchos gremios; se crearon academias y escuelas en todas las disciplinas; se implementó una base salarial mínima y se oficializaron baremos de remuneración para los artistas; se regularizó el cobro de derechos de autor para los compositores, e incluso se promulgaron leyes prerrogativas para los artistas en general que, por ejemplo, concedían la exención del servicio militar a cualquier individuo que fuera capaz de demostrar que se ganaba la vida honradamente con el arte. Esto, no obstante, no significó que no se llevaran a cabo numerosas y eficaces acciones para combatir el mundillo “amateur” que, durante muchos años –y especialmente durante la época de Weimar- había actuado deslealmente en perjuicio de los profesionales llenando huecos indicados para éstos y aceptando remuneraciones menores y/o no reguladas legalmente. Son, tan sólo, unos pocos ejemplos de una política claramente voluntariosa y efectiva con un colectivo que llevaba largo tiempo luchando duramente –y con muy escasos resultados- por la simple decencia, y que se había visto humillantemente ignorado de manera continua y general por los gobiernos precedentes⁷.

No es de extrañar, por tanto, que tan notable énfasis suscitara el interés posterior de los investigadores llegando a publicar centenares de catálogos,

⁴ Cf. TEDOR, Richard. *Hitler's Revolution*. Chicago, 2013.

⁵ STEINWEIS, A. E. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*. Chapel Hill, 1993, pp. 75 – 77.

⁶ KATER, M. H. *The Twisted Muse*. Oxford/New York, 1997. Oxford Uni. Press, p. 10.

⁷ Ver MOSSE, G. L. *The nationalization of the masses*. London, 1975. Cornell Uni. Press. y *Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. Madison, WI. 1966. University of Wisconsin Press, así como PETROPOULOS, J. *Art as politics in the Third Reich*. 1996. University of North Carolina Press.

estudios y análisis, desde los más variados puntos de vista, sobre la producción artística bajo la influencia nacionalsocialista. No obstante, un dato descuella de todo ello, y es el desequilibrio existente entre las distintas disciplinas objeto de investigación pues, más de la mitad de los estudios realizados están focalizados en la arquitectura, otra parte importante está dedicada a la escultura y a la pintura (por este orden) y aún se le ha prestado atención, aunque ya a una cierta distancia, a la producción cinematográfica.

La música, en cualquier caso, ha ido quedando en último lugar como objeto de estudio, con un muy menor número de publicaciones de rango académico. Sirva el dato de que hasta 1982 tan sólo habían sido publicados dos libros en alemán (aún hoy día pendientes de traducción a cualquier otro idioma): *Musik im Dritten Reich*, de Joseph Wulf (1962) y *Musik im NS-Staat*, de Alfred Prieberg (1982)⁸, así como un brillante artículo de Donald W. Ellis: *The Propaganda Ministry and Centralized regulation of Music in the Third Reich. The Biological Aesthetic as Policy*, publicado en el *Journal of European Studies*, vol. 5, 1975 (pp. 223-238), todos, por supuesto, de indudable valor documental, pero aparecidos con cierto retraso si comparamos con lo acaecido en otras ramas del arte. Si bien, poco más tarde, se publicaron otros dos interesantes volúmenes como son *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, de Hans-Werner Heister y Hans-Günter Klein (Frankfurt am Main, 1984), y el catálogo *Entartete Musik*, de Albrecht Dümling y Peter Girth (1988), no es hasta mediados de la década de 1990 y, sobre todo, primera de 2000, que empiezan a proliferar estudios y artículos más especializados, nunca en abundancia. Inicialmente, puede extrañar esta escasez de materiales de investigación respecto a la cuestión de la música, sobre todo teniendo en cuenta que esta disciplina estuvo muy presente en la vida cotidiana de los alemanes de entonces⁹ de lo que fácilmente se deduce una intensa intervención del gobierno. Prueba de ello es la creación de la *Reichsmusikkammer* (RMK, Cámara de Música del Reich) ya en noviembre

⁸ Según la bibliografía oficialmente aceptada publicada por KEHR, H. & LANGMAID, J. en *The Nazi Era. 1919-1945*. London, 1982.

⁹ BESSEL, R. *Life in the Third Reich*. Oxford, 1985. Oxford University Press.

de 1933, que rendía cuentas directamente a la *Reichskulturkammer* (RKK, Cámara de Cultura del Reich), ente autónomo regulador principal para todo lo referente a Cultura y directamente dependiente del RMVP, comandado por su ministro correspondiente, Dr. Joseph Goebbels.

En parte, la causa de esta falta de materiales habría que buscarla, sin embargo, en la naturaleza profundamente abstracta de la música. Cuando los historiadores necesitan claridad en los datos para poder explicar y justificar sus exposiciones -en este caso los posibles paralelismos políticos entre el arte y un régimen totalitario- no lo tienen tan fácil con la música como con las artes visuales o la literatura que, por lo menos, aunque tan sólo sea por breves espacios a veces, pueden mostrar ciertos signos de obviedad a los sentidos. Al mismo tiempo no sería honesto no admitir que la música ha tenido mucho peso en determinados momentos histórico-políticos y entre ciertos públicos, voluntarios o inducidos. En definitiva, esta cuestión siempre ha sido problemática y ha dado -y aún da- lugar a interminables discusiones que, en muchos casos, tampoco acaban sentando bases firmes. Sólo en el caso de música vinculada a ciertos textos o imágenes -y de nuevo vamos a parar a las palabras y a los ojos- es menos difícil discernir.

No es éste, sin embargo, el único factor que entorpece el estudio de la música durante el período nazi. Muchos de los miembros del mundo musical de la era de Weimar continuaron en sus funciones incluso después de 1945 y, por tanto, fueron de algún modo leales al nacionalsocialismo. Estas personas han sido especialmente celosas por lo que a revelar datos de esa época se refiere, y en ocasiones han obstruido el acceso a éstos o simplemente los han destruido. Todo esto ha hecho que la musicología se haya focalizado, más bien, en las expulsiones de músicos judíos y disidentes políticos, pero obviando el hecho de que la mayoría de músicos se quedaron en Alemania y que muchos de ellos prosperaron indiscutiblemente bajo el nazismo. Alfred Prieberg, en su extraordinario estudio *Musik im Dritten Reich* (Frankfurt, 1982), ya hace mención de este tema y de cómo incluso afecta a las más altas

instancias académicas llegando a cualificarlo de “conspiración silenciosa”, y cita a modo de ejemplo cómo en el gigantesco *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1949-1968, 14 volúmenes) editado por el reputado musicólogo Friedrich Blume¹⁰, y presente en casi todas las grandes bibliotecas de Alemania, falta mucha información sobre producción, musicología y músicos de la época nazi¹¹.

Por otro lado, cabe añadir el problema de las revelaciones del holocausto, provocadoras de lógico horror, que favorecieron la falta de objetividad a la hora de valorar otros aspectos. En cualquier caso, ha afectado en el sentido de que ha provocado que se le prestara poca atención y que se tendiera a la reducción de una realidad que, vista en aumento, se presenta tan compleja como en cualquier otra época de la historia. No son fáciles de valorar los casos, ni la música, de Richard Strauss, Werner Egk, Hans Pfitzner o Carl Orff que, sin embargo, vivieron esos doce años en Alemania: algunos tuvieron éxito entonces con obras que hoy día tienen también indiscutible acogida entre el gran público; otros intercalaron en su música influencias de corrientes y compositores tan proscritos como el *jazz* y/o Stravinsky sin haber sufrido consecuencias constatables de tipo represivo por parte del régimen; también otros han sido olvidados por sus presuntamente obvias relaciones con el nazismo, aunque otros que también las tuvieron gozan de absoluta vigencia y gran consideración. Estos análisis, más detenidos, no han sido posibles hasta mucho más tarde por una o varias de las causas e impedimentos citados, y da la sensación de que aún queda bastante por saber pues no ha sido hasta muy recientemente que se ha levantado el secreto de sumario sobre gruesos importantes de documentación respectiva. A pesar de ello, aún permanece inaccesible en Alemania una parte muy considerable de esa información que es considerada secreto de estado y que está protegida por las correspondientes leyes de protección de datos.

¹⁰ Fue profesor de música en la Universidad de Kiel durante los años 1930.

¹¹ PRIEBERG, Fred K. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/M., 1982. Fischer, pp. 9 - 33.

Esta investigación, aún hoy en pleno siglo XXI, ha sentido en propia piel buena parte de esos obstáculos. No obstante, se ha visto también favorecida por el simple paso del tiempo, que ha actuado como desbloqueador en algunos casos, o como aporte de perspectiva en otros. Si volvemos a las fuentes posteriores al periodo nazi, una obra realmente importante es *Musik in the Third Reich*, de Erik Levi (New York, 1994) que, por primera vez, aparte de un riguroso trabajo documental, ofrece opiniones bien arropadas, justamente, por una perspectiva suficiente de cincuenta años. Durante la misma década 1990-2000 se publican tres estudios fundamentales del historiador canadiense Michael H. Kater: *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (Oxford/New York, 1992), *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich* (Oxford/New York, 1997), y *Composers of the Nazi Era* (Oxford/New York, 2000), que al estar más focalizados ganan obviamente en concreción y, por ello, se convierten en material de indudable valor por la cantidad de datos nuevos y contrastados a los que se da luz. Del mismo autor, aunque esta vez en colaboración con Albrecht Riethmüller, se publica un destacable volumen: *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945* (Laaber, 2003); existe también un artículo de recensión con el mismo título y de los mismos autores aparecido en fechas similares. Las más numerosas y detalladas aportaciones por lo que hace a la musicología alemana durante la era nazi las da, sin duda alguna, la historiadora y musicóloga Pamela Potter, académica vinculada a la University of Wisconsin (Madison) que publicaba a finales de los años 1990 *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich* (New Haven, 1998), sin menoscabar un cierto número de artículos, publicados básicamente en revistas especializadas¹², en los que la autora progresivamente ha ido ampliando información al respecto. En colaboraciones aparte también ha ofrecido interesantes incisos sobre temas relacionados, como el peso social

¹² Caben destacar por sus aportaciones a este estudio POTTER, P. *Musicology under Hitler: New Sources in Context*. *Journal of the American Musicological Society*, 49(1), 1993, pp. 70 – 113, así como *Strauss's Friedenstag: A Pacifist Attempt at Political Resistance*. *The Musical Quarterly* 69 3. 1983, pp. 408 - 424.

de la música en la Alemania histórica, el funcionamiento de la Reichsmusikkammer, o el caso Strauss, entre muchos. En este sentido hay que tener enormemente en cuenta el excelente trabajo conjunto que realiza con Celia Applegate para editar *Music & German National Identity* (Chicago/London 2002), fundamental si se quiere comprender por qué la música fue tan importante para un régimen que aspiraba a controlar todas las facetas de la vida de sus ciudadanos.

Más tarde aparece un interesante estudio de Karen Painter, *Symphonic Aspirations. German Music and Politics, 1900-1945*. Cambridge, MA/London, 2007, que hace pone el acento en el peso y el valor de la música en el seno de la sociedad alemana, y explica con gran claridad su lógica evolutiva desde antes de 1900 hasta el final de la II Guerra Mundial. A partir de aquí se hace evidente la importancia que, después de muchos años de precarias estructuras y escasa regulación en los que la mayoría de profesionales se habían visto abocados a los límites de la dignidad, tuvo la organización largamente esperada del mundo del arte en Alemania y, por tanto, la creación de la RKK (Reichskulturkammer) y de su rama musical, la RMK (Reichsmusikkammer). Este capítulo, cuya mayor recopilación de datos hasta el momento se había hecho en los volúmenes de Prieberg y, sobre todo, Wulf¹³, se ve ampliado y reanalizado desde un punto de vista bien distinto en *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts* (Chapel Hill, 1993), de Alan E. Steinweis, aunque existen muchas y valiosas aportaciones posteriores al tema, a menudo en forma de capítulos vinculados a ediciones de compendio, como el que aparece en *Music in the Third Reich* de Erik Levi, o en *The nazification of art*. (Hampshire, 1990) de Brandon Taylor y Wilfried van der Will.

¹³ Respectivamente *Musik im NS-Staat* y *Musik im Dritten Reich*, ya citados anteriormente. Datos de edición en la bibliografía.

Existe, por otra parte, un cierto número de volúmenes editados que han contribuido a desentrañar las raíces, no sólo estéticas sino filosóficas, del arte y la música aceptados durante el nacionalsocialismo, y que explican los criterios aplicados a tales efectos. Se trata de información muy dilucidadora pues enriquece y detalla un aspecto que, como tantos otros, ha sufrido los efectos postraumáticos de un excesivo reduccionismo. El anteriormente citado estudio de Taylor y Van der Will es un excepcional ejemplo de ello, aunque son de cita obligatoria *The nationalization of the masses* (London, 1975) y *Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. (Madison WI, 1966), de Georg L. Mosse; hay que añadir *The Cult of Art in Nazi Germany* (Stanford, 2004) y *La estética nazi. Un arte de la eternidad* (Buenos Aires, 2009), de Éric Michaud; también el compendio *Theater under the Nazis* (Manchester/New York, 2000), de John London; y sobre todo *Le national-socialisme et l'Antiquité* (París, 2008)¹⁴, de Johann Chapoutot, cuyo autor hace una labor de profundización en las bases filosóficas del nacionalsocialismo difícil de igualar por su rigor, su coraje, y la falta de prejuicios, excavando sin miedo en la historia de la filosofía y desvelando sin ambages el camino que probablemente llevó a los alemanes a desarrollar el pensamiento nazi.

Acercándonos al tema nuclear de esta investigación pasamos obligatoriamente por el vasto y abundantemente documentado capítulo de Richard Strauss y su producción durante la época. Se han utilizado como fuentes la mayoría de sus biografías, algunas de ellas traducidas al español. Marek (1967), Heyworth (1968), Del Mar (1972), Ross (1976), Panofsky (1988), Kennedy (2006), una vez más Pamela Potter en *Richard Strauss: New perspectives on the composer and his work* (Durham and London 1992) publicado por B. Gilliam, y el mismo Gilliam en sus libros y numerosos artículos, con sus ricos y variados puntos de vista han aportado mucha de la

¹⁴Recientemente editado en España por Abada Editores (Madrid, 2013) con el título *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, y excelentemente traducido al español por Belén Gala Valencia.

información sobre el compositor que aquí aparece, y han ayudado a organizar el complicado rompecabezas que parece que supuso la época de connivencia con el Reich, y posterior hasta su muerte.

La parte documental correspondiente a *Friedenstag*, la ópera objeto de análisis de esta investigación, no ha sido fácil de encontrar ni de manejar. Poco abundante ya desde un principio ha visto sus principales fuentes en publicaciones bien recientes. Por un lado, por lo que hace al contexto histórico y circunstancias diversas que condicionaron su factura encontramos detallado y excelentemente documentado relato en dos obras de dos autores ya citados. Por un lado B. Gilliam en *Rounding Wagner's Mountain. Richard Strauss and Modern German Opera* (Cambridge University Press, 2014), y por el otro tenemos, una vez más, a Pamela Potter en su artículo *Strauss's Friedenstag: a Pacifist Attempt at Political Resistance*, publicado en *The Musical Quarterly* 69 3 (1983). Lo más interesante de estos dos ensayos, no obstante, es que proponen una estimulante comparativa pues no observan el caso desde puntos de vista totalmente coincidentes. Más allá del relato histórico existe un análisis del texto y la música de esta obra en *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper "Friedenstag" von Richard Strauss und Joseph Gregor* (München/Salzburg, 1989) realizado por Eva-Maria Axt que, por su concreción y cercanía al verdadero objeto nuclear de esta investigación, ha dado el material base para avanzar en profundidad en el análisis, esencialmente de estilo, que se ha querido realizar. A tal efecto se han buscado las que consideramos mejores herramientas, que juntamente con los enunciados de la teoría de tópicos hemos hallado, fundamentalmente, en dos publicaciones de Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic essay* (Princeton, 2000) y *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. (Bloomington IN, 2006), bien conocidos de los estudiosos de la semiótica musical. Por supuesto han sido también de gran utilidad *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music* (Princeton, 1991), de Kofi Agawu, *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago, 1983), de Wye Jamison Allanbrook, *A Theory of Musical Semiotics*

(Bloomington IN, 1994), de Eero Tarasti, y los dos volúmenes de Leonard G. Ratner *Classic Music. Expression, Form and Style* (New York, 1980) y *Romantic Music. Sound and Syntax* (New York, 1992), editados ambos por Schirmer Books. Una vez más es preciso advertir que las publicaciones referidas a la teoría de tópicos no son muy numerosas y que, mayoritariamente, se centran en las épocas Clásica y Romántica de la música occidental. Esto no ha sido óbice para extrapolar esta teoría a la época que nos ocupa; al contrario: en primer lugar, la teoría de tópicos, tal como está formulada, no contempla ninguna limitación de aplicación a otros estilos y períodos históricos pues, en cualquier época la música es empleada como lenguaje y, por lo tanto, utiliza símbolos propios de la comunicación. Es imposible no encontrar giros idiomáticos, tropos y demás elementos del lenguaje en la música de cualquier época o estilo, y así lo demuestran Benet Casablancas, de manera reiterada, en su espléndido ensayo *El Humor en la Música. Broma, Parodia e Ironía: un ensayo* (Berlín/Kassel, 2000), o Rubén López-Cano en escritos como *Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global* (https://www.academia.edu/965834/M%C3%A1s_all%C3%A1_de_la_intertextualidad._T%C3%B3picos_musicales_esquemas_narrativos_iron%C3%ADa_y_cinismo_en_la_hibridaci%C3%B3n_musical_de_la_era_global).

Ellos han abierto los caminos que esta investigación ha querido seguir para sedimentar un poco más los conocimientos de estilo que se tienen hoy día sobre una producción que, por el momento histórico en que se dio, ha sido casi siempre víctima del reduccionismo y, muy a menudo, subestimada, si no directamente ignorada.

Hipótesis y objetivos

En el presente estudio, y a partir de la teoría de tópicos cuyos primeros principios se encuentran en los anteriormente citados estudios de Ratner, y que es claramente expuesta por Raymond Monelle en el también anteriormente citado *The Sense of Music. Semiotic essay* (Princeton, 2000)¹⁵, se ha querido demostrar a través de la detección de ciertos giros (tópicos) sonoros que se reiteran en diferentes autores coetáneos¹⁶ la existencia de un estilo propio del lugar y de la época, fruto de las especiales condiciones de presión y riguroso control que a todos los niveles ejerció el nazismo. Esta posibilidad estaría actualmente en pugna con la opinión mayoritariamente extendida y aceptada de que eso no es así, para lo que se suelen aducir, como pruebas más destacables, la brevedad del susodicho período (1933-1945, doce años) y la voluntad manifiesta por parte del gobierno nacionalsocialista de, simplemente, volver a estéticas anteriores.

En efecto, el líder artista Adolf Hitler, de gustos indudablemente ultraconservadores, tomó siempre muy en serio los asuntos culturales, en los que veía al “espejo del alma alemana”¹⁷ y en los que, más tarde, en pleno desarrollo de su “revolución”, se mostró realmente activo¹⁸. Este afán intervencionista se dejó sentir muy especialmente en la música, dada la gran afición que Hitler sentía por ella desde su infancia. No cabe duda que su compositor de cabecera fue Richard Wagner, aunque una de sus óperas favoritas fuera *Tiefland* de Eugen d’Albert; también escuchaba a Beethoven y a Bruckner, y tenía debilidad por la opereta vienesa¹⁹. Como decíamos, Hitler intervino activamente en la gran vida musical alemana, por ejemplo, independizando totalmente al Bayreuther Festspielhaus que, en lugar de rendir cuentas a la RKK (Reichskulturkammer) como el resto de los teatros

¹⁵ <http://www.music.mcgill.ca/~caplin/caplin-topoi-and-form.pdf> (31/5/2017).

¹⁶ Entiéndase compositores que vivieron y crearon en Alemania entre 1933 y 1945.

¹⁷ HITLER, A. *Mein Kampf*. London, 1933, p. 224. (Trad. al inglés de E.S. Dugdale).

¹⁸ Cf. TEDOR, R. *Hitler’s Revolution. Ideology, Social Programs, Foreign Affairs*. Chicago, 2013.

¹⁹ FEST, J. C. *Hitler. Una biografía*. Barcelona, 2005. Planeta, p.111.

del país, se las rendía a él directamente. Este mismo teatro recibió grandes cantidades de dinero personal del Führer que, a su vez, participó de manera muy notable en varias producciones modelando escenarios y atrezzo, preparando puestas en escena e incluso diseñando trajes y escogiendo cantantes. Estas intervenciones, aunque en menor medida, también tuvieron lugar en otros teatros del país que, regularmente, se veían forzados a alterar sus programaciones a favor de un mayor número de representaciones de las óperas de autores alemanes, especialmente Richard Wagner²⁰. Tuvo a su lado, además, a un severo vigilante, el alemán báltico Alfred Rosenberg que, aún más reaccionario que él, se encargó desde la divulgación²¹ de mantener bajo control las opiniones del mundo cultural, sobre todo haciendo denuncia pública de todo lo que, bajo su estrecho punto de mira, se pudiera considerar disidente, “anti-germánico” o “judío”; también fue Rosenberg, como ideólogo nazi, uno de los paladines principales de la causa *völkisch* que, de manera sucinta, potenciaba los valores populares ancestrales contenidos en las raíces y tradiciones germánicas, y que en lo musical se reducía prácticamente al fomento de la música coral y tradicional, tal como lo demuestra, con profusión, la actividad musicológica de la época.

Si bien desde el prisma estético se quiso –y se forzó– por un lado, la preservación de lo tradicional y, por el otro, una vuelta al Clasicismo y, sobre todo, al Romanticismo (mucho más impregnado de nacionalismo), lo cierto es que, como en todas las épocas de la historia, esta frontera aparentemente tan bien delimitada fue porosa. La música, en concreto, no pudo escapar a las influencias del *jazz* ni de Stravinsky en obras aceptadas y aplaudidas como las óperas de Egk. Otros compositores aceptados, como Carl Orff, siguieron utilizando ritmos y sonidos de inspiración exótica, disonancias y acordes lejanos a las tonalidades, aunque en este aspecto, justamente, el infinitamente más audaz Richard Strauss nunca recibió críticas. De este modo se puede demostrar con facilidad que no era cierto que para sobrevivir en el plano

²⁰ Ver capítulo “Ópera” de esta tesis, tabla 1.

²¹ A través del periódico *Der völkischer Beobachter*, del que era redactor jefe, y de la asociación cultural *Kampfbund für deutsche Kultur* (KfdK) de la que fue fundador.

creativo musical el único recurso fuera realizar ejercicios de estilo *alla Wagner*.

Analizado en profundidad el funcionamiento de la RMK (Reichsmusikkammer), las denuncias y requerimientos oficiales que desde ella se hicieron; vistas las programaciones de los teatros y salas de conciertos en Alemania, así como el calendario de estrenos²²; observadas las actuaciones de la policía y la Gestapo en lo tocante a música y músicos; vista también la realidad de la música en Alemania: el gusto por el *jazz* y el *swing* entre los jóvenes, la enorme popularidad del cabaret entre los adultos (especialmente entre los nazis); y constatado, sobre todo, que la mayoría de los músicos -ya activos durante los tiempos aperturistas de la República de Weimar, y buena parte de ellos, lógicamente, influenciados por lo que aquella época trajo consigo- se quedaron en Alemania, parece algo aventurado, por no decir simplista, reducir la música a un paso atrás por represión.

Un vistazo general sobre la realidad de la música en Alemania durante la era nazi indica rápidamente que fue difícil, por no decir imposible, establecer marcos o normas de cualquier índole, pero sobre todo estéticas, que permitieran un control riguroso de estilo y producción (esto se pone reiteradamente de manifiesto al revisar los protocolos de acción de la RMK y comprobar los resultados reales al aplicarlos). Sí se comprueba, en cambio, que la mayoría de criterios utilizados para excluir o incluir eran de tipo político (no se podía, por ejemplo, tener un pasado de izquierdas) o racial (no se podía ser judío, ni estar emparentado o tener cualquier tipo de relación con ellos), y aún así este último criterio muestra interesantes ambigüedades en algunos casos, por demás excepcionales.

Uno de los objetivos principales de esta investigación es poner de relieve que fue extremadamente difícil fijar criterios filosóficos y, en última instancia,

²² LONDON, J. *Theater under the Nazis*. Manchester/New York, 2000. Manchester University Press, pp. 169-180.

estéticos, que permitieran filtrar de una manera clara la producción musical de la época y así establecer lo que fuera “aceptable” o “inaceptable”: muy a menudo se cayó en la arbitrariedad y en lo personal. De este modo se quiere demostrar también que las teorías mayoritariamente aceptadas hasta hoy de que el arte en general –y la música en particular- sufren una simple regresión al caer en manos de un régimen político conservador carecen de profundidad y están contaminadas por el peso de otros hechos ajenos a ciertas ramas de la realidad que, justamente por ello, se han visto históricamente soslayadas. De acuerdo con esto, e incidiendo concretamente sobre la producción musical “aceptada” durante el período, se quieren sacar a la luz ciertos giros sonoros característicos que, a su vez, justificarían un más allá de una simple regresión estilística. A pesar de que estos giros se observan en no pocas obras (también en las de los autores más notables del momento), por razones de espacio hemos decidido escoger una sola: la ópera *Friedenstag*, de Richard Strauss. Mediante un análisis profundo, detallado y riguroso de los distintos elementos musicales y extramusicales de la obra –armonía, melodía, contrapunto, forma y estructura, texto, momento histórico, circunstancias filosóficas, etc.- se ha querido conformar un análisis completo y contrastado de estilo que permitiera constatar la existencia de signos suficientes que, ya sea por sí solos, apoyándose en otros elementos, y/o en conjunto, pudieran demostrar la existencia de una semiótica característica.

Metodología

Cabe destacar que el grueso de lo publicado durante el nacionalsocialismo (a excepción de lo dedicado a la II Guerra Mundial y al exterminio de los judíos) aún hoy es más abundante que lo publicado con posterioridad a 1945. Puede parecer que se ha escrito y, en general, divulgado mucho sobre lo acontecido durante aquella época, pero lo cierto es que los años de paz, por ejemplo, son mucho menos conocidos, y la parte correspondiente a cultura y música en particular aún menos, sufriendo sistemáticamente el punto de vista reduccionista que sólo pone interés en lo tocante a los judíos (*entartete Kunst* [sic]) y ofreciendo, en consecuencia, muchísimo menos material referente a cualesquiera otros aspectos²³. Afortunadamente, la mayor parte de estos escasos materiales suele ser rigurosa y fiable, aunque a menudo, y por su misma escasez, ofrece pocas posibilidades de contraste.

El acceso a archivos públicos y particulares ha revelado también datos interesantes que en algunas ocasiones han ayudado a completar y mejorar ciertos aspectos más puntuales. No obstante, no siempre -ni mucho menos- ha sido posible acceder a todos los materiales archivados susceptibles de poder aportar información, en muchos casos por negativa directa y sin más explicación pues una parte importante de los contenidos de estos archivos está todavía bajo la égida del secreto de estado por cuestiones de protección de datos. Sería el caso, especialmente por lo que se refiere a lo relacionado con la RMK, de materiales almacenados en el Bundesarchiv Koblenz (Archivo Federal de Koblenz), y cuya información podría muy probablemente complementarse a la perfección con ciertos archivos de información personal de la época existentes en el Berlín Document Center (BDC), también aún vetados al público en su mayor parte. Más accesibles han sido ciertos

²³LONDON, J. *Theater under de nazis*. Manchester 2000. Manchester Univesity Press, pp. 1 - 2, y TAYLOR, Brandon & VAN DER WILL, Wilfried. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, pp. 1 - 13.

materiales procedentes de archivos de datos oficiales de Baden, actualmente depositados en el Allgemeines Nationalarchiv Karlsruhe (Archivo Nacional General de Karlsruhe), así como los del Badische Generallandesarchiv (Archivo General del Gobierno Bávaro), actualmente localizados en la capital München, especialmente porque una parte importante de esta documentación fue copiada en microfilms que hoy día se pueden encontrar en algunas bibliotecas universitarias de Estados Unidos.

Para la confección de este estudio, eminentemente focalizado sobre cuestiones de estilo, ha sido necesario realizar una profunda investigación previa de las bases filosóficas que condicionaron la estética del momento. Ha sido fundamental dedicarse a ello *in extenso*; es realmente a través de este conocimiento que se llega de manera científica y razonada a la mayoría de explicaciones y conexiones que dan lógica a buena parte de los resultados artísticos visibles producidos durante el período. Carl Orff, por ejemplo, premedita minuciosamente cada detalle de su cantata *Carmina Burana* a fin de convencer al KfdK (Kampfbund für deutsche Kultur) de que su método para aprender música es el más apropiado para instruir a las venideras generaciones del flamante III Reich; por esa tan poderosa como interesada razón, el compositor escoge los textos de los Goliardos (siglos XII – XIII, escritores apóstatas del cristianismo, muy críticos con la iglesia) que remiten a los primerísimos orígenes de la lengua alemana, da un papel protagonista a las voces masculinas a lo largo de toda la obra, incluso les concede una sección entera (“In Taberna”) equivalente en tiempo -aproximadamente- a una tercera parte de la cantata, da características formales largamente interiorizadas por cualquier oyente (antífona, estróficos, repeticiones motívicas, periódicas, etc. *ad nauseam*) muy sencillas de poner en práctica y que, por tanto, requieren poco esfuerzo intelectual; también se observa un cierto uso desproporcionado de recursos con finalidades dramáticas largamente utilizados desde el Clasicismo (*crescendos*, contrastes dinámicos secos, *ostinato*,...), etc.

Por lo que hace al estudio del uso de tópicos se ha utilizado como material base el contenido de los ensayos correspondientes. A partir de ello se han establecido comparativas entre los diferentes productos susceptibles de estudio (producción musical aceptada durante la era del nazismo en Alemania) a fin de localizar estos usos y determinar sus orígenes y referentes estéticos. Para promover esta labor han sido imprescindibles partituras y grabaciones. Estas grabaciones, aparte de las obras y autores más conocidos de la época, son a menudo inexistentes; en diversas ocasiones se ha contado únicamente con algunas partituras que, en un buen número de casos, han sido difíciles -si no imposibles- de encontrar, bien sea por su escasez (primeras ediciones limitadas y no existencia de reediciones posteriores) o porque han desaparecido o sencillamente no se llegaron a editar nunca.

Para el estudio concreto de la ópera *Friedenstag* se ha contado con los siguientes soportes:

Grabaciones:

1.-Publicación: 14/05/2002

Sello discográfico: Deutsche Grammophon; N° de catálogo #: 463494; DDD.

Compositor: Richard Strauss.

Artistas: Norbert Klesse, Deborah Voigt, Alberto Dohmen, Johan Botha, ...

Director: Giuseppe Sinopoli.

Orquesta: Staatskapelle Dresden, Dresdener Opernchor.

2.-Publicación: 09/10/2002

Sello discográfico: EMI Classics; N° de catálogo #: 56850; DDD.

Compositor: Richard Strauss.

Artistas: Bernd Weikel, Sabine Hass, Kevin Connors, Marlene Paul, ...

Director: Wolfgang Sawallisch.

Orquesta: Bavarian Radio Symphony Orchestra, Bavarian Radio Chorus, Bavarian State Opera Chorus.

Partituras:

Guntram

Handlung in drei Aufzügen (subtítulo aparecido en la edición de Fürstner de 1931).

Musik und Texte von Richard Strauss. Op. 25.

TrV 168 (version original de 1894), 168a (versión revisada de 1934).

Adolf Fürstner, Berlin (1903).

Salome

Musik von Richard Strauss; Texte von R. Strauss, H. Lachmann und A. Kalisch, nach Oscar Wilde. Op. 54.

TrV 215

Adolf Fürstner, Berlin (1905).

Elektra

Musik von Richard Strauss; Texte von Hugo von Hofmannsthal. Op. 58.

TrV 223

Adolf Fürstner, Berlin (1916).

Der Rosenkavalier

Musik von Richard Strauss; Texte von Hugo von Hofmannsthal. Op. 59.

TrV 227

Adolf Fürstner, Berlin (1910).

Die schweigsame Frau

Musik von Richard Strauss; Texte von Stefan Zweig. Op. 80.

TrV 265

Adolf Fürstner, Berlin (1935).

Capriccio

Musik von Richard Strauss; Texte von R. Strauss und Clemens Krauss. Op.
85.

TrV 279

B. Schott Söhne, Mainz / Boosey & Hawkes (co-published 1942)

Friedenstag

Opern in einem Aufzug von Joseph Gregor.

Musik von Richard Strauss, Op. 81

Klavierauszug mit Text von Ernst Gernot Klusmann.

Kommissionsverlag für Deutschland: Johannes Oertel, Berlin-Grunewald.

Für alle übrigen Länder: Boosey & Hawkes Ltd., London (1938). A. 83 63 F.

Bases estético-filosóficas del nazismo

“El presente y el espacio no eran suficientes: el pasado y el tiempo también tenían que contribuir a restablecer un orgullo maltratado en 1918 y 1919. La anexión del pasado antiguo, de sus obras y de sus Estados tomó entonces una importancia ideológica crucial.”²⁴

Historia

Efectivamente, el nacionalsocialismo alemán no podía conformarse con el dominio geográfico y del presente histórico. Necesitaba justificar sus teorías de pureza racial, motor imparable de la mayoría de sus acciones, y lo hizo vinculándolas al pasado y, en la medida de lo posible, a los más nobles linajes y soleras.

Desde los catecismos básicos como *Mein Kampf*, *Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts* o *Blut und Boden*, hasta la iconografía utilizada para construir y adornar el estadio olímpico de Berlín, pasando por las películas encargadas a Leni Riefenstahl, los tratados racistas de H. F. K. Günther, la arquitectura oficial de Paul L. Trost y posteriormente Albert Speer, los artículos aparecidos en los boletines nazis *Der Völkischer Beobachter*, *Das Schwarze Korps*, *Das Reich*, etc., desde los discursos hasta las conversaciones de sobremesa de Hitler, Goebbels, Himmler, Rosenberg y Goering, los libros y manuales escolares de la época, los numerosos artículos científicos (o pseudocientíficos) que se publicaban sin cesar desde las universidades, así como la creación del generosamente dotado *Deutsches Ahnenerbe*²⁵, detalles tan cotidianos como el saludo nazi, a brazo alzado, o

²⁴ CHAPOUTOT, J. *El Nacionalsocialismo y la Antigüedad*. Madrid, 2013. Abada Editores, S.L., p. 11.

²⁵ El *Deutsches Ahnenerbe* era un cuerpo de arqueólogos del Reich exclusivamente dedicado a la excavación y hallazgo de restos históricos que de algún modo pudieran justificar la

los estandartes que portaban los grupos militares o paramilitares... prácticamente todo estaba impregnado de una más o menos intensa pátina de referencias a la antigüedad griega y/o romana.

El hecho de buscar los orígenes identitarios en el pasado clásico responde, por un lado, a la necesidad de una nobleza indiscutible que el propio pasado germánico –si en realidad lo hubiere, por lo menos al nivel anhelado por los nacionalsocialistas- no parecía tener:

“Y es que la referencia propia y puramente germánica es demasiado tosca. Los arquetipos de esa historia adolecen de una tara irreparable: la falta evidente de prestigio cultural, del que en gran medida está desprovista la ruda germanidad. En la escala de cortesía de la cultura humanista occidental, la aspereza germánica carece de urbanidad histórica.”²⁶

Por otro lado, lleva a ello el hecho irrefutable de la brevedad histórica del Estado Alemán, como tal, que sólo empieza a surgir a partir de la Paz de Westfalia en 1648, sobre todo por comparación con otros estados históricos de Europa, en especial Francia, adornada de una larga y fastuosa historia como nación... y gran culpable del *Diktat* de Versalles de 1919. Por lo que respecta a sentimientos nacionalistas propiamente dichos, en Alemania no se aprecian fehacientemente hasta el siglo XIX; aunque, para entonces, ya se ve a sí misma como una *späte*, incluso *verspätete Nation*²⁷.

Es, pues, una empresa ambiciosa la que acomete el nacionalsocialismo cuando toma la responsabilidad de buscar y justificar los orígenes de la raza aria, heredero directo de la cual es el pueblo alemán que ahora tiene en sus manos. Y, de hecho, algo quimérica pues, desde el principio, encuentra

nobleza y orígenes del pueblo alemán. Véase KATER, M. *Das “Ahnenerbe” der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*. München, 1997.

²⁶ CHAPOUTOT, J. Op. cit. p. 11

²⁷ Cf. SCHULZE, H. *Staat und Nation in der europäischen Geschichte*. München, 1994. Beck; del mismo autor, *Gibt es überhaupt eine Deutsche Geschichte?* Berlin, 1989. Siedler; también HÄTTICH, M. *Deutschland, eine zu späte Nation*. Mainz, 1990. Hasse und Koehler.

numerosos escollos en la propia historia -y en tantas otras disciplinas científicas-, tantos como para que, a menudo, se tengan que hacer grandes esfuerzos en tergiversar, manipular, omitir y hasta mentir sobre según qué hallazgos que echarían por tierra de un plumazo ese denodado empeño.

Los primeros textos conocidos sobre los que el nacionalsocialismo sustenta los orígenes territoriales alemanes son del historiador romano Tácito (c.55 – c.120) que alrededor del año 98 escribe su *De origine et situ Germanorum*, también conocido como *Germania*. Esta obra tiene un carácter apreciablemente objetivo y parece que fue confeccionada a partir de los testimonios de soldados, comerciantes y otras gentes que habían estado por la zona; hoy día se considera muy dudoso que el mismo Tácito hubiera estado alguna vez ahí, aunque a la luz del resultado se ha concedido buen crédito a sus fuentes. La obra ofrece, en cualquier caso, excelente material para los nazis y, entre otros, sitúa geográficamente el territorio “entre el norte del Danubio y el este del Rin” y ya defiende en términos muy positivos lo bien preservado del etnotipo ario:

“Me adhiero a la opinión de que los pueblos de Germania, al no estar degenerados por matrimonios con ninguna de las otras naciones, han logrado mantener una raza peculiar, pura y semejante sólo a sí misma.”²⁸

Es tan sólo un ejemplo, el texto está trufado de afirmaciones y descripciones que, sin lugar a dudas, y añadidos a su antigüedad y al prestigio de su autor, resultaron muy convenientes a los ideólogos del nazismo.

La *Germania* de Tácito, recuperada a finales del siglo XV, va a ser objeto de análisis especulativos durante muchos años, especialmente a partir de finales del siglo XVIII y durante buena parte del XIX cuando, muy concretamente a raíz de las invasiones napoleónicas, los esfuerzos de los alemanes por encontrar y reivindicar una identidad e historia propias se multiplicaron.

²⁸ Tácito, *Germania*, 4. Citado en Chapoutot, J. *Íbid.* p. 27.

El hasta entonces rigurosamente aceptado e indiscutible origen adánico de la humanidad choca, lógicamente, con las mentalidades de los Ilustrados occidentales que, como es sabido, optan por buscar explicaciones más científicas y menos mágicas o esotéricas a todo lo que les rodea. Siendo así, en la cuestión racial formulan y apuestan por una raza primera surgida, no en Palestina, sino en la India, y que, con el paso del tiempo, realiza diversas migraciones hacia otros puntos del planeta, entre estas las zonas centro y norte de Europa. Esta tendencia se explica por todo el conocimiento que llegaba de esta parte de oriente a través de la colonización inglesa, muy ejemplarmente considerada en Europa en aquellos años. Y será, de hecho, esta “hipótesis india” la generadora del mito ario²⁹. ¿Por qué India? Algunos reputados geógrafos de la época, gracias a la evidencia de conchas fosilizadas por la casi totalidad de la faz de la Tierra, difundieron con éxito la teoría de que la India, poseedora de las cumbres más elevadas del planeta, había sido probablemente el primer territorio emergido del diluvio universal, y el monte Ararat donde se refugió Noé con su arca bien debía estar entre los picos más elevados del Himalaya. A todo ello se sumarían los estudios de William Jones que, por la vía de la lingüística comparada, establece claras similitudes entre el sánscrito, lengua india más antigua conocida, y cualquiera de las que posteriormente se desarrollarían en Europa (latín, griego, francés, inglés... y alemán)³⁰. Cae por su propio peso que estas explicaciones contentaban a creyentes y no creyentes por lo que fueron adoptadas con rapidez y sin grandes discusiones.

Algo más tarde, ya en pleno siglo XIX, es el polifacético historiador alemán Friedrich Schlegel –creador del término “historicismo”- quien llega a publicar abundantemente sobre el tema³¹, y ya en 1819 introduce en alemán el término “Arier”, prestado del sánscrito “arya”, para designar a la diáspora europea de esos emigrantes procedentes de la India. De aquí se deriva también el adjetivo

²⁹Cf. POLIAKOV, L. *Le mythe arien*. Paris, 1971. Calmann-Lévy.

³⁰ Conferencias pronunciadas en 1788 por este juez británico destinado en Bengala.

³¹ SCHLEGEL, F. von. *Über die Sprache und Weisheit der Indier*. Heidelberg, 1808. Mohr und Zimmer.

posterior “Indogermanisch”, término creado por el orientalista alemán Julius von Klaproth en 1823, y con el que no tan sólo menta a los gloriosos antepasados, sino también a los actuales descendientes: los alemanes. Este mito de nuevo cuño es aceptado y aplaudido por la intelectualidad de la época, y hasta el reputado filósofo G.W.F. Hegel llega a legitimarlo académicamente cuando habla en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia*³² del *Weltgeist* que surge de Oriente y se dirige a Occidente a realizarse en libertad y de manera total.

En esos momentos el “mito ario” o “indogermánico” dio a Alemania unas señas de identidad y origen que le permitían reivindicarse como pueblo antiguo y elegido ante cualquier otra nación europea. Es más, el arrebató identitario se asumió con tanta alegría y convencimiento que, poco a poco, se fue desplazando ese origen de la India al norte de Europa, haciéndose coincidir con las actuales Escandinavia y Alemania. Y así se divulgó, sin sombra de duda, entre los numerosos movimientos nacionalistas y racistas que surgieron durante la segunda mitad del s. XIX en Alemania y Austria y que, a grandes trazos, promulgaban la superioridad de esa raza aria, indogermánica o nórdica, de la cual procedía toda cultura y toda civilización. Vinculados a estos movimientos estuvieron destacados “ariósofos” como Jörg von Liebenfels y Guido van List, que dieron a un joven Adolf Hitler muchas horas de lectura durante sus años vieneses causando un fuerte impacto en su personalidad. Esto, indudablemente, definió ciertas tendencias personales y políticas en años posteriores³³.

Ya entrado el siglo XX, justo después de la derrota de Alemania en la Gran Guerra, surge el nacionalsocialismo y sienta sus bases existenciales, políticas y, por ende, filosóficas. En este último sentido es heredero directo y exacerbado de las teorías ariófilas y ariosóficas más radicales y cuenta en sus flamantes filas con un nutrido grupo de sus más incondicionales partidarios,

³² HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Berlin, 1837. Eduard Gans Vlg.

³³ FEST, J. *Hitler*. Orlando, FL, 1974. Harcourt Inc., pp. 36 – 45.

primeros teóricos y hasta académicos. Entre ellos destaca, sin lugar a dudas, Hans Friedrich Karl Günther (1891-1968), eminente raciólogo oficial del NSDAP ya desde sus inicios³⁴. Ferviente defensor de la teoría nordicista, Günther se remite a los padres espirituales del racismo del s. XIX cuando acepta y reafirma que las razas puras han desaparecido (Gobineau)³⁵ aunque “...una política racista de Estado, junto con un seleccionismo activo y voluntario [Vacher]³⁶, permitirán reforzar el elemento nórdico en Alemania y aproximar así al pueblo alemán al tipo ideal de los orígenes”³⁷. Günther defiende con incondicional radicalidad la excelencia de la raza aria y su virtud de ser el origen de toda civilización posterior. Además, refuta la tesis del origen asiático oponiéndose vehementemente a la especulación sobre cualquier migración de elites indogermánicas hacia Europa, y conmina a aportar pruebas de ello pues, según él, las investigaciones prehistóricas no las dan en ningún caso³⁸; de hecho, llega a conseguir que la ciencia prehistórica abandone dicha tesis, a lo que, triunfante, no duda en apostillar públicamente

*“No es pues sorprendente que la investigación prehistórica [...] haya abandonado la antigua hipótesis de la inmigración asiática de los indogermanos, una hipótesis tomada en definitiva del Antiguo Testamento”*³⁹.

Indiscutiblemente, algo basado en el Antiguo Testamento (judeo-cristiano) y que además provendría del este⁴⁰, será enconadamente batallado, descartado y destruido por el nazismo, por lo que es fácil suponer con qué facilidad fue descalificada la susodicha hipótesis, y públicamente aplaudida su derogación;

³⁴ A pesar de ser pieza clave indiscutible en las bases filosóficas del partido desde 1920, H.F.K. Günther no se afilia hasta 1929.

³⁵ GOBINEAU, A. *The Inequality of Human Races*. New York, 1915. G. P. Putnam's Sons.

³⁶ VACHER de LAPOUGE, G. *L'Aryen: son rôle social*. Paris, 1899. A. Fontemoing.

³⁷ CHAPOUTOT, J. Op. cit., p. 32.

³⁸ Cf. GÜNTHER, H. F. K., *Herkunft und Rassengeschichte der Germanen*. München, 1937. Lehmann Verlag.

³⁹ Citado en CHAPOUTOT, J. Op. cit., p. 33.

⁴⁰ Cf. GÜNTHER, H. F. K., *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*. München, 1929. Lehmann Verlag.

apenas provocó algunas reticencias en ambientes universitarios, y que acabarían acalladas por el miedo.

Todas estas nuevas tesis resultaron altamente convenientes al nacionalsocialismo y, más allá de la historia, fueron revalidadas por la biología, la eugenesia y la medicina, paso absolutamente necesario para legitimar científicamente cualquier medida que condujera a la “purificación” de la raza. De hecho, a partir de aquí, el lenguaje nazi empieza a incorporar sin resquemores todo tipo de términos médicos cuando se refiere al tema, ya sea de manera eufemística o no (“extirpar” la amenaza judía, “prescribir esterilizaciones”, etc.)⁴¹. También se asentó con decisión en la Antropología y la Arqueología dando pábulo a la creación de la *Ahnenerbe*⁴².

No cabe duda, pues, de que Günther fue visto por los nazis con muy buenos ojos desde el principio. No obstante, no tuvo un ascenso rápido en su carrera pues, hasta 1930, momento en que el NSDAP consigue Turingia y la pone en manos de Wilhelm Frick, este teórico del racismo que hasta entonces se mantenía dando clases en Suecia y en Noruega no consigue entrar en las universidades alemanas; esta vez sí, en Jena, como catedrático de *Rassenkunde* (Raciología). Más tarde, incluso, es llamado a impartir en Berlín (1935) y en Freiburg (1939); cabe destacar su papel como inspirador fundamental en la redacción de las Nürnberger Gesetze (Leyes de Núremberg, 1935).

El discurso nordicista de Günther penetra todas las capas de la sociedad alemana por los canales habituales de propaganda del NSDAP, y da prevalencia y poder al ala más derechista del partido: el sector *völkisch*, donde desarrollan sus discursos Richard Darré, Heinrich Himmler –que lo implementa cuidadosamente en las SS- y el que fue el gran ideólogo del

⁴¹ Ver SCHMITZ-BERNING, C. *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin, 2007. Walter de Gruyter GmbH & Co.

⁴² Ver nota nº 25.

nacionalsocialismo: Alfred Rosenberg⁴³. Éste, apoyándose en las afirmaciones de Günther, rebate sin pudor la visión hegeliana de un mundo que se expande de oriente a occidente⁴⁴ y, a pesar de ciertos tics “atlantistas” heredados de su pertenencia a la Thule-Gesellschaft⁴⁵, se postula con absoluto convencimiento en favor de una expansión norte-sur. A partir de aquí, y siempre con la eficaz colaboración de los mecanismos de divulgación del partido, hace extensiva públicamente la creencia de que, si toda civilización culta procede de los germanos del norte, ese mismo es el origen, por deducción tautológica, de las civilizaciones india, persa, griega y romana. Con estas afirmaciones Rosenberg estableció una relación, no ya de parentesco sino filial, con la práctica totalidad de las grandes culturas de la historia de la humanidad, y de las que la raza nórdica era matriz generadora y primigenia; y ello, a su vez, permitía asegurar que las expresiones artísticas de cualquiera de estas civilizaciones herederas provenían del mismo genio creativo germánico-nórdico. El mismo Hitler fue uno de los más acérrimos defensores de estos postulados, y en indudable referencia a ellos propone en *Mein Kampf* una tipología cultural de los pueblos en la que atribuye al ario el rol de “creador” o “fundador” de cultura (*Kulturbegründer*), y al judío el de “destructor” por contraposición⁴⁶. En este mismo punto relaciona Hitler al ario con la figura del Prometeo, el creador y benefactor de la humanidad, a la que trajo la luz, y que será uno de los grandes mitos recurrentes de los artistas nazis. Aunque lo más interesante para nosotros sea que el futuro Führer está

⁴³ Para más información ver: MOLAU, A. *Alfred Rosenberg. Der Ideologie des Nationalsozialismus. Eine politische Biografie*. Koblenz, 1993. Bublies; PIPER, E. *Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe*. München, 2007. Karl Blessing Verlag GmbH.

⁴⁴ HEGEL, G.W.F. *La Razón en la Historia; División de la Historia Universal* (capítulo 5).

⁴⁵ La *Thule-Gesellschaft* (en español, Sociedad Thule) era una asociación dedicada al estudio pseudocientífico de la prehistoria y el ocultismo germánicos. Fundada en München en 1918 por Rudolf von Sebottendorf reunió durante años a ultranacionalistas alemanes y dio al ala *völkisch* del NSDAP algunos de sus nombres más destacables. Una de las teorías favoritas sobre el origen de la raza aria que barajaban sus miembros era la de que el insigne pueblo procedía, en realidad, de la isla de Atlantis y que, de ahí, y a causa de alguna catástrofe que azotó la isla, estos se vieron obligados a la diáspora. Ver GOODRICK-CLARKE, N. *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany 1890-1935*. Wellingborough, 1985. The Aquarian Press.

⁴⁶ Cf. HITLER, A. *Mein Kampf*. London, 1933, pp. 318 - 319 (Trad. al inglés de E.S. Dugdale).

también apuntando a una asimilación sin complejos de la cultura griega⁴⁷. Es importante aquí la palabra “asimilación” porque marca una diferencia de puntos de vista entre Hitler y el sector *völkisch* que tuvo escasa reconciliación durante todo el tiempo en que el nazismo estuvo vivo pues, mientras el Ahnenenerbe de Himmler excavaba sin descanso los bosques de Alemania en busca de cualquier indicio que se acercara a la confirmación de que la aria fue la más antigua de las razas civilizadas, y de que su altura en términos de civilización fue inigualable, Hitler era mucho más partidario de la teoría del clima⁴⁸ que, de modo distinto, proponía que los arios emigraron del norte para medrar y dar libertad a su potencial creativo al calor de los climas benignos que se lo permitieron:

“El germano necesitaba un clima soleado para poder desarrollar sus capacidades ¡En Grecia y en Italia, allí, el espíritu germánico pudo desarrollarse!”⁴⁹.

Los enfrentamientos en cuanto a esto fueron numerosos, a menudo públicos; y Hitler, sobre todo a la luz de la realidad de los normalmente pobres hallazgos de las brigadas arqueológicas de las SS, se expresó no pocas veces en términos duros:

“Así que encuentran un cráneo y todo el mundo se extasía: ese es el aspecto de nuestros antepasados. ¡Quién sabe si el hombre de Neanderthal no sería más que un mono! [...] Cuando se nos pregunte quiénes son nuestros antepasados, debemos responder siempre: los griegos”⁵⁰.

⁴⁷ Ver MOSSE, G. L. *The nationalization of the masses*. London, 1975. Cornell University Press, pp. 21 – 46.

⁴⁸ HITLER, A. Op. cit. p. 433.

⁴⁹ Adolf Hitler, conversación privada de 4/02/1942 en el Wolfschanze (Henry Picker-Martin Bormann), citado por CHAPOUTOT, J. Op. cit. p. 92.

⁵⁰ Adolf Hitler, conversación privada de 18/01/1942 en el Wolfschanze (Henry Picker-Martin Bormann), citado por CHAPOUTOT, J. Op. cit. p. 94.

La crítica e incluso el sarcasmo abundan en las consideraciones públicas que, al hilo de esta cuestión de los antepasados germanos, Hitler hace de sus facciones *völkisch*:

*“Nosotros somos nacionalsocialistas y no tenemos nada en común con esa idea völkisch [...] ni con ese kitsch völkisch pequeñoburgués o con esas barbas abundantes y esos cabellos largos. Todos nosotros llevamos el pelo bien corto”*⁵¹.

Hay que decir que la visión del Führer se acabó imponiendo, y sin mucha tardanza Himmler procuró deshacer todos los tópicos que se habían divulgado sobre los antiguos germanos, bien a través de artículos que hacía publicar en *Das schwarze Korps*, bien a través de folletos propagandísticos, etc.

El nacionalsocialismo, por tanto, reescribe la historia; y con ello cree dar respuesta a un numeroso grupo que, tras la derrota en la Gran Guerra, siente su dignidad mancillada y su orgullo como nación vergonzosamente doblegado, máxime cuando esa derrota les ha sido infligida por un complot de sangre judía venido del este que, por si fuera poco, sigue en su empeño por aniquilar a la madre de todas las razas, ahora con la monstruosa forma del comunismo.

Este nuevo punto de vista es pues trasladado a todos los estratos sociales de forma meticulosa y por todos los medios disponibles. Empezando por el sistema educativo, una legislación firme ya desde verano de 1933 impone esta nueva historia⁵² que hace muy notable hincapié en las culturas clásicas greco-romanas sin olvidar nunca que fueron fundadas por arios emigrados a latitudes más meridionales “por razones climáticas” y que fueron éstas mismas las que llevaron a un “posterior relajo en las costumbres” y a la

⁵¹ Adolf Hitler, discurso del 12/03/1926 (München). Citado en CHAPOUTOT, J. op. cit. p. 97.

⁵² FRICK, W. “*Richtlinien für die Geschichtslehrbücher - 20 Juli 1933*” en la *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preussen*. Berlin, 5 August 1933. Ministerium für Wissenschaft, Kultur und Volksbildung, Heft 15, pp. 197 - 199.

consiguiente “mezcla de razas que se observa hoy en día”⁵³ en aquellos lugares. Estas directrices puestas en marcha por el pionero Frick en Prusia son confirmadas por decreto a nivel nacional por el ministro de Educación, Bernhard Rust, el 15 de enero de 1935; ambos textos se reafirman y se amplían en los nuevos programas de enseñanza secundaria de 1938⁵⁴. Y del mismo modo que se observa en las regulaciones referentes a Educación, también tiene presencia en los diferentes volúmenes de Historia Alemana editados entre 1937 y 1940, todos ellos destinados a la más amplia divulgación, así como de numerosos folletos, cuadernillos y artículos publicados en el rotativo *Die deutsche Polizei*, que era el vehículo de información principal de las tropas policiales de las SS. Por supuesto que este deber fue asumido también por la Musicología de la época y, de este modo, se editaron gran cantidad de libros que devotamente introducían las nuevas ideologías y las intentaban conciliar con la historia y la evolución de la música. En absoluto, no es de extrañar la francamente copiosa producción de material musicológico en lo tocante al tema, en primer lugar, por el auge renovado que esta disciplina -y tantas otras- disfrutó gracias, precisamente, al meticuloso empeño del Reich en investigar sobre cualquier aspecto que pudiera poner de relieve la pureza y exclusividad de lo ario. Todo esto fue muy celebrado y participado por un colectivo intelectual que se había visto largamente infravalorado⁵⁵: de repente los nombres de los musicólogos empezaron a aparecer en las publicaciones culturales oficiales, los presupuestos para investigación se multiplicaron increíblemente, se les había subido -y asegurado- los sueldos, se les tenía en cuenta como asesores culturales y, en general, ganaban dignidad y visibilidad a grandes pasos. Esta excelente perspectiva no significa, sin embargo, que fuera fácil dar la apariencia exigida por el nuevo régimen a todas esas publicaciones, labor que

⁵³ Este razonamiento es aducido repetidamente por Hitler en muchos de sus discursos y en *Mein Kampf*. También lo recoge en varias ocasiones M. Bormann en los *Tischgespräche*.

⁵⁴ RUST, B. *Erziehung und Unterricht in der Höheren Schule. Amtliche Ausgabe des Reichs – und preussischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung*. Berlin, 1938. Weidmann. 265.

⁵⁵ Cf. TAYLOR, B. & VAN DER WILL, W. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, pp. 165 - 167.

sin duda llevó a éxitos desiguales⁵⁶. Son muy interesantes, en este sentido, ciertas comparativas entre obras reescritas⁵⁷, revisadas⁵⁸, publicaciones de nuevo cuño⁵⁹ y -¡cómo no!- textos *ad hoc*⁶⁰, así como observar la evolución de las dos revistas de música más importantes de la época: *Die Zeitschrift für Musik* y *Die Musik* que, en función de sus relaciones y tendencias, recibieron respectivas bendiciones o castigos.

Es incontestable que los esfuerzos de difusión de la vulgata sobre los orígenes fueron más allá de la escuela básica.

En el proceso de adopción simbólica de las culturas clásicas europeas se utiliza también como prueba irrefutable la presencia común de la cruz gamada. Considerada símbolo auténtico, original y propio del pueblo ario, la *svástica* se encuentra en otras muchas grandes culturas, como la india, la griega y la romana. Según Rosenberg, este símbolo migró con los germanos del norte. En ese momento, recuperada por la *Thule-Gessellschaft*, simbolizaría el renacer de lo alemán y evocaría “*el honor de un pueblo, el espacio vital, la independencia nacional, la justicia social y la fertilidad regeneradora de la vida...*”⁶¹ y quedaría directamente “*vinculada al recuerdo de aquellos tiempos en que, como signo de salud, guiaba a los conquistadores nórdicos hacia Italia, hacia Grecia*”⁶². Theobald Bieder publica en 1934 “*Das Hakenkreuz*”, una monografía de carácter histórico sobre la cruz gamada. En ella el autor describe con bastante detalle la presencia de este símbolo en el arte griego, y no se olvida de citar a Schliemann, que tuvo a bien dar cuenta de la existencia de cruces gamadas en un buen número de muestras de arte troyano y micénico⁶³. Dado que todas

⁵⁶ Ver POTTER, P. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*. New Haven, 1998. Yale University Press.

⁵⁷ Ver BÜCKEN, E. *Deutsche Musikkunde*. Potsdam, 1935. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

⁵⁸ Ver NAUMANN, E. *Illustrierte Musikgeschichte*. Stuttgart, 1934. Eugen Schmitz Vlg.

⁵⁹ Ver MÜLLER-BLATAU, J. *Geschichte der deutschen Musik*. Berlin, 1938.

⁶⁰ Ver EICHENAUER, R. *Musik und Rasse*. München, 1932. También GRUNSKY, K. *Der Kampf um deutsche Musik*. Stuttgart, 1933.

⁶¹ ROSENBERG, Alfred. *Der Mythos des XX Jahrhunderts*. München 1941 (1930). p. 688.

⁶² *Íbid.*

⁶³ BIEDER, Th. *Das Hakenkreuz*. Leipzig, 1934. Verlag Theodor Weicher. pp. 12 - 14.

estas culturas son posteriores a la germánica, y en todas ellas se encuentra esta misma figura, ésta deviene símbolo de aquello que los alemanes siempre llevan consigo, vayan a donde vayan, y que dejan como testimonio inmortal de su paso y legado: es el estandarte de su pueblo; y será el de la reconquista. El conocido emblema de la cruz gamada en negro, circunscrita sobre fondo blanco y rodeada de rojo, temprano diseño del mismo Adolf Hitler (1920) es documentalmente adoptado como símbolo oficial del Estado de Alemania en las leyes de Núremberg (1935), y algunos meses más tarde, durante los juegos olímpicos de Berlín en 1936, es presentada en sociedad con gran fasto, y oportunamente acompañada de la exposición *Sport der Hellen* y del catálogo correspondiente; aquí se dieron cita numerosas figuras (básicamente esculturas y objetos de cerámica) de atletas griegos que mostraban la *svástica*, principalmente en sus aperos deportivos. No cabe duda que, si algo pudo detectar el mundo entero en ese aparador de excepción y a través del conjunto arquitectónico, escultórico, y artístico en general, fue la marcada voluntad del régimen por propiciar que Alemania fuera relacionada con las antiguas culturas clásicas europeas mediterráneas.

Pero en este sentido los Juegos Olímpicos sólo fueron el punto culminante y más vistoso de todo un proceso que se había estado gestando larga y concienzudamente en todos los ámbitos. Teniendo en cuenta que los principios raciales condicionaron *sine qua non* la filosofía nacionalsocialista y que, en base a ello, se hicieron monumentales esfuerzos por asimilar a la raza aria las más prestigiosas culturas de la historia –especialmente la griega y la romana-, esta historia de asimilaciones histórico-culturales empieza mucho antes. Debemos volver aquí a la incansable labor de K.F.H. Günther que en 1929 publica en München *Rassengeschichte des Hellenischen und des Römischen Volkes*, un volumen indudablemente fundamental para el régimen donde se establecen, supuestamente por rigurosa investigación y contraste, todo tipo de lazos existentes entre estas culturas clásicas y su matriz primigenia que fueron los pueblos germanos del norte. Günther, industrioso en su misión, no escatima en citas y referencias: desde fuentes históricas e

historiográficas⁶⁴, pasando por la mitografía y la mitografía comparada⁶⁵, la lingüística⁶⁶, la onomástica⁶⁷, la onomástica comparada⁶⁸, y hasta en la “psicología racial”⁶⁹, así como otras fuentes a menudo más relacionadas con el esoterismo que con la ciencia, como las divagaciones del historiador Hans Bogner en *El alma griega en la Antigüedad*⁷⁰, etc.

Ética

La asimilación cultural implica, efectivamente, una correspondencia filosófica. Así no es de extrañar el surgimiento del “humanismo” nacionalsocialista. Se trata de un humanismo eminentemente antropocéntrico, aunque opuesto casi enteramente al renacentista, no aristotélico sino platónico en su concepción, es decir, enfocado a la jerarquización social y definiendo al individuo como ser -casi ente- que sólo tiene sentido en cuanto a integrante del grupo⁷¹. El buen nacionalsocialista es alguien que, de sol a sol, da lo mejor de sí en pro de la nación y de la raza, es un héroe sin nombre, pero imprescindible para que el grupo al que pertenece alcance sus más altas cimas. No es, por tanto, individualista, lo cual lo opone a Nietzsche y lo acerca

⁶⁴ Cf. MÜLLER, H. *Das nordische Griechentum und die urgeschichtliche Bedeutung des nordwestlichen Europas*. 1844, también el entonces clásico BELOCH, K.J. *Griechische Geschichte*. Berlin 1912-1927, y MÜLLER, K.O. *Die Dorier*. 1824.

⁶⁵ GÜNTHER, K.F.H. *Rassengeschichte des Hellenischen und des Römischen Volkes*. Op. cit. p. 13.

⁶⁶ RECHE, O. “Griechen”, en *Reallexikon der Vorgeschichte*, citado por Günther en *Rassengeschichte...* Op. cit. p. 18.

⁶⁷ *Ibid.* p. 22.

⁶⁸ Cf. KRAUSE, H. K. “Griechische und alte deutsche Namensgebung” en *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung*, 1939, III.

⁶⁹ Cf. CLAUSS, L.F. *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sin der leiblichen Gestalt*. München, 1926. Lehmanns Verlag; *Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenkunde*. München, 1933. Lehmanns Verlag.

⁷⁰ Cf. BOGNER, H. *Der Seelenbegriff der Griechischen Frühzeit*. Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands. Hamburg, 1939. Hanseatische Verlagsanstalt.

⁷¹ Obsérvese el tratamiento que hace del tema, desde un punto de vista didáctico y hasta machacón, Joseph Goebbels en *The “Nazi – Sozi”*. *Questions & Answers for National-Socialists*. [Valley Forge, Pennsylvania, 1992. The Landpost Press (Reedición de la primera versión, en alemán, de 1931)].

mucho más a Schopenhauer. No vive la fraternidad más que entre los de su mismo designio racial; los demás hombres son inferiores y deben ser vistos y tratados como tales a fin de preservar su propia pureza, su propia superioridad⁷²; es, por tanto, un acérrimo nacionalista *versus* el laxo internacionalista (judío, comunista), un hombre que vive de la tierra que trabaja y en la que hace crecer su sangre -*Blut und Boden*- y que desprecia las ciudades y a sus habitantes, cuyas sangres se han mezclado durante muchos años para producir tan sólo un relajo fatal en las costumbres y una degeneración genética y racial que será muy difícil de recuperar si no es con la ayuda del Estado y de la implementación de un plan severo *ad hoc*.

Llegados a este punto, se hace tan inevitable como conveniente comentar, aunque sólo sea de manera muy escueta, los posicionamientos de Martin Heidegger respecto al significado que tuvo para él el advenimiento del nacionalsocialismo. Efectivamente, queda ante los ojos de la humanidad -no tan sólo del mundo académico, ni de todo el pueblo alemán (Heidegger, en su momento, no pretendía hacer ninguna maniobra oportunista rebañada de discreción, como tantos otros)- un hombre, un intelectual al más alto nivel de reconocimiento y prestigio, que se muestra convencido y favorable a lo que él interpreta como bases filosóficas del nazismo:

*“Heidegger concibe la llegada de los nazis al poder como una posibilidad historial de ruptura con la modernidad técnica, de vuelta a la primordialidad del pensamiento griego: se trata de reencontrar la esencia griega del ser alemán para romper con la desviación calculadora, científica y técnica del pensamiento.”*⁷³

Resulta clarificador atender a la explicación del concepto *historial* que el mismo Chapoutot nos ofrece unas líneas más atrás:

⁷² HOFER, W. *Der Nationalsozialismus – Dokumente 1933 – 1945*. Frankfurt, 1957. Documento 63, p. 113.

⁷³ CHAPOUTOT, J. Op. cit. p. 196.

“Ahora bien, la precisa distinción entre lo ontológico (el ser) y lo óntico (el ente) reviste en Heidegger una importancia historial, es decir, no sólo histórica (geschichtlich), sino también destinal (geschicklich), grávida del destino (Geschick o Schicksal) de Occidente. La cuestión del ser no es una simple pregunta sobre el lenguaje, supone una apuesta sobre el destino de Occidente que bien puede perseverar en el olvido del ser y sus consecuencias, es decir, en último término, la devastación de la tierra por el cálculo mecánico y agostador de los entes, o bien puede reencontrar la primordialidad de la pregunta ontológica griega.”⁷⁴

Heidegger quiso ver en el nazismo la posibilidad de refundar al hombre moderno sobre unos principios más cercanos a la tierra que lo alberga y unos valores menos dependientes de la modernidad y la tecnología, bien distintos a los que él observaba que lideraban a la humanidad cada vez con más presencia e intensidad, y que en su opinión medraban sin medida en los Estados Unidos, por un lado, y también en la Unión Soviética por el otro. Aunque a ojos de todo el mundo se perfilaban como sistemas antagónicos (capitalismo *versus* comunismo, y viceversa) él los consideraba parejos en el destino, y veía a Europa perdida entre esos dos mundos fatales y rompiéndose dolorosamente en el intento por decidir hacia donde decantarse:

“Esta Europa, que en su incurable ceguera está siempre a punto de apuñalarse a sí misma, se halla ahora atenazada entre Rusia, por un lado, y América, por el otro. Rusia y América, ambas, son lo mismo desde el punto de vista metafísico, el mismo furor siniestro de la técnica desenfrenada y de la organización sin raíces del hombre normal.”⁷⁵

Martin Heidegger se afilió al NSDAP en mayo de 1933. Poco antes, en abril, había aceptado el rectorado de la Universidad de Freiburg y, con ello, se sentía contribuyendo a esa deseada vuelta del pensamiento griego. Durante un cierto

⁷⁴ Íd. p 195.

⁷⁵ HEIDEGGER, M. *Einführung in die Metaphysik*. 1935. Citado por CHAPOUTOT, J. en *El Nacionalsocialismo...* p. 195.

tiempo se esforzó en adaptar su pensamiento (poco platónico, por cierto) a esa idealización que él mismo se creó del nazismo. Pero rápidamente se decepcionó ante la poca madurez humana y filosófica que la realidad traslucía. Criticaba con fuerza la mala interpretación que hacían los nacionalsocialistas de la vuelta a Grecia, que para él debería ser una refundación adaptada al mundo presente, evolucionada en esos valores básicos e incorruptibles que deberían mantener al hombre entero en sus pensamientos y acciones, y que miran siempre al mundo y a la naturaleza que le rodea, pero que los nazis reducían a una mera imitación estética ramplona e inútil. Otra razón muy importante de decepción fue observar que los nacionalsocialistas, en virtud del servicio a la patria y al bienestar del pueblo alemán, se mostraban tan devotos del apoyo tecnológico como lo pudieran ser los rusos o los americanos. Para Heidegger este aspecto no dejaba de significar una rendición innecesaria a lo peor, a lo que él pensaba que más estaba corrompiendo al hombre y a la humanidad. Finalmente cesó en su cargo como rector en abril de 1934, escasamente un año más tarde, y se mostró crítico con el nazismo a partir de entonces.

Estética

El nacionalsocialismo, por su parte, y sus filósofos -entre los cuales, como ya hemos podido comprobar, escasamente se puede contar a Martin Heidegger- se concentra en una visión del hombre holística que se contrapone virulentamente al espíritu individualista moderno nacido de la Ilustración y rechaza, por tanto, el saber por el saber, la contemplación por encima de la acción; es profundamente anti-intelectual, y esto hace cambiar todo el paradigma educativo planteando una *quasi* revolución en este campo. Es, por tanto, obvio, que el tratamiento del arte y la música -así como el del resto de las Humanidades- queda también condicionado por ello ya que en el plano educativo son los aspectos que mejor impulsan la formación del sentido crítico. Así, en artes visuales, y sin entrar en detalles, son bienvenidos en

general los estilos más figurativos y poco ambiguos, y en música, aparte de respetar los límites de la tonalidad, encajan a la perfección el uso de tópicos sonoros bien asentados (la mayoría procedentes del Clasicismo y el Romanticismo), sobre todo los de tipo más imitativo o descriptivo, reconocibles sin esfuerzo, como los toques de cacería, las marchas militares, los toques de campanas e imitaciones naturales (cantos de pájaros, agua, tormentas, viento, sonidos del bosque...). Todo esto, cómo no, llevó a la adopción del Neo-clasicismo, muy en boga en toda Europa por aquel entonces, pero en una variante especialmente restrictiva, anti-evolutiva, a la que algunos autores se adaptaron más, y otros menos, tomando ventaja de los recovecos a menudo inescrutables del arte; esta brecha, víctima injusta y silenciada del reduccionismo historicista al que ha estado sometido sistemáticamente este capítulo de la historia de Alemania, ofrece una galería fascinante por su variedad y, sobre todo, por el ingenio de sus artífices a la hora de burlar la censura... cosa que ocurrió con cierta frecuencia.

Contexto cultural previo a 1933

Introducción

El panorama cultural de la República de Weimar que frecuentemente se nos ofrece, en tanto nos posicionamos como espectadores de la historia, coincide con una imagen de efervescencia y pasión por la novedad que atraía todas las vanguardias. El Berlín de los años 1920 es descrito como meca de artistas de todas las disciplinas, en competencia directa incluso con París que, hasta el momento, era la potencia cultural hegemónica en todo el mundo. Muchos artistas deseaban mostrar sus creaciones en Berlín: bailarines, pintores, actores, cineastas y, por supuesto, músicos.

En el campo de la composición musical, un pingüe, aunque a la vez selecto elenco de innovadores talentos, fue citado a la flamante nueva república centroeuropea para impartir en las universidades, escuelas de música y conservatorios más prestigiosos. Así, el italiano Ferruccio Busoni volvía a Berlín en 1920 para impartir clases magistrales de composición en la Academia Prusiana de la Artes, del mismo modo que el austríaco Franz Schreker era contratado el mismo año por la Hochschule für Musik de la misma ciudad. Otros muchos músicos, también algunos importantes nacidos en la misma Alemania como Paul Hindemith, Ernst Krenek, Hans Eisler o Arnold Schönberg, ocuparon puestos como docentes en centros de prestigio de todo el país. Todos tenían un denominador común: la voluntad de ruptura con el Romanticismo, querían ser los pioneros de la modernidad⁷⁶.

⁷⁶ El término *modernidad*, aplicado a la historia, empieza a ser utilizado por los académicos angloparlantes para describir los profundos procesos de cambio que afectaron social, política y culturalmente a Europa y Norteamérica desde finales del s. XIX hasta pasada la I Guerra Mundial (década de los 1920). Como tal es discutido posteriormente por los historiadores alemanes que no ven el mismo proceso de “modernización” en la República de Weimar y que optan por definir éste con el término “Sonderweg” o “camino de desarrollo diferenciado”. Teniendo en cuenta esta diatriba he optado por la conceptualización de “modernidad cultural” de Detlev J. K. Peukert que, en su libro *The Weimar Republic*. Hill & Wang. New York, 1992 (p. 82) dice: “As far as culture is concerned, media products dominate; continuity with traditional aesthetic principles and practices in architecture and the visual and other creative arts is broken, and is replaced by unrestricted formal experimentation”.

Este era, indudablemente, el aspecto extraordinariamente saludable de la vida cultural en el Weimar de los años 1920. Había, sin embargo, sectores culturalmente reactivos, localizables principalmente en tres núcleos sociales diferenciados. El primero de ellos se hallaba entre las tradicionalmente conservadoras clases altas y medias-altas, que vinculaban sus gustos al mantenimiento del statu-quo y los utilizaban como símbolo de distinción. El segundo grupo, bastante más radical, era el de los intelectuales reaccionarios y, mayoritariamente, emanaba de las clases medias. Se caracterizaban por su rechazo al nuevo orden político y social, con un llamamiento común a derrocar la democracia liberal instaurada al final de la Gran Guerra, y culturalmente se definían como opuestos al “materialismo” marxista y partidarios de restaurar la cultura alemana a su espíritu original, ajeno a la “modernización”. El tercer núcleo tenía un cariz mucho más político y se encontraba en la plétora de pequeños partidos y agrupaciones que nutrían la extrema derecha en Weimar, producto mayoritariamente de los resentimientos de posguerra, muy caracterizados por su fanatismo y muy a menudo ultranacionalistas. Estos grupos, no obstante, raramente contemplaban entre sus prioridades el expresarse en términos culturales, aunque aisladamente no desaprovechaban alguna ocasión. No sería hasta mediados de los años 1920 que el Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP, por sus siglas en alemán), fundado por Anton Drexler el 24 de febrero de 1920, empezara a perfilarse como una fuerza política a considerar y de la que emergieron opiniones públicas sobre temas de cultura. Dice Erik Levi al respecto:

“But it was the nazis who gave practical coherence to such idealism. In effect, the Nazis hi-jacked many of the ideas emanating from radical conservatives to gain a wider platform. Furthermore, by the end of the 1920s, the Nazis had managed to forge a broad alliance of conservative opinion by appealing to the traditionalists with their frequently reiterated proposals to

restore Germany to its former cultural glory and their outright rejection of foreign influences."⁷⁷

Aunque la política tardó aún algún tiempo en tomar cartas en el asunto, el ámbito cultural, por sí mismo, vivía la misma agitación y parejas divisiones. En música, por ejemplo, se alzaba la voz de Hans Pfitzner, que se mostraba pública y abiertamente convencido de que la derrota de Alemania en la I Guerra Mundial, y sobre todo el Tratado de Versalles, significaban una catástrofe para los alemanes y su identidad como pueblo, y que esto, evidentemente, conllevaba serias implicaciones en el campo de la cultura y en el de la música en particular. Buena muestra de ello la deja en una de sus obras, la cantata *Von deutscher Seele* (1921). Lejos de cualquier carácter panfletario o simplemente propagandístico, Pfitzner se muestra aquí íntimamente reflexivo respecto a lo que él percibe como un momento de crisis moral y espiritual profunda, no escatimando verdadera preocupación por el destino del alma alemana en términos filosóficos. Ya en 1920, la *Süddeutsche Monatshefte* publicaba el texto *Die neue Aesthetic der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?* donde Pfitzner, a la zaga del análisis de las sinfonías desde Beethoven hasta Mahler realizado por Paul Bekker, decidió ir más allá y extender su crítica a la nefasta situación política y cultural que, a su entender, se vivía en aquellos momentos en la República de Weimar. El ensayo, fuera o no fuera éste el deseo expreso de Pfitzner, causó un importante revuelo en el ámbito musical del momento y le aupó durante un tiempo como portavoz de las opiniones más reaccionarias y principal polemista cultural de aquellos días. Es posible que el nuevo rol no fuera de su completo agrado pues, a pesar de los indudables tintes antisemitas de este primer texto, en el futuro habría de mostrarse mucho más a menudo en ademán defensivo (de una "germanidad" íntegra, por ejemplo, y siempre preocupado por la posible fragmentación o pérdida de esa condición) que agresivo respecto a nada ni a nadie en concreto. Es más, son rápidos, públicos y contundentes los esfuerzos que Pfitzner realiza por diferenciar entre lo que

⁷⁷ LEVI, E. *Music in the Third Reich*. Macmillan, London, 1994, p. 3.

él considera “la judería internacional” y los judíos alemanes, de cuyo patriotismo asegura no dudar en absoluto. A pesar de todo, su voz es puesta al frente de –y casi secuestrada por- los círculos conservadores del momento y se convierte en pionera de todo un movimiento de protesta contra la modernidad cultural⁷⁸. Poco más tarde vemos la influencia de ese primer artículo en otro texto, *Der Geist des Internationalismus in Musik*, de Reinhold Zimmermann, bastante más radical y claramente beligerante con los judíos, que apareció publicado en el muy antisemita *Deutschlands Erneuerung* de la Lehmanns Verlag de München. En este cuasi panfleto sí se hace clara mención de una conjura judía internacional con el objeto de destruir la identidad nacional de la música germánica mencionando expresamente a Mahler y a Schönberg como “fuerzas malignas” actuales y especialmente notables representantes de la citada conjura.

El racismo musical -si podemos llamarle así- es un fenómeno estrechamente ligado y derivado del racismo filosófico apoyado por el nacionalsocialismo, y encontró su meca en los círculos musicales ultraconservadores de Bayreuth. Después de diez años de crisis, el Festival Wagner reabrió sus puertas en 1924. El evento, que llegó bien respaldado por una considerable campaña publicitaria, vio ya en su primera re-edición como, tras una representación de *Die Meistersinger von Nürnberg*, el público se alzó y espontáneamente entonó de manera unánime el himno alemán *Deutschland über alles*; se trataba, indudablemente, de una señal. El festival, que acogía clases ricas y medias acomodadas, se convirtió enseguida en estandarte del nacionalismo extremista conservador, adoptando cada vez más connotaciones políticas hasta acabar convirtiéndose en uno de los centros más importantes de los sectores críticos con la gestión del gobierno de Weimar. Este compromiso de extremismo político se pone reiteradamente de manifiesto en la publicación *Bayreuther Blätter*, a cargo de la cual estaba el exdiscípulo de Richard Wagner Hans von Wolzogen, y en la que se dio voz, entre otros, a Alfred

⁷⁸ Véase KATER, M. H. “Culture, Society, and Politics in the Cosmos of “Hans Pfitzner the German”” en APPLGATE, C. & POTTER, P. *Music & German National Identity*. Chicago, 2002. University of Chicago Press, pp. 178 – 189.

Rosenberg⁷⁹ que, además de ser el ideólogo de cabecera del NSDAP, también fue el responsable principal de cultura en el partido durante los años previos a la toma del poder (1920-1933). No obstante, eran las presencias en el festival, sus amigos e incondicionales, los que rubricaban la ideología de este selecto círculo que contaba, además, con Houston Stewart Chamberlain, famoso germanista y antisemita de origen británico (estaba casado con Eva Wagner, hija del compositor), y con el mismo Adolf Hitler que, ya en 1923, había realizado una visita a Bayreuth en la que tuvo la oportunidad de conocer a los Wagner y entrevistarse con ellos, y de los que obtuvo su bendición y promesa de leal apoyo⁸⁰.

Se relanzaría también a mediados de los años 1920 una publicación, de gran prestigio y solera hasta entonces, pero que años antes había sentido los implacables efectos de la crisis: la *Zeitschrift für Musik*, fundada en 1834 por el insigne compositor Robert Schumann. Dirigida ya antes del cierre (1923) por el conservador Alfred Heuss, en su relanzamiento de 1925 reaparece con un cambio sintomático en portada, que hasta entonces había ofrecido el subtítulo “quincenal ilustrado de conciertos, teatro, enseñanza y publicaciones” ahora sustituido por “revista para la renovación espiritual de la música alemana”⁸¹, presuntamente más adecuado al actual momento ideológico y al público potencial al que quería ir destinada. Esta revista ofreció regulares editoriales y publicó numerosos artículos provenientes de los círculos más reactivos, por lo que fue otro poderoso aliado del conservadurismo musical subyacente.

Todo este movimiento y sus opiniones continuaron teniendo eco en otras publicaciones y dieron voz a muchos otros autores sentando las bases de una

⁷⁹ Se trata de una reseña aparecida en la edición de verano de 1921 de *Die Spur des Juden im Wandel der Zeiten*, publicado íntegramente por Lehmanns Verlag, München, 1920.

⁸⁰ Un excelente ejemplo de la impresión que causó Hitler en el “Círculo de Bayreuth” se aprecia en la carta de 7 de octubre de 1923 (un mes antes del *putsch* de la cervecería) que H. S. Chamberlain le dirigió, y que se puede encontrar (original y traducción al inglés) en <http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Germany/Chamberlain.htm> (16/01/2017)

⁸¹ KATER, M. H. Op. Cit. Pág. 7 (traducción propia).

corriente “antimodernista” que, aparte de ensalzar a Richard Wagner como el compositor alemán por excelencia atacó, entre otros, a Arnold Schönberg y al atonalismo, también al *jazz*, que se infiltraba en obras de éxito como *Jonny spielt auf!* de Ernst Krenek, al *swing* que estaba conquistando los corazones de la juventud, y a la *Neue Sachlichkeit* de Hindemith y Weill.

Intervención de los nacionalsocialistas en temas de cultura

Llegados a este punto hay que tener en cuenta que la convicción de que lo “germano” estaba siendo mancillado y contaminado por lo “judío” no había surgido de la nada ni en ese momento preciso, sino que venía de muy atrás y estaba presente en todos los ámbitos, no tan sólo en el musical. Esos enraizados y dilatados antecedentes, sin duda, dieron en todo momento más envergadura a la cuestión racial que, durante la etapa de gobierno nacionalsocialista (1933-1945) terminaría convirtiéndose en la razón principal de oposición y, finalmente, exclusión; prácticamente tan sólo hubo otro pretexto que, eventualmente –durante poco menos de dos años- desbancó a lo racial: la purga política.

El NSDAP no destacó en sus primeros años por haber mostrado un especial interés en los temas culturales. Fue, de hecho, Adolf Hitler -el cual tomaba las riendas del partido en 1921- quien hizo los primeros incisos en algunos de sus discursos, por ejemplo criticando ciertos “síntomas de decadencia cultural de la República de Weimar”, o prometiendo combatir legalmente las tendencias artísticas y literarias que estaban “ejerciendo una influencia desintegradora en las vidas de las personas”⁸², y ya con cierta profusión en su libro *Mein Kampf*, cuyo primer volumen aparece publicado en julio de 1925⁸³, y donde hace mención, entre otros, a la “bolchevización del arte”, y pide al gobierno de Weimar que “salve a su pueblo de ser absorbido por semejante

⁸² BAYNES, N.H. *The speeches of Adolf Hitler*. London, 1942. Vol. I, pp. 66 y 108.

⁸³ El segundo volumen de *Mein Kampf* no se publica hasta diciembre de 1926.

locura intelectual”⁸⁴. Era lógico y esperable que Hitler hiciera sus aportaciones a la cuestión, dado su siempre manifiesto interés por la cultura; no olvidemos su vocación como pintor, dibujante y arquitecto. A pesar de ello y del consecuente apoyo que tales incisos recibieron siempre en los círculos de Bayreuth, el impacto real que tuvieron en las acciones de programa y propagandísticas del NSDAP fue, por el momento, menor. Para encontrar hechos de más calado hay que ir al diario *Völkischer Beobachter*. Fundado en 1928 por Alfred Rosenberg, y conveniente e incondicionalmente respaldado por el NSDAP, este rotativo especializado en temas culturales obtuvo con rapidez una gran divulgación. Este aspecto, evidentemente, fue clave a la hora de transmitir el punto de vista de los intelectuales y artistas nazis, y con gran celeridad se convirtió en un referente imprescindible de -y para- los conservadores. A partir de 1930 las opiniones expresadas en el *Völkischer Beobachter* empezaron a tener cierta presencia en las campañas propagandísticas del NSDAP; esto, indudablemente, les confería mucha popularidad.

Por otro lado, también fue Rosenberg quien, en verano de 1927, durante el congreso anual del NSDAP en Nürnberg, propuso la creación de una organización cultural con capacidad para actuar en pro de la renovación de la cultura alemana. A mediados de octubre de ese mismo año, el báltico toma la resolución de buscar apoyo entre las más altas instancias del partido para realizar su idea, lo consigue, y para el 4 de enero de 1928 funda la *Nationalsozialistische Gesellschaft für Kultur* (NSGfK) que, para darnos una idea de la capacidad de influencia de Rosenberg aún en aquellos años, y a pesar del fracaso en el liderazgo del NSDAP durante el año en que Hitler estuvo en prisión (1924), también contaba como miembros fundadores nada menos que con Gregor Strasser y Heinrich Himmler.

Vistos, por un lado, la carencia de representación que la cultura tenía en casi cualquier círculo político y social, y por el otro la gran aceptación que estaba

⁸⁴ HITLER, A. *Mein Kampf*. London, 1933, p. 225.

teniendo el *Völkischer Beobachter*, en diciembre de 1928 el mismo Rosenberg vio buenas perspectivas al hecho de renombrar la NSGfK (oficialmente considerada una refundación) y crear así a principios de 1929 la que fue la principal y más representativa organización cultural de base nacionalsocialista: el *Kampfbund für deutsche Kultur* (KfdK, por sus siglas en alemán) y que, desde el mismo momento de su surgimiento, y como cabía esperar, fue el peor enemigo del “modernismo” cultural, y devino en lugar común para la preservación de los valores más puros de la “germanidad”. El acto inaugural del KfdK tuvo lugar el 23 de febrero de 1929 en el Auditorium Maximum de la Universidad de München, y para el discurso inaugural, cuyo título era “Die Kulturkrise der Gegenwart” (La crisis cultural en la actualidad), se invitó al profesor Othmar Spann, filósofo y sociólogo de la Universidad de Viena.

A nivel organizativo, el KfdK funcionaba por especialidades recogidas en los siguientes departamentos o *Fachgruppen*: música, teatro, teatro menor, ciencia, literatura, bellas artes, educación física, ingeniería y arquitectura; sus objetivos expresos eran evitar el “bolchevismo cultural”, que englobaba la mayoría de las corrientes artísticas “modernistas” permitidas y fomentadas durante la República de Weimar, así como mantener en alerta a los alemanes sobre las nefastas consecuencias de las mezclas raciales en la cultura, especialmente las relacionadas con la comunidad judía. Después del correspondiente acto fundacional inaugural, el KfdK ofrece como primeros actos públicos una serie de discursos que Rosenberg pronuncia en los siguientes meses por todo el país bajo el título de “La crisis cultural de hoy en día” (seguramente recogiendo el testigo de Spann en el discurso inaugural) y en los que define la cultura del momento como “disipada”, instando a todos los alemanes a que, en nombre de su honor como nación, rechacen y combatan “el declive cultural contemporáneo”, así como de “informar a los alemanes sobre la interconexión existente entre arte, raza, conocimiento y valores morales”, y “dar apoyo incondicional a las expresiones genuinas de la cultura

alemana”⁸⁵. Aunque existían otras asociaciones de características similares, el KfdK tenía mayores garantías de éxito, en primer lugar, por el apoyo propagandístico que recibía del NSDAP; esto ayudó enormemente a su difusión en ámbitos populares. Pero, en segundo lugar, debido también al círculo de Bayreuth que, desde el sector intelectualmente más refinado -y también el más pudiente- aportó a la publicación firmas tan importantes como la de Winifred Wagner, Hans von Wolzogen, el editor J. F. Lehmann o el musicólogo Alfred Heuss. Gracias a este notable apoyo procedente de los sectores más potentes y selectos del mundo musical del momento, el KfdK contó desde el principio con una sección de música muy importante en nombres, a la vez que numerosa. Esto, por razones puramente administrativas, llevó a la creación de diversos subdepartamentos: música “seria” y música ligera, música instrumental y vocal, orquestas, ópera, composición, y también educación musical.

Es innegable que contar con el apoyo del aparato de propaganda del partido daba ciertamente sus frutos. No obstante, y a pesar de este aparentemente generoso empuje y del hecho irrefutable de que doblara su número de socios, pasando de 300 en 1929 a 600 en 1930, repartidos entre unas 25 localidades distintas⁸⁶, el impacto del KfdK siguió siendo limitado. El golpe de gracia que aseguraría la plena y definitiva implementación de las políticas culturales y musicales nazis y, de hecho, la llegada definitiva al cabo de poco tiempo del NSDAP al poder, lo dio sin duda la irrupción de la crisis mundial de 1929. Aunque el nefasto crack económico tuvo lugar en los Estados Unidos es claro que afectó a toda Europa, aún endeudada por los gastos de reparación de la Gran Guerra, y cuyo mayor prestamista eran los bancos americanos. Por supuesto, el país que más deuda tenía era Alemania, la gran perdedora, y en virtud de las condiciones impuestas en el Tratado de Versalles. Los bancos americanos, en esos momentos muchos de ellos al borde de la quiebra,

⁸⁵ “Die Kulturkrise der Gegenwart”, VB, 27 de febrero de 1929.

⁸⁶ BOLLMUSS, R. *Das Amt Rosenberg und seine Gegner; Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart, 1970, p. 29.

cerraron el crédito inmediatamente y, para sobrevivir, demandaron a sus deudores lo prestado hasta el momento. La mayoría de préstamos y empréstitos no pudieron ser devueltos con celeridad por un país que pugnaba denodadamente por resarcirse de una deuda gigantesca. Los empresarios alemanes, a su vez, estaban en su mayoría rehaciendo sus negocios por lo que, más que devolver préstamos, todavía los estaban necesitando. Las consecuencias de esta inesperada y súbita presión se alargaron durante varios años y fueron desastrosas a todos los niveles, especialmente en lo social: una inflación galopante y posteriormente una tasa de paro que llegó al 30% y que desplazó una parte muy importante de la clase media a la pobreza. A todo ello se sumó la incapacidad de los sucesivos gobiernos que iban ocupando atropelladamente el Reichstag por aportar alguna solución a una situación insostenible, lo cual provocó respuestas cada vez más desesperadas y extremas por parte de la población. En materia musical, y sólo como ejemplo, la crisis de 1929, sumada a la llegada del cine sonoro, dejó en muy poco tiempo a más de 12000 músicos sin trabajo. Muchas de las orquestas del país, debido a la recesión económica, tuvieron que disolverse, y las que sobrevivieron, incluso las más reconocidas, pasaron en algún momento por problemas financieros más o menos graves⁸⁷.

Esta situación calamitosa que afectaba a prácticamente toda la sociedad alemana, y que se alargaba sin mostrar un final, se tradujo en la búsqueda de respuestas en los partidos más extremistas, fundamentalmente el KPD (comunistas) por un lado, y el NSDAP por el otro, que desde 1930 avanzó de manera imparable. Precisamente en enero de ese mismo año les llegaría a los nacionalsocialistas la primera oportunidad de mostrar a Alemania cómo pretendían gobernar el país, cuando Wilhelm Frick ganó las elecciones locales de Turingia. Y fue lógicamente entonces, también, cuando se

⁸⁷ Cf. STEINWEIS, A. E. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*. Chapel Hill, 1993. University of North Carolina Press, pp. 7 – 17. LEVI, E. *Music in the Third Reich*. London, 1994. Macmillan, pp. 11, 195 – 197. KATER, M. H. *The Twisted Muse*. Oxford/New York, 1997. Oxford University Press, p. 7 – 14.

empezaron a sentir de manera más clara las primeras consecuencias de una cierta imposición de las consiguientes políticas en cuestiones de cultura. Durante este año (7 - 9 de julio) tuvo lugar en Weimar, por ejemplo, la mayor convención nacionalsocialista en defensa de la cultura alemana que se había producido hasta el momento, y para la cual Frick buscó la colaboración del KfdK. De todos modos, es un hecho que se tuvieron que realizar maniobras importantes en busca de coaliciones para reforzar un ajustado margen de gobernabilidad, y en las negociaciones con otros partidos conservadores los nacionalsocialistas obtuvieron dos ministerios: el de Interior y el de Educación. A través de este último se puso en práctica de manera oficial la implementación de políticas culturales tales como la “Ordenanza contra la cultura negra” de 1 de abril de 1930, que proponía liberar a Turingia de “todo elemento inmoral o racialmente ajeno en las artes”⁸⁸. Inicialmente dirigido contra la Bauhaus, en breve fue también aplicado a la música de la mano de Hans Severus Ziegler, fiel asistente de Frick, y que años más tarde (1938), organizaría la célebre exhibición *Entartete Music*. De momento, Ziegler dio órdenes estrictas a la policía de perseguir cualquier manifestación de *jazz* y de evitar cualquier intento por programar las obras de Stravinsky y Hindemith en teatros y salas subvencionados por el estado. Y -¡esta vez sí!- los efectos se dejaron sentir con rapidez en teatros como el entonces denominado Weimar Staatskapelle (Teatro Nacional de Weimar) que tuvo que reducir los estrenos de compositores vivos drásticamente, pasando de casi un 60% de la programación en 1929 a menos de un 15% en 1930⁸⁹. Estos decretos no gozaron de mucha continuidad pues fueron derogados en 1931 tras un reajuste circunstancial que se produjo en el mes de abril en las coaliciones políticas. Dada la coyuntura, qué decir tiene que fue astutamente aprovechada por el aparato de propaganda nazi, que elevó la derogación a la categoría de sacrificio, y a Frick a la de mártir por la causa⁹⁰. No obstante, nada volvió a

⁸⁸ MÜLLER, B. *Critical Studies. Censorship & Cultural Regulations in the Modern Age*. Amsterdam – New York, 2004. Editions Rodopi B. V., p. 73. Cf. KOLINSKY, E. & Van der BILT, W. *The Cambridge Companion to Modern German Culture*. Cambridge, 1998. Cambridge University Press, p. 246.

⁸⁹ LEVI, E. Op. cit. p. 11.

⁹⁰ “Ein gutes Beispiel”, *Kritik der Zeit*, *NS Monatshefte*, 1930. p. 43.

ser como antes de la crisis, pues la mala situación a todos los niveles no cejaba y, consecuentemente, se había extendido el miedo a la inestabilidad entre los ya de por sí diezmados empresarios: casi no quedaba nadie dispuesto a financiar proyectos culturales. Los nacionalsocialistas, por su parte, habían tenido su oportunidad, también de demostrar cómo pretendían gestionar los temas culturales -*ergo* musicales- en particular, lo que, a tenor de los resultados electorales que fueron obteniendo entre 1930 y 1933 se puede valorar objetivamente en positivo⁹¹.

Así pues, la crisis financiera por un lado y el excelente funcionamiento del aparato propagandístico nazi por el otro, facilitaron un inmejorable caldo de cultivo para el crecimiento del ultraconservadurismo y el ultranacionalismo. Esto, en términos culturales, se traducían en la exaltación creciente, por un lado, de los temas clásicos que remitieran a lo romano y, especialmente, a Grecia, supuestos ancestros de los arios; por otro lado, a los valores ligados a la tierra y a las antiguas tradiciones (*Blut und Boden*, directrices *völkisch*). Y así como en pintura -siempre figurativa- proliferaban los motivos mitológicos (Prometeo, el Juicio de Paris, Venus, etc) así como los desnudos, tanto de hombres como de mujeres, y las escenas campestres con animales de tiro, aperos de labranza, paisajes de campos trabajados, con campesinos (mujeres, niños y hombres) en plena labor (mistificación del grupo, la familia y el trabajo)⁹², en música se fomentaban sin ambages la canción popular y el glorioso Romanticismo alemán. Aun así, estos años previos a la toma del poder se caracterizaron en mucha mayor medida por la crítica negativa a lo existente, casi siempre con el propósito de denunciar la laxitud y debilidad de

⁹¹ Entre 1930 y 1933 Alemania afronta cuatro procesos electorales generales en los que el NSDAP obtiene los siguientes resultados: 14 de septiembre de 1930, 18,3% de votos, 107 escaños en el Reichstag; 31 de agosto de 1932, 37,3% de votos, 230 escaños; 6 de noviembre de 1932, 33,1% de votos, 196 escaños; finalmente el 5 de marzo de 1933, con Hitler ya como Reichskanzler desde el 30 de enero, el NSDAP obtiene un 43,9% del voto y se sitúa en el parlamento con 288 escaños. Fuente: <http://www.historylearningsite.co.uk/modern-world-history-1918-to-1980/weimar-germany/the-rise-of-the-nazi-party/>

⁹² Cf. TAYLOR, Brandon & VANDER WILL, Wilfried. *The Nazification of Art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press. con MICHAUD, Éric. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires, 2009. Ediciones Adriana Hidalgo. y, del mismo autor, *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford 2004. Stanford University Press.

los gobiernos de Weimar y acumular, de este modo, pruebas en favor del cambio que ellos, los nacionalsocialistas, prometían propiciar. En este sentido, la presión contra el “modernismo” era incesante y durísima, aunque esto no significa que la música contemporánea, entendida ésta como la compuesta por autores vivos, estuviera perseguida sin excepción, y buena prueba de ello se dio en el festival de música organizado por el mismo *KfdK* en verano de 1932 en Pomerania, y en el que se ofreció una muestra de música compuesta por “jóvenes compositores alemanes puros”⁹³, y que fue capaz de atraer la atención a nivel nacional. Sea como fuere, el *KfdK* acopiaba cada día más partidarios, algunos de ellos con notable influencia social y cultural, y con destacada capacidad de divulgación, y algunos (no pocos) iban mostrando con más rapidez que lentitud su apoyo abierto a esa politización del pensamiento. La *Zeitschrift für Musik* (*ZfM*, por sus siglas en alemán), por ejemplo, manifiesta a partir de 1929, y repetidamente en sus sucesivos números, una línea editorial favorable y de ímpetu creciente hacia los partidos políticos nacionalistas y conservadores que, en su opinión, pueden velar por esa utópica regeneración cultural por la que los alemanes suspiran, e invita a los músicos a sumarse a ello y a hacerlo también a través de su música. Una prueba fehaciente de esta implicación la aportan los frecuentes anuncios de libros racistas escritos por líderes e ideólogos nazis, así como numerosas reimpresiones de artículos de éstos aparecidos en otras editoriales⁹⁴; en este sentido, valga mentar que en 1932 apareció reimpreso un artículo original de la *Deutschland Erneuerung* en el que directamente se proponía al NSDAP como el único partido capaz de alcanzar las “metas políticas más puras”⁹⁵. Obsérvese como, en un momento de crisis en el que las editoriales quebraban por docenas, las publicaciones del NSDAP aumentaban, y muy especialmente en lo tocante a cultura. Es el caso de la *Praktische Kulturarbeit im Dritten Reich* que, de la pluma de Hans Severus Ziegler, se mostró muy beligerante con el “constructivismo cerebral” y con el “atonalismo internacional” que guiaban a los compositores modernos, a los cuales llamaba “alienígenas

⁹³ Citado en LEVI, E. *Music in the Third Reich*, p. 13.

⁹⁴ La gran mayoría en publicaciones de la Lehmanns Verlag.

⁹⁵ “Zeitschriften-Schau”. *ZfM*. Octubre de 1932, p. 850.

raciales” que se dedicaban a hacer “acrobacias mentales con la música” y a los cuales denegaba un lugar en el III Reich⁹⁶.

Como decíamos, este tipo de artículos vio un auge notable en esos años previos a la toma del poder, y no tan sólo aparecían en publicaciones especializadas, sino también en espacios más generalistas como la *NS Monatshefte* o el *Völkischer Beobachter*, entre otros. A su vez, el número de afiliados al *Kampfbund für deutsche Kultur* no paraba de crecer, pasando de 300 en abril de 1930 a 38000 en octubre de 1933 y teniendo sus máximos, por lo que a desarrollo de actividades se refiere, entre 1931 y 1932⁹⁷. Numerosas personalidades del mundo musical del momento se afiliaron y tomaron parte activa en ese desarrollo. Si tomamos muestras del sector correspondiente a los compositores vemos en las listas de asociados a Max Trapp y a Paul Graener⁹⁸, por ejemplo. En otros sectores encontramos proyectos de voluntariado tan ambiciosos como el llevado a cabo por el violinista y pedagogo Gustav Havemann que, en 1932, crea el *Kampfbundchor*⁹⁹ y la *Kampfbund-Orchester* con músicos bávaros que se encontraban en el paro, y con ellos empieza a ofrecer conciertos regulares todos los domingos, normalmente como acompañamiento a actos políticos fuera de la capital¹⁰⁰.

⁹⁶ ZIEGLER, H. S. *Praktische Kulturarbeit im Dritten Reich*. München, 1931, pp. 39 - 40, citado por LEVI, E. en *Music in the Third Reich*, p. 12.

⁹⁷ <http://www.polunbi.de/inst/kfdk.html> (26/10/2016).

⁹⁸ PRIEBERG, F. K. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main, 1982. Fischer, p. 37.

⁹⁹ BURKHARDT, M. *Das erste Jahr des Kapfbundchores*. In: KW, 1933. H. 8. S. 20.

¹⁰⁰ LEVI, E. Op. cit. p. 13.

La Música en Alemania entre 1933 y 1945

Así las cosas, Alfred Rosenberg se sentía perfectamente posicionado para ocuparse de los temas culturales a nivel ministerial a principios de 1933, cuando Hitler fue nombrado Canciller el 30 de enero y posteriormente confirmado en las elecciones del 5 de marzo.

Varios factores contribuyeron a la desestabilización y final frustración de estas expectativas. Por una parte, y a pesar de los méritos evidentes que había acumulado, Rosenberg no contaba con el beneplácito personal de Hitler, que detestaba sus tendencias *völkisch* demasiado dogmáticas, le consideraba intelectualmente abstruso, y con escasas habilidades políticas y organizativas. No eran divagaciones gratuitas. Hitler, presionado por las detenciones derivadas del *putsch* de la cervecería (9 de noviembre de 1923), que dejaron al NSDAP sin la gran mayoría de sus responsables visibles, nombró a Rosenberg líder del partido durante el período que pasó en la cárcel (1923-1924). A su salida (20 de diciembre de 1924) se encontró con un partido sin liderazgo, errante en el panorama político y casi en vías de disolución, lo que supuso un esfuerzo enorme de regeneración para él, pero también una profunda decepción respecto a Rosenberg... que ya nunca sería capaz de reparar. Así pues, no es difícil imaginar que la perspectiva de tenerle en el gobierno se hacía muy poco atractiva¹⁰¹. Hubo, sin embargo, otra razón realmente poderosa para descartar al báltico: Joseph Goebbels. Este universitario, aspirante a escritor y doctorado por la Universidad de Heidelberg (1921), estaba en el paro cuando se afilió al NSDAP en 1924. Dos años más tarde, en 1926, fue nombrado *Gauleiter* (líder de distrito) de Berlín; fue entonces cuando empezó a interesarse por el tema propagandístico demostrando enseguida destacables habilidades. En este sentido, uno de sus mayores éxitos llegó en 1930, cuando el paro había aumentado dramáticamente hasta situarse alrededor del 30% entre la población activa.

¹⁰¹ <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Rosenberg> (04/11/2016)

Esta circunstancia produjo un claro incremento de los enfrentamientos callejeros, básicamente entre las milicias paramilitares nazis de las SA y los partidarios del Partido Comunista de Alemania (KPD, por sus siglas en alemán). El día 14 de enero tuvo lugar una de estas escaramuzas, y en el ínterin un joven líder de las SA llamado Horst Wessel fue alcanzado por varios disparos de bala, parece ser que efectuados por dos comunistas vinculados, a su vez, al hampa berlinesa. Wessel murió algo más tarde en un hospital a causa de los disparos; los presuntos ejecutores no fueron detenidos hasta 1933 y, a pesar de que no fue posible probar la autoría de los hechos imputados, fueron condenados¹⁰². Goebbels, ojo avizor, utilizó astutamente el hecho para transformar a Wessel en el mártir perfecto por la causa nazi, así que puso en marcha una espectacular campaña propagandística en la que incluyó la afortunada banda sonora de la canción patriótica *Die Fahne hoch*¹⁰³ a la que Wessel había puesto letra algún tiempo antes; la rebautizó como *Horst Wessels Lied*, y la encumbró a la categoría de himno oficial del NSDAP. La maniobra cuajó con gran éxito entre los estratos sociales populares del Berlín de la época, y se extendió como la pólvora al resto del país. Todo este alarde de astucia no pasó desapercibido a Hitler, que poco antes también había observado con gran satisfacción con qué habilidad Goebbels había librado al partido del disidente interno Gregor Strasser, y por el que ya fue premiado con el cargo que éste ostentaba de responsable-jefe de propaganda del NSDAP a nivel nacional.

Existen pocas dudas sobre la posibilidad de que estos hechos, entre otros, fueran determinantes para Hitler cuando el 14 de marzo de 1933 creara el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* y se lo entregara ese mismo día a Goebbels. No obstante, la prudencia guiaba al flamante ministro, que sabía muy bien que a pesar de los hechos no debía contar con un triunfo al completo. Aunque había adelantado claramente a Rosenberg por lo que hacía al favor de Hitler y, consecuentemente, en cargos y responsabilidades

¹⁰² Cf. <http://ww2gravestone.com/assassination-of-the-sa-man-horst-wessel/> (25/11/2016)

¹⁰³ Originalmente procedente de una famosa tonada cabaretera de los años del cambio de siglo.

de alto rango, Rosenberg no desapareció de ningún modo del panorama cultural del Reich pues Hitler -quizás por razones históricas o por cierto sentimentalismo- lo toleró aún durante algún tiempo (aunque marginándolo cada vez más), período en el que siguió liderando tanto el *KfdK*¹⁰⁴ como el *Völkischer Beobachter*¹⁰⁵, y esto indudablemente le daba voz entre los nazis y en Alemania en general.

Rosenberg fue aún durante mucho tiempo una molesta piedra en el zapato de Goebbels aunque, ni mucho menos, la única. La tendencia premeditada de Hitler a no delimitar claramente los deberes y competencias de los distintos ministerios del Reich traía frecuentes disputas entre los funcionarios correspondientes, y no pocas entre los mismos ministros. Fue precisamente por esta causa que Goebbels tuvo que pugnar también con Goering, Ministro del Interior para Prusia, por sus aspiraciones a controlar los teatros de Berlín (esto incluía el Teatro de la Ópera), aspiraciones secundadas por la tradición, que concedía a este ministro el derecho a regular esos aspectos culturales de la vida ciudadana. Para llegar a ejercer este control Goering crearía a tan temprana fecha como febrero de 1933 el *Preußischer Theaterausschuss*¹⁰⁶ (Comisión para el Teatro de Prusia), lo cual entraba directamente en conflicto con la posición de *Gauleiter* de Berlín para la que había estado nombrado Goebbels años antes, y que teóricamente asumía competencias sobre todo tipo de asociaciones que estuvieran funcionando en la capital alemana. De manera similar se generó un conflicto con el Ministro de Educación, Bernhard Rust, que decía tener un especial interés por los temas musicales y que en la primavera de 1933 ya había creado, por su cuenta y riesgo, un organismo de supervisión y censura de los programas musicales que tuvieran previsión de ser representados en Berlin.

¹⁰⁴ Hasta fusionarse el 6 de junio de 1934 con el *Reichsverband deutsche Bühne* para formar una asociación única, el *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* (NSKG), y así quedar bajo del control del KdF, coordinador oficial de la mayoría de asociaciones del Reich.

¹⁰⁵ Hasta diciembre de 1937.

¹⁰⁶ Para más información sobre el *Preußischer Theaterausschuss* ver http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_00000002953/05_kap3a.pdf (22/2/2017).

Un rival bastante más molesto para Goebbels fue, sin embargo, Robert Ley, líder del *Deutsche Arbeitsfront* (DAF, por sus siglas en alemán) cuya organización había absorbido durante los primeros meses de gobierno la mayor parte de la masa sindicalista obrera previa del país, y entre la que se encontraban una gran cantidad de músicos a los que pretendía organizar profesionalmente; el conflicto con Ley, sin embargo, era doble, pues también estaba al mando del suborganismo oficial *Kraft durch Freude* (KdF, dependiente del DAF), encargado de facilitar todo tipo de ocio al pueblo, y entre cuyos objetivos Ley había fijado el de organizar conciertos populares en fábricas, cines y otros lugares públicos de acceso completamente abierto para los que necesitaba una potente infraestructura de músicos y orquestas, y que estos quedaran a su entera disposición a fin de adaptarlos lo más convenientemente posible a una demanda francamente muy grande.

Goebbels, en definitiva, tuvo que pugnar con más o menos encono, y de manera bastante constante con todos estos oponentes, especialmente en los primeros meses de gobierno; poco a poco supo imponerse, sobre todo a base de éxitos, fidelidad a Hitler, y mucha astucia.

La Cámara de Música del Reich

Antecedentes

Alemania, ya desde el siglo XIX, tenía el merecido prestigio de ser considerada una nación cultural. La base de artistas y docentes del arte que allí se establecieron durante los años aperturistas de la República de Weimar alcanzó cotas realmente considerables, tanto por cantidad como por calidad, y esta afirmación incluye, por supuesto, a los músicos -posiblemente en una de las posiciones más destacadas- y en todas sus especialidades. Esto, que en principio puede entenderse como un hecho muy positivo, conllevó, sin embargo, ciertas derivas no tan favorables y, en no pocas ocasiones, harto problemáticas.

No estaba clara, por ejemplo, la frontera entre el mundo *amateur* y el profesional, sobre todo porque tampoco lo estaba la que definía la “*ernste Musik*” y la “*unterhaltungs Musik*”¹⁰⁷. Esto, dado el volumen de personas a las que afectaba, cobraba un sentido social, laboral y económico que levantó dolorosas ampollas durante años. En todo el período se observan en la comunidad musical, muy dividida (cuasi atomizada), síntomas claros y escasamente interrumpidos de que el asunto necesitaba organización y regulación. A pesar de ello, los respectivos gobiernos de turno nunca parecían considerar el tema con la atención que realmente requería. Fue de este modo que desde las bases sociales surgieron un buen número de iniciativas que pretendieron dar soluciones a este tipo de demandas, algunas más generales, otras más específicas, más o menos politizadas, más o menos exitosas.

Tomemos como ejemplo el que fue uno de los primeros intentos por agremiar a los músicos de algún modo, y que se tradujo en la creación, en 1872, del Deutsche Musiker-Verband (DeMuV, por sus siglas en alemán). Desde antes

¹⁰⁷ Respectivamente “música seria” y “música ligera”.

de la Gran Guerra, el DeMuV formaba parte del conglomerado de asociaciones afiliadas al Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund, gran sindicato de orientación social-demócrata, y su cometido principal era “proteger los intereses de los músicos practicantes”¹⁰⁸. El DeMuV aglutinaba, sobre todo, a músicos del género considerado “ligero” (*jazz y popular*) y del mundo del espectáculo (cabaret, teatro, posteriormente cine, etc.), aunque también albergaba a algunos músicos de orquestas sinfónicas y de ópera. Después de la Gran Guerra, el DeMuV se ocupó principalmente de abogar por una revisión de las leyes y regulaciones que afectaban la cualificación de las actividades de los músicos; el objetivo era conseguir proteger a los músicos profesionales de los *amateur*, así como regular y diferenciar la actividad de éstos de la de los músicos militares, y establecer baremos justos en las remuneraciones de unos y otros. Había otro asunto importante que el DeMuV se había propuesto solucionar: el de los *Doppelverdiener*, músicos pertenecientes al funcionariado oficial que redondeaban sus ingresos regulares con actuaciones esporádicas. Esto generaba mucho malestar entre la comunidad musical porque en épocas poco prósperas -como la que se prolongó de manera extraordinaria e insostenible desde 1919 hasta más allá de 1933- quitaba trabajo a muchos músicos que no tenían ninguna otra fuente de ingresos, provocando los lógicos -y muy serios- problemas de subsistencia. Los esfuerzos del DeMuV en este sentido fueron importantes, aunque se cosecharon escasas victorias; recordemos que las más altas cotas de desempleo se alcanzaron a partir de 1930 y no bajaron hasta pleno nazismo. Esta falta de éxitos, sumada al desprestigio en el que estaban cayendo los vínculos con los sindicatos y las izquierdas fueron, muy probablemente, las razones más destacables que, durante la época de Weimar, empujaron a los músicos a declinar, finalmente, afiliarse al DeMuV, sobre todo los más cualificados y, entre ellos, el importante número de los que trabajaban como docentes. Estos prefirieron organizarse aparte y crearon, ya en 1922, el *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*, también llamado *Tonkünstlerverband*, que por las razones anteriormente expuestas ya acogía,

¹⁰⁸ Deutsche Musikerverband Satzungen, 1908, S. 3. (traducción propia).

en 1928, a diez mil músicos. El *Tonkünstlerverband* imponía ciertas normas de ingreso bastante más restrictivas que las del DeMuV en su afán por garantizar unos criterios básicos de profesionalidad, y uno de sus *mottos* principales era la calidad, ofreciendo a sus socios una vasta diversidad de servicios que estribaba entre bolsa de trabajo y hasta seguros de salud, pasando por consejería profesional, asesoría legal, asistencia social, etc.

De hecho, los músicos más protegidos por el sistema, los adheridos al funcionariado y que pertenecían a orquestas estatales o impartían en universidades y/o conservatorios, incluso éstos necesitaron asociarse en determinado momento para combatir las adversidades derivadas de las flaquezas económicas, de la inflación y del paro. De este modo se fundó en 1923 el *Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker* (RDOO, por sus siglas en alemán) que, usando del *status* de funcionarios (organizados por encima de vicisitudes políticas) de sus socios lucharon, sobre todo, por mantener sus posiciones de “servidores públicos”, es decir, por no quedar sometidos a las aguas muy revueltas de la economía y la política. Lo cierto es que su impacto, y por ende sus éxitos, fueron limitados dado el número menor de asociados que lo constituían.

Hubo aún algunas pequeñas asociaciones más que quisieron abogar por los intereses de los músicos: el *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter*, fundado en 1928, que unía los intereses de directores de orquesta y coro; el *Deutscher Chorleisterverband*, muy focalizado en las preocupaciones de los directores corales; y también estaban el *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* (VdkKD), o la *Genossenschaft deutscher Tonsetzer* (GDT), asociación de compositores con más de ochocientos afiliados y pionera en su género, cuya meta principal era conseguir una mejor regulación de los derechos de autor en Alemania y con la que el celeberrimo Richard Strauss tuvo una especial implicación¹⁰⁹. Del mismo modo, pertenecían a la

¹⁰⁹ Cf. STEINWEIS, A. E. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*. Chapel Hill, 1993. University of North Carolina Press, pp. 10 – 12.

GDT algunos compositores que, desde hiciera más o menos tiempo, dependiendo del caso, estaban también afiliados al NSDAP. Fue el caso de Paul Graener y, muy especialmente, el de Max von Schillings que, a raíz de un temprano y exitoso -y sobre todo muy oportuno- concierto que dirigió en febrero de 1933 con motivo de la celebración del 120º aniversario del nacimiento de Richard Wagner fue llamado ante Adolf Hitler. Éste le encomendó personalmente la tarea de reorganizar la vida musical del nuevo Reich. Schillings, que en aquellos momentos era presidente de la GDT, buscó asistencia en las filas de la asociación para poder llevar a buen puerto su cometido con el novísimo gobierno. Se le unieron de buena gana Max Trapp, Max Donisch y Hugo Rasch, abiertos y activos partidarios nacional-socialistas, obviamente afiliados al NSDAP, a lo que el presidente respondió compensándoles con puestos de responsabilidad en la junta gestora de la GDT. Max von Schillings se había mostrado siempre muy activo en el mundo asociativo musical, y era gracias a ello que conocía bien las inquietudes de los músicos y deseaba participar en el hallazgo de soluciones. Si lanzamos una mirada rápida a su pasado asociativo vemos que uno de los primeros cargos que obtuvo con cierta responsabilidad fue en el *Allgemeiner Deutscher Musikverein* (ADMV)¹¹⁰, del que fue presidente durante diez años (1909 – 1919) en sucesión, precisamente, de Richard Strauss. Esta histórica asociación musical que en 1861 habían fundado Franz Brendel y Franz Liszt tenía, entre sus objetivos más destacables, la promoción de la música contemporánea y de otras obras más antiguas, pero interesantes por alguna razón, y que de manera demostrada hubieran quedado históricamente olvidadas.

Es importante citar aquí el ADMV porque fue desde esta institución que se emitió el primer llamamiento a la creación de una “Cámara Nacional de Música”. Esto tuvo lugar en 1930, cuando Siegmund Hausegger era el

¹¹⁰ Ver <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.45675> , https://en.wikipedia.org/wiki/Allgemeiner_Deutscher_Musikverein así como <http://www.tlz.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Allgemeiner-Deutscher-Musikverein-vor-150-Jahren-gegruendet-1718587517> todos activos a 24/11/2016.

presidente, y fue una iniciativa que se tomó a la vista de las muy graves dificultades que estaban sufriendo los músicos para sobrevivir al azote de la crisis económica. A tal efecto se creó una comisión encargada de realizar un estudio que concluyera en algún tipo de propuesta para paliar el acuciante problema. Efectivamente, se realizó ese estudio y se lanzó la tan esperada propuesta, pero debido a las mismas circunstancias y al mal momento en general no tuvo eco a ningún nivel¹¹¹. Dejando la institución eventualmente a un lado, y volviendo al personaje -Max von Schillings-, cabe decir que, a pesar de todo, no se convirtió en una personalidad realmente influyente en el mundo cultural alemán hasta 1932, cuando sucedió a Max Liebermann como Presidente de la *Preußischem Akademie der Künste zu Berlin*; lo cierto es que medró con rapidez en aquel primer año de nacionalsocialismo. Antisemita declarado¹¹², aceptó el temprano encargo por parte de las autoridades de purgar de “indeseables raciales” la Academia que presidía, a efectos de lo cual tuvieron que abandonar sus puestos Arnold Schönberg y Franz Schreker, entre otros. En abril de ese mismo año 1933, como respuesta y compensación inmediata a su definitiva afiliación al NSDAP¹¹³, tomó posesión oficial de otro cargo administrativo de peso, el de Intendente de la *Berlin Städtischer Oper*, en sucesión de otra bien temprana víctima de las purgas raciales, Carl Ebert. Max von Schillings parecía una persona ciertamente apropiada para el régimen cuando le sobrevino la muerte por enfisema pulmonar el 24 julio de 1933 en Berlín.

Dice la sabiduría popular que “a río revuelto, ganancia de pescadores”, y la llegada de los nazis al poder fue un verdadero “río muy revuelto”, no menos en el mundo de la música. Así que -¡cómo no!- hubo otros intentos por unificar a los músicos de acuerdo con las nuevas ideologías y el evidente

¹¹¹ Para ampliar sobre propuestas previas de creación de una *Musikkammer* véase GOGUEL, O. “*Musikkämmern. Ein Vorschlag zur Gesundung des deutschen Musiklebens*” en “*Aus neuerschiedenen Büchern*” en la ZfM de enero de 1930, p. 2.

¹¹² https://de.wikipedia.org/wiki/Max_von_Schillings (22/11/2016)

¹¹³ N° de afiliado 1.774.590.

deseo de una *Gleichschaltung*¹¹⁴ a todos los niveles. Así pues, y a la vista de la gran preocupación que los nazis demostraban por la cultura pues -conviene recordar- suponía para ellos una herramienta de control ideológico de primer orden, el hueco que esta falta de organización creaba era cada vez más grande y fácilmente fue percibido por algunos como una atractiva parcela potencial de influencia y poder. Uno de los intentos más importantes, y no sin gran esfuerzo, lo realizó el violinista Gustav Havemann. Alumno de Hans Joachim y líder del Havemann-Quartett, este polifacético músico era, además, persona de talante ultraconservador, por lo que no deben extrañar sus relaciones con el nazismo, traducidas en niveles de compromiso que, por ejemplo, le llevaron a liderar la sección de música del KfdK de Berlín; de hecho, fue el director musical y fundador, en 1932, de la *Kampfbund Orchester*. Consta que, en ese mismo año, y bajo la égida del KfdK, Havemann empezó a trazar planes para la creación de una nueva asociación o *Musikkammer* que agremiara a todo tipo de músicos. Llegó a conseguir un primer acuerdo que firmaron Paul Graener, Max Trapp, Friedrich Mahling y él mismo en la sede central del KfdK de Berlín, el contenido nuclear del cual remitía al compromiso de velar por “el bienestar social y económico de los músicos alemanes”¹¹⁵. Havemann, siempre con esa entidad gremial en mente, propuso que la futura cámara estuviera subdividida en especialidades profesionales, y en el mismo preacuerdo advirtió, también por escrito y de manera formal, sobre la necesidad de que esta cámara “*should close ranks against attacks from the Left, and protect the future character of German musical life by restricting its membership to Aryans*”¹¹⁶. Y, precisamente esta última, fue la razón por la que fracasaron sus negociaciones con el *Tonkünstlerverband*, al que se había acercado buscando la fusión con un atractivo colectivo de más de 10000

¹¹⁴ También llamada *nazificación*. Se trata del proceso de ordenación-regularización ideológica al que se querían someter todos los aspectos de la vida de los alemanes.

Véase <https://users.stlcc.edu/rkalfus/PDFs/033.pdf> (24/11/2016)

¹¹⁵ Ver THRUN, M. “*Die Errichtung der Reichsmusikkammer*”, en HEISTER, H. W. und KLEIN, H. G (Vlg.). *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, 1984. Fischer Taschenbuch Verlag, p. 75.

¹¹⁶ LEVI, E. *Music in the Third Reich*. London, 1994. Macmillan, p. 19.

socios: no querían ni oír hablar de la expulsión de músicos por su sola condición de ser judíos.

El intento de Havemann por crear una *Musikkammer* fue, en buena parte y a pesar del esfuerzo invertido, fallido. Vale la pena, no obstante, tomar nota de ello por diversas razones. En primer lugar, nos ofrece un ejemplo paradigmático de las consecuencias a las que podían llegar a desembocar las rivalidades internas entre los órganos de poder y competenciales nazis. Por ejemplo, cuando este emprendedor (aunque iluso) violinista detectó que Rosenberg, con su propuesta, estaba viendo de algún modo amenazada su hegemonía en el KfdK y que consecuentemente se distanciaba del proyecto, decidió acudir al KdF. No obtuvo mejor respuesta de Robert Ley que, en su afán por mantener el monopolio sobre las asociaciones y antiguos sindicatos, no quería ninguna relación con nada ni nadie que proviniera del negociado de Rosenberg. Havemann, tenaz e inconformista, elevó advertencia a las más altas esferas oficiales de que era imprescindible purgar a conciencia ciertas organizaciones musicales del país¹¹⁷. Esta vez consiguió ser escuchado, de tal modo que el 10 de mayo de ese mismo año se creó el *Reichskartell der deutschen Musikerschaft*, agrupación de socios de nuevo cuño estructurada al estilo neo-corporativista fascista italiano, y que se considera el antecedente inmediato de la futura *Reichsmusikkammer*. Este *Reichskartell* empezó ya con cierta entidad pues pasó a englobar tres asociaciones anteriores, entre ellas el *Tonkünstlerverband*, del que algún tiempo antes Havemann había recibido una desapacible negativa.

Visto el panorama tan competitivo que asediaba el mundo asociativo musical, fue necesario asegurarse de que el *Reichskartell* obtuviera reconocimiento oficial y público por parte del NSDAP, así como las competencias plenas correspondientes en todo el Reich. No obstante, y a causa de que el tema de competencias, justamente, distaba mucho de estar claramente acotado, surgió

¹¹⁷ WULF, Joseph. *Musik im Dritten Reich*. Gutersloh, 1963. Sigbert Mohn Verlag, pp. 100 - 104.

todavía una pugna por la correspondiente hegemonía, de nuevo con el DAF de Robert Ley que, al incluir entre otros al DeMuV, tenía un peso y una fuerza reales muy considerables, y que empezó incluso a emitir sus propias credenciales para sus socios.

Con todo esto, se generó una relación hostil que no permitía pensar en absoluto en una fusión para aunar fuerzas, más bien lo contrario. Lo cierto es que, por la misma época -principios de verano de 1933- Joseph Goebbels que, como ya se ha apuntado anteriormente, llevaba su particular lucha por los asuntos relacionados con la Cultura, estaba recibiendo el beneplácito inapelable del Führer para encargarse de ello y crear, a tal efecto, una *Reichskulturkammer* (RKK, por sus siglas en alemán) o Cámara de Cultura del Reich, que sería un organismo centralizado en el que se coordinarían con plenas competencias todas las actividades -aunque con ciertas contadas excepciones- adscritas al mundo cultural del país, incluida, por supuesto, la música.

No faltaron voces en contra pues, como ya se ha podido observar, todo lo referente a propaganda y cultura estaba competencialmente muy dividido, y los aspirantes eran muchos y fuertes: Alfred Rosenberg desde el KfdK, Robert Ley desde el DAF, Hermann Goering como plenipotenciario en Prusia... todos alzaron la voz vehementemente en contra de una propuesta centralizadora. Finalmente, Goebbels se vio obligado a mandar una carta aclaratoria secundada con la misma firma de Hitler (15 de julio de 1933) a todos los Reichsstatthalter¹¹⁸ donde se establecía que era deseo expreso del Führer *“to centralize control over both propaganda and cultural life in the Propaganda Ministry. The fulfilment of the ‘national revolution’ [...] entailed instilling in the nation ‘the idea of the movement’. The ‘implementation and administration of all tasks of popular enlightenment’ required the leadership of a ‘single will’ embodied in the Propaganda Ministry. [...] The Ministry [...] would establish control over ‘organizations in the fields of radio, the*

¹¹⁸ Gobernadores territoriales nazis.

press, film, theater, music, and other areas of propaganda, enlightenment, and advertising”¹¹⁹ ...lo cual apuntaba sin grandes dudas a que la creación de una *Reichskulturkammer* -y, por extensión, también la de la *Reichsmusikkammer*- estaban claramente previstas. Este anuncio también significó la advertencia definitiva para el KfdK de que iba a ser absorbido por el futuro organismo, maniobra por la cual también se hacía más efectiva la premeditada marginalización de Rosenberg. Más testarudo se mostró Ley que, a pesar de todo, no cejaba en su empeño por detentar el control de ciertas parcelas culturales. A causa de ello, Goebbels tuvo que acudir otra vez a Hitler (12 de agosto) y pedirle que, de nuevo, hiciera manifiesto su apoyo a la creación de una *Reichskulturkammer* bajo los auspicios del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, a lo que Hitler, dos días más tarde, respondía afirmativamente y de modo categórico. Goebbels, seguro del apoyo del Führer, se puso manos a la obra y redactó el proyecto de ley que regularía la creación de la futura *Reichskulturkammer* y lo hizo llegar al gabinete de ministros para someterlo a consideración. Se trataba esencialmente de un texto que habilitaba al Ministerio de Propaganda para “concentrar las profesiones bajo su jurisdicción en una corporación pública legal”, además de garantizar al Ministro de Propaganda todas las prerrogativas para promulgar e implementar los decretos que fueran necesarios a tal efecto¹²⁰. El borrador iba acompañado de un anexo de siete páginas en el que Goebbels expresaba sus intenciones político-filosóficas al respecto, y en el que también se observa un mensaje oportunista dirigido a los artistas alemanes cuyo favor quería ganarse a toda costa. Este tipo de gestos se hizo muy patente ya desde la primavera, cuando Goebbels empezó a lanzar consignas de respeto por el talento auténtico, de consideración por la calidad, y de disgusto por el *kitsch* imperante. A finales de agosto, este borrador recibía el beneplácito final -aunque no oficial- de Hitler, y el 2 de septiembre, de la voz del *Staatssekretär* Walther Funk, comunicó a representantes de varios ministerios que la creación de la *Reichskulturkammer* debía aprobarse

¹¹⁹ STEINWEIS, A. E., Op. cit. p. 34.

¹²⁰ Borrador para la *Reichskulturkammergesetz*, 17 de julio de 1933, BAK, R43II/467.

“con la mayor celeridad si no se quería permitir que las revolucionarias tendencias del DAF causaran daños irreversibles a las profesiones artísticas”¹²¹. Varios ministros tuvieron la sensación de que atender favorablemente a esa advertencia podía conceder suficiente poder al ministerio de propaganda como para invadir sus propias competencias. Estas dudas y la consiguiente no aprobación del borrador inicial obligaron a Goebbels a rehacerlo teniendo en cuenta las diferentes peculiaridades de los ministerios disconformes. Así, entregaba un segundo borrador el 20 de septiembre, más sensible al gabinete de gobierno, y citaba a todos los ministros para su discusión y definitiva aprobación. Esta reunión tuvo lugar el 22 de septiembre e, inesperadamente, surgieron aún muestras de disconformidad. Tuvo que ser una vez más el mismo Hitler quien zanjara el tema, por supuesto en favor de Goebbels, y aduciendo que un gobierno práctico y operativo no podía basarse en particularidades sino en el bien común de toda Alemania:

*“There is no Anhaltisch or Hessian culture, but only a universal German culture, which is determined not by ministries, but by the ideology.”*¹²²

Fue así como, el 22 de septiembre de 1933, se constituyó finalmente, y por ley, la *Reichskulturkammer* y, por extensión, la correspondiente *Reichsmusikkammer*, la cual tuvo su presentación pública en una vistosa ceremonia de gala que tuvo lugar en la misma sede el 15 de noviembre del mismo año. Valga decir que, a pesar de la vehemente defensa que Hitler hizo del proyecto y de su ministro, que además significaba su apoyo incondicional y oficial al asunto (por enésima vez) la discusión no quedó, en su día, de ningún modo zanjada, y perduró durante mucho tiempo entre los pasillos ministeriales, muy a menudo por la envidia que causaba el poder acumulado por Goebbels así como por el apoyo incondicional que recibía de Hitler. Pero

¹²¹ “*Vermerk*”, 2 de septiembre de 1933, BAK, R43II/467.

¹²² Citado en STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 42.

no todas las discusiones que siguieron lo hicieron en esta línea. El Ministro de Finanzas, Schwerin von Krosigk, solicitó que se liberara a su ministerio de las cargas económicas derivadas de la futura *Reichskulturkammer* aduciendo que, a la vista del estado catastrófico general en que se encontraban las cuentas de Alemania, sus deberes actuales ya eran suficientemente complicados y no contemplaba entre ellos el hacerse cargo de un nuevo organismo como el que se estaba proponiendo. Así pues, sugirió que la RKK se autofinanciara. Goebbels, visiblemente agotado por la imposibilidad de llegar a un acuerdo definitivo, enmendó una vez más el borrador accediendo casi sin negociar a las demandas de von Krosigk, decisión de la que tuvo que arrepentirse varias veces en el futuro.

Constitución, puesta en marcha y funcionamiento

La aprobación por ley de la constitución de la RKK significó aún más poder para Goebbels, lo cual levantaba todo tipo de recelos. Y la promulgación el 1 de noviembre del primer decreto, que fue el documento oficial que sentaba las verdaderas bases fundacionales de la RKK supuso, al fin, una regularización mayor -aunque no total ni definitiva- de las competencias en el sector. Así, el *Reichskartell* de Havemann fue oficial e inmediatamente absorbido por la RMK a efectos del decreto, quedando sus actividades bajo supervisión directa del Ministerio de Propaganda. La disputa con Goering por el control del teatro en Berlín también quedó resuelta por una negociación en la que se estipuló que el Ministro de Prusia transfería competencias y cerraba el *Preußischer Theaterausschuss* y, a cambio, se quedaba con las correspondientes exclusivas (con carácter de excepción) sobre el Teatro de la Ópera de Berlín. Por cuanto a Robert Ley, que en un principio se había aliado con Rosenberg para detener la expansión de Goebbels, hartado de las refriegas que incesantemente tenía con el báltico acabó rindiéndose a la evidencia del apoyo de Hitler al Ministro de Propaganda en la cuestión del control de los

músicos. Ello le llevó, en primer lugar, a romper la alianza con Rosenberg que, consecuentemente, quedaba aún más debilitado¹²³; seguidamente, a buscar un punto de encuentro con el ineludiblemente poderoso Ministro de Propaganda a través de un pacto tácito inicial de no agresión que formalmente se traduciría en la firma, a 13 de febrero de 1934, de un documento conjunto en el que se acordaba que “*all creating Germans had fulfilled their responsibility to the corporative construction [ständischer Aufbau] on the German Volk*”¹²⁴ mediante su pertenencia a la RKK. En el mismo texto se estipulaba que, en compensación, se declaraba a la RKK “miembro corporativo” del DAF. Por lo que respecta a Rosenberg, a pesar de las evidencias siguió oponiendo resistencia a través del KfdK y el *Völkischer Beobachter*; es altamente probable que la cuestión personal de tener que encajar que Hitler prefiriera a Goebbels (muy dolorosa para Rosenberg) le estuviera empujando testarudamente a ello¹²⁵. Le quedaba, sin embargo, poco margen real de maniobra, básicamente a niveles locales, y lo cierto es que las actuaciones del KfdK, muy a menudo poco coordinadas y defectuosamente organizadas por culpa de luchas egocéntricas internas que Rosenberg no sabía controlar, desembocaban en frecuentes errores que causaban mala impresión y que, de hecho, precipitaban su final. En enero de 1934 Hitler, a propuesta de Robert Ley, nombró a Rosenberg *Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*¹²⁶, título que aparte de pomposo era puramente simbólico y que apenas escondía las intenciones reales de apartarle aún más de cualquier posición de gobierno, pero que tampoco le impedía seguir incidiendo en asuntos culturales. También el KfdK perdía entidad, no sólo por sus propios fracasos sino por la lógica migración de sus asociados a la

¹²³ Para más información sobre esta complicada alianza ver BACKES, K. *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*. Köln, 1988, pp. 59 – 60; BOLLMUS, R. *Das Amt Rosenberg und seine Gegner; Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart, 1970. pp. 85 – 101; PIPER, E. *Alfred Rosenberg: Hitlers Chefideologue*. München, 2005. Karl Blessing Verlag GmbH. P. 391.

¹²⁴ Citado en STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 43.

¹²⁵ Ver WITTMAN, R. K. & KINNEY, D. *The Devil's Diary. Alfred Rosenberg and the Stolen Secrets of the Third Reich*. New York, 2016. Harper Collins Publishers.

¹²⁶ Comisionado para la supervisión y desarrollo generales de la educación espiritual y filosófica del NSDAP (trad. propia).

RKK, evidentemente mucho mejor posicionada para ofrecer todo tipo de ventajas a nivel oficial. De hecho, el KfdK acabó fusionándose con el *Reichsverband Deutsche Bühne* para formar el *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* (NSKG, por sus siglas en alemán) y, como asociación cultural nacional y oficial que era, pasaba inmediatamente a depender de la supervisión del KdF; esto ocurría el 6 de junio de 1934, y supuso un golpe mortal a la independencia del KfdK y, por extensión, a Rosenberg, que ahora se veía en la obligación de rendir cuentas a Ley, la cual cosa no resultó nada fácil. No obstante, y por la misma razón, también era cierto que se mantenía fuera del influjo de Goebbels, y gracias a ello se posicionó reiteradamente desde el sector crítico a la gestión de la RKK.

A pesar del indudable declive, la voz de Rosenberg -más que sus acciones- se dejaba sentir aún desde la disidencia interna y, a pesar de la presión, el KfdK siguió organizando actividades. En cuestión de música, por ejemplo, eran todavía muy valorados sus festivales, donde se mostraban las nuevas creaciones de compositores vivos, normalmente encargadas por el mismo KfdK; además se imprimieron varios libros de música, se publicaron partituras y se realizaron grabaciones. Finalmente, en 1937, y tras una etapa de ciertas dificultades financieras, también el NSKG fue absorbido a todos los efectos por el KdF y dejó definitivamente de ser una plataforma operativa para Rosenberg: ahora ya sólo le quedaban el *Völkischer Beobachter* -y por poco tiempo- y su archivo político-cultural, un fondo documental muy importante que a partir de cierto momento pasó a ser gestionado por el musicólogo -y fiel partisan- Herbert Gerigk, y que siempre supuso un problema para Goebbels pues muy a menudo se utilizaba contra él y sus políticas culturales desde los sectores contestatarios a sus políticas.

La flamante RKK tenía un extenso cometido que el Dr. Karl-Friedrich Schrieber, asesor legal de la institución, se ocupó de expresar oficialmente al redactar las correspondientes leyes que la regían:

*“Its main task is, and will be for a long time, to operate within the cultural professions separating the tears from the wheat, and to decide between the fit and the unfit. But fitness will not be determined by affiliation with this or that artistic trend, over whose ultimate value perhaps only coming generations can decide; but through inner conformity with the will and being of the people. To decide between the sound and the transitory, and to divide by blood and spirit German by alien, that is the ‘direction’ of National Socialist will.”*¹²⁷

Karl-Friedrich Schrieber redactó el decreto de 1 de noviembre que, además de aclarar el controvertido tema de las competencias, contenía numerosas especificaciones dirigidas de manera directa al colectivo al que se pretendía acoger y que, a partir de ese momento, les iba a afectar en buena medida. Hay que hacer especial mención del párrafo décimo, focalizado en las cuestiones relativas a la afiliación, y en el que se especifica:

*“...admission into a chamber may be refused, or a member may be expelled, when there exist facts from which it is evident that the person in question does not possess the necessary reliability and aptitude for the practice of his activity.”*¹²⁸

En la redacción de este decreto no se hace referencia expresa, en ninguna parte, a los judíos ni a las personas con antecedentes políticos no afines o sospechosos. Sin embargo, este párrafo décimo ofreció el criterio fundamental necesario para excluir, de entrada, a este tipo de personas de la RKK. A pesar de ello, no fue ninguna sorpresa para nadie que fuera aplicado de ese modo pues los nazis nunca habían escondido sus intenciones respecto a los colectivos mencionados, y ya entre febrero y abril de ese mismo año habían realizado una importante purga de judíos vinculados al mundo

¹²⁷ BRADY, R. *The National Chamber of Culture (Reichskulturkammer)* en TAYLOR, Brandon & VAN DER WILL, Wilfried. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, p. 80. Las palabras en itálica proceden de SCHRIEBER, K. F. *Deutsches Kulturrecht*. Hamburg, 1936, p. 18.

¹²⁸ Citado por STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 45.

cultural. Aun así, sorprende la poca efectividad que tuvieron las esperadas purgas durante, por lo menos, el primer año de vida de la RMK. Parece ser que el flamante Ministro de Economía, Hjalmar Schacht, tuvo mucho que ver en ello.

Schacht, que había sido Presidente del Reichsbank entre 1923 y 1930, era un experimentado y cotizado economista cuando tomó las riendas del ministerio en agosto de 1934. Casi inmediatamente puso en marcha una concienzuda revisión del estatus económico del país, y ofreció con puntualidad las conclusiones al respecto. Constatado un estado de cuentas de la nación muy débil, Schacht advirtió que podía ser enormemente inconveniente llevar adelante una purga como la que se anunciaba pues, por ejemplo, el negocio editorial (también el de la música), así como un buen número de artistas afamados (y que, por tanto, disfrutaban de un cierto nivel adquisitivo) eran, en aquellos días, de origen judío. Un pogromo anunciado a bombo y platillo podía desencadenar una segunda espantada más grave que la de la primavera de 1933, pues todo el mundo había podido comprobar entonces que las amenazas de los nazis iban a llevarse a cabo sin duda alguna. Un hecho así podría provocar la huida de estos negocios y personas al extranjero, con lo que se producirían las consecuentes quiebras que fácilmente podrían afectar a sectores económicos enteros, y también una fuga de divisas lo suficientemente considerable como para que, dado el estado de cuentas del país, pudiera resultar catastrófico a muchos niveles. Hitler tenía una gran confianza en la capacidad profesional de su nuevo ministro: a Schacht no se le había ofrecido el ministerio por amiguismo o afección al Régimen, sino realmente por su probada habilidad como economista, pues estaba claro que sanear las cuentas era un tema absolutamente prioritario a nivel nacional, y para ello, simplemente, se quería a los mejores profesionales.

Así que, a tenor de los muy serios informes presentados, y de manera tácita, se produjo un relajo en la presión contra la comunidad judía¹²⁹ que,

¹²⁹ STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 107.

teóricamente, se sostuvo hasta la promulgación de las Leyes de Núremberg (15 de septiembre de 1935), pero que en la práctica se alargó hasta la dimisión de Schacht (26 de noviembre de 1937). Buenos ejemplos de este paso atrás los encontramos en el mundo de las editoriales musicales, concretamente con Peters y Eulenburg, ambas de capital judío, y potentes fuentes de divisas provenientes de sus activos en el extranjero. Si no se tiene en cuenta el aviso de Schacht sorprendería cómo pudieron seguir con sus actividades de edición, simplemente haciendo ciertas concesiones, pero de manera bastante parecida a como lo habían estado haciendo hasta el momento. Es obvio que estos negocios tomaron medidas para quedar en planos siempre muy discretos y, para empezar, no se observa una sola edición que pudiera suscitar la menor controversia con la oficialidad. Eulenburg, por ejemplo, sigue con sus ediciones de bolsillo, y en el apartado de compositores contemporáneos incorpora a sus catálogos a Paul Graener y Max Trapp, ambos abiertamente aceptados por el régimen. Peters, ya de por sí históricamente revestida de un talante conservador, sigue con una línea prácticamente idéntica, a la vez que publica varios himnos, canciones patrióticas, y otros en sintonía provenientes del joven compositor de las HJ Heinrich Spitta. Si bien en 1939, para el comienzo de la guerra, la situación de estas firmas -y de cualquier otra que hubiera sobrevivido hasta el momento- era de “nazificación” completa, en algunos casos como los que se acaban de mencionar, el traspaso se había conseguido retrasar hasta el límite, y aprovechando las pequeñas brechas que ofrecía la entrega voluntaria de los negocios a manos arias, hasta cierto punto se pudieron escoger éstas entre presencias amigas, con lo que los trapasos se acababan convirtiendo en un mero trámite, y las empresas seguían siendo gestionadas por las mismas manos, aunque desde el extranjero¹³⁰.

La marcha de Hjalmar Schacht del Ministerio de Economía se produjo por cuestiones fundamentales de orden económico que entraban en conflicto desde hacía tiempo, y de manera reiterada, con los puntos de vista de

¹³⁰ LEVI, E. Op. cit. pp. 156 – 157.

Goering¹³¹ y Hitler. La posterior e inmediata designación de Hermann Goering, como Ministro de Economía (el mismo 26 de noviembre de 1937), favoreció rápidamente un renovado proceso de “arianización” de la economía que, entre otras medidas, dio rienda suelta a una mucho más enconada persecución de los negocios judíos, y a pesar de que dejó el ministerio en manos de Walther Funk al cabo de escasamente dos meses, éste actuó de manera continuista.

Por otra parte, en 1934 la persecución de disidentes políticos no implicaba la misma problemática que la cuestión judía, y en ese preciso momento se percibía como bastante más acuciante. Así que, sin trabas de ningún tipo se encontraba, de hecho, en su momento de máximo apogeo. A tal efecto, se tuvieron que abrir urgentemente un gran número de campos de concentración que albergaran a estos numerosos nuevos prisioneros; la mayoría de estos campos se volvieron a clausurar en poco tiempo (1935), cuando la situación política se dio por regularizada y, por tanto, la afluencia de detenidos bajó de modo considerable.

La regulación del 1 de noviembre también licitaba a los presidentes de las distintas cámaras para imponer multas a los no miembros que, de algún modo, realizaran actividades consideradas como de competencia desleal, incluidos los aficionados (*amateur*), si se llegaba a demostrar que habían obtenido algún lucro de ello. Para la consecución de estas acciones y objetivos se facilitaba la asistencia de la policía, los servicios civiles correspondientes y también la acción judicial.

Así pues, el 15 de noviembre de 1933, dos semanas después de promulgar la ley que constituía sus bases, se inauguró la RKK oficialmente como organismo dependiente del Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung, que sería presidida directamente por Joseph Goebbels y

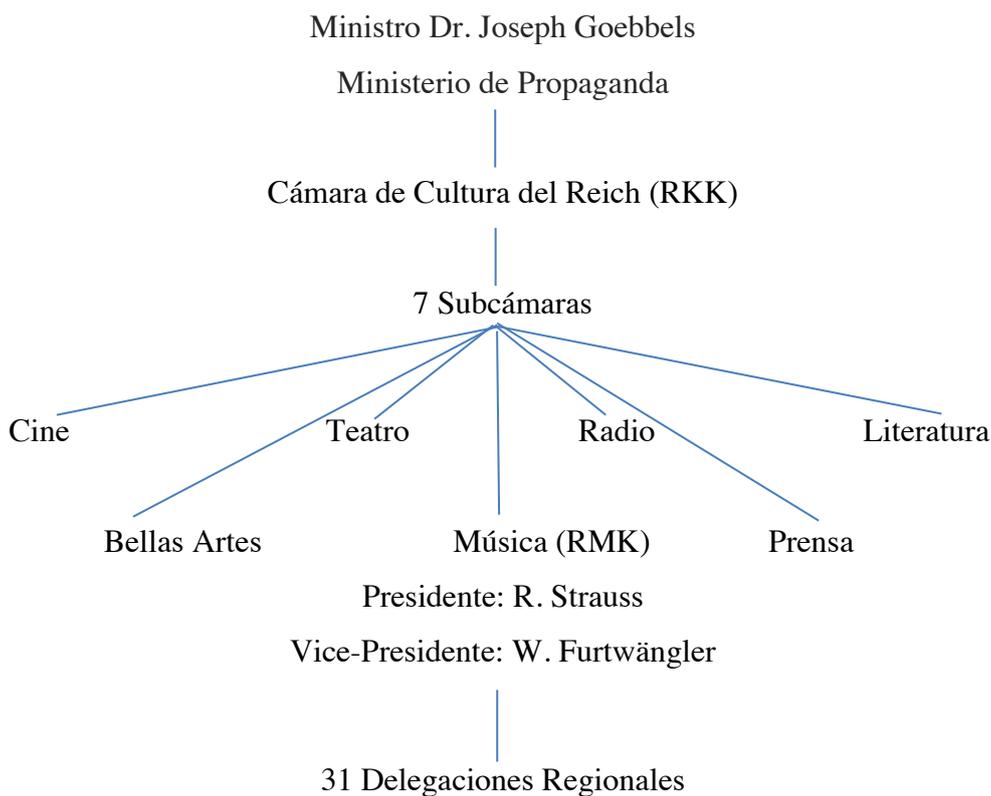
¹³¹ Goering, con el beneplácito de Hitler, estaba implementando su “Plan Cuatrienal” desde 1936 y, en consecuencia, en aquellos años tenía una fuerte influencia sobre la organización económica del país.

vice-presidida por el Secretario de Estado, Walther Funk. A tal efecto se organizó un evento público en la misma sede; en el mismo acto se dio también apertura a las siete diferentes subcámaras que la constituían: Cine, Bellas Artes, Literatura, Radio, Prensa, Teatro y Música. Para la ocasión, Goebbels pronunció un discurso en el que remarcó su voluntad de atender las peticiones de los artistas por cuanto a “restablecer el orden” se refería, y puso énfasis en lo tocante a la función de las cámaras que, lejos de querer condicionar la creación artística “desde arriba, o de restringir el desarrollo cultural”, lo que querían era “coordinar centralizadamente todos los campos creativos para poder ofrecer una situación de protección a los artistas”¹³². No faltó la música durante la gala, así se pudo escuchar el *Festliches Praeludium* Op. 61, obra compuesta por Richard Strauss en 1913 con motivo de la apertura del Wiener Konzerthaus, y que él mismo dirigió. Esto no debe extrañar pues, poco antes, el más universal de los compositores alemanes vivos había recibido y aceptado la propuesta personal de Joseph Goebbels de presidir la RMK; a la vice-presidencia quedaba designada otra notabilísima figura: el director Wilhelm Furtwängler. Cabe destacar el visible esfuerzo, por parte de Goebbels, de proponer entre los cargos de más responsabilidad de las diferentes cámaras a un buen número de artistas consagrados, aunque siempre bien flanqueados por otros cargos concedidos a miembros del NSDAP y antiguos integrantes del KfdK, como efectivamente pasó en la RMK. Por un lado, el Ministro de Propaganda buscaba la imagen que del nuevo Reich podían dar sus más prestigiosas figuras, sobre todo a nivel internacional; por el otro, no estaba en absoluto dispuesto a perder control, y esto, por dar algunos ejemplos, le llevó a designar a Heinz Ihler como director ejecutivo de la RMK, o a poner a cargo del *Reichsmusikerschaft* (rama de la RMK) a Gustav Havemann, incondicionales con demostrada solera del nuevo régimen. Lo cierto, vistos los resultados, es que este utópico equilibrio soñado por Goebbels fue extraordinariamente complicado y se rompió en varias ocasiones, no sin dejar víctimas. Wilhelm Furtwängler y Richard Strauss, por ejemplo, dan desafortunado testimonio de ello; examinaremos más adelante,

¹³² Extraído del correspondiente (trad. Propia).

y de modo exhaustivo, el caso de Strauss y su breve relación con los nazis y la RMK.

A continuación, se ofrece el diagrama de funcionamiento, relativamente sencillo, de la RKK



Este esquema básico variaría escasamente con el paso del tiempo, aunque intenciones, por razones diversas, no faltaron; sí lo hicieron, no obstante -y no poco a menudo- los responsables en cada puesto.

Por lo que hace a la RMK, su primer presidente, como se ha apuntado con anterioridad, fue Richard Strauss (1933 – 1935) al que sucedió Peter Raabe (1935 – 1945) hasta el final de la guerra, momento en el que colapsaron la mayoría de instituciones ligadas al nazismo.

La RMK, por su parte, se dividía esencialmente en 4 niveles administrativos:

- | | |
|----------|--|
| 1º Nivel | Comité de Gobierno |
| | <ul style="list-style-type: none">• Presidente• Vice-presidente• Consejo interno• Director general |
| 2º Nivel | Organización Administrativa |
| | <ul style="list-style-type: none">• Información• Oficina de Prensa Cultural• Asuntos Económicos• Asuntos Legales• Tesorería |
| 3º Nivel | Profesiones |
| | <ul style="list-style-type: none">• Compositores• Intérpretes• Conciertos• Música coral y popular• Editores musicales• Comerciantes musicales• Fabricantes de instrumentos |
| 4º Nivel | 31 Oficinas Regionales |

Se observa en el esquema que en el primer nivel encontraríamos a los máximos responsables de la Cámara, ya colocados por importancia jerárquica, y cuyo presidente rendiría cuentas directamente al presidente de la RKK, Joseph Goebbels. En el segundo nivel estarían los cinco órganos administrativos internos principales. En el tercero nos encontramos con la correspondiente subdivisión por ramas profesionales. En el cuarto y último nivel se hallan las 31 oficinas regionales con sus delegados correspondientes.

La inauguración oficial de la RKK el 15 de noviembre significó su inmediata puesta en funcionamiento. Las distintas cámaras absorbieron sin grandes procesos transitorios a la mayoría de asociaciones que las precedían. Esto, en principio, implicó acoger a todos los anteriores asociados, judíos y políticamente dudosos incluidos; muy poco más tarde se realizó el sistemático -y sorprendentemente rápido- proceso de purga que dejaría todas las cámaras prácticamente “limpias” -sobre todo de políticamente no afines y sospechosos- a principios de 1934. La RMK, no obstante, fue la excepción ya que Richard Strauss, durante el año y medio que la presidió, manifestó poco interés, tanto por la purga política como por el proceso de “desjudeificación” (*Entjudung*) relegando este tema en especial a un asunto residual en el que no se tomaron cartas de modo efectivo hasta su destitución en verano de 1935, incluso más allá (recordemos los consejos del Ministro de Economía, Hjalmar Schacht).

Las escasas asociaciones profesionales que no hubieran sido amalgamadas al principio, lo fueron mayoritariamente durante 1934, o simplemente quedaron desactivadas en el plano legal y desaparecieron; muy pocas tuvieron que esperar más allá de ese año¹³³.

La RMK empezó de un modo efectivo sus actividades regulatorias, sobre todo a partir del 28 de diciembre. La primera norma a imponer fue la filiación obligatoria para todos los músicos del país; no estar adscrito a ella significaba no poder ejercer actividad musical alguna en todo el territorio alemán¹³⁴. La RMK tenía su propio boletín informativo, el *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, en el que se publicaban noticias referentes a la

¹³³ Fue, por ejemplo, el caso del *Reichsbund der Provinztheater*, una discreta asociación que acogía pequeños grupos de teatro ambulante, pues fue necesario discutir si se debía admitir una asociación de estas características, y cómo debía hacerse y donde incluirlos llegado el caso.

En el caso de la música, una de las últimas asociaciones en ser absorbida fue el ADMV, que mantuvo su independencia, primero protegida por Richard Strauss y después por Peter Raabe, hasta 1937.

¹³⁴ Anunciado por primera vez en una carta de Ihler a Rosbaud de 17/12/1934; LP, 423/1/9.

expansión de la institución a través de las correspondientes absorciones, así como la nueva normativa que iba surgiendo. Durante 1934, por ejemplo, se publicaron los decretos que regulaban los permisos y subvenciones para los músicos que debían salir al extranjero a realizar actividades artísticas¹³⁵, o también el que fijaba la obligatoriedad de presentar previamente a la RMK cualquier propuesta de programa que se quisiera ofrecer al público para someterla a la censura correspondiente. Del mismo modo, se observa la voluntad de controlar las actuaciones de músicos extranjeros para proteger la actividad profesional de los nacionales, actividad que sobre el papel correspondía controlar directamente al Ministerio de Propaganda pero que normalmente se canalizaba a través de la RKK. A fin de cuentas, se deduce por las 43 notificaciones aparecidas durante el primer año de existencia del *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* que la actividad de la RMK durante ese período estuvo muy focalizada, lógicamente, en la creación de legislación, pero también en la aplicación de medidas proteccionistas, en la censura y en la centralización de todo tipo de asociaciones que tuvieran algo que ver con la música. A pesar de la insistencia de Goebbels, en todos los ámbitos, por dejar claro que la nueva RKK quería favorecer, sobre todo, las actividades creativas y artísticas, y que estas pudieran ser desarrolladas “en la máxima libertad” -aunque dentro de los límites de lo “moralmente aceptable”¹³⁶-, la sensación de voluntad de control se hace muy patente durante este primer año¹³⁷. De todos modos, la presidencia de Strauss en la RMK, tal como se ha apuntado ya anteriormente, se dejó sentir en ciertos aspectos y, eventualmente, colisionando de manera frontal y peligrosa con los intereses de Goebbels.

Uno de los asuntos importantes que, desde su inicio, y dada la larga historia de quejas que acarrea, se trató desde la RMK, fue el de la profesionalización. El objetivo principal, en este sentido, era permitir

¹³⁵ KATER, M. H. *The Twisted Muse*. Oxford/New York. Oxford University Press, 1997, p. 19. Cf. LEVI, E. Op. Cit. p. 29.

¹³⁶ *ZfM* marzo de 1934, p. 289.

¹³⁷ Ver LEVI, E. Op. Cit. pp. 28 – 29.

distinguir claramente, y bajo el amparo de las leyes *ad hoc* que fueran necesarias, entre músicos que vivieran de su actividad como tales (profesionales), músicos aficionados (amateur) y músicos que redondearan sus ingresos con actuaciones esporádicas (semiprofesionales). A tal efecto se promulgaría, en abril de 1934, la II Anordnung zur Befriedung der wirtschaftliche Verhältnisse im deutschen Musikleben¹³⁸, cuya enmienda en febrero de 1935 generó la definitiva III Anordnung, y en la que se expresaba la voluntad de crear “*a secure foundation upon which could be built the Reich Music Chamber’s goal of professional purity and the improvement of economic conditions of suffering professional musicians*”¹³⁹. Para llevar a cabo este cometido se crearon tablas de clasificación profesional que debían confirmar, en primer lugar, la permanencia como miembros de pleno derecho en la RMK de los músicos cuyo perfil se ajustara a la normativa, así como la expulsión de los no correspondientes¹⁴⁰. En segundo lugar, la creación de baremos salariales en consecuencia, pensados para asegurar, con protección oficial, remuneraciones justas para los músicos demostradamente profesionales.

Para llevar a cabo estas clasificaciones, durante los años 1934 y 1935 se establecieron procesos de evaluación en forma de pruebas de paso obligatorias; valga decir que, desde esferas superiores de la RMK, se invitó a los examinadores a aplicar cierta flexibilidad con los músicos de más edad. A pesar de todo, este proceder no dejó de encontrar grandes obstáculos, principalmente por la dificultad real en distinguir lo profesional de lo amateur, cosa que, como es sabido, en temas artísticos es histórica y especialmente complicado. De todos modos, las pruebas permitieron descubrir a un gran número de falsos profesionales que en muchas ocasiones no contaban con los

¹³⁸ 2ª Orden para la Pacificación de las Condiciones Económicas de la Vida Musical Alemana.

¹³⁹ Citado por STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 84, y extraído (traducción supuestamente del mismo autor) originalmente de WACHENFELD, K. H. “*Die III. Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben*”. Musik im Zeitbewusstsein, 16 de febrero de 1935.

¹⁴⁰ Estos quedaban, de todos modos, bajo jurisdicción y control de vigilancia de la RMK.

conocimientos más básicos para poder interpretar o, en el peor de los casos, enseñar; y estos fueron convenientemente filtrados para beneficio de la comunidad¹⁴¹. En mayo de 1934 se emitió una orden complementaria que restringía las oportunidades de representar en público para los músicos no profesionales, además de prohibir la publicidad y venta de entradas para los posibles actos; la única concesión para los no profesionales eran dos actuaciones anuales, siempre y cuando tuvieran el visto bueno de la correspondiente delegación local de la RMK.

La puesta en marcha inmediata de todas estas disposiciones, sin embargo, tuvo importantes colisiones con la realidad. El momento económico era aún muy malo para los músicos profesionales, pero también lo era para el resto de la sociedad, de tal modo que al denegar a los aficionados y semiprofesionales las discretas salidas que habían estado teniendo hasta aquel momento para intentar mejorar un poco sus ingresos, las nuevas ordenanzas los abocaron a la pobreza, en numerosas ocasiones severa, pues cabe imaginar que, si los ingresos hubieran sido suficientes, la mayoría de los excluidos, lógicamente, no habrían necesitado acudir a esos refuerzos ocasionales. En muchas ocasiones, por supuesto, no se cumplió la ley. La RMK contaba con un cuerpo de *Kontrollbeamte* (agentes de control), una especie de policía especializada que realizaba inspecciones en cafés, salas de baile, restaurantes y otros locales. En menos de un año se contabilizaron más de doce mil denuncias por infracción de la II (III) Ordenanza, sobre todo porque lo más habitual era que en estos medios los músicos se mezclaran para actuar en grupos formados, a menudo, bajo demandas ocasionales, y puesto que la oportunidad de obtener ese dinero extra les venía como grupo, se protegían entre ellos si alguno de los integrantes no cumplía con los requisitos. Aun así, la cuestión de las multas y amenazas llegó a tener dimensiones masivas. Las cuantías no eran, por demás, disuasorias, y lo cierto es que los cobros no se consumaban en numerosas ocasiones, por lo que a muchos músicos les valió la pena tomar el

¹⁴¹ Para más sobre este aspecto, véase STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 86.

riesgo y aprender a escabullirse para simplemente seguir con sus actividades habituales.

Otro caso de flagrante -¡y mayúsculo!- choque con la realidad en aquellos años, y en el que se ponen de relieve de manera ejemplar las contradicciones y la ineficacia hasta el paroxismo, es el de las SA, de facto uno de los principales infractores de la Ordenanza. Entre las actividades más habituales de la facción paramilitar del NSDAP estaban los desfiles y cobertura de actos políticos, siempre acompañados de música interpretada por las numerosísimas bandas que adornaban sus populosas filas. No hace falta decir que esos actos eran, no ya públicos, sino a menudo masivos... y que la inmensa mayoría de los componentes de esas bandas no eran, por supuesto, músicos profesionales.

Goebbels estaba al caso de todos estos problemas y, aduciendo que “tanta burocracia y restricciones estaban impidiendo el libre desarrollo del arte y los artistas”, y que se les debía dar la oportunidad de “crecer por sí mismos”¹⁴², empezó a tomar medidas. Así, en noviembre de 1935 eliminó las pruebas de acceso para formar parte de la RMK argumentando que “la Cámara no debía ser un organismo cuyo cometido quedara reducido a establecer mediante pruebas la diferencia entre un futuro diletante y un futuro genio”, y añadía que “la escasez de miras, la envidia o los celos de algunos [...] podían provocar la exclusión de futuros genios de la cámara con demasiada facilidad...”¹⁴³. La decisión de Goebbels no tuvo una buena acogida inicial entre los oficiales de la cámara, que pensaban que destruiría lo conseguido hasta el momento y que acabaría provocando, de nuevo, efectos devastadores entre los artistas. Pero nadie se atrevió a pronunciarse en voz alta al respecto pues, teniendo en cuenta que el mismo Führer había pasado en sus años jóvenes por un proceso similar, todo parecía, de repente, tan adecuado como indiscutible. Muy a pesar de estos síntomas -sin duda más oportunistas que

¹⁴² *Goebbels Tagebücher*, 3 de octubre de 1935.

¹⁴³ Goebbels, discurso de 15 de noviembre de 1935.

aperturistas- nada impidió al ministro y Presidente de la RKK decretar, en otoño del año siguiente, la prohibición de la crítica artística a todos los niveles y en todo el Reich:

“Because this year has not brought an improvement in art criticism, I forbid once and for all the continuance of art criticism in its past form, effective as of today [November 27, 1936]. From now on, the reporting of art will take the place of an art criticism which has set itself up as a judge of art -a complet perversion of the concept of ‘criticism’ which dates from the time of the Jewis domination of art. The critic is to be superseded by the art editor. The reporting of art should not be concerned with values, but should confine itself to description. Such reporting should give the public a chance to make its own judgments, should stimulate it to form an opinion about artistic achievements through its own attitudes and feelings.”¹⁴⁴

Del mismo modo, en la primavera del año 1937 Goebbels acabó imponiendo el final de la independencia del ADMV a raíz de su disconformidad con las obras -demasiado “modernas”- que se habían interpretado en el tradicional festival¹⁴⁵ que anualmente ofrecía esta entidad¹⁴⁶.

Por su lado, la III Orden que, indudablemente tenía la noble intención de dar respuesta de manera efectiva a las preocupaciones por el tema de la profesionalización, no estaba dando resultados tan buenos como era deseado. Percibimos esto, a modo de ejemplo, en una carta que enviaba Walther Funk, en aquellos días (1936) aún Secretario de Estado en el Ministerio de Propaganda, a la RMK, y en la que manifestaba su preocupación “porque se estaban reprimiendo actividades artísticas que no podían ser canalizadas profesionalmente [...] que se estaban poniendo en peligro instituciones de la cultura popular” y también “por el enfado que todo ello estaba provocando en

¹⁴⁴ *Der deutsche Schriftsteller*, Jahrg. I, Heft 12 (1936), p. 280.

¹⁴⁵ Junio de 1937 en aquella, su última edición.

¹⁴⁶ Cf. LEVI, E. Op. Cit. p. 32; TAYLOR, Brandon & VAN DER WILL, Wilfried. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, p. 163.

la población, que no entendía las medidas”¹⁴⁷. Finalmente, la Orden fue enmendada de nuevo en abril de 1937 eliminando la práctica totalidad de los mecanismos de control de las actividades de semiprofesionales y aficionados. Esto produjo el relajo esperado, pero también reabrió las puertas a los diletantes con lo que, en breve, se volvió a percibir un notable empeoramiento en la calidad profesional de los músicos; obviamente retornaron las quejas previas a la ley de profesionalización. Todo este embrollo aparentemente sin solución fue sobrecargando la paciencia de Goebbels, que cada vez se sentía en peor disposición con los músicos “serios”, de los que se quejaba de que exigían demasiado y aportaban demasiado poco. Pero los asuntos y diatribas que habitualmente se trataban en la RMK acostumbraban a tener estas características. Siempre resultó extraordinariamente difícil establecer leyes, normativizar, regular cualquier aspecto, por la compleja naturaleza de los artistas y del arte en sí, que siempre ofrece varios puntos de vista, a veces opuestos, aunque no necesariamente alguno de ellos tenga que ser objetivamente erróneo... o correcto. Y, como se puede observar, los mismos problemas tuvo Strauss entre 1933 y 1935 que los que tuvo su inmediato -y único- sucesor, Peter Raabe, aunque este último resultó ya desde un principio mucho más activo para con sus deberes en la cámara, e incomparablemente más “maleable”¹⁴⁸ en palabras del mismo Goebbels.

Raabe estaba retirado de su puesto como Generalmusikdirektor en Aachen, y era profesor emérito de la Technische Universität de esta ciudad. A pesar de tener un doctorado (tesis sobre Franz Liszt) y de haber hecho una cierta carrera como director, Peter Raabe no tenía armas para oponer la resistencia que opuso Strauss; y esta fue, quizás, la razón principal por la que un Goebbels escarmentado le ofreció la vacante que Strauss dejaba en la RMK. Raabe, a pesar de no afiliarse al NSDAP hasta 1937, era un ferviente admirador de Adolf Hitler y apoyaba abierta e incondicionalmente las

¹⁴⁷ FUNK, W. carta de 25 de enero de 1936 a la RMK, BAK, R561/18.

¹⁴⁸ KATER, M. H. Op. cit. p. 20.

políticas culturales que los nacionalsocialistas¹⁴⁹ querían implementar. También tenía, sin embargo, algunas razones personales para aceptar con los brazos abiertos el nombramiento que le ofrecía Goebbels, entre ellas el afán por mantener bajo control la carrera absolutamente efervescente que en esos años desarrollaba un jovencísimo Herbert von Karajan, que parecía capaz de eclipsarle no tan sólo a él, por supuesto, sino a varias otras personalidades de mucho más altos vuelos¹⁵⁰. En cuanto a sus posicionamientos respecto a la música contemporánea, sin podersele considerar lógicamente un “moderno”, eran bastante más flexibles y tolerantes de lo esperado, seguramente fruto de las profundizaciones que tuvo que hacer en su tesis doctoral sobre los procesos armónicos en Liszt, bien a menudo muy próximos a la atonalidad en la que acabarían desembocando ya con Schönberg. Esto, a priori, puede aparentar ser una fuente potencial de conflicto. La realidad fue que Raabe resultaba tan anodino para Goebbels que éste solía reducirlo a mera burla; no consta que jamás se llegara a discutir un ápice en público, ni sobre éste ni sobre ningún otro tema.

Así, fue con Raabe que se logró hacer una “lista negra” (aunque no fuera él quien personalmente quien la confeccionó) de músicos judíos (septiembre de 1935), y que se proscribió definitivamente a Paul Hindemith por razones políticas (octubre de 1936), aspectos en los cuales era difícil contar con la colaboración de Strauss. Precisamente el caso de Paul Hindemith, sin duda el talento emergente más notable de Alemania y el segundo compositor más afamado del país (después de Strauss), se llevaría por delante a varios cargos importantes de la RMK. Citaremos, por sus inevitables consecuencias, a dos de sus defensores más notables: Wilhelm Furtwängler, que en su día llevó a escena el estreno de su sinfonía *Mathis der Maler* (12 de marzo de 1934), y

¹⁴⁹ Ver RAABE, P. *Die Musik im Dritten Reich: Kulturpolitische Reden und Aufsätze*. Regensburg, 1935. Ídem *Kulturwille im deutschen Musikleben: Kulturpolitische Reden und Aufsätze*. Regensburg, 1936.

¹⁵⁰ Cf. BACHMANN, R. C. *Karajan: Anmerkungen zu einer Karriere*. München, 1987. Econ, p. 117; HAEUSSERMANN, E. *Herbert von Karajan: eine Biographie*. Viena, 1968. Bertelsmann Club GmbH, p. 50.

que dimitió como vice-presidente, y Gustav Havemann, que terminó siendo destituido de su puesto como director del *Reichsmusikerschaft*.

A pesar de la manifiesta docilidad de Raabe, Goebbels no quería exponerse de nuevo a los problemas que le habían causado Strauss y Furtwängler, por lo que tomó medidas para intensificar el control del Ministerio sobre la RMK. Ya en 1935, a poco de la destitución de Strauss, Goebbels encargó a su Reichskulturwalter Hans Hinkel la tarea de estrechar esas relaciones, haciéndolo extensible a todas las cámaras. Hinkel, joven oficial de las SS -y vehemente antisemita- había sido transferido recientemente del Ministerio de Educación al de Propaganda; su eficacia se hizo notar de inmediato. De hecho, fue él quien publicó esa primera lista de compositores (y composiciones) que quedaban prohibidos en el Reich; pero también fue él quien se ocupó de echar a Havemann por el asunto Hindemith, y al editor Friedrich Mahling de su puesto como secretario de prensa de la RMK después del escándalo que supuso la publicación de un anuncio del Festival del Teatro de Moscú¹⁵¹ en *Die Musik im Zeitbewusstsein*, la revista oficial (pertenecía a la RMK) que dirigía, así como de que contratara al “no ario” Prof. Herrenried como asistente para la citada publicación¹⁵².

Como medida complementaria, Goebbels también creó a finales de 1936 un departamento de música en el mismo Ministerio de Propaganda, al mando del cual colocó al entonces Generalmusikdirektor de Altenburg, el director Heinz Drewes, activo militante del KfDK desde 1930. Esta delegación, por un lado, obviamente daba más control al ministro sobre la RMK. Por otro lado, sin embargo, produjo fricciones entre sus subordinados, cosa esperada, y que no lleva más que a confirmar la estrategia reiterada -y, por supuesto, premeditada- de los altos cuadros del gobierno nazi de mantener este aparente caos de responsabilidades solapadas, competencias cruzadas y jerarquías difusas que, en última instancia, les permitían ser árbitros finales en las

¹⁵¹ Se consideró propaganda pro-soviética.

¹⁵² Cf. STEINWEIS, A. E. Op. cit. p. 53; LEVI, E. Op. cit. p. 30.

contendidas, resolverlas, y confirmar, por tanto, sus posiciones de poder: había que acudir a los más altos mandos realmente a menudo, y ellos siempre tenían la astucia de no resolver nada hasta que las situaciones llegaban al límite. Michael Kater explica detalladamente el muy ilustrativo ejemplo de este proceder en el caso Raabe – Drewes – Goebbels:

*“Goebbels made sure that he would always have the last word by artfully entangling the responsibilities of Raabe and Drewes. His scheme was clever enough: Raabe as president of the RMK came under Goebbels as president of the Reich Culture Chamber, of which the RMK was a part. The RKK was of course rooted in Goebbels’ Promi. Drewes, while an official of the Promi, was not given responsibility for Raabe, whose formal superior was Goebbels. On the contrary, just to keep Drewes in his place, he was cross-appointed to the RMK’s presidium, thus making him nominally subordinate to Raabe. Predictably, Drewes and Raabe were constantly at each other’s throats regarding ‘the leadership in music’, which made Goebbels happy, for he could always threaten either man with ammunition derived from the intrigues of the other.”*¹⁵³

Una de las primeras y más importantes acciones de Drewes fue la creación de la *Reichsmusikprüfstelle*, aparato de censura directamente dependiente del Ministerio de Propaganda (no de la RMK) que debía encargarse de que toda la música que tuviera que dirigirse al público del Reich estuviera bien imbuida del “espíritu alemán”; su labor se extendía hacia los programas de concierto, grabaciones y emisiones radiofónicas.

La preeminencia de Raabe fue siempre más manifiesta, especialmente por lo tocante a “música seria”, aunque en alguna ocasión Drewes llegó a imponerse, como en 1937 al caso del estreno de *Carmina Burana*¹⁵⁴ en el marco del festival anual del ADMV. Carl Orff, que contra viento y marea

¹⁵³ KATER, M. Op. cit. p. 21.

¹⁵⁴ Frankfurt, 8 de junio de 1937.

consiguió llegar al público en aquella ocasión, no contaba con todas las bendiciones, especialmente por lo que respectaba al KfdK¹⁵⁵, del cual Drewes era un activo combatiente. Fue así como éste último tomó la iniciativa en las críticas negativas que, desde su sector -más conservador- se hicieron a la obra. Raabe, a pesar de su talante manifiestamente más tolerante, se mostró ostensiblemente pasivo en aquella ocasión llegando, incluso, a secundar tímidamente esas críticas, hecho que no deja de extrañar pues, a consecuencia de ello y de la presión del KfdK, el ADMV perdió definitivamente su independencia (12 de junio de 1937), derrota que se supone debía ser especialmente dolorosa para Raabe¹⁵⁶ pues el ADMV, que tan orgullosamente había presidido hasta ese momento, había sido fundado por su ídolo, Franz Liszt. Valga añadir que, también a causa de Drewes y las críticas del KfdK, Orff quedó tocado, y sus actividades como compositor y docente se vieron muy mermadas del soporte oficial por el que tanto había luchado.

Durante la presidencia de Peter Raabe también se llevaron a cabo varios cambios de personal en el seno de la RMK, uno de los más importantes de los cuales fue la designación, en 1935, del Paul Graener -afiliado al NSDAP desde abril de 1933- como vice-presidente (en sucesión del dimitido Wilhelm Furtwängler) a la vez que jefe de la sección de compositores (de la que se había estado ocupando Strauss). Con todo, Graener, de talante conservador, no aseguraba el cumplimiento del deseo que tenía Goebbels de una “música alemana con un estilo propio”¹⁵⁷, para lo cual el ministro consideraba que era imprescindible conceder mayor espacio a los compositores más jóvenes y atrevidos. Fue por esto que, de todos modos, acabó destituyendo también a Graener en 1941, poniendo en su lugar a un joven muy prometedor, Werner Egk, cuyas directrices de estilo estaban mucho más de acuerdo con sus gustos y, más importante, con los de Hitler.

¹⁵⁵ Cf. KATER, M. *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*. New York/Oxford, 2000. Oxford University Press, pp. 111 – 143.

¹⁵⁶ Cf. TAYLOR, Brandon & VAN DER WILL, Wilfried. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, p. 163.

¹⁵⁷ FRÖHLICH, Elke (Vlg.). *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. München, 2008. K. G. Saur Verlag, p. 227.

Todas estas maniobras estaban destinadas, por un lado, a evitar concentraciones de poder; como se puede apreciar, Goebbels no estaba en absoluto dispuesto a volver a pasar por el mal momento y la debilidad que le habían provocado Furtwängler y Strauss. Por otro lado, el mismo escarmiento, así como la relación con Raabe y, no en menor medida, sus gustos y convencimientos personales, le habían ido imponiendo distancia con el sector de los músicos “serios”. Un ejemplo muy ilustrativo de sus maniobras para descargar de importancia ese sector lo ofrece el encargo que hizo, también en 1937, a Hans Hinkel, de reorganizar la RMK y que se hizo plenamente operativo a principios de 1938 con el siguiente -e interesantísimo- esquema final¹⁵⁸:

Tres secciones principales:

- | | | |
|-------------|----------|--|
| A. Cultura | Dept. 1: | a) Compositores
b) Solistas
c) Músicos de orquesta
d) Música ligera |
| | Dept. 2: | Profesores de Música |
| | Dept. 3: | Música Coral y Popular
a) DSB (Unión de Cantantes Alemanes)
b) Coros Mixtos
c) Música Popular
d) Iglesia Evangélica y Ensembles de Trombones |
| | Dept. 4: | Organización de Conciertos |
| | Dept. 5: | Instrumentos y Partituras Musicales |
| B. Finanzas | Dept. 6 | |
| C. Leyes | Dept. 7 | |

¹⁵⁸ LEVI, E. Op. Cit. Nota 26, p. 245.

En esta nueva disposición se observa, de entrada, la mejora en el status de los músicos “ligeros”, ahora directamente equiparados a los “serios”. Esto se explica por la enmienda realizada en la III Orden de abril de 1937, ya citada anteriormente. Pero del mismo modo se puede observar como los compositores y los instrumentistas quedan también a idéntico nivel: ya no existe un departamento exclusivo para los compositores, cuestión que, a juicio de algunos, debe ser entendida como una “caída en su status”¹⁵⁹. Resulta muy interesante, también, la desaparición del antiguo departamento de música católica, aspecto que no debe extrañar dado que 1937 y 1938 fueron los años en que más empeoraron las relaciones entre el nazismo -que, de hecho, estaba contemplando numerosos actos de apostasía entre sus máximos dirigentes- y la iglesia católica; todavía se conservaba una cierta consideración hacia la iglesia luterana, aunque tenía los días contados.

Uno de los proyectos más emblemáticos de Goebbels para demostrar al mundo la importancia que en Alemania tenía la música y, de paso, la eficacia gestora de la RMK, fueron los *Reichsmusiktage*. Se trataba de un festival-muestra de música cuyos antecedentes hay que buscarlos en el festival anual del ADMV. Tuvieron lugar dos ediciones, correspondientes a los años 1938 y 1939, y ambas se celebraron en Düsseldorf; con el estallido de la guerra se tuvo que convenir su suspensión definitiva. Si se observan los programas de estos *Reichsmusiktage* se advierte que, con el paso de los años, el peso específico de la música popular va invirtiendo su tendencia en detrimento de la música seria. Así, si en los festivales del predecesor ADMV (tomemos, en concreto, la muestra de 1935) las obras de música seria representaban una franca mayoría, en ediciones posteriores van teniendo cada vez menos representatividad, notándose una bajada espectacular en 1938, primera edición de los ya *Reichsmusiktage*, que aún se acentuó más en el último festival de 1939, en el que las obras “serias” son clara minoría en favor de

¹⁵⁹ LEVI, E. Op. Cit. p. 34.

obras mucho más populares, la mayoría de las veces henchidas de sentido político o patriótico (cantatas profanas encargadas para la ocasión, marchas, fanfarrias, etc.). Este hecho refleja, una vez más, el punto crítico al que estaba llegando el Ministro de Propaganda en su creencia de que la música “seria” seguía siendo para gustos elitistas pues necesitaba de un substrato educativo más elevado que el de la media de los oyentes para ser disfrutada y, por lo tanto, no era todo lo necesariamente efectiva para captar la atención a los niveles masivos que él necesitaba, cosa que las melodías y ritmos pegadizos de los niveles musicales más populares sí que le daban¹⁶⁰. En noviembre de 1940, una firme opinión sobre el particular se constata en los diarios de Goebbels, incluidas las correspondientes críticas a su responsable de la sección de música del ministerio, Heinz Drewes:

*“We should pay more attention to the field of popular music than previously. After all, it represents the major part of our musical activity as a whole... Drewes... would like to turn the entire population into Bach enthusiasts. This is, of course, neither possible nor ultimately desirable.”*¹⁶¹

Si tenemos en cuenta que la radio fue, probablemente, el medio de difusión pública más masivo durante el nazismo¹⁶², esto se constata, lógicamente a un nivel todavía más contundente, en las cifras referidas a emisiones radiofónicas, que aún muestran un cierto equilibrio en 1933, pero que en 1938 dan un escaso 6% de emisiones de óperas, conciertos y música “seria” en general. Y aún otra prueba más la dan las grabaciones, en pleno apogeo en aquella época: en 1939, el catálogo de una conocida compañía discográfica alemana ofrecía 900 títulos (!) referidos de manera exclusiva a canciones populares de cariz político¹⁶³.

¹⁶⁰ FRÖHLICH, Elke (Vlg.). *Die Tagebücher...* Op. cit. pp. 314, 318, 319, 333, 369.

¹⁶¹ Citado por TAYLOR, B. & VAN DER WILL, W. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, p. 165.

¹⁶² El mismo Goebbels, muy consciente del poder de difusión de la radio, regaló cientos de miles de aparatos a los alemanes esparcidos por todos los confines del Reich.

¹⁶³ TAYLOR, B. & VAN DER WILL, W. Op. cit. p. 175.

Centrémonos, de nuevo, en los *Reichsmusiktage*, concretamente en la edición de 1938 que, a pesar de conceder un peso específico muy notable a la celebración del 125 aniversario del nacimiento de Richard Wagner, se hizo mucho más célebre por la exposición extraordinaria *Entartete Musik*¹⁶⁴. Organizada por el entonces Intendente General del Deutschen Nationaltheater de Weimar, Hans Severus Ziegler, esta exposición parece que seguía un cierto paralelismo intencional con la de *Entartete Kunst*¹⁶⁵ celebrada el año anterior en München, esto es: mostrar al público lo que artísticamente -en esta ocasión musicalmente- no era admisible en el Reich. Así, a finales de mayo de ese año 1938 se pudieron observar, en pabellones contiguos, las dos caras radicalmente opuestas de la visión que el nacionalsocialismo tenía de la música. Goebbels pronunció un discurso inaugural de carácter institucional para los *Reichsmusiktage* en el que acentuó lo exitoso de la labor de la RMK como organismo regulador de la música en Alemania, prueba de lo cual iba a ser el festival que aquel día se abría al público; también insistió sobre la importancia de que el talento de los jóvenes músicos alemanes se abriera al mundo y a través, también, de los *Reichsmusiktage* como aparador excepcional que el Reich ponía a su disposición¹⁶⁶. Ziegler, por otra parte, se encargó del discurso correspondiente a la inauguración de la exposición de *Entartete Musik*, un discurso éste mucho más subjetivo, a menudo desacomplejadamente difamatorio y cargado de crítica destructiva e intransigencia^{167 168}. Si hay que remitirse a los hechos, parece que, mientras a un lado se podían escuchar canciones populares y patrióticas, marchas, fanfarrias y algunas pocas obras de “música seria” (como el *Festliches Präludium* (1913) de Richard Strauss, o el estreno de la ópera *Simplicius*

¹⁶⁴ Literalmente “música degenerada”. Ver PRIEBERG, Fred K. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/M., 1982. Fischer, pp. 276 – 280, así como WULF, Joseph. *Musik im Dritten Reich*. Gutersloh, 1963. Sigbert Mohn Verlag, pp. 325 – 329 y 414 – 423.

¹⁶⁵ Son innumerables los volúmenes que aportan información sobre el tema, aunque por su rigor y detalle posiblemente merezca especial consideración BARRON, S. *Degenerate Art: The Fate of Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, 1991. Los Angeles County Museum of Art & Harry'n Abrams Inc. Publishers.

¹⁶⁶ KATER, M. *The Twisted...* Op. cit. p. 183.

¹⁶⁷ ZIEGLER, Hans Severus. *Entartete Musik: eine Abrechnung*. Düsseldorf, 1938. Völkischer Verlag.

¹⁶⁸ Cf. LEVI, op. cit. p. 96.

Simplicissimus de Ludwig Maurick), en el pabellón 8 del Kunstpalast am Ehrenhof, dedicado en aquella ocasión a la *Entartete Musik*, se dieron cita algunos autores emblemáticos, ya proscritos por la razón que fuera, así como la opereta y el *jazz*. Entre el fondo documental exhibido en las cincuenta vitrinas que se pusieron a disposición, se encontraban seis cabinas de audición con gramófonos en las que cualquiera que hubiera pagado el módico precio para visitar la exposición podía escuchar muestras de obras de Hindemith, Schönberg o Kurt Weill; en la correspondiente a este último, así como en la que se podían oír fragmentos de *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek, autores -y obras- ambos muy queridos por el público y cuya música no se había podido volver a escuchar en Alemania desde 1933, se formaron largas colas que, a veces, obligaron a esperar durante varias horas.

Ziegler, en su labor de documentación, sacó los nombres de los artistas de música ligera y *jazz* que se dieron cita en la exposición de las listas publicadas unos meses antes (diciembre de 1937) por la *Reichsmusikprüfstelle* de Drewes; para otros nombres relacionados con la “música seria” así como para la provisión de materiales confió en su director del Teatro de Weimar, Paul Sixt, y también en Herbert Gerigk, que tenía acceso a los archivos políticos de Rosenberg. En total se mentaron cerca de doscientos nombres, entre ellos -a parte de los ya citados- Mendelssohn, Meyerbeer, Maler, Zemlinsky, Stravinsky (que tenía la opinión de los alemanes dividida, incluso entre los círculos afines al régimen, a veces por cuestiones realmente de estilo, a veces por sus abiertas simpatías con el fascismo)¹⁶⁹, Bartok (tolerado también pero que expresamente había pedido se le concediera el honor de formar parte de la exposición), Alban Berg y Anton Webern, Karl Amadeus Hartmann, Victor Ullman, Erich Korngold, Oscar Straus y un largo etcétera.

Los *Reichsmusiktage* se inauguraron el 22 de mayo (algo más tarde, el 24, la exposición de *Entartete Musik*) y, tal como estaba programado, se

¹⁶⁹ Para más sobre este aspecto ver EVANS, Joan. *Die Rezeption der Musik Igor Stravinskys in Hitlerdeutschland* en *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), pp. 91 – 109.

extendieron por una semana hasta el día 29. Sorprendentemente para la organización, la exposición de “música degenerada” tuvo un gran éxito. Esto, sin duda, produjo cierta incomodidad. Pero por la misma razón de ese éxito, así como por el ciego convencimiento por parte de sus organizadores de que aquello tenía un alto valor pedagógico y moralizante, se mantuvo abierta hasta mucho más allá de los *Reichsmusiktage*, concretamente hasta el 14 de junio, y después se hizo itinerante marchando a Weimar¹⁷⁰, München y Viena durante el resto del año. De todos modos, y a pesar de este éxito innegable, la exposición *Entartete Musik* no tuvo el eco ni la publicidad que sí obtuvo su predecesora *Entartete Kunst* el año anterior. En primer lugar, los resquemores personales de Peter Raabe con Hans Severus Ziegler provocaron falta de apoyo para la exposición desde la RMK. Pero, sobre todo, las mayores causas fueron políticas, ya que hacía escasamente dos meses que se había producido la anexión de Austria (13 de marzo) y los ojos de la mayoría de altos mandos del Reich ya estaban puestos en Checoslovaquia y en Polonia, con todas las tensiones internacionales que estos actos y las abiertas y amenazadoras proclamas de Hitler estaban provocando¹⁷¹.

A partir de 1939, con el comienzo de la guerra, no variaron mucho las políticas de acción de la RMK. El sentido y peso institucional del ente creado para gestionar la música estaba bien asentado, y la hasta entonces tormentosa relación entre Drewes y Raabe se había apaciguado notablemente. Con la intensificación de la persecución de los judíos retomada a finales de 1938 la RMK reforzó también sus actos de censura. Así, ya en septiembre de ese año, se emitió una nueva lista de “música inaceptable para el Reich” a la que siguieron otras tres posteriores, en 1940, 1941 y 1942. La guerra comportaba también una nueva división política del mundo entre países “amigos” y “enemigos”. Esto se veía reflejado en música, pues dependiendo de donde soplara el viento, cierta música se permitía, o no, y esto en la RMK se traducía en renovaciones, revisiones y readaptaciones de decretos, pocos de los cuales

¹⁷⁰ Raabe, nacido en Weimar, se negó a visitarla por desavenencias con Ziegler provocadas por viejas heridas relacionadas con el ADMV.

¹⁷¹ Cf. LEVI, E. Op. cit. p. 97; WULF, J. Op. cit. p. 414.

eran nuevos. Algo que sí fue realmente nuevo fue la creación de la *Reichsstelle für Musikbearbeitungen* el 1 de mayo de 1940. Su artífice fue, una vez más, Heinz Drewes, que contó con la asistencia especial del musicólogo Hans Joachim Moser, y su cometido era la recuperación -y readaptación, sobre todo política y racial- de obras olvidadas del pasado, sobre todo óperas y operetas de los siglos XVIII y XIX, como algunas de Ch. W. Gluck, Weber o Spohr. También, como cabía esperar, hubo políticas de acción cultural en los países ocupados, y sobre las que Goebbels procuró ser muy claro: lo alemán debía imponerse sólo si iba a ser lo mejor, y si no cabía esa posibilidad debía descartarse cualquier intento al respecto e ignorar lo existente en el territorio ocupado. Drewes, responsable de implementar estas políticas fuera del Reich, intentaba sistemáticamente organizar, por ejemplo, una “orquesta del Reich” o “alemana” en cualquier nuevo territorio ocupado, que obviamente tenían índices de éxito muy variables.

Se encendió también una nueva polémica que nació del traslado de Baldur von Schirach, hasta entonces responsable máximo de las HJ, a Viena como Gobernador General del Reich; esto pasaba en 1939. Schirach, sintiéndose superior en cuanto a criterios musicales, actuó en numerosas ocasiones al margen de las regulaciones del Ministerio de Propaganda y, por ejemplo, protegió en su virreinato a Richard Strauss que, como ya se ha explicado anteriormente, había sido castigado por la oficialidad en Alemania hacía unos años.

La guerra también provocó un desvío en la atención de los asuntos musicales a nivel interno, esperable si se atiende al lógico cambio de prioridades. Esto no dejó de traer problemas con los subordinados Raabe, Drewes y otros, que sintiéndose desatendidos actuaban a veces por cuenta propia incurriendo a menudo en faltas y desacatos, aunque este tipo de pequeños conflictos se solían resolver con simples broncas o regañinas.

De todos modos, y muy a pesar de lo institucionalmente asentada que aparecía, la sensación general que a nivel interno se respiraba en la RMK era de caos y desorganización, hasta el punto en que a Goebbels se le ocurrió reemplazar a Raabe y reubicar a Furtwängler en su lugar, cosa que al final no pasó. En su afán por encontrar alguna solución, lo que sí hizo el Ministro de Propaganda en aquellos años fue requerir de nuevo a Hans Hinkel para que volviera a reorganizar la RKK en profundidad en base a unas intenciones que, por lo menos idealmente, incidían de raíz en el concepto aplicado hasta el momento:

“...it be completely re-organised, totally separated from the ministry, and become a movement rather than an administrative machine.”¹⁷²

Pero incluso después de esta nueva y, en apariencia, radical reforma, no se perciben cambios destacables en el funcionamiento de las cámaras.

En definitiva, entre 1939 y 1945, año en que se disolvió la RMK coincidiendo con el final de la guerra, no se observan muchos más acontecimientos destacables, probablemente por pérdida de protagonismo institucional y político, muy a pesar de la importancia que se le daba a la música y a las actuaciones en vivo en el ejército como medio de distracción y propaganda para los soldados, especialmente en los frentes, aunque casi siempre se trataba de música ligera, cuya regalmentación y objetivos estaban claros y, sobre todo, respondía a otro tipo de necesidad.

¹⁷² Citado en LEVI, E. Op. cit. p. 38.

Música fuera del ámbito competencial de la RMK

A pesar del empeño que, como hemos visto, puso Goebbels en convencer a todo el mundo -especialmente, por supuesto, a Hitler- de la necesidad de centralizar las competencias sobre el panorama musical, y de los ingentes esfuerzos posteriores en esa dirección, fueron varios aspectos, y por razones diversas, los que escaparon a esa voluntad que, por otro lado -valga decirlo- no era unánime.

Ya hemos hablado del NSKG de Rosenberg, que acabó absorbido en 1937 por el KdF. A pesar de ello, la gestión del importante archivo político-cultural de la institución, producto de la larga e industriosa dedicación de Rosenberg, quedó a manos del musicólogo Herbert Gerigk, leal amigo del feroz oponente de Goebbels, y que a menudo se siguió utilizando en contra del Ministro de Propaganda. Hemos hablado también de los todavía cuatro años de independencia de que gozó el ADMV bajo la presidencia y protección de Peter Raabe, así como de las orquestas con músicos parados que organizó Robert Ley en el KdF, y que desarrollaron una notable actividad en industrias y otras entidades del mundo empresarial llevando ocio gratuito a esos ámbitos, cosa que nunca antes se había hecho (por lo menos de manera organizada) y que suponía una interesantísima jugada propagandística que estuvo teniendo una magnífica acogida entre las gentes. También la Musicología, así como la enseñanza de la música en general, quedaron fuera del control de Goebbels, siendo gestionadas por el Ministerio de Educación que, aunque nunca realizó una gran labor en la medida de sus enormes posibilidades debido a la pequeñez de miras y a la ineficacia en general de su responsable, el ministro Bernhard Rust, no tuvo nunca que preocuparse por perder las competencias en esos asuntos; por su parte, Goebbels tampoco demostró nunca un gran interés por detentar ese control, y Rust en ningún caso significó la persistente molestia que sí fue Rosenberg.

Pero hubo aún otros aspectos, algunos de ellos francamente destacables, que escaparon a la particular normativa de la RMK, incluso alguno de ellos a la influencia de Goebbels, desde cualquier punto de vista.

El primer caso de este tipo, digno de mención, fue el de la *Hausmusik*, un fenómeno realmente interesante para el nazismo. Larga y firmemente enraizada en la tradición más alemana, la *Hausmusik* era toda aquella música que se desarrollaba en familia, en la intimidad de los hogares o, como mucho, entre amigos en los patios de las casas, en pequeñas instalaciones domésticas o comunales, o en las fiestas vecinales. Los intérpretes, en la mayoría de casos personas sin formación académica, solían ser los mismos miembros de las familias, amigos y, a veces, pequeñas asociaciones locales formadas por aficionados, como coros, conjuntos de música popular, etc. A pesar de tener un tan innegable como sólido pasado, la *Hausmusik* atravesaba un momento bajo en los años 1930 por causa de la crisis económica. La tremenda pérdida de poder adquisitivo de muchas familias había hecho que bajara dramáticamente la demanda de instrumentos musicales, con lo que muchos comerciantes del sector habían ido a la quiebra. Después de 1929 muchos instrumentos salieron a la venta de casas particulares que ahora necesitaban cubrir necesidades más apremiantes; llegó rápidamente un punto en el que había tal volumen de oferta que ya nadie daba un céntimo por esos instrumentos y, por ejemplo, muchos pianos y guitarras acabaron descuartizados para servir como leña en las estufas de las casas.

El nacionalsocialismo tuvo varias razones para querer reimpulsar el aletargado fenómeno de la *Hausmusik*. En primer lugar, y teniendo en cuenta que para el nazismo la familia era un pilar social y político de primer orden, es comprensible que se viera en la *Hausmusik* una magnífica vía de penetración propagandística -y, por tanto, de control del grupo- en el mismísimo corazón de la sociedad. En segundo lugar, todo este fenómeno podía dar de comer a un ingente número de profesores de música que habían estado impartiendo, años atrás, de modo privado en las casas, y que ahora

engrosaban, si no directamente las filas del paro, posiblemente las del hambre y el descontento, peligro social del cual era muy consciente el nazismo y que quería evitar a toda costa. Una tercera razón tuvo que ver con el significado filosófico del fenómeno de la *Hausmusik*, que se vinculaba fuertemente con los elementos culturales *völkisch* de arraigo a las tradiciones, a la tierra y a lo más autóctono, *ergo* a los sentimientos nacionalistas. Un aspecto que utilizó con relativo éxito esta deriva fue el de la oposición humano *versus* técnico, sobre todo inculcando a la gente que la música estaba siendo amenazada por la llegada de la componente sonora en el cine¹⁷³ y también por las grabaciones en disco; esta segunda cuestión asustaba mucho a la mayoría de los músicos, un buen número de los cuales veían en la nueva posibilidad de replicar las interpretaciones musicales a placer del oyente, y a costes imbatibles, el final de sus carreras. Las corrientes *völkisch* en el nazismo, por tanto, eran principales interesadas, también, en promover la *Hausmusik*, que se practicaba en vivo y que, por sus características intrínsecas, favorecía el estrechamiento de los lazos familiares y de los grupos sociales nucleares, y que esto, idealmente, llevaba a debilitar el individualismo y a fortalecer la consecución de los objetivos de la gran *Volksgemeinschaft* que era el pueblo alemán¹⁷⁴. Esto, de por sí, no se contraponía a los intereses de Goebbels, aunque tampoco estaba entre sus prioridades; pero sí lo estaba en las de Rosenberg y, por tanto, servía como punto de presión.

A pesar de todo, Goebbels volvió a ganar, una vez más, la batalla, y consiguió que la *Hausmusik* quedara institucionalmente bajo la égida de la RMK. Pero, ¿hasta qué punto se puede considerar este hecho como una batalla completamente ganada? Por la misma naturaleza de sus integrantes y desarrollo, la *Hausmusik* era un mundo extremadamente difícil de controlar, y que a ojos del nazismo necesitaba, para empezar, una purga importante, pues mucha de la música que se interpretaba en estos encuentros estaba, por

¹⁷³ Recordemos que a merced de ello muchos músicos vieron prescindidos sus servicios en los cines en aquella época; se trataba de un sector con un cierto peso específico que en poco tiempo vio muy empeorado su *modus vivendi*.

¹⁷⁴ Ver KATER, M. H. Op. cit. pp. 130 – 133.

ejemplo, notablemente contaminada de elementos no arios o simplemente inconvenientes. Era el caso de la mayoría de la música cantada de J. S. Bach, mayoritariamente remitida a pasajes bíblicos o al ámbito litúrgico protestante; o también de los miles de *lieder* de Schubert, Schumann o Brahms, exitosísimos habituales en las veladas familiares, y cuyos textos habían sido escritos en muchas ocasiones por poetas y letristas judíos, por no citar las canciones de Mendelssohn así como un buen número de pasajes operísticos de Meyerbeer, muy populares por su sencillez y buen efecto; dicho sea de paso, también el *jazz* había entrado en las veladas íntimas de los alemanes.

Tanto por parte de las facciones *völkisch* como de las menos conservadoras hubo varios intentos por introducirse de manera efectiva en el codiciado mundo de la *Hausmusik*. Así, desde las imprentas nazis se publicaron un buen número de canciones y composiciones de nuevo cuño, especial y cuidadosamente ideadas a tal efecto. Algunos de los compositores más agraciados por este tipo de encargos fueron Bruno Stürmer y Ernst Pepping que, análisis cualitativos aparte, llegaron a gozar de una cierta popularidad. Sin embargo, tal vez fueron estos, en su discreción, los mayores éxitos de intervención; la *Hausmusik* pertenecía a los ámbitos más privados y, por lo tanto, su supervivencia era libre y escurridiza, imposible de controlar. Hubo mucha “colaboración ciudadana” en forma de denuncias cuando alguien oía a sus vecinos entonar cierta melodía de Mendelsohn, o un piano aporreado con ritmos frenéticos o armonías extrañas que sonaban a *jazz*. Pero a pesar de que la policía y la Gestapo investigaban casi cada caso, la mayoría de las veces se trataba de denuncias en falso originadas por rencillas personales, o simplemente era imposible constatar lo denunciado.

La *Hausmusik*, a su vez, fue un substrato fundamental para otro gran promotor de la música que quedó siempre al margen de la RMK: Las *Hitlerjugend* (HJ). Esta importantísima institución nacionalsocialista, así como su sección femenina, el *Bund Deutscher Mädel* (BDM), tenían como cometido principal la instrucción completa de las generaciones venideras de alemanes y

alemanas; obviamente, esto les daba un enorme poder de influencia que iba más allá de los jóvenes. La música, considerada parte fundamental de la educación de un buen alemán, fue en las HJ y en el BDM un cuidado objetivo, y para su enseñanza, sobre todo en los niveles iniciales, se estuvo tomando mucho material prestado de la *Hausmusik*, considerado perfectamente válido. El problema de control de estos materiales, un verdadero dolor de cabeza en los ámbitos privados, desaparecía por cuanto las HJ eran una institución oficial perfectamente regularizada y sometida a los más rigurosos y eficaces controles internos: las posibilidades de filtraciones indeseadas, en este caso, eran realmente mínimas.

La utilización de la música por parte de las HJ era de una importancia pedagógica capital y tenía dos objetivos principales:

*“... to utilize music, with its ideological and character-building potential, within its ranks in order to raise better leaders, and to infiltrate the existing music establishment with a view to planting its representatives there and bending existing standards to suit its own revolutionary needs.”*¹⁷⁵

En base a esto, Baldur von Schirach, líder de las HJ¹⁷⁶, consiguió que en 1937 la música fuera declarada materia de enseñanza obligatoria en su institución. Esto impulsó la creación de un importante cuerpo de instrucción musical en forma de conservatorios y escuelas de música que se expandieron rápidamente por todo el país y, más tarde, también en Austria. Así, en 1939 existían ya 35 escuelas de música de las HJ, número que se incrementó de manera notable durante la guerra. Esta fuerza encuentra sus causas, en buena medida, en el poco interés que, como se ha comentado anteriormente, siempre mostró el Ministerio de Educación para con sus deberes al respecto. Así, la falta de una educación musical de calidad en las escuelas produjo un fuerte flujo de niños y jóvenes hacia las HJ, cuestión que, además, muy a menudo

¹⁷⁵ KATER, M. H. Op. cit. p. 135.

¹⁷⁶ Hasta 1940 en que fue destinado a Viena como Gauleiter; le sucedió Artur Axmann, de línea continuista.

no suponía ningún esfuerzo económico para cualquier familia, incluso las más modestas¹⁷⁷. Es sintomático observar como en 1935, año en el que la filiación a las HJ aún no era obligatoria¹⁷⁸, la mitad de los jóvenes alemanes entre 10 y 18 años tomaban, de algún modo, parte activa en la gran variedad de actividades que esta institución ofrecía, incluidos campamentos vacacionales, torneos deportivos, competiciones culturales, ocio, etc. Esto era debido, por un lado, a lo atractivo de esa variedad en la oferta; por otro lado, al tratarse de una institución tan importante ideológicamente estaba muy subvencionada por el estado, y esto permitía la imposición de cuotas extremadamente competitivas, tanto que, al poco tiempo de la toma del poder en 1933 se quedó prácticamente sin rivales, a excepción de algunas agrupaciones similares que, por tradición de voluntariado, sobrevivían en las iglesias católica y protestante; con la ruptura paulatina de relaciones del régimen con las iglesias también sus asociaciones juveniles decayeron hasta dejar prácticamente de existir en 1938¹⁷⁹.

Las HJ se convirtieron, de facto, en la institución a cargo de la educación musical en Alemania. Y no sólo a nivel popular: la creación de conservatorios propios en Weimar, Berlín y Graz, por ejemplo, permitió a sus estudiantes obtener el grado de “músico profesional”, y sólo se podía ingresar en ellos si se tenían 18 años de edad (17 para las chicas), así como probada y suficiente educación musical previa como para poder garantizar un seguimiento exitoso de los niveles venideros.

Además de todos estos incentivos, las HJ convocaban con fluida periodicidad numerosas actividades que ampliaban la experiencia musical: campamentos, cursos y seminarios de carácter extraordinario, celebraciones, festivales, participación en actos de las SS, el KdF y el DAF, todo tipo de concursos: canto, coro, instrumentales, composición, etc. Este amplio elenco de

¹⁷⁷ Se observaba meticulosamente el talento de los candidatos, así como el poder adquisitivo de las familias y, en función de estas consideraciones previas, se concedían muchas becas que, a menudo, cubrían el 100% de los estudios.

¹⁷⁸ Se estableció en 1939.

¹⁷⁹ Fueron prohibidas; muy pocas sobrevivieron y tuvieron que hacerlo en clandestinidad.

actividades era atractivo, no sólo para los jóvenes, sino también para docentes y otras personas con los más variados intereses, por lo que normalmente gozaban de una excelente acogida¹⁸⁰.

Sin llegar a tener el peso ni la entidad de las HJ en la parcela musical, las Waffen-SS también desarrollaban esta disciplina, sobre todo con el objetivo de nutrir sus bandas, imprescindibles en todo tipo de eventos. El vínculo entre ambas entidades era estrecho pues buena parte de los devenidos veteranos en las HJ pasaban a las SS por simple lógica de continuidad, y los más interesados por la música tenían la posibilidad de formar parte del SS-Musikkorps. Un hecho relevante en este sentido fue la fundación, en verano de 1941, de la SS-Musikschule de Braunschweig, que estuvo dando formación musical de calidad a sus integrantes hasta que las instalaciones fueron destruidas en un bombardeo en 1944. Esta sección musical de las SS tampoco estuvo nunca bajo el control de Goebbels.

Cabe decir que la composición de nueva música fue también promovida, tanto desde las HJ como desde las SS. Algunos de los compositores que más resonaron en esos ámbitos fueron Wolfgang Stumme (también máximo responsable de la sección de música de las HJ), Fritz Jöde y Cesar Bresgen; sus cometidos al respecto solían moverse entre la composición de himnos y marchas hasta cantatas y oratorios de celebración como *Der Strom*, fruto de la colaboración entre Bresgen y Hans Baumann, estrenada en 1943.

Pero todavía queda un importantísimo capítulo que quedó fuera del dominio de la RMK aunque no del de Goebbels: la ópera, cuyo tratamiento, y dada la naturaleza de esta investigación, necesita de un capítulo aparte.

¹⁸⁰ Ver BUDDRUS, Michael. *Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik*. München, 2003. K. G. Saur Verlag GmbH, pp. 162 – 172.

Richard Strauss

En 1933 Strauss era, sin duda, una figura de reconocido y aclamado prestigio internacional. Su música, a juicio de los nazis, era perfectamente encuadrable dentro de un estilo postromántico sin influencias “modernas”¹⁸¹ y, en general, libre de “contaminaciones”¹⁸² importantes. Eran realmente numerosas y variadas las razones que apuntaban a él como candidato ideal a presidir la RMK, en parte, también, gracias a ciertos gestos que fueron vistos con muy buenos ojos (y algunos de ellos malinterpretados a sabiendas) como la sustitución del director judío Bruno Walter a quien en marzo de 1933 se había prohibido realizar sus conciertos con la Filarmónica de Berlín; Strauss se dejó convencer (parece ser que tras bastante insistencia) por la entonces agente de conciertos de la Filarmónica Luise Wolff y donó sus honorarios para ayudar al mantenimiento de la orquesta, que por aquel entonces atravesaba una situación de gran precariedad¹⁸³. También accedió a sustituir a Arturo Toscanini cuando éste renunció a dirigir en el Festival de Bayreuth por razones políticas, aunque parece ser que lo hizo no tanto para hacerse notar ante el Reich como por complacer a Winifred Wagner, directora del festival, que con el asunto se había quedado en una comprometida posición como organizadora en el año del cincuentavo aniversario de la muerte de su suegro, Richard Wagner¹⁸⁴. También en varias ocasiones fue preguntado sobre Schönberg y sobre el atonalismo y el dodecafonismo, a lo que siempre había contestado en sentido muy crítico, incluso a veces con poco decoro¹⁸⁵. Todo sumaba, pero indudablemente lo más importante era que a Strauss le tenía en

¹⁸¹ Véase nota nº 76.

¹⁸² Para más sobre el uso, durante el nazismo, de palabras procedentes de campos científicos (especialmente la medicina) llevadas a otros ámbitos, y sobre el poder de legitimación que adquirirían, ver CHAPUTOT, J. *El nacionalsocialismo y la antigüedad*. 2008. Presses Universitaires de France, así como <file:///C:/Users/Enric/Downloads/Dialnet-LaMedicinaNacionalsocialista-2917100.pdf> (2/12/16)

¹⁸³ KATER, Michael. H. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. New York, 2000. Oxford University Press, pp. 220 – 221.

¹⁸⁴ Las relaciones personales de Strauss con la familia Wagner se habían visto progresivamente socavadas por cuestiones filosóficas a partir del estreno de *Also sprach Zarathustra* en 1896. Desde hacía algún tiempo Strauss intentaba restablecerlas a través, sobre todo, de Winifred.

¹⁸⁵ KATER, M. H. Op. Cit. p. 212.

el punto de mira Joseph Goebbels, que veía en aquel compositor y director alemán de fama internacional a un muy lujoso embajador cultural del Tercer Reich. Si a esto le añadimos que en ocasiones se había pronunciado políticamente en sentido conservador lo cual, en el caso de Strauss y vistos sus diarios personales y algunos intercambios epistolares con familiares directos y amigos de confianza (su hijo Franz, Hoffmannstahl, etc.) es tan anecdótico como contradictorio, y que en ocasiones había manifestado abierta y públicamente –¡esta vez sí!- su desconfianza en la capacidad de gestión cultural, en particular, y de gobierno, en general, de la República de Weimar¹⁸⁶, ya no extraña en absoluto que Goebbels se fijara en él, tanto como para ofrecerle la presidencia de la RMK.

Aunque de cara a la galería se pretendió lo contrario, y hasta mucho más tarde no se averiguó la verdad, la designación no atrapó a Strauss por sorpresa. Tras ciertas investigaciones realizadas a principios de los años 1990 salieron a la luz pruebas claras de que el compositor estuvo durante algún tiempo ejerciendo presión a varios niveles para que los ojos de los nacionalsocialistas se posaran en él¹⁸⁷. ¿Por qué podía querer Strauss, a su edad y con su posición, un lugar en el funcionariado nazi? Es interesante lo que expone Kater al respecto:

“Strauss certainly did not have to do so for financial reasons, for he was a wealthy man; he was in no need of additional publicity; and in 1933 he was not yet under any sort of political pressure. The answer is not, as one German musicologist has contended¹⁸⁸, that he was a power-hungry, dyed-in-the-wool National Socialist, but that he saw in the dictatorship of Hitler a convenient if somewhat distasteful tool to realize goals he himself had been anticipating for decades. Admittedly no friend of the democracy of Weimar,

¹⁸⁶ KATER, M. H. Op. Cit. p. 215.

¹⁸⁷ STEINWEIS, A. E. Op. cit. pp. 47 - 48.

¹⁸⁸ El autor se refiere a Gerhard Splitt en *Richard Strauss, 1933 – 1935: Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*. Pfaffenweiler, 1987. Centaurus. Ver nota 73 del primer capítulo de KATER, M. H. *The Twisted Muse...* Op. Cit. p. 245.

Strauss believed that a dictatorial regime could finally implement the changes toward neocorporatism that would benefit the German musical profession, and in particular composers, on behalf of which he had been toiling since the beginning of the century. As newly available documents from the Strauss family archive in Garmisch reveal, three goals were foremost in his mind. First, he wanted to upgrade musical culture in the country by instituting throughout the highest level of training and performance. Second, he wished to increase the profit share of serious composers vis-à-vis light-music composers, among whom he most detested the creators of operettas such as Franz Léhar, a constant object of his vilification. Third, he aimed to extend the period of copy-right for serious-music compositions, for the sake of composers and their heirs."¹⁸⁹

La argumentación es clara y convincente, y hoy día supera sobradamente cualquier prueba documental posible. No es de extrañar, pues Strauss contaba con una amplia experiencia como gestor cultural adquirida a través de su trabajo, desde 1898, por la reivindicación de los derechos de autor para los compositores alemanes; era su larga y pesada cruzada particular, ansiaba ese éxito y, probablemente lo merecía como nadie.

Uno de los acontecimientos realmente decisivos a la hora de acotar el inicio de las relaciones de Strauss con el Reich tuvo lugar el 22 de julio de 1933. Esa noche Strauss dirigía *Parsifal* en el Festival de Bayreuth. A la representación asistió también Adolf Hitler y durante el segundo descanso Winifred Wagner tuvo a bien presentar a ambas personalidades. Strauss habló con el Führer sobre varios temas: estaba preocupado porque la frontera con Austria estaba entonces cerrada y veía peligrar con ello su importante implicación con el Festival de Salzburg en verano y, con ello, el estreno de *Arabella* en octubre. También le habló del mantenimiento financiero del teatro, sobre el tema de la protección de los derechos de autor, y finalmente sobre los despidos indiscriminados que estaban sufriendo algunos amigos

¹⁸⁹ KATER, M. H. *The Twisted Muse*... Op. Cit. p. 18.

suyos, excelentes profesionales del sector como el director Leo Blech, por razones de religión. Hitler le escuchó y, aunque no pareció dar tan buena acogida a este último punto, calificó la conversación de distendida y agradable, del mismo modo que Strauss.

Entró, por tanto, en la esfera de la elite gubernamental, al principio con buenos resultados ya que se le concedieron todos los permisos para ir a Austria, y los presupuestos para el teatro fueron, efectivamente, mejorados con rapidez. También fue citado por Joseph Goebbels con la intención de tratar en profundidad el asunto de la protección de los derechos de autor y salió satisfecho y esperanzado de despachar con él. Esto cautivó especialmente al compositor pues en los años de Weimar no había obtenido apenas respuesta a sus demandas al respecto. El tema de los amigos judíos, de momento convenientemente silenciado, le acabaría trayendo, sin embargo, más disgustos que alegrías.

Fue así, pues, como en noviembre de 1933 Richard Strauss fue nombrado Presidente de la Cámara de Música del Reich y, con ello, se convertía a todos los efectos en la máxima autoridad en asuntos musicales de Alemania.

Goebbels quiso compensar a Strauss por haber aceptado el cargo y en 1934 creó una agencia central del Estado para la protección de los derechos de autor adhiriéndose inmediatamente a la Convención de Berna, que extendía esta protección hasta cincuenta años después de la muerte del compositor; de este modo Strauss culminaba con los mejores logros su larga lucha en este terreno.

Sin embargo, esta buena sintonía con el Reich duró relativamente poco. Al principio porque Strauss puso en marcha la maquinaria de la Cámara, de manera destacable contra el *jazz*, la música de cabaret, las operetas y la música ligera en general. Esto enseguida produjo roces con los gustos de Goebbels y de un sector importante del NSDAP en general. Pero, sobre todo, el astuto ministro de propaganda también se daba cuenta de las indeseadas

consecuencias que podía traer ser demasiado represivo con algo ocioso que tenía tanta aceptación entre los grandes públicos.

Strauss no tardó en mostrar su irritación porque, a tales efectos, las instancias superiores interferían constantemente en sus funciones, y además de no dejarle desarrollar la labor de su cargo con normalidad aún se le exigía la aplicación de ciertos protocolos que él consideraba, como poco, auténticas pérdidas de tiempo. Fue éste el caso, por ejemplo, de tener que ocuparse de censurar a Felix Mendelssohn, judío de nacimiento; llegaron a pedirle que escribiera nueva música para el *Sueño de una noche de verano*, encargo que declinó. Lo intentarían, por cierto, decenas de compositores (entre ellos Carl Orff) sin llegar nunca –y como cabía esperar- a una calidad equiparable a la de Mendelssohn. Valga decir que Strauss estuvo realmente poco atento al tema de la purga de judíos en la RMK, probablemente porque no tan sólo no tenía nada especial contra ellos sino por los lazos personales -no sólo de amistad, sino también familiares- que tenía con muchas personas que profesaban esta religión. Estas cuestiones, para él irrelevantes, pero en las que obstinadamente se le pedía que invirtiera su tiempo, hicieron que se desanimara rápidamente de la gestión delegando cada vez más sus propios deberes en el gerente de la institución, Heinz Ihler. A ello hay que sumar el hecho de que las relaciones entre Strauss y el vice-presidente de la Cámara, el director Wilhelm Furtwängler, no eran buenas. Delegar fue, en el caso de Strauss, un claro error. Como consecuencia de ello se oyeron algunas voces críticas desde el interior mismo de la RMK que se quejaban de que el presidente siempre estaba de viaje o componiendo en Garmisch, por lo que la institución quedaba inaceptablemente desatendida y, en consecuencia, no funcionaba adecuadamente¹⁹⁰. Esta circunstancia fue la punta de lanza que aprovechó Alfred Rosenberg para intentar erosionar, una vez más, a Joseph Goebbels en su enconada batalla personal por desprestigiarle. Y esta misma refriega acabó con la presidencia de Strauss, y aún después le acarrearía numerosos problemas que llegaron a ponerle en situaciones francamente delicadas. No faltará razón en afirmar que Strauss, inopinadamente, se

¹⁹⁰ Carta de Ihler a Hinkel, 22 de mayo de 1935, RG.

encontró en un virulento fuego cruzado. Pero algunas razones más, bien referidas a él sólo y a su especial actitud hacia su superior y el cumplimiento de sus propios deberes, le llevaron a un también lógico fracaso final.

En 1934, como es sabido, decaía la influencia de Rosenberg a todos los niveles y de manera inexorable. A pesar de todo, y empujado por el resquemor que le producía el hecho de que Hitler no le hubiera destinado un lugar notable en el gobierno -y del que veía a Goebbels como usurpador-, se resistía a abandonar totalmente el ámbito de la cultura. Esta circunstancia le llevó a diversos intentos por reafirmarse ante el Führer, a quien pretendía convencer obstinadamente de que la cultura, importantísima por razones ideológicas, no estaba siendo gestionada -¡por lo menos!- con el debido cuidado. Seguía, por tanto, la guerra contra Goebbels, y con todavía más encono, si cabe. Así que, enterado de los pequeños roces que se estaban produciendo con Strauss, puso su eficaz despacho del KfdK a investigar. Aparte de lo que ya se sabía desde la misma Cámara descubrió, al cabo de poco, que el compositor estaba trabajando en una ópera (*Die schweigsame Frau*) que tenía como libretista - y por tanto íntimo colaborador- al judío Stefan Zweig. Goebbels se enteró del asunto y aprovechó un encuentro que tuvo con Strauss en Bayreuth, a donde había ido a dirigir el Festival Wagner por segundo año consecutivo, y le informó de que, debido a la autoría del libreto y, dado el actual estado de cosas, el estreno de la ópera podía hallar problemas en Alemania. Ambos decidieron hacer llegar el texto a Hitler que, tras haberlo leído y no haber encontrado razón alguna para censurarlo, dio el visto bueno para seguir adelante con la puesta en escena de la ópera. Se acercaba el día del estreno y las pertinaces pesquisas de Rosenberg aún le llevaron a descubrir que la mujer del director del teatro donde se iba a estrenar *Die schweigsame Frau* (Dresde, 1935) también era judía. El director, presionado por las circunstancias, fue obligado a eliminar el nombre del libretista de carteles y programas. Pero Strauss se dio cuenta de ello poco antes del estreno e hizo enmendar el despropósito. El hecho se tomó como un desacato y se le atribuyó falsamente al director del teatro, por lo que se lo quitaron de en medio obligándole a

jubilarse. Strauss no quedó exento de castigo pues *Die schweigsame Frau* fue retirada de cartel tras unas pocas representaciones y prohibida en Alemania. Zweig, que residía en Austria, manifestó a tenor de los hechos que no quería volver a colaborar con Strauss pues “no concebía trabajar en un país donde se perseguía a sus hermanos judíos”¹⁹¹. Strauss le escribió una carta con fecha 17 de junio de 1935 (una semana antes del estreno de *Die schweigsame Frau*) en la que le explicaba que él no había aceptado la presidencia de la Cámara de Música por afección al Reich sino por “sentido del deber” y para “evitar males mayores”¹⁹². Esta carta fue interceptada por la Gestapo, que vigilaba estrechamente a Strauss, y fue enviada a la Cancillería dos semanas más tarde. Interesó descubrir, además, que Strauss trabajaba con una imprenta judía para la edición de sus partituras, que su hijo Franz estaba casado con la hija de un potentado judío checo, y que sus relaciones con este colectivo proscrito eran, en general, demasiadas. O por lo menos suficientes como para ponerle bajo seria sospecha.

Finalmente, Goebbels se vio demasiado presionado por la cadena de descréditos que arrastraba Strauss y le forzó a dimitir de su cargo de presidente de la RMK. Y así lo hizo el 6 de julio de 1935 alegando motivos de salud. Acto seguido fue declarado *persona non grata* por el régimen y al poco recibió de la Gestapo una copia de la carta dirigida a Zweig que le había sido interceptada, con ciertas frases clave convenientemente subrayadas en color rojo. Al respecto quiso contestar con otra carta dirigida personalmente a Hitler, fechada a 13 de julio, en la que le explica que sus palabras han sido malinterpretadas y, en términos vergonzosos –adaptados, probablemente, a lo que él pensaba que se querría oír...- clama su entereza como alemán afecto al régimen y solicita audiencia personal con el Führer. La carta no obtuvo respuesta. También fracasó en sus intentos por entrevistarse con Goebbels.

¹⁹¹ Carta de Stefan Zweig a Richard Strauss, 15 de junio de 1935.

¹⁹² Richard Strauss – Stefan Zweig, *Briefwechsel*, Frankfurt a. Main, 1957, pp. 141 – 142.

Strauss se sintió triste y decepcionado por cómo habían ido las cosas y, en privado y, a fin de cuentas, admitió sentirse más próximo a los perseguidos que a los perseguidores. Aun así, todo esto no le impediría escribir el himno de los Juegos Olímpicos de Berlín (1936) que, de hecho, no era un encargo del Reich sino del Comité Olímpico Internacional. El asunto no pasó inadvertido a Goebbels que veía como, de todos modos, la fama internacional de Strauss podía –y debía– ser de utilidad al régimen, por lo que le permitió viajar al extranjero para divulgar su obra y seguir actuando, así, como embajador cultural de Alemania. De este modo Strauss estuvo todo un año de gira con *Die schweigsame Frau*, sobre todo, y pudo darle la salida que le había sido impedida en su país. Se le permitió también estrenar obras supuestamente bien adaptadas a lo establecido, como la ópera pacifista *Friedenstag* (1938) cuyo libreto había firmado el ario Joseph Gregor (Strauss nunca se consideró satisfecho con su colaboración)¹⁹³, y se le llamó para dirigir su obra en el Festival de Música del Reich de 1938. Participó también como jurado en concursos y recibió premios y felicitaciones de cumpleaños del gobierno.

Es indiscutible que Richard Strauss mantuvo una actitud ambigua con el nacionalsocialismo. Si en algunas ocasiones era capaz de participar en el descrédito de colegas como Wilhelm Furtwängler o Paul Hindemith, en otras ocasiones mostraba un desdén peligroso no aceptando censurar a Mendelssohn, o llegando al extremo cuando defiende a su libretista judío Stefan Zweig.

Se trata, aún hoy, de un caso altamente dado a la controversia. Existen diversas teorías, provenientes mayoritariamente de sus biógrafos más destacados, que intentan explicar su conducta. De un lado, W. Panofsky¹⁹⁴ se muestra indulgente y, a la luz de los estudios de Wulf¹⁹⁵, habla de un Strauss fundamentalmente apolítico sólo guiado por el interés en preservar a su

¹⁹³ Según André Ross en *Richard Strauss: His life and work* (Toronto, 1976, Rococo Records) Zweig intervino de forma destacable, aunque en secreto, en la redacción del libreto de *Friedenstag*.

¹⁹⁴ PANOFSKY, W. *Richard Strauss*. Madrid, 1988. Alianza.

¹⁹⁵ WULF, J. *Musik im Dritten Reich*. Gutersloh, 1963. Sigbert Mohn Verlag.

familia y a su obra. De otro lado, G. Marek no se muestra tan comprensivo¹⁹⁶ y manifiesta que Strauss no tiene perdón aduciendo la imperturbabilidad del compositor frente a la persecución de los judíos, o lo cómodo que le resultaba poder atacar a Hindemith, que representaba su más próximo competidor en el campo creativo, así como poder quitarse de en medio a Walter o a Toscanini en dirección de orquesta. Marek define a Strauss como un personaje egoísta y oportunista, capaz de ir a favor o en contra en función de sus propios intereses: de aquí su aparente contradicción. Probablemente el error de Marek sea el de querer juzgar al artista por sus ideas. En todo caso este biógrafo es respondido, a su vez, por P. Heyworth¹⁹⁷ y por Norman Del Mar¹⁹⁸ que matizan, con voluntad perfeccionista y en cada momento, los gestos del músico. Y aún existen puntos de vista posteriores como el de Pamela M. Potter que, bastante coincidente con Panofsky en algunos aspectos, aunque con más perspectiva histórica¹⁹⁹, nos insta a no conjeturar tanto sobre lo que Strauss podía ser o pensar (¿oportunista? ¿antisemita? ¿nazi convencido o por conveniencia?) y a observar más lo que fue en realidad: músico, compositor y director de fama internacional, alemán, comprometido defensor de los derechos de autor, y un ciudadano de edad avanzada. Pero desde un punto de vista personal, lo interesante, en el caso de Strauss, es observar cómo afectó y qué desarrollo tuvo este período en su producción, sobre todo la evolución, por lo que hace a carácter y estilo, de sus obras compuestas entre 1933 y el final de su vida (1949).

¹⁹⁶ MAREK, G. *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero*. New York, 1967. Simon and Schuster.

¹⁹⁷ HEYWORTH, P. *The raise an fall of Richard Strauss*. Encounter 31, 1968, pp 49 - 53.

¹⁹⁸ DEL MAR, N. *Richard Strauss: a critical commentary of his life and works*, vol. 3. Philadelphia, 1972. Chilton.

¹⁹⁹ POTTER, P. M. *Richard Strauss and the national socialists: The debate and its relevance*, en *Richard Strauss: New perspectives on the composer and his work*. Durham and London, 1992. Duke University Press.

Richard Wagner, Adolf Hitler y el nacionalsocialismo

“Mit zwölf Jahren sah ich als erste Oper meines Lebens ‘Lohengrin’. Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung kannte keine Grenzen”²⁰⁰

Antes de seguir adelante con Richard Strauss, conviene hacer un paréntesis para explicar qué influencia tuvo la música de Richard Wagner en la música creada durante el Tercer Reich, sobre todo a nivel estilístico, aunque vale mucho la pena aplicar una mira un poco más amplia y observar a qué niveles afectó y cuál fue su incidencia real.

Adolf Hitler nació seis años después de la muerte de Richard Wagner y, del mismo modo que cualquier otro de sus incontables devotos, sentía auténtica pasión por el compositor de Bayreuth, pasión que tuvo origen en su pre adolescencia. Consta documentalmente, como se puede observar en la cita que encabeza este capítulo, que la iniciación de Hitler en el mundo de la ópera tuvo lugar en 1901 con *Lohengrin*, en Linz. Desde aquella inolvidable ocasión su afición al género sólo fue *in crescendo*, y el poder le permitió llevar a cabo muchos sueños y llegar hasta el paroxismo en su fetichismo.

Cuando Hitler realizó su primer viaje a Viena en mayo de 1906 –que se extendió por un par de semanas–, se sintió muy impactado al asistir a sendas representaciones de *Tristan und Isolde* y *Der fliehende Holländer*. Al año siguiente decidía establecerse en esta ciudad con el objetivo de estudiar dibujo en la Academia de Bellas Artes de la Schillerplatz; por supuesto, las visitas a la ópera se volvieron habituales y las representaciones wagnerianas fueron, ciertamente, mayoría. Con toda probabilidad este joven artista y futuro

²⁰⁰ “A los doce años vi la primera ópera de mi vida, 'Lohengrin'. De un solo golpe quedé prendado. Mi entusiasmo juvenil no tuvo límites” (traducción propia). HITLER, A. *Mein Kampf*. Citado por WULF, J. *Musik im Dritten Reich*. Gütersloh, 1963. Sigbert Mohn Verlag, ilustraciones nº 6 y 7 concentradas en las páginas centrales (no numeradas).

dictador sucumbió al poder, a menudo calificado de hipnótico, de la música de Richard Wagner²⁰¹, seguramente del mismo modo que lo hicieran en su día Franz Liszt, Ludwig II de Baviera, Hans von Bülow, y más tarde Arnold Schönberg y Pierre Boulez, ninguno de ellos sospechoso, obviamente, de simpatizar con las ideas del líder nazi.

Hasta aquí todo parece reducirse a la sola pasión personal de un hombre. No obstante, se requiere un análisis algo más incisivo para averiguar cómo y por qué llegó a ser el estandarte musical de todo un pueblo durante una época, y sobre todo hasta qué punto fue así.

Adolf Hitler, tras un pacto político de estado, tomaba el poder en Alemania el 30 de enero de 1933. A partir de ese preciso instante se procedió de forma metódica y rigurosa a la rápida *nazificación* del país: depuración política y establecimiento del orden de partido único; inmersión educativa, desde las escuelas hasta las universidades; *arianización* de la economía... todos los aspectos de la vida de los alemanes pasaron por un rápido e intenso proceso de ideologización (*Gleichschaltung*). Cabe destacar, sin embargo, lo concienzudo y profundo de este proceso en el campo de la cultura.

Tanto Hitler como su Ministro de Propaganda e Ilustración Popular, Dr. Joseph Goebbels, estaban firmemente convencidos de que la mejor manera de controlar la sociedad era a través de la cultura, y a tal efecto se creó en septiembre de ese mismo año la RKK. No cabe duda de que los gustos del “Führer artista” influyeron en los criterios que marcaron las directrices de las Cámaras del Reich, y en el caso de la música cabía esperar que el muy admirado -¡y muy alemán!- Richard Wagner deviniera, como poco, en ejemplo a seguir.

Conviene ahora recordar que la RMK estableció la obligatoriedad de filiación a todos los músicos; sin estar afiliado no se podía trabajar en Alemania. Esto

²⁰¹ FEST, J. *Hitler*. San Diego/New York/London, 1974. Harcourt Inc., p. 22 - 23.

sirvió, en primera instancia, para filtrar a los judíos y también a los disidentes políticos (principales criterios de exclusión); con más dificultades a los “modernos”, concepto extraordinariamente vago que, en términos musicales, incluía principalmente a compositores atonales, expresionistas y músicos de *jazz* y *swing* entre otros²⁰². Esta situación empujó a ciertos profesionales a emigrar para poder vivir, una parte de ellos artistas reconocidos y figuras internacionales que se habían congregado en las ciudades alemanas, pero sobre todo en el Berlín efervescente de los años 20, atraídos por las oportunidades que allí se daban.

Así las cosas, y teniendo en cuenta que la promoción que se hizo de Richard Wagner fue desde el principio notoria y bien visible, algunos compositores que decidieron quedarse encontraron una garantía para poder desarrollar sus actividades imitando el estilo del compositor romántico, emblema indiscutible de germanidad, a la par que fetiche favorito del Führer. A esta -¿desesperada?- posibilidad se adhirieron, entre muchos, Max Trapp, Theophil Stengel o Josef Reiter.

Consta documentalmente y con detalle el esfuerzo que se hizo por programar a Wagner en los teatros de Alemania²⁰³. Las representaciones de sus óperas superaban a las de cualquier otro compositor, sin menoscabar a Mozart, a pesar de que los libretos de tres de sus óperas más conocidas: *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, estuvieran escritos por el judío Lorenzo Da Ponte; ni tampoco a los italianos como Verdi y Puccini, muy amados por el público; incluso, tras superar los severos filtros básicamente ideológicos y raciales –que no artísticos, prácticamente imposibles de determinar- se estrenaron óperas de autores vivos como W. Egk (*Peer Gynt*, 1938), Carl Orff (*Der Mond*, 1939), Rudolf Wagner-Regeny (*Die Bürger von Calais*, 1939) o Richard Strauss, a pesar de que el estreno de su *Die schweigsame Frau* (1935), como se ha visto, fue muy problemático²⁰⁴.

²⁰² Véase nota a pie de página nº 76.

²⁰³ Sobre este aspecto véase WULF, J. *Musik im Dritten Reich*. Gütersloh, 1963, Sigbert Mohn Verlag.

²⁰⁴ Véase, más adelante, el apartado correspondiente a *Ópera*.

Por lo que hace a Hitler, es bien cierto que le gustaba intervenir en temas musicales, aunque tan sólo a ciertos niveles determinados. Prácticamente no le interesaban, por ejemplo, los asuntos que se debatían en la RMK, relacionados la mayoría de las veces con temas legislativos; de hecho, sólo consta su intervención en un decreto de la RMK de 1939 que hacía referencia a ciertas precisiones metronómicas para el himno alemán y el Horst Wessel Lied²⁰⁵. Al contrario, los temas en los que Hitler se manifestaba interesado muy a menudo los reservaba como cotos casi privados y los sacaba de cualquier ámbito competencial que le pudiera impedir la acción directa. Fue el caso, por ejemplo, del fomento de las investigaciones en la obra de Anton Bruckner, o la cuestión de las concesiones de premios y promociones profesionales directamente ligados a cuestiones musicales. Al respecto es muy ilustrativa una directiva de 1937 en la que el Führer se reservaba el derecho personal, y en exclusiva, de promover a directores, instrumentistas y cantantes a Profesores, Generalmusikdirektor, Staats Kapellmeister, Kammersänger y Virtuosi. Haciendo referencia a este punto, una de las maniobras más notables empezó a gestarse en los años 20, cuando entabló amistad con los herederos del Teatro de Ópera de Bayreuth, Siegfried Wagner, hijo del compositor, y su esposa Winifred que “durante el Tercer Reich se convirtieron en una suerte de familia real de la cultura”²⁰⁶. Los Wagner gestionaban el coliseo y, por mutuo acuerdo, su sostenimiento pasó a ser competencia directa y personal del Führer²⁰⁷. A Hitler le gustaba intervenir en temas de vestuario, de interpretación, de atrezzo... y se mostraba siempre muy bien informado, aunque su gusto, parece ser, era discutible²⁰⁸. Bayreuth vio invertidas en esos años grandes sumas de dinero, a menudo procedentes del bolsillo privado de Hitler. Llegó éste incluso a diseñar un

²⁰⁵ LEVI, E. *Music in the Third Reich*. New York, 1994. St. Martin's Press, p. 35.

²⁰⁶ Evans, R.J. *El III Reich en el poder*. Barcelona, 2007, Ed. Península, p. 203.

²⁰⁷ Ni la RMK ni la RTK (*Reichstheaterkammer*), a la que pertenecían buena parte de los teatros de ópera de Alemania, no tenían ninguna competencia sobre el Teatro de la Ópera de Bayreuth.

²⁰⁸ NICHOLAS, Lynn H. *The rape of Europa*. New York, 1995. First Vintage Books Ed., pp. 27 – 56.

exhaustivo plan de reformas para mejorar el tamaño y las instalaciones del teatro, aunque finalmente los Wagner le convencieron de que no era adecuado a la voluntad del difunto compositor, que había detallado de manera explícita las características de forma, tamaño y acústica del coliseo. En cualquier caso, a partir de 1933 Hitler no faltó a su cita anual de diez días en el Festival de Bayreuth, y en 1940 ascendió el festival a la categoría de *Kriegsfestspiel* (festival de guerra) lo cual implicaba, además de un prestigio y exclusividad todavía más altos, una serie de ventajas y subvenciones para favorecer la asistencia de los veteranos de guerra a las funciones correspondientes.

Gracias a esta posibilidad de “colaboración” y a la indudable capacidad de acción que le otorgaba ser el canciller, Hitler se aficionó pronto a diseñar escenarios para óperas wagnerianas. Para hacer realidad estos excéntricos sueños, contó con la ayuda del escenógrafo Benno von Arent. Con su experiencia montaron los escenarios de *Lohengrin* para la Deutsche Oper Berlin (1935), *Rienzi* para el Dietrich Eckart Freilichtbühne Berlin (1939) y también la escenificación de *Die Meistersinger von Nürnberg* que tuvo lugar durante el congreso anual del NSDAP en 1934. En aquella ocasión cuenta la anécdota que Hitler compró un gran número de entradas para la función, las repartió entre funcionarios de alto rango y ordenó expresamente la asistencia. Las crónicas hablan de caras de aburrimiento, de bostezos y de los sonoros ronquidos de un público que acabó aplaudiendo desapasionadamente una representación de cerca de cinco horas que no habían entendido y que, sin embargo, fue calificada por los entendidos de mucho más que correcta. Pero peor había ido el año anterior. Entonces el Führer adquirió un millar de entradas que también regaló, pero a la hora de la función se encontró el teatro casi vacío. En un arrebato de ira mandó buscar a sus invitados, la mayoría de los cuales habían preferido pasar un buen rato en las cervecerías de la ciudad; a pesar de ello no se llegó ni a la mitad del aforo.

También invitó en algunas ocasiones a jefes de estado extranjeros a representaciones de óperas de Wagner. Fue el caso, en 1939, del Príncipe

Pablo, Regente de Yugoslavia, al que se ofreció una velada en la ópera con una representación de *Die Meistersinger von Nürnberg*, o también el del Regente de Hungría, Almirante Miklós Horthy, quien en agosto de 1938 se hallaba en Berlín de visita diplomática: Hitler quería obtener de él su apoyo en una posible invasión de Checoslovaquia y por cortesía le invitó a la ópera, donde se representaba *Lohengrin*; quizás no fuera la elección más adecuada si tenemos en cuenta que la obra empieza con una llamada a las armas para defender Alemania de la invasión de los húngaros. En cualquier caso, Hitler actuaba así porque estaba convencido de que la música de Wagner, del mismo modo que la arquitectura de gran formato, infundían respeto y contribuían a que sus invitados se inclinaren a su favor.

Pero Wagner no era el favorito de los nazis, ni de Rosenberg, ni de Goebbels que, por lo que hace a ópera, tendían más bien a los italianos, y en general mucho más a Beethoven que a Wagner. Se llegó a un pacto tácito: para las ocasiones en que aparecía Hitler, sonaba Wagner. Para las ocasiones del partido –siempre y cuando Hitler no fuera el protagonista o simplemente estuviera presente- sonaba Beethoven, especialmente la 9ª sinfonía.

No obstante, nadie ignoraba el peso filosófico y simbólico que para la germanidad tenía el compositor, por lo que obviamente, y gustos personales aparte, tampoco se percibió nunca el más mínimo efecto de oposición (por lo menos de manera abierta) sino más bien al contrario. Este cierre de filas alrededor de Wagner era ideológicamente muy beneficioso por la imagen tradicionalista y de unidad respecto a los grandes valores culturales auténticamente alemanes que el nacionalsocialismo deseaba transmitir, y tuvo en la celebración del cincuentavo aniversario de la muerte del compositor (13 de febrero de 1933) una magnífica oportunidad de descollar en este sentido que, por supuesto, no fue desaprovechada, y de la que el coliseo de Bayreuth se vio altamente favorecido pues la nueva oficialidad deseaba fervientemente

consolidar y perpetuar la imagen tradicional de Wagner a través de ellos; dan prueba exhaustiva de todo esto los rotativos oficiales de la época²⁰⁹.

Wagner sirvió para inaugurar el III Reich. Y no es ninguna metáfora. Efectivamente, el 13 de marzo de 1933, fecha considerada como punto de partida del nuevo régimen, se festejó el acontecimiento por todo lo alto, y para la ocasión se preparó una gran gala que se cerró con una cuidada representación de *Die Meistersinger von Nürnberg* en la Staatsoper de Berlín; desde aquel momento, esta ópera iba a representar la quintaesencia del nuevo Reich, y se escucharía innumerables veces en todo el país, especialmente en los espectaculares congresos anuales del NSDAP en Nürnberg. Por cierto, que el nuevo parlamento (al que poco futuro le quedaba) después del incendio de su sede física a finales de febrero, que lo dejó inservible, se estableció provisionalmente en el edificio de la Krolloper de Berlin, vis-à-vis con el del antiguo Reichstag, y hasta su cierre en 1930 por razones financieras fue uno de los teatros pioneros y más audaces de Alemania por lo que hacía a estrenos y versiones controvertidas de clásicos.

No cabe duda, por tanto, de que más intereses que la sola pasión de Hitler velaban por la presencia del compositor de Bayreuth en los renovados aires ultra-nacionalistas del flamante Reich, aunque en *petit comité* fueran muchos los que admitieran su indiferencia y hasta disgusto por aquella música.

Tanto como a su música, admiraba Hitler al hombre, hecho extraordinario puesto que en pocas ocasiones dejó patente un sentimiento tal por alguien. Las excepciones, además de Wagner, fueron Martín Lutero, Bismarck y Federico el Grande, y lo que en ellos invariablemente valoraba era su coraje, el hecho de que todos se habían encontrado solos ante la adversidad, pero la habían superado de manera brillante.

²⁰⁹ Ver el ejemplar de julio de 1933 de la *NS-Monatshefte* que, como podrá observarse, está íntegramente dedicado a la figura de Wagner.

August Kubizek, autor de *El joven Hitler* (1954) y amigo de juventud del dictador, aseguraba que los escritos de Wagner eran lectura de cabecera para el joven Hitler. Pero el testimonio de Kubizek está lleno de contradicciones, y tampoco acuerda con ello lo explicado por el bibliotecario del archivo de Linz, Franz Jetzinger que, bien al contrario, afirma que en aquellos años Hitler mostraba un casi nulo interés por la lectura. Tampoco se encontró ensayo alguno de Wagner en su biblioteca privada. Lo cierto es que no hay pruebas de que Hitler leyera enteramente ningún escrito de Wagner: ni el panfleto antisemita de 1850 *Das Judentum in der Musik* (El judaísmo en la música) ni ningún otro. En este sentido la influencia ideológica del compositor en el Führer es más que incierta. El antisemitismo de Hitler tiene su origen más probable en el clima social que vivió durante su estancia en Viena a principios de siglo. Por la parte de Wagner parece que se trataría, más bien, del círculo íntimo que se arremolinó alrededor de su esposa Cosima cuando enviudó. Entre sus asiduos destacó, por ejemplo, el racista H. S. Chamberlain, que se acabaría casando con Eva, la hija menor de los Wagner, y cuyas ideas sí fueron destacadas precursoras del nazismo racial ideológico; Hitler se entrevistó con él en alguna ocasión.

Uno de los mayores estudiosos del fenómeno Wagner-Hitler fue el premio Nobel de Literatura (1929) Thomas Mann. También él sucumbió al hechizo del “mago de Bayreuth” en sus años de juventud, y tuvo *Lohengrin* como primera experiencia operística en su teatro local. Pero mientras Hitler se mostraba incondicional, Mann evolucionaba en un sentido más crítico. Es interesante observar cómo fue cambiando su opinión respecto a Wagner conforme Hitler se iba apoderando del compositor²¹⁰.

Mann estaba en el punto de mira de los nazis desde 1930, y la conferencia que pronunció ante la Sociedad Goethe de Munich en febrero de 1933, titulada *Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner*, determinó su destino.

²¹⁰ Ver BLUNDEN, A. *Thomas Mann: Pro and Contra Wagner*. Chicago, 1985. University of Chicago Press.

En este discurso advertía del peligro de interpretar a Wagner por sus ideas y debilidades:

“Es absolutamente inadmisibile atribuir un sentido contemporáneo a las acciones y discursos nacionalistas de Wagner. Hacerlo supone falsearlos y profanarlos, mancillar su pureza romántica.”

El discurso, lleno de elogios al compositor y con ausencia total de referencias a su antisemitismo, provocó cierta airada reacción entre algunos conocidos artistas afectos al régimen como el director Hans Knappertsbusch o el compositor Hans Pfitzner que firmaron una carta abierta en la que

“no se le reprochaba que difamara a Wagner, pero sí que difamara a Alemania en el extranjero, pues Wagner y Alemania eran lo mismo”²¹¹

A pesar de su prominente posición en el mundo intelectual alemán, Mann se vio forzado al exilio por considerársele irrecuperable para el régimen. Desde Suiza, su nueva tierra de acogida, y tras dos años de silencio, radicalizó su opinión sobre Hitler y le empezó a atribuir, entre poderosas invectivas, cualidades wagnerianas, operísticas, a la par que crecía su odio por el compositor:

“No sólo encuentro el elemento nazi en la discutible retórica de Wagner, sino también en su música, en su obra... Obra creada y dirigida “contra la civilización”, contra toda la cultura y la sociedad dominantes desde el Renacimiento...”²¹²

Parece lógico concluir que Wagner fue una pasión personal de Hitler y más bien poco amado por los nazis. Pero también es un hecho que este compositor

²¹¹ IBÁÑEZ FANÉS, J. *Thomas Mann y la política*. <http://www.revistadelibros.com/articulos/thomas-mann-y-la-politica> (24/01/2013).

²¹² MANN, Thomas. Extraído de la carta publicada en el mensual neoyorkino *Common Sense* (1940).

cuenta con una cohorte de seguidores que, como es característico en el arte, va mucho más allá de las fronteras de cualquier país o ideología. Tampoco parece que lo antisemita de Wagner se transformara en fuente y ejemplo para Hitler. Quizás lo más sensato sea, una vez más, poner al arte por encima del artista.

Ópera

Richard Wagner fue mucho más que un modelo válido para los compositores de la época. Compositor de óperas principalmente, sirve al régimen para colocar al género en la posición de mayor representatividad en el universo musical de la cultura más auténticamente germana, claramente por encima de la sinfonía –que posiblemente, si se aplica la objetividad filosófica y de estilo que apunta a las razones de surgimiento, datos de nacimiento, desarrollo y producción, pueda considerarse más “auténticamente germánica”- o, en definitiva, de cualquier otro género.

Efectivamente, la marcha del panorama operístico describe con fidedignidad la marcha del mundo musical alemán-nazi en general, muy a pesar de que la producción operística en Alemania se consideraba en crisis desde los tiempos de Weimar, una corriente de opinión no poco extensa entre los musicólogos alemanes que se mostró pertinaz, con testimonios tardíos que consideraban el problema no resuelto aún en plena guerra²¹³. Pero, ¿es realmente posible hablar de un panorama estilístico musical concreto, bien delimitado de algún modo? ¿cabe la posibilidad de hablar de unidad de criterios o de marcos idiomáticos para las nuevas producciones? ¿qué convirtió a algunos compositores en más preferidos que otros? ¿quizás, más que de compositores, se debería hablar tan sólo de obras favoritas? ¿cambió realmente el gusto del público con el nuevo advenimiento político? ¿hasta qué punto se trataba de la música, y no de otros aspectos más o menos ajenos al arte?

Si bien es cierto que hubo una voluntad manifiesta por imponer unas normas básicas de tolerancia nula a los autores con pasado político dudoso (francamente restrictivas en 1933-1934), de pureza racial (no judíos, bastante restrictivas también, pero que observaron un desarrollo más complejo) y de estilo (sobre todo de no acercamiento a las músicas “negroides” provenientes

²¹³ ECKSTEIN-EHRENEGG, O. “Die tieferen Ursachen der Opernkrise und der Weg zu ihrer Überwindung” en *Zeitschrift für Musik*, nº 109 (1942), pp. 62 – 64.

de Norteamérica, es decir: el *jazz* y el *swing*, aunque también eran perseguidas la atonalidad y otros conceptos que apuntaran a un exceso de “modernidad”; huelga decir que, en estos casos, la capacidad de restricción se veía muy frecuentemente perturbada debido a la incapacidad por concretar firmemente los citados conceptos), el panorama operístico -*ergo* musical- se desarrolló en un sinfín de situaciones contradictorias, excepcionales y, en general, sorprendentes por razones inesperadas y, a menudo, como ya se ha anticipado anteriormente, ajenas a lo musical. En estos términos ya se expresaron en varias ocasiones algunos eminentes y reconocidos estudiosos:

*“The Third Reich’s system of artistic censorship has remained strangely elusive to the historian. Far from the stereotype of the coldly efficient, centralized, totalitarian model of control, it was a fluid and amorphous agglomeration of official proscriptions, unofficial pressures, and self-imposed constraints. Improvised amid the early power struggles of the Nazi era rather than erected from a master plan, its structures were asymmetrical, ambiguous, and often contradictory.”*²¹⁴

A pesar de esta tan ineludible como constatada realidad, se aprecian con claridad algunas líneas directrices que permiten hablar de ciertas características generales. En este sentido, el principal favorecido por el régimen fue, sin lugar a dudas, Richard Wagner que, por su peso simbólico y por ser del gusto de Hitler, recibió un firme impulso e incrementó el número de representaciones de sus óperas en todos los teatros del país sin apenas excepción, a pesar de que fueron descendiendo a un ritmo constante con el paso de los años (ver tabla 1). Además de esto, en el plano creativo contemporáneo Wagner también devino en modelo a seguir y, aunque ponerse a la zaga estilística del gran compositor decimonónico era *a priori* la decisión que para los compositores contemporáneos más garantías de no

²¹⁴ STEINWEIS, A. E. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*. Chapel Hill, 1993. University of North Carolina Press (p. 132), citado por E. Levi “Opera in the Nazi period” en *Theater under de nazis*. Manchester 2000. Manchester Univesity Press, p.136.

confrontación con la oficialidad ofrecía, por la misma razón también representaba una especie de autocondena a pasar desapercibido pues, desde un primer momento, el Reich quiso fomentar el surgimiento de un estilo contemporáneo nuevo que se definiera dentro de los parámetros de germanidad que se promulgaban²¹⁵; esto aparte, seguramente a nadie se le ocurrió que imitando a Wagner podría llegar a superársele; un imitador es simplemente eso: un imitador. Pero escoger otras vías, como ya se ha visto, implicaba riesgos, y algunos decidieron tomarlos -con distintas suertes- y otros no.

Aparte de Richard Wagner, los nuevos criterios determinaron que, entre los grandes históricos, W. A. Mozart era también muy apropiado, para empezar porque, aunque no era puramente alemán, sí era originario de un territorio germano-parlante con gran tradición y prestigio musicales. Hubo que buscar soluciones de “arianización”, sin embargo, para las tres óperas que el salzburgués compuso en colaboración con el libretista judío Lorenzo da Ponte (*Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* y *Così fan tutte*). No consta que oficialmente se emitiera ninguna directiva al respecto, pero esto no fue óbice para que un cierto número de oportunistas presentaran todo tipo de propuestas de traducciones y adaptaciones. Finalmente, y dado que nunca se consideró que ninguna de estas propuestas tuviera la talla necesaria para aplicarse, se optó por omitir simplemente la autoría de los textos²¹⁶; como los contenidos en sí no eran considerados arriesgados ni comprometedores, la cuestión podía quedar zanjada de este modo²¹⁷.

Sorprende un caso muy similar, el de las óperas de Richard Strauss cuyos libretos habían sido escritos por el autor medio judío Hugo von

²¹⁵ Véanse los discursos de Goebbels pronunciados el día de la inauguración de la RMK (15 de noviembre de 1933) y el día de la inauguración de los *Reichsmusikstage* (22 de mayo de 1938), entre otras muchas ocasiones.

²¹⁶ Esta solución aparentemente pueril se aplicó en algunas otras ocasiones como en los casos de colaboración entre los compositores Graener y Vollerthum con el libretista judío Rudolf Lothar.

²¹⁷ LEVI, Erik. *Music in the Third Reich*. London, 1994. Macmillan, pp. 75 – 77.

Hofmannsthal; un total de seis obras, entre las que cabe destacar *Elektra* (1909) y, sobre todo, *Der Rosenkavalier* (1911). Es curioso observar, sobre todo a la vista de las consecuencias opuestas que tuvo el asunto Zweig, como en este caso la censura obvia el asunto aparentemente con un simple giro en la mirada hacia otro lado, de un modo más discreto aún a como se había actuado con los textos de Da Ponte; no consta (por lo menos hasta el momento) que Strauss recibiera ninguna amonestación, censura, o simple advertencia por el asunto. De este modo, siguen sin problemas las representaciones de esas óperas, y *Der Rosenkavalier*, muy apreciada por el público, se mantiene como una de las obras de autor vivo más representadas de la época (ver tabla 2). Conviene apuntar, sin embargo, que cualquier gesto por intentar prohibir o censurar esas óperas, sobre todo las de Mozart, habría supuesto, muy probablemente, un problema de dimensiones importantes para los responsables, pues la aceptación que tenía el salzburgués entre el público alemán lo colocaba año tras año entre los favoritos si atendemos a los datos de asistencia a los teatros durante el período.

Siguieron siendo programados autores de otras nacionalidades, especialmente los italianos (país “amigo”), muy queridos también por el gran público. Verdi, Puccini, Leoncavallo y Bellini siguieron teniendo una gran presencia en los teatros de todo el país. Hasta el francés Georges Bizet, en especial su ópera *Carmen*, no ven mermadas sus representaciones. Podemos sentirnos tentados de observar en ello una contradicción, sobre todo si tenemos en cuenta que Francia, al contrario que Italia, no era precisamente un país “amigo”. De hecho, desde los círculos culturales nazis no faltaron los intentos por desbancar al francés de los teatros, y de este modo se llegó a orquestar una campaña de desprestigio basada en unos supuestamente dudosos orígenes raciales del compositor. Pero vale la pena tener en cuenta, una vez más, la incondicional acogida que, año tras año, y desde hacía décadas, tenía la popular *Carmen* entre el público, por lo que fácilmente se intuye que las

consecuencias de censurarla de cualquier modo²¹⁸ habrían podido traer muchos dolores de cabeza a la oficialidad, tantos como para que no valiera la pena insistir en el boicot. En cualquier caso, el contenido de la ópera en sí mismo tampoco en este caso no entrañaba compromiso alguno que pudiera considerarse contraveniente a la ideología dominante, por lo que tras fracasar -previsiblemente- los intentos de desprestigio no se tomó ninguna otra medida; muy poca música más, no obstante, de paternidad francesa, se pudo escuchar durante aquellos años en Alemania.

Otro aspecto que cobró empuje durante el nazismo fue el de la recuperación de algunos autores de los siglos XVIII y XIX. Esta actividad había empezado en Göttingen a principios de los años 1920 con la recuperación de Händel, y aunque inicialmente sólo se mostraba exitosa entre orquestas y salas de pequeño formato por ser más proclives a las exigencias propias de la música barroca, poco a poco fue ganando acogida entre los formatos mayores. A pesar de ello, las óperas -y sobre todo los oratorios- del compositor de Halle ofrecían demasiados vínculos con la historia de los judíos, así como con textos bíblicos, lo cual, sumado a una acogida relativamente poco entusiasta, acabó dejando a este autor en la estacada.

Además de Händel también se fomentaron otros compositores, como Gluck, cuyo 150 aniversario de su muerte (1937) se celebró en numerosos teatros del país, siendo muy destacable el *Gluck Festspiel* que tuvo lugar en la Dietrich-Eckart-Bühne de Berlín.

Otro autor que se recuperó fue Monteverdi; un ejemplo a considerar lo compone el arreglo sobre *Orfeo* que Carl Orff abordó previamente en los años 1920, pero que no se estrenó en su integridad hasta 1940 (Dresdner Staatsoper).

²¹⁸ Teóricamente había motivos de sobra para ello, pues aparte de tratarse de un compositor francés, sus orígenes eran parcialmente judíos, y el libreto de *Carmen* había sido escrito en colaboración con el libretista judío Ludovic Halévy.

Si vamos al siglo XIX encontramos muchas más recuperaciones, probablemente porque se habían censurado también más compositores de aquella época, muchos vinculados a la *Opera comique* francesa (Offenbach, François Halévy, etc.) y por lo tanto había que llenar un hueco que tenía alta demanda entre el público. Este hecho, a su vez, fue aprovechado para promocionar el tradicional subgénero de las *Volksopern*²¹⁹, mucho más autóctono y que ponía la lengua alemana por delante de cualquier otra. El más favorecido por esta circunstancia fue indudablemente Albert Lortzing (1801-1851) que, ante tal necesidad, vio multiplicadas las representaciones de sus óperas casi de la noche a la mañana.

Es sintomático, sin embargo, observar como otros intentos de recuperación, situados en entornos operísticos más serios, tuvieron mucho menos éxito a pesar del impulso inicial favorable que recibieron desde los entornos oficiales; serían los casos de las óperas *Genoveva*, de Robert Schumann, y *Aurora*, de E.T.A. Hoffmann, por citar dos ejemplos.

Caso aparte en el apartado de las recuperaciones, dicho sea de antemano, es el del otrora recientemente fallecido (1930) Siegfried Wagner, hijo del celeberrimo Richard y esposo de Winifred Wagner, responsable ésta del *Bayreuther Festspiel* después de la muerte de Siegfried, y durante los 12 años del nazismo. Si tenemos en cuenta las excelentes relaciones en que se encontraba la familia Wagner con Hitler, podríamos tener la impresión de que la obra de Siegfried, castigada durante la época de Weimar por anticuada y

²¹⁹ Widmar Hader ofrece la siguiente definición de *Volksoper* en su tesis doctoral “Die deutsche Volksoper in den Böhmisches Ländern” (Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Brno, 2005): “Als deutsche Volksoper kann man eine Oper bezeichnen, die sich nicht nur der deutschen Sprache bedient, sondern vor allem das deutsche bürgerliche und bäuerliche Volksleben insbesondere ihrer eigenen Zeit zum Ausgangspunkt und zur Grundlage ihres Sujets nimmt. Damit unterscheidet sie sich von Opern, deren Protagonisten vor allem Adelige oder mythologische Gestalten sind oder die in fernen Zeiten oder Ländern spielen.” que, traducido al español, vendría a significar “Se entiende por *Volksoper* alemana un tipo de ópera que además de utilizar la lengua alemana trata, sobre todo, el tema de la burguesía y la vida campesina en la Alemania contemporánea. De este modo se diferencia de otras óperas, cuyos protagonistas son principalmente de origen aristocrático, y también de las de temática mitológica y de las que se sitúan en tiempos y países lejanos o míticos” https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/112036/H_Musicologica_38-2003-1_16.pdf?sequence=1 (27/2/2017), p. 1.

mediocre, podía recibir ahora renovado empuje. Ciertamente es que Winifred, alentada en aquellos días por tan poderosas y devotas amistades, no escatimó esfuerzos en promocionar las 18 óperas de su desaparecido esposo. Pero, aparte de un cierto empuje inicial durante 1933 – 34, la realidad siguió dejando en el olvido a Siegfried, en primer lugar, porque algunas de sus óperas resultaban inapropiadas por sus contenidos, especialmente la última, *Das Flüchlein, dass Jeder mitbekam* (1929 – 1930) que, situada en plenos años 1920, aborda temas como el paro y el ascenso del fascismo²²⁰ en términos no precisamente favorables; la familia hizo esfuerzos por mantener escondida esta obra. Pero otro aspecto, más personal, manchaba la reputación de Siegfried Wagner, esto es: una larga y conocida historia de bisexualidad que lo hacía inaceptable para los cánones morales nacionalsocialistas y, por lo tanto, indigno del favor del Reich.

Si comparamos las quince óperas más representadas en la temporada 1930-31²²¹ con las quince más representadas en 1938-39, no difieren tanto: las mismas óperas de Bizet (*Carmen*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Puccini (*Madame Butterfly* y *La Bohème*) y Weber (*Der Freischütz*) permanecen en las posiciones de mayor popularidad²²² (ver tabla 2), y esto sin dejar de tener en cuenta las dificultades económicas por las que atravesaban los teatros en los primeros años 1930, originadas por la crisis de 1929, y que obligaron a recortar indefectiblemente las programaciones, en muchas ocasiones a menos de la mitad de lo que habían sido en años inmediatamente anteriores. En cualquier caso, los problemas, más que de los clásicos de toda la vida, podían venir en mucha mayor medida desde los estrenos de autores vivos pues existía toda una producción de operetas y *Zeitoper*²²³, subgénero nacido y crecido

²²⁰ Fácilmente se puede sucumbir a la tentación de considerar esta ópera alineada con las *Zeitoper* y la *Neue Sachlichkeit*, aspecto que no escapaba a los intelectuales nazis y que, por supuesto, no tenía ninguna acogida positiva. Una reflexión posterior lleva a plantearse si, acaso, Siegfried Wagner no estaba haciendo un giro estilístico en su carrera.

²²¹ ALTMANN, W. “*Opernstatistik August 1930 bis July 1931*” en *ZfM*, 99 (1931), pp. 948 – 968.

²²² LEVI, E. “*Opera in the Nazi Period*” en *Theater under the Nazis*. Manchester/New York, 2000. Edited by John London (Manchester University Press), p.143.

²²³ Cf. <https://en.wikipedia.org/wiki/Zeitoper> y https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25824/009_06_Nussbaum_Wichert.pdf?sequence=1 (ambas a 25/1/2017)

durante la nefasta época de Weimar, que obviamente estaban muy mal vistas por el nazismo debido a los contenidos “poco morales”, políticamente inadmisibles o demasiado “modernos” y/o a sus autores (judíos y disidentes izquierdistas como Oscar Straus, Kurt Weill y Paul Hindemith) y que, sin embargo, tenían buena aceptación en un sector importante del público. Era este tipo de música el que había encendido las ardientes polémicas que enfrentaban a progresistas y a conservadores musicales, la que había convertido a Weill y a Hindemith en triunfadores de lo corrupto, y a Pfitzner en abanderado de las voces condenatorias. Y esto era, por supuesto, mucho menos tolerable. Ya desde principios del nazismo, en la efervescente primavera de 1933, cuando todavía no había regulaciones legales pero sí una febril intención por abortar de una vez toda la podredumbre cultural que Weimar dejaba en herencia, desde las filas más alborotadoras del NSDAP y las SA se produjeron numerosos y violentos disturbios a las puertas de los teatros que, aún con posibilidades de esquivar los gustos reaccionarios ya legitimados de manera tácita, seguían ofreciendo este tipo de representaciones porque todavía un importante sector del público las pedía. Estos actos violentos, que con sobrada frecuencia causaban daños materiales resultaron, en primera instancia, pero a fin de cuentas, altamente disuasorios para los empresarios que, a la vista de las consecuencias, consideraron de manera generalizada que no necesitaban una ley que les prohibiera oficialmente seguir con las actividades oficiosamente condenadas. Esto provocó que, ya en esos primeros meses, se sacrificaran un gran número de representaciones en el país; entre los varios afectados se cuentan autores alemanes como Berthold Goldschmidt, que tenía prevista la puesta en escena de su *Der gewaltige Hahnerei* en la Berliner Städtische Oper, Franz Schreker y su *Christophorus* en Freiburg, Alexander von Zemlinsky *Der Kreiderkreis*, que debía representarse en Berlín, Köln y Frankfurt, y también autores extranjeros como Stravinsky, cuya *Histoire du Soldat* tenía prevista puesta en escena en Bremerhaven, Darius Milhaud, que esperaba ver representada su ópera *L'Abandon d'Ariane* en Chemnitz, o el austríaco Alban Berg, que tenía previsto su *Wozzeck* en Stettin y Mannheim, y que milagrosamente aún llegó

a ver estrenada la Suite Sinfónica de *Lulú* en fecha tan tardía como noviembre de 1934 (!) de la mano de Erich Kleiber, hecho que causó un importante revuelo y que el celeberrimo director aún aprovecho para protestar públicamente contra la manera tan negativa en como el nacionalsocialismo estaba interviniendo en el mundo cultural.

A pesar del apoyo verbalizado por Goebbels en varias ocasiones a favor de una producción nueva proveniente de autores alemanes vivos, lo cierto es que la falta de coherencia entre los criterios hechos públicos y lo que, al final, se acababa aceptando, desconcertaba a los empresarios, y si esto lo sumamos a la presión económica impuesta por una crisis de la que estaba costando mucho salir, se nos aparece un sector francamente desanimado del que la cuestión de tomar riesgos con posibles estrenos recibe quizás la peor parte. Esto, lógicamente, produjo una bajada importante en el número de representaciones de óperas contemporáneas que se percibe de manera clara al hacer un simple recuento de los estrenos durante la época²²⁴, incluidos los grandes paladines de esta causa: Dresden, Leipzig, Frankfurt y, por supuesto, la Kroll Opera de Berlin.

Esta disminución en el número de representaciones de autores vivos, sin embargo, se percibe con claridad ya a partir de 1929. Si se analizan los presupuestos estatales destinados a los coliseos operísticos, nada indica de manera expresa que se tuvieran que reducir las partidas destinadas a producciones contemporáneas, sino que más bien se observan importantes reducciones de carácter general, por lo que es razonable pensar que fueron los empresarios los que tuvieron en sus manos, como cada año, la distribución a conveniencia de esas subvenciones. Así, se ve lógico, por un lado, que se optara por la prudencia de asegurar los ingresos de caja favoreciendo gustos más mayoritarios y, por otro lado, que se quisiera ahorrar, cosa que se conseguía no programando autores vivos y eliminando, por tanto, las consiguientes liquidaciones por derechos.

²²⁴ Ver LEVI, E. Op. cit. pp. 169 – 180.

Y, si a causa de estas maniobras, las producciones contemporáneas se vieron reducidas en número, aumentaron de manera realmente notable las de operetas. Justamente este desequilibrio en favor de la opereta a finales de la época de Weimar quiso ser reequilibrado con alta prioridad a partir de 1933, ya durante el nazismo, porque se consideraba este género como “menor” y plagado de inmoralidad, impropio del talante del buen alemán. El mismo Richard Strauss, como primer presidente de la RMK, tan arriesgadamente relajado con las cuestiones raciales puso, sin embargo, especial énfasis en perseguir la opereta, a la que menospreciaba con vehemencia; por cierto, con resultados menos efectivos de lo que esperaba pues resultó que el género, en realidad, tenía extraordinaria aceptación entre la gran masa de nazis menos radicales, entre ellos el mismo Goebbels. Por dar un ejemplo de una cierta envergadura, fue así como el Ministro de Propaganda pactó con Robert Ley, representante máximo del KdF, la apertura de un teatro de ópera con programaciones más populares (musicales ligeros y operetas) destinadas a la mayor divulgación entre todos los públicos y a precios asequibles. El resultado fue la Volksoper de Berlín, con sede en el Theater des Westens, y que se inauguraría el 23 de diciembre de 1934. Cabe decir que, para colmo para Strauss, esta nueva Volksoper berlinesa se alejó muy rápidamente de sus intenciones populares y acabó ofreciendo sus programaciones a miembros del NSDAP casi exclusivamente, lo cual da una idea clara de la aceptación que tenían los correspondientes subgéneros entre la clase política dominante. Es posible imaginar la reacción del insigne compositor ante tal desafío a su autoridad, aunque también cabe imaginarse que, por no ir a problemas mayores -que, no obstante, llegarían de todos modos, algunos de ellos por cuestiones similares- también decidiera dar la correspondiente batalla por perdida.

De todos modos, no se puede obviar un cierto miedo a la modernidad ya en los años previos a 1933. El descontento social provocado por la crisis económica había puesto al país en una tesitura francamente tumultuosa que, aparte de los constantes y violentos choques entre comunistas y nazis en las

calles, tenía ya al grueso social en una marcada línea de tendencia ultraconservadora por reacción a un estado de cosas nefasto que -esté correctamente razonado o no- se atribuía al régimen de libertades imperante durante la República de Weimar. Esto, en el plano cultural, se observa también en las programaciones de los teatros de ópera que, dentro de incluir, como se ha dicho, cada vez menos autores vivos, cuando esto ocurría los agraciados solían ser de talante más bien conservador: Strauss, Pfitzner, Graener, Vollerthun²²⁵, etc. Aun así, Hindemith y Weill seguían teniendo una cierta presencia, nada desdeñable dada la situación económica, política e intelectual, lo cual se explica por unas trayectorias que habían tenido tiempo suficiente para consolidar una considerable aceptación entre el público. No obstante, había una mayoría de compositores progresistas que ya no tenían cabida en aquel momento.

La adscripción burocrática competencial de los teatros de ópera fue algo complicada debido a su carácter inevitablemente multidisciplinar. Así, mientras los compositores, directores y músicos de orquesta estaban adheridos a la RMK, los escenógrafos lo estaban a la *Reichskammer der bildenden Künste* (RBK, Cámara de Artes Plásticas), y los productores, administradores, bailarines, cantantes y miembros del coro lo estaban a la *Reichstheaterkammer* (RTK, Cámara de Teatro). Finalmente, se decidió que quedarían bajo la autoridad competencial de la RTK. Fundada el 1 de agosto de 1933 -varios meses antes que la RMK e incluso que la RKK- la RTK tuvo como primer presidente al actor Otto Laubinger; en 1935, tras su fallecimiento, fue sucedido por el *Reichsdramaturg*²²⁶, y editor en jefe de la

²²⁵ Paul Graener y Georg Vollerthun estaban afiliados al NSDAP y eran ambos miembros veteranos del KfdK; Vollerthun era el director general de la sección de ópera del KfdK desde 1932, año en que fue creada. A pesar de que ambos compositores habían colaborado con el libretista judío Rudolf Lothar, esta cuestión fue obviada por la oficialidad. Recuérdese que no fue precisamente así en el caso R. Strauss – S. Zweig. Además, tanto Graener como Vollerthun tenían a sus espaldas sendos escándalos que se habían filtrado: Vollerthun por homosexualidad y Graener por mala gestión de los fondos de la RMK, lo cual parece que en mayor o menor medida sí afectó sus respectivas carreras. Todo ello se puede interpretar, una vez más, en el sentido más relativo por cuanto se refiere al verdadero peso específico de los criterios artísticos por parte de los nazis a la hora de conformar la realidad.

²²⁶ La figura del *Reichsdramaturg* corresponde a la del consejero del Reich para cuestiones escénicas y estaba directamente vinculado al Ministerio de Propaganda. Rainer Schlösser,

sección de teatro del *Völkischer Beobachter*, Rainer Schlösser. A efectos reales, esto significaba que, a pesar de no estar bajo la normativa específica de la RMK, los teatros de ópera sí estaban, de todos modos, bajo el control de Goebbels, pues la RTK era una de las siete cámaras de la RKK cuya autoridad máxima era, por supuesto, el Ministro de Propaganda. A partir de aquí, el complejo mundo de la ópera se vio sometido a la legislación propia de la RTK que, en definitiva, no difería tanto de la de la RMK o de la de cualquier otra cámara, pues los aspectos esenciales que se querían conseguir, o regularizar, eran en todas partes los mismos: limpieza política, pureza racial, y aplicación de la censura con el objetivo de conseguir exaltar la “germanidad”²²⁷ al tiempo que extirpar la “modernidad”.

Los teatros de ópera en Alemania, del mismo modo que cualquier otra faceta de la vida social de los alemanes, sufrieron las primeras purgas raciales de febrero de 1933. A ello hay que sumar la promulgación de la “ley de servicio civil” de abril de ese mismo año, que daba poderes a las correspondientes autoridades locales para despedir a los trabajadores de los teatros de ópera a los que se considerara políticamente sospechosos. Los efectos de estas purgas raciales y, sobre todo, políticas, se dejaron notar con intensidad en la inmensa mayoría de los teatros de ópera del país. Con pocos miramientos, y en escasos meses, se despidió de manera fulminante a intendentes, directores y otros funcionarios sustituyéndolos la mayoría de las veces por afiliados al partido y probados afectos al régimen²²⁸. Lógica y esperadamente, se quiso imponer también la *Gleichschaltung* a todos los niveles, aunque esta cuestión trajo bastantes problemas, sobre todo porque existía un peso tradicional, una fuerza de la costumbre que, en numerosos procederes, no aceptaba con docilidad los nuevos y radicales intentos regulatorios de los nacionalsocialistas. Así, con la

como tal, hizo notar su presencia en el mundo operístico desde 1933 en numerosas ocasiones; en este sentido tuvo importantes choques y conflictos competenciales con el entonces *Geschäftsführer* de la RKK Hans Hinkel.

²²⁷ Permítaseme recalcar que, en aquellos momentos, el concepto de “germanidad” implicaba conservadurismo; en algunos círculos -¡no menores!-, de carácter extremo.

²²⁸ En algunas ocasiones parece que no fue nada fácil conseguir sustitutos, como cuenta E. Levi en *Music in the Third Reich...* Op. cit. p. 171.

oficialidad, por un lado, clamando a los cuatro vientos mediante las habituales y ruidosas campañas propagandísticas su voluntad de revolucionar y renovar el panorama cultural, pero con unos teatros muy definidos por una cierta arrogancia institucional y por viejos procederes que, se consideraba, siempre habían funcionado, por lo que consecuentemente mostraban poca tendencia a cambio, se aparecía una realidad bastante más continuista respecto a los tiempos de Weimar de lo que pudiera parecer.

Si tomamos como ejemplo los teatros de ópera de Dresden y Frankfurt podemos apreciar con inequívoca claridad varias muestras de esta situación en aquellos primeros años. En Dresden, por ejemplo, y tras once años como director titular, Fritz Busch fue despedido por su pasado político, por sus opiniones abiertamente antitotalitarias y por sus numerosas relaciones con el colectivo judío, baza que, por supuesto, debe atribuirse a los nacionalsocialistas. Su sucesor fue Karl Böhm, pero no llegó hasta enero de 1934, lo cual da una idea de las dificultades con las que, no poco a menudo, se vieron los nazis para encontrar todo tipo de sustitutos en los teatros. Mientrastanto, nada impidió que Clemens Kraus estrenara el 1 de julio “Arabella”, de Richard Strauss, muy a pesar de que su contenido se podría considerar dudoso para la censura, y de que Hoffmannsthal, insigne autor del libreto y gran colaborador y amigo del compositor, era de ascendencia parcialmente judía; aún más: Arabella fue durante esa temporada la ópera más representada. También fue estrenada en Dresden la controvertida *Die schweigsame Frau* dos años más tarde, a pesar de la previa polémica que envolvía el caso, con Strauss ya en la picota por su relación con Stefan Zweig, autor del libreto, entre otras tribulaciones. Era ya 1935 y, de algún modo, Dresden seguía oficiando con sorprendente independencia, aunque en este último caso el régimen acabara imponiéndose con contundencia. A pesar de ello, la histórica relación entre el compositor y el teatro no parece quedar afectada pues, en 1938 se estrena *Daphne* con Karl Böhm (al que iba dedicada la obra) a la batuta.

Strauss, por cierto, no era el único compositor con el que se sentía comprometido el director austriaco que, siguiendo los pasos de Busch dio cita en Dresden, una vez más, al suizo Othmar Schoek estrenando su *Massimila Doni* (2 de marzo de 1937). La obra había sido un encargo de la misma compañía del teatro de Dresden, y todo el asunto se puede considerar como una maniobra algo audaz si tenemos en cuenta que en ese momento se estaba fomentando intensamente el producto nacional y, sobre todo, se deploraba de manera manifiesta el internacionalismo. Goebbels, según aparece en sus diarios, fue al estreno y, tras la función, afirmó que, a su gusto, la obra debía pasar sin pena ni gloria. Tanto Busch como Böhm fueron decididos paladines de la música contemporánea, era una línea característica del teatro de Dresden que, lógicamente, escogía en consecuencia a sus músicos y confeccionaba sus temporadas.

Aparte de programar a Strauss y a otros compositores consagrados, Dresden no tuvo problemas en ofrecer estrenos de compositores mucho menos conocidos. Fue así como en febrero de 1935 vio la luz, y con buen éxito, *Der Günstling*, de Rudolf Wagner-Régeny, a pesar de las conocidas amistades que este joven músico tuvo durante los años 1920 entre colectivos artísticos de izquierdas, de su vinculación con el libretista judío Caspar Neher, y muy a pesar, también, de que su música estaba evidentemente influenciada por un Neoclasicismo muy cercano al de Kurt Weill y Stravinsky. Igual de sorprendente puede parecer el encargo de *Die Wirtin von Pinsk* a Richard Mohaupt. Este joven compositor venía precedido por el éxito de su ballet *Die Gaunerstreiche der Courasche*, que se había estrenado en el marco excepcional de los festivales musicales organizados alrededor de los Juegos Olímpicos de 1936. El estreno de *Die Wirtin von Pinsk* tuvo lugar el 10 de febrero de 1938, pero la ópera salió de los carteles al cabo de escasísimas representaciones porque Mohaupt fue denunciado por “bolchevismo musical”²²⁹, y además se descubrió que estaba casado con una no-aria; las

²²⁹ Mohaupt había realizado una gira por la Unión Soviética muy poco antes de la llegada de los nazis al poder.

consecuencias de todo ello fueron, por cierto, más allá, pues el compositor fue expulsado de la RMK, y al no poder continuar trabajando en Alemania acabó exiliándose a los Estados Unidos en 1939. De todos modos, es indiscutible que Dresden y Karl Böhm disfrutaron de un bien ganado prestigio que traspasó ampliamente las fronteras de Alemania, y esto, muy posiblemente, frenó la mano dura que la mayoría de los otros teatros sufrieron durante el nacionalsocialismo. Tengamos en cuenta que Goebbels era sensible a la cuestión de la imagen exterior del país y, como Hitler, creía firmemente en el poder de la embajada cultural; no era, por tanto, inteligente amputar lo mejor de esa imagen.

Un gran teatro de ópera que también había programado muchas obras de autores vivos en años anteriores fue el de Frankfurt. También sufrió las purgas de la primavera de 1933 que, entre otros, se llevó por delante a su intendente, Josef Turnau. Muy afectado por la crisis, el teatro llegó al final de la temporada 1932 – 33 arrastrando un lamentable estado de cuentas, al que tuvo que enfrentarse a partir del verano (nombrado el 18 de julio) el ex-intendente del Stadttheater Stettin, Hans Meissner que, a su vez, también había sido víctima de las purgas siendo apartado en abril de su antiguo puesto por evidentes simpatías con el socialismo. En este caso, su amigo de infancia, Friedrich Krebs, ahora alcalde de Frankfurt, abogó en su favor ante el Preußischer Theaterrausschuss para que se emitiera un permiso especial que permitiera al teatro de la ópera de su ciudad contratar a Meissner como nuevo intendente. Y resultó ser una excelente adquisición pues, en años subsiguientes, el talentoso administrador consiguió recuperar la economía del teatro de manera rápida y ejemplar²³⁰. También demostró sus dotes empresariales cuando contrató al productor Walter Felsenstein y al diseñador y libretista Caspar Neher, ambos muy activos políticamente (antifascistas) en los años de Weimar; Neher era amigo íntimo de Kurt Weill (había

²³⁰ Para más información ver MOHR, A. R. *Hans Meissner und das Frankfurter Theater. Ein Beitrag zur Theatergeschichte mit Bildern und zeitgenössischen Berichten*. Frankfurt a. Main, 1968. Kramer.

acompañado a la familia en su huida a París en marzo). Con ellos Meissner había programado estrenar *Mathis der Maler*, de Hindemith, aunque finalmente el evento fuera suspendido tras la prohibición directa desde Berlín. Pero sí llegaron a escena obras arriesgadas de autores jóvenes y poco conocidos: *Die Zauberflöte* (1935) y *Columbus* (1942), de Egk; *Carmina Burana* (1937) y *Die Kluge* (1943), de Orff; *Doktor Johannes Faust* (1936) y *Odisseus* (1942), de Reutter, todas se estrenaron en Frankfurt. Y del mismo modo se interpretaron las óperas de Pfitzner con regularidad. No se puede decir que Frankfurt estuviera al nivel de calidad y audacia de Dresden, pero fue destacable su voluntad de independencia ya que de ello se benefició, por lo menos, la música nueva y sus autores. Otros teatros, como Berlín y Stuttgart²³¹, quisieron también impulsar el espíritu de la novedad y mantener cierta independencia, pero las presiones oficiales les superaron, y así se observa en sus programaciones que, ya desde 1933, o 1934 como máximo, se muestran indiscutiblemente conservadoras.

No obstante, y aunque a primera vista pueda dar sensación de contradictoriedad, los discursos de Goebbels en pro de los jóvenes talentos creativos también llegaban, por supuesto, al mundo de la ópera; no se puede deducir, a tenor de la insistencia, que este fuera un tema menor en el mundo cultural del nacionalsocialismo. Es más: parece percibirse un énfasis especial en cuanto a la necesidad de actuar, justamente, sobre el terreno de la creación operística. Muy especialmente en los primeros años, había una manifiesta intención de relanzar la ópera y dejar atrás, de manera fulminante, cualquier asomo de crisis, lógico también si nos planteamos la cuestión desde el punto de vista de que no podía estar en un mal momento el sector que acogía una de las mayores pasiones del Führer, y que tenía en su seno la mayor obra maestra de germanidad que jamás se había compuesto: *Die Meistersinger von*

²³¹ Otto Krauss, nuevo intendente del Teatro de la Ópera de Stuttgart y destacado miembro del KfdK, abogó en los primeros años por programar nuevas óperas de jóvenes compositores, aunque parece que abandonó por causa de los problemas derivados del riesgo implícito.

*Nürnberg*²³². Sin duda, la ópera era uno de los mayores símbolos de esa germanidad, uno de los mayores motivos de orgullo frente al mundo. Bien al contrario, no tan sólo debía impulsarse como nunca la continuidad del género, sino que debía procurarse su excelencia y expansión, y no tan sólo en Alemania sino en el mundo entero.

Se hace fácil deducir, por lo tanto, la importancia capital que podía tener el fomentar una nueva generación de compositores en tanto continuadores de esa asentada tradición, y si esto costó de conseguir no fue por falta de intentos ni tesón, sino por falta de consenso ideológico a nivel interno. Fue este, sin duda alguna, uno de los aspectos del nacionalsocialismo que, a nivel filosófico, mostró cesuras graves e irreconciliables con la realidad: el nazismo tenía problemas de base para aceptar la naturaleza individualista de la creación artística, por lo que era previsible que, dentro del mismo partido, talentos fundamentalistas (Rosenberg) chocaran con otros más dúctiles (Goebbels) y se acabara haciendo imposible establecer criterios realistas que permitieran aplicar políticas unánimes y efectivas que impulsaran con fuerza la tan clamada y deseada revolución en el arte.

Aun así, y desde la energía del activismo, alguna personalidad influyente como el siempre oportuno Fritz Stege, Pressereferent de la RMK y crítico musical del KfDK, publicaba en su día un artículo en el que daba cuenta de una situación mejorable en el ámbito de las representaciones operísticas contemporáneas, apuntando que en la temporada 1934-1935 tan sólo en 18 de los 46 teatros de ópera de Alemania se habían programado obras de compositores vivos, y que buena parte de ellas pertenecían a los muy consagrados Hans Pfitzner y -sobre todo- Richard Strauss. En el mismo artículo Stege propone que, para paliar este indeseado desequilibrio, todos los teatros programen un 10% de óperas pertenecientes a compositores alemanes

²³² Ver GREY, Th. S. *Wagner's Die Meistersinger as National Opera (1868 – 1945)* en APPLEGATE, C. & POTTER, P (Ed.). *Music & German National Identity*. Chicago, 2002. University of Chicago Press, pp. 78 – 104.

vivos en cada temporada²³³. Y, realmente, a tenor de lo observado en el *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*²³⁴ de 1937, parece que se escucharon sus recomendaciones. Esta es la impresión que da también la siguiente temporada, aunque en 1939 se observa un sensible retroceso, lo cual provoca la rápida reacción del presidente de la RTK, Rainer Schlösser, que se suma a los esfuerzos de Stege y ese mismo año promulga una directiva instando a las compañías de ópera a prestar atención a la música alemana de autores vivos y a llevar a escena por lo menos una producción anual compuesta después de 1900²³⁵.

Los compositores vivos que más se pueden encontrar en las programaciones operísticas (detrás de Strauss y Pfitzner) conforman una generación mucho más joven, en buena medida educada e influenciada por la oleada cultural de los años 1920 en la República de Weimar, pero atentos y (más o menos) dispuestos a adaptarse a los nuevos cánones. Sin poder descartarse en absoluto a un sector indudablemente dotado de talento, también se advierte otro -acaso sensiblemente mayor- de oportunistas a la caza de las numerosas vacantes creadas por los artistas desaparecidos a raíz de las tempranas purgas de 1933. Entre los muchos nombres a citar cabe destacar por reconocimiento e impacto público a Werner Egk, aunque también alimentaron esas filas Carl Orff, Ottmar Gerster, Hermann Reutter, Rudolf Wagner-Regeny, Cesar Bresgen, Norbert Schultze, Mark Lothar, Ludwig Maurick, Fritz von Borries, Wilhelm Kempff, Julius Weissmann, Josef Haas, y aún un largo etcétera. Todos ellos hicieron sus acercamientos al nuevo y vacío podio de la ópera alemana, y debemos suponer que los hicieron a sabiendas de las normas a seguir y, por tanto, con plena asunción de las consecuencias. No obstante, las diferentes suertes que corrieron aquellos compositores sugieren, una vez más,

²³³ STEGE, F. “Zum deutschen Opernspielplan”, en la *ZfM*, n° 101 (1934), pp. 1267 – 1269.

²³⁴ Se trata del anuario oficial donde aparecen publicadas las programaciones de todos los teatros de Alemania.

²³⁵ KLEIN, H. G. “Viel Konformität und wenig Verweigerung: zur komposition neuer Opern, 1933-1944”, en HEISTER & KLEIN, *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschlands*. Frankfurt am Main, 1984. Fischer Taschenbuch Verlag, p. 145.

que esas normas no estaban tan claras, y que las facturas a pagar difirieron en cuantías y conceptos por razones a menudo alejadas de lo artístico.

A la hora de escribir ópera, entendida en aquel momento y en aquellas circunstancias como indefectiblemente ligada a un texto, indudablemente debía tenerse en cuenta el tema a tratar; este aspecto dejaba poco margen a la variedad. Así, se observa que los temas más habituales estaban entre los siguientes: clásicos de la literatura alemana, clásicos universales (aceptados), dramas históricos y patrióticos, genios universales, héroes e historias de auto-sacrificio, hijos pródigos, cuentos de hadas, y mitología.

Tomemos como ejemplo dos óperas de dos autores distintos cuyo tema central sería el del hijo pródigo: *Peer Gynt*, de Werner Egk, y *Die Heimfahrt des Jörg Tilman*, de Ludwig Maurick. Si abordamos un análisis situacional *grosso modo* de los autores tenemos que, en primer lugar, Maurick no es ni tiene antecedentes judíos, su posible vida política no llama la atención en ningún aspecto, y cuenta con un buen historial de crítica oficial; aunque con un perfil eminentemente bajo, se nos presenta, pues, como un claro candidato al éxito. Por su lado Egk, aunque tampoco era judío, sí fue mucho más controvertido, para empezar, por sus vínculos con el mundo musical progresista de los años de Weimar. No era ningún secreto que Egk conocía y apreciaba *Wozzeck*, de Alban Berg, y la *Dreigroschenoper*, de Kurt Weill; había conocido a Hans Eisler y a Arnold Schönberg en sus tiempos berlineses (1928), y tenía amistad íntima con el director alemán y ferviente defensor de la música contemporánea Hermann Scherchen²³⁶. Egk también estuvo vinculado a la misma *Vereinigung für Zeitgenössische Musik* a la que habían pertenecido los compositores Karl Marx y su maestro y amigo Carl Orff²³⁷. De no poco calado fueron las críticas que, poco antes de 1933, recibió del *Völkischer Beobachter* en sendos artículos que lo acusaban sim ambages y en

²³⁶ Por su orientación política socialista y antifascista se exilió a Suiza en 1933.

²³⁷ Esta asociación para el fomento de la música contemporánea tuvo que disolverse al poco tiempo de la llegada de los nazis al poder por sus numerosos estrenos de música ahora considerada demasiado “moderna”. El mismo Carl Orff tuvo algunos problemas con el KfdK por su pertenencia y responsabilidades en esta asociación.

términos muy despectivos de “modernista”²³⁸ y de estar influenciado por Stravinsky (la opinión sobre este compositor no cambió hasta bien entrados los años 1930). No obstante, mucho parecían haber cambiado las cosas cuando en abril de 1934 el mismo rotativo publicaba otra crítica, al hilo del estreno de *Columbus*, esta vez en excelentes términos²³⁹. La explicación, en este caso, habría que buscarla en la habilidad que demostró Egk para persuadir a Paul Ehlers, jefe local en München del KfdK²⁴⁰. Sin embargo, la actitud de Egk se percibe como audaz desde el momento en que, aun y habiendo apaciaguado a Ehlers, sigue proclamando su admiración por Stravinsky, Bartok y Hindemith, por lo que tuvo que estar dando continuas explicaciones (sobre todo respecto a Hindemith, al que admiraba en el sentido más exclusivamente estético²⁴¹) así como un no velado desdén por Pfitzner. A pesar de todo, la opinión sobre Egk empieza a generalizarse en positivo a partir del estreno de *Die Zauberflöte* (Frankfurt, 20 de mayo de 1935): esta ópera en tres actos con libreto de Ludwig Andersen²⁴² sobre un cuento de hadas danés desarrolla la historia de un sencillo campesino que, tras algunas aventuras amorosas, consigue el favor de la joven princesa que habita el castillo que preside su aldea, aunque al final, en un arrebato de supuesto sentido común, opta por considerar ese difícil logro como otra aventura imposible y acaba desposando a una campesina de la vecindad. Es fácil imaginar por qué este argumento (tan cercano al ideal *völkisch* de *Blut und Boden*) y sus personajes (no olvidemos, además de los campesinos, la figura

²³⁸ VB, 23 de mayo de 1931 y 22 de enero de 1932.

²³⁹ VB, 8 de abril de 1934.

²⁴⁰ Orff estaba intentando aplicar la misma técnica para implementar su *Schulwerk* en las HJ, y para estrenar *Carmina Burana*, y no lo consiguió tan fácilmente; de hecho, si bien llegó a estrenar su cantata en 1937, recibió muy malas críticas desde el KfdK, y la implementación del *Schulwerk* nunca se llevó a cabo.

²⁴¹ Conviene recordar que Hindemith, al principio, contaba con la admiración de Goebbels (ver en sus diarios de 1933 - 1934), que le consideraba nada menos que el ejemplo a seguir para la próxima y renovada generación de compositores alemanes. Por ello, todo parece apuntar a que había cierta disposición a hacer la vista gorda a su pasado político, como se había hecho con algunos otros. Pero del mismo modo que algo más tarde pasara con Richard Strauss, el compositor acabó, en realidad, siendo una víctima colateral más del feroz fuego cruzado entre Goebbels y Rosenberg. Para más sobre este aspecto ver KATER, M. H. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Oxford, 2000. Oxford University Press, pp. 31 - 56.

²⁴² Pseudónimo de Ludwig Strecker.

de Guldensack, un tipo repugnante y de personalidad despreciable que acumula defectos... y al que fácilmente se puede caer en la tentación de comparar con un judío al más riguroso uso nacionalsocialista) podían recibir el aprobado entusiasta de los nazis. Así lo puso de relieve en algunas ocasiones, y de manera pública y notoria, Fritz Stege que, como hemos visto, siempre estaba atento a la causa de la nueva música, y que se sentía sinceramente cautivado por el talento del joven compositor. La lejanía de Stege respecto a Rosenberg, proporcional a la proximidad con Goebbels, le facilitó a Egk valioso cobijo y buenas referencias en el sector dominante. Así, por ejemplo, y consecuencia directa de este apoyo, *Die Zauberflöte* pronto fue programada en un buen número de teatros de toda Alemania y, en parte, fue también de este modo como Goebbels, ávido por encontrar nuevas figuras ejemplares, fue tomando partido por aquel que había sido descrito por Stege como “paradigma para la música y músicos de la Alemania nazi”²⁴³.

A partir de aquí, la carrera de Werner Egk fue en rápido ascenso y, no encontrando dificultades graves para ello, le fue perfilando como verdadero favorito del régimen. En 1936, por ejemplo, tras haber cumplido a entera satisfacción de las autoridades un encargo de música orquestal para los Juegos Olímpicos, recibió el prestigioso galardón de una medalla olímpica de oro para la música. Egk también vio *Die Zauberflöte* programada en la Staatsoper de Berlín; parece ser que Heinz Tietjen, entonces intendente general del teatro, quedó tan impresionado que ofreció a Egk un puesto permanente como Kapellmeister en la ópera, unido a una remuneración fija anual de 20,000 RM. Fue en esta nueva posición que el compositor recibió el encargo del intendente de componer la que sería su ópera *Peer Gynt*. Egk se puso inmediatamente manos a la obra, y siguiendo la línea argumental de la obra homónima de Ibsen, escribió él mismo la adaptación que iba a servir de libreto. La ópera estuvo lista para ser estrenada en Berlín el 24 de noviembre de 1938, y la dirigió Egk mismo. Desde la crítica se observa que la música, a pesar de una clara influencia stravinskyana que ya se toleraba, tuvo buena

²⁴³ STEGE, F. En *Artist*, 23 de julio de 1936.

acogida en general. El texto, basado como hemos dicho en el tema del hijo pródigo, y de extracción eminentemente nórdica ofreció, sin embargo, algo más de controversia pues, según el ala Rosenberg, trataba de la vida de un antihéroe, personaje que el nazismo no podía aceptar porque no contenía las virtudes esperadas en un arquetipo. Aún más problemas causaron los “trolls” que aparecen en la obra, seres absolutamente alejados de los prototipos arios y que -siempre según la opinión de los rosenbergianos- parecían creaciones expresionistas como las que pudieran haber surgido de artistas degenerados como Barlach o Grosz. A nivel popular, se agitaba aún más la controversia pues fueron tomados como imagen satírica de los nazis; maliciosamente alguien llegó al extremo de sugerir la similitud de uno de los cabecillas “troll” con Göring, lo cual enfadó al ministro y necesitó de explicaciones posteriores, de las cuales se derivó que, al contrario, las similitudes que se pudieran hallar, así como la sorna implícita en tales presencias, debían relacionarse más bien -y una vez más- con los judíos; después de la guerra, Egk desmintió en varias ocasiones haber hecho estos comentarios²⁴⁴. Fue controvertida también cierta escena cuyo desarrollo tiene lugar en un escenario que representa un bar latinoamericano, y en el que suena música de tango con numerosos tintes jazzísticos como el sonido de las trompetas con sordina, así como claros ritmos exóticos acordes con la situación.

Parece, pues, que Egk tomó numerosos riesgos en su nueva ópera y, visto así, uno podría pensar que tenía más opciones de fracasar que de triunfar. La situación que, sin embargo, decantó de modo definitivo este aspecto, fue la asistencia de Goebbels y Hitler a la representación que tuvo lugar el 31 de enero. Goering, todavía enfadado por los comentarios que le asemejaban con un troll, se enteró de las intenciones de Hitler, y le desaconsejó la asistencia. La reacción de Hitler fue ciertamente airada, y en un comentario a Goebbels le manifestó sentirse ofendido por el atrevimiento de Goering de aconsejarle sobre temas operísticos. El “consejo” creó, pues, el efecto contrario, y Hitler reafirmó su voluntad de asistir. Es altamente probablemente que este leve roce

²⁴⁴ Cf. EGK, W. *Die Zeit wartet nicht*. Starnberg, 1972. R. S. Schulz.

entre el ministro y su Führer tenga bastante que ver con el entusiasta aprobado final que se dio a la obra; Hitler llegó a llamar a Egk en el intermedio a su palco para manifestarle que le consideraba el más valioso sucesor de Richard Wagner, según Goebbels expresa en sus diarios, y confirmado por las correspondientes crónicas periodísticas. El Ministro de Propaganda, por su parte, se posicionó de manera clara y esperada al lado del Führer. Esto puede sorprender de entrada si atendemos a las críticas negativas que sobre el compositor se habían publicado en *Der Angriff*, pero conviene tener en cuenta que esta publicación fundada antes de 1933 por el mismo Goebbels, y ahora editada por el Ministerio de Propaganda que él presidía, no estaba bajo su estricto control en esos años; tendría suficiente sentido pensar que fue un desliz por falta de coordinación. Lo cierto es que consta desde varias fuentes fiables e importantes que Goebbels, en 1938, era un sincero admirador de Egk, y su aprobado -y sobre todo el de Hitler- representaron el mejor pase al éxito para *Peer Gynt* y, en general, a la fama para el compositor.

Por otro lado, la ópera *Die Heimfahrt des Jörg Tilman*, de Ludwig Maurick, también focalizada, como ya se ha apuntado anteriormente, en el mismo tema del hijo pródigo, sigue una suerte bien distinta. Se trataba de un encargo del NS-Kulturgemeinde de Alfred Rosenberg a este intachable compositor ario para ser presentada en los Düsseldorfer Musiktage de 1935. El argumento se sitúa durante la I Guerra Mundial, y cuenta la historia de un soldado alemán que es herido en la batalla y apresado por los rusos; a pesar de que ha perdido la memoria, persiste en diversos intentos por escaparse y volver a su patria. Se trata de una *Gemeinschaftsoper* (ópera comunitaria)²⁴⁵ presentada casi como un oratorio, formalmente un ejemplo algo excepcional, probablemente demasiado audaz para lo esperado. También hay que decir que las situaciones en marcos contemporáneos no fueron en absoluto habituales en las producciones operísticas nacidas durante el nazismo; quizás, como apunta Levi²⁴⁶, debido a una reacción contra este aspecto tan característico de las

²⁴⁵ Subgénero que argumentalmente ensalzaba los valores creadores de “comunidad” o grupo por encima de los individuales.

²⁴⁶ LEVI, E. *Music in the Third Reich...* op. cit. p. 187.

Zeitoper, símbolo inequívoco de una música (un género) indefectiblemente ligada a los años de Weimar y que, en su mayoría, había sido incluida en el mundo de la *Entarte Kunst*. A pesar de ello, el argumento se sumerge en los valores del heroísmo, la autodisciplina y el patriotismo, lo cual no sólo debería liberar la obra de cualquier sospecha, sino que la ensalza a priori. La realidad fue que las críticas le dieron la espalda. Por un lado, *Die Musik*, del sector Rosenberg, critica flaquezas en la partitura, aunque da un aprobado general (falta de entusiasmo) a la obra, y hasta expresa el deseo de que sea repuesta pronto en otros teatros de la geografía alemana. Por otro lado, la *ZfM*, más independiente pero igualmente controlada con firmeza por el conservadurismo nazi, acaba de un plumazo tanto con la obra, a la que califica de experimento demasiado atrevido y finalmente fallido, como con el autor, al que Hans Kölzsch en un artículo culpa enteramente del fracaso en los siguientes términos:

“Unfortunately, Maurick’s strengths do not belong to a creatively expressive, pulsating, robust and strong present, but to a weak, soft, effeminate, hedonistic and outmoded past. This overflowing unrestrained music which is utterly without self-discipline manages to create exactly the opposite of the intended binding of a community”.²⁴⁷

Maurick llegó a ver publicada la partitura de *Die Heimfahrt des Jörg Tilman* por el NS-Musikverlag, pero tan sólo se representó el día de su estreno y en dos ocasiones más.

Es interesante observar las preferencias de los autores de óperas al escoger sus temas. Se podría pensar que optar por envolver los argumentos de ideología afín al régimen debería suponer una garantía sobrada para superar la censura. Sin embargo, tal opción falló a menudo, ya se ha visto en el caso de *Die Heimfahrt des Jörg Tilman*. Pero esto es tan sólo un ejemplo más del

²⁴⁷ Citado por LEVI, E. “Opera in the Nazi Period”, en LONDON, John (Ed.). *Theater under de nazis*. Manchester 2000. Manchester Univesity Press, p. 158.

desacuerdo profundo entre las alas filosóficas y pragmáticas del partido, aunque siempre es prudente conceder un (buen) espacio a la impredecibilidad implícita en una dictadura conducida por un diletante intervencionista, como hemos visto en el caso de *Peer Gynt*. Este profundo disenso hizo que la cuestión de la política en la ópera fuera larga e intensamente discutida. Propuestas que aparentemente no podían fallar, como la puesta en ópera del drama de Horst Wessel²⁴⁸ podían ser desestimadas en pleno fragor de la batalla dialéctica con argumentos del tipo que tal producto podría banalizar hasta el *kitsch* la imagen del mártir y, con él, la de la causa del partido²⁴⁹. No es de extrañar entonces que, si la voluntad del compositor era la de no tener problemas, se acabara imponiendo una realidad que apuntaba mucho más claramente hacia temas no políticos con argumentos escapistas y de carácter no-intelectual. En este sentido era más fiable seguir a Lortzing que a Wagner, es decir, anteponer el entretenimiento a la ideología. Es así como probablemente se explica que las óperas de autores vivos con más éxito de taquilla fueran, entre otras, *Die Zauberflöte* (1935), de Egk, *Schwarzer Peter* (1936) de Schultze, o *Schneider Wibbel* (1938), de Mark Lothar, ninguna de ellas dotada de contenido político. Que los compositores acabaran escogiendo de manera mayoritaria este tipo de contenidos era, pues, esperable, ya que los temas político-ideológicos, como se ha apuntado anteriormente, estaban en continua contradicción y debate interno.

A su vez, y como consecuencia inevitable, terminar tomando este tipo de decisiones significaba seguirle el juego a los pragmáticos, mucho más propensos a la desintelectualización de las masas. Tengamos presente la evolución en el pensamiento de Goebbels hacia los artistas “serios”, que cada año que pasaba le cansaban más con sus problemas: sus reivindicaciones de prerrogativas elitistas, su mundo caro y minoritario que no tenía el impacto social masivo que hacía falta en esos momentos, su voluntaria y arrogante lejanía de lo popular... recordemos la intención de atraer públicos mucho más

²⁴⁸ SCHMITZ, E. “Oper im Aufbau”, en la *ZfM* de abril de 1939, pp. 380 – 382.

²⁴⁹ Citado por LEVI, E. *Music in the Third Reich...* op. cit. p. 187.

amplios al crear la Berlin Volksoper, o la línea decreciente de presencia que siguió la música “seria” en los Festivales del ADMV a partir de que fue absorbido e intervenido por la RMK (1937, a partir de entonces *Deutsche Musiktage*). El pragmatismo se impuso a la ideología con gran frecuencia; pero de no haber sido así, muy probablemente la maniobrabilidad de los artistas hubiera sido aún más restringida. La realidad misma llevó por ese camino.

A pesar de estas evidencias, los ideólogos también vencieron algunas pocas batallas. Así, en 1933 una de las óperas de estreno con más éxito de público fue, sin duda, *Madame Liselotte* (Essen, 21 de octubre), de Ottomar Gerster, cuyo hilo argumental, en todo momento henchido de patriotismo germánico, se desarrolla en el terreno del autosacrificio y la exaltación de ciertos altos ideales; rara avis, tanto más si tenemos en cuenta las relaciones que Gerster había tenido con los socialistas en épocas anteriores, aunque ya se ha visto anteriormente que este aspecto -y tantos otros- podía llegar a obviarse si se encontraba una compensación adecuada.

También sorprende la escasa frecuencia con que los compositores jóvenes que habían ofrecido abiertamente su lealtad a los nacionalsocialistas llegaban al podio de la fama; así pasó con Gerster, Maurick, Dransmann (que era incluso un miembro destacado del KfdK), etc. La explicación, una vez más, podría hallarse en la falta de compatibilidad entre la base filosófica del nazismo y los principios generales del arte, entre la preeminencia del grupo o la del individuo.

En menor medida también se realizaron algunos estrenos de compositores extranjeros. La norma, en estos casos, era evitar a eslavos y magyares²⁵⁰, y favorecer más a italianos y, sobre todo, escandinavos, con los que los

²⁵⁰ Véase STEGE, F. “Die Reinigung des deutschen Opernspielplans” en *ZfM*, nº 100 (1933), p. 488, y también en el mismo número “Musiker im Gespräch: Gerhard Schjelderup”, pp. 840 – 841.

alemanes tenían bases y objetivos raciales supuestamente comunes²⁵¹. En esta línea notamos, por ejemplo, *Flammendes Land*, de Kurt Atterberg, y *Engelbrekt*, de Natanael Berg, ambos suecos, y que tuvieron la oportunidad de ver estrenadas sendas respectivas óperas en Braunschweig. Comentó en su momento el crítico Ernst Stier en la *ZfM* que *Engelbrekt* (diciembre de 1933) se podía considerar la primera ópera que homenajeara a Hitler por su argumento alrededor de la figura de un héroe valiente y colmado de virtudes que llega para salvar a toda una nación oprimida por un mal gobierno²⁵². A pesar de la entusiasta acogida en Braunschweig, no consta que *Engelbrekt* fuera retomada en otros teatros en Alemania.

Sí lo fue, en cambio, *Flammendes Land*, concretamente en 1936 en Lübeck y en 1937 en Dortmund y Chemnitz, eso a pesar de que el texto era una adaptación de un original del gran poeta Heinrich Heine, judío y amigo personal del filósofo Karl Marx²⁵³; parece ser que la censura, en aquella ocasión, también decidió obviar la cuestión. Atterberg, su autor, era más conocido que su compatriota Berg en Alemania, y acumulaba buenas críticas de ocasiones pasadas que lo situaban en un ámbito estilístico conservador. A pesar de todo, este tipo de representaciones eran poco más que anecdóticas y nunca tenían lugar en grandes teatros.

Otro gran compositor nórdico, el finlandés Jean Sibelius, a pesar de ser uno de los escasísimos compositores no alemanes que supo mantenerse siempre en buenas relaciones con el Reich, no consta que consiguiera representaciones en Alemania para su única ópera completa, *Jungfrun i tornet*; a pesar de lo conveniente de su estilo en general (Postrromántico wagneriano) y de lo apropiado también del tema de la ópera, probablemente fue la duración - aproximadamente unos 35 minutos- lo que la dejó fuera de posibilidades, pues no era un formato fácil de conjugar en los esquemas de programación

²⁵¹ Véase STEGE, F. “Deutsch und Nordische Musik” en *ZfM*, n° 101 (1934), pp. 1269 – 1270.

²⁵² STIER, E. “Konzert und Oper: Braunschweig”, en *ZfM*, n° 101 (1934), p. 90.

²⁵³ Heinrich Heine tiene una serie de “poemas políticos” cuyos contenidos suelen ser críticos con las clases pudientes y con la torpeza política que él consideraba que caracterizaba a los alemanes. Esta importante colección se circunscribe fácilmente en el ideario marxista.

habituales de los teatros de ópera en esos momentos. En cualquier caso, conviene no olvidar que los compositores no alemanes no eran tampoco una prioridad en los programarios oficiales.

Otro colectivo que podía verse favorecido por razón de nacionalidad era el de los italianos. Respighi, Casella y Malipiero, ciertamente los más destacables, vieron sus óperas representadas en algunas ocasiones, aunque raramente tuvieron éxito o fueron repuestas en más de un teatro. Respighi, de fama internacional, era el más respetado pues se le consideraba el compositor italiano más notable que había dado el siglo XX después de Puccini, y la representación de su *La Fiamma* en la Staatsoper de Berlín tuvo una acogida cálida. De todos modos, era habitual con las nuevas óperas italianas que los libretos resultaran problemáticos por contenidos y autores; los criterios de ambos países al respecto diferían en normativa y rigor.

También algunas óperas de autores suizos, como en el caso ya comentado de Schoeck, se vieron escenificadas con más o menos frecuencia en Alemania, a pesar de que Suiza nunca se alineó políticamente con el fascismo ni con el nazismo; recordemos que durante la guerra se mantuvo neutral. Si bien Schoeck, especialmente mimado por la Ópera de Dresden, fue sufriendo cierta variabilidad de suerte, un joven compatriota suyo, Heinrich Sutermeister, gozó de aclamado éxito cuando trajo a Dresden su *Romeo und Julia* (1940); parece que la exclusividad de la primicia estuvo muy disputada entre varios teatros de todo el país, y una vez estrenada -y vista la entusiasta acogida que recibió- fue retomada, razón de más, en muchos teatros del Reich.

Finalmente, la presencia de otros autores provenientes de estados amigos (españoles, rumanos, croatas, etc.) fue realmente anecdótica; tengamos presente, una vez más, la prioridad de favorecer el producto nacional a toda costa lo cual, de hecho, ya estaba causando suficientes controversias; no era en absoluto atractiva para los empresarios la posibilidad de multiplicarlas.

Durante la guerra no se observa una disminución significativa en la actividad operística ni en los estrenos de óperas nuevas hasta 1943, coincidiendo con el giro del rumbo bélico en contra de Alemania. En 1942, la RMK prohibió la representación de música cuyos autores fueran oriundos de países enemigos; esta medida tuvo escaso impacto en las programaciones.

Fueran alemanas o extranjeras, y a pesar de los esfuerzos de promoción desde poderosos sectores oficiales, las óperas de autores vivos prácticamente nunca obtuvieron un lugar entre las quince más representadas en el Reich. Tan sólo se observan algunos casos aislados, como *Schwarzer Peter*, de Schulze, que en la temporada 1938 – 39 se situó en cuarta posición, con casi 300 representaciones, incluso notablemente por encima de las 230 que en la misma temporada conseguía *Der Rosenkavalier*, de Strauss, situándose con ello en quinceava posición (ver tabla 2). Por otra parte, la solución de adoptar un lenguaje “Neo-Wagneriano”²⁵⁴ (Graener, Vollerthun, von Schillings, etc.) no demostró en ningún momento ser garantía de aceptación, ni mucho menos de éxito. En este sentido, muy a menudo tuvieron mejor acogida de público los compositores de la nueva generación, como Egk o incluso, en mucha menor medida, Orff, seguramente porque fueron capaces de expresarse en lenguajes que, sin ser agresivamente innovadores, sabían encontrar un equilibrio con las demandas de modernidad, sencillez y popularidad que se imponían en aquel momento. Strauss, por su parte, gracias a su prestigio internacional -que nunca escapó de la consideración de Goebbels-, y a pesar de los graves problemas en los que se vio envuelto, pudo mantener un buen nivel de representaciones en territorio alemán.

Sumando todo lo dicho, se puede concluir que las programaciones en los teatros de ópera de Alemania no fueron tan distintas entre los años de Weimar y los de nacionalsocialismo, pues los gustos del público no habían cambiado

²⁵⁴ Según denominación de E. Levi.

significativamente, y lo eliminado o lo añadido no tenían, a fin de cuentas, un impacto capaz de traspasar los datos de audiencia.

Tabla 1

Número de representaciones, por autores, entre 1932 y 1940

<i>Composer</i>	1932-3	1933-4	1934-5	1935-6	1936-7	1937-8	1938-9	1939-40
Wagner	1837	1632	1641	1607	1409	1402	1327	1154
Verdi	1265	1280	1468	1497	1351	1405	1309	1440
Puccini	762	817	889	1082	1186	919	1013	971
Mozart	719	1096	1067	916	960	632	734	643
Lortzing	691	531	707	851	995	951	1027	1140

Fuente: LEVI, Erik. *Music in the Third Reich...* Op. cit. p. 192.

Tabla 2

Ránking de las 15 óperas más populares en las temporadas 1932-1933 y 1938-1939

1932-3			1938-9		
<i>Composer</i>	<i>Opera</i>	<i>Performances</i>	<i>Composer</i>	<i>Opera</i>	<i>Performances</i>
Bizet	<i>Carmen</i>	373	Leoncavallo	<i>I Pagliacci</i>	354
Weber	<i>Der Freischütz</i>	306	Mascagni	<i>Cavalliera Rusticana</i>	352
Wagner	<i>Der Fliegende Holländer</i>	304	Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	317
Wagner	<i>Tannhäuser</i>	274	Schultze	<i>Schwarzer Peter</i>	298
Wagner	<i>Die Meistersinger</i>	262	Lortzing	<i>Zar und Zimmermann</i>	288
Wagner	<i>Lohengrin</i>	252	Smetana	<i>Bartered Bride</i>	270
Verdi	<i>Rigoletto</i>	249	Lortzing	<i>Waffenschmied</i>	269
d'Albert	<i>Tiefland</i>	238	Verdi	<i>Il Trovatore</i>	267
Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	234	Bizet	<i>Carmen</i>	266
Puccini	<i>La Bohème</i>	228	Weber	<i>Der Freischütz</i>	249
Flotow	<i>Martha</i>	220	Puccini	<i>La Bohème</i>	238
Beethoven	<i>Fidelio</i>	206	Wagner	<i>Lohengrin</i>	236
Verdi	<i>Il Trovatore</i>	203	Verdi	<i>La Traviata</i>	236
Offenbach	<i>Tales of Hoffmann</i>	197	Rossini	<i>Barbiere de Sevilla</i>	232
Lortzing	<i>Undine</i>	197	Strauss	<i>Der Rosenkavalier</i>	230

Fuente: LEVI, Erik. *Music in the Third Reich...* Op. cit. p. 193.

Friedenstag

Contexto histórico y libreto

Friedenstag es, aún hoy, la ópera más polémica de Richard Strauss por cuanto fue enteramente compuesta y estrenada en Alemania durante la época del nazismo. No hay unanimidad entre historiadores y musicólogos cuando se trata de desvincular esta obra de intenciones y/o contenidos políticos²⁵⁵. El caso merece ser observado con detenimiento y sin prejuicios debido a su complejidad.

Die schweigsame Frau fue la primera colaboración entre Richard Strauss y Stefan Zweig. Todavía no había tenido lugar el estreno de ésta y ambos artistas ya especulaban sobre el siguiente libreto. Strauss pensaba en un texto basado en la antigua mitología griega, a lo que Zweig opuso su propuesta de un argumento basado en algún hecho histórico notable en la cronología de Alemania, y que no se remontara tan atrás pues consideraba la mitología griega “demasiado abstracta para nuestro iletrado mundo”²⁵⁶. Strauss se dejó cautivar por la idea y apuntó al capítulo de la Guerra de los Treinta Años por el que ya había mostrado incipiente interés mucho tiempo antes cuando, con ocasión de dirigir algunos conciertos en Madrid, visitó el Museo del Prado y quedó francamente impresionado por el cuadro de “Las Lanzas” de Velázquez. Al poco escribía a su padre en los siguientes términos:

²⁵⁵ Cf. SPLITT, G. *Oper als Politikum, Friedenstag*. Archiv für Musikwissenschaft 55 (1998): pp. 220 - 251; vs. Potter, P. *Strauss's Friedenstag: A Pacifist Attempt at Political Resistance*. The Musical Quarterly 69, 3 (1983), pp. 408 - 424.

²⁵⁶ Extraído de una carta Zweig/Gregor publicada en BIRKIN, K. *Eine Untersuchung über den Einfluß Zweigs auf die Strauss-Gregor Opern*. Wien, Dez. 1983, Richard Strauss Blätter, NF H. 10, p. 4.

*“Im Museum sah Ich heute schon herrliche Velázquez, von denen man gar keinen Begriff bei uns hat“.*²⁵⁷

De común acuerdo, pues, decidieron ambos dar forma al proyecto, y en una carta fechada el 31 de agosto de 1934 Zweig envía a Strauss un primer boceto argumental muy aproximado a lo que acabaría siendo el texto final, y le explica sus ideas para los temas centrales de la obra:

*“Ich möchte 3 Elemente darin zusammenfassen: das Tragische, das Heroische und das Humane, ausklingend in jenen Hymnus an die Versöhnung der Völker, an die Gnade des schaffenden Aufbaus: nur möchte ich Kaiser, Könige, ganz aus dem Spiel lassen und es ins Anonyme stellen.”*²⁵⁸

A duras penas había tenido lugar el estreno de *Die schweigsame Frau* (Dresden, 24 de junio de 1935) cuando, debido a las persecuciones antijudías de los nacionalsocialistas, Strauss tuvo que renunciar forzosamente a su libretista. La situación disgustó profundamente al compositor y, aunque Zweig le proponía seguir colaborando en la distancia, no quería ni oír hablar de aceptar en ningún modo tan tamaña e irritante injusticia. Los nazis le asediaban también a él pues, además de la colaboración con Zweig, su hijo Franz contrajo matrimonio con Alice von Grab, de ascendencia judía en parte, y tuvieron dos hijos que fueron perseguidos, maltratados, y vejados públicamente en varias ocasiones; él mismo no tardó en ser forzado a dimitir de la presidencia de la RMK (6 de julio de 1935). Fue en este momento moralmente tan bajo cuando Zweig le propuso como futuro libretista a Joseph Gregor: historiador, doctor en Musicología y especialista apasionado por el teatro, no ofrecía dudas sobre su ascendencia aria. A Gregor le apasionaba

²⁵⁷ “Hoy he visto en el museo [del Prado] unos magníficos [cuadros de] Velázquez de los que no tenemos prácticamente ninguna constancia” (traducción propia) STRAUSS, R. *Briefe an die Eltern*. Editado por W. Schuh, Zürich, 1954, p. 208.

²⁵⁸ “Me gustaría resumir tres elementos en él: lo trágico, lo heroico y lo humano, que se extinguirían en un himno a la reconciliación de los pueblos y al beneficio por la reconstrucción conjunta: sólo desearía, también, apartar del juego a emperadores y reyes, dejarlos en el anonimato” (traducción propia).

escribir. Había arreglado un buen número de obras de teatro clásicas para puestas en escena modernizadas, y también había escrito obras propias, además de novelas y algunos poemas. Strauss le conocía bien, sobre todo como historiador, y admiraba, por ejemplo, su *Weltgeschichte des Theaters* (1933). A su vez Gregor también revestía ese sentimiento conservador austríaco neobarroco de post-guerra que, del mismo modo que en Alemania, imperaba también en ciertos círculos artísticos vieneses, y con los que, ya en su día, se vinculaba a la muy ilustre figura de Hoffmannstahl y por el que Strauss, evidentemente, sólo podía sentir simpatía:

*“Although he was part of a younger generation, Gregor nonetheless shared a kind of imperial longing with his literary predecessors, a belief in a culturally united Europe centered in Vienna. In the theatrical work of Hoffmannstahl, such as in *The Salzburg Great Theater in the World* and *The Tower*, we see this grand, utopian notion of the world as theater, the stage being Austria, specially the baroque architectural “stage sets” of Vienna and Salzburg.”*²⁵⁹

Al tanto de todo esto, Zweig decide que Gregor puede ser un buen libretista para Strauss y se lo hace saber por carta:

*“Ich glaube, Sie kennen und schätzen hier Joseph Gregor. Es ist für mein Empfinden der größte Kenner des Theaters und hat jetzt einige wunderbare dichterische Bearbeitungen klassischer spanischer Dramen gemacht... An dramaturgischer Kennerschaft ist ihm kaum jemand überlegen (Sie kennen ja seine *Geschichte des Theaters*)... Nun ist Joseph Gregor einer meiner nächsten Freunde und ich könnte mit ihm Plan und Ausführung von Szene zu Szene auf das genaueste besprechen und würde mich selbstverständlich niemals rühmen, ihn, als einen alten und vertrauten Freund, bei seiner Arbeit beraten zu haben. Er ist auch als Person nach den*

²⁵⁹ GILLIAN, B. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge, 2014. Cambridge University Press, p. 240.

strengsten Auslegungen der Zeit unanfechtbar, und ich glaube, daß in dieser Form er Ihnen der beste Mitarbeiter sein könnte und Sie zugleich wüßten, daß ich, an Sie durch Verehrung, an ihn durch Freundschaft verbunden, wirklich hingebungsvoll an seiner Arbeit teilnehmen könnte.“²⁶⁰

A pesar de las insistentes recomendaciones de su malhadado libretista, Strauss pensaba que las habilidades con la pluma eran incomparables entre Gregor y Zweig. A pesar de ello, y después de dudarlo mucho, acabaría aceptando el cambio siempre y cuando se realizara bajo la estricta supervisión del texto que Zweig le había prometido. En consecuencia, fue en Berchtesgaden el 7 de julio de 1935 que se produjo el encuentro que formalizaba el fin de la relación visible entre Zweig y Strauss, y el consiguiente paso del relevo a Gregor.

Todo se realizó, efectivamente, según lo acordado. En este sentido existen 70 cartas, 18 tarjetas postales y 4 telegramas que demuestran una muy estrecha colaboración en la que Gregor, agradecido por la confianza que el compositor había depositado en él –y sobre la que tenía buenas esperanzas de futuro- pide consejo a Zweig sobre cada paso a realizar, y en no pocas ocasiones incluso le pide revisiones palabra por palabra:

“Wenn Strauss im nachhinein in seinem Tagebuch folgende Feststellung notierte: “Inzwischen hat sich (aus Empfehlung Stefan Zweigs) der vortreffliche Joseph Gregor eingefunden, der einem alten Wunsch von mir (die Verkündigung des Weltfriedens durch Kaiser Heinrich II von

²⁶⁰ “Creo que ya conoce y considera a Joseph Gregor. A mi entender, se trata del mayor conocedor del teatro, y ha realizado ya algunos maravillosos arreglos en poesía de dramas teatrales clásicos españoles... Por lo que respecta a conocimientos sobre dramaturgia su autoridad está prácticamente fuera de duda (ya conoce su “Historia del Teatro”)... Joseph Gregor es ahora mismo uno de mis amigos más cercanos, y con él podría llevar fácilmente a buen puerto el plan y la ejecución de la obra, escena a escena y con gran exactitud, sin necesidad de tener que presumir de haberle dado mi consejo en virtud de la vieja y sincera amistad que nos une. También como persona, y siguiendo los criterios más exigentes, es de una calidad indiscutible, y por todo ello pienso que podría ser su mejor compañero de trabajo al tiempo que usted siempre estaría seguro de mi participación en la obra, tanto por la admiración que le profeso como por la amistad que a él me une” (traducción propia) Citado en AXT, Eva-Maria. *Musikalische Form als Dramaturgie*. München – Salzburg, 1989. Musikverlag Emil Katzwichler, p. 12.

Deutschland, als Hintergrund eines Einakters) in seinem Friedenstag inzwischen schöne Gestalt gegeben und dem „Alten Griechen“ mit Daphne und Danae noch zwei wertvolle Opernbücher geschenkt hat”, so ist diese Eintragung ganz offensichtlich zur späteren Publizierung bestimmt gewesen und nur mit dem größten Bedenken ob ihres Wahrheitsgehaltes zu zitieren, denn das hier Dokumentierte entspricht nicht einmal approximativ den Tatsachen: weder war Gregor für Strauss ein vortrefflicher Mitarbeiter –die im Briefwechsel unmittelbar nach den ersten vorgelegten Skizzen einsetzenden Attacken des Komponisten, die bis zu deutlichen Invektiven ausarteten, beweisen es zur Genüge- noch war Gregor derjenige, der dem Friedenstag Gestalt geschenkt hat. Denn wie aus Untersuchungen hervorgeht, war der Einfluß Zweigs nicht nur dramaturgisch, sondern auch an einzelnen Textpassagen weitaus größer als zunächst angenommen wurde, abgesehen davon, daß ohnehin Zweigs Intentionen dem geplanten Projekt zugrundeliegen.“²⁶¹

De todo ello se deduce que la acogida que Strauss dispensó a Gregor fue, por lo menos, tibia y, a pesar de que su relación artística se extendería durante casi diez años²⁶² nunca llegó a crearse un lazo firme de confianza. Ya lo apunta E. M. Axt en la anterior cita: existen numerosos ejemplos que revelan a un Strauss muy crítico, acusando a Gregor de crear personajes “poco

²⁶¹ “Cuando después del evento Strauss hizo la siguiente anotación en su diario: “Mientras tanto (por consejo de Stefan Zweig) nos hemos reunido con el excelente Joseph Gregor, quien ha dado forma a un viejo deseo mío (la proclamación de la paz mundial por parte del Káiser Heinrich II de Alemania, como tema de fondo para una obra en un solo acto) en la bellamente confeccionada *Friedenstag*, así como también ha creado dos bonitos libretos basados en los antiguos griegos, *Daphne* y *Danae*”, se vislumbra que escribió esta entrada en previsión de su posterior publicación, pues una documentación cuidadosa demuestra que la realidad de los hechos ni siquiera se le acerca: ni Gregor fue ese excelente compañero de trabajo -como prueban suficientemente los ataques y claras invectivas del compositor tras los primeros borradores, y que aparecen en los intercambios epistolares entre ambos- ni tampoco fue Gregor el que dio forma a *Friedenstag*. Asimismo, y tal como se desprende de las investigaciones, la influencia de Zweig no fue tan sólo a nivel dramático sino que se puede encontrar en numerosos pasajes individuales en mucha mayor medida de la que se podía prever desde un principio, lo cual subyace en todo momento, aparte de cuales fueran las intenciones manifestadas por Zweig (traducción propia).

AXT, Eva-Maria. *Musikalische Form als Dramaturgie*. München – Salzburg, 1989. Musikverlag Emil Katzsbichler, p. 15 - 16.

²⁶² Gregor colaboró en la redacción de *Friedenstag*, *Daphne* y *Die Liebe der Danae*.

naturales y artificiales”²⁶³ y textos sin profundidad que, ironizando, calificaba de “melodiosas superficies sin música”²⁶⁴. Ya desde el principio, durante el mismo proceso de gestación de *Friedenstag*, Strauss se mostró despreciativo con Gregor hasta el punto de que el escritor llegó a plantearse abandonar la colaboración tal como, por ejemplo, se demuestra en este breve, pero elocuente fragmento de una carta que escribió a su amigo Zweig:

“... ich antworte einstweilen auf seinem [Strauss] Brief nicht, ich sehe mich in der ganzen Sache nur als Vollstrecker Deines [Zweig] Willens an.”²⁶⁵

Strauss siempre sintió a Gregor como una imposición ligada a una circunstancia desgraciada, y esto nubló en gran medida su objetividad. Más tarde, cuando terminó de forma definitiva la colaboración con Zweig, Strauss acudió a Clemens Krauss para que siguiera revisando los libretos de sus óperas; nunca confió en Gregor.

Finalmente, *Friedenstag* se estrenó, con relativo éxito, en el Münchener Nationaltheaters el 24 de julio de 1938. Fue bajo la batuta, precisamente, de Clemens Krauss y con su esposa, la soprano rumana Viorica Ursuleac, en el papel de Maria, ambos dedicatarios de la obra; la puesta en escena fue a cargo de Rudolf Hartmann.

²⁶³ Conversación entre Strauss y Rudolf Hartmann, citado en HARTMANN, R. *Die Bühnenwerke von Richard Strauss von UA bis heute*. München, 1980, p. 217.

²⁶⁴ Strauss/Zweig, a.a. O., p. 148.

²⁶⁵ “No voy a contestar, por el momento, a su [Strauss] carta, me veo en todo el proceso como un simple ejecutor de tu [Zweig] voluntad” (traducción propia). Zweig/Gregor, a.a. O., p. 59.

Argumento

Friedenstag es una ópera de tipo histórico, similar en cierto modo a como había sido, años antes, *Guntram*²⁶⁶. El tema cuadra perfectamente dentro del drama histórico-patriótico por lo que, a priori, encaja dentro de lo admisible para la censura nazi. Argumentalmente es cercano a otras obras de compositores alemanes que se estrenaron en los mismos años en territorio del Reich, como *Die Bürger von Calais*, de Rudolf Wagner-Regeny (Berlín, 1939) o *Marienburg*, de Ernst Schlipe (Danzig, 1942).

Los hechos se desarrollan durante el 24 de octubre de 1648, último día de la Guerra de los Treinta Años, en la ciudadela de una plaza católica alemana asediada por las tropas protestantes de Holstein.

Al amanecer, un arquero apostado en las almenas de la ciudadela divisa el asalto e incendio de una granja cercana por parte de las tropas enemigas, e informa inmediatamente a su superior (un sargento).

Mientras tanto, un joven piamontés portador de una carta del Emperador dirigida al comandante de la ciudadela, cruza de incógnito las líneas enemigas mientras canta la añoranza a su tierra de origen. Unos soldados que le oyen se burlan de su canto a una vida pacífica: ellos nunca han vivido en paz. A lo lejos empiezan a oírse las voces acuciadas del pueblo, que se quejan del hambre y piden pan desesperadamente. Una delegación de los habitantes se acerca a la ciudadela para hablar con el comandante. Éste se muestra inflexible en su compromiso para con el Emperador de no rendir la ciudad a los enemigos, aunque ello signifique extremar aún más la situación, y las intervenciones del alcalde y un prelado son incapaces de disuadirle de distender la situación.

En ese momento un oficial anuncia que las municiones están a punto de acabarse, y de entre las voces de la comisión una mujer acusa al Emperador

²⁶⁶*Guntram*, estrenada en 1894, fue revisada por Strauss en 1940, poco después del estreno de *Friedenstag*.

de haber asesinado a sus hijos. El comandante se ve vencido por la situación y promete dar alguna señal antes de abrir las puertas de la ciudad al mediodía, pero secretamente ordena colocar la pólvora restante en las bodegas de la ciudadela para hacerla estallar si llegara el momento en que el enemigo se aproximara demasiado.

Después de esto ofrece a sus hombres la posibilidad de escapar, pero ellos, leales, escogen quedarse a su lado. Aparece en este momento su esposa, Maria, que también opta por ser leal al comandante hasta la muerte.

Así pues, todos se hallan preparados para la muerte cuando, a lo lejos, se escucha un cañonazo. En principio se toma como una señal de ataque inminente, pero cuando instantes después se empiezan a escuchar campanas Maria anuncia que lo que está pasando es que se acaba la guerra. El comandante, sin embargo, desconfía de la interpretación de su esposa.

Un oficial anuncia que se aproxima una delegación de los Holstein ondeando banderas blancas, pero el comandante sigue desconfiando y lo interpreta como una trampa. Las gentes de la ciudad no lo ven del mismo modo y abren las puertas a esta delegación que entra auspiciada por la alegría de sus exhaustas gentes.

En medio de un clima de fiesta y algarabía popular la delegación de los protestantes acaba encontrándose con el comandante católico en la ciudadela y la anuncia el inminente tratado de paz que se acaba de firmar en Münster, y que pone fin a los treinta años de guerra que les habían llevado a esta situación.

Maria, viendo que su esposo no confía en las noticias que le acaban de dar, y advirtiéndolo su talante aún beligerante, se lanza entre los dos hombres y ruega a su esposo que crea en la paz que le ofrecen y la acepte de una vez por todas. Finalmente, el comandante suelta sus armas y decide abrazar a su enemigo en un gesto de reconciliación que ya no admitirá marcha atrás y que es acogido con entusiasmo por todos los presentes.

Personajes

Los personajes que aparecen en *Friedenstag* son los siguientes²⁶⁷: Kommandant (barítono), Maria (soprano), Wachtmeister (bajo), Schütze (tenor), Konstabel (barítono), Musketier (bajo), Hornist (bajo), Offizier (barítono), Frontoffizier (barítono), Ein Piemonteser (tenor), Der Holsteiner (bajo), Bürgermeister (tenor), Prälat (barítono), Frau aus dem Volke (soprano).

Como se puede observar, el elenco es en su mayor parte masculino, detalle que no induce a extrañez si tenemos en cuenta el escenario predominantemente militar y el momento histórico en el que se desarrolla la acción.

Maria es uno de los dos únicos personajes femeninos de *Friedenstag*; otra mujer (Frau aus dem Volke) con un papel secundario breve cuya voz descuella entre la del pueblo acusando al Emperador de asesino en un momento determinado aparece más tarde, a medio desarrollo.

Maria, sin embargo, tiene un rol principal y es el único personaje entre la totalidad que tiene nombre propio. Por esta razón, y también por su ineludible presencia argumental, es reconocida a menudo como protagonista, aunque se percibe con claridad que comparte este peso con el Comandante de la ciudadela, ejecutor principal de la mayoría de las acciones, y cuya presencia apenas decae durante toda la obra.

Maria, a diferencia de su esposo, es un personaje de tipo más psicológico y reflexivo. Así, su texto, a caballo entre lo lírico y lo dramático, la lleva a veces a expresar sus aspiraciones a una situación de paz que favorezca una vida conyugal plena con su esposo. Con profunda amargura se expresa, en estos términos, durante su monólogo de presentación y acompañada por una música de carácter eminentemente melódico que suele caracterizarla:

²⁶⁷ Los escribiremos en alemán, tal como aparecen en la partitura original.

Du lä - chel - test.

espr.
p

dim. - *pp*

Maria
Es war das einz' - ge Lächeln, und es er - starb an diesem Hochzeitstag!

dim. -

Maria
Nie - mals sah ich die - ses Lächeln wie - der, denn es hie - ße

ritard.

pp

105 **Tempo primo**
Maria
Frie - den. Der

p *cresc.* *dim.*

“Du lächeltest. Es war das einz’ge Lächeln, und es starb an diesem Hochzeitstag!

*Nie mals sah ich dieses Lächeln wieder,
den es heiÙe Frieden!*²⁶⁸

A un nivel más directo, Maria se caracteriza, sobre todo, por ser el soporte espiritual de su marido, y en este sentido ejerce una influencia importante en él y sus decisiones. Su incondicionalidad la lleva a prometer lealtad hasta la muerte

*“... ich folge des Lichtes Werben, Geliebter, ich komme mit dir zu sterben.”*²⁶⁹

aunque esto no le impide expresar opiniones radicalmente críticas

*“Borgst du auch noch den Schein der Ehre, um ihn zu töten, der mir alles ist?”*²⁷⁰

y en más de una ocasión influir, como hace de manera definitiva ya cerca del final instando al Comandante a que tome en serio la propuesta de paz que le trae Holsteiner

*“... Mann, es ist Friede!
Sieh mich doch an, sieh mir ins Auge,
verhärtete dich nicht und glaube auch ihm!”*²⁷¹

²⁶⁸ “Tú sonreíste. Fue la única sonrisa ¡y murió el mismo día de la boda! Nunca más volví a ver esa sonrisa, ¡y ahora se llama paz!” (traducción propia). *Friedenstag*, Opern in einem Aufzug von Joseph Gregor. Musik von Richard Strauss, Op. 81. Klavierauszug mit Text von Ernst Gernot Klussmann. Kommissionsverlag für Deutschland: Johannes Oertel, Berlin-Grunewald, pp. 84 – 85.

²⁶⁹ “Sigo el cortejo nupcial luminoso, amado, te acompaño hasta la muerte” (traducción propia). Íd. pp. 108 – 109.

²⁷⁰ “¿Portas también la honorable apariencia de querer dar muerte al que lo es todo para mí? (traducción propia). Íd. p. 105.

²⁷¹ “¡Hombre mío, es la paz! ¡Mírame, mírame a los ojos, no te endurezcas y créele también!” (traducción propia). Íd. pp. 140 – 141.

Maria, sin duda alguna, muestra mucho de las mujeres protagonistas de Strauss: contiene a Salomé en su vehemencia²⁷², a Elektra en su lealtad y testarudez²⁷³, a la Mariscala Marie Therèse en su sentido común²⁷⁴, etc. Pero su personaje es nuevo en tanto se define en la sumisión y, aunque opina, lo hace en la intimidad, y a la hora de expresar deseos que se apartan de los de su marido, o bien lo hace en monólogo interior, o desde un prisma consciente de debilidad, incluso inferioridad, nunca en rebelión.

Maria no es, como se aprecia claramente, una mujer que se impone sino una esposa que implora y, más bien, destaca por su rol de cónyuge leal y de moral impoluta que espera pacientemente la llegada de tiempos mejores para disfrutar con plenitud de la vida matrimonial y que, mientras tanto, ofrece incondicional apoyo espiritual al soldado que se desenvuelve en la batalla. Esta imagen concuerda bastante exactamente con las expectativas que un buen nacionalsocialista podía tener sobre una mujer ideal, pero especialmente con lo que las mismas mujeres se autoexigían, y en estos términos está expresado en los catecismos del momento:

*“Through the physical and cultural education they [the young german women] received in the Bund deutscher Mädel... the absolute values they were to demand of themselves were: ‘loyalty, uprightness, purity, cleanliness and honor’.”*²⁷⁵

Es posible, pues, que Maria sirviera incluso de contrapeso a un libreto pacifista y, en consecuencia, poco apropiado a los intereses del Reich que para las fechas del estreno de *Friedenstag* (24 de julio de 1938) se hallaba apuntando con escaso pudor a la guerra que se desencadenaría un año más tarde²⁷⁶; y no tan sólo eso, sino que, al encarnar tan fidedignamente a la mujer

²⁷² PUFFET, D. *Richard Strauss: Salome*. Cambridge, 1989. Cambridge University Press.

²⁷³ <https://www.theguardian.com/music/2003/mar/21/classicalmusicandopera.artsfeatures> (19/05/2017).

²⁷⁴ <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=notabene> (19/05/2017).

²⁷⁵ TAYLOR, Brandon & VAN DER WILL, Wilfried. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press, pp. 72 – 73.

²⁷⁶ Por aquellas fechas el rearme de Alemania ya no era un secreto para la población ni para el resto de Europa. Además ya se había producido la anexión de Austria en marzo de 1938,

modelo también servía como imagen propagandística procedente del mundo culturalmente más elevado (la ópera).²⁷⁷

El **Comandante**, a pesar de que finalmente acepta la paz, tuvo que aparecer a la censura como un carácter mucho menos controvertido. Se trata de un líder al que se ha encomendado una misión y, como soldado obediente y valiente a la vez que es, la lleva a cabo sin dudar y hasta las últimas consecuencias. Pudo ser fácilmente muy bien valorado y considerado incluso como un excelente ejemplo a seguir. La música que lo caracteriza suele aparecer envuelta de aires marciales, como se puede apreciar ya desde su primera aparición en 39:

39 Poco più mosso
Kommandant

Hier ist des Kaisers Bo - den. Was verlangt ihr?

Sopr.
Alt
Chor
(aus den)
Ten.
Bass

Brot!
Brot!
Brot!
Brot!

Hun - ger!
Hun - ger!

Poco più mosso

The image shows a page of a musical score for an opera. It is numbered '39' in the top left and '37' in the top right. The title is 'Kommandant' with the tempo marking 'Poco più mosso'. The score includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a piano accompaniment. The lyrics are in German. The vocal lines start with 'Hier ist des Kaisers Bo - den. Was verlangt ihr?' and then have responses: 'Brot!', 'Brot!', 'Brot!', 'Brot!' from the Soprano and Alto parts, and 'Hun - ger!', 'Hun - ger!' from the Tenor and Bass parts. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

faltaban tan sólo dos meses para recuperar el Sudetenland (Tratado de Munich, 30 de septiembre de 1938) , tan sólo nueve meses para la invasión de Checoslovaquia (marzo 1939) y poco más de un año para la invasión de Polonia (1 de septiembre de 1939) que llevaría al definitivo desencadenamiento de la II Guerra Mundial.

²⁷⁷ Taylor, op. cit. pp. 60 – 62, 71 – 79.

Komm. Was verlangt ihr? Die Gna-de mei-nes Herrn und Kai - sers hat

Sopr. Alt. Ü - ber-ga - bel Ü - ber-ga - bel

Chor außen Ten. Ü - ber-ga - bel Ü - ber-ga - bel

Baß Ü - ber-ga - bel Ü - ber-ga - bel

f *p* R.H.

Komm. euch durch mich er-laubt, zu re - den. Ruft ihr euch a - ber al - le die zu Hil - fe,

mf *fp* 3

El **Soldado Piamontés**, cuya aparición tiene lugar en los primeros minutos de la ópera (es uno de los primeros personajes en aparecer, aunque es efímero) es un joven que canta en italiano, a la manera belcantista; Strauss destaca aquí la melodía, descarga de complejidad el acompañamiento, y cambia el compás a 6/8 con ritmo moderado para caracterizarlo. Lo vemos con claridad en el siguiente fragmento (entre 8 y 9):

Der Schütze wendet sich wieder den Scharten zu und sieht
durch diese und jene ins Freie. Zunehmende Morgenbläue.
Piemonteser (ganz junger Bursch)
(singt unten bei der Wache aus dem Schlaf)

Allegretto

(Wachtmeister setzt seinen Rundgang fort)

La ro - - sa, la

Piem. ro - sa che un bel fio - re co - me la gio - ven - tù,

Piem. nas - ce, fiori - sce, mo - re, e non ri - tor - - - na

9 Schütze
Der jun - ge Bursch, der I - ta -
Piem. piü.
Konstabel (bartlos, Mitte der Viersig, fährt unten auf)
Wer singt da?

La propuesta suena muy cercana a una Siciliana, danza que aparece ya en el barroco, normalmente formando parte de otras piezas mayores (suites instrumentales y otras) y que muestra cierta permanencia a través del tiempo llegando, como se puede observar –y no es el único ejemplo– hasta pleno siglo XX. Es esta una de las muchas “danzas antiguas” que nutren el tópico del “stilo antico”, también catalogado por Monelle. En este caso Strauss refuerza a través de este sonido característico la nacionalidad del personaje, aunque le

sirve doblemente para hacer mofa de él. El diálogo que sostienen los dos soldados que escuchan en la lejanía a este Piamontés tiene un claro tono de menosprecio, del mismo modo que se suma a ello el hecho de que este diálogo subyacente corta sin escrúpulos la estilizada cantilena del mensajero italiano. Es un personaje que aparece en otras óperas de Strauss como *Der Rosenkavalier*, de la mano de un cantante de ópera que busca los favores económicos de la Mariscala, o también en *Die schweigsame Frau* donde Henry, el sobrino de Morosus, es un tenor que actúa con una compañía italiana de ópera, o más tarde en *Capriccio* donde aparece otro cantante italiano que entabla un bello e intrascendente dueto con la protagonista, también en 6/8 aunque a un tempo algo más rápido²⁷⁸.

Ciertamente, y apoyando absolutamente a Schlötterer, parece que Strauss no pierde ocasión para mostrar con música su opinión sobre el bel canto; no parece, sin embargo, que el “prosaico”²⁷⁹ (*sic*) libreto de Gregor, que no es precisamente una comedia, haya representado obstáculo alguno para seguir dando cancha a este tipo de personaje. Sea como sea, el mismo Strauss, a fuerza de darle apariciones en escenarios de diversa índole, crea una expectativa al respecto que vincula un personaje con un sonido característico que lo acompaña a la burla y la ironía, efecto que el oyente localiza y relaciona en su memoria auditiva.

Los Coros son de capital importancia en *Friedenstag*, y llegan a ser considerados como un personaje más por la mayoría de analistas de la obra; Ana Maria Axt les da, incluso, un protagonismo preponderante.²⁸⁰ Efectivamente, los coros tienen mucha más presencia en *Friedenstag* de la que suelen tener en otras óperas: desde los coros mixtos que, bien al principio, representan al pueblo quejándose del hambre y de lo insoportable del sitio

²⁷⁸ Cf. SCHLÖTTERER, R. *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss* en GILLIAM, B. *Richard Strauss. New perspectives on the composer and his work*. 1992. Duke University Press, pp. 78 – 91.

²⁷⁹ Íd. p. 89.

²⁸⁰ Cf. AXT, A. M., op. cit., pp 26 – 27 con GILLIAN, B. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge, 2014. Cambridge University Press, p. 259.

que sufren, y que reaparecen al final dando voz al alborozo por la llegada de la paz, a los coros masculinos que representan a los soldados en diversas ocasiones a lo largo de toda la obra; tenemos un ejemplo bien característico de estos últimos en el siguiente fragmento, que se desarrolla entre los números de ensayo 22 y 23:

The image shows a page of a musical score, likely from an opera. It features several staves of music. The top staff is for the Tenor (Tenöre) and Bass (Bässe) parts, with the instruction 'più mosso' above it. The lyrics for these parts are 'fal - len!' and 'In dei - ner Hei - - mat ist'. Below this is a piano accompaniment section with the instruction 'più mosso' and 'cresc.'. The next section includes parts for Tenor (Ten.), Chorus (Chor), and Bass (Bässe), with the instruction 'più mosso' above. The lyrics for these parts are 'Frie - de, sag?' and 'In dei - ner Hei - - mat ist'. There is also a piano accompaniment section. The final section is numbered '23' and includes parts for Tenor (Ten.), Chorus (Chor), and Bass (Bässe), with the instruction 'più mosso' above. The lyrics for these parts are 'Frie - de, sag? Wo - von le - ben die Men - schen, wenn nicht von Sold?'. The score is in German and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics.

Por una parte, los coros tienen buena acogida en general entre los nazis puesto que entroncan con la filosofía *völkisch* que ensalza la identidad colectiva siempre por encima de la individual²⁸¹. Por otro lado, los abundantes coros de

²⁸¹ Todos los fascismos son profundamente antiindividualistas en sus bases filosóficas, y la única voz solitaria que veneran es la del dictador que guía al pueblo. Recordemos que la tendencia *völkisch* es una de las dos corrientes filosóficas principales sobre las que se sustenta el nacionalsocialismo ideológico.

hombres se suman de modo muy efectivo a un ambiente bélico y marcial²⁸² donde domina –e idealmente debe dominar- la componente masculina según la clara distribución de roles que promulga la ideología nazi. Escasamente poco antes ya se había apoyado sobre este efecto Carl Orff, por citar tan sólo un ejemplo más, cuando compuso *Carmina Burana*, estrenada en junio de 1937²⁸³. También se da presencia femenina en algunos momentos corales de *Friedenstag*. Estos momentos vocalmente mixtos representan la voz popular, que se queja del hambre y pide paz y pan para terminar con ella²⁸⁴.

38 Plötzliches Aufstoßen der Waffen auf den Boden. Offizier und Wachtmeister reißen die Hüte ab. Der Kommandant auf der Höhe der Treppe. Ein schöner Mann, etwa fünfzig, schwarzes Kleid, darüber schwarzer Koller und Kette. Seine Rechte hält ein Dokument fest an die Brust gepreßt.

Sopran
Alt
Chor (außen) (nah und stark)
Tenor
Baß

Hun-ger-
Brot!
Brot!
Brot!

Hun-ger-
Hun-ger-
Hun-ger-

f *cresc.* *f*

Estos coros también tienen una presencia mucho menor, reducibles casi a un bonito y oportuno color musical con la función de resaltar el drama, arte en el que Strauss es un consumado maestro por lo que tampoco no podíamos esperar que dejara pasar la oportunidad.

²⁸² El tópico Militar es, junto con el Pastoral y la Caza, uno de los tres principales tópicos musicales catalogados por Monelle (ver MONELLE, R. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, IN, 2006. Indiana University Press). Estéticamente encuentra sus orígenes antes del Barroco, tiene su época de máximo esplendor durante el Clasicismo, y permanece, como se puede observar, hasta el Postromanticismo, por lo menos.

²⁸³ Recordemos la sección 2ª *In Taberna* de esta obra, así como la intención con que la escribe y presenta Orff.

²⁸⁴ Klavierauszug... p. 35.

Macroestructura

Friedenstag ajusta su estructura musical a la planteada en el libreto. Así, la ópera comprende un solo acto subdividido en tres grandes secciones, del siguiente modo:

1ª Parte: Soldados y escenas del pueblo

1.1 Soldados:

1.1.1 Soldados

1.1.2 Piamontés

1.1.3 Soldados

1.2 Comandante/Delegación/Pueblo/Soldados

1.2.1 Delegación: Petición de rendición

1.2.2 Mujer: Acusación contra el Kaiser

1.2.3 Comandante: Promesa al pueblo

1.3 Comandante/Soldados

1.3.1 Comandante: Ordena en secreto hacer estallar la ciudadela

1.3.2 Canción de los caballeros

1.3.3 Partida

2ª Parte: Escenas solistas

2.1 Maria (Aria)

2.2 Maria/Comandante (Duetto)

2.3 Final orquestal

3ª Parte: Finale

3.1 Informe sobre el estado de cosas fuera de las fronteras

3.2 Encuentro entre los dos comandantes

3.3 Finale

Aparte de esta muy clara distribución, conviene recordar en este punto que, aunque no esté anotado de este modo en la partitura, se percibe muy claramente una subdistribución por números a la manera de las óperas

barrocas y clásicas que, por la naturaleza de esta investigación, preferimos analizar en el apartado de estilo.

Cuestiones de estilo

Raymond Monelle expone en su *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Indiana University Press, 2006) la destacada presencia de ciertos tropos (giros sonoros) en la música occidental europea a partir, sobre todo, del período Clásico. Estos tropos, por sus reiteradas apariciones en distintas obras y de la mano de diversos compositores, se acaban convirtiendo en tópicos, y el momento en que empiezan a aparecer, o a abundar, determina sus cualidades estilísticas. Así, Monelle anuncia ya en este mismo volumen, y como su mismo nombre indica, la existencia de tres tópicos de estilo perfectamente reconocibles: la caza, lo militar y lo pastoril.

Friedenstag, por el entorno castrense en que se desarrolla su argumento, está bien nutrido de marchas, sonido de metales, y toques de tambor, que son algunos de los tropos más característicos del tópico militar. Pero si bien es cierto que, como en el caso que demuestra *Friedenstag*, algunos de estos tópicos trascienden en el tiempo, no es menos cierto que estas apariciones tardías determinan de manera inequívoca acuerdos de estilo. En el caso de una ópera escrita a mediados de los años treinta del siglo XX en Alemania, este uso significa una cierta tendencia al estilo Neoclásico, muy generalizada, por cierto, entre todo tipo de artistas activos durante ese período. En el caso de la música, además, es conveniente sumar aspectos formales, armónicos y texturales para concluir de manera fidedigna si estamos delante de una obra más o menos conservadora; en el caso más concreto de una ópera -sujeta a texto- hay que tener también en cuenta el estilo y contenidos literarios, así como las características de los personajes y otros aspectos relacionados (duración de la aparición, momentos y lugares de esa aparición, registro vocal asignado, etc.).

Formalmente, *Friedenstag* es una ópera en un acto que sigue una propuesta argumental original clásica de introducción – nudo – desenlace. En el plano musical Strauss, experto en procesar textos para la música, trabaja esta macroestructura, en un sentido, a la manera de Wagner, subdividiéndola en conceptos formales más pequeños que tienden a ser, en su mayoría, regulares y cerrados. En otro sentido, un análisis formal más profundo revela la existencia de subdivisiones formales por números que, además, son fácilmente reconocibles y delimitables²⁸⁵. Tenemos un claro ejemplo de ello en la primera aparición de Maria, tras una pequeña introducción orquestal – precedida por una amplia cadencia con pedal (87-88), cambio de tempo (88, *più mosso*) y modulación (88-89, de Reb²⁸⁶ a Sol)- que empieza desarrollando un arioso en 4a90²⁸⁷, y que conduce a una aria brillante de tipo ternario A-B-C con principio en 99, sección central de contraste (armónico) entre 6d101-108 y recuperando las características armónicas (que no rítmicas, más vivas ahora) en una tercera sección que empieza justamente en 108 y se extiende hasta 112; las periodizaciones, como se puede observar, son bastante regulares, y la mayoría de veces en que esta regularidad se rompe es por simples expansiones cadenciales. A nadie se le escapa que Haydn y Mozart, aunque todavía adeptos al *aria da capo* (y este, evidentemente, no es el caso) ya trabajaban de modos muy similares... ¡cuando no se mostraban todavía más audaces!

A excepción de algunos pasajes más cromáticos, a veces reducibles tan sólo a acordes aislados –o casi- cuyo sentido es normalmente dramático (el pueblo,

²⁸⁵ Podría tranquilamente tratarse de una herencia velada de las muy neoclásicas *Zeitopern* de mediados de los años 1920 y principios de los 1930, moda de la que el mismo Strauss pudo considerarse pionero a partir de su ópera *Intermezzo* (Dresden, 4 de noviembre de 1924). Cf. YOUNG, Ch. (Ed.). *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid, 2010. Cambridge University Press, pp. 127 - 128 y 139.

²⁸⁶ Para denominar la tonalidades usaremos mayúscula (Reb) en los tonos mayores (Re bemol mayor) y minúscula para los menores (re – re menor).

²⁸⁷ Debido a que la edición de la partitura que estamos utilizando no tiene los compases numerados, hemos decidido referenciar a través de los números de ensayo, comunes a cualquier otra edición. Así, como en este caso, 4a90 significa 4 compases antes del número 90 de ensayo; del mismo modo, una “d” entre ambos números significaría “después”, y un sólo número significaría la coincidencia exacta con el número de ensayo.

hambriento y cansado, algunas voces quejumbrosas...), la armonía en *Friedenstag* no puede ser calificada de atrevida, sobre todo si tenemos en cuenta lo acaecido al respecto en *Salome* y *Elektra* unos treinta años antes. Si nos focalizamos en el uso de tropos, citas y tópicos, el ambiente **militar** domina *Friedenstag* de principio a fin. La apabullante presencia de personajes masculinos, la abundancia de ritmos, armonías naturales e instrumentos de metal característicos sirven a Strauss para recrear de manera inequívoca el ambiente castrense que necesita. Este efecto sonoro altamente descriptivo se percibe desde los primeros minutos cuando, por ejemplo, oímos la voz del Wachtmeister (sargento) en 6; véanse en la parte orquestal los acordes perfectos mayores adoptados netamente por los metales, así como los ritmos marciales tan característicos de tresillos de corcheas y de corchea con punto – semicorchea:

La figura de la corchea con punto – semicorchea, de hecho, ya aparece en la apertura de la obra, inmediatamente después de la presentación tonal (1); es

el primer ritmo marcado que se aprecia, lo cual, sumado al uso del registro grave en general, así como a la predominancia de los metales en la instrumentación, refuerza el color militar y masculino de la situación:

Allegro ma non troppo (Sehr mäßiges Marschtempo)

PIANO

(Vorhang)

1

Esta unidad rítmica característica aparece continuamente durante toda la ópera; de hecho, es uno de los motivos rítmicos descriptivos principales del Kommandant y, como tal, le acompaña a menudo (67):

67 Moderato

Mut!

Mut!

Mut!

(zu den Soldaten)

Ihr Al - ten habt in man - - cher

Moderato

p

p

omm. Schlacht mir treu ge - dient, ihr Jun - gen glaubt an mich. Ihr
 an - dern auch, die meinem Drängen nur kal - te Mie - nen zeig - ten in dem

The image shows a musical score for a vocal solo (omm.) and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with lyrics in German. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more steady bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'espr.' and 'p'.

También el Wachtmeister, en una muestra clara del tratamiento wagneriano (Leitmotive) que suele aplicar Strauss a sus caracteres, va invariablemente acompañado de estos y otros ritmos marciales (73):

un poco più tranquillo
 73 Wachtmeister
 Zu Mag - deburg in der Rei - ter - schlacht trug ich Euch, Herr,
 auf den Hän - den; hab ich's be - gon - nen und recht ge - macht, so

The image shows a musical score for a vocal solo (Wachtm.) and piano accompaniment. The tempo is marked 'un poco più tranquillo'. The vocal line is in bass clef with lyrics in German. The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand and a more steady bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'sf' and 'espr.'.

En 157 también se plantea una nerviosa situación en la que el Kommandant se apresura a dar órdenes a un oficial, y en la que se percibe todo el carácter militar esperable a través de ritmos, metales y despliegamientos de armónicos naturales:

157 Schneller

Kommandant

Wahn-sinn! Du bist

Schneller

(Offizier stürmt die Treppe herauf)

Komm. blind! Macht fer - tig zum Feu - er! Waf - fen! Waf - fen - hie - her!

A. 8363 F.

Sehr lebhaft

Offizier

Wacht-po - sten mel - det: An - marsch des Fein - des mit ge - schmückten Stan - dar - ten, mit bekränz - ten Ge -

orr. schüt - zen, mit wei - ßen Fah - nen! Zu spät! Die Un - sern um - ar - men die

Kommandant

Kriegs - list! Die Stadt - to - re schlie - ßen!

En 71 podemos escuchar una bonita marcha de caballería, “Zu Magdeburg in der Reiterschlacht...” en la voz del Kommandant que, aunque bien acompañada por los consiguientes redobles de tamboril y siempre desarrollada en un registro grave y de carácter varonil, comparte por esta vez la instrumentación con las cuerdas, lo cual le confiere un aire elegante que la acerca al mundo concertante y de las danzas de salón. Siendo una marcha de concierto no nos extraña que cinco compases más tarde (5d71) se amplíe el compás 4/4 inicial a 5/4; este inciso eventual responde, formalmente, a la necesidad de una pequeña ampliación cadencial, y si observamos la periodización correspondiente vemos que el mismo paso se repite al cabo de otros cinco compases:

The image shows a page of a musical score for '71 Kommandant'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several systems of staves. The top system shows the vocal line for the 'Kommandant' and the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with dynamic markings of *pp* and *cresc.*. The second system is marked 'Più moderato' and contains the vocal line with the lyrics: 'Mag-de-burg in der Rei-terschlacht, da glommes von Schwertern und Hel - men, da hat der Tod ins Aug' ge-'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *sf* and *dim.*. The third system shows the vocal line with the lyrics: 'lacht so Her - ren wie ar - men Schel - men. Zu'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, marked with *p* and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

etwas breiter

Komm. Magde-burg in der Rei - terschlacht, da gab es viel Stöhnen und Kla - gen! Da hat es ein al - ter Dragoner voll -

bracht, den Herrn auf dem Rük - ken zu tra - gen! Nun

72 a tempo

Esta secuencia se prolonga hasta 73, en que a manos del Wachtmeister baja un poco la intensidad de la música para tomar un carácter algo más meditativo, aunque persistentemente marcial, durante una docena de compases, y en 74 retoma la palabra el Kommandant con una nueva marcha, en este caso no tan mundana, y también más coloreada por las trompetas que, una vez más, se lucen con sus despliegamientos de armónicos hacia el agudo:

74 Lebhaft

Komm. Jä - ger stan - den im böhm' - schen Land, hart und ver - we -

Komm - gen! Da schlug dem ei-nen der Schwed'

aus der Hand den De - gen! Bin ich nun tot, bin ich entehrt?

Bleibt nicht mehr Wahl! Da reicht dem Mann sein eig-nes Schwert der Ge-ne-

rall! Viel Zeit ging seit dem Ta-ge hin -

75

76

cresc.

dim.

Los toques y redobles de tamboril vuelven a escucharse acompañando la voz del Bürgermeister en 4d164:

(Die Glocken beginnen wieder zu läuten, sich steigend bis zum Eintritt des Holsteiners)
allmählich immer bewegter

Brgm. tauscht. Und Ju - bel rauscht und

Jauch - zen geht und winkt und weht von Mund zu Mund, von

p *cresc.* *L.H.* *f*

y que aceleran la pronta explosión de una rutilante fanfarria de metales en 166 que colorea la entrada del enemigo Holstein en son de paz, y en la que se unen todos los elementos rítmicos, armónicos, melódicos e instrumentales que habían ido apareciendo hasta ahora:

166 (Herannahen und allmählicher Eintritt der Truppen des Holsteiners)
Sehr lebhaftes Marschtempo

Brgm. Macht!

The image shows a musical score for a brass band and piano. The score is in G major and 2/4 time. It features a brass band part (Brgm.) and a piano accompaniment. The tempo is 'Sehr lebhaftes Marschtempo'. The piano part includes a 'ff' dynamic marking and triplet markings. The brass part has a 'Macht!' instruction.

También el final, muy homofónico, con tutti orquestal, coros, y apoyo melódico y armónico de trompetas y resto de metales, está en consonancia con el tópico militar que ha ido acompañando a toda la obra:

The image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 218 to 225. The score is written in a homophonic style with a clear military character. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, including repeated eighth-note figures and block chords. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and a repeat sign is visible in the lower system. The page number '18' is located in the top right corner.

Otro conocido tópico que se escucha un par de veces en *Friedenstag* es el de las **campanadas**; aparece por primera vez -y también más claramente- en 148:



Los toques de campana son un tópico verista-costumbrista que ya encontramos, por ejemplo, en el *Falstaff* de Verdi (1893), en *Pagliacci* de Leoncavallo (1892), también en *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni (1890) o incluso anteriormente -y fuera del Verismo, pero con las mismas intenciones dramáticas- en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz (1830).

Por contexto, la función de las campanadas suele ser, la mayoría de las veces, la de avisar por algún motivo importante a la comunidad, tal y como ocurre en *Friedenstag*, donde el sentido de esas campanadas es, concretamente, el de llamar la atención sobre la embajada de paz que se acerca a la fortaleza. No cabe duda de que el uso de este tópico refuerza aún más el tinte conservador de la ópera, tanto por sus connotaciones descriptivas como por el hecho expuesto de invocar giros sonoros bien conocidos y asociados a tiempos estilísticamente pasados. El sonido de las campanas, además -y no menos en aquellos años- retrotrae a ambientes rurales, aspecto que no desagradaría en absoluto a los sectores más *völkisch*, recordemos, fervientes partidarios de la vida campestre y del contacto con la tierra que purifica la

raza y vivifica el espíritu de los hombres (arios) en detrimento de la vida corrupta de las ciudades²⁸⁸.

También se pueden encontrar en *Friedenstag* varias **citas del coral luterano** “Ein’ feste Burg ist unser Gott”. Una primera y breve -aunque clara- muestra de ello está en 3d26, en el momento exacto en que el coro de los soldados pronuncia las palabras “...schwört auf die Bibel” y es apoyado por la parte orquestal en primera instancia, que es la que a fin de cuentas termina la fugaz cita:



The image shows a musical score snippet. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "schwört auf die Bi - bel,". The middle system shows a vocal line with the lyrics "t auf die Bi - bel,". The bottom system shows an orchestral accompaniment with a piano dynamic marking (*p*). The score is in G major and 3/4 time.

El mismo coral aparece más tarde en dos ocasiones, más claramente aún, e *in extenso*: la primera vez en 180, y en la sola voz de Holstein cuando pronuncia las palabras “das göttliche Wort, die Kraft der Jugend nieder im Land!”:

²⁸⁸ Véase DARRÉ, R.O.W. *Neuadel aus Blut und Boden*. München, 1930.

180

folst. Wor-ten, hohl und ge - spenstisch und schat - tengleich hältst du den Geist, das

gött - li - che Wort, die Kraft der Ju - gend nie - der im

The image shows a page of a musical score, numbered 180. It contains two systems of music. Each system has a vocal line (labeled 'folst.' on the left) and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The first system's lyrics are 'Wor-ten, hohl und ge - spenstisch und schat - tengleich hältst du den Geist, das'. The second system's lyrics are 'gött - li - che Wort, die Kraft der Ju - gend nie - der im'. The piano accompaniment includes various musical notations such as triplets, dynamics like 'pp', and a '2.R.H.' marking.

La segunda, en 9d198, y la entonan juntos el Kommandant y Holstein - transmiten la sensación de que, por fin, van llegando a un acuerdo- sobre el texto “Des neuen Glaubens kräftiger Wille”:

Des neu - en

Des neu - en

The image shows a snippet of a musical score. It features two vocal lines, each with the lyrics 'Des neu - en'. Below the vocal lines is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

156

The image shows a musical score for two voices, 'Komm.' and 'Holst.', and piano accompaniment. The lyrics are 'Glau - bens kräf - ti - ger Wil - le? War'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, including a '2' marking under a pair of notes in the bass line.

En esta segunda aparición se ha hecho necesario romper rítmicamente a compás binario para encajarlo de manera temporal en el ternario real que lleva la música. Ambos pasajes tienen una extensión de anacrusa más cuatro compases, lo que vendría a coincidir muy exactamente con un versículo bíblico, que es invariablemente el tipo de texto que contienen este tipo de formas. Obsérvese en todos los casos que los textos hacen referencia a lo divino, lo cual da un sentido perfectamente oportuno a estas citas. No obstante, se podría llegar a considerar audaz, dicho sea de paso, si tenemos en cuenta que las relaciones de los nacionalsocialistas con los luteranos estaban ya en un manifiesto mal momento.

Otra cita que no escapa a nuestros oídos es la que hace referencia al acorde y melodía iniciales de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner. Si bien las ordenaciones armónicas por cuartas inspiradas en los correspondientes tratamientos wagnerianos son una constante en la música centroeuropea *-non solum-* a partir de los desarrollos del maestro de Bayreuth, en Richard Strauss aparecen desde sus primeras obras de juventud (primeros *Lieder* (1878), Cuarteto de cuerda en La M (1880), Concierto para violín en Re M (1881)) hasta las que van a título póstumo (*Metamorphosen*, *Vier letzte Lieder*,

Capriccio), con continuidad y sin excepciones remarcables. Se trataría de un caso absolutamente paradigmático por lo que a basar en la armonía -en gran medida- un idioma propio se refiere.

El reconocido como acorde de Tristan und Isolde, transpuesto o no, aparece por tanto en numerosas ocasiones a lo largo de la muy extensa producción de Strauss, aunque probablemente en muchas de ellas no tenga la expresa intención de homenaje, sino que surge como una consecuencia lógica y esperable de un lenguaje profundamente basado en este tipo de ordenaciones, muy dadas a resultar en un cierto colorido armónico bien concreto, muy preñado de cromatismos, disonancias y armonías no resueltas que confieren gran tensión e inestabilidad a los discursos musicales.

En *Friedenstag*, sin embargo, sí podemos afirmar que se trata de un claro homenaje, sobre todo porque el acorde aparece con exacta literalidad vertical (aunque en algún caso transpuesto y/o enarmonizado) y, además, en la mayoría de ocasiones, se producen tanto el giro melódico-cromático-ascendente, como el rítmico, inconfusiblemente característicos del celeberrimo fragmento wagneriano. Obsérvense algunas de las apariciones: la primera vez (6a29), por ejemplo, aparece tan sólo este acorde inicial sobre una nota pedal (la) que, gracias a la delicada ambigüedad tonal que permite la cercanía entre re menor y la menor lo encuadra elegantemente en la tonalidad de la obra (re menor) y a la vez en la original de la partitura de Wagner (la menor) aunque obviamente con distinta función tonal; nótese que las notas agudas (dob, mib, lab) están enarmonizadas (si, re#, sol# en Wagner). Obsérvense asimismo que, en el momento del ataque del acorde, el pedal despliega doble apoyatura de 6ª y 4ª que favorece aún más la riqueza armónica del choque con las voces superiores:

29

Konst. Sin-gen! Wachtmeister (erscheint oben wieder) Wa-che! Eu-re Pflicht!

Sopr. Brot!

Alt Brot!

Chor h.d.Sz. Brot!

Ten. Brot!

Baß Hun (näher) Hun

p sf *dim.* *pp* *pp* 3

A partir de la resolución (4a29) se advierte un desarrollo cromático característico que, con pocas licencias, da aún más coherencia a la cita. Unos pocos compases más tarde el acorde vuelve, siempre a manos del coro, que pronuncia la palabra “Brot” (ver 4a30, 2d38, 53, 55, etc.). Sin embargo, la ocasión en que probablemente más obvio se hace el homenaje es en 4a65, donde la resolución armónica se expande y acaba ofreciendo, incluso melódicamente, el conocidísimo giro wagneriano en su integridad. En este caso, la instrumentación, predominantemente a base de vientos-madera y estratégicamente distribuida para dar más protagonismo a las dobles lengüetas, contribuye texturalmente, y de manera definitiva, a la infalible detección del giro:

Hoff - nung, Le - ben!

Ihr gebt uns Le - ben!

Hoff - nung, Le - ben!

Le - ben, Hoff - nung!

Brot!

Brot!

Brot!

(langsam abgehend)

Sopr. Hoff - nung, Le - ben, Le - ben! Hoff - nung,

Alt Hoff - nung, Le - ben, Le - ben! Hoff - nung,

Chor (Dep.) Hoff - nung, Le - ben, Le - ben! Hoff - nung,

Ten. Hoff - nung, Le - ben, Le - ben! Hoff - nung,

Baß Hoff - nung, Le - ben, Le - ben! Hoff - nung,

Sopr. Brot!

Alt Brot!

Chor (außen) Brot!

Ten. Brot!

Baß Brot!

Es francamente interesante observar en todo este fragmento cómo Strauss consigue acentuar a través de la música el antagonismo del pueblo (coro, al que se suma la voz quejumbrosa de una mujer y la delegación de representantes de la ciudad) con el Comandante, atribuyendo a los primeros ritmos densos, difíciles de seguir, así como un lenguaje muy cromático, tonalmente inestable en extremo, y al segundo con los ritmos marciales de fondo y un lenguaje marcadamente diatónico.

Y sin salir aún del ámbito wagneriano, mucho le debe a *Tristan und Isolde* el largo dúo que desarrollan el Kommandant y Maria, aproximadamente entre 7d112 y 145, y que conduce uno de los puntos climáticos más importantes de la ópera. No tan sólo por el dúo en sí y por el contenido textual, sino por el sonido orquestal y la intensidad dramática. Es un magnífico ejemplo de “sonido wagneriano” sin ser una copia literal de nada en concreto; he aquí un fragmento:

The image shows a musical score for a duet between Maria and the Kommandant. The score is in G major and 3/4 time. It begins at measure 138 with the instruction "138 immer bewegter". Maria's part is in the soprano line, and the Kommandant's part is in the bass line. The lyrics are: Maria: "ben, Ge - lieb - ter,"; Kommandant: "- ben, Ge - lieb - te,". The piano accompaniment is in the bottom two staves, featuring a complex, chromatic texture. The instruction "immer bewegter" is repeated above the piano part. The score ends with a "dim." marking.

aria
ich kom - - - me, mit

omm.
ich kom - - - me, mit dir

aria
ster - - - ben.

omm.
- dir zu ster - - - ben.

aria
- zu ster - - - ben.

omm.
- zu ster - - - ben.

Presto

Presto

(Der Kommandant hebt sie in tiefster Ergriffenheit zu sich. Lange Umarmung.)

ff

cresc.

El uso de todos estos giros y citas, el modo en como están presentados, la literalidad y el cariz tan a menudo descriptivo, así como el hecho de centrarse en los más conocidos tropos del tópico de estilo militar, colocan a *Friedenstag* en una tesitura conservadora. A su vez, si bien los expertos la califican de pacifista²⁸⁹, es innegable que contiene elementos que podían satisfacer los gustos y exigencias oficiales del momento. Citemos, por ejemplo, a los dos personajes principales: el Kommandant y su esposa, Maria. Él, en su rol de militar dispuesto a sacrificarse hasta el final por mantener posiciones, no

²⁸⁹ Cf. GILLIAM, B. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge, 2014. Cambridge University Press; POTTER, P. *Strauss's Friedenstag: A Pacifist Attempt at Political Resistance*. *The Musical Quarterly* 69 3. 1983 (pp. 408-424).

puede ofrecer un mejor ejemplo a falta de un año para empezar la II Guerra Mundial; ella, en su papel de esposa devota y fiel sirviente de su marido (y soldado), encarna el vivo ejemplo de lo que se esperaba de las mujeres durante el nacionalsocialismo. A su vez, si bien el libreto tiene un cariz eminentemente pacifista, no deja de hacer referencia a uno de los momentos cruciales de la historia de Alemania, aquel en que por primera vez se produjo una cierta unificación territorial, por lo que no se le puede negar un cariz nacionalista que no debía esperar demasiadas críticas. Es bien seguro, por otra parte, que un ambiente de guerra, de resistencia, de batalla, fue bienvenido por la oficialidad.

Así pues, y teniendo en cuenta los aspectos contradictorios que esta obra puede tener, no extraña que recibiera el beneplácito correspondiente para ser estrenada, pero que a la vez no obtuviera un éxito rotundo.

Conclusiones

Cuando el Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) llegó al poder en 1933, musicalmente se encontró con un país vehementemente dividido entre vanguardistas y conservadores. Mientras los vanguardistas o “modernos” investigaban y creaban situándose estilísticamente en el Expresionismo y la *Neue Sachlichkeit*, los conservadores optaban, a grandes rasgos, por un cierto estancamiento en el Post-romanticismo. Por lo que respecta al Neoclasicismo, si se discute en términos estructurales (formales), y siempre teniendo en cuenta que los aspectos técnicos prácticamente no generaron criterios de aceptabilidad durante el nazismo, encajaba sin problemas en el elenco de posibilidades impuesto por la censura. No obstante, y a pesar de suponer una sintaxis musical indudablemente conservadora, se observa que no proliferó significativamente. Quizás porque estaba asociado a los lenguajes más modernos y que estuvieron más en boga durante los años de la República de Weimar (Segunda Escuela de Viena, Paul Hindemith, Prokofiev, el grupo de los Seis en Francia, etc.) lo cual, por añadidura, le confería un carácter mucho más internacionalista, ergo: era mucho menos genuinamente alemán.

Es obvio que el nacionalsocialismo se decantó por la vertiente y gustos conservadores, y también que el hecho de tener un líder artista con poderes dictatoriales imprimió al panorama del arte en general una pátina intervencionista que, con frecuencia, marcó patrones e impuso gustos. A pesar de todo, existió cierta maniobrabilidad, por la misma naturaleza del asunto, y ésta permitió, por ejemplo, que se estrenaran muchas obras de autores vivos cuyas directrices estilísticas ofrecían, tan *a priori* como a menudo, dudas. Estas obras podían pasar -y no precisamente de modo anecdótico- los filtros de la censura, aunque a menudo con resultados dispares que, por sí mismos, enseguida cuestionan la efectividad y rigor de cualquier criterio que se estuviera intentando aplicar. Parece irrefutable, hoy día, y a la luz de la documentación existente, que estos criterios oficiales respondieron,

principalmente, a dos factores ideológicos básicos: el racial, de tipo filosófico, y el político.

Como se ha visto, buena parte del mundo musical alemán durante el nacionalsocialismo quedó bajo el control de Joseph Goebbels, político astuto y pragmático que, por ejemplo, no tardó en darse cuenta de que valía la pena ser tolerante con la música ligera dado el poder evasivo y apaciguador que tenía sobre la población. Si la música -y, por extensión, el mundo cultural en general- hubiera ido a parar, como todo parecía indicar en los años inmediatamente previos a 1933, a manos de Alfred Rosenberg, previsiblemente las acciones emprendidas para la regulación y control habrían sido en general aún más represivas.

Si vamos por partes, está bastante claro que la lucha más enconada contra la “modernidad” se produjo, sobre todo, durante los primeros meses, especialmente desde el KdfK, y en menor grado desde la RMK. Esa “modernidad”, de hecho, sólo se combatió de manera efectiva en sus vertientes de música “seria”, que era donde, hasta el momento, se había mostrado de manera más extrema. Así, el Dodecafonismo y el Atonalismo, que incluso durante los años aperturistas de Weimar habían tenido una acogida muy minoritaria, sí vieron aplicados de manera implacable los filtros por “modernidad”, en parte porque ya se sabía que sus contados partidarios no se atreverían a levantar la voz ante un nuevo gobierno que se mostraba desacomplejadamente conservador. En términos históricos, estilísticos y filosóficos, se podría pensar, y no sin razón, que esta actitud, incluso, es contradictoria, sobre todo si atendemos a los muy íntimos lazos que estas corrientes tenían con la tradición más genuinamente germánica pues, acabar de romper con la tonalidad no era más que la consecuencia lógica de conocer bien los procesos armónicos en Wagner y Liszt que, a su vez, seguían de manera favorita las audacias de Beethoven y Mozart. El Expresionismo, al que tanto vilipendiaba el nazismo -y por el cual, en realidad, se dejó influenciar sin reconocerlo, sobre todo en cuestiones propagandísticas- no era

más que una evolución bastante lógica y esperable del Romanticismo exacerbado de Wagner, como la *Neue Sachlichkeit* lo fue, más tarde, del Expresionismo. Seguramente, si en términos estéticos -que no formales- se hace una valoración justa, la *Neue Sachlichkeit* tenía un espíritu incluso más rupturista que el Expresionismo.

Pero las contradicciones y la falta de coherencia en las acciones fueron constantes por muchas razones, sobre todo porque, en primer lugar, era -es, y posiblemente seguirá siendo- extraordinariamente difícil regular de algún modo la producción artística. En el caso del período nazi a menudo los procedimientos aparecen impregnados de arbitrariedad. ¿Por qué, si no, no se acepta -y se destruye- una obra hecha a medida del Régimen como *Carmina Burana* de Carl Orff? Orff sonaba efectivamente “moderno” a los muy rancios oídos del KfDK y, para su desgracia, no ofrecía contrapartidas lo suficientemente atractivas al Régimen, ni contaba con el favor especial de algún alto mando del gobierno, por lo que el fuego cruzado entre Goebbels y Rosenberg en el que por casualidad se encontró acabó, colateralmente, con él²⁹⁰. O, ¿cómo se explica que, después de las malas críticas que obtuvo la ópera *Peer Gynt* de Werner Egk con ocasión de su estreno en 1938, pasara a ser la obra estrella en los *Reichsmusiktage* de 1939? Es tan simple como que, en el ínterin, consiguió el caprichoso beneplácito de Hitler. ¿Por qué Bartok era tolerado, a pesar de poder ser muy fácilmente cualificado de “moderno” si se le aplicaban los criterios correspondientes, y por simple comparación con otros muchos compositores a los que en ese momento así se estaba calificando? Porque su país de origen era un país amigo del Reich. O, ¿por qué no se dio a Hans Pfitzner, ario y conservador, autor de una música que no generaba dudas, primer y muy notable paladín de la causa nacionalista musical alemana, el lugar que -todo indica- parecía merecer en el nuevo panorama musical? Pues por algo tan ajeno a todo ello como su falta de tacto,

²⁹⁰ Cf. LEVY, E. “*Opera in the Nazi Period*” en LONDON, John (Ed.). *Theater under the nazis*. Manchester 2000. Manchester University Press, p. 153, y KATER, M. H. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Oxford, 2000. Oxford University Press, p. 122 – 125.

que mucho antes del triunfo nacionalsocialista le traicionaría en un encuentro personal con Hitler, encuentro y palabras que posteriormente el Führer no olvidó²⁹¹.

Las preguntas que nos asaltan son numerosísimas; y las respuestas escapan, con gran frecuencia, a toda lógica, incluso a veces no es posible hallarlas. Pero lo que a ciencia cierta no demuestran, se mire como se mire, es el seguimiento riguroso de esos escasos, rígidos y muy generales criterios preestablecidos, mucho menos en el campo de la estética; quizás algo más claramente en lo político.

Enfrentados a una investigación que, en buena parte, depende de tan ambigua casuística, es positivo tener en cuenta esa realidad. El nacionalsocialismo, como doctrina de tipo totalitario que fue, intentó aplicar todos los modeladores ideológicos provenientes de una filosofía propia a todos y cada uno de los aspectos que regían la vida de su conjunto social. Y con los resultados obtenidos demostró hasta qué punto era posible encajonar a las personas en un solo molde, a menudo idealizado y demasiado rígido. Pero posiblemente, uno de los mayores fracasos fue el de intentar imponer esos moldes también al arte, especialmente en una rama tan abstracta como lo es la música. El nazismo, platónico, siempre a punto para exaltar al grupo por encima del individuo, no supo (o no quiso, o quizás no pudo por sus mismas bases filosóficas) comprender lo extraordinariamente individualista del arte. Y esta fue, muy probablemente, la causa primera de las disputas y contradicciones que, en este campo, fue mostrando sin cesar, de principio a fin.

A pesar de todas las presiones políticas, ideológicas, raciales y de estilo, es un hecho que se estrenó música fuertemente influenciada por Stravinsky antes de 1938; esto lo vemos en Egk y también en Orff, entre muchos otros. No

²⁹¹ Cf. KATER, M. H. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. New York, 2000. Oxford University Press, pp. 150 – 151.

debemos olvidar que, sobre todo en los primeros años, Goebbels hizo notar públicamente el interés del Reich por fomentar una generación de compositores vivos que, aparte las ya expuestas condiciones preestablecidas *sine qua non*, debía ser una generación joven y revolucionaria que aportara un necesitadísimo toque de modernidad puramente germánico: los nuevos compositores alemanes debían renacer con la capacidad de ofrecer un estilo propio, un estilo que sobre todo estuviera, de una vez por todas, libre de contaminaciones procedentes del mundo de los judíos y los bolcheviques, esas contaminaciones que tanto daño habían hecho en los fatalmente permisivos años anteriores. En estas afirmaciones, además de la doctrina y deseos propios del nacionalsocialismo más esencial, se puede leer una predisposición de la censura a aceptar algunas influencias como la de Stravinsky, cuestión que no debe sorprender si tenemos en cuenta que este compositor, auténtica estrella universal del mundo musical de principios del siglo XX, había ejercido ya una autoridad estética enorme en los autores alemanes durante la época de Weimar -e incluso en años anteriores-; en este sentido, las declaraciones públicas que un día hace Stravinsky autodefiniéndose como entusiasta del fascismo y admirador de Mussolini, le salvan indudablemente de la quema ante una oficialidad que, de hecho, se ahorra muchos dolores de cabeza aceptándole de una vez por todas pues, a partir de ese momento, ya no tendrán que continuar luchando contra su arraigada influencia, ni contra los numerosos compositores alemanes que le siguen.

Si nos ceñimos al panorama musical exclusivamente alemán, Hindemith era considerado de manera general el mayor talento musical de la nueva generación y, en 1933, precedido por sus éxitos musicales y por su prestigio como docente en la Hochschule für Musik de Berlín, brillaba con merecido mérito como ejemplo a seguir entre los compositores más jóvenes, y no tan sólo en Alemania. Como en el caso de Stravinsky, la censura estaba perfectamente dispuesta a aceptar el estilo de la segunda época de Hindemith que, *a priori*, y según las palabras del mismo Goebbels (antes de 1934),

cuadraba muy bien en las ideas de estilo deseadas y preconcebidas; lo único que había que hacer era no tener un pasado de izquierdas ni estar relacionado de ningún modo con el colectivo judío. Aun así, aunque sonoramente los estilos de Hindemith o Stravinsky pudieran ser perfectamente aceptables, la arbitrariedad que finalmente acababa dotando a la música (o a sus autores) con ese adjetivo mágico está indefectiblemente ligada a un tan variado como sorprendente elenco de factores: tener las amistades adecuadas, tener influencia política, el gusto personal de Hitler, un soborno... esta era la realidad, y estaba al orden del día²⁹². Y esto, para nosotros, representa hoy un escollo importante cuando se quiere responder a cuestiones de criterios y estilo.

Los compositores y sus particulares circunstancias fueron, pues, aspectos de muy profundo calado en la aceptación de la música. Ahora bien, si eventualmente dejamos sus circunstancias personales a un lado y nos focalizamos en la música observaremos que, del mismo modo que advertimos unos temas predominantes, también existen lugares o tópicos comunes. Intentos descriptivos, remembranzas, citas, parodias sonoras, etc., se encuentran de manera recurrente en muchas obras y autores distintos, a veces incluso unidos por poco más que el momento que les tocó compartir, lo cual, y siguiendo la teoría de tópicos, tienta a suponer la existencia de un estilo propio de ese momento histórico, y caracterizado por unas circunstancias concretas. Los coros masculinos, los ambientes y situaciones militares, así como el uso de marchas y fanfarrias, y los conjuntos de metales que hemos visto en *Friedenstag* no son exclusivos de esa época, ni de esa ópera en concreto, ni tampoco de su compositor, Richard Strauss. También los encontramos en otros períodos histórico-estilísticos, como en las “ensaladas” renacentistas (y barrocas), en cualquier obra del período Clásico, y en las escenas heroicas de cualquier ópera que trate el tema (*Fidelio*, *Der*

²⁹² Recordemos que mientras Orff fracasó estrepitosamente en sus coqueteos con los nazis, Egk fue enaltecido a la categoría de mejor compositor vivo del Reich, ambos clara y reconocidamente influenciados por Stravinsky. Las razones de ello, por supuesto, no fueron ni esas influencias, ni la indudable germanidad de ambos, ni lo más o menos “modernos” que pudieran sonar; como ya se ha visto, hay que buscarlas en lo extramusical.

Freischutz, *Don Quixote* [Massenet], *Götterdämmerung*...), y también en otras producciones contemporáneas como *Die Heimfahrt des Jörg Tilman*, de Maurick (1936), *Marienburg*, de Schliepe (1942), *Napoleon*, de von Borck (1942), o *Die Bürger von Calais*, de Wagner-Regeny (1939), entre otras, del mismo modo en que otros tópicos se encuentran en otras tantas obras a las que, por ejemplo, une otro tema en común. Un caso concreto y bien llamativo, si dejamos por un momento lo controvertido de su alrededor, sería el de los “judíos” aparecidos -y muy a menudo calificados como de indudablemente descriptivos- en *Die Zauberflöte* y *Peer Gynt*, ambas de W. Egek. Seguramente no nos será difícil recordar, ahora mismo, a otros judíos, los que aparecen discutiendo a poco del comienzo de *Salome*, de R. Strauss; esto fue en 1905, y hasta donde nos consta, se trató entonces de un caso aislado. Pero la música es en esa escena altamente descriptiva, del mismo modo que podemos considerar la de Egek en sus dos óperas, y ciertamente no sería -¡ni mucho menos!- la primera vez que, como hemos tenido ya tiempo de observar, un tópico nace fuera del momento en que se confirma; no olvidemos que el tópico, para hacerse, necesita de la recurrencia²⁹³. Del mismo modo, y desde un punto de vista más técnico-general, la predominancia de melodías con acompañamientos simples, de ritmos que, a pesar de las abundantes influencias de Stravinsky, son poco complejos, tendiendo frecuentemente a binarios y ternarios acentuados en fuerte²⁹⁴, el uso de un lenguaje indefectiblemente tonal que permitía bien pocas audacias armónicas, aunque unas pocas eran bienvenidas para dar la -ideológicamente muy necesaria- sensación de novedoso.

Otro elemento altamente recurrente que se encuentra con inusitada frecuencia durante este período es el “sonido Wagner”. La manera característica de orquestar del compositor de Bayreuth, sus tratamientos armónicos y melódicos, sus discursos y estructuraciones continuas, etc. son seguidos,

²⁹³ *Las cuatro estaciones*, de A. Vivaldi, a pesar de ser una obra perteneciente al Barroco italiano, encuentra la confirmación de la mayor parte de los tópicos que propone durante el Clasicismo centroeuropeo.

²⁹⁴ La misma influencia de Stravinsky crea un cierto sonido característico que pasa por encima de los autores afectados.

imitados y copiados por un sinnúmero de compositores gracias al abierto beneplácito que ese “sonido” ha recibido desde la oficialidad; ciertamente no existe otro momento en que se haya escuchado tanto estilo wagneriano como durante el nazismo, ni siquiera en el mismo Romanticismo. Ese “sonido Wagner” es, por recurrencia, un tópico de estilo comprobado que, prácticamente, se confirma por su extraordinaria recurrencia durante esa época. Por supuesto no estamos hablando de los meros imitadores que, por ejemplo, tenían una notabilísima presencia en el cine de la época, pero cuyos nombres apenas se recuerdan, sino de autores con tanta entidad como von Schillings, Vollerthun, Pfitzner, Graener, o el mismo Richard Strauss, entre otros, lo cual nos obliga indefectiblemente a considerar el fenómeno desde el punto de vista más riguroso.

Si nos situamos en el ángulo operístico, no hay duda de que los compositores aspirantes a estrenar en Alemania (en colaboración con sus libretistas, caso de que los hubiere) hicieron esfuerzos por adaptarse a lo que, en principio, podía ser admitido. Temas y situaciones debían ser cuidadosamente escogidos, y el universo *völkisch* ofrecía buenas posibilidades. Por lo que hace a personajes, en desarrollos dramáticos como los que entonces solían exponerse eran también lugar común los roles casi planos, normalmente estereotipados, que ofrecían pocas dudas tanto en sus personalidades como en sus acciones. En cuanto a su profundidad -y aquí también caben las situaciones- observamos, como característica que se repite, la casi ausencia de incitación a la crítica o a cualquier argumentación que pudiera precisar de un esfuerzo intelectual: inexistencia de mensajes interlineados, segundas intenciones o dobles sentidos, sarcasmo, ironía y metalenguaje en general. Es imposible aquí pasar por alto el carácter multidisciplinar del espectáculo operístico, ligado a texto e imagen. Contar con estos apoyos hace la música mucho más proclive al tópico, lo refuerza y le confiere una impronta

característica que, si se hace recurrente, se vuelve inconfundible y gana un nombre propio en la clasificación correspondiente²⁹⁵.

Todos estos puntos de encuentro, entre otros tantos, hacen pensar en un conjunto productivo susceptible de una escasamente obvia concordancia estilística. La labor comparativa y de análisis que en esta investigación se ha iniciado apunta en esa dirección, y aunque quizás no es todavía posible demostrarlo con total irrefutabilidad, las directrices investigativas correspondientes están abiertas y, aunque sólo sea por la mera lucha contra el reduccionismo historicista y estético del que este período es víctima ejemplar, se auguran, *a priori*, resultados tan posiblemente inesperados como sorprendentes. Las artes visuales, más analizadas a nivel académico, ya proponen algo más que una simple regresión estética²⁹⁶, y no es menos cierto que la música obtuvo muy especial atención por parte del gobierno, y que consecuentemente estuvo sometida a una rigurosa reglamentación, parecida en esencia a la que reguló las demás artes. Y tampoco es menos cierto que el arte, en todas sus disciplinas, representó una preocupación de primer orden para el nacionalsocialismo por el potencial propagandístico y de vigilancia que representaba, lo cual dejó pocas brechas en su normalización (*Gleichschaltung*), y prueba de ello fue toda la compleja estructuración -y no menor, a nivel de maquinaria de estado, apenas existente anteriormente- que

²⁹⁵ Véase, por ejemplo, el tópico del bosque romántico en el II acto de *Siegfried*, de R. Wagner.

²⁹⁶ Ver ADAM, P. *Art of the Third Reich*. Nueva York, 1992; HINZ, Berthold. *Art in the Third Reich*. New York, 1979. Pantheon Books; MICHAUD, É. *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford, 2004. Stanford University Press. Así como, del mismo autor, *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires, 2009. Ediciones Adriana Hidalgo; MOSSE, G. L. *Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. Madison, WI. 1966. University of Wisconsin Press; SPOTTS, F. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid, 2011. Antonio Machado Libros, S.A.; STEINWEIS, A. E. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*. Chapel Hill, 1993. University of North Carolina Press; TAYLOR, B. & VAN DER WILL, W. *The Nazification of Art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press.

se creó a su alrededor, y que estaba caracterizada, de manera general, por su afán de control y uniformidad.

La intención es indiscutible. La demostración, en música, aunque cada día está posiblemente más cerca gracias al universo de posibilidades que ofrece dentro del estudio de la semiótica musical la teoría de tópicos, y al hallazgo de lugares comunes que se han empezado a desvelar en esta tesis, todavía no es apodíctica, por lo que esta investigación seguirá su curso.

Anexos

Para facilitar una referenciación básica de la gran cantidad de obras compuestas durante el período y aparecidas en este estudio, se ha reproducido la siguiente lista de estrenos de óperas de autores vivos, alemanes y no alemanes, que tuvieron lugar en Alemania desde 1933 hasta verano de 1944. A partir de 1938 también aparecen los estrenos que tuvieron lugar en Austria y el Protectorado de Bohemia-Moravia. Están incluidos, asimismo, algunos ejemplos de obras anteriores recuperadas o adaptadas por razones raciales y/o políticas.

Fuente: LEVI, E. *Opera in the Nazi Period*, en LONDON, John (Ed.). *Theater under de Nazis*. Manchester 2000. Manchester Univesity Press, pp. 170 – 180.

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
1933				
11 February	Der Roßknecht	Winfried Zillig	Richard Billinger	Düsseldorf
8 March	Kaukasische Komödie	Otto Wartisch	Otto Wartisch	Nuremberg
29 April	Die Schmiede	Kurt Striegler	Waldemar Staegemann	Hanover
1 July	Arabella	Richard Strauss	Hugo von Hofmannsthal	Dresden
17 August	Godiva	Ludwig Roselius	Ludwig Roselius	Nuremberg
1933-34				
1933				
13 October	Szenen aus Mozarts Leben	Albert Lortzing	Albert Lortzing	Danzig (Gdansk)
14 October	Undine	E. T. A. Hoffmann	E. T. A. Hoffmann (arr. H. von Wolzogen)	Leipzig
15 October	Sein Schatten	Friedrich Flotow	Richard Genée (arr. H. and S. Scheffler)	Hamburg
21 October	Madame Liselotte	Ottmar Gerster	Franz Clemens/Paul Ginthum	Essen
25 October	Soleidas bunter Vogel	Max Donisch	Curt Böhmer	Krefeld
4 November	Michael Kohlhaas	Paul von Klenau	Paul von Klenau (after Kleist)	Stuttgart
5 November	Aurora	E. T. A. Hoffmann (arr. Lukas Böttcher)	Franz von Holbein	Bamberg
25 November	Franzosenzeit	Hermann Wunsch	Hermann Wunsch (after Fritz Reuter)	Schwerin
26 November	Das Herzwunder	Friedrich Hölzel	Wilhelm von Scholz	Altenburg
6 December	Münchhausen	Mark Lothar	Wilhelm Treichlinger	Dresden
8 December	Engelbrekt	Natanael Berg [Sw]	Natanael Berg	Braunschweig
16 December	Der Heidenkönig	Siegfried Wagner	Siegfried Wagner	Cologne
1934				
11 January	Die Legende vom vertauschten Sohn (La favola del figlio cambiato)	Gian Francesco Malipiero [I]	Luigi Pirandello	Braunschweig
16 January	Der Kreidekreis	Alexander von Zemlinsky	Alexander von Zemlinsky (after Klabund)	Stettin (Szczecin)
21 January	Die Verdammten	Adolf Vogl	Hans von Gumpenberg	Leipzig
26 January	Das Lambertusspiel	Franz Ludwig	Prosper Heil	Bremerhaven
17 February	Flammendes Land (Fanal)	Kurt Atterberg [Sw]	O. Ritter/J. Welleminsky (after Heine, 'Der Schelm von Bergen')	Braunschweig
23 February	Der Herr von Gegenüber	Ernst Schliepe	Ernst Schliepe	Danzig (Gdansk)
4 March	Frau Schlange (La donna serpente)	Alfredo Casella [I]	C. Lodovici (after Gozzi)	Mannheim

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
10 March	Rübezahl	Friedrich Flotow	Gustav Putlitz (arr. Rudolf Senger)	Braunschweig
3 April	Wilhelm Tell	Gioacchino Rossini	Jouy etc. after Schiller (arr. Julius Kapp)	Berlin
28 April	Casanova in Murano	Albert Lortzing	Albert Lortzing (arr. Fritz Tutenberg)	Braunschweig
28 April	Familie Gozzi	Wilhelm Kempff	Erich Noether	Stettin (Szczecin)
5 May	Hans Sachs	Albert Lortzing (arr. H. Rücklos)	Philip Reger (arr. O. Kühn)	Stuttgart
18 May	Münchhausens letzte Lüge	Hans-Heinrich Dransmann	Theo Halton	Frankfurt/Kassel/Darmstadt
20 June	Das Wahrzeichen	Bodo Wolf	Eugen Rittelbusch	Darmstadt

1934-35

1934

6 October	Blondin im Glück	Hans Grimm	Hans Grimm	Hanover
18 October	Liebesnächte (Stjernaetter)	Gerhard Schjelderup [N]	Gerhard Schjelderup	Lübeck
20 October	Lucedia	Vittorio Giannini [USA/I]	Karl Flaster/G. Sala	Munich
23 October	Die kleine Stadt (adaptation of Hans Sachs)	Albert Lortzing	Paul Haensel-Haedrich (after A. von Kotzebue)	Rostock
7 November	Der Moloch	Max von Schillings	E. Gerhäuser	Berlin
18 November	Der Meister von Palmyra	Hans-Ludwig Kormann	Carl Willnau (after Wilbrandt)	Altenburg
12 December	Der falsche Waldemar	Paul Höffer	Paul Höffer (after Willibald Alexis)	Stuttgart

1935

16 January	Annelise	Carl Ehrenberg	Carl Ehrenberg (after H. C. Andersen)	Lübeck
26 January	Taras Bulba	Ernst Richter	Johann Kempfe (after Gogol)	Stettin (Szczecin)
26 January	Der Tod des Johannes A Pro	Wolfgang Riedel	Wolfgang Riedel (after Ernst Zahn)	Darmstadt
1 February	Die Stadt	Erich Sehlbach	Erich Sehlbach	Krefeld
20 February	Der Günstling	Rudolf Wagner-Régeny	Caspar Neher (after Hugo)	Dresden
23 February	Arminio	Georg Frideric Handel	A. Salvi (arr. H. J. Moser and M. Seiffert)	Leipzig
10 March	Die heilige Not	Carl Grovermann	Walter Förster	Kassel
14 March	Der Prinz von Homburg	Paul Graener	Paul Graener (after Kleist)	Berlin
24 March	Melusine	Hermann Henrich	Hermann Henrich (after Grillparzer)	Karlsruhe
30 March	Die betrogene Betrügerin	Karlheinz Appel	Karl Best	Ratibor (Racibórz)

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
31 March	Der abtrünnige Zar	Eugen Bodart	Carl Hauptmann	Cologne
7 April	Heirat wider Willen	Engelbert Humperdinck (arr. Adolf Vogl)	H. Humperdinck (arr. W. Humperdinck)	Leipzig
9 April	Ulenspiegel der Geuse	Karl August Fischer	J. A. Wilutzky (after de Coster)	Munich
17 April	Der vertauschte Sohn (Die beiden Schützen)	Albert Lortzing	Albert Lortzing (arr. Arthur Treumann-Mette)	Magdeburg
14 May	<i>Halka</i>	<i>Stanisław Moniuszko</i> [P]	W. Wolski	Hamburg
14 May	<i>Legende von Kitezch und Fevronia</i> (<i>Skazaniye o nevidimom Kitezhe i deve Fevronii</i>)	<i>Nikolai Rimsky-Korsakov</i> [R]	V. Belsky	Duisburg
22 May	Die Zaubergeige	Werner Egk	Ludwig Andersen (after Pocci)	Frankfurt
9 June	Die Heimfahrt des Jörg Tilman	Ludwig Maurick	Ludwig Maurick	Düsseldorf
11 June	Die Studenten von Salamanka	August Bungert	August Bungert and Hermann Gräff (arr. Günther Bungert)	Krefeld
13 June	Der Fremde	Hugo Kaun	F. Rauch (after Brothers Grimm)	Weimar
24 June	Die schweigsame Frau	Richard Strauss	Stefan Zweig	Dresden
1935-36				
1935				
28 September	Der Student von Prag	Erich Mirsch-Riccus	Heinrich Noehren (after Heinz Ewers)	Wiesbaden
25 October	Don Juans letztes Abenteuer	Paul Graener	Otto Anthes	Hamburg
14 November	<i>Viola</i>	<i>Hanns Holenia</i> [A]	<i>Oskar Widowitz</i> (after Shakespeare)	Munich
1 December	Das Stuttgarter Hutzelmännchen	Marc-André Souchay	Marc-André Souchay (after Mörike)	Stuttgart
1936				
5 January	Leon und Edrita	Charles Flick-Steger	Aline Sanden (after Grillparzer)	Krefeld
12 January	Der Eulenspiegel	Hans Stieber	Hans Stieber	Leipzig
1 February	Beatrice	Hermann Henrich	Hermann Henrich (after Schiller)	Karlsruhe
18 February	Der Dreispitz	Hans-Ludwig Kormann	Carl Willnau (after Alarcón)	Altenburg
20 February	<i>Der König von Yvetot</i> (<i>Le roi d'Yvetot</i>)	<i>Jacques Ibert</i> [F]	<i>J. Limozin/A. de la Tourasse</i>	Düsseldorf
23 February	Rembrandt in Useltingen	Hans-Albert Mattausch	Ernst H. Bethge	Liegnitz (Legnica)

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
21 March	Der Diener zweier Herren	Arthur Kusterer	Arthur Kusterer (after Goldoni)	Freiburg
30 March	Der Sohn der Sonne	Max Peters	Max Peters (after Ingo Krauss)	Hanover
31 March	Lottchen am Hofe	J. A. Hiller	C. F. Weisse (after Goldoni)	Darmstadt
31 March	Der verlorene Sohn	Robert Heger	Robert Heger	Dresden
7 April	Skandal um Grabbe	Paul Strüver	Caroline Creutzer (after Grabbe)	Duisburg
12 April	Ilona, oder Das Fest in Budapest	Bodo Wolf	Eugen Rittelbusch	Meiningen
26 April	Zum Grossadmiral	Albert Lortzing	Albert Lortzing arr. Treumann-Mette	Schwerin
26 May	Dr Johannes Faust	Hermann Reutter	Ludwig Andersen	Frankfurt
7 June	<i>Die Flamme (La fiamma)</i>	Ottorino Respighi [1]	Claudio Guastalla (trans. by J. Kapp)	Berlin
13 June	Die Brücke	Max-Richard Albrecht	Rudolf Gahlbeck	Chemnitz
13 June	Gänsegret, die Fürstin aus dem Volke	Paul Roeder	Ernst H. Bethge	Saarbrücken
1936–37				
1936				
13 October	Montezuma	Karl Heinrich Graun	Frederick the Great (arr. F. Neumeyer)	Saarbrücken
14 November	Das Wunder Hyazinth Bißwurm	Hugo Herrmann Hugo Herrmann	Georg Schmückle Georg Schmückle	Stuttgart Stuttgart
15 November	Enoch Arden	Ottmar Gerster	K. M. von Levetzow (after Tennyson)	Düsseldorf
26 November	Hirtenlegende	Eugen Bodart	Friedrich Walther (after Lope de Vega)	Weimar
6 December	Schwarzer Peter	Norbert Schultze	Walter Lieck (after H. Traulsen)	Hamburg
6 December	Pusztá	Hans-Albert Mattausch	Ernst H. Bethge	Görlitz (Gierloz)
27 December	<i>Il campiello</i>	<i>Ermanno Wolf-Ferrari</i> [1]	<i>Mario Ghisalberti</i> (after Goldoni)	Munich
1937				
13 January	De Uglei	Paul Wittmack	Otto Hallig	Kiel
23 January	Rembrandt van Rijn	Paul von Klenau	Paul von Klenau	Berlin
31 January	Schlaraffenhochzeit	Siegfried Walther Müller	Karl Hellwig (after A. Kopisch)	Leipzig
10 February	Galilei	Erich Sehlbach	Erich Sehlbach	Essen
27 February	Prinz Caramo	Albert Lortzing	Albert Lortzing (arr. Georg Richard Kruse)	Mannheim
2 March	<i>Massimilla Doni</i>	<i>Othmar Schoeck</i> [S]	<i>Armin Rieger</i> (after Balzac)	Dresden
5 March	Das heilige Feuer (La battaglia di Legnano)	Giuseppe Verdi	S. Cammarano (arr. J. Kapp)	Bremen

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
7 April	Das verbotene Lied	Franz Werther	Gustav Quedenfeldt (after Paul Hubl)	Ratibor (Racibórz)
10 April	Die Prinzessin und der Schweinhirt	Casimir von Paszthory	Casimir von Paszthory (after H. C. Andersen)	Weimar
14 April	<i>Inka</i>	Albert Henneberg [Sw]	Fritz Tutenberg	Chemnitz
14 April	<i>Dibux (Il dibuk)</i>	Ludovico Rocca [I]	R. Simoni (after S. Anski)	Breslau (Wrocław)
15 April	Baronin Vansdensland	Hans Schilling	Hans Schilling (after de Coster)	Oldenburg
21 April	Tranion oder Das Hausgespenst	Ludwig Hess	Eberhard König	Bonn
22 April	Genoveva	Alexander Ecklebe	Alexander Ecklebe	Hagen
30 April	Kalif Storch	Walter Girnatis	Rüdiger Wintzen (after Hauff)	Hamburg Radio
14 May	Radamisto	Georg Frideric Handel	N. Haym (arr. H. Buths)	Düsseldorf
5 June	<i>Perséphone</i>	Igor Stravinsky (R)	André Gide	Braunschweig
8 June	Carmina Burana	Carl Orff	Carl Orff	Frankfurt
17 June	Till Eulenspiegel	Emil Nikolaus von Reznicek	Reznicek	Cologne
20 June	Scipione	Georg Frideric Handel	N. Haym (trans. by E. Dahnke-Baroffio)	Göttingen

1937–38

1937

2 October	Magnus Fahlander	Fritz von Borries	Fritz von Borries	Düsseldorf
8 October	Der Holzdieb	Heinrich Marschner	F. Kind	Berlin
16 October	Spanische Nacht	Eugen Bodart	Eugen Bodart (after Heinrich Laube)	Mannheim
17 October	Ein Fest auf Haderslevhus	Kurt Gerdes	Kurt Gerdes (after Theodor Storm)	Krefeld
21 October	Die Erzgräber	Karl Ueter	Walther Reymer	Freiburg
26 October	Die Glucksnarren (Rolands Knappen)	Albert Lortzing	Albert Lortzing (arr. Paul Haensel- Haedrich)	Kassel/Rostock
7 November	<i>Volpino il calderaio</i>	Renzo Bossi [I]	L. Orsini (after Shakespeare, 'The Taming of the Shrew')	Lübeck
12 November	Das Opfer	Winfried Zillig	Reinhard Goering	Hamburg
14 November	<i>Die Heirat (The Marriage)</i>	Modest Mussorgsky (completed Alexander Tcherepnin)[R]	Gogol	Essen
24 November	Tobias Wunderlich	Joseph Haas	H. H. Ortner and Ludwig Andersen	Kassel
27 November	Die Fastnacht von Rottweil	Wilhelm Kempff	Wilhelm Kempff	Hanover

1938

9 February	<i>Spinnstube (Székely fónó)</i>	Zoltán Kodály [H]	B. Sczabolcsi	Braunschweig
------------	--------------------------------------	-------------------	---------------	--------------

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
10 February	Die Wirtin von Pinsk	Richard Mohaupt	Kurt Nanne (after Goldoni)	Dresden
12 March	<i>Der Hammer (La grançeola)</i>	Adriano Lualdi (I)	Adriano Lualdi (after A. Bacchelli)	Leipzig
19 March	Signor Caraffa	Erich Sehlbach	Erich Sehlbach	Duisburg
31 March	Livia	Toni Thoms	Toni Thoms	Lübeck
3 April	<i>Ero der Schelm (Ero s onoga svijeta)</i>	Jakov Gotovac [C]	Milan Begović	Karlsruhe
3 May	Ingwelde	Max von Schillings	F. von Sporck	Berlin
11 May	<i>Orpheus (La favola d'Orfeo)</i>	Alfredo Casella[I]	C. Pavolini (after A. Poliziano)	Stuttgart
11 May	<i>Der Teufel im Kirchtum (Il diavolo nel campanile)</i>	Adriano Lualdi [I]	Adriano Lualdi (after Poe)	Stuttgart
12 May	Schneider Wibbel	Mark Lothar	Hans Müller-Schlösser	Berlin
23 May	Simplicius Simplicissimus	Ludwig Maurick	Ludwig Maurick (after Grimmelshausen)	Düsseldorf
24 May	Der Sohn	Joseph Lichius	Werner Jäckel	Königsberg (Kaliningrad)
30 May	Odysseus bei Circe	Herbert Trantow	Herbert Trantow	Braunschweig
2 June	<i>Das Brandmal (The Scarlet Letter)</i>	Vittorio Giannini[USA/I]	Karl Flaster (after N. Hawthorne)	Hamburg
17 June	Irrwisch	Ernst Meyer-Olbersleben	Olga Brugger	Wiesbaden
19 June	Tolomeo	Georg Frideric Handel	N. Haym (trans. by E. Dahnke Baroffio)	Göttingen
24 July	Friedenstag	Richard Strauss	Joseph Gregor	Munich
1938–39				
1938				
2 October	<i>Die Gänsemagd</i>	Lill Erik Hafgren [Sw]	Lill Erik Hafgren (after Brothers Grimm)	Mannheim
15 October	Daphne	Richard Strauss	Joseph Gregor	Dresden
24 October	Der Gnom	Richard Lerch	Richard Lerch	Breslau (Wrocław)
1 November	Die Lügnerin	Carl Seidemann	Carl Seidemann	Hagen
6 November	<i>Rosalind</i>	Florence Wickham [USA]	Florence Wickham (after Shakespeare, 'As You Like It')	Dresden
11 November	Carina Corvi	Fritz Neupert	Alois Hofmann	Dessau
24 November	Peer Gynt	Werner Egk	Werner Egk (after Ibsen)	Berlin
27 November	Der Bär	Kuno Stierlin	Hans Brenner (after L. Uland and J. Kerner)	Osnabrück
6 December	<i>Julius Cäsar (Giulio Cesare)</i>	Gian Francesco Malipiero (I)	Malipiero (after Shakespeare) (arr. G. Winkler)	Gera

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
1939				
7 January	Die piffige Magd	Julius Weismann	Julius Weismann (after L. Holberg)	Leipzig
14 January	<i>Dafnis und Eglé</i> (<i>Dafni</i>)	Giuseppe Mulé [1]	E. Romagnoli	Düsseldorf
27 January	<i>L'amante in Trappola</i>	Arrigo Pedrollo [1]	Giovanni Franceschini	Dortmund
27 January	<i>Scampolo</i>	Ezio Camussi [1]	Dario Niccodemi	Dortmund
28 January	Die Bürger von Calais	Rudolf Wagner-Régeny	Caspar Neher (after Georg Kaiser)	Berlin
2 February	Königsballade (Harald Haarfanger)	Rudolf Wille	Otto Emmerich Groh	Vienna
5 February	Der Mond	Carl Orff	Carl Orff (after Brothers Grimm)	Munich
5 February	Das böse Weib	Arno Hufeld	Arno Hufeld (after Hans Sachs)	Tilsit (Sovetsk)
21 February	Die Schweinewette	Jaap Kool	Jaap Kool	Weimar
25 February	<i>Antonius und Cleopatra (Antonio e Cleopatra)</i>	Gian Francesco Malipiero [1]	Malipiero (after Shakespeare)	Bremen
25 February	Nabucco	Giuseppe Verdi	T. Solera (Aryanized version arr. Julius Kapp)	Kassel
4 March	<i>Es gärt in Småland</i> (<i>Det jäser i Småland</i>)	Albert Henneberg [Sw]	Fritz Tutenberg	Chemnitz
21 March	Die kleine Sängerin (La canterina)	Joseph Haydn	A. Zeno etc. (arr. Max See)	Bielefeld
24 March	Dorian	Hans Leger	Caroline Creutzer (after Wilde)	Karlsruhe
25 March	Elisabeth von England	Paul von Klenau	Paul von Klenau	Kassel
29 April	Gudrun	Ludwig Roselius	Ludwig Roselius	Graz
14 May	Katarina	Arthur Kusterer	Arthur Kusterer	Berlin
17 May	Die Nachtigall	Alfred Irmiler	Rudolf Gahlbeck (after H. C. Andersen)	Düsseldorf
6 June	Der Kobold	Siegfried Wagner	Siegfried Wagner	Berlin
7 June	Wera	Ernst Schiffmann	Ernst Schiffmann	Dortmund
10 June	<i>Artz wider Willen (Il medico suo malgrado)</i>	Salvatore Allegra [1]	Alberto Domini (after Molière, 'Le médecin malgré lui')	Kassel
10 June	<i>Rast vor dem Jenseits</i> (<i>I viandanti</i>)	Salvatore Allegra [1]	Vittorio Andreaus	Kassel
18 June	<i>La Dama Boba</i>	Ermanno Wolf-Ferrari [1]	Mario Ghisalberti (after Lope de Vega)	Mainz
1939–40				
1939				
24 October	Der goldene Becher	Hans Grimm	Hans Grimm	Nuremberg
1940				
23 January	Dolores	Wolfgang Deinert	Wolfgang Deinert	Kaiserslautern

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
2 February	<i>Ring der Mutter</i> (<i>The Mother's Ring</i>)	Manolis Kalomiris [G]	Agnis Orfikos	Berlin Volksoper
4 February	Dalibor	Bedřich Smetana	J. Wenzig (arr. Julius Kapp) (suppression of Czech nationalist elements in libretto)	Coburg
7 February	<i>Der eingebildete Kranke</i> (<i>Il malato immaginario</i>)	Jacopo Napoli [I]	Mario Ghisalberti (after Molière)	Mannheim
7 February	Das Leben für den Zaren (A Life for the Tsar)	Mikhail Glinka	Baron G. F. Rozen	Berlin
28 February	Brautfahrt	Hans Maria Dombrowski	Werner Oehlmann and Joachim Poley	Oberhausen
5 March	Die verkaufte Braut (The Bartered Bride)	Bedřich Smetana	K. Sabina (arr. P. Ludikar and Ilse Hellmich)	Munich
14 March	Dame Kobold	Kurt von Wolfurt	E. Kurt Fischer (after Calderón)	Kassel
16 March	Königin Elisabeth	Fried Walter	Christoph Schulz-Gellen	Hamburg
12 April	<i>Palla de' Mozzi</i>	Gino Marinuzzi [I]	Giovacchino Forzano	Berlin
13 April	<i>Romeo und Julia</i>	Heinrich Sutermeister [S]	Heinrich Sutermeister (after Shakespeare)	Dresden
20 April	Alexander in Olympia	Marc-André Souchay	Marc-André Souchay	Cologne
27 April	Die Liebe der Donna Ines	Walter Jentsch	Walter Jentsch (after Stendhal)	Wilhelmshaven
4 May	<i>Lukrezia</i>	Ottorino Respighi [I]	Claudio Guastalla (after Shakespeare, 'The Rape of Lucrece', and Livy, 'Ab urbe condita libra')	Gera
4 May	<i>Amelia geht zum Ball</i> (<i>Amelia Goes to the Ball</i>)	Gian-Carlo Menotti [I/USA]	Gian-Carlo Menotti	Gera
5 May	Kampfwerk 39	Marc-André Souchay	Marc-André Souchay	Stuttgart
14 June	Dorothea	Friedrich Bayer	Max Morold	Vienna
1940–41				
1940				
4 October	Orpheus	Claudio Monteverdi (arr. Carl Orff)	Alessandro Striggio	Dresden
20 October	Guntram	Richard Strauss (revised version)	Richard Strauss	Weimar
23 October	Kniesenack oder Der Soldatenglück	Carl Friedrich Pistor	Benno Rinow/Peter Andreas (after John Brinckmann)	Schwerin
29 October	Die 7 Schwaben	Richard Rossmayer	Maria Kastl	Vienna

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
5 November	Faust und Helena	Marc-André Souchay	Marc-André Souchay (after Goethe)	Halle
17 November	Hille Bobbe	Hans Ebert	Hans Ebert	Nuremberg/ Darmstadt
19 November	Das Herrenrecht	Wilhelm Stärk	Eva Hermecke- Engelhardt	Weimar
19 December	Andreas Wolfius	Fried Walter	Christoph Schulz- Gellen	Berlin
<i>1941</i>				
2 February	<i>Der Revisor</i> (<i>Il revisore</i>)	<i>Amilcare Zanella</i> [I]	<i>Antonilo Lega</i> (after Gogol)	Dessau
5 February	Fürstin Tarakanowa	Boris Blacher	Karl O. Koch	Wuppertal- Barmen
16 February	<i>Julius Cäsar</i> (<i>Giulio Cesare</i>)	<i>Gian Francesco</i> <i>Malipiero</i> [I] (revised version)	<i>Malipiero</i> (after Shakespeare)	Hamburg
25 February	Der Uhrmacher von Straßburg	Hans Brehme	Paul Ginthum	Kassel
8 March	Bretonische Hochzeit	Gustav Kneip	Willi Schäferdiek	Karlsruhe
21 March	Komödie der Irrungen	Franz Wödl	Roland Gugg (after Shakespeare)	Beuthen (Bytom)
29 March	Der goldene Topf	Wilhelm Petersen	Wilhelm Petersen (after E. T. A. Hoffmann)	Darmstadt
30 March	Was ihr wollt	Ludwig Hess	Ludwig Hess (after Shakespeare)	Stettin (Szczecin)
30 March	<i>Orsèolo</i>	<i>Ildebrando Pizzetti</i> [I]	<i>Ildebrando Pizzetti</i>	Cologne
4 April	Johanna Balk	Rudolf Wagner-Régeny	Caspar Neher	Vienna
4 May	<i>Donata</i>	<i>Gaspere Scuderi</i> [I]	<i>Gaspere Scuderi</i>	Karlsruhe
11 May	Die Frauen des Aretino	Kurt Gillmann	Franz bei der Wieden	Mannheim
12 May	Die Windsbraut	Winfried Zillig	Richard Billinger	Leipzig
18 May	Ein Tag im Licht	Hans Grimm	Hans Grimm	Erfurt
28 June	<i>Winternachtstraum</i> (<i>Winternachtsdroom</i>)	<i>August de Boeck</i> [B]	<i>Leonce du Castillon</i>	Cologne
28 June	<i>Seevolk (Gens de</i> <i>Mer/Zeevolk)</i>	<i>Paul Gilson</i> [B]	<i>George Garnir</i> (after Hugo)	Cologne
<i>1941-42</i>				
<i>1941</i>				
11 October	Die Hexe von Passau	Ottmar Gerster	Richard Billinger	Düsseldorf
11 October	<i>Der Jakobiner</i> (<i>Jakobin</i>)	<i>Antonín Dvořák</i> [Cz]	<i>M. Czervinkova- Riegrová</i>	Mannheim
25 October	Die Abenteuer des Don Quichotte	Robert-Alfred Kirchner	Robert-Alfred Kirchner	Schwerin
18 November	<i>Alladin</i>	<i>Kurt Atterberg</i> [Sw]	<i>B. Hardt-Werden and J. Welleminsky</i>	Chemnitz
22 November	Das Dreinarrenspiel	Hans Uldall	Walter Gättke	Braunschweig

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
<i>1942</i>				
4 January	Schwanhild	Paul Graener	Otto Anthes	Cologne
13 January	Columbus	Werner Egk	Werner Egk	Frankfurt
24 January	Marienburg	Ernst Schliepe	Ernst Schliepe	Danzig (Gdansk)
7 February	Der Dombaumeister	Hans Stieber	Hans Stieber	Breslau (Wrocław)
25 February	Die Spielereien einer Kaiserin	Franz Bernhardt	Max Dauthendey	Bielefeld
7 March	Die schönen Mädchen von Haindelbrück	Hans Joseph Vieth	Fritz Clodwig Lange	Troppau (Opava)
28 March	Der leichtsinnige Herr Bandolin	Eugen Bodart	Eugen Bodart	Mannheim
15 April	Die Hochzeitsfackel	Clemens Schmalstich	Max Dreyer	Königsberg (Kaliningrad)
15 April	Dornröschen	Cesar Bresgen	Otto Reuther	Strasbourg
19 April	Antje	Herbert Trantow	Herbert Trantow	Chemnitz
25 April	Claudine von Villa Bella	Alfred Irmeler	Alfred Irmeler	Weimar
3 May	Die Musici	Hermann Henrich	Hermann Henrich	Schwerin
16 May	Sarabande	Eugen Bodart	Eugen Bodart	Altenburg
16 May	Das königliche Opfer	Georg Vollerthun	Oswald Schrenk	Hanover
20 June	Die Geschichte vom schönen Annerl	Leo Justinus Kauffmann	E. Reinacher/ E. Bormann	Strasbourg
<i>1942–43</i>				
<i>1942</i>				
19 September	Napoleon	Edmund von Borck	Edmund von Borck (after Grabbe)	Gera
26 September	Überliedete Eifersucht oder Maestro Bernardo	Kurt Gillmann	Franz bei der Wieden	Schwetzingen
7 October	Odysseus	Hermann Reutter	Rudolf Bach	Frankfurt
28 October	Capriccio	Richard Strauss	Clemens Krauss	Munich
30 October	<i>Die Zauberinsel</i>	<i>Heinrich Sutermeister</i> [S]	<i>Sutermeister</i> (after <i>Shakespeare</i> , 'The <i>Tempest</i> ')	Dresden
1 November	Das Buch der Liebe	Alexander Ecklebe	Otto Rombach	Beuthen (Bytom)
1 November	Der Garten des Paradieses	Felix Petyrek	Hans Reinhart (after H. C. Andersen)	Leipzig
14 November	Der Roßdieb	Richard Müller-Lampertz	Müller-Lampertz (after Hans Sachs)	Bremen
14 November	<i>Don Juan de Manara</i>	<i>Franco Alfano</i> [I]	<i>Ettore Moschino</i>	Berlin
20 December	<i>Morana</i>	<i>Jakov Gotovac</i> [C]	<i>A. Muradbegović</i>	Hanover
<i>1943</i>				
7 February	Das Urteil des Paris	Cesar Bresgen	Otto Reuther	Göttingen
13 February	Die schlaue Müllerin	Cesar Bresgen	Cesar Bresgen	Essen

<i>Date</i>	<i>Title</i>	<i>Composer</i>	<i>Librettist</i>	<i>Place</i>
20 February	Die Kluge	Carl Orff	Carl Orff (after Brothers Grimm)	Frankfurt
6 March	Die Fackel	Hans-Hendrik Wehding	Curt Böhmer	Karlsbad (Karlovy Vary)
12 March	<i>I capricci di Callot</i>	Gian Francesco Malipiero [I]	Malipiero (after E. T. A. Hoffmann, 'Prinzessin Brambilla')	Dortmund*
24 March	Rafaela	Hans-Hendrik Wehding	Karl Schueler	Görlitz (Gierloz)
1 April	<i>Das Schloß Dürande</i>	Othmar Schoeck [S]	Hermann Burte (after Eichendorff)	Berlin
22 April	Adelina	Nino Neidhardt	Herbert Kuchenbuch	Dresden
8 May	Schinderhannes	Gustav Kneip	Willi Schäferdiek	Karlsruhe
13 May	<i>Der Zaubertrank (Le vin herbé)</i>	Frank Martin [S]	Martin (after Joseph Bédier's 'Roman de Tristan et Iseult')	Braunschweig
27 May	Die kluge Wirtin	Hajo Hinrichs	Friedrich Lindemann	Oldenburg
27 May	Paracelsus	Hugo Herrmann	Marta Sills-Fuchs	Bremen
4 June	<i>Der Kuckuck von Theben (Gli dei a Tebe)</i>	Ermanno Wolf-Ferrari [I]	Mario Ghisalberti and Ludwig Andersen	Hanover
20 June	Signor Formica	Hans Grimm	Hans Grimm	Nuremberg
20 June	<i>Das Leben ein Traum (La vita è sogno)</i>	Gian Francesco Malipiero [I]	Malipiero (after Calderón)	Breslau (Wrocław)
1943-44				
1943				
6 November	Catulli Carmina	Carl Orff	Carl Orff	Leipzig
7 November	Das kalte Herz	Norbert Schultze	Kurt E. Walter	Leipzig
10 November	<i>Mariora</i>	C. G. Cosmovici [Ro]	<i>Carmen Sylva</i>	Heilbronn
13 November	Dorfmusik	Fried Walter	P. Beyer/E. Tramm	Wiesbaden
4 December	<i>Las Golondrinas</i>	José María Usandizaga [Sp]	G. Martínez Sierra	Frankfurt
5 December	Das Werbekleid	Franz Salmhofer	Franz Salmhofer	Salzburg
1944				
7 January	<i>Der Wunderschrank (A búvös szekrény)</i>	Ferenc Farkas (H)	G. Kiszély	Erfurt
12 March	Casanova in Murano	Albert Lortzing (arr. Mark Lothar)	Albert Lortzing	Berlin
17 June	Die Trug einer Nacht	Viktor Junk	Viktor Junk (after Calderón)	Thorn (Toruń)
2 July	Die Hochzeit des Jobs	Joseph Haas	Ludwig Andersen	Dresden
22 July	Das Perlenhemd	Leo Justinus Kauffmann	Erich Bormann	Strasbourg
[16 August	Die Liebe der Danae	Richard Strauss	Joseph Gregor	Salzburg]

Bibliografía

ABENDROTH, Walter. *Deutsche Musik der Zeitwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner*. Hamburg, 1943.

ADAM, Peter. *Art of the Third Reich*. New York, 1992.

ADES, Dawn. *El Dadá y el Surrealismo*. Barcelona, 1975. Ed. Labor S.A.

ADORNO, Th.W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid, 2003. Akal.

Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada. Madrid, 2004. Akal.

AGAWU, Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton, 1991. Princeton University Press.

ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago, 1983. University of Chicago Press.

ALY, Wolfgang. *Das griechisch-römische Altertum im Rahmen der nationalsozialistischen Erziehung, en Volk im Werden*. Leipzig, 1934. Editado por Ernst Krieck en Armanen Verlag.

ANDERSON, John P. *Mann's Doctor Faustus: Gestapo Music*. Boca Raton, FL, 2007. Universal Publishers.

ANDREAS, Knut. *Zwischen Musik und Politik*. Berlin, 2008. Frank & Timme.

APPLEGATE, Celia. & POTTER, Pamela. *Music & German National Identity*. Chicago, 2002. University of Chicago Press.

ARENDT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. San Diego, CA, 1973. Harcourt, Brace, Jovanovich; Hb 244.

AXT, Eva-Maria. *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper «Friedenstag» von Richard Strauss und Joseph Gregor*. München/Salzburg, 1989. Musikverlach Emil Katzbichler.

AYÇOBERRY, Pierre. *La question nazie. Essay sur la interprétation du national-socialisme (1922-1972)*. Paris, 1979.

BACKES, Klaus. *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*. Köln, 1988. DuMont.

- BAHR Ehrhard. *Nazi Cultural Politics: Intentionalism vs. Functionalism. National Socialists Cultural Policy*. New York, 1995. G. R. Cuomo eds.
- BALFOUR, Michael. *Theatre and War 1933-1945: performance in extremis*. New York/ Oxford, 2001. Berghahn Books.
- BANNES, Joachim. *Hitlers Kampf um Platons Staat. Eine Studie über die ideologischen Aufbau der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung*. Berlin, 1933. Walther de Gruyter Verlag.
- Platon. Die Philosophie des heroischen Vorbildes*. Berlin-Leipzig, 1935. Walther de Gruyter Verlag.
- BARRON, Stephanie. “*Degenerate Art*”: *the fate of the avant-garde in nazi Germany*. New York, 1991. Harry N. Abrams, Inc.
- BENDERSKY, Joseph W. *A Concise History of Nazi Germany*. Lanham, Maryland, 2014. Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- BENN, Gottfried. *Arte y poder (en Obras completas, 3 vol.)*. Palma de Mallorca/Madrid, 2006-2007.
- BENZ, Wolfgang. *A concise history of the Third Reich*. Berkeley/Los Angeles, 2007. University of California Press.
- BERGHAUS, Günter (Ed.). *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925 – 1945*. Oxford/New York, 1996. Berghahn Books.
- BESSEL, Richard. *Life in the Third Reich*. Oxford, 1985. Oxford University Press.
- BIALAS, W. & RABINBACH, A. *Nazi Germany and Humanities. How german academics embraced nazism*. London, 2007. Oneworld Publications.
- BIRDSALL, Carolyn. *Nazi soundscapes. Sound, Tecnology and Urban Space in Germany, 1933 – 1945*. Amsterdam, 2012. Amsterdam University Press.
- BLESSINGER, Karl. *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel 19. Jahrhunderts*. Berlin, 1939. Revisado y ampliado en *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*. Berlin, 1944.

- BLUME, Friedrich. *Das Rasseproblem in der Musik, Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung*. Wolfenbüttel/Berlin, 1939.
- BLUNDEN, Allan. *Thomas Mann: Pro and Contra Wagner*. Chicago, 1985. University of Chicago Press.
- BOLLMUSS, Reinhard. *Das Amt Rosenberg und seine Gegner; Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart, 1970.
- BONDS, Mark Evans. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, 1991. Cambridge University Press.
- BRENNER, Hildegard. *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Hamburg, 1963. Reinbek b.
- BREUER, Stefan. *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt, 1995.
- BROSZAT, Martin. *Der Staat Hitlers*. Berlin, 1969. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- BRÜCKNER, Hans, und ROCK, Christa Maria. *Judentum in Musik A -B – C*. München, 1935.
- BÜCKEN, Ernst. *Deutsche Musikkunde*. Potsdam, 1935. Akademische Verlags-Gesellschaft Athenaion.
- Die Musik der Nationen*. Leipzig, 1937.
- Musik der Deutschen. Eine Kulturgeschichte der deutschen Musik*. Cologne, 1941.
- BUDDRUS, Michael. *Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik*. München, 2003. K. G. Saur Verlag GmbH.
- BUDDS, Michael J. (Edit.). *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on 20th Century German Music*. New York, 2002. Pendragon Press.
- BULLOCK, Alan. *Hitler. A Study in Tyranny*. London, 1952. Odhams Press Limited.
- BUNGE, Fritz. *Musik in der Waffen-SS. Ein Blick zurück auf die Entwicklung deutscher Militärmusik*. Osnabrück 1986. Munin Verlag.

- BURLEIGH, Michael & WIPPERMANN, Wolfgang. *The racial state. Germany 1933-1945*. Cambridge 1991. Cambridge University.
- BURNS, Rob. *German cultural studies*. Oxford/New York, 1995. Oxford Uni. Press.
- CAMPBELL-BARTOLETTI, Susan. *Hitler Youth: Growing Up in Hitler's Shadow*. New York, 2005. Scholastic Non Fiction, Scholastic Inc.
- CARR, Jonathan. *El Clan Wagner*. 2009. Turner Publicaciones.
- CASABLANCAS, Benet. *El Humor en la Música. Broma, Parodia e Ironía: un ensayo*. Berlín/Kassel, 2000. Edition Reichenberger.
- CHAPOUTOT, Johann. *El nacionalsocialismo y la antigüedad*. 2008. Presses Universitaires de France.
- CLAUSSE, Jean. *Richard Strauss*. Madrid, 1985. Espasa-Calpe.
- CLINEFELTER, Joan Lucinda. *The German Art Society and the battle for "pure German" art, 1920-1945*. Tesis doctoral (PhD). Indiana University, 1995.
- COOK, Mervyn (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge, 2005. Cambridge University Press.
- COOKE, Deryck. *The Language of Music*. London, 1978. Oxford University Press.
- CREW, David F. *Nazism and German Society, 1933-1945*. London/New York, 1994. Routledge.
- CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. New York, 1986. Dover.
- CURRID, Brian. *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis, 2006. University of Minnesota Press,
- DARRÉ, Walther. *Neuadel aus Blut und Boden*. Munich, 1930.
Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse.
 Berlin, 1929. Lehmanns Verlag.
- DE CANDÉ, R. *Diccionari de la música*. Barcelona, 2003. Edicions 62.
- DEL MAR, Norman. *Richard Strauss: a critical commentary of his life and works*, vol. 3. Philadelphia, 1972. Chilton.
- DENNIS, David B. *Beethoven in German Politics, 1870-1989*. Yale, 1996.
 Yale University.

- Inhumanities. Nazi interpretations of western culture.* New York, 2014. Cambridge University Press.
- DONÀ, Mariangela. *Espressione e Significato nella musica.* Firenze, 1968. Leos Olschki Editore.
- DOW, James R. & LIXFELD, Hannjost (Eds.). *The Nazification of an Academic Discipline. Folklore in the Third Reich.* Bloomington and Indianapolis, 1994. Indiana University Press.
- DRECHSLER, Nanny. *Die function der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945.* Pfaffenweiler, 1988.
- EICHENAUER, Richard. *Musik und Rasse.* J.F. Munich, 1932 (1937 2^o ed.). Lehmanns Verlag.
- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica.* Madrid, 1986. Alianza Música.
- EISEL, Stephan. *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch.* München, 1990.
- ELLIS, Donald W. *Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy.* Tesis doctoral no publicada. University of Kansas, 1970.
- ETLIN, Richard A. *Art, culture and media under the Third Reich.* Chicago/London, 2002. The University of Chicago Press.
- EVANS, Richard J. *La llegada del Tercer Reich, el ascenso de los nazis al poder.* Barcelona, 2005. Ed. Península.
- El Tercer Reich en el Poder.* Barcelona, 2007. Ed. Península.
- El Tercer Reich en guerra.* Barcelona, 2012. Ed. Península.
- The Third Reich in History and Memory.* New York, 2015. Oxford University Press.
- FARQUHARSON, John E. *The plough and the svastika. The NSDAP and Agriculture in Germany, 1928-1945.* Valley Forge, Pennsylvania, 1992. The Landpost Press (Reedición).
- FEST, Joachim. *Albert Speer: conversations with Hitler's architect.* Cambridge, 2007. Polity Press.
- Hitler.* San Diego/New York/London, 1974. Harcourt Inc.

- The face of the Third Reich: Portraits of the nazi leadership.*
New York, 1999. Da Capo Press Edition.
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte.* Barcelona, 2001. Ed. Península.
- FREVEL Bernhard (Hrsg.). *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung.* Regensburg, 1997.
- FRIETSCH, Elke. *“Kulturproblem Frau”. Weiblichkeitsbilder in der Kunst der Nationalsozialismus.* Köln, Weimar und Wien, 2006. Böhlau Verlag.
- FRÖHLICH, Elke (Vlg.). *Die Tagebücher von Joseph Goebbels.* München, 2008. K. G. Saur Verlag.
- FROMM, Erich. *El miedo a la Libertad.* Barcelona, 2007. Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- GARDNER, Matthew & WALSDORF, Hanna (Hsg.). *Musik – Politik – Identität.* Göttingen, 2016. Universitätsverlag Göttingen.
- GAY, Peter. *Weimar Culture: The Outsider as Insider.* New York, 1970. Harper & Row.
- GELLATELY, ROBERT & STOLTZFUS, Nathan (Ed.). *Social Outsiders in Nazi Germany.* Princeton/Oxford, 2001. Princeton University Press.
- GLÄSS, Susanne. *Carl Orff, Carmina Burana.* Kassel, 2008. Bärenreiter.
- GILBERT, Shirli. *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps.* Oxford, 2006. Oxford University Press.
- GILLIAM, Bryan. *Vida de Richard Strauss.* Madrid, 2003. Akal Música.
- Richard Strauss and his world.* Princeton, 1992. Princeton Univ. Press.
- Richard Strauss. New perspectives on the composer and his work.* 1992. Duke University Press.
- Music and Performance during the Weimar Republic.* Cambridge, 1994. Cambridge University Press.
- Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera.* Cambridge, 2014. Cambridge University Press.
- GIMMEL, Jürgen. *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der “Kampfbund für deutsche Kultur” und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne.* Münster, 2001. Lit Verlag.

GINER, Bruno. *De Weimar à Térézin (1933-1945)*. 2006. Van de Velde, Editions.

GOEBBELS, Joseph. *The "Nazi – Sozi". Questions & Answers for National-Socialists*. Valley Forge, Pennsylvania, 1992. The Landpost Press (Reedición de la primera versión, en alemán, de 1931).

Michael. Ein deutsches Schicksaal. München, 1929. Franz Eher Nachs., G. m. b. h.

GOODRICH-CLARKE, Nicholas. *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany, 1890 – 1935*. Wellingborough, 1985. The Aquarian Press.

GRAPENTIN, Oscar. *Die Olympische Spielen in Deutschland 1936*. Halle, 1936. Schroedel Verlag.

GREGOR, Neil. *Nazism*. Oxford/New York, 2000. Oxford University Press.

GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Madrid, 2001. Alianza Música.

GREY, Thomas S. *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge, 2008. Cambridge University Press.

GROSSHANS, Henry. *Hitler and the artists*. New York, 1983. Holmes & Meyer.

GROTE, Stefanie. *"Objekt" Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Rieffenschtahl. Aesthetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich*. Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), 2004. Tesis doctoral no publicada.

GROUT, D.J y PALISCA, C.V. *Historia de la música occidental*. Madrid, 1990. Alianza Música.

GRUNSKY, Karl. *Der Kampf um deutsche Musik*. Stuttgart, 1933.

GÜNTHER, Hans Friedrich Karl. *Platon als Hüter des Lebens. Platons Zucht- und Erziehungs- Gedanken und deren Bedeutung für die Gegenwart*. München, 1928. Lehmanns Verlag.

Die nordische Rasse bei den Indogermanen Asiens. Zugleich ein Beitrag zur Frag nach der Uhrheimat und Rassenherkunft der Indogermanen. München, 1934. Lehmanns Verlag.

- Herkunft und Rassengeschichte der Germanen.* München, 1934. Lehmanns Verlag.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes. Mozart, Beethoven, Schubert.* Bloomington, IN, 2004. Indiana University Press.
- HAILEY, Christopher. *Music and Nazism; Art under Tyranny; 1933-1945.* Laaber, 2003. Edited by Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller, Laaber-Verlag.
- HARTMANN, R. *Die Bühnenwerke von Richard Strauss von der UA bis heute.* München, 1980.
- HASSE, Karl. *Vom deutschen Musikleben. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland.* Regensburg, 1933.
- HEIDEGGER, Martin. *Discours de Rectorat en Écrits politiques.* Paris, 1995. Gallimard.
- Introducción a la Metafísica.* Barcelona, 1992. Gedisa.
- Conceptos fundamentales.* Madrid, 2006. Alianza.
- Caminos de bosque.* Madrid, 2001. Alianza.
- Conferencias y artículos.* Barcelona, 2001. Serbal.
- HEINRICH, Anselm. *Entertainment, Propaganda, Education. Regional Theatre in Germany and Britain between 1918 and 1945.* Hertfordshire, 2007. University of Hertfordshire Press.
- HEISTER, Hanns-Werner & KLEIN, Hans-Günter. *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland.* Frankfurt am Main, 1984. Fischer Taschenbuch Verlag.
- HERZFELD, Friedrich. *La música del siglo XX.* Barcelona, 1964. Labor.
- HILDEBRANDT, Kurt. *Platon. Der Kampf des Geistes um die Macht.* Berlin, 1933. Georg Bondi.
- Norm, Entartung, Verfall: bezogen auf den Einzelnen, die Rasse, den Staat.* Stuttgart, 1939. Kolhamer.
- HINKEL, Hans. *Handbuch der Reichskulturkammer.* Berlin, 1937.
- HINZ, Berthold. *Art in the Third Reich.* New York, 1979. Pantheon Books.

- HUENER, Jonathan & NICOSIA, Francis R. *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. New York/Oxford, 2006. Berghahn Books.
- HUYHN, Pascal. *La música y el III Reich: de Bayreuth a Terezin*. Barcelona, 2007. Fundació Caixa Catalunya.
- IHLERT, Heinz. *Die Reichsmusikkammer. Ziele, Leistungen und Organisation*. Berlin, 1935. Junker und Dünnhaupt.
- KATER, Michael. H. *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. New York, 2000. Oxford University Press.
- The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York/Oxford, 1997. Oxford University Press.
- Different drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford/New York, 1992. Oxford University Press.
- Studentenschaft und Rechtsradikalismus in Deutschland 1918 - 1933. Eine sozialgeschichtliche Studie zur Bildungskrise in der Weimarer Republik*. Hamburg, 1975.
- KATER, M.H. & RIETHMÜLLER, A. *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933-1945*. Laaber, 2003. Laaber Verlag.
- KENNEDY, Dennis (Ed.). *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*. New York/London, 2003. Oxford University Press.
- KENNEDY, Michael. *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Oxford, 2006. Oxford University Press.
- KERSHAW, Ian. *Hitler. 1889-1935: Hubris*. New York/London, 2000. W. W. Norton & Company.
- Hitler. 1936-1945: Nemesis*. New York/London, 2001. W. W. Norton & Company.
- The nazi dictatorship*. London, 1985. Oxford University Press.
- KINDLEBERGER, Ch. P. *La crisis económica. 1929-1939*. Madrid, 2009. Capitán Swing.
- KNUT, Andreas. *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872 – 1944)*. Berlin, 2008. Frank & Timme.
- KÖHLER, Franz-Heinz. *Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896 bis 1966, eine statistische Analyse*. Koblenz, 1968.

- KOONZ, Claudia. *Mothers in the Fatherland; Women, the Family and Nazi Politics*. New York, 1987. St. Martin's Press.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of german film*. Princeton, 2004. Princeton University Press.
- KRALIK, Heinrich. *Richard Strauss, Weltbürger der Musik*. Wien/München/Bassel, 1963.
- KRAUSE, Ernst. *Richard Strauss. The Man and his Music*. London, 1964.
- KREUZER, Gundula. *Verdi and the Germans. From unification to the Third Reich*. 2010. Cambridge University Press.
- KRIECK, Ernst. *Musische Erziehung*. Leipzig, 1933. Armanen Verlag.
- LEVI, Erik. *Music in the Third Reich*. London, 1994. Macmillan.
- Mozart and the Nazis: how the Third Reich abused a cultural icon*. New Haven/London, 2010. Yale University Press.
- LIESS, Andreas. *Carl Orff. Idee und Werk. Neu bearbeitete Auflage*. München, 1980. Goldmann.
- LOCHNER, Louis P. *The Goebbels Diaries*. New York, 1968. Doubleday & Company.
- LONDON, John (Ed.). *Theater under the Nazis*. Manchester 2000. Manchester University Press.
- LOVISA, Fabian R. *Musikkritik im Nationalsozialismus: die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920-1945*. Laaber, 1993.
- MAIER, Hans. *Carl Orff in seiner Zeit*. Mainz, 1995. Schott.
- MANN, William. *Die Opern von Richard Strauss*. München, 1981.
- MAREK, George R. *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero*. New York, 1967. Simon and Schuster.
- MATHIEU, Thomas. *Kunstauffassungen und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick*. Saarbrücken, 1997.
- MECKING, Sabine und WASSERLOOS, Yvonne. *Musik-Macht-Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*. Göttingen, 2012. V&R Unipress.

- MERSMANN, Hans. *Eine deutsche Musikgeschichte*. Potsdam/Berlin, 1934.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Philadelphia, 1989. University of Pennsylvania
- MEYER, Michael. *The Politics of Music in the Third Reich*. New York, 1993. Peter Lang.
- MICHAUD, Éric. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires, 2009. Ediciones Adriana Hidalgo.
- The cult of art in nazi Germany*. Stanford 2004. Stanford Uni. Press.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas zur Musik*. München, 1985. Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag.
- MILLER LANE, Barbara & RUPP, Leila J. *Nazi Ideology before 1933. A Documentation*. Manchester, 1978. Manchester University Press.
- MOLAU, Andreas. *Alfred Rosenberg. Der Ideologue des Nationalsozialismus. Eine politische Biographie*. Koblenz, 1993. Bublies.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music. Semiotic essays*. Princeton, 2000. Princeton University Press.
- The musical Topic. Hunt, Military and pastoral*. Bloomington, IN, 2006. Indiana University Press.
- MORGENROTH, Alfred. *Von deutscher Tonkunst: Festschrift für Peter Raabe*. Leipzig, 1942.
- MOSER, Hans Joachim. *Kleine deutsche Musikgeschichte*. Stuttgart, 1938.
- MOSSE, Georg L. *The nationalization of the masses*. London, 1975. Cornell Uni. Press.
- Nazi Culture. Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. Madison, WI. 1966. University of Wisconsin Press.
- MÜLLER, Beate. *Critical Studies. Censorship & Cultural Regulations in the Modern Age*. Amsterdam – New York, 2004. Editions Rodopi B. V.
- MÜLLER Georg W. *Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*. Berlin, 1940.

MÜLLER-BLATTAU, Josef Maria. *Germanisches erbe in deutscher Tonkunst*. Berlin, 1938.

Geschichte der deutschen Musik. Berlin, 1938.

MUNN, Michael. *Hitler and the Nazi cult of Film and Fame*. New York, 2012. Skyhorse Publishing.

NAUMANN, Emil. *Illustrierte Musikgeschichte*. Stuttgart, 1934. Eugen Schmitz Vlg.

NEUBAUER, John. *La emancipació de la Música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, 1992. Visor.

NICHOLAS, Lynn H. *The rape of Europa*. New York, 1995. First Vintage Books Ed.

NIESSEN, Carl. *Die deutsche Opern der Gegenwart*. Regensburg, 1944.

NOSKE, Frits. *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Oxford, 1990. Clarendon Press.

ORLOW, Dietrich. *The Nazi Party 1919-1945. A Complete History*. New York, 2010. Enigma Books.

PAHLEN, Kurt. *Diccionario de la ópera*. Barcelona, 1995. Emecé editores.

PAINTER, Karen. *Symphonic Aspirations. German Music and Politics, 1900-1945*. Cambridge, MA/London, 2007.

PANOFSKY, Walter. *Richard Strauss*. Madrid, 1988. Alianza.

PARKER, Roger. *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona, 1998. Paidós.

PAYNE, Thomas B. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Carmina Burana*. Edición digital de 2002.

PETROPOULOS, Jonathan. *Art as politics in the Third Reich*. 1996. University of North Carolina Press.

Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany. New Haven, CT, 2014. Yale University Press.

PIPER, Ernst. *Alfred Rosenberg: Hitlers Chefideologue*. München, 2005. Karl Blessing Verlag GmbH.

POLO PUJADAS, Magda. *L'estètica de la Música*. Barcelona, 2007. UOC.

Música pura i música programàtica al Romanticisme.

Barcelona, 2010. L'Auditori.

POTTER, Pamela. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*. New Haven, 1998. Yale University Press.

PRIEBERG, Fred K. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/M., 1982. Fischer.

PURVIS, Philip. *Masculinity in Opera: Gender, History and New Musicology*. New York/Oxon, 2013. Routledge.

RAABE, Peter. *Die Musik im Dritten Reich*. Regensburg, 1935.

Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze. Regensburg, 1936.

RADIGALES, Jaume. *Del Walhalla a Jerusalem: Wagner i la política*. Barcelona, 2005. Angle editorial.

RATNER, Leonard G. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York, 1980. Schirmer Books.

Romantic Music. Sound and Syntax. New York, 1992. Schirmer Books.

REICH, Wilhelm. *La psicología de masas del fascismo*. México, 1973. Ed. Roca s.a.

RIETHMÜLLER, Albrecht & CUSTODIS, Michael (Hg.). *Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*. Köln/Weimar/Wien, 2015. Böhlau Verlag.

RITTICH, Werner. *Deutsche Kunst der Gegenwart*. Breslau, 1943. Hirt Verlag.

ROBERTSON, Alec y STEVENS, D. *Historia general de la música*. Madrid, 1989. Ediciones Istmo.

ROCKMORE, Tom. *On Heidegger's Nazism and Philosophy*. Berkely and Los Angeles, 1992. California University Press.

ROS, André. *Richard Strauss: His Life and Work*. Toronto, 1976. Rococo Records.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, 1995. Harvard University Press.

ROSENBERG, Alfred. *Der Mythos des XX Jahrhunderts*. München 1941 (1930).

Gestaltung der Idee. Munich, 1936.

- ROSS, Alex. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, 2009. Seix Barral.
- ROSS GRIFFEL, Margaret. *Operas in Germany. Dictionary*. New York, 1990. Greenwood Publishing Group Inc.
- ROTHFELDER, Herbert Phillips. *A study of Alfred Rosenberg's Organisation for National Socialist Ideology*. Tesis doctoral (PhD). University of Michigan, 1963.
- SALA ROSE, Rosa. *Lili Marleen: Canción de amor y muerte*. 2008. Global Rythm Press.
- SCHIEDERMAIR, Ludwig. *Die deutsche Oper: Grundzüge ihres Werdens und Wesens*. Bonn/Berlin, 1940. Dümmler Vlg.
- SCHMITZ-BERNING, Cornelia. *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin, 2007. Walter de Gruyter GmbH & Co.
- SCHRIEBER, Karl-Friedrich. *Deutsches Kulturrecht*. Hamburg, 1936.
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul. *Kunst und Rasse*. Munich, 1928. Lehmanns Verlag.
- Rassengebundene Kunst*. Volk-Wissen, Band 13. Berlin, 1935. Brehm Verlag.
- Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst*. Munich, 1937. Lehmanns Verlag.
- SERROU, Robert. *Richard Strauss et Hitler*. 2007. Scali.
- SHERRAT, Yvonne. *Hitler's Philosophers*. New Haven and London, 2013. Yale University Press.
- SIEB, Rainer. *Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei*. Universität Osnabrück, Losheim am See, 2007. Tesis doctoral no publicada.
- SONNTAG, Brunhilde, BORESCH, Hans-Werner, und GOJOWY, Detlef (Hrsg.). *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*. Köln, 1999.
- SPEER, Albert. *Spandau. The secret diaries*. New York/Tokyo, 2010. Ishi Press.
- Inside the Third Reich*. New York, 1997. Touchstone.

- SIEMENS, Daniel. *The Making of a Nazi Hero: The Murder and Myth of Horst Wessel*. London, 2013. I. B. Tauris & Co. Ltd.
- SPLITT, Gerhard. *Richard Strauss 1933-35: Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*. Pfaffenweiler, 1987. Centaurus.
- SPOTTS, Frederic. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid, 2011. Antonio Machado Libros, S.A.
- The shameful peace. How French artists and intellectuals survived Nazi occupation*. New York, 2008. Yale University Press.
- Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven, CT, 1994. Yale University Press.
- STEINWEIS, Alan E. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*. Chapel Hill, 1993. University of North Carolina Press.
- STENGEL, Theo, und GERIGK, Herbert. *Lexikon der Juden in der Musik*. Berlin, 1941.
- STRAUSS, Helmut. *The Bayreuth Festival during the Third Reich*. 2004. Grin Verlag.
- STROBL, Gerwin. *The Svastika and the Stage. German Theatre and Society, 1933-1945*. New York, 2007. Cambridge University Press.
- STRZYGOWSKI, Joseph. *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft. Die Forschung über Bildende Kunst als Erziher. Eine Kampfschrift*. Viena, 1941.
- STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz. *La música del siglo XX*. Madrid, 1960. Ediciones Guadarrama.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, 1991. University of Minnesota Press.
- TAMBLING, Jeremy. *Opera and the Culture of Fascism*. Oxford, 1996. Clarendon Press.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN, 1994. Indiana University Press.

- TARUSKIN, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkely/Los Angeles/London, 2009. The University of California Press.
- TAYLOR, Brandon & VAN DER WILL, Wilfried. *The nazification of art*. Hampshire, 1990. The Winchester Press.
- TAYLOR-JAY, Claire. *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: politics and the ideology of the artist*. Hampshire/Burlington, 2004. Ashgate Publishing.
- TEDOR, Richard. *Hitler's Revolution*. Chicago, 2013.
- TOVEY, Donald Francis. *Symphonies and other orchestral Works*. Oxford/New York (1989). Oxford University Press.
- TRENNER, Franz. *R. Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München, 1954.
- TREVOR-ROPER, Hugh Redwald. *Hitler's table talk 1941-1944*. New York, 2000. Enigma Books.
- TROOST, Gerdy. *Das bauen im neuen Reich*. Bayreuth, 1939.
- ULRICH, Homer. *Symphonic Music. Its evolution since the Renaissance*. New York, 1952. Columbia University Press.
- VERING, Carl. *Platons Staat. Der Staat der königlichen Weisen*. Frankfurt am Main, 1932. Enflert-Schlosser.
- VILAR, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid, 2005. Antonio Machado Libros, S.A.
- VRIES, Willem de. *Sonderstab Musik: Music Confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*. Amsterdam, 1996. Amsterdam University Press.
- WAGNER, Richard. *Novelas y pensamientos*. Madrid, 1995. Lípari ed. (traducción al español de V. Blasco Ibáñez).
- WALDMANN, Guido. *Rasse und Musik*. Berlin, 1939.
- WALTER, Michael. *Hitler in der Opern: deutsches Musikleben 1919-1945*. Stuttgart/Weimar, 1995. Metzler.
- WEINBUCH, Isabel. *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs: ethnologische und interkulturelle Perspektiven*. Mainz, 2010. Schott.

- WEISSMAN, Adolf. *Die Musik in der Weltkrieg*. Berlin/Stuttgart, 1922. Deutsche Verlags-Anstalt.
- WEISSWEILLER, Eva. *Ausgemerzt!: das Lexikon der Juden in der Musik und seine morderischen Folgen*. Köln, 1999. Dittrich Verlag.
- WELCH, David. *The Third Reich. Politics and Propaganda*. London/New York, 1993. Routledge.
- WILLET, John. *Art and Politics in the Weimar Republic: The New Sobriety, 1917 – 1933*. New York, 1978. Pantheon.
- WILLIAMSON, David G. *The Third Reich*. New York, 2013. Routledge.
- WILSON, William John. *Festivals and the Third Reich*. McMaster University, Hamilton (Ontario), Setiembre de 1993. Tesis Doctoral no publicada.
- WITTMAN, Robert K. & KINNEY, David. *The Devil's Diary. Alfred Rosenberg and the Stolen Secrets of the Third Reich*. New York, 2016. Harper Collins Publishers.
- WULF, Joseph. *Musik im Dritten Reich*. Gutersloh, 1963. Sigbert Mohn Verlag.
- YOUMANS, Charles (Ed.). *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid, 2010. Cambridge University Press.
- ZELINSKY, Hartmut. *Richard Wagner – ein deutsches Thema: eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*. Frankfurt am Main, 1976. Zweitausendeins.
- ZIEGLER, Hans Severus. *Entartete Musik: eine Abrechnung*. Düsseldorf, 1938. Völkischer Verlag.
- ZWEIG, Stefan. *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm, 1944. Bermann – Fischer Vlg.

Hemeroteca

BÄUMLER, Alfred. *Der Kampf um den Humanismus* en Politik und Erziehung. Dresden, 1937. Jünker-Dünnhaupt, pp. 57–67.

Der theoretische und der politische Mensch en Männerbund und Wissenschaft. Berlin, 1943. Jünker-Dünnhaupt, pp. 94–112.

Das Volk und die Gebildeten en Männerbund und Wissenschaft. Berlin, 1943. Jünker-Dünnhaupt, pp. 113–122.

BOETTISCHER, Wolfgang. *Die studentischen Veranstaltungen der Reichsmusiktage* en Die Musik, n°30, 1938, p. 718.

BURGARTZ, Alfred. *Düsseldorfer Musiktagebuch: junge Komponisten in Front auf der Reichstagung de NS-Kulturgemeinde*. Die Musik, 27, 1935, pp. 736 – 741.

DAHM, Volker. *Die Reichskulturkammer als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung*. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 34, Januar 1986, pp. 53-84.

ECKHARD, John. *Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik: Musikwissenschaft und Nationalsozialismus*, en Die Freiburger Universität in der Zeit des Nationalsozialismus, editado por Eckhard John y otros, Freiburg i. Br. u. Würzburg, Ploetz 1991, pp. 163 - 169.

ELLIS, Donald W. *The Propaganda Ministry and Centralized regulation of Music in the Third Reich. The Biological Aesthetic as Policy*. Journal of European Studies, vol. 5, 1975, pp. 223 - 238.

FRANKLIN, Peter. *Audiences, Critics and the Depurification of Music. Reflections on a 1920 Controversy*. Journal of the Royal Musical Association, 114, 1989, pp. 80 - 91.

GERIGK, Herbert. *Friedenstag*. Die Musik JG 30, n° 11. Berlin, 1938.

Neue Oper. NS-Monatshefte, März 1939, p. 278.

GILLIAM, Brian. *Stefan Zweig's contribution to Strauss Opera after „Die Schweigsame Frau“*. Blätter der IRSG, NF H. 3. Wien, Juni 1980.

Strauss' "Friedenstag" und die Politik. Antwort an Gerhard Splitt. en Archiv für Musikwissenschaft 56. Jahrg., H. 4, 1999, pp. 347 – 350.

”Friese im Innern”: *Strauss Public and Private Worlds in the Mid 1930's.*, en *Journal of the American Musicological Society*, Vol 57, n° 3, Fall 2004, pp. 565 – 598.

GROCHOWINA, Sylwia u. KACKA, Katarzyna. “*Foundations of Nazi Cultural Policy and Institutions Responsible for its Implementation in the Period 1933 – 1939*” en *Kultura i Edukacja* n° 6 (106), 2014, pp. 173 – 192.

GURLITT, Wilibald. *Vom Deutschtum in der Musik*, en *Musik im Zeitbewußtsein* 1, H.4, 1933, p. 1f.

HEYWORTH, Peter. *The raise an fall of Richard Strauss*. *Encounter* 31, 1968.

HILDEBRANDT, Kurt. *Staat und Rasse. Drei Vorträge*, Veröffentlichungen der Schleswigholzsteinischen Universitätsgesellschaft, 19. Breslau, 1928. Ferdinand Hirt.

HOLTORF, Hans. *Platon – Lektüre im Dienste der Wehrerziehung* en *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung*, 1941, VI.

Platon. Auslese und Bildung der Führer und Wehrmänner .

Eine Auslese aus dem Staat en *Eclogae Graecolatinae*, 73. Berlin, 1934.

IPPEL, Albert. *Griechische und römische Kunst im Unterricht. Neue Wege und Anschauungsmittel*. *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung*, 1940, III.

JENSEN, Uffa. *Kampfbund für deutsche Kultur* en Benz, W., Graml, H., Weiß, H. (Hg.) *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Stuttgart, 1997, p. 539.

JUNK, Viktor. *Wiener Musik*. *Zeitschrift für Musik*, 106, 1939, p. 860.

KAUFMANN, Harald. *Ästhetische Manipulationen in der Oper “Friedenstag” von R. Strauss*. *Neue Zeitschrift für Musik* JG. 122, H. 7/8, Juli/August 1976.

KÖLTZSCH, Hans. *Neues deutsches Opern-Schaffen*. *Zeitschrift für Musik*, 102, 1935, pp. 1103 – 1104.

KORTE, Werner. *Nationale Musik im neuen Deutschland*, en *Frankfurter Zeitung* v. 11.8.1934.

LENNEBERG, Hans. *Musicology in the Third Reich*. Journal of Musicological Research, vol. 11, n°3. New York, 1992.

LEVI, Erik. *The Musical Press in Germany 1932-1933*. Journal of Newspaper and Periodical History, vol. 2, n°3. 1986, pp. 23-44.

The Aryanisation of Music in Nazi Germany. Musical Times, January 1990, pp. 19-24.

Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford, 1996. Berghahn Books, pp. 260-276.

Towards an Aesthetic of Fascist Opera in Theatre and War 1933-1945. 2001 Performance in Extremis. New York, 2001. Balfour, M. (ed.): Berghahn Books, pp. 32-45.

The Censorship of Musical Modernism in Germany, 1918-1945. Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age. Amsterdam, 2003. Müller, B. Editions Rodopi BV, pp. 65-85.

LÖWY, Michael y VARIKAS, Eleni. *Racismo, antisemitismo y eugenesis en Estados Unidos*. Le Monde Diplomatique de agosto 2008, pp. 10 y 11.

LÖWY, Michael. *Henry Ford, inspirador de Hitler*. Le Monde Diplomatique de agosto 2008, pp. 10 y 11.

MAHLING, Friedrich. *Umwertung der Werte*, en Musik im Zeitbewußtsein 1, H. 9, 1933, p. 1f.

McGILL, V. J. *Notes on Philosophy in Nazi Germany*. Science & Society Vol. 4 n°1. Guilford Press, 1940, pp. 12-28.

MECKING, Sabine, und WASSERLOOS, Yvonne. *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*. Göttingen, 2012. V & R Unipress.

MEYER, Michael. *The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich*. Journal of Contemporary History, October 1975, p. 649.

MORGENROTH, Alfred. *Hört auf, Hans Pfitzner!* Berlin, 1938.

MÜHL, Max. *Die hellenischen Gesetzgeber als Erzieher* en *Neue Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung*, 1939, VII.

- MÜLLER-BLATTAU, Josef. *Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft*, en *Musik und Volk*, n°4, 1936/37, p. 85.
- MUTZENBECHER, Hans Esdras. *R. Strauss und S. Zweig korrespondieren*. Mitteilungen der IRSG, Nr. 15. Wien, November 1957.
- NIEMANN, Walter. *Die Musik seit Richard Wagner*. Leipzig, 1913. Schuster und Löffler, pp. 20 – 68.
- PANDER, Oliver von. *Friedenstag*. Musik-Zeitung Jg. 78, Nr. 14/15. Schweiz, 1938.
- PIETZSCH, Gerhard. *Die Betreuung der Musik durch den Staat*, en *Deutsche Musikkultur* n°3, 1938/39, pp. 464-469.
- POTTER, Pamela. *Musicology under Hitler: New Sources in Context*. Journal of the American Musicological Society, 49(1), 1993, pp. 70-113.
- Strauss's Friedenstag: A Pacifist Attempt at Political Resistance*. The Musical Quarterly 69 3. 1983, pp. 408-424.
- RIETHMÜLLER, Albrecht. *Kompositionen im Deutschen Reich um 1936*. Archiv für Musikwissenschaft, 1981, pp. 241-277.
- ROSENBERG, Alfred. *Hellenisches und germanisches Kunstideal* en *Nationalsozialistische Monatshefte*. Wissenschaftliche Zeitschrift der NSDAP, 1933, pp. 327-331.
- RUSCH, Adolf. *Platon als Erzieher zum deutschen Menschen* en *Humanistische Bildung im Nationalsozialistischen Staate*, Neue Wege zur Antike, Erste Reihe, Heft 9. Leipzig-Berlin, 1933. B. G. Teubner Verlag.
- SACHS, Joel. *Some Aspects of Musical Politics in Pre-Nazi Germany*. Perspectives of New Music, 1974, p.74.
- SCHIEDER, Wolfgang. *Die NSDAP vor 1933. Profil einer faschistischen Partei*. en *GG* 19, 1993, pp. 141-154.
- SCHNAPPER, Laure. *La musique "degenerée" sous l'Allemagne nazie* en "Raisons politiques" (14), 2004, pp. 157 – 177.
- SCHUH, Wolfgang. *Zum Melodie- und Harmoniestil der R. Strauss'schen Spätwerke*. Musik-Zeitung Nr. 89. Schweiz, 1949.
- SEEMANN, Alfred. *Platons Staat auf rassisch-biologischer Grundlage* en *Volk und Rasse*. München, 1941. Lehmanns Verlag.

SONTHEIMER, Kurt. *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*. Dtv (4), München, 1994, p. 251.

SPLITT, Gerhard. *Oper Als Politikum. "Friedenstag" (1938) Von Richard Strauss*. Archiv für Musikwissenschaft 55.3, 1998, pp. 220–251.

STEINWEIS, Alan E. *Weimar Culture and the raise of National Socialism: The „Kampfbund für deutsche Kultur“*. En „Central European History“ 24, 1991, pp. 402-423.

Hans Hinkel and German Jewery, 1933 – 1941. The Oxford Journals; Leo Baeck Institute Yearbook, 1993, Vol. 38, I, pp. 209 – 219.

THERSTAPPEN, Hans-Joachim *Die Musik im großdeutschen Raum*, en Deutsche Musikkultur, n° 3, 1938/39, pp. 425-428.

VETTER, Walther. *Zur Erforschung des Deutschen in der Musik*, en Deutsche Musikkultur, n°4, 1939/40, p. 106.

Webgrafía

<http://www.pfitzner-gesellschaft.de/indexjs.htm> (01/12/11)

<http://www.archive.org/stream/Darre-Richard-Neuadel-aus-Blut-und-Boden/DarreRichard-NeuadelAusBlutUndBoden1930253S.ScanFraktur#page/n0/mode/2up>
(06/12/11)

<http://www.hschamberlain.net/wagneraufsaetze/wagneraufsaetze.html#S94>
(21/10/12) (H. S. Chamberlain *La ideología política de Wagner*).

<http://madchenfurwolf.tumblr.com/post/129877085318/juliamuller1889-spring-1901-adolf-hitler-hears> (02/12/12)

<http://www.richard-strauss.com/> (01/09/13)

https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Hitler (09/11/13)

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=834724 (05/09/14)

http://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Nacionalsocialista_Obrero_Alem%C3%A1n#Organizaci.C3.B3n_del_Partido (05/09/14)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Nazismo> (05/09/14)

<http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/es/historia-y-presente/main-content-03/1933-1945-el-nacionalsocialismo.html> (05/09/14)

(Hailey, Christopher. *Music and Nazism; Art under Tyranny; 1933-1945*)

http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6657/is_1_61/ai_n29123798/
(05/09/14)

(Hailey, Christopher. *Music and Nazism; Art under Tyranny; 1933-1945*)

<http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/musReich.htm> (05/09/14)

<http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/musDegen.htm> (05/09/14)

http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n3p-2_Charles.html (05/09/14)

<http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/reichskulturkammer/> (05/09/14)

<http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/rosenberg-alfred/> (05/09/14)

<http://archivowagner.info/2505.html> (05/09/14)

<http://www.jstor.org/pss/965620> (05/09/14)

http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Abendroth (05/09/14)

http://de.wikipedia.org/wiki/Walther_Darr%C3%A9 (05/09/14)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Schultze-Naumburg> (05/09/14)

http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_F._K._G%C3%BCnther (05/09/14)

http://de.wikipedia.org/wiki/Winifred_Wagner (05/09/14)

http://www.usmbooks.com/nazi_theater_programs_3.html (05/09/14)

<http://www.feldgrau.com/hj.html> (05/09/14)

<http://www.wehrmacht-info.com/hitlerjugend.html> (05/09/14)

http://www.geocities.ws/mahabala_awake/green.html (08/09/14)

<http://fcit.usf.edu/holocaust/arts/musreich.htm> (22/05/15)

http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/2977/straussintheUVICT_hesisTemplate2.5.pdf?sequence=1&isAllowed=y (13/09/15)

<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=360&uilang=de> (13/09/15)

<http://mihistoriauniversal.com/edad-moderna/guerra-de-los-30-anos/>
(22/09/16)

<http://queaprendemoshoj.com/causas-y-consecuencias-de-la-guerra-de-los-treinta-anos/> (22/09/16)

<http://www.encyclopediahistoria.com/2014/09/la-guerra-de-los-30-anos-1618-1648.html> (22/09/16)

<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007519> (22/09/16)

https://en.wikipedia.org/wiki/Thirty_Years%27_War (23/09/16)

<http://schwitzsplinters.blogspot.ca/2010/12/nazi-philosophers.html>
(23/09/16)

<http://www.newyorker.com/books/page-turner/is-heidegger-contaminated-by-nazism> (17/10/16)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Reichsmusikkammer> (30/10/16)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsmusikkammer> (30/10/16)

<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/kulturkammer33.htm> (30/10/16)

<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/kulturkammer33-v1.htm> (30/10/16)

<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/musik.html>
(30/10/16)

<http://thedabbler.co.uk/2015/06/good-german-music-accommodating-goebbels-reichsmusikkammer/> (30/10/16)

http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/17/reich_music.asp#!prettyPhoto (30/10/16)

<http://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/3/> (30/10/16)

<http://www.bbc.com/culture/story/20140610-richard-strauss-a-reluctant-nazi> (30/10/16)

https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal#Zusammenarbeit_mit_Richard_Strauss (31/10/16)

http://www.nazism.net/about/ideological_theory/ (31/10/16)

<http://www.friesian.com/rockmore.htm> (31/10/16)

<http://www.stephenhicks.org/2010/01/01/the-question-of-nazisms-philosophical-roots-section-20-of-nietzsche-and-the-nazis/> (31/10/16)

<https://www.libertarianism.org/columns/immanuel-kant-nazism> (31/10/16)

<https://www.britannica.com/biography/Alfred-Rosenberg> (05/11/16)

<https://www.theguardian.com/books/2016/may/05/devils-diary-alfred-rosenberg-nazi-germany-review> (05/11/16)

<http://www.biography.com/people/joseph-goebbels-9313998#the-nazi-party> (05/11/16)

<http://www.history.com/topics/world-war-ii/joseph-goebbels> (05/11/16)

<https://www.theguardian.com/world/2016/aug/15/brunhilde-pomsel-nazi-joseph-goebbels-propaganda-machine> (05/11/16)

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3083992/The-Nazi-Casanova-landmark-biography-reveals-unknown-Goebbels-grotesque-lothario-obsessed-fear-Hotler-sleeping-wife-propaganda-genius-myth.html> (05/11/16)

<https://www.youtube.com/watch?v=g8Mcc2zWvGs> (17/11/16)

https://www.youtube.com/watch?v=MTchM6_93N4 (17/11/16)

<https://www.youtube.com/watch?v=bic0m3P3a6I> (17/11/16)

<https://www.youtube.com/watch?v=PHA-AoBUfDo> (17/11/16)

https://de.wikipedia.org/wiki/Kraft_durch_Freude (17/11/16)

<http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3454/Jockwer.pdf?sequence=1>
(21/11/16)

http://www.burschenschaftsgeschichte.de/pdf/loennecker_kampfbund.pdf
(26/11/16)

https://de.wikipedia.org/wiki/Kampfbund_f%C3%BCr_deutsche_Kultur
(26/11/16)

<http://wikivisually.com/lang-de/wiki/Reichskulturkammer> (27/11/16)

https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/3014/Grochowina_Kacka.pdf?sequence=1 (28/11/16)

https://archive.org/stream/TheSpeechesOfAdolfHitler19211941/hitler-speeches-collection_djvu.txt (28/11/16)

https://archive.org/stream/GoebbelsSpeechesArticlesComplete/GoebbelsSpeechesArticlesFromCalvin.edu.Complete_djvu.txt (28/11/16)

https://en.wikipedia.org/wiki/Goebbels_Diaries (28/11/16)

https://archive.org/stream/MemoirsOfAlfredRosenberg/RosenbergMemoirs_djvu.txt (29/11/16)

<http://spartacus-educational.com/GERrosenberg.htm> (29/11/16)

<http://www.worldcat.org/title/ansprache-des-geschäftsführers-und-prädiabrates-der-reichsmusikkammer-heinz-ihlert-zur-hauptfeier-des-reichs-bachfestes-in-leipzig-am-21-juni-1935/oclc/661098557> (1/12/16)

https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Gerigk (1/12/16)

<http://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/gerigk-herbert/> (1/12/16)

https://de.wikipedia.org/wiki/Theophil_Stengel (1/12/16)

https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Hans%20Hinkel&item_type=topic (11/12/16)

https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Hinkel (11/12/16)

https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Hinkel (11/12/16)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsmusiktage> (14/12/16)

<http://www.duesselderfer-geschichtsverein.de/veranstaltungen/die-reichsmusiktage-in-duesseldorf-1938-und-1939.html> (14/12/16)

<http://web.archive.org/web/20080226025920/http://www.eglofs.rv.schule-bw.de/musik.htm> (16/12/16)

<http://web.archive.org/web/20080405124241/http://www.nmz.de/nmz/nmz1997/nmz12-1/dossier/dumling.htm> (16/12/16)

<http://www.wikiwand.com/de/Reichsmusiktage> (16/12/16)

<http://www.weimar-im-ns.de/ort04.php> (16/12/16)

http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2082
(17/12/16)

<https://www.abruckner.com/downloads/OtherDownloads/GoebbelsSpeeches/GoebbelsDusseldorf1/> (17/12/16)

<http://www.staff.uni-giessen.de/~g51092/stetigkeit.html> (24/12/16)

<http://www.richardstrauss.at/strauss-und-der-nationalsozialismus.html>
(24/12/16)

<http://www.european-musicology.eu/assets/Volumes/1998/MusikpolitikUndOperNach1933.pdf>
(24/12/16)

https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Musik (6/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate_music (6/1/2017)

https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_degenerada (6/7/2017)

<http://www.dw.com/en/the-nazis-take-on-degenerate-music/a-16834697>
(6/1/2017)

https://www.musicologie.org/sites/m/entartete_musik.html (6/1/2017)

https://www.musicologie.org/publirem/coadou_02d.html (6/1/2017)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Hausmusik> (10/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/House_concert (10/1/2017)

<http://www.wagneroperas.com/indexwagnerbayreuthreich.html> (16/1/2017)

<http://www.roh.org.uk/news/the-a-z-of-richard-strauss-n-is-for-nazi>
(16/1/2017)

<https://www.ushmm.org/outreach/en/article.php?ModuleId=10007677>
(16/1/2017)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Reichstheaterkammer> (18/1/2017)

<http://de.metapedia.org/wiki/Reichstheaterkammer> (18/1/2017)

<http://www.lexikon-drittes-reich.de/Reichstheaterkammer> (18/1/2017)
https://portal.ehri-project.eu/units/de-002429-r_56_iii (18/1/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Stege (19/1/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Vollerthun (24/1/2017)
<http://www.klassika.info/Komponisten/Vollerthun/index.html> (24/1/2017)
https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Lortzing (24/1/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Albert_Lortzing (24/1/2017)
<http://www.albertlortzing.org/> (24/1/2017)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Zeitoper> (25/1/2017)
<https://forbiddenmusic.org/2013/09/04/the-zeitoper/> (25/1/2017)
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25824/009_06_Nussbaum_Wichert.pdf?sequence=1 (25/1/2017)
[https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Zauberigeige_\(Oper\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Zauberigeige_(Oper)) (6/2/2017)
https://en.wikipedia.org/wiki/Fritz_Busch (21/2/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Busch (21/2/2017)
https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_B%C3%B6hm (21/2/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_B%C3%B6hm (21/2/2017)
<http://www.allmusic.com/artist/karl-b%C3%B6hm-mn0000182286/biography> (21/2/2017)
https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Mohaupt (21/2/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Mohaupt (21/2/2017)
https://en.wikipedia.org/wiki/Ottmar_Gerster (28/2/2017)
https://de.wikipedia.org/wiki/Ottmar_Gerster (28/2/2017)
[https://de.wikipedia.org/wiki/Schwarzer_Peter_\(Oper\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schwarzer_Peter_(Oper)) (1/3/2017)

Otros

<http://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/egk-werner0/> (27/11/11)

<http://hagaselamusica.com/clasica-y-opera/pera/peer-gynt-de-werner-egk/> (28/11/11)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Zauberigeige_\(Oper\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Zauberigeige_(Oper)) (28/11/11)

<http://operone.de/opern/zauberigeige.html> (28/11/11)

<http://www.fileboar.com/source/2042366/> (06/12/11)

<http://www.paul-hindemith.org/> (08/03/12)

http://es.wikipedia.org/wiki/Juventudes_Hitlerianas (05/09/14)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hitlerjugend> (05/09/14)

http://en.wikipedia.org/wiki/Hitler_Youth (05/09/14)

<http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=musicalofferings> (17/07/15)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Schutzstaffel> (15/09/15)

<http://elocritico.info/expresionismo-aleman-y-albores-del-nazismo-max-schreck-actor-yo-vampiro-i/> (19/12/15)

https://philosophynow.org/issues/97/Bertrand_Russell_Stalks_The_Nazis (02/10/16)

http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n3p-2_charles.html (30/10/16)

http://orelfoundation.org/index.php/journal/journalArticle/music_conscience_accountability_and_the_third_reich/#topBar (30/10/16)

<http://www.telegraph.co.uk/history/world-war-two/9782024/Philosophy-shameful-love-for-the-swastika.html> (31/10/16)

<http://conjunctural.blogspot.ca/2006/05/carl-schmitt-and-death-of-politics.html> (31/10/16)

https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/64868/Andrew_J._Mills_When_Opportunism_Knocks.pdf%3bsequence=1 (28/11/16)

<file:///C:/Users/Enric/Downloads/Dialnet-LaMedicinaNacionalsocialista-2917100.pdf> (2/12/16)

http://www.europeana.eu/portal/en/record/08547/sgml_eu_php_obj_p0006540.html (14/12/16)

<http://sv.dbpedia.org/page/Reichsmusiktage> (14/12/16)

<http://www.duemling.de/entartete-musik/> (16/12/16)

<http://www.spilles.de/nsprojekt/propaganda/propagandaveranstaltungen.htm>
(16/12/16)

<http://www.historyextra.com/feature/nazi-germany/hitler%E2%80%99s-jazz-band-how-nazis-used-swing-propaganda> (16/12/16)

<http://musikverein-duesseldorf.de/der-staedt-musikverein-verfuegt-ueber-ein-grosses-und-sehr-wertvolles-archiv-welches-lange-jahre-von-der-landes-und-stadtbibliothek-und-heute-vom-heinrich-heine-institut-verwaltet-wird-einige-der/> (16/12/16)

<http://musikverein-duesseldorf.de/hugo-balzer-generalmusikdirektor-von-1933-bis-1945/> (16/12/16)

<http://pixpast.com/index.php?str=6&items=30&search=38%20t&flow=1>
(16/12/16)

<https://prezi.com/qm0v9pfqe3re/swing-jugend-tanzen-verboden/> (16/12/16)

<http://peliculasdelholocaustojudio.blogspot.ca/2011/12/la-musica-y-el-holocausto.html> (16/12/16)

http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_imglist.cfm?startrow=11&sub_id=200§ion_id=13
(16/12/16)

<https://cinemusic.de/2003-2988-im-dritten-reich-verboden-entartete-musik-folge-1/> (17/12/16)

<https://www.pinterest.com/pin/348958671098522614/> (17/12/16)

https://de.wikisource.org/wiki/Deutsche_Musikkultur (24/12/16)

https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Frick (9/1/2017)

<http://www.historylearningsite.co.uk/nazi-germany/nazi-leaders/wilhelm-frick/> (9/1/2017)

<http://ww2gravestone.com/people/frick-wilhelm-willi/> (9/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/Hjalmar_Schacht (9/1/2017)

<http://spartacus-educational.com/GERschacht.htm> (9/1/2017)

<http://voxeu.org/article/macroeconomics-germany-forgotten-lesson-hjalmar-schacht> (9/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_G%C3%B6ring (9/1/2017)

<http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude/goering.html>
(9/1/2017)

<http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-revelations-of-a-nazi-art-catalogue> (9/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/League_of_German_Girls (11/1/2017)

https://de.wikipedia.org/wiki/Bund_Deutscher_M%C3%A4del (11/1/2017)

<http://forum.axishistory.com/viewtopic.php?t=68667> (12/1/2017)

<http://thinkclassical.blogspot.ca/2016/07/what-is-academic-consensus-on-nazi.html> (16/1/2017)

http://www.usmbooks.com/nazi_theater_programs_3.html (16/1/2017)

<http://www.hitler.org/writings/programme/> (17/1/2017)

<http://answers.google.com/answers/threadview?id=164162> (17/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/Kroll_Opera_House (19/1/2017)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Krolloper> (19/1/2017)

https://de.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialistische_Monatshefte
(23/1/2017)

<http://www.rusinek.eu/wp-content/uploads/2012/02/Die-NS-Zeitschriften-nationalsozialistische-Monatshefte-und-Volkstum-und-Heimat-Langfassung.pdf> (23/1/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Heine#Political_poetry_and_Karl_Marx (7/2/2017)

https://en.wikipedia.org/wiki/Theater_des_Westens (17/2/2017)

https://de.wikipedia.org/wiki/Oper_Frankfurt#1933_bis_1945_.E2.80.93_Die_Oper_in_der_Zeit_des_Nationalsozialismus (22/2/2017)

<http://www.oocities.org/vachnadze2/neherchrono.html> (22/2/2017)

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/112036/H_Musicologica_38-2003-1_16.pdf?sequence=1 (27/2/2017)