

ENTRE LO «GERMANO» Y LO «DEGENERADO»: CREACIÓN, USO Y RECEPCIÓN DE LA MÚSICA DOCTA EN LA ALEMANIA NAZI (1933-1945)¹

Colomba Nómez Montalva

Introducción

En una entrevista publicada en *The Boston Globe*², el compositor alemán Helmut Lachenmann, de familia judía, hablaba acerca de sus experiencias de niño con la música docta en los tiempos de la Alemania nazi. El músico recordaba que en 1942, cuando tenía ocho años, se estaba desarrollando la Batalla de Stalingrado. Junto a su familia, escuchaba las transmisiones de radio en Stuttgart, su ciudad natal. Lachenmann recuerda haber escuchado a Joseph Goebbels, ministro de Propaganda del régimen nazi, hablando de los sacrificios de los soldados alemanes para alcanzar la victoria de la raza aria sobre el mundo. Justo en el momento en que terminó el discurso, sonó la *Quinta* de Beethoven para dar fuerza a las palabras del ministro.

Este tipo de experiencias de infancia marcarían para siempre su postura con respecto a lo que debe ser la música, y su relación con la sociedad, la política y el mundo «extra musical». Al crecer con el uso político de la música de los compositores canónicos alemanes, la postura de Lachenmann fue radical: la música de tradición germana fue fácilmente vinculada al fascismo y, por lo mismo, la música creada desde allí en adelante debía

¹ Este artículo fue desarrollado en el Seminario de Licenciatura del Instituto de Historia UC, *Historiografía en el período de entreguerras y post Segunda Guerra Mundial*, del profesor Nicolás Cruz.

² Jeremy Eichler, «Music of pristine wildness and liberated noise», *The Boston Globe*, Critics Notebook, 2008: http://archive.boston.com/ae/music/articles/2008/04/05/music_of_pristine_wildness_and_liberated_noise/

existir y ser compuesta de tal modo que fuera imposible remitirla a la política o a la ideología. El escritor George Steiner, por su parte, recuerda que durante la Alemania nazi, su familia (al igual que todas aquellas familias de origen judío) tenía prohibido escuchar la música de Richard Wagner en alemán; por lo mismo, sus padres optaban por escuchar dicha música traducida al francés³. Ambas anécdotas son ilustrativas de lo que significaba la música docta después de 1933 en Alemania.

La llegada de Partido Nacionalsocialista al poder, junto con sus antecedentes y consecuencias, probablemente ha sido uno de los temas más debatidos en el ámbito de las ciencias sociales. Existe una enorme cantidad de trabajos al respecto, desde una variedad de disciplinas: sociología, economía, teoría política, etc. También hay diversos trabajos que abordan los cambios y usos de la cultura por parte de Hitler y, sobre todo, en relación con Goebbels (su ministro de Propaganda). Por su parte, existen una serie de investigaciones con respecto al contexto artístico general así como al contexto musical de la época; sobre los compositores que vivieron en el período y sobre los diversos géneros de música popular repudiados por los nazis. No obstante, mucha de la bibliografía existente acerca de la música en la Alemania nazi se ha escrito desde la dimensión biográfica de los compositores del período. Junto con ello, y especialmente en el caso de la música más que en otras artes, estos estudios se centran más en definir aquello que los nazis dejaron fuera de su estética que lo que optaron por incorporar e impulsar, probablemente más difícil de definir.

Debido a lo anterior, esta investigación tiene como objetivo estudiar la recepción, uso y creación de música docta alemana en el contexto del régimen nacionalsocialista alemán, entre 1933 y 1945. Se optó por delimitar la investigación en esos años debido a que 1933 marca el momento en que el nazismo se instala como una fuerza política importante en Alemania, y 1945 marca el declive y fin del régimen en cuestión. La elección de la música docta se debió, en gran parte, a que es probablemente la tradición musical en que los alemanes lograron una posición más relevante respecto de los otros países de Europa. De hecho, la tradición clásica germana se instaló como el canon en la música docta desde el siglo XVIII y se mantuvo hasta la época aquí tratada. Además, fue un tipo de música que comenzó a ganar espacios de ejecución en la Alemania nazi, como lo reafirman los estudios de Gilbert⁴.

³ George Steiner, *Un Largo Sábado. Conversaciones con Laure Adler*, Madrid, Siruela, 2016, 106.

⁴ Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon, 2005.

La tesis de este trabajo es que la música tuvo relevancia en esta época y fue efectivamente un elemento importante de nazificación, pero lo que se conformó como «estética nazi» respondió más a una construcción en base a lo que no era admitido, que a una forma propia de hacer música. Muchas veces existen elementos musicales que se prohíben, pero en un contexto diferente (o dependiendo del compositor y de cómo se use ese recurso en una determinada parte de la obra) son aceptados como parte de la estética del período.

La metodología de esta investigación se centró principalmente en el trabajo con fuentes primarias, es decir, obras musicales creadas e interpretadas en el período descrito, tanto con texto como sin él, y asociadas al régimen nazi. En segunda instancia, se contrastó el resultado de dicho análisis con bibliografía atinente a la investigación. En relación al corpus de fuentes musicales utilizadas, estas se dividieron en varias subcategorías. El primer tipo correspondió a ejemplos de música de compositores que vivieron en la época mencionada (entre 1933 y 1945) y que además eran difundidos o apoyados, en mayor o menor medida, por el régimen nazi. Dentro de esta categoría se eligieron los compositores más significativos para el régimen, y la selección de obras se hizo en base al antecedente que fueron interpretadas en espacios relativamente importantes en la época. En concreto, se trabajó con Richard Strauss, quien fue presidente de la Cámara de Música del Tercer Reich entre 1933 y 1935; Carl Orff, cuya filiación directa con el Partido Nazi todavía es motivo de discusión, pero su obra más conocida, *Carmina Burana*, tuvo un éxito rotundo luego de su estreno en 1937, y se convirtió en una de las obras más populares de la Alemania nazi; y Hans Pfitzner, uno de los compositores reconocidamente nazis.

El segundo tipo de fuente es aquella música que, si bien no fue escrita en el período señalado, sí fue ampliamente difundida y elevada como «el verdadero arte alemán» durante el régimen nazi: la música de tradición clásico-romántica germana de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, como abarcar todo el repertorio sería inviable, se optó por elegir obras que hayan sido interpretadas varias veces durante el período nazi, usando el mismo criterio que en el caso del primer corpus de fuentes. Así, se tomaron fragmentos de dos grandes trabajos de Wagner, *El Anillo del Nibelungo* (que corresponde a una serie de cuatro óperas) y *Los maestros cantores de Viena*, debido a que son dos obras cuya documentación avala que fueron usadas e interpretadas durante el período descrito. La primera incluso fue la música de fondo de un discurso de Hitler, titulado «Triunfo de la voluntad» de 1934, y en el caso de la segunda, fue interpretada más de una vez al

año por grandes directores de orquesta nazi, como Karajan y Furtwängler. Por otra parte, se incorporó al análisis tanto la *Quinta* como la *Novena Sinfonía* de Ludwig Van Beethoven, también porque se usó en discursos de Goebbels y fue parte del repertorio favorito de los altos mandos nazi.

Un tercer grupo de fuentes, aunque menor con respecto a los otros dos, correspondió a música que, ya fuera por el origen del compositor que la creó o por su estilo, fue denostada, descartada o prohibida por el régimen nazi. Al ser un corpus de fuentes de menor envergadura, se incluyó tanto a compositores del período como a otros previos a él. En este grupo se encuentran Arnold Schönberg y Stravinsky, cuya música fue catalogada de «bolchevismo cultural» por parte de los nazis, y se eligieron por ser los más representativos de la llamada «música degenerada».

Los registros audiovisuales de interpretaciones musicales también se incluyeron como fuentes primarias. A partir de la interpretación de las piezas es posible modificar o transformar determinados pasajes de música, con el fin de enfatizarlos u ocultarlos. En este sentido, una parte del trabajo se centró en dos grandes directores de orquesta del régimen nazi, Herbert von Karajan y Wilhelm Furtwängler, en los repertorios que interpretaban y en las formas en que eran ejecutados. Se eligió destacar a los directores de orquesta puesto que, dentro de la música docta, este tipo de repertorio era uno de los que tenía más espacio en la escena musical durante el período descrito.

En cuanto a la metodología específica de análisis musical, esta se dividió en tres criterios: el género de la obra, el estilo y el texto (si es que lo tiene). El primer criterio sirvió más bien para agrupar y clasificar las distintas fuentes, pero además, el tipo de obra también da información acerca del contexto: el espacio en que se ejecutan, la cantidad de músicos necesarios, entre otros. El estilo de la obra, por otra parte, permitió dar cuenta de la estética que era preferida para el régimen, así como de aquellas formas de lenguaje musical que eran rechazadas. A partir de ello, se plantearon hipótesis acerca de por qué existía una preferencia por cierto tipo de estética y por qué se desechaba otras. La inclusión de un lenguaje musical más moderno, de corrientes como el atonalismo y el serialismo, las diferentes formas de organizar las partes de una obra, la repetición o no repetición de los motivos melódicos y el uso de la rítmica son elementos que se consideraron para esta forma de análisis.

Por último, el análisis del texto se asemejó a un análisis literario: a través de él se pudo conocer los tópicos preferidos por el régimen. También se pudo dar cuenta de los usos de mitos y relatos de tradiciones anteriores

que se retomaron con una finalidad específica, por ejemplo, mitos y cantos de la Edad Media. Una consideración importante con respecto a la forma en que se analizaron los textos es que se optó por recurrir a traducciones de las letras, debido a la imposibilidad de leerlas en su idioma original (alemán). Para las obras creadas entre 1933 y 1945 también se analizó el contexto de producción (por ejemplo, el financiamiento, el contexto en el que se estrenó la obra, la posible censura, etcétera), debido a que, en este caso, es un factor más central que en el caso de obras anteriores recuperadas por el régimen nazi.

Finalmente, una sección del estudio estuvo dedicada a los compositores (del período y anteriores) y directores rechazados por el régimen. El contraste entre los estilos de aquellos aceptados y los denostados por los nazis fue interesante para aclarar qué era lo que se buscaba o entendía por «música germana», qué música «aportaba» a la creación de una cultura musical y artística en la línea del régimen, y qué compositores, estilos y repertorios cabían en la categoría de «degradaciones»⁵.

La «Entartete Musik» o música degenerada

Si bien existe una gran cantidad de artículos y libros que tratan acerca de los géneros y estilos musicales «degradados» para los nazis, y que estos son de más fácil documentación debido a que hay una mayor cantidad de fuentes escritas al respecto (tanto oficiales como no oficiales), también es cierto que establecer lineamientos para lo que pudo considerarse la «estética nazi» se torna un poco más complejo. En esto es relevante considerar la cantidad de matices que implica la relación entre arte y política, y que muchas veces dichos lineamientos estaban dados de forma general y ambigua, y producían una serie de contradicciones con respecto a lo que era aceptado y lo que no. Por lo mismo, y para facilitar el análisis, se prefirió trabajar todos los recursos musicales que eran rechazados y, a partir de ello, establecer aquellos más cercanos al ideal musical nazi.

Todas las estéticas consideradas inadecuadas, o en su defecto, que iban en contra del ideal germano de música, fueron calificadas como «Entartete Musik» («música degenerada»). De hecho, en 1938 se realizó una exposición dirigida por Hans Severus Ziegler en Dusseldörf abierta al

⁵ Casos conocidos son, por ejemplo, los escritos acerca de Mendelsson y los exilios de compositores como Hindemith y Webern, y el del director Klemperer.

público y que tenía la finalidad de educar sobre lo que no se debía hacer, componer y escuchar en relación al arte musical. La exposición llevaba el mismo nombre, «Entartete Musik», y, según Mark Ludwig, «comprendía fotografías, partituras, reseñas periodísticas negativas, y citas de Hitler. Adicionalmente, el público podía entrar a las ‘cabinas de escucha’ para probar la música de esas figuras degeneradas como Stravinsky, Weill, Toch, y muchos otros compositores de la época»⁶.

Esta exposición, junto con los artículos escritos por el propio Ziegler, fue una de las fuentes más ilustrativas al momento de tratar la música rechazada y censurada en el Tercer Reich. Para Ziegler, «esta exhibición de música forma parte de un esfuerzo educacional intensivo, para producir una completa renovación de Alemania que comprenda la mente, el alma y el carácter», al mismo tiempo que acusaba a los judíos de «haberse infiltrado en la nación alemana y haber corrompido sus valores espirituales»⁷. De esta forma, se evidencia el rol que tenía la música en el proceso de nazificación de la sociedad, al ser percibida como una forma de educar a la población sobre lo germano y lo no germano.

Probablemente, el caso más conocido de un compositor vedado por la Alemania nazi fue el de Arnold Schoenberg, compositor reconocido de la Segunda Escuela de Viena⁸. Buch resume su historia del siguiente modo:

«Cuando los nazis toman el poder, Schönberg pierde su puesto en Berlín; se exilia en París, donde se reconvierte al judaísmo, y luego se dirige a Estados Unidos, país en el que pasará el resto de su vida. En 1938, el Tercer Reich le reserva un lugar privilegiado en la exposición Entartete Musik [música degenerada] de Dusseldorf: según su comisario, Hans Severus Ziegler, la música atonal del judío Schönberg niega ‘el elemento

⁶ Mark Ludwig, «Silenced Voices: Music in the Third Reich», en *Religion and the Arts*, 4:1, 2000, 97.

⁷ *Idem*.

⁸ La denominada Segunda Escuela de Viena corresponde a un conjunto de estilos musicales vinculados al expresionismo artístico en la música, a comienzos del siglo xx. Los principales expositores son Arnold Schoenberg y sus estudiantes en Viena, entre los que destacan Anton Webern y Alban Berg. Plantean un lenguaje musical basado en la atonalidad, y el dodecafonismo, conceptos utilizados para describir la música que no se ajusta al sistema de jerarquías tonales propios de la música europea entre el siglo xvii y los primeros años del siglo xx. Esta posición artística y estilística entraba en una suerte de antagonismo con la estética neoclásica impulsada por Igor Stravinsky, que en un lenguaje modernizado, vuelve a poner énfasis en las formas musicales.

indudablemente germánico que es la tríada' y, en términos más generales, las 'Leyes fundamentales del sonido'»⁹.

De hecho, el atonalismo (y por añadidura, el dodecafonismo) como forma compositiva fue el recurso más criticado y vedado en el período nazi, pasando a formar parte de una suerte de «anticanon». Sin embargo, si bien las razones para esta crítica tienen que ver con la dimensión musical, también se relacionan con una inexorable identificación de la Escuela de Viena con la influencia de los judíos en la música alemana, justificada a partir de conflictos y debates estéticos anteriores al período tratado. Ya durante la década de 1910 y 1920, las críticas a los compositores que experimentaban con el atonalismo eran abundantes en el círculo vienes (aunque las aclamaciones también eran cuantiosas en esta misma instancia). De hecho, el término «música degenerada» apareció en dicho círculo ya en 1899¹⁰. Por lo mismo, no sería descabellado pensar que aquello que tomaron los nazis como referente de lo que consideraban la «Entartete Musik» tenía una correspondencia con aquellos debates y discusiones que estaban desarrollándose desde hace 25 años o más. Esto cobra aún más fuerza cuando se hace posible identificar, tanto en el discurso como en la práctica, a la escuela vienesa —en los círculos artísticos, directamente asociada con los judíos— con la involución de la historia de la música alemana.

En parte, esto explica una serie de contradicciones entre lo permitido y lo censurado en el medio musical alemán, entre 1933 y 1945. Lo cierto es que, si bien en el discurso el atonalismo y el dodecafonismo, así como una gran parte de las expresiones más modernistas de la música, eran consideradas degeneraciones, en la práctica una parte significativa de las composiciones en el período descrito incluía, en mayor o menor medida, este tipo de recursos. Por lo mismo, la asociación entre atonalidad y degeneración estaba ligada, más bien, a determinados compositores que al recurso mismo.

No obstante, hay una parte de la cita de Buch que se puede explicar al establecer esta asociación. El autor menciona una referencia a Ziegler, en la que dice que la tríada¹¹ es el elemento germano por excelencia. Esto tiene más sentido cuando ya está establecida la relación entre degeneración

⁹ Hans Severus Ziegler, «Entartete Musik: eine Abrechnung» [1938], citado en Esteban Buch, *El caso Schönberg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, 297.

¹⁰ *Ibid.*, 123.

¹¹ Una tríada, en música, es un acorde compuesto por tres notas que suenan simultáneamente. Esta fue la base de la organización del discurso musical desde el

y atonalidad, puesto que esta última rompe con ese elemento supuestamente alemán que es la tríada. En palabras más simples, al identificar la atonalidad con lo judío, dado que sus mayores exponentes lo eran, lo que ocurrió fue que se levantó, en contraposición a esta idea, la tonalidad, o al menos la tradición tonal, como el canon alemán.

Esto cobra aún más relevancia si se piensa que, efectivamente, la tradición tonal coincide con el período histórico en que Alemania (o lo que luego se consideró como lo germano, que incluye algunos lugares de la actual Austria) fue considerada como un país importante dentro del canon. Más aún, la mayor parte de los compositores reconocidos de la música docta forman parte de este período: Beethoven, Mozart (con la salvedad geográfica ya descrita), Schubert, Schumann, Brahms, Haydn, Bach, etcétera. Y no es casualidad que, dentro del repertorio clásico interpretado en la Alemania nazi, muchos de estos compositores fueran los predilectos.

Así, el impulso al canon musical docto de los siglos XVIII y XIX resolvía a nivel discursivo y práctico dos aristas del problema: por una parte, la instalación de la tonalidad como referente primordial de lo germano llenaba el vacío que pudiese haber respecto de una estética musical germana por definición; y por otra, aquella música supuestamente influida por lo judío, la atonalidad, era justificable como degeneración tanto por sucesos anteriores (las críticas de la Viena de principios de siglo), como por su oposición, en teoría, a la tonalidad y, por consiguiente, a lo germano.

Pero esta oposición fue llevada a una dicotomía aún más interesante que la anterior, puesto que Schönberg y sus seguidores también fueron calificados de hacer una música «forjada en una línea abstracta antigermana»¹². El calificativo «abstracto» es el que llama la atención, ya que, en esta frase, es claro que posee una connotación profundamente negativa. La razón de ello se entrecruza con otro motivo del rescate de la tonalidad: la música modernista, en contraposición a la música clásico-romántica, requiere de un gran nivel de atención y de un conocimiento previo para ser escuchada; en otras palabras, es poco accesible en una primera escucha. Esto se debe a que ocupa un lenguaje que no es familiar para el común de los oyentes, como sí lo es la armonía tonal¹³.

nacimiento de la tonalidad (y con ello, de la armonía funcional) en el siglo XVII, y se mantuvo como canon hasta fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

¹² «Die un-deutsche abstrakte Linie» in Joseph Wulff, *Musik im dritten Reich* (Gütersloh, 1963/1966), 45, citado en Levi, Erik, «Atonality, 12-tone music in the Third Reich», *Tempo*, 178, septiembre de 1991, 17.

¹³ Para clarificar este punto, se puede decir que toda la música popular que una persona occidental escucha desde niño funciona a partir de la tonalidad.

Este tipo de característica era vista como negativa por los nazis debido a que uno de los preceptos que aplicaron, no solo a la música, sino que a todas las artes que fomentaron, era la de generar un impacto en las masas. Por lo mismo, una música que no genera una reacción inmediata, se percibía prácticamente como «antinatural». En esta circunstancia específica, el calificativo «abstracto» implicaba que, en palabras de Goebbels, era «más apto para la duda puramente intelectual que para la exposición de la belleza natural y la armonía estética»¹⁴. O sea, la atonalidad se convertía más en un experimento intelectual que en arte y, por lo mismo, merecía ser degradada como tal. Otros casos ilustrativos de este punto son los de Webern, Weil y Berg, que se asemejan en su mayoría al de Schönberg, por lo que no serán tratados aquí¹⁵.

Pero la llamada «Entartete Musik» no se reduce únicamente a la atonalidad y el dodecafonismo, a pesar de que estos recursos figuraban en el escalafón más bajo de la estética musical para los nazis. Otro tipo de categoría que se estableció tanto en la exposición de Düsseldorf como en los artículos de la época referentes a esta temática, fue el de los «bolchevismos musicales». Esta categoría involucraba a una serie de compositores rusos y no rusos que seguían estéticas específicas, vinculadas al neoclasicismo de Igor Stravinsky¹⁶. Lo curioso de este tipo de lenguaje musical es que fue incorporado a lo que se consideraba «música degenerada», de manera tardía a diferencia de la atonalidad, que estuvo presente desde los inicios del régimen nazi.

De hecho, la música de Stravinsky se siguió interpretando en la Alemania nazi fuera de un contexto como el de «Entartete Musik» hasta 1940,

¹⁴ Joseph Goebbels, «Nationalsozialistische Kunstpolitik. Rede zur Jahrestagung der Reichskammer des Bildenden Künste in München», 1 de julio de 1939, *Die Zeit ohne Beispiel*, citado en Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gaillard, 1997, 206-207.

¹⁵ Sobre estos tres casos, Kater, Michael, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Londres, Oxford University Press, 2017.

¹⁶ La corriente neoclásica representada por Stravinsky fue, al igual que la Segunda Escuela de Viena, una respuesta a la crisis de la tonalidad de fines del siglo XIX y principios del XX. Mientras que la Escuela de Viena optó por el quiebre con la tonalidad como forma de estructurar el discurso musical, el neoclasicismo musical buscaba una reconciliación con las estructuras formales de la música del siglo XVIII, pero con un lenguaje más moderno. Tienen un énfasis en lo modal y las complejidades rítmicas, y existe una búsqueda de formas sonoras exóticas, rescatadas de lugares como África y América Latina, y adaptados al lenguaje docto. El neoclasicismo musical es considerado muchas veces como opuesto a la propuesta atonal de la Escuela de Viena.

año en que fue definitivamente prohibida¹⁷. Es decir, recién dos años después de aparecer como figura importante en la exhibición de música degenerada, Stravinsky fue efectivamente censurado. De hecho, durante los primeros cinco años del régimen, Stravinsky no parecía causar un conflicto demasiado grande con los lineamientos nazis, a pesar de su origen ruso. Por lo mismo, una de las explicaciones de este fenómeno, que parece plausible, es que la estética de Stravinsky no necesariamente entraba en pugna con el ideal de música nazi. Al contrario, cuando se revisen a los compositores alemanes de este período, el lector notará que muchos de ellos aceptan la influencia de Stravinsky, en contraposición a lo que ocurre con Schönberg.

Entonces, ¿por qué ocurrió este cambio de opinión con respecto a Stravinsky? ¿Por qué no parece haber problema con su estética particular, dado que fue tomada por otros compositores alemanes, pero aun así cae en la categoría de música degenerada? La explicación parece tener que ver más con la política que con la música: el comienzo del rechazo a Stravinsky coincide con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Es más, el hecho que en la época se hable de «bolchevismos» apunta más a un problema ideológico que a uno estético. Esto explica que entre 1933 y 1937, Stravinsky no haya sido parte de la discusión, y que luego de 1938 se considerara como música degenerada, a pesar de que, como se verá en la próxima sección, su estética se acerca mucho más a la de los compositores catalogados como nazis que a aquellos degradados por el régimen.

En resumen, a partir de los casos de los compositores de la «Entartete Musik» se puede establecer una serie de elementos mínimos que serán puestos a prueba en las secciones siguientes, en relación con la música que los nazis consideraban ilustrativa de lo germano. En primer lugar, existía una preferencia por una estética más cercana a los preceptos musicales establecidos en el siglo XVIII y XIX que una más modernista; en este sentido, la conservación de una estructura tonal (parcial o total) cobró importancia. En segundo lugar, la posibilidad de que la música fuera entendida por el oyente rápidamente fue de especial atención y, por lo mismo, en la época se prefirieron aquellas obras que no requerían de un gran esfuerzo intelectual para ser escuchadas, o al menos, que su lenguaje fuera en algún punto familiar.

¹⁷ Levi, *op. cit.*, 17.

*Los compositores de la Alemania nazi**Carl Orff (1895-1982)*

Si hay un compositor que ha sido ampliamente estudiado por sus vínculos con el Nacionalsocialismo alemán, es Carl Orff, en gran parte, porque su obra más difundida y conocida a nivel mundial, *Carmina Burana*, fue estrenada en junio de 1937 en la Alte Oper de Frankfurt, e interpretada un sinnúmero de veces hasta 1945. El estilo y lenguaje musical de esta obra, asimismo, ha sido caracterizado por diversos autores como lo más cercano a la esencia de la música nazi¹⁸ o, al menos, a la estética musical que este grupo político impulsaba y disfrutaba. Sin embargo, buena parte de la identificación del compositor con la ideología nazi se debe a una serie de hitos biográficos que, si bien no pueden ser ignorados, difícilmente se pueden sostener como argumento para calificar su música como nazi. Por lo mismo, fue necesario realizar un análisis más exhaustivo de su estilo para determinar en qué medida la música de Orff estaba influida por el gusto musical de los altos mandos del Tercer Reich, y hasta qué punto la obra del compositor coincidía con aquellos ideales artísticos impuestos o propiciados por la Alemania nazi.

Un primer acercamiento para dilucidar este punto fue la comparación del estilo del compositor antes y después de 1933. En relación a esto, Kater afirma que, hasta esa fecha, su música «era modernista, pero un modernista idiosincrático (...). Mientras aceptaba como modelo de modernidad la música de Igor Stravinsky, cuyo estilo incorpora en sus creaciones después de 1924, no hay rastro de otras expresiones del modernismo de Weimar, como la atonalidad o cualquier cosa semejante a la Segunda Escuela de Viena»¹⁹. Lamentablemente, el mismo Orff retiró de circulación muchas de sus obras tempranas, y a la fecha siguen sin interpretarse²⁰. Por lo mismo, la obra elegida para analizar el estilo temprano del compositor fue una de las únicas disponibles, *Schulwerk*²¹ (1924). Son cuatro piezas cortas para

¹⁸ Ejemplos de esto son los escritos de George Steiner y Nicholas Slonimsky

¹⁹ Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Nueva York/Oxford University Press, 2017, 115.

²⁰ Alison Latham (ed.), *Diccionario Enciclopédico de La Música*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, 1123.

²¹ Carl Orff–Four Short Pieces (Schulwerk):
<https://www.youtube.com/watch?v=rSKXSFEBTMW>

marimba, percusión y flauta, destinadas a la pedagogía (como muchas de sus obras de este período).

Lo primero de lo que uno se percata al escuchar esta serie de piezas es su carácter cercano a la música popular, e incluso a la música de raíz folclórica alemana. Si bien el compositor las pensó en un lenguaje más docto, con mayor complejidad rítmica (dada por la métrica irregular y el desplazamiento de acentos), en términos generales se basó en preceptos modales y tonales (la melodía está escrita en la escala pentáfona de Do, al igual que el acompañamiento). En términos armónicos y melódicos incluso se puede considerar como conservador en el contexto de su época, lo cual coincide con las diferentes apreciaciones de Kater y otros autores respecto del lenguaje musical preferido por Orff. Asimismo, es necesario destacar que estas obras posteriormente fueron tomadas con fines pedagógicos por los nazis debido al énfasis puesto en los ritmos, que se percibían casi como inspirados en lo militar. Los instrumentos elegidos (gongs, metalófonos, flautas dulces, cascabeles, etcétera), se incorporaron inicialmente por el interés personal de Orff por los instrumentos exóticos²², pero cuyo significado fue rápidamente aprovechado en relación con lo que los nazis buscaban como sonoridad. Este fue el primer impulso que tuvo la carrera de Orff después de 1933. Otro punto que llama la atención en esta serie de piezas es la cercanía que tienen con el lenguaje utilizado por Stravinsky desde la década de 1910. La fórmula rítmica empleada en la obra se asemeja mucho a una sección de *La Consagración de la Primavera*, aunque suavizada por la armonía pentáfona. De la misma forma, su lineamiento dentro de la música modal, así como los instrumentos elegidos se acercan mucho al estilo neoclásico en su faceta más conservadora.

De todas formas, se destaca el salto que existe entre este tipo de composiciones y lo que constituye su obra luego de 1933, centrada mayormente en un formato más grande, con orquesta. Si bien esto puede responder a una evolución natural en el compositor, y probablemente una parte de la explicación se debe a ello, también es cierto que los recursos musicales y el lenguaje que utilizó luego del ascenso del régimen nazi no es casual. La explicación de este fenómeno es que, si bien la postura política de Orff se mantuvo relativamente ambigua con respecto a la ideología nacionalsocialista²³, su música, de una u otra forma, comenzó a responder a las necesidades del movimiento, ya fuera debido a una decisión política velada o

²² Kater, *op. cit.*, 120.

²³ *Ibíd.*, 119.

simplemente por la necesidad de mantenerse activo como compositor. Además, como ya se mencionó, Orff pudo compatibilizar su estilo compositivo con la estética buscada por los nazis porque ambas propuestas coincidían en varios aspectos: en primer lugar, el rechazo al lenguaje musical desarrollado por la Segunda Escuela de Viena y al jazz, así como la apreciación por parte de ambos actores de la llamada *Volksmusik*, o música folclórica alemana.

De hecho, el rescate de la música folclórica y de textos goliardos fue una de las razones por las que *Carmina Burana* fue tan aclamada en la Alemania nazi. Así, Orff cumplía con la expectativa nazi de buscar una «esencia germana» en tiempos remotos, antes de «la invasión judía» del espíritu alemán. Esa búsqueda de tipo orgánica y esencialista de los orígenes de la nación a través del arte estuvo presente en los discursos políticos e incluso en las imágenes del período. En relación con lo anterior, Michaud afirma que «el lenguaje del despertar de la nación como despertar de la germanidad en sí misma estaba dado como instrumento de la reconstrucción del ‘paraíso’ o Reich eterno; pero entrañaba también el fin, pues era en el acto de palabra que revela la forma o la imagen originaria y en el acto plástico que la concretaba donde se realizaba el ‘Reich ideal’»²⁴.

De esta forma, la revelación de una forma originaria de lo germano en las distintas manifestaciones del arte conducía, según la visión nazi, a la reconstrucción del Reich. Por lo mismo, no es de extrañar que en lo que refería a las diversas manifestaciones artísticas, esa búsqueda de elementos de la «autenticidad germana» se diera frecuentemente. En la música, ese tipo de búsquedas se manifestó con la utilización de recursos del tipo descrito anteriormente, como el uso de melodías folclóricas o en estilo folclórico y los textos antiguos. Sin embargo, decir que *Carmina Burana* se adecuó al gusto nazi solo por estos dos elementos sería reduccionista. Lo cierto es que en la obra hay una serie de otros elementos, probablemente mucho más sutiles, que hicieron que se convirtiera en un éxito en ese contexto.

Carmina Burana se compone de siete partes, y cada una corresponde a una serie de los cantos del Codex Burana: «Fortuna Imperatrix Mundi», «Primo Vere», «Uf Dem Anger», «In Taverna», «Cour D’Amour», «Blanziflor et Helena» y nuevamente «Fortuna Imperatrix Mundi». El primer elemento que llama la atención al escuchar la obra es la simplicidad de las melodías y su capacidad de ser fácilmente memorizadas. Esto cobra relevancia a la luz de un aspecto ya mencionado: el rechazo de la música de alta complejidad por parte de los nazis y su gusto por la música de fácil audición.

²⁴ Michaud, *op. cit.*, 137.

Sin lugar a dudas, *Carmina Burana* cumple con este requisito, pero no solo porque las melodías son recordables. Uno de los principales recursos que utilizó Orff al componer la obra fue un estilo coral homofónico (todas las voces tienen el mismo ritmo, van juntas), y en algunas secciones hasta monódico (solo existe una melodía). Esto hace que la melodía destaque por sobre el tejido orquestal, haciéndola mucho más reconocible. Por otra parte, hay secciones de la obra (por ejemplo, la tercera sección) en que el estilo es completamente monódico y, de hecho, la melodía está basada en uno de los modos medievales²⁵ (el modo dórico). En esta misma sección, la orquesta tiene una participación mínima, lo cual permite resaltar aún más la melodía. Otro elemento que facilita su audición es su estructura formal. Asimismo, cada una de estas secciones está compuesta a partir de una melodía que se suele repetir constantemente, con diferentes orquestaciones y armonías, y que suele reaparecer cada cierto tiempo. Esto también reafirma el hecho que *Carmina Burana* sea una obra de fácil acceso y que sus melodías sean fácilmente recordables. Otro elemento es la importancia dada a los bronce y la percusión en su orquestación. Considerando que en la tradición europea (sobre todo en el barroco²⁶) este tipo de instrumentos solían ser utilizados para evocar escenas militares o paisajes relacionados a guerras, no parece casual que el tipo de sonoridad que Orff logra con estas dos familias de instrumentos haya pasado desapercibida.

Sin embargo, contrario a lo que se piensa de *Carmina Burana*, si bien los elementos mencionados permiten entender su éxito en la Alemania nazi, es cierto que también hubo otros aspectos de la obra que podrían haber desembocado en su fracaso al momento de su estreno. En primer lugar, aunque ni siquiera bordea la atonalidad, la pieza no se inserta en una estética post-romántica, preferida por lejos por parte de los altos mandos del régimen²⁷. En segundo lugar, los textos, si bien son recogidos de la

²⁵ Es necesario recalcar que las monodias medievales surgieron, en primera instancia, como una forma para los monjes de recordar los textos salmódicos, y posteriormente, para que todos los presentes en la misa pudiesen cantarlas, gracias a su baja dificultad. Por lo mismo, la relación entre ese tipo de melodías y la memoria no está puesta aquí de forma arbitraria.

²⁶ En la época barroca se solían utilizar recursos musicales específicos para enfatizar determinados tópicos de los textos. Estos se conocen como «madrigalimos», y eran una suerte de «lugares comunes» que eran insertados tanto en piezas de corta duración como los madrigales, como en la ópera. Existían manuales de música que explicaban cómo evocar una tormenta, un lamento, la ira, la alegría, etc. La guerra era uno de los tópicos más comunes.

²⁷ Kater, *op. cit.*, 123.

tradición germana, están en una mezcla de lenguas (algunos en latín, otros en alemán y francés medieval), es decir, cualquier cosa menos el argot del régimen. Y por último, está la narrativa explícitamente sexual e incluso pornográfica de los cuentos²⁸.

De esta forma, lo que pasó con *Carmina Burana*, al parecer, es que no fue Orff quien compuso en un estilo afín a la estética nazi (o al menos no completamente), sino que el régimen aceptó la estética que Orff propuso, la cual un par de años después pasó a formar parte del canon nazi. Es decir, *Carmina Burana* no fue compuesta pensando en ser una obra canónica del régimen, sino que su consolidación como tal se dio tiempo después. Esta idea cobra fuerza cuando se considera que el año de su estreno, las críticas sobre la obra estuvieron divididas, mientras que en 1939, a dos años de su estreno, «era una carta constante»²⁹. Esto no deja de ser interesante, puesto que coincidió con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, y fue justamente en esos años posteriores que esta obra «sonó en toda Alemania», con conciertos en Essen, Colonia, Mainz, Górlitz, Frankfurt, Gotingen, Hamburgo, Aachen y Munster.

Por ende, una opción plausible para entender este fenómeno es que, en un contexto de guerra, hubo una necesidad de levantar obras musicales de compositores alemanes que funcionaran rápidamente como himnos, y que permitieran establecer un discurso que hablara del impulso y la renovación del «arte alemán» verdadero, como una forma de enfatizar las ideas nacionalistas. Así, si bien *Carmina Burana* podía generar reparos específicos respecto de su estética en un inicio, estos pasaron a segundo plano en el momento que se necesitaron nuevos referentes de música alemana, así como obras que fuesen visibles, fáciles de memorizar, y que se pudiesen relacionar con el desarrollo del arte y que también tuvieran una búsqueda de sonoridades originadas en la «pureza del auténtico folclor germano»³⁰.

Hans Pfitzner (1869-1949)

Después de 1945, Pfitzner se convirtió en un compositor olvidado, o al menos un compositor menor en relación con otros en el canon de la música

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Ibid.*, 125.

³⁰ Kurt Huber, «Der Aufbau deutscher Volksliedforschung und Volks -liedpflege», en *Deutsche Musikkultur 1* (1936), citado en Michael Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, 138. Nueva York / Oxford, Oxford University Press, 2017, 138.

docta, pero aun así, Hans Pfitzner puede ser considerado el más nazificado de los compositores de la época. A diferencia de Orff, no es posible calificar a Pfitzner como un compositor conservador en su carrera temprana. De hecho, las obras del compositor de la década del veinte tienen mucha más cercanía con la atonalidad que con otras estéticas³¹, y era más afín a la Escuela de Viena que otros. A pesar de ello, él se percibía a sí mismo como un heredero de Wagner y de Brahms y, en términos generales, su lenguaje se mantuvo en el post-romanticismo³². Lo más llamativo de Pfitzner, y aunque parezca contradictorio con algunos de los recursos musicales que utilizó, fue su postura ideológica bastante clara: era un nacionalista y antisemita acérrimo. Kater resume muy bien este punto en la siguiente cita:

«Para él [Pfitzner], ellos [los judíos] eran los perpetradores del desastre de la posguerra. Abrazaba completamente la noción de extrema derecha de que Weimar era la creación artificial de una conspiración judía internacional-una República Judía. Él los igualaba con el internacionalismo, el bolchevismo, el desorden y la revolución, incluyendo en esta gama a las artes. Programáticamente escribió: 'Durante la vergüenza y el crimen de la revolución que experimentamos, los alemanes se dejaron seducir por los criminales rusos-judíos, y los colmaron de tal entusiasmo que negaron de sus héroes y benefactores alemanes'. Dado que los judíos para él eran los instigadores del modernismo revolucionario, los rechazó tanto de la música como de otras artes»³³.

Su afinidad con la ideología nazi hizo que, en 1933, aceptara el apoyo de Alfred Rosenberg y de la Cámara de Cultura del Tercer Reich, en un momento en que su vida personal y profesional estaba decaída. También buscó apoyo en otros círculos de los altos mandos nazi, pero durante los primeros años no fue considerado para puestos importantes y sus obras no fueron tocadas más que en espacios menores³⁴. El compositor intentó en reiteradas ocasiones tener reuniones con Hitler, quien lo miraba con cierto recelo, como también lo hacían Göring y en especial Goebbels. Irónicamente, Pfitzner era el más nazificado de los compositores, en el sentido de que buscaba activamente la ayuda, autorización y bendición de los nazis,

³¹ Por ejemplo, su *Concierto para Piano* (1922): <https://www.youtube.com/watch?v=sii20jrC0tk>, y «Von deutscher Seele» (1921).

³² El término post-romanticismo en música se refiere a una serie de compositores que, mientras mantenían aspectos de la música romántica, usaban formas musicales típicas del barroco y el clasicismo. Esta estética también tiene como característica el uso de una o ambas formas tradicionales de la música: forma y armonía.

³³ Kater, *op. cit.*, 148-149.

³⁴ *Ibíd.*, 156.

y fue recompensado con la amistad personal de muchos, sino todos sus líderes importantes³⁵. Su situación de precariedad se revirtió un poco desde 1935, con mayores espacios para presentar sus obras con la Orquesta Sinfónica de Viena y de Berlín. Tuvo también una serie de festivales a su nombre³⁶ y fue invitado a dirigir en diversas ocasiones obras de Beethoven, Brahms, Wagner, entre otros. Sin embargo, esta etapa duró pocos años: debido a su edad, hacia 1942 Pfitzner estaba muy deteriorado de salud, y pasó sus últimos años (y los últimos del régimen nazi también) casi sin actividad musical.

En este caso, la biografía del compositor cobra una relevancia especial, ya que, al contrario de Orff, Pfitzner fue el compositor que tuvo todo para triunfar en la Alemania nazi, y, aunque fue reconocido e interpretado, nunca logró ni la fama de Orff ni puestos importantes como Strauss. También se hizo aquí un rescate más documental que musical debido a que muchas de sus obras icónicas del período nazi no son fáciles de obtener o definitivamente no estuvieron disponibles.

De todas formas, de las obras recopiladas³⁷ se pudo establecer una serie de elementos de su estilo. En general, tanto en la década de 1920 como de 1930, su estética responde a una suerte de wagnerismo con tintes de atonalidad. No obstante, estos últimos se van diluyendo a medida que avanza el período nazi, y ya para sus últimas obras se aprecian recursos más cercanos al post-romanticismo que a una línea más modernista. Esto no parece extraño considerando que vivió sus primeros treinta años de vida en un entorno donde Wagner era el canon, y que el período en que el atonalismo estaba en boga coincidió con su período de experimentación. Pasados los años veinte, con todos los grandes exponentes de la Segunda Escuela de Viena en el exilio y considerando su afán de agradar a los altos mandos del régimen nazi, es perfectamente entendible su retorno a la estética de fines del siglo XIX.

El caso de Pfitzner resulta particularmente interesante al momento de analizar la estética musical nazi porque responde a un punto ya

³⁵ *Ibid.*, 162.

³⁶ Por ejemplo, el de Dessau (1935), el de Salsburgo (1940) y el de Brunswick (1942).

³⁷ *Sinfonía en Do sostenido menor op. 36a* (1932): <https://www.youtube.com/watch?v=d7A04IocYGE>; *Sinfonía en Do Mayor op. 46* (1940), disponible la interpretación de 1949 que hizo Fürtwangler en: <https://www.youtube.com/watch?v=vz2nnenwM3Y>; *Concierto para Cello en La menor op. 52* (1943): <https://www.youtube.com/watch?v=MnpZ0MxON08>.

anunciado: si bien el régimen nazi poseía una serie de lineamientos de lo que consideraba la música germana y existían esfuerzos por difundir esa línea, esta no se limitaba a la recuperación del siglo XVIII y XIX. Había una búsqueda de elementos nuevos o innovadores, que permitieran mostrar una suerte de evolución del arte del período de Weimar: la construcción de una nueva Alemania estaba directamente relacionada con la construcción de un nuevo arte, pero ese arte no se remitía solamente a imitar lo que ya se había hecho. Tal vez por esto Pfitzner no tuvo tanto éxito como se esperaría: no presentaba ningún tipo de lenguaje nuevo, cosa que sí hacían Orff y Strauss, cada uno a su manera. Por lo mismo, autores como Busch han llegado al extremo de decir que Pfitzner «se asoció con el poder nazi, el cual él pensó que podría promover su música y se amargó cuando los nazis encontraron la música del viejo músico elitista ‘algo sosa y poco útil’ en términos de propaganda»³⁸. De todas formas, hay autores que le dan un rol menos despectivo al compositor, calificándolo como el «intermediario entre los nacionalistas musicales post-románticos y los ideólogos del nacionalsocialismo»³⁹.

Richard Strauss (1864-1949)

Richard Strauss y su relación con el régimen nazi ha sido motivo de polémica en los últimos años. Si bien hasta hace poco era calificado como un compositor afín al régimen nazi debido a que, como los dos compositores anteriores, le tocó ser parte del proceso de desnazificación, en las últimas décadas se ha hecho una revisión tanto de su biografía como de sus obras. Hay dos posturas, no necesariamente contrapuestas: la primera es que aunque en un principio era simpatizante de Hitler, las diversas polémicas en las que participó después de 1936 desembocaron en una suerte de apatía en los últimos años del nazismo. La otra postura historiográfica sobre su figura plantea que en realidad, a pesar de estar influido por la filosofía de Nietzsche y por la posible cercanía ideológica con el nacionalsocialismo, Strauss era en realidad un «portador de máscaras»⁴⁰.

³⁸ Sabine Busch, *Hans Pfitzner im Nationalsozialismus*, Stuttgart, Metzler, 2001, 322.

³⁹ Buch, *op. cit.*, 302.

⁴⁰ Michael H. Kater, *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*, Londres, Oxford University Press, 1999, 96.

Strauss siempre se describió a sí mismo como un artista apolítico, al igual que el famoso director de esos años, Wilhelm Furtwängler. Con respecto a su postura acerca de la República de Weimar, Kater dice que

«Strauss miró lo que él diagnosticaba como problemas endémicos de la república con disgusto, y recibió la llegada de Hitler en enero de 1933 lleno de esperanza, no porque él tuviera preferencia por el totalitarismo, como se ha dicho erróneamente, sino porque él creía que un régimen dictatorial podía ayudarlo a implementar los cambios en la cultura musical de su país por los que él había estado abogando por décadas»⁴¹.

No obstante, su correspondencia y documentos privados hacen referencias frecuentes de su aceptación del régimen que jamás condenó públicamente, ni siquiera después de su colapso. Asimismo, no existe evidencia de que haya planeado dejar Alemania luego de 1933; y ese mismo año aceptó ser presidente de la Cámara de Música del Reich, ofrecido por el mismo Goebbels⁴². Pero, por otra parte, en 1935 fue despedido porque la Gestapo interceptó una carta a Stefan Zweig, en la cual hacía una crítica moderada al régimen, mientras el escritor estaba haciendo el guion de su ópera *Die schweigsame frau*. Como explica Potter, luego de esto «Hitler y Goebbels estuvieron de improviso ‘indispuestos’ en la noche del estreno en Dresden, los nazis intentaron infructuosamente omitir el nombre de Zweig del programa, y Goebbels canceló la ópera después de unas pocas interpretaciones»⁴³.

Sin embargo, Strauss continuó estrenando obras en Alemania de forma continua durante y después de la permanencia de Hitler en el poder. De igual manera, sus cartas a Zweig dan cuenta de una postura ambigua sobre las posibilidades que otorgaba el régimen nazi a la música alemana. En una de ellas, Strauss escribió: «mi reclutamiento como presidente de la Cámara de Música del Reich produce mucho trabajo extra. Creo que no puedo rechazar esta tarea debido al deseo del nuevo gobierno de Alemania por promover la música y el teatro, que puede producir mucho bien; y he podido de hecho, lograr cosas fructíferas y prevenir algunas desgracias»⁴⁴. En octubre de 1934 parecía no estar tan convencido: «nada se ha

⁴¹ *Ibid.*, 204.

⁴² Latham, *op. cit.*, 1462.

⁴³ Potter, Pamela, «Strauss's 'Friedenstag': A Pacifist Attempt at Political Resistance», en *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 3 summer, 1983, 411.

⁴⁴ Richard Strauss and Stefan Zweig, *A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935*, trans. Max Knight. Berkeley, 1977, 38.

alcanzado en estas juntas. Escuché que la ley Aria será endurecida y que *Carmen*⁴⁵ será prohibida. No tengo interés en participar en tan vergonzosos errores (...) Mis largas y serias proposiciones fueron rechazadas por el ministro (...) El tiempo es muy valioso para mí como para participar en travesuras de amateurs»⁴⁶.

Todos estos datos biográficos implican que abordar a Strauss como compositor nazi supuso un especial desafío, considerando que estas ambigüedades también están presentes a lo largo de sus obras. Sin ir más lejos, es posible observar una disparidad incluso en términos de la recepción de sus obras en ese momento. Por ejemplo, su ópera en un acto *Friedenstag* («Día de paz»), de 1938, provocó una serie de opiniones altamente divergentes entre los críticos, tanto por su letra pacifista (considerando que Alemania estaba *ad portas* de la Segunda Guerra Mundial) como por su «antiteatralidad»⁴⁷. Esta afirmación no pareciera relacionarse tanto con la música, pero lo primero que salta a la vista al escucharla en su versión sin puesta en escena, es el hecho de que las melodías en general se acercan más a declamaciones que al lirismo, e incluso acentúan inflexiones propias del habla, en desmedro de su ductilidad musical. La obra, en general, parece más un continuo recitativo acompañado por intervenciones de la orquesta. Esto podría llegar a explicar por qué la obra también fue calificada como «una traición a la congruencia de la estética fascista»⁴⁸, considerando el énfasis que los nazis daban a las melodías de fácil acceso y, en general, al estilo de ópera wagneriano, que se destacaba por su virtuosismo lírico y, sobre todo, por sus arias memorables⁴⁹.

Todo ello cobra aún más sentido cuando se compara esta ópera con *Daphne*⁵⁰ (1938). En esta ópera, los arias poseen un nivel mucho más alto de lirismo, y aunque en los recitativos se concentran los giros más modernistas, mantienen una cercanía con una melodía más que con una

⁴⁵ Se refiere a la ópera *Carmen* del compositor francés Georges Bizet.

⁴⁶ Citado en George Marek, *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero*, New York, 1967, 276-77. La expresión en inglés es «amateurish mischiefs».

⁴⁷ Latham, *op. cit.*, 1462.

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ Desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII, han existido dos partes fundamentales que se intercalan mientras la obra se desarrolla: el *recitativo*, que consiste en una melodía declamada cuyo fin es hacer avanzar la trama, y el *Aria*, más semejante a una «canción» y con un énfasis lírico grande, en donde se habla de las emociones y el mundo interior de los personajes. Estas últimas suelen ser las más representativas de cada ópera.

⁵⁰ Versión de 1944: <https://www.youtube.com/watch?v=GQA8S8zBbNA>

declamación pura. Además, la orquestación también tiene un carácter más melódico, en oposición a *Der Friedenstag*, que concentraba en la orquesta un recurso más rítmico y más vanguardista en términos armónicos. Sin embargo, *Daphne* no carece por completo de ellos, pero son utilizados en su mayoría como sección anterior al aria. Por lo mismo, funcionan como un instante en que se acumula tensión, más que como un recurso general de la obra. Esta puede ser la razón por la que esta obra sí tuvo una gran aceptación por parte de la crítica nazi: los elementos más disruptivos están más camuflados que en el caso de *Der Friedenstag*. Esto también habla de un interés por parte de Strauss de incorporar algunos elementos sutiles de atonalidad, insertándolos de tal manera que pudiesen ser tolerados o incluidos como parte del gusto musical nazi.

De esta forma, la otra visión que existe sobre Richard Strauss en la Alemania nazi parece ser plausible, una de sus «máscaras»: la de un compositor que, desde la aceptación del régimen, buscó mecanismos de resistencia en términos musicales de forma velada, en búsqueda del «avance» del arte alemán guiado por su propia concepción estética. Esta es la visión que presenta Potter: «(...) un lado de Strauss, diferente del Strauss oportunista, adhería a principios antitotalitarios: la preservación de la música alemana, la protección de la música de la subyugación propagandística, y —el proyecto que ocupó la mayor parte de su vida— la protección política y económica de los músicos»⁵¹. Según la autora, estas convicciones lo impulsaron a trabajar en contra del sistema, por medio de la detención de la interrupción en el dominio artístico, es decir, mediante su trabajo dentro del régimen⁵². A pesar de que probablemente esta es una visión un poco exagerada del asunto, y que es difícil calificar a Strauss de un ícono de la resistencia artística, lo que sí es verdad es que, en lo referente al lenguaje musical, Strauss parece habérselas ingeniado para conducir los parámetros estéticos del régimen hacia lo que él consideraba adecuado.

Lo cierto es que esta ambigüedad de Strauss, así como su aparente deseo de «rescatar la música» se mantuvo incluso hasta el año en que terminó la Segunda Guerra Mundial. En 1945, el compositor estrenó *Metamorphosen*, una de sus obras tardías más emblemáticas y también una de las últimas antes de su muerte. La letra de la obra es una alusión explícita al bombardeo de las fuerzas aliadas a diversos teatros en Alemania, entre los que destaca el de la ciudad de Dresden (uno de los más importantes

⁵¹ Potter, *op. cit.*, 408.

⁵² *Ibid.*, 409.

durante la época nazi). Esta obra ha sido una de las más estudiadas para explicar la relación de Strauss con el régimen nazi, y su lectura se puede resumir en dos posturas claras: la primera, en la línea de la resistencia, es la crítica por la destrucción causada por la barbarie y la violencia de la época que terminaba, y la segunda, es el lamento por el deterioro y el estado actual de la cultura germana⁵³. Probablemente, Strauss asumía ambas posturas a la vez, en la medida que el compositor pasó gran parte de este período intentado aprovechar el impulso que se le dio a la música para hacer algo nuevo, al mismo tiempo que estaba en desacuerdo con ciertos rumbos tomados.

El impulso al repertorio de tradición germana

Durante el período comprendido entre 1933 y 1945, además de los estrenos de los compositores mencionados, hubo una serie de obras de los siglos XVIII y XIX que se presentaron de forma continua durante el régimen nazi, y que se instalaron como una suerte de «pasado glorioso» del arte y de la música al que había que aspirar a volver. Este repertorio recuperado incluía obras de Brahms, Johann Strauss, Schubert, Schumann, Mozart, Beethoven y Wagner, siendo especialmente notorio el gusto de los altos mandos nazi por estos dos últimos. Por lo mismo, se analizaron estos dos casos específicos, así como sus implicancias y su capacidad de delinear el gusto estético del régimen.

Richard Wagner (1813-1883)

El caso de Wagner es especial porque el gusto que tenía Hitler por el compositor está ampliamente documentado, así como sus coincidencias en términos de antisemitismo. Sin embargo, lo que se intentó demostrar aquí es que lo que causó simpatía en los altos mandos nazi no fue tanto el antisemitismo de Wagner (o al menos, no fue lo más importante), sino que la mayor coincidencia estuvo en el concepto que el compositor tenía del rol de las artes, y en especial de la música, en la sociedad. Junto a ello, y en yuxtaposición a esta idea, su estética, que respondía a esa filosofía del arte, otorgaba todos los elementos para poner en práctica esa filosofía, al menos

⁵³ Latham, *op. cit.*, 1463.

en términos teóricos. Esta es la razón por la cual Wagner fue rescatado e interpretado incluso más que en Weimar.

En la novela *Combate por Berlín* de Joseph Goebbels, se resumía el rol del arte de la siguiente manera: «la masa no es para nosotros más que material informe. Es por la mano de un artista que de la masa nace un pueblo y de un pueblo una nación»⁵⁴. De esta forma, Goebbels planteaba la nación como un sujeto, y para los nazis el arte tenía por función asegurar la continuidad de ese «sujeto», es decir, fabricarlo y garantizar la identidad consigo mismo⁵⁵. En un sentido último, ese sujeto era la nación germana, y dicho arte estaba delimitado por determinadas características. En la filosofía de Wagner sobre el arte, era importante que esta estuviese en concordancia con lo que él denominaba «la conciencia pública», elemento que, a su juicio, se había perdido con la creciente correspondencia entre el artista y la «conciencia de los individuos aislados». Esto había desembocado en un arte revolucionario, al que le daba un valor negativo.

En términos simples, la filosofía de Wagner se puede resumir en lo siguiente: para él, el arte consistía en confrontar a las personas con las verdades interiores más profundas acerca de ellos mismos y la sociedad; la forma ideal de arte era aquella que combinara todas las artes de forma equilibrada (y que explica su énfasis en la ópera); los intereses del arte eran puramente humanos y debían afirmar los valores más preciosos de la sociedad; y era importante para toda la comunidad participar en esta actividad⁵⁶. Los últimos dos puntos aquí resumidos, el reflejo de los valores de la sociedad y la participación de la comunidad, hicieron que su música y los textos de sus óperas, con mayor o menor éxito, fuesen reflejo de esas ideas. Por lo mismo, y considerando la visión nazi del arte como reformador del sujeto, no resulta extraño que haya causado una especial simpatía en el período descrito. Debido a esta relación entre arte (música) y filosofía, se tomó el estilo de composición wagneriano como uno de los ejes más claros de la música en la época. Debido a esta relación, el modelo musical de Wagner se instaló como el mejor, o al menos el que reflejaba más aquel impulso de la nación a través del arte.

Para probar esta hipótesis, se analizaron extractos de la serie *El Anillo del Nibelungo* y de *Los Maestros Cantores de Viena*, que fueron

⁵⁴ Goebbels, citado en Michaud, *op. cit.*, 13.

⁵⁵ *Ibid.*, 23.

⁵⁶ Bryan Magee, *Wagner y su filosofía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2011, 187.

probablemente las óperas más interpretadas en la Alemania nazi y también las favoritas de Hitler. En el ciclo del *Anillo*, las cuatro óperas que la componen están basadas en la antigua épica alemana, que Wagner se dedicó a estudiar junto con la épica griega. De esta forma, en este ciclo la recuperación del mito se volvió un eje central de las óperas, convirtiendo al *Anillo* en un «mito de amor, poder y renuncia expresado en un conflicto dramático entre dioses, gigantes, humanos, enanos y otros seres»⁵⁷. Una de las óperas de la serie, *Siegfried*, cuya trama está basada en el mito germano del héroe homónimo, era con la que Hitler se identificaba de forma más acabada. La ópera presenta a Siegfried como un héroe profundamente humano, al que le corresponde una vitalidad única. En el primer libro de *Mein Kampf*, Hitler termina con esta evocación: «un brasero estaba encendido, de cuya llama ardiente saldría un día la espada que entregará al Siegfried germánico la libertad y a la nación alemana la vida»⁵⁸. Así, el vínculo entre la mitología germana como elemento propio de la *Volkgeist*⁵⁹ y el devenir de Alemania con el nazismo que intentaba rescatarla, hacen que el vínculo entre la recuperación del estilo y las temáticas wagnerianas lleguen a un momento de apogeo.

Hitler elegía las óperas que se interpretarían basándose tanto en el libreto como en la música. Este fue el caso, por ejemplo, de la elección de la obertura de *Rienzi*, una de las óperas tempranas de Wagner. Hitler explicaba que «este hijo de pequeño cabaretero obtuvo, a los veinticuatro años, evocando el prestigioso pasado el imperio romano, que el pueblo de Roma expulse a su senado corrupto. Y yo, de joven, escuchando esa música genial en el teatro de Linz, tuve la visión de un Reich alemán al que lograría darle la grandeza y la unidad»⁶⁰. De esta forma, el gusto particular de Hitler por Wagner se resumía, más que en la estética musical propiamente tal, en el hecho que su obra potenciaba el mensaje mítico del que estaban imbuidas las tramas de sus óperas. El uso que se le dio a este repertorio, más allá de establecer la estética wagneriana como un ideal o al menos como una línea a seguir, fue la de hacer más potente el mensaje que el nuevo héroe germano, Hitler, estaba presente para «vengar a la

⁵⁷ Latham, *op. cit.*, 1599.

⁵⁸ Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, citado en Michaud, *op. cit.*, 91.

⁵⁹ Traducido normalmente como «espíritu del pueblo», es un concepto acuñado en el siglo XIX que hace referencia a la atribución de rasgos específicos e inmutables a cada nación.

⁶⁰ Citado por A. Speer, *Journal de Spadau*, 7 de febrero de 1948, 108, a su vez citado en Michaud, *op. cit.*, 83.

Alemania traicionada»⁶¹. Esta potencialidad que otorgaba la música de Wagner se puede ver claramente en el discurso de Hitler de 1934, «Triunfo de la voluntad»⁶², el cual sin duda alguna está estructurado y pensado para concordar con el extracto del tercer acto de la ópera *Götterdämmerung* (última de la serie del *Anillo*). El leitmotiv⁶³ del inicio del discurso (que está presente varias veces a lo largo de la ópera) genera inmediatamente una sensación de expectación, cumpliendo la misma función que en la obra original. A partir de ahí el discurso de Hitler está pensado para que los momentos más dramáticos de la música antecedan o cierren las partes más elocuentes de su discurso; por ejemplo, la música suena más fuerte en el momento en que destaca las dificultades en los inicios del nacionalsocialismo. Existe documentación sobre la planificación de todas las apariciones públicas del Führer:

«Jamás dejaba nada al azar en la planificación temporal de las ceremonias o de las campañas, calculando la hora propicia para la espectacular llegada en avión del Salvador que él era, el momento justo de sus usos de la palabra y el tempo de sus discursos, vigilaba el menor detalle visual de todas las manifestaciones de las cuales era el autor, el espectador o el héroe, y a menudo los tres a la vez»⁶⁴.

Por lo mismo, el dramatismo y simbolismo de Wagner tenía una doble funcionalidad: en primer lugar, permitía identificar aquello que componía el *Volkegeist* con una estética específica en términos de arte musical, y a lo que otros debían aspirar. Pero al mismo tiempo, esa identificación permitía, de una u otra forma, potenciar un discurso extramusical, es decir, que las palabras dichas bajo ese fondo musical tuvieran un peso y una capacidad mayor de ser recordadas. En palabras simples, la función última de la apropiación de la estética de Wagner era la búsqueda de esa esencia germana, a la que la nación (tanto colectivamente como en cada individuo particular) debía volver.

⁶¹ Ídem.

⁶² «Adolf Hitler —Closing Ceremony— Triumph of the Will Wagner & SUBTITLES»: https://www.youtube.com/watch?v=gt06jsV_MAM&t=409s&bpctr=1510513685.

⁶³ Un Leitmotiv o «motivo conductor» es un tema (melodía) recurrente en una pieza musical, generalmente en la ópera. Tiene por objetivo representar un personaje, emoción, objeto o idea concreta, con un sentido dramático.

⁶⁴ Michaud, *op. cit.*, 83.

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

El caso de Beethoven dista un poco del de Wagner, en el sentido que la razón de su recuperación no fue tanto la afinidad personal o intelectual que pudo tener el compositor con los ideales artísticos nazis, sino porque, con o sin razón, era visto como el compositor alemán por excelencia, además de ser uno de los mayores referentes mundiales en cuanto a música docta. Por lo mismo, al contrario que la mayor parte de los casos mencionados, su estética musical no cobra tanto interés para el caso, porque no fue incorporada a la forma nazi de hacer música. Sin embargo, lo que sí es interesante de analizar fueron las interpretaciones que se realizaron de las obras de Beethoven en la época y las formas en las que dos directores reconocidos del período, Herbert Von Karajan y Wilhelm Furtwängler, acercaron, consciente o inconscientemente, las sinfonías de Beethoven a la estética nazi, aun cuando originalmente no la tuvieran.

Para esto se compararon las interpretaciones de estos dos directores del régimen con la interpretación de Klemperer, uno de los directores famosos durante la República de Weimar, y que luego de 1933 abandonó Alemania por su origen judío. Las obras tomadas fueron la *Quinta* y la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Cabe destacar que, para el primer caso, las versiones de Karajan son de 1940 y las de Furtwängler son de 1943 y 1942 respectivamente. Por otra parte, las versiones de ambas sinfonías de Klemperer son de 1947, año en que volvió a Alemania. Por lo mismo, y aunque probablemente su estilo de dirección no cambió tanto en ese período, el que las grabaciones de Klemperer no coincidan exactamente con el período nazi es un factor a considerar.

En lo que respecta a la *Quinta*, lo que se puede apreciar desde un primer momento son las diferencias de tempo (velocidad) con las que cada director tomó la obra. Karajan la toma a un tempo particularmente rápido, mientras Klemperer a uno que, en comparación, puede resultar bastante lento. En principio, esto puede responder al gusto del director, pero tiene implicancias a lo largo de los movimientos: mientras la interpretación de Karajan, por su elección de tempo, resalta más las dinámicas⁶⁵, la de Klemperer destaca las melodías que hace cada sección de la orquesta. Coincidentemente, esto repercute en la estética a la que cada director se acerca, en la medida en que Karajan, al exagerar las dinámicas, le da un tono

⁶⁵ Es decir, los cambios en el volumen de los diferentes motivos melódicos y secciones.

mucho más cercano a lo que era la sonoridad de la orquesta en el período romántico; mientras que Klemperer, debido a su propia forma de dirigir, lo que logra es un efecto de énfasis en la forma⁶⁶, mucho más cercana a la estética del siglo XVIII (que corresponde al período del clasicismo musical). Por su parte Furtwängler, si bien en términos de tempo está en un punto intermedio, utiliza un recurso bastante ausente en los otros dos directores: el rubato⁶⁷. Este recurso también fue mayormente explotado por el romanticismo musical, por lo que su uso continuo tiende a asemejar la estética de la obra a este período. Algo parecido se repite en las interpretaciones de la *Novena*, con los mismos factores comunes.

No parece ser casual que este tipo de interpretación hay sido particularmente exitosa en la Alemania nazi. Esto, debido a que la «romantización» de Beethoven acercaba su sonoridad a la que Hitler y sus seguidores concebían como la culminación de la estética germana. Por lo mismo, respondían a un gusto particular, que los directores optaron por dar a sus interpretaciones, con mayor o menor grado de conciencia. Sin embargo, esta línea de análisis, por razones de tiempo, quedó en una suerte de primera aproximación planteada en el trabajo.

Consideraciones finales

En vista de lo que aquí se ha expuesto, es posible decir que la estética musical nazi, en principio, fue definida mucho más por oposición a lo que se consideraban recursos «impuros», que como una unidad de recursos y estilos definidos y coherentes entre sí. En este sentido, lo que se llamó la «Entartete Musik», o música degenerada, dictaba las pautas de lo que no era permitido hacer y de lo que se consideraban las «degeneraciones» musicales que «invadían» el arte germano, y por ende, la manifestación de la *volkgeist* alemana.

A medida que el régimen nazi se fue consolidando, y sobre todo antes y durante la Segunda Guerra Mundial (es decir, desde 1938 aproximadamente), estos límites se van volviendo más rígidos. En parte, la explicación de esto se debe a que, además de la identificación de las degeneraciones con «el pueblo judío», se empezó a hablar de «bolchevismo cultural», incorporando

⁶⁶ En el sentido musical de la estructura y de desarrollo motivico y melódico.

⁶⁷ Libertad rítmica, aceleración y desaceleración de tempo con una finalidad expresiva.

al estilo de Stravinsky y en general todo lo que sonara a neoclasicismo ruso, a la categoría de Entartete Musik. Caso diferente fue el de las manifestaciones teóricamente judías, cuya identificación con ese concepto se estaba gestando desde finales del siglo XIX y que, por lo mismo, como lineamiento era menos ambiguo que el caso ruso, y se mantuvo desde 1933 hasta 1945.

No obstante lo anterior, es necesario aclarar que incluso las consideradas «degeneraciones», en determinados contextos y dependiendo del estilo general de una obra musical, podían ser perfectamente toleradas. En gran medida, esto dependía de que dichos elementos estuvieran al servicio de generar momentos de expectativa y no se establecieran como la estética general de la obra. Esto pasó, por ejemplo, con giros atonales de una obra de Pfitzner. Buch relata que después que Hitler tomara el poder, el musicólogo Herbert Gerigk, actor protagónico de la política musical nazi, intentó desvincular a Schönberg, ese «fanático del nihilismo», del principio de una superación de la tonalidad que él apreciaría en (...) la *Sinfonía en do sostenido menor* de Pfitzner»⁶⁸.

Por lo mismo, si bien existía una estética general identificada por los nazis como «germana» y otra como «no germana», la mayor parte de las veces ambos conceptos perdían coherencia con respecto a los discursos sobre los mismos, dependiendo de cómo estuviesen usados. Existieron casos en que incluso se cayó en una contradicción absoluta, como el *Carmina Burana* de Orff. Si bien no se puede establecer de forma tajante, la estética y el estilo general de la obra se asemeja mucho más a Stravinsky (en vistas de la instrumentación, el tratamiento de la orquesta, el énfasis en lo modal y lo rítmico) que a una obra del romanticismo alemán. Y sin embargo, a pesar de esas claras alusiones estilísticas y del reconocimiento del propio Orff de la influencia de Stravinsky, eso no influyó en el éxito y aceptación de su obra.

Además, y aunque solo se alcanzó a delinear en este trabajo, la necesidad de buscar un lenguaje nuevo y de no limitarse a imitar la estética anterior a Weimar, implicó una de las mayores contradicciones de la estética nazi: para hacer dicha renovación de lenguaje fue necesario incorporar en un grado medio algunas de las «degeneraciones» de la música, camufladas por la estética general.

Por otra parte, es interesante también destacar que, dentro de un marco razonable de opciones, la postura política de los compositores y músicos no necesariamente influía en el éxito o aceptación de su obra

⁶⁸ Buch, *op. cit.*, 303.

en este período (muchos de ellos se autodenominaban «apolíticos», con mayor o menor grado de coherencia). De hecho, la afiliación política o el reconocimiento público del régimen no era un requisito para que se estrenaran las obras, ni mucho menos. Esto lo demuestra el contraste entre los casos de Orff y de Pfitzner: el primero nunca mostró un apoyo ni cercano a lo absoluto al régimen y logró un reconocimiento importante; el segundo, siendo extremadamente nacionalista y ciñéndose a la estética buscada por el régimen, no alcanzó nada semejante.

De todas formas, los nazis sí tenían un gusto particular por determinadas formas de composición e interpretación, aunque estas estuvieran menos claras que aquellas que rechazaban. En definitiva, esos rasgos eran, en primer lugar, una fuerte afinidad por el romanticismo musical, al que se le otorgaba una categoría superior que a otros períodos, debido a su capacidad innata de representar el mundo interior, no del compositor, pero sí del «espíritu nacional» alemán. Por lo mismo, tanto las composiciones como las interpretaciones durante esta época tendieron a exagerar o al menos enfatizar ese carácter, así como también el uso de recursos musicales de dicho período.

Junto a ello, existió una preferencia por las obras de carácter sinfónico, orquestal u operístico. Las composiciones en formato grande, como son estos tres tipos, posibilitaban destacar el elemento expresivo de la música a partir de una gran masa sonora, de amplio registro y con un rango mayor de dinámicas. Pero, por otra parte, este tipo de formato era en el cual los compositores del canon alemán se habían destacado más a lo largo de los siglos (y sobre todo en los siglos XVIII y XIX) y, por lo mismo, reafirmaban la idea de Alemania como un referente artístico en sí, en términos sonoros. Específicamente, la ópera permitía simbolizar y enfatizar mensajes del texto, muchas veces referidos al pasado glorioso de Alemania. De esta forma, la intensificación de los mitos de tradición germana fue la tónica en este género particular.

Si bien el objetivo de este artículo se centró en presentar un panorama de lo que fue y no fue la música docta en la Alemania nazi a través de ejemplos, lo cierto es que cada uno de los puntos aquí tratados pueden ser profundizados mucho más. También cabe decir que se abordó cada uno de los compositores desde diferentes ángulos de análisis, debido a que cada uno de ellos se instalaba desde una postura distinta en relación con el régimen. De esta forma, el análisis de Orff se centró en el estilo y los recursos musicales, a diferencia del de Pfitzner, que priorizó su biografía, y del de Strauss, focalizado en la recepción de sus obras. Por su parte, Wagner

fue analizado sobre todo desde su filosofía y uso de los mitos, y Beethoven, desde la interpretación. Todas las estrategias mencionadas son válidas y pueden ser sumamente útiles a la hora de vincular la música con un contexto extramusical (político, económico, ideológico, etcétera), y la decisión respondió a lo que se consideró más ilustrativo de su situación. Cada uno de los apartados tratados aquí abre una puerta hacia investigaciones más grandes para un futuro.