



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η μουσική στην υπηρεσία του Τρίτου Ράιχ: Η περίπτωση
της *Ενάτης* του Beethoven

Αγγελική Γιολδάση (Α.Μ.: 17017)

Επιβλέπων: Πέτρος Βούβαρης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Αγγελική Γιολλάση, «Η μουσική στην υπηρεσία του Τρίτου Ράιχ: Η περίπτωση της *Ενάτης*
του Beethoven»

"Musik ist wie ein Traum. Einer, den ich nicht hören kann."

-Ludwig van Beethoven

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με θέμα: «Η μουσική στην υπηρεσία του Τρίτου Ράιχ: Η περίπτωση της *Ενάτης* του Beethoven» εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας κατά το ακαδημαϊκό έτος 2021-2022. Είναι το απόσταγμα της ακαδημαϊκής μου εμπειρίας, ενός ταξιδιού ζωής πολύτιμου, γεμάτου γνώση και εμπειρίες, καθώς και της διαρκούς συναναστροφής και τριβής μου με άλλα μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας. Θα ήθελα, λοιπόν, να αποδώσω ευχαριστίες στους ανθρώπους που στάθηκαν αρωγοί μου καθόλη τη διάρκεια των σπουδών μου, και αυτοί δεν είναι άλλοι από τους ακαδημαϊκούς μου δασκάλους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω στον επιβλέποντα καθηγητή μου, τον κύριο Βούβαρη Πέτρο, για την αμέριστη βοήθειά του αλλά και για τη θέρμη με την οποία αγκάλιασε το θέμα που επέλεξα για την εργασία μου. Άπειρες ευχαριστίες στους γονείς μου· χωρίς τη διαρκή στήριξη και ανεξάντλητη υπομονή τους δεν θα είχα καταφέρει να φτάσω μέχρι εδώ σήμερα!

Γιολδάση Αγγελική
Θεσσαλονίκη, 2022

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Πολλοί ερευνητές έχουν κατά καιρούς εστιάσει το ενδιαφέρον τους στους τρόπους με τους οποίους η μουσική (και ιδιαίτερα η έντεχνη μουσική) εργαλειοποιήθηκε και χρησιμοποιήθηκε από το ναζιστικό καθεστώς για σκοπούς προπαγάνδας. Ωστόσο, λίγες είναι οι μελέτες που έχουν επιχειρήσει να σταθούν ερμηνευτικά απέναντι στη δομή των μουσικών έργων που χρησιμοποιήθηκαν από το ναζιστικό καθεστώς για λόγους προπαγάνδας, εστιάζοντας στις δομικές συνθήκες που τους επέτρεψαν να υποστηρίξουν το σημασιολογικό φορτίο με το οποίο αυτά επιφορτίστηκαν. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να συνεισφέρει στην κάλυψη αυτού του ερευνητικού κενού, εστιάζοντας παραδειγματικά στην *Ενάτη Συμφωνία* του Beethoven και επιχειρώντας να προσεγγίσει ερμηνευτικά τις δομικές συνθήκες του έργου που του επέτρεψαν να επιτελέσει το πολιτισμικό έργο που του απαιτήθηκε από εκπροσώπους του ναζιστικού καθεστώτος στο πλαίσιο του προπαγανδισμού της ιδεολογικής του ατζέντας.

Λέξεις κλειδιά: Ναζί, Τρίτο Ράιχ, προπαγάνδα, Beethoven, *Ενάτη*

ABSTRACT

Many scholars have examined the ways in which music (and especially art music) was instrumentalized and used by the Nazis to propagate their ideas. However, few studies have attempted to interpret the structure of the musical works used by the Nazi regime for propaganda purposes, investigating the structural conditions that allowed them to support the semantic load with which they were charged. The purpose of this study is to address this research gap by focusing paradigmatically on Beethoven's *Ninth Symphony* and attempting to interpret the structural conditions of the work that allowed it to perform the cultural work required by the Nazis.

Keywords: Nazi, Third Reich, propaganda, Beethoven, *Ninth*

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	7
2. Βιβλιογραφική επισκόπηση.....	9
2.1. Το μουσικό γερμανικό έθνος	9
2.2. Η ναζιστική προπαγάνδα κατά την περίοδο 1933–1945.....	12
2.3. Το Μουσικό Επιμελητήριο του Τρίτου Ράιχ	16
2.4. Αντισημιτισμός στην μουσική.....	21
2.5. Η γερμανική λαϊκή μουσική και η προπαγάνδα	26
2.6. Τρίτο Ράιχ και έντεχνη μουσική.....	29
2.7. Μουσικοί του Τρίτου Ράιχ	32
3. Η <i>Ενάτη</i> του Beethoven.....	36
3.1. Ιστορικό πλαίσιο σύνθεσης και πρωταρχικής πρόσληψης.....	36
3.2. Η <i>Ενάτη</i> στο Τρίτο Ράιχ.....	42
3.3. «Ωδή στη χαρά».....	44
4. Συμπεράσματα.....	57
5. Βιβλιογραφικές αναφορές.....	60

1. Εισαγωγή

Το 1933, το Εθνικοσοσιαλιστικό Γερμανικό Εργατικό Κόμμα (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei [NSDAP] ή, συντομογραφικά, Nazi) ανήλθε στην εξουσία. Ο ναζισμός ήρθε να αντικαταστήσει το δημοκρατικό σύστημα διακυβέρνησης με ένα ολοκληρωτικό καθεστώς, βασισμένο στην ιδέα μιας κοινότητας ως ενιαίας βιολογικής και εθνικής οντότητας, με επικεφαλής έναν ηγέτη αδιαμφιβήτητου κύρους (Führer), δηλαδή, τον Adolph Hitler (Evans 2006). Κεντρική θέση στην εθνοσοσιαλιστική ιδεολογία κατείχε η έννοια της φυλής υπό την οπτική του κοινωνικού δαρβινισμού, ο οποίος αναγνώριζε τον ανταγωνισμό και τη σύγκρουση ως τα μόνα εχέγγυα της προόδου του ισχυρότερου επί του αδυνάτου (Heywood 2007). Στη βάση αυτού του φυλετισμού, ο ναζισμός προτάσσει το αίτημα της «ανωτερότητας της άριας φυλής», η οποία έπρεπε, πάση θυσία, να προστατευτεί από την ανάμειξη με άλλες φυλές (π.χ. Εβραίοι, Σλάβοι) ή με φορείς «κατώτερων» γονιδίων (π.χ. ανάπηροι, ψυχικά ασθενείς, ομοφυλόφιλοι, εγκληματίες) (Frøland 2020, 246). Η αντίληψη αυτή αφενός οδήγησε στη δημιουργία των στρατοπέδων συγκέντρωσης και στο Ολοκαύτωμα, αφετέρου αποτέλεσε την ιδεολογική βάση για τη διεκδίκηση του δικαιώματος της Γερμανίας να επεκτείνει τον «ζωτικό της χώρο» (Lebensraum) προς την κεντρική και ανατολική Ευρώπη, πυροδοτώντας τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: κάθε άριο έθνος έχει το δικαίωμα (αν όχι την υποχρέωση) να επεκτείνει τον ζωτικό του χώρο, εκδιώκοντας και καταστρέφοντας τους φυλετικά κατώτερους πληθυσμούς υπανθρώπων (Untermenschen) που τον καταλαμβάνουν (Baranowski 2011, 141).

Για τη διάδοση των ιδεών του ναζισμού (εντός συνόρων για τη διασφάλιση της εθνικής ενότητας και εκτός συνόρων για τη στοιχειοθέτηση του δίκαιου του αιτήματος για εδαφικές διεκδικήσεις), το ναζιστικό καθεστώς, με πρωτεργάτη των Joseph Goebbels, έστησε έναν μηχανισμό προπαγάνδας. Ο μηχανισμός αυτός, σε συνδυασμό με την άσκηση έντονης λογοκρισίας, κατάφερε να αναδείξει την πολιτισμική και στρατιωτική υπεροχή της Γερμανίας, αλλά και να καταδείξει και να στοχοποιήσει τους εσωτερικούς της εχθρούς (Kallis 2005). Για τους σκοπούς της προπαγάνδας, ο Goebbels και οι συνεργάτες του χρησιμοποίησαν κάθε διαθέσιμο μέσο μαζικής επικοινωνίας: ειδικά ενημερωτικά φυλλάδια, αφίσες, ημερήσιο και περιοδικό τύπο, ραδιόφωνο, κινηματογράφο. Για τους ίδιους σκοπούς

επιστρατεύτηκαν όλες οι τέχνες και κυρίως η μουσική, δεδομένου ότι, από όλες τις τέχνες, η μουσική ήταν η τέχνη εκείνη στην οποία Γερμανοί συνθέτες, ερμηνευτές, δάσκαλοι και μουσικολόγοι είχαν συνεισφέρει τα μέγιστα, σε τέτοιο βαθμό ώστε η μουσική να θεωρείται ως η κατ' εξοχήν γερμανική τέχνη (Applegate & Potter 2002).

Πολλοί ερευνητές έχουν κατά καιρούς εστιάσει το ενδιαφέρον τους στους τρόπους με τους οποίους η μουσική (και ιδιαίτερα η έντεχνη μουσική) εργαλειοποιήθηκε και χρησιμοποιήθηκε από το ναζιστικό καθεστώς για σκοπούς προπαγάνδας. Έτσι, αριστουργήματα κλασικών συνθετών όπως των Wagner, Mozart, Schumann αντιμετωπίστηκαν ως πρόσθετη απόδειξη της γερμανικής πολιτιστικής υπεροχής. Μάλιστα, ο Hermann Wilhelm Göring και άλλοι υψηλά ιστάμενοι στο ναζιστικό κόμμα θεωρούσαν ότι κολάκευαν τους εαυτούς τους με το να ενεργούν ως προστάτες των τεχνών, εκδηλώνοντας το ενδιαφέρον τους με σημαντική κυβερνητική υποστήριξη σε συναυλίες, όπερες και μουσικούς. Στον αντίποδα, όλα τα σύγχρονα είδη μουσικής δέχτηκαν επίθεση (Bendersky 1985). Επιπλέον, μουσικολόγοι, κατ' εντολήν του κόμματος, κλήθηκαν να ξαναγράψουν την ιστορία της γερμανικής μουσικής σύμφωνα με το ιδεολογικό πλαίσιο του ναζισμού, συμβάλλοντας στη νομιμοποίηση της εξουσίας του ναζιστικού καθεστώτος (Meyer 1975). Το 1938, ο Joseph Goebbels διακήρυξε ότι «η εβραϊκή και η γερμανική μουσική είναι αντίθετες από τη φύση τους και ανάμεσά τους υφίσταται κραυγαλέα αντίθεση» (Kater 1996, 75–76). Ωστόσο, λίγες είναι οι μελέτες που έχουν επιχειρήσει να σταθούν ερμηνευτικά απέναντι στη δομή των μουσικών έργων που χρησιμοποιήθηκαν από το ναζιστικό καθεστώς για λόγους προπαγάνδας, εστιάζοντας στις δομικές συνθήκες που τους επέτρεψαν να υποστηρίξουν το σημασιολογικό φορτίο με το οποίο αυτά επιφορτίστηκαν.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να συνεισφέρει στην κάλυψη αυτού του ερευνητικού κενού. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού, η εργασία θα ξεκινήσει με μια βιβλιογραφική επισκόπηση σε σχέση με την γερμανική έντεχνη μουσική παράδοση ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, τον ρόλο που αυτή διαδραμάτισε στη θεμελίωση και εμπέδωση της γερμανικής εθνικής ταυτότητας, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιήθηκε από το ναζιστικό καθεστώς προκειμένου να εκφράσει ακραιφνείς εθνικιστικές φυλετικές απόψεις στην υπηρεσία των μηχανισμών προπαγάνδας του Τρίτου Ράιχ. Στη συνέχεια, η εργασία θα στραφεί παραδειγματικά στην *Ενάτη Συμφωνία* του Beethoven, επιχειρώντας να προσεγγίσει

ερμηνευτικά τις δομικές συνθήκες του έργου που του επέτρεψαν να επιτελέσει το πολιτισμικό έργο που του απαιτήθηκε από εκπροσώπους του ναζιστικού καθεστώτος στο πλαίσιο του προπαγανδισμού της ιδεολογικής του ατζέντας. Η ερμηνευτική αυτή προσέγγιση θα αναδείξει, μεταξύ άλλων, το γεγονός ότι οι δομικές συνθήκες που επέτρεψαν στην *Ενάτη* του Beethoven να συμμετέχει στον προπαγανδισμό των μισαλλόδοξων εθνικιστικών ιδεών του ναζισμού ήταν οι ίδιες με αυτές που της επέτρεψαν, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, να υποστηρίξει ετερόσημα νοηματικά φορτία σε σχέση με το μεταπολεμικό αίτημα για ειρήνη και πανανθρώπινη αλληλεγγύη.

2. Βιβλιογραφική επισκόπηση

2.1 Το μουσικό γερμανικό έθνος

Σύμφωνα με τη Celia Applegate, «καμία τέχνη δεν είναι τόσο στενά συνυφασμένη με το γερμανικό συναίσθημα όσο η μουσική· καμία τέχνη δεν φέρνει τόσο πολύτιμα δώρα στη γερμανική ψυχή και στον πνευματικό πολιτισμό της ανθρωπότητας» (Applegate 1992, 22). Ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, η μουσική είχε θεμελιώδη συνεισφορά στη γερμανική φαντασίωση για εθνική ανεξαρτησία και κοινή εθνική ταυτότητα (Applegate 1992). Ρεπερτόρια από Γερμανούς και Αυστριακούς δασκάλους του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα αποτελούσαν —όπως και μέχρι σήμερα— ίσως το μεγαλύτερο τμήμα αυτού που αποκαλούμε έντεχνη μουσική, η οποία όχι μόνο τροφοδοτούσε μεγάλο μέρος της συναυλιακής ζωής, αλλά και στήριζε την ανερχόμενη μουσική βιομηχανία (Applegate & Potter 2002). Από την άλλη μεριά, το αυξανόμενο πολιτισμικό βάρος που κλήθηκε η έντεχνη μουσική να επιφορτιστεί στη γερμανόφωνη Ευρώπη διαφαίνεται από το γεγονός ότι έτυχε ισχυρής θεσμικής στήριξης από το κράτος. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Βερολίνου του 19^{ου} αιώνα, όπου η έντεχνη μουσική παράδοση όχι μόνο έγινε αποδεκτή στους κόλπους της μορφωμένης αστικής τάξης ως στοιχείο της κοινωνικής της ταυτότητας, αλλά και συνδέθηκε στενά με τους επιτελικούς στόχους του Πρωσικού κράτους, δεδομένου ότι, προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, η αυξημένη πολιτική και οικονομική δύναμη της Πρωσίας συνέβαλε στην αυξανόμενη καταξίωση μουσικών ιδρυμάτων

υπό την αιγίδα της Αυλής, όπως η Βασιλική Όπερα και η Ακαδημία Τεχνών (Janik 2005).

Ο 18^{ος} αιώνας σηματοδότησε το ξεκίνημα της αναδύομενης συνείδησης της γερμανικής ταυτότητας των γερμανόφωνων λαών της Ευρώπης, καθώς και το ξεκίνημα των συνοδευτικών μορφών πολιτιστικού και πολιτικού ακτιβισμού, οι οποίες είχαν ως στόχο τον καθορισμό μιας υποτιθέμενης εθνικής κουλτούρας και την ενίσχυση της συζήτησης για το πολιτικό μέλλον της κεντρικής Ευρώπης. Η αρχική διατύπωση του νοήματος της μουσικής και της σχέσης της με τη γερμανική εθνική ταυτότητα προήλθε από φιλόσοφους, μελετητές και ιστορικούς της μουσικής, καθώς και από συγγραφείς μυθοπλασίας και ποίησης (Applegate & Potter 2002). Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι αυτού του είδους οι δεσμοί μεταξύ μουσικής και «γερμανικότητας» σπάνια καλλιεργήθηκαν συνειδητά από τους ίδιους τους συνθέτες. Μολονότι, σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, αποδόθηκε σε συνθέτες όπως στους Bach, Handel, Mozart και Beethoven μια οξεία συναίσθηση της γερμανικής τους ταυτότητας, τέτοιοι χαρακτηρισμοί ήταν συνήθως μέρος μιας αναπόλησης για μια ιδιαίτερη γερμανική εθνική ταυτότητα και πολύ λίγο είχαν να κάνουν με τις αληθινές προθέσεις των συγκεκριμένων συνθετών. Ακόμα και ο ρόλος του Richard Wagner, ενός ειλικρινή σχολιαστή του τι σημαίνει να είναι κανείς Γερμανός, μεγαλοποιήθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να του αποδοθεί ο χαρακτηρισμός «προφήτης του χιλιετούς έθνους» από τον Hitler (Applegate & Potter 2002, 2).

Οι ρίζες της κατεξοχήν γερμανικής έντεχνης μουσικής χρονολογούνται στα τέλη της δεκαετίας του 1780, όταν άρχισε να ξεφεύγει από τις σκιές των κυρίαρχων ιταλικών και γαλλικών παραδόσεων (Eichner 2012). Η ανάδειξη της γερμανικής μουσικής παράδοσης ως μιας «σοβαρής» μουσικής, προορισμένης για μια ελίτ, συνετελέσθη παράλληλα με την ανέλιξη του Βερολίνου σε ευρωπαϊκή μουσική πρωτεύουσα με τη βοήθεια της μακροχρόνιας παράδοσης της βασιλικής προστασίας. Για πολλά χρόνια, Γερμανοί πρίγκιπες και ευγενείς είχαν στα ανάκτορά τους ορχήστρες που παρείχαν ψυχαγωγία, αλλά και συνόδευαν επίσημες τελετές και θρησκευτικές ακολουθίες. Παράλληλα, τον ίδιο αιώνα, οι βασιλικές αυλές στο Παρίσι, τη Βιέννη και τη Δρέσδη ασκούσαν σημαντική επιρροή στην εξέλιξη της μουσικής, παρέχοντας το σκηνικό στο οποίο συνθέτες, όπως οι Haydn και Mozart, παρουσίαζαν τα έργα τους και με τον τρόπο αυτό καθιέρωθηκαν (Janik 2005). Συναυλίες και ερασιτεχνικές χορωδίες, μουσικά περιοδικά και μουσική εκπαίδευση

αφορούσαν το σύνολο της γερμανικής κοινωνίας, ακόμη και τη μεσαία τάξη (Eichner 2012). Επίσης, μέσα από παραστάσεις και νέες μουσικές εκδόσεις, κριτικοί μουσικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα επιχείρησαν να καθορίσουν τη γερμανικότητα της μουσικής. Η έννοια της «απόλυτης» μουσικής, την οποία εγκαινίασε ο Ernst Theodor Amadeus Hoffmann το 1813 με την εκστατική κριτική του για την 5^η συμφωνία του Beethoven, θα γινόταν η πλέον σημαινούσα και επιδραστική αισθητική ιδέα σχετικά με τη μουσική (Applegate & Potter 2002).

Σύμφωνα με τη Celia Applegate, «τον 19^ο αιώνα, καμία άλλη χώρα δεν επέδειξε αυτό το είδος της σοβαρής δημιουργικής προσοχής σε αυτό το επίπεδο της μουσικής σύνθεσης, όπως το έκαναν οι Γερμανοί» (Applegate 2017, 60). Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αναρίθμητες συνθέσεις τέτοιας μουσικής εμπνέονταν από —ή και βασιζόνταν σε— παρελθόντα γεγονότα, συμβάλλοντας στο έργο της διαμόρφωσης της ιστορικής διάστασης της γερμανικής εθνικής ταυτότητας. Ορισμένοι συνθέτες χρησιμοποιούσαν ιστορικά θέματα προκειμένου να υποδηλώσουν τί σημαίνει Γερμανία (κατά τρόπο λιγότερο ή περισσότερο προφανή) και ζωντάνευαν, μέσω της μουσικής τους, εθνικές εικόνες και αφηγήσεις με τις οποίες καλούσαν το κοινό τους να ταυτιστεί (Eichner 2012). Η πληθώρα και η διάδοση τέτοιων μουσικών δημιουργιών σε όλη τη γερμανόφωνη Ευρώπη συνέβαλε στη διατήρηση της μουσικής ζωής και της συνέχειας των γερμανόφωνων κοινωνιών (Applegate 2017), με αποτέλεσμα συμφωνικές ορχήστρες, ωδεία, δημόσιες και ιδιωτικές συναυλίες, και επαγγελματίες μουσικοί να αποτελούν μέρος της σταδιακής επαγγελματικοποίησης της μουσικής ζωής του 19^{ου} αιώνα (Janik 2005). Ταυτόχρονα, η παραγωγή μουσικής έγινε μια από τις πιο δημοφιλείς εκφράσεις τοπικής υπερηφάνειας και αλληλεγγύης στη Γερμανία, όπου κάθε πόλη καυχόταν για τις μουσικές της, ενώ ανταγωνίζονταν μεταξύ τους στα χορωδιακά φεστιβάλ, τα οποία αποτελούσαν έναν κοινό τόπο μουσικής έκφρασης από τη δεκαετία του 1820 και εξής (Applegate 2017). Την ίδια στιγμή, η ανερχόμενη παράδοση ιδιωτικών εκτελέσεων στα σπίτια (Hausmusik) προσέφερε σημαντικές οικονομικές απολαβές, καθώς αύξησε τη ζήτηση για μουσικές συνθέσεις για πιάνο ή και μικρά μουσικά σύνολα. Μέχρι τα μέσα του ίδιου αιώνα, το πιάνο απέκτησε μεγάλη απήχηση και κατέστη απαραίτητο σε κάθε γερμανικό αστικό σπίτι (Janik 2005). Μέσω του σχεδιασμού και της υλοποίησης τέτοιων δραστηριοτήτων, η μουσική απετέλεσε μια σημαντική βιωματική γέφυρα μεταξύ της καθημερινής και της δημόσιας ζωής σε ολόκληρη τη Γερμανία (Applegate 2017).

Το 1859, η πρόταση του Franz Brendel, εκδότη της *Neue Zeitschrift für Musik*, για μια Νέα Γερμανική Σχολή (Neudeutsche Schule) έδωσε έκφραση σε ένα μεγάλο μέρος των αντιλήψεων για την υπεροχή της γερμανικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα. Η νέα αυτή αντίληψη για τη γερμανική μουσική βασίστηκε στις καινοτομίες που εισήγαγαν συνθέτες όπως ο Hector Berlioz, με τις προγραμματικές συμφωνίες του, ο Franz Liszt, με τα συμφωνικά ποιήματά του και, κυρίως, ο Richard Wagner, με τα μουσικά του δράματα (Janik 2005). Οι μουσικοσυνθετικές καινοτομίες των συνθετών αυτών στήριζαν την ιδέα της Νέας Γερμανικής Σχολής ως το αποκορύφωμα μιας σταδιακής διαδικασίας μουσικής προόδου και ως την πολιτισμική ομπρέλα που θα ένωνε τους γερμανόφωνους λαούς της Ευρώπης. Το γεγονός ότι ο Berlioz ήταν Γάλλος ενώ ο Liszt Ούγγρος δεν πτόησε τον Brendel και τις ιδέες του περί ανωτερότητας της γερμανικής μουσικής, καθώς επιθυμούσε να υπογραμμίσει την παγκόσμια εμβέλεια των ιδεών αυτών (Janik 2005).

Οι εκφραστές της ιδέας της Νέας Γερμανικής Σχολής δεν περιορίστηκαν στην τρέχουσα μουσική παραγωγή, αλλά επέκτειναν την εμβέλεια των ιδεών περί γερμανικής μουσικής υπεροχής στο ιστορικό παρελθόν της κλασικής συμφωνικής παράδοσης. Έτσι, συνθέτες, όπως ο Bach και ο Mozart, θεωρήθηκαν κατ' εξοχήν «Γερμανοί», άσχετα από το αν κατάγονταν από την Λειψία, τη Βιέννη ή τη Βόννη, από το αν συνέθεταν έργα στα ιταλικά ή τα γερμανικά, και από το αν δανείζονταν άλλα, μη γερμανικά ιδιώματα. Υπό αυτό το νέο πρίσμα, όχι μόνο η «απόλυτη», αλλά το σύνολο της «σοβαρής» μουσικής θα μπορούσε τώρα να θεωρηθεί ως γερμανικό πολιτισμικό επίτευγμα. Ακόμα και η όπερα γερμανικοποιήθηκε και ανήλθε στο προσκήνιο της μουσικής και πνευματικής προόδου μέσω της καινοτομίας του μουσικού δράματος του Wagner. Ως εκ τούτου, η Νέα Γερμανική Σχολή παρουσιάστηκε ως η λαμπρή ελπίδα εξέλιξης της γερμανικής μουσικής παράδοσης από την εποχή του Beethoven (Janik 2005).

2.2 Η ναζιστική προπαγάνδα κατά την περίοδο 1933–1945

Παραπάνω έγινε αναφορά στην πεποίθηση του γερμανικού έθνους περί της «γερμανικότητας» της μουσικής, μια πεποίθηση που στηριζόταν στην μακραίωνη μουσική παράδοση των Γερμανών, οι οποίοι θεωρούσαν τη μουσική ως το πιο σημαντικό προσδιοριστικό στοιχείο της εθνικής τους κουλτούρας και ταυτότητας

μέσω των πολυάριθμων συνθέσεων «σοβαρής» και «απόλυτης» μουσικής (Applegate 1992). Θεωρούσαν δε, ότι η μουσική τους υπερείχε σε σχέση με τη μουσική άλλων λαών και ταυτόχρονα απηχούσε την επιθυμία τους για εθνική ανεξαρτησία και κοινή ταυτότητα (Applegate 1992). Θεωρούνταν, επίσης, ότι με τα «τρία Β της Γερμανίας» (Bach, Beethoven, Brahms) ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο η επιρροή της γερμανικής μουσικής στις μουσικές εξελίξεις (Applegate & Potter 2002). Αυτήν ακριβώς τη σύνδεση μεταξύ μουσικής και γερμανικής εθνικής ταυτότητας εκμεταλλεύθηκε ο ναζισμός, ως φορέα ακραίας έκφρασης των εθνικιστικών ιδεών που ελλόχευαν ήδη από τον 19^ο αιώνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το ναζιστικό καθεστώς, στο πλαίσιο μιας ιδεολογίας έντονα διαποτισμένης από αντιλήψεις φυλετικών διακρίσεων, εθνικισμού και στρατοκρατίας, εργαλειοποίησε τη μουσική για σκοπούς προπαγάνδας, όπως θα αναλυθεί παρακάτω. Για τον λόγο αυτόν, στήθηκε ένας ολόκληρος μηχανισμός προπαγάνδας από τον Joseph Goebbels και τους συνεργάτες του, οι οποίοι χρησιμοποίησαν κάθε διαθέσιμο μέσο μαζικής επικοινωνίας: ειδικά ενημερωτικά φυλλάδια, αφίσες, ημερήσιο και περιοδικό τύπο, ραδιόφωνο, κινηματογράφο. Για τους ίδιους σκοπούς επιστρατεύτηκαν όλες οι τέχνες και κυρίως η έντεχνη μουσική, δεδομένου ότι, από όλες τις τέχνες, η μουσική ήταν η τέχνη εκείνη που εθεωρείτο κατ' εξοχήν γερμανική (Applegate & Potter 2002).

Πρέπει να σημειωθεί ότι, στα τέλη της δεκαετίας του 1930, η συντριπτική πλειοψηφία των Γερμανών υποστήριζε τον Hitler και το ναζιστικό κράτος (Holocaust Encyclopedia χ.χ.). Οι Ναζί είχαν σημαντική διείσδυση στην πληθυσμιακή ομάδα των νέων ψηφοφόρων, οι οποίοι είχαν βιώσει την ανεργία και τη φτώχεια κατά τη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης υπό το βάρος του οικονομικού κραχ της Wall Street το 1929. Τον Ιανουάριο του 1931, πάνω από το 42% των μελών του ναζιστικού κόμματος ήταν κάτω των 30 ετών και το 70% ήταν κάτω των 40 ετών (Whitlock 2011). Η άνοδος των Ναζί στην εξουσία έβαλε τέλος στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, μια κοινοβουλευτική δημοκρατία που είχε δημιουργηθεί στην Γερμανία μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το ναζιστικό κράτος, το αναφερόμενο συχνά και ως Τρίτο Ράιχ, έγινε γρήγορα ένα καθεστώς στο οποίο οι Γερμανοί δεν απολάμβαναν εγγυημένα, βασικά δικαιώματα. Ο ρόλος του Hitler ως Führer ήταν καθοριστικός τόσο για να συγκρατήσει μια τόσο σύνθετη και αντιφατική ομάδα όπως οι Ναζί, όσο και για να αποτελέσει σημείο αναφοράς για την εθνική ενότητα σε μια περίοδο κρίσης και φαινομενικής διάλυσης. Σε ένα έθνος στο οποίο η δημοκρατία ήταν μια

σχετικά νέα εμπειρία, και μάλιστα «μολυσμένη» με ήττα και εθνική ταπείνωση στον απόηχο του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η ιδέα ενός ατόμου που ισχυριζόταν ότι ενσάρκωνε την εθνική ενότητα και ότι αποτελούσε ουσιαστικά τη μόνη ελπίδα της Γερμανίας είχε τεράστια απήχηση (Whittock 2011). Τους πρώτους μήνες της καγκελαρίας του Hitler, οι Ναζί καθιέρωσαν μια πολιτική «συντονισμού», η οποία αποσκοπούσε στην ευθυγράμμιση ατόμων και θεσμών με τους ναζιστικούς στόχους (Holocaust Encyclopedia χ.χ.). Ακόμα, νομοθετήματα όπως το «Διάταγμα για την Αποκατάσταση της Υπηρεσίας των Δημοσίων Λειτουργιών» (Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums) έδωσε στην κυβέρνηση την εξουσία να απομακρύνει τους Εβραίους και τους πολιτικούς της αντιπάλους από τη δημόσια διοίκηση (Engel 2013). Η συστηματοποίηση του ναζιστικού μηχανισμού καταστολής και ελέγχου υπό την αιγίδα των SS (SchutzStaffel) του Heinrich Himmler είχε σημαντική επίδραση στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Μέχρι τον Φεβρουάριο του 1936, ο Hitler είχε εγκρίνει τον επαναπροσανατολισμό ολόκληρου του συστήματος, σύμφωνα με τον οποίο στα SS και στην Gestapo του Himmler αποδόθηκε η επιτυχία όχι μόνο της αποτροπής οποιασδήποτε αναζωπύρωσης της αντίστασης από πρώην κομμουνιστές και σοσιαλδημοκράτες, αλλά και η αποτελεσματική κατάρρευση της αντίστασης των εργαζομένων με την αποκάθαρση της γερμανικής φυλής (Evans 2006).

Σύμφωνα με τον David Welch, «η προπαγάνδα εν γένει ασχολείται με την ενίσχυση των υπαρχουσών τάσεων και των πεποιθήσεων· πιο συγκεκριμένα, με την ακρίβεια και την εστίασή τους. Δεν αποτελείται μόνο από ψέματα. Στην πραγματικότητα, λειτουργεί με πολλά διαφορετικά είδη αλήθειας: το ξεκάθαρο ψέμα, την μισή αλήθεια, την αποπλαισιωμένη αλήθεια» (Welch 2007, 5). Στην περίπτωση του ναζιστικού καθεστώτος, οι υποκείμενες υποθέσεις και οι βασικές ιδέες του ναζιστικού δόγματος υπήρχαν στον γερμανικό και ευρωπαϊκό πολιτισμό ήδη από τον 19^ο αιώνα. Οι Ναζί συνδύασαν πολλά από αυτά τα προϋπάρχοντα ρεύματα σε μία μοναδική, αόριστη, επαναστατική ιδεολογική σύνθεση. Αυτή η νέα διατύπωση καθιερωμένων ιδεών, προκαταλήψεων και παραδόσεων επέτρεψε στους Ναζί να παίξουν με τις παραδοσιακές ταυτότητες, τα σύμβολα και τις πεποιθήσεις, δημιουργώντας ένα κίνημα που θα διατηρούσε και θα αναζωογονούσε προσφιλείς αξίες και παραδόσεις από το παρελθόν, αλλά και θα ανέπτυξε μια νέα δυναμική κοινωνική και πολιτική παράδοση. Στο επίκεντρο της ιδεολογίας ήταν ο όρος “Volk”,

ο οποίος μπορεί να μεταφραστεί ως «λαός», «έθνος» ή «φυλή». Η ιδέα του Volk έγινε για πρώτη φορά σημαντική ως μέρος του γερμανικού ρομαντικού κινήματος στις αρχές του 19^{ου} αιώνα (Bendersky 1985).

Ο Hitler παρατήρησε πως η προπαγάνδα έδινε δύναμη και κατεύθυνση στο λαϊκό αίσθημα και στη λαϊκή επιθυμία, αλλά δεν μπορούσε η ίδια να δημιουργήσει αυτό το αίσθημα και αυτήν την επιθυμία (Welch 2007). Όπως κάθε προπαγανδιστής, δεν μπορούσε να δημιουργήσει νέες ιδέες, αλλά μπορούσε να δρομολογήσει προϋπάρχουσες ιδέες προς την κατεύθυνση που αυτός επιθυμούσε. Υπό αυτήν την οπτική, η προπαγάνδα θα μπορούσε απλά να ενθαρρύνει την εστίαση της προσοχής των μαζών σε συγκεκριμένα γεγονότα, διαδικασίες ή τάσεις. Έτσι, προκειμένου να είναι αποτελεσματική, η προπαγάνδα θα έπρεπε να επικεντρωθεί σε όσο το δυνατόν λιγότερα σημεία, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε αυθόρμητες συναισθηματικές αποκρίσεις, κυρίως δε, στην περίπτωση του ναζισμού, στο μίσος.

Ο Hitler εξέφρασε τις απόψεις του για την προπαγάνδα για πρώτη φορά το 1925 στην εφημερίδα *Völkischer Beobachter* (επίσημο όργανο του ναζιστικού κόμματος) (Welch 2007). Αργότερα, ανέπτυξε αναλυτικά τη σημασία και την πρακτική της προπαγάνδας στο βιβλίο του *Ο Αγών μου* (Mein Kampf). Συγκεκριμένα, ανέλυσε τους σκοπούς της προπαγάνδας αλλά και τη σημασία της διασφάλισης της συνέχισής της (Hitler 1925). Έτσι, όταν ο Hitler διορίστηκε Καγκελάριος της Γερμανίας, στις 30 Ιανουαρίου 1933, οι Ναζί ξεκίνησαν μια συστηματική προσπάθεια εξόντωσης της ελευθεροτυπίας, φιμώνοντας όσες δημοσιογραφικές φωνές δεν υποστήριζαν τις απόψεις του ναζιστικού κόμματος. Αυτό επιτεύχθηκε μέσω ενός συνδυασμού επίδειξης ισχύος, πολιτικών συλλήψεων και εκτοπίσεων. Το επόμενο διάστημα, αρκετές εφημερίδες έκλεισαν στο όνομα του εθνικισμού. Μάλιστα, με διάταγμα που εκδόθηκε στις 4 Οκτωβρίου 1933, οι εφημερίδες που απέμειναν πέρασαν υπό κυβερνητικό έλεγχο και απολείστηκε η συμμετοχή κάθε μη επιθυμητού μη άριου στοιχείου σε δημοσιογραφικές δραστηριότητες (Herf 2006).

Ο πολιτισμός, η οικονομία, η εκπαίδευση και το δίκαιο τέθηκαν υπό τον έλεγχο των Ναζί (Holocaust Encyclopedia χ.χ.). Τον Απρίλιο του 1930, ο Hitler διόρισε τον Paul Joseph Goebbels επικεφαλής της προπαγάνδας του κόμματος, με την αποστολή να κινητοποιήσει την προπαγανδιστική μηχανή του κόμματος και να παρουσιάσει την αποφασιστική του πορεία προς την εκλογική νίκη του Ιανουαρίου του 1933 (Welch 2007). Μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία, ο Goebbels διορίστηκε Υπουργός

Διαφωτισμού και Προπαγάνδας, σκοπός του οποίου ήταν να διασφαλίσει ότι το ναζιστικό μήνυμα περί γερμανικής στρατιωτικής και πολιτισμικής υπεροχής θα μεταδίδονταν με επιτυχία μέσω της τέχνης, της μουσικής, του θεάτρου, των κινηματογραφικών ταινιών, των βιβλίων, του ραδιοφώνου, του εκπαιδευτικού υλικού και του Τύπου (Kater 1996). Οι κινηματογραφικές ταινίες, ειδικότερα, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διάδοση ιδεών περί φυλετικού αντισημιτισμού, ανωτερότητας της γερμανικής στρατιωτικής δύναμης και εγγενούς κακού των εχθρών, ιδέες οι οποίες χαρακτήριζαν προσδιοριστικά τη ναζιστική αντίληψη των πραγμάτων (Holocaust Encyclopedia χ.χ.).

Η ναζιστική προπαγάνδα προσπάθησε να στοχοποιήσει εκείνους που θεωρούνταν εχθροί της πολιτείας, όπως ήταν οι Εβραίοι, οι Ρομά, οι ομοφυλόφιλοι, οι κομμουνιστές, οι πολιτικοί αντιφρονούντες, αλλά και τα άτομα με νοητική ή σωματική αναπηρία (Levi 1994). Οι Ναζί απέβλεπαν, επίσης, στην ενίσχυση των ιδεολογικών τους απόψεων, στοχεύοντας σε παιδιά, νέους και μαθητές μέσα από την προπαγάνδα. Αυτό δημιούργησε μια ισχυρή αίσθηση της κοινοτικής οργάνωσης, όπως φάνηκε στα προγράμματα εκπαίδευσης της ναζιστικής νεολαίας (Hitlerjugend) (Welch 2007). Επιπλέον, όλοι οι πολίτες ενθαρρύνονταν να ενταχθούν στον στρατό και να συνδράμουν, έτσι, στην υπηρεσία του έθνους, πολεμώντας, αν χρειαζόταν, τους εχθρούς του γερμανικού έθνους που παρεμπόδιζαν την πρόοδο και την επέκτασή του (Welch 2007).

Στο πλαίσιο της εντεινόμενης προπαγάνδας, Εβραίοι μαέστροι και μουσικοί, όπως ο Bruno Wolter και ο Otto Klemperer, απολύθηκαν με συνοπτικές διαδικασίες ή εμποδίζονταν να παίξουν. Η κινηματογραφική βιομηχανία και το ραδιόφωνο «καθαρίστηκαν» γρήγορα από Εβραίους και πολιτικούς αντιπάλους των Ναζί. Αριστεροί συγγραφείς, όπως ο Bertolt Brecht, ο Thomas Mann και άλλοι, σταμάτησαν να εκδίδουν, ενώ πολλοί έφυγαν από τη χώρα. Συνολικά, περίπου δύο χιλιάδες άνθρωποι που δραστηριοποιούνταν στις τέχνες και στα γράμματα μετανάστευσαν από τη Γερμανία από το 1933 και εξής (Evans 2006).

2.3 Το μουσικό επιμελητήριο του Τρίτου Ράιχ

Το Υπουργείο Διαφωτισμού και Προπαγάνδας απαρτίζονταν από δύο τμήματα: το Κεντρικό Γραφείο Προπαγάνδας του Κόμματος και το Πολιτιστικό Επιμελητήριο του

Ράιχ (Reichkulturkammer, RKK). Το τελευταίο ήταν αυτό που φρόντιζε για τον έλεγχο και τον συντονισμό της πολιτιστικής ζωής. Αρχικά, το ραδιόφωνο, ο τύπος, το θέατρο, η ενεργή προπαγάνδα και ο κινηματογράφος αποτελούσαν τα πέντε τμήματα του Πολιτιστικού Επιμελητηρίου. Στην συνέχεια, τα τμήματα αυξήθηκαν σε έντεκα (μέχρι το 1938) και έφτασαν τελικά τα δεκατέσσερα (έως το 1942) (Kater 1996). Μέσα σε αυτό το κλίμα καταναγκασμού, γεννήθηκαν ιδεολογίες και εφαρμόστηκαν κανονισμοί που υπέβαλλαν τις τέχνες σε μια διαδικασία αποκάθαρσης. Επί παραδείγματι, η θεματολογία της λογοτεχνίας επαναπροσανατολίστηκε προς θέματα ηρωισμού και πίστης, καθώς ο Hitler πίστευε πως ο γερμανικός λαός έπρεπε να είναι οργανωμένος και αδιαίρετος (Welch 2014).

Η μουσική υπήρξε όπλο στην εκστρατεία της προπαγάνδας του Τρίτου Ράιχ, καθώς ο Hitler και ο Goebbels έβαλαν τα θεμέλια για τη δημιουργία ενός τμήματος εντός του Πολιτιστικού Επιμελητηρίου που θα αφορούσε αποκλειστικά στη μουσική, το λεγόμενο Μουσικό Επιμελητήριο του Ράιχ (Reichsmusikkammer, RMK) (Kater 1996), το οποίο εφάρμοζε όλες τις πολιτικές που όριζε το Υπουργείο Προπαγάνδας (Levi 1994). Το νέο αυτό τμήμα εγκαινιάστηκε στις 22 Σεπτεμβρίου 1933 και αποσκοπούσε στον έλεγχο των διαδικασιών παραγωγής και πρόσληψης της μουσικής, έντεχνης και λαϊκής, στην ανάδειξη της γερμανικής μουσικής κληρονομιάς και στην προβολή συνθετών και μουσικών ερμηνευτών, οι ιδέες και οι αισθητικές προτάσεις των οποίων ευθυγραμμίζονταν με τις ιδέες του ναζισμού (Meyer 1991). Σύμφωνα με το RMK, η μουσική όφειλε να συνδυάζει στοιχεία της γερμανικής μουσικής παράδοσης με ιδέες συμβατές με τη ναζιστική κοσμοθεωρία, διευκολύνοντας τη διάδοσή τους σε ολόκληρη την Γερμανία (Welch 2014).

Αμέσως μετά την ίδρυσή του, το RMK ξεκίνησε την παραδοσιακή πολιτική της συστράτευσης των επαγγελματιών μουσικών κάτω από την αιγίδα του και απαίτησε την καταβολή μηνιαίων τελών συνδρομής από μέρους τους. Επίσης, το RMK συνέβαλε στον καθορισμό ενός επαγγελματικού κώδικα, οργανώνοντας δοκιμαστικά τεστ μουσικής ικανότητας προς εξάλειψη των ερασιτεχνών και των απατεώνων. Ακόμη, χορήγησε άδεια για να ταξιδεύουν οι μουσικοί της Γερμανίας στο εξωτερικό και τους παρείχε χορηγίες (Kater 1996). Για τη δημιουργία νέων θέσεων εργασίας, περιόρισε τον αριθμό των αλλοδαπών μουσικών ερμηνευτών στη Γερμανία, προκειμένου να δοθούν περισσότερες δουλειές στους γηγενείς μουσικούς (Kater 1996). Με αυτόν τον τρόπο, το RMK βοήθησε και προώθησε πολλούς Γερμανούς

μουσικούς, οι οποίοι, σε αντάλλαγμα, όφειλαν να γίνουν μέλη της συγκεκριμένης οργάνωσης και να υπηρετήσουν, με τις μουσικές τους ικανότητες, τους κυβερνητικούς στόχους (Meyer 1991).

Με τον καιρό, οργανώθηκαν παραρτήματα του RMK σε κάθε περιφέρεια της Γερμανίας, κάθε ένα από τα οποία περιελάμβανε ξεχωριστά επιμέρους τμήματα για τους συνθέτες, τους μουσικούς και τους καθηγητές μουσικής, τις δημόσιες συναυλίες, τη χορωδιακή και τη λαϊκή μουσική, τους μουσικούς εκδοτικούς οίκους και τις μουσικές επιχειρήσεις. Παράλληλα με το RMK δημιουργήθηκε ένας νέος οργανισμός, το Reichsmusikprüfstelle (γραφείο μουσικής τεκμηρίωσης του Ράιχ) υπό την αιγίδα του Υπουργείου Προπαγάνδας, με κύριο έργο να λογοκρίνει νέες μουσικές εκδόσεις και ηχογραφήσεις που εθεωρούντο ξένες προς το γερμανικό πνεύμα. Επίσης, θα επιτηρούσε το μελλοντικό μουσικό προγραμματισμό του Ράιχ (Levi 1994).

Επιπρόσθετα, το RMK υπαγόρευε το πού και το πότε θα πραγματοποιούνταν διάφορες μουσικές παραστάσεις. Οι μουσικοί χρειάζονταν την άδεια από τον πρόεδρο του RMK για να μπορέσουν να παίξουν σε μουσικές παραστάσεις του εξωτερικού. Ακόμα, πριν από οποιαδήποτε δημόσια παράσταση, οι μουσικοί που δεν ήταν μέλη του RMK και οι ερασιτέχνες μουσικοί, χρειάζονταν άδεια από αυτό για να συμμετέχουν (Sington & Weidenfeld 1943).

Ένας άλλος στόχος του RMK ήταν η βελτίωση της επαγγελματικής κατάστασης των αρίων μουσικών και ειδικότερα των αρίων συνθετών. Το RMK έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε μεταρρυθμίσεις που αφορούσαν στη μουσική εκπαίδευση της νεολαίας, την προετοιμασία και την καλλιέργεια νέων μουσικών. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930, αυξήθηκαν οι κρατικές δαπάνες για τους μουσικούς, κυρίως για μέλη ορχήστρας, ενώ το 1935 μειώθηκε η ανεργία των μουσικών λόγω των σταθερών μισθών και των αυξημένων ωρών εργασίας που τους πρόσφερε η κυβέρνηση (Music and the Holocaust χ.χ.). Από την άλλη μεριά, υπήρχαν αυστηροί περιορισμοί και κανονισμοί σε σχέση με τους μουσικούς που έχαιραν της εκτίμησης και της προστασίας του RMK, περιορισμοί που έφταναν μέχρι το σημείο να απαιτείται τα ονόματα των μουσικών να έχουν γερμανικό η «άριο» ήχο. Όσοι μουσικοί ήθελαν να αλλάξουν το όνομά τους, έπρεπε οπωσδήποτε να ενημερώσουν σχετικά το RMK (Meyer 1991). Σε αντάλλαγμα αυτών των ανελεύθερων περιορισμών, οι μουσικοί απολάμβαναν πολλά προνόμια, εξαργυρώνοντας την πίστη και την αφοσίωσή τους

στις ιδέες του Hitler και του ναζιστικού κόμματος (Meyer 1991). Στον αντίποδα, το RMK είχε δημιουργήσει έναν κατάλογο με ονόματα συνθετών και ερμηνευτών των οποίων η μουσική απαγορευόταν να ακουστεί στο Τρίτο Ράιχ. Οι περισσότεροι συνθέτες και μουσικοί ερμηνευτές αυτής της λίστας ήταν Εβραίοι, μη εντεταγμένοι στην «άρια κυρίαρχη φυλή». Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η λίστα αυτή αποδείχθηκε επιτυχής στην εκστρατεία της προπαγάνδας. Το Ράιχ έκανε πλύση εγκεφάλου στον γερμανικό λαό, αποκαλύπτοντας εκείνους που «μόλυναν» τον κόσμο της μουσικής (Levi 1994).

Πρώτος διευθυντής του νεοσύστατου RMK ήταν ο διάσημος μουσικοσυνθέτης Richard Strauss (Kater 1996). Ο Strauss δέχτηκε την προεδρία του RMK και, για πολλά χρόνια, οργάνωνε εκδηλώσεις για διάφορα ζητήματα, όπως για τον σεβασμό των πνευματικών δικαιωμάτων των μουσικών, αίτημα που έγινε πιο επιτακτικό από ποτέ κατά την εποχή του ραδιοφώνου. Ο Strauss ήταν απογοητευμένος από τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, επειδή δεν μπορούσε να υποστηρίξει τη έντεχνη γερμανική μουσική παράδοση απέναντι στον καταγιγισμό της λαϊκής μουσικής, των οπερετών, των μιούζικαλς και της τζαζ, καθώς και στην εμφάνιση της ατονικής και μοντέρνας μουσικής (Evans 2006). Για αυτόν τον λόγο, ο Strauss πληρούσε όλες τις προϋποθέσεις του διευθυντή του Μουσικού Επιμελητηρίου του Τρίτου Ράιχ, σύμφωνα με τον Goebbels, καθώς, εκτός των άλλων, θεωρείτο δεξιοτέχνης του πιάνου, είχε βαθιά γνώση της τέχνης του τραγουδιού, διέθετε εξαιρετικό μουσικό αυτί και κατανοούσε την επικοινωνιακή δύναμη της όπερας (ειδικότερα σε ό,τι αφορούσε στις δικές του όπερες) (Kater 1996). Στον λόγο που εκφώνησε ο Strauss στα εγκαίνια του RKK και του RMK στις 13 Φεβρουαρίου 1934, επεσήμανε ότι:

Το RKK —το όνειρο και ο στόχος όλων των Γερμανών μουσικών για δεκαετίες— δημιουργήθηκε στις 15 Νοεμβρίου 1933, αποτελώντας έτσι ένα σημαντικό βήμα στην κατεύθυνση της ανοικοδόμησης της συνολικής γερμανικής μουσικής ζωής μας. Σε αυτό το σημείο, αισθάνομαι υποχρεωμένος να ευχαριστήσω τον Καγκελάριο του Ράιχ, τον Adolf Hitler, και τον Υπουργό του Ράιχ Dr. Goebbels, στο όνομα ολόκληρου του μουσικού επαγγέλματος της Γερμανίας για τη δημιουργία του RKK, [...] αφού η κατάληψη της εξουσίας από τον Adolf Hitler δεν είχε μόνο ως αποτέλεσμα την αναμόρφωση της πολιτικής κατάστασης στην

Γερμανία αλλά και του πολιτισμού της· και δεδομένου ότι η Εθνική Σοσιαλιστική Κυβέρνηση δημιούργησε το RMK, είναι προφανές ότι η νέα Γερμανία δεν είναι πρόθυμη να αφήσει την καλλιτεχνική ζωή να παραμείνει στην απομόνωση· νέοι τρόποι και μέσα θα εξερευνηθούν για την αναβίωση του μουσικού μας πολιτισμού (Music and the Holocaust χ.χ).

Με τα λόγια αυτά εγκαινιάστηκε η αρχή μιας νέας φάσης της πολιτιστικής παραγωγής στη Γερμανία (Music and the Holocaust χ.χ.). Ωστόσο, ο Strauss απέτυχε να υπηρετήσει πιστά τις ναζιστικές ιδέες. Όταν, σύμφωνα με τον αντισημιτικό νόμο περί αποκλεισμού των Εβραίων μουσικών από το RMK τον Νοέμβριο 1933, ζητήθηκε από όλους τους Γερμανούς μουσικούς η συμπλήρωση ερωτηματολογίου με πολλές προσωπικές ερωτήσεις, δύο από τις οποίες σχετιζόνταν με τη φυλετική ταυτότητα και τη θρησκεία, ο Strauss δυσανασχέτησε και αρνήθηκε να συνδεθεί το όνομά του με τους αντισημιτικούς όρους των καταστατικών του RMK, θεωρώντας πως επρόκειτο για αναξιοπρέπεια. Λόγω αυτής της αντίθεσής του, η απαγόρευση των Εβραίων δεν αναφέρονταν ρητά στον νόμο, όταν αυτός τέθηκε σε ισχύ το 1933. Ακολούθως, ο Strauss κράτησε αποστάσεις από τις αντισημιτικές πρακτικές του RMK και ουδέποτε υπέγραψε επιστολές απέλασης καθόλη τη διάρκεια της θητείας του ως πρόεδρος (Kater 1996). Ο Strauss αντικαταστάθηκε στη θέση του διευθυντή του RMK από τον Peter Raabe, Γενικό Μουσικό Διευθυντή του Aachen και καθηγητή στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο του Aachen. Σε αντίθεση με τον Strauss, ο Raabe είχε μια πιο καχύποπτη ματιά απέναντι στη μοντέρνα μουσική, γεγονός που εκμεταλλεύτηκε ο Goebbels για να τον κάνει υποχείριό του (Levi 1994). Επίσης, ο Raabe θεωρήθηκε από τον Goebbels ιδανικότερος για τη θέση αυτή, επειδή ήταν φανατικός οπαδός του Hitler και αφοσιωμένος στα ιδεώδη του ναζισμού. Τον Δεκέμβριο του 1939, έναν χρόνο αφότου οι ηγέτες του RMK είχαν μιλήσει με υπερηφάνεια περί της «εξαφάνισης» των Εβραίων από την «πολιτιστική ζωή» της Γερμανίας, ο Goebbels παραπονέθηκε ότι «οι Εβραίοι προσπαθούσαν, για άλλη μια φορά, να εισέλθουν στην πολιτιστική ζωή, με ιδιαίτερη αναφορά σε καλλιτέχνες μικτής καταγωγής. Το 1936, μια λίστα του RMK είχε σημειώσει 2.202 μέλη για απέλαση: 1.738 ως Εβραίους, 413 ως Εβραίους κατά το ήμισυ της καταγωγής τους και 48 ως Εβραίους κατά το ένα τέταρτο της καταγωγής τους (Steinweis 1996). Όσον

αφορά στους μικτούς γάμους, οι Ναζί κατέστησαν σαφές ότι οι καλλιτέχνες με Εβραίους/ες συζύγους έθεταν σε κίνδυνο τη θέση τους. Στις αρχές του 1939, ο Goebbels υπαγόρευσε ότι οποιοσδήποτε μουσικός είχε παντρευτεί με Εβραίο/α, έπρεπε να αντιμετωπίζεται ως «μισός Εβραίος» και να αποβάλλεται αμέσως από το RMK (Kater 1996).

2.4 Αντισημιτισμός στην μουσική

Το ναζιστικό κόμμα, ήδη από την άνοδό του στην εξουσία, τάχθηκε εναντίον οποιουδήποτε πολιτιστικού προϊόντος που θεωρούσε ασύμβατο με το γερμανικό πνεύμα και το γερμανικό έθνος. Καθώς νέα είδη μουσικής άρχισαν να γίνονται όλο και πιο δημοφιλή στη Γερμανία, ειδικά η ατονική μουσική και η τζαζ, το συντηρητικό μουσικό κατεστημένο άρχισε να αισθάνεται ότι απειλείται. Οι Ναζί θεώρησαν ότι η μουσική είχε νοθευτεί με ξένες, μη γερμανικές επιρροές και αυτή η «νοθεία» έπρεπε να σταματήσει πριν δηλητηριάσει το γερμανικό έθνος. Η τζαζ θεωρήθηκε ότι προκαλούσε φυλετικές εντάσεις (Kater 1996) ενώ η ατονική μουσική θεωρήθηκε εκφυλισμένη και εν δυνάμει απειλή για την κοινωνία. Ακόμη και η χριστιανική θρησκευτική μουσική αντιμετωπιζόταν με καχυποψία, καθώς αναγνώριζαν σε αυτήν το ενδεχόμενο ενός είδους πολιτισμικής «παλινδρόμησης» που θα μπορούσε να έχει αρνητικές επιπτώσεις στην πνευματική πρόοδο και την πολιτισμική «εξέλιξη» των Γερμανών (Sweers 2005).

Ο Alfred Rosenberg, το 1928, επηρεασμένος από το βιβλίο του Hitler *Ο Αγών μου*, δημιούργησε μια οργάνωση για τον γερμανικό πολιτισμό που συνδέθηκε στενά με το ναζιστικό κόμμα. Η αποστολή αυτής της οργάνωσης, που ονομάστηκε Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK, Σύνδεσμος Αγώνα για τον Γερμανικό Πολιτισμό), ήταν να «καθαρίσει» τη γερμανική κουλτούρα από στοιχεία που γίνονταν κατανοητά ως επιμολύνσεις (π.χ. χρωματικότητα στη μουσική) και να προσδώσει στη γερμανική τέχνη «φυλετικά καθορισμένα χαρακτηριστικά» (Etlin 2002). Έτσι, η μουσική που προερχόταν από δημιουργούς Εβραίους, κομμουνιστές, μοντερνιστές, φεμινίστριες, καθώς και από αφροαμερικάνους συνθέτες της τζαζ θεωρήθηκε «μη γνήσια» τέχνη και εκφυλισμένη μουσική, μη αποδεκτή από την άρια φυλή. Σε κάθε περίπτωση, απώτερος στόχος του KfdK ήταν να χρησιμοποιήσει τη γερμανική

κουλτούρα για να κερδίσει υποστηρικτές από τις υψηλές τάξεις της γερμανικής κοινωνίας (Steinweis 1996).

Ο Hans Ziegler, σημαντικός εκπρόσωπος του KfdK και αναπληρωτής επικεφαλής του ναζιστικού κόμματος, είχε δηλώσει: «Εδώ και χρόνια, σε σχεδόν όλους τους τομείς του πολιτισμού, η επιρροή των “εξωγήινων φυλών” επικρατεί και απειλεί να υπονομεύσει την ηθική δύναμη του γερμανικού λαού. Μεταξύ αυτών, υπήρξαν σημαντικά πράγματα, όπως η μουσική για μπάντες τζαζ και κρουστά, οι χοροί των νέγρων. Τα τραγούδια και η μουσική νέγρων, τα οποία ταιριάζουν με την προσωπικότητα του νέγρου, αποτελούν χαστούκι στις γερμανικές πολιτιστικές ευαισθησίες. Το να κάνουμε ό,τι είναι δυνατόν για να αποτρέψουμε αυτά τα σημάδια αποσύνθεσης είναι προς το συμφέρον της διατήρησης και ενίσχυσης του γερμανικού έθνους» (Etlin 2002, 52). Ο Ziegler ανήκε στον κύκλο του Saalecker Kreis, μια οργάνωση θεωρητικών του εθνικοσοσιαλισμού, μεταξύ αυτών οι Paul Schulze-Naumburg, Hans F. K. Gunther και Ferdinand Clauss, που είχε ξεκινήσει να δραστηριοποιείται ήδη από το 1929 (Etlin 2002). Οι ιδεολογίες της οργάνωσης αυτής για την τέχνη ευθυγραμμίστηκαν με τις ιδεολογίες του ναζιστικού κόμματος και επηρέασαν τους στόχους του KfdK. Έτσι, ακόμα και πριν το 1933, ο KfdK είχε οργανώσει διαδήλωση ενάντια στον «πολιτισμικό μπολσεβικισμό», όπως και ενάντια στις όπερες του Krenek Johann και του Kurt Weill (Etlin 2002, 52).

Μάλιστα, το 1932, όταν οι ηγέτες του KfdK οργάνωσαν συναυλίες προς τιμήν διακεκριμένων Γερμανών μουσικοσυνθετών, όπως των Handel, Bach, Mozart και Beethoven, πολλοί Ναζί συνεισέφεραν οικονομικά στο κίνημα. Για αυτές τις συναυλίες προσλήφθηκαν πολλοί άνεργοι Γερμανοί μουσικοί, με αποτέλεσμα το KfdK και το ναζιστικό κόμμα να κερδίσει υποστηρικτές (Kater 1996). Ο απώτερος στόχος αυτών των συναυλιών ήταν το φιλτράρισμα της μουσικής του γερμανικού πολιτισμού από παράγοντες που σχετίζονταν με την εβραϊκή φυλή (Steinweis 1996).

Το KfdK είχε ηγετικό ρόλο στα πρώτα χρόνια του ναζιστικού καθεστώτος. Απέλυσε πολλούς μουσικούς κομμουνιστές, σοσιαλδημοκράτες και Εβραίους. Την ίδια χρονιά, στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου, απολύθηκαν είκοσι άτομα και αντικαταστάθηκαν από οπαδούς του ναζιστικού καθεστώτος. Το 1933, οι εκκαθαρίσεις άρχισαν να γίνονται πιο βίαιες με αφορμή και τη δημοσίευση του «Νόμου για την Ανασύσταση της Δημόσιας Διοίκησης» (Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums), οπότε και στοχοποιήθηκαν έργα

έντεχνης μουσικής Εβραίων συνθετών (Etlin 2002). Έτσι, πολλές υπηρεσίες του Τρίτου Ράιχ απέλυσαν όλους τους Εβραίους υπαλλήλους που ήταν σε θέση ισχύος. Για τον ίδιο λόγο και στις τέχνες, οι Εβραίοι άρχισαν να απολύονται, από την άνοιξη του 1933, καθώς είχαν μεγάλη επιρροή στην πολιτιστική ζωή της Γερμανίας. Μάλιστα, μετά την προσάρτηση της Αυστρίας στη ναζιστική Γερμανία τον Μάρτιο του 1938, από την Κρατική Όπερα της Βιέννης απολύθηκαν οι δώδεκα Εβραίοι μουσικοί της (Kater 1996). Παρά το γεγονός ότι δεν επιτρεπόταν στους Εβραίους να γίνουν μέλη του RMK, τους δόθηκε άδεια να ξεκινήσουν τη δική τους οργάνωση, το λεγόμενο Kulturbund deutscher Juden. Η σκοπιμότητα αυτής της ενέργειας είχε να κάνει με τα σχέδια προπαγάνδας του ναζιστικού καθεστώτος, καθώς δημιουργούσε χάσμα μεταξύ των Εβραίων και Γερμανών χριστιανών μουσικών (Levi 1994).

Εκτός από τη μουσική, και η μουσικολογία «καθαρίστηκε» από πολιτικά και φυλετικά ανεπιθύμητους παράγοντες. Για να προωθήσουν τις ναζιστικές ιδέες, πολλοί μουσικολόγοι που ευθυγραμμίζονταν με τις ιδέες αυτές, στα άρθρα, στα βιβλία και στα μανιφέστα τους, προχώρησαν σε επιστημονικά τεκμηριωμένες κρίσεις σχετικά με το ποια μουσική ήταν αποδεκτή (*arteigene Musik*) και ποια όχι (*artfremde Musik*) (Meyer 1978). Προκειμένου να κάνουν τη μουσική συμβατή με τα ιδεώδη του ναζιστικού καθεστώτος, οι μουσικολόγοι αυτοί προχώρησαν στην ιστοριογραφική αναθεώρηση του μουσικού παρελθόντος της Γερμανίας, επανεκτιμώντας τα διάφορα μουσικά στυλ, τους συνθέτες, ακόμα και αυτά τα ίδια τα μουσικά όργανα. Οι μουσικολόγοι συνέβαλαν, κατ' αυτόν τον τρόπο, στη δημιουργία του «μύθου» της ναζιστικής τέχνης, προκειμένου να προβάλλουν μια νέα μουσική κουλτούρα, ικανή να στηρίξει τη δύναμη και τις ιδέες του ναζιστικού καθεστώτος.

Μια άλλη συνεισφορά της μουσικολογίας στην υπηρεσία του Εθνικοσοσιαλισμού αφορούσε στην προσδιοριστική διάκριση μεταξύ γερμανικής και «ξένης» μουσικής, αντλώντας από προϋπάρχουσες ιδέες σχετικά με την επιβλαβή εβραϊκή επίδραση στη μουσική, όπως αυτές που εκφράζονται στο δοκίμιο “*Das Judentum in der Musik*” (Ο Ιουδαϊσμός στη μουσική) του Wagner. Δημοσιευμένο το 1869, το κείμενο αυτό παρουσίαζε τον Εβραίο ως δαιμονικό ανωφελές παράσιτο, ως αντίπαλο. Από την άλλη μεριά, η ίδια η μουσική του Wagner χρησιμοποιήθηκε από τη μηχανή της ναζιστικής προπαγάνδας για να δημιουργήσει μια καθηλωτική συναισθηματική ατμόσφαιρα σε μαζικές συναντήσεις και σε ραδιόφωνικές μεταδόσεις (Moller 1980). Επιπλέον, αν και ο ίδιος ο Wagner είχε ήδη πεθάνει πριν

από την άνοδο του Τρίτου Ράιχ, τόσο το κειμενικό όσο και το μουσικό του έργο του χρησιμοποιήθηκε ως εχέγγυο των λεγομένων του ίδιου του Hitler, ο οποίος τον αναγνώριζε ως «τον μοναδικό προκάτοχό του» (Jacobs 1941). Έχοντας ιδέες όπως αυτές του Wagner ως προηγούμενο, ο Εβραίος χαρακτηρίστηκε ως «ο αντίθετος μύθος», διαφημίστηκε ως «ο σκοτεινός αντίπαλος των Γερμανών πεφωτισμένων» (Lichtmensch), ενσαρκώνοντας την αποσύνθεση του σύγχρονου πολιτισμού και την αποξένωση του ανθρώπου και του καλλιτέχνη από την κοινότητα —συνθήκες που ο Εθνικοσοσιαλισμός είχε σκοπό να εξαλείψει. Έτσι, ο Εβραίος, ως «βράκιλος» και «παράσιτο», ως «ο ρύπος του αίματος», και ο «καρκίνος», έπρεπε να αφαιρεθεί από το σώμα των ανθρώπων (Meyer 1991).

Οι θέσεις αυτές επικοινωνήθηκαν μέσω διακεκριμένων μουσικολογικών περιοδικών, όπως το περιοδικό *Zeitschrift für Musik*. Στο πλαίσιο του στόχου των Ναζί για φυλετική καθαρότητα και του απόλυτου αποκλεισμού των Εβραίων από τη μουσική ζωή της Γερμανίας, στο Ντύσσελντορφ διοργανώθηκε ένα μικρό φεστιβάλ, οι *Γερμανικές Μέρες Μουσικής* (Reichsmusiktage), με θέμα την «Εκφυλισμένη Μουσική», το οποίο έθετε στο στόχαστρο την τζαζ, τη μουσική των μαύρων και των Εβραίων (Shirakawa 1992). Το γεγονός ότι ο Hitler ανέβηκε στην εξουσία το 1933, κοντά στην 50^η επέτειο του θανάτου του Wagner (13 Φεβρουαρίου 1883), και ότι το φεστιβάλ στο Ντύσσελντορφ πραγματοποιήθηκε δύο μέρες μετά τα 125^α γενέθλια του (Μάιος του 1938) ήταν συμβολικής σημασίας και προβλήθηκε ως το έναυσμα για μια πολυαναμενόμενη πολιτιστική επανάσταση (Etlín 2004). Ο επικεφαλής της διοργάνωσης του φεστιβάλ, Hans Ziegler, στην ομιλία του, επεσήμανε ότι ο ηρωισμός της άριας φυλής ήταν ανώτερος από αυτόν του μπολσεβικισμού και του Ιουδαϊσμού, τους οποίους χαρακτήρισε ως δυνάμεις του σκότους. Για μια ακόμη φορά χρησιμοποιήθηκε ο Wagner και χαρακτήρες από τα έργα του (π.χ. Alberich, Beckmesser, Kundry), προκειμένου να καθυβριστεί η εβραϊκή φυλή. Επίσης, επικαλέστηκε εννοιολογικές αναφορές από την όπερά του Wagner *Parsifal*, συνδεδεμένες με λέξεις όπως “rein” (καθαροί) και “heil” (αλώβητοι), προκειμένου να χαρακτηρίσει τη φυλετική ανωτερότητα των Γερμανών. Στην ομιλία του Ziegler, έγινε αναφορά, μεταξύ άλλων, και στον Arnold Schoenberg, στο πλαίσιο της επισήμανσης πως η ατονικότητα στη μουσική είναι τσαρλατανισμός, καθώς παραβιάζει τον απαράβατο νόμο της τριτόδμητης αρμονίας. Η επέκταση της αρμονίας, πέρα από τα όρια της τριτόδμητης συγχορδίας, θεωρούσε ότι οδηγεί σε

υποτίμηση της τονικότητας και άρα λειτουργεί ως παράγοντας εκφυλισμού του γερμανικού πολιτισμού (Etlin 2002). Καθώς κύριος εκφραστής αυτού του εκφυλισμού ήταν ο Εβραίος Schoenberg, η ατονικότητα θεωρήθηκε όχι απλά εκφυλισμός, αλλά ειδικά εβραϊκός εκφυλισμός (Kater 1996). Στην ίδια ομιλία, ο Ziegler τόνισε ότι η νέα τάξη πραγμάτων «οφείλει να φέρει μια σαφή απόφαση για τη μουσική: ό,τι είναι άρρωστο, νοσηρό και εξαιρετικά επικίνδυνο στη δικιά μας μουσική, πρέπει, για τον λόγο αυτόν, να εξαλειφθεί» (Etlin 2002, 60). Τέτοιοι επικίνδυνοι συνθέτες θεωρήθηκαν οι Paul Hindemith, Alban Berg, Ernst Toch, Hanns Eisler, Ernst Krenek, Arnold Schoenberg, Franz Scherker, Kurt Weill και Igor Stravinsky (Etlin 2002). Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιδίωξη των προγραμματικών στόχων του φεστιβάλ του Ντύσσελντορφ συνεχίστηκε την ίδια χρονιά στο «Μουσικό Φεστιβάλ του Ράιχ», οι οργανωτές του οποίου το είδαν ως μια ακόμα ευκαιρία προκειμένου να υπονομεύσουν το κύρος συνθετών όπως των Stravinsky, Hindemith, Korngold και Schoenberg (Meyer 1991). Βέβαια, πρέπει να αναφερθεί ότι στο συγκεκριμένο φεστιβάλ υπήρχαν ατομικοί θάλαμοι ακρόασης (individual audio booths), οι οποίοι επέτρεπαν στους επισκέπτες να ακούσουν δείγματα αυτής της «εκφυλισμένης μουσικής» (Kater 1996).

Μέχρι το 1937, ο Goebbels ήλεγχε την εισροή «ανεπιθύμητης και επικίνδυνης» μουσικής από το εξωτερικό και κυρίως της τζαζ. Ωστόσο, από το 1939, το Reichmusikprüfstelle ήλεγχε εκτός από την ξένη μουσική, και τη γερμανική μουσική, δηλαδή, όλα τα μουσικά έργα που παράγονταν στη χώρα. Στο πλαίσιο αυτό, ο Raabe επιχείρησε να προτείνει ένα ρυθμιστικό πλαίσιο για τη σύνθεση τζαζ μουσικής, συμβατής προς τη ναζιστική κουλτούρα, ενθαρρύνοντας γνωστούς πρώην μουσικούς της τζαζ να ευθυγραμμίσουν τη μουσικοσυνθετική τους πρακτική με το ναζιστικό γούστο (Pitner 2014). Παράλληλα, ο Oskar Joost, μουσικός και μέλος του Ναζιστικού Κόμματος, ήλεγχε τη νέα τζαζ που ακουγόταν από το ραδιόφωνο, παιζόταν στις συναυλίες και ηχογραφούνταν στη ναζιστική Γερμανία. Παρά τους χαλαρούς επίσημους ελέγχους, τα μέλη του ναζιστικού κόμματος ήλεγχαν συχνά, άμεσα ή έμμεσα, θέατρα και κλαμπ, όπου θα μπορούσε να παίζεται τζαζ μουσική, απαγορεύοντας, έτσι, με πιο έμμεσο τρόπο, και τις τζαζ συναυλίες. Την ίδια στιγμή, η Gestapo έκανε συχνές περιπολίες σε κλαμπ τζαζ μουσικής, για να διασφαλιστεί ότι δεν υπήρχε «εκφυλισμένη» μουσική στη λίστα του ρεπερτορίου τους. Οι πρωτοβουλίες αυτές είχαν ως συνέπεια τον εκτοπισμό της τζαζ στην υπόγεια σκηνή.

Έτσι, πέρα από τους τζαζ μουσικούς που συμμορφώθηκαν με τις ναζιστικές αρχές και άρχισαν να επεξεργάζονται αναλόγως τη μουσική και το ύφος των έργων τους, υπήρχαν ορισμένα τζαζ συγκροτήματα που έπαιζαν ξένη τζαζ μουσική στα κρυφά, έχοντας σαφείς επιρροές από καταξιωμένους εκπροσώπους της τζαζ σκηνής στο εξωτερικό, όπως οι Hot Boys, Swing Boys ή Lotter Boys και (γυναικεία αντίστοιχα) οι Swing Girls, Swing Babies ή Jazzkatzen. Τα συγκροτήματα αυτά δεν πέρασαν απαρατήρητα από τους Ναζί και το 1940 συνελήφθησαν τριάντα ένας νέοι μουσικοί της swing. Το 1941, ένα ολόκληρο κοινό τζαζ συναυλίας συνελήφθη από το Sicherheitsdienst (την υπηρεσία ασφαλείας των SS) και την Gestapo. Οι περισσότεροι που συλλαμβάνονταν στέλνονταν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης (Pitner 2014). Ήταν τέτοιος ο στραγγαλισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας από το ναζιστικό καθεστώς και τέτοια η «σίγαση» που επιβλήθηκε στους δημιουργούς και τα έργα τους, που εκείνη την περίοδο πολλοί δημιουργοί αναγκάστηκαν να αυτοεξοριστούν και να μεταναστεύσουν στις Η.Π.Α., όπως έκανε ο Kurt Weill (Etlin 2002).

2.5 Η γερμανική λαϊκή μουσική και η προπαγάνδα

Κατά τη ναζιστική περίοδο, ένα είδος μουσικής που θεωρήθηκε σημαντικό για την κοινή μουσική κουλτούρα ήταν η λαϊκή μουσική. Οι Ναζί ενσωμάτωσαν στη λαϊκή μουσική θέματα από τη μυθολογία και την καταγωγή του γερμανικού έθνους (Cathcart 2006). Η λαϊκή μουσική επηρεάστηκε από τη ναζιστική ιδεολογία με τους πιο παράδοξους τρόπους. Παραστάσεις λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής και χορού φιλοξενήθηκαν από το KfdK, αν και ο ίδιος ο Goebbels περιέργως τις περιφρονούσε (Pitner 2014).

Το δοκίμιο του Fritz Stein, καθηγητή μουσικολογίας στη Βρέμη, *Σχετικά με τη φύση της γερμανικής μουσικής*, εξηγούσε πώς η λαϊκή μουσική ήταν η βάση για την ενοποίηση ενός, κατά κάποιον τρόπο, διαιρεμένου έθνους (Cathcart 2006). Η «αγνότητα» του γερμανικού έθνους, η μουσική, το ιερό σύμβολο του γερμανικού Volk, ήταν, επίσης, μέσο εθνικής πολιτιστικής άμυνας σε έναν εχθρικό κόσμο. Με την παγκόσμια αναγνώριση της γερμανικής μουσικής, δόθηκε η δυνατότητα στη χώρα για τη διαμόρφωση μιας «νέας γερμανικής αυτοκρατορίας». Με την «παγκόσμια αναγνώριση της γερμανικής μουσικής», ήρθε η δυνατότητα για τη γερμανική μουσική να χρησιμοποιηθεί ως συνδετικός ιστός για μια νέα γερμανική

αυτοκρατορία. Πραγματικά, στρατιωτικές εκστρατείες σε περιοχές όπως η Πολωνία ή η Ουκρανία παρακίνησαν Γερμανούς μουσικολόγους να πιέσουν περισσότερο για να υπάρξει εκπαίδευση στην παραδοσιακή μουσική ως μέσο για να εδραιωθεί η πολιτισμική ενοποίηση των πρόσφατα προσαρτημένων ανατολικών εδαφών (Cathcart 2006).

Μια άλλη άποψη του ρόλου της λαϊκής μουσικής στο Τρίτο Ράιχ αφορά στην ιδέα του ίδιου του Hitler περί «εθνικού τραγουδιού» ως έκφρασης αυτού που ο ίδιος ονόμαζε το «εθνικό ιδεώδες», δηλαδή, το αίσθημα εθνικής ταυτότητας που ήταν ταυτόχρονα σύγχρονο και ιστορικό, και το οποίο μπορούσε να δώσει πίσω στη Γερμανία το κύρος που είχε πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Kater 1996). Το εθνικό τραγούδι αποτελούσε για τον Hitler σύμβολο αυτού του εθνικού ιδεώδους, επενδεδυμένο με την εγγενή αξία του γερμανικού πολιτισμού και των φυλετικών του χαρακτηριστικών. Προκειμένου να εμπνεύσει υψηλά εθνικά αισθήματα στον λαό, το λαϊκό τραγούδι έπρεπε να επαναπροσδιοριστεί και να προσαρμοστεί επί μιας νέας βάσης, ικανής να συμβάλλει στην ιδέα της ανθρώπινης κοινότητας (Volksgemeinschaft) (Meyer 1996). Έτσι, το νέο γερμανικό λαϊκό τραγούδι απέκτησε έναν χαρακτήρα που κανένα λαϊκό τραγούδι δεν είχε στο παρελθόν. Έχοντας θεματολογικά τις ρίζες του στα πρώιμα πρωσικά εμβατήρια, λόγω του ένδοξου ηρωικού περιεχομένου τους, ενθαρρύνε τον θάνατο και τον πόνο, ενώ ταυτόχρονα προσέφερε παρηγοριά και ένωνε το γερμανικό έθνος (Herzstein 1978). Σε αυτό το πλαίσιο, δημοφιλή πρωσικά και αυστριακά εμβατήρια χρησιμοποιήθηκαν από το ναζιστικό κόμμα, λόγω των συμβατικών μουσικών χαρακτηριστικών τους, για να σκληραγωγήσουν τους στρατιώτες και να τους ενθαρρύνουν στον θάνατο και στην καταστροφή (Moller 1980). Τραγούδια μάχης, που αναφέρονταν κυρίως στις ένοπλες δυνάμεις, δημοσιοποιήθηκαν και εκδόθηκαν σε εγχειρίδια από το Υπουργείο Προπαγάνδας και το RMK. Επιπρόσθετα, κάθε Κυριακή, οι ραδιοφωνικοί σταθμοί μετέδιδαν λαϊκά γερμανικά τραγούδια και συναυλίες για τους στρατιώτες (Meyer 1991). Βαγκνερικά θέματα και μελωδίες της Πρωσίας συνδυάστηκαν για να δημιουργήσουν νέα μαχητικά τραγούδια για τους SS και SA (Sturm Abteilung). Με εντολή του Goebbels, τα πρώτα χρόνια του πολέμου, το ραδιόφωνο διέκοπτε τις εκπομπές του για να ανακοινώσει τις νίκες του γερμανικού στρατού, μεταδίδοντας στην αρχή πανηγυρικές μελωδίες από τρομπέτες και ύστερα ένα μικρό μέρος του συμφωνικού ποιήματος *Les Preludes* του Franz Liszt. Οι ανακοινώσεις αυτές

ολοκληρώνονταν με το εμβατήριο *Denn wir fahren gegen England* (Βαδίζουμε εναντίον της Αγγλίας), το διασημότερο εμβατήριο του πολέμου, γραμμένο από τον Herms Niel. Μάλιστα, μία μέρα μετά την γερμανική εισβολή στην Πολωνία, το γερμανικό αυτό εμβατήριο έπαιζε στο γερμανικό ραδιόφωνο και επαναλαμβανόταν καθημερινά μέχρι το τέλος της εκστρατείας αυτής (Moller 1980).

Το νέο λαϊκό τραγούδι είχε ποικίλη θεματολογία (π.χ. οι Ναζί, οι στρατιώτες, ο πόλεμος κ.ά.), κάλυπτοντας ιστορικά γεγονότα τουλάχιστον ενός αιώνα και παρουσιάζοντας πτυχές της ζωής αλλά και των αξιών ενός στρατιώτη, όπως το καθήκον, η πίστη, η γενναιότητα και η συντροφικότητα (Russel 2002). Όπως ήταν αναμενόμενο, ένα άλλο θέμα των λαϊκών τραγουδιών ήταν η πατρίδα, υπογραμμίζοντας το ιδιαίτερο της ταυτότητας του γερμανικού έθνους και λειτουργώντας προπαγανδιστικά (Sweers 2005). Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, το λαϊκό γερμανικό τραγούδι εξελίχθηκε σε όπλο που τόνωνε το αίσθημα υπεροχής και μοναδικότητας του γερμανικού έθνους. Για αυτόν τον λόγο, χρησιμοποιήθηκε από πολλούς οργανισμούς σε όλη τη Γερμανία, ειδικά από τη ναζιστική νεολαία, καθώς οι νέοι ήταν το ιδανικό κοινό για τη διάδοση των ναζιστικών ιδεολογιών στην κοινωνία. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν ο επίσημος ύμνος *Es rittern die morschen Knochen* της ναζιστικής νεολαίας. Οι στίχοι ήταν γραμμένοι για να ικανοποιήσουν και να προκαλέσουν ιδιαίτερα συναισθήματα στους νέους, συναφή με τις ιδέες του ναζιστικού κόμματος. Την ίδια στιγμή, η μουσική του τραγουδιού ήταν τέτοια ώστε να υποστηρίζει το ναζιστικό μήνυμα των στίχων (Baird 1992). Δύο άλλα παρόμοια τραγούδια, το *Vorwärts! Vorwärts!* (Εμπρός! Εμπρός!) σε μουσική του Hans-Otto Borgmann και στίχους του Baldur von Schirach (Pages, O'Sickey & Rhiel 2008) και το *Deutschland, Erwache!* (Γερμανία, ξύπνα!) του Hans Granber, ήταν, επίσης, διάσημα τραγούδια του ναζιστικού κόμματος (Murdoch 1990).

Η παράδοση της τακτικής εκτέλεσης μουσικής μέσα στα γερμανικά νοικοκυριά (Hausmusik), η οποία εδραιώθηκε ήδη από τον 19^ο αιώνα, ήταν ένας άλλος τομέας της μουσικής που χρησιμοποίησαν οι Ναζί ως εργαλείο για την προπαγάνδα τους (Pitner 2014). Παρά το γεγονός ότι, μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η πρακτική της Hausmusik θεωρούνταν προνόμιο των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων —δεν είχαν όλα τα αστικά γερμανικά νοικοκυριά την οικονομική δυνατότητα να έχουν στην κατοχή τους πιάνο ή να έχουν κάποιο μέλος της οικογένειας που να παίζει κάποιο μουσικό όργανο— η άποψη αυτή άρχισε να μεταστρέφεται (Kater 1996). Έτσι, ενώ

στο παρελθόν η μουσική ήταν προνόμιο των εύπορων ή ακουγόταν σε συναυλίες, η Hausmusik έδωσε τη δυνατότητα σε ερασιτέχνες να φέρουν τη μουσική μέσα στο σπίτι τους. Το επίπεδο της εκτέλεσης δεν ήταν πολύ υψηλό, όμως έθεσε τα θεμέλια για την καθημερινή ενεργητική παρουσία της μουσικής στις ζωές των Γερμανών (Applegate 2004). Το γεγονός αυτό καλλιέργησε στους Γερμανούς την άποψη ότι η δυτική μουσική ήταν δική τους ιδιοκτησία, μια άποψη που δεν ήταν και τελείως αδικαιολόγητη, δεδομένης της μακραίωνης ιστορίας επιτυχημένων και πρωτοπόρων Γερμανών συνθετών που εθεωρούντο Γερμανοί «ήρωες» της μουσικής, όπως ο Bach, ο Beethoven και ο Wagner. Μάλιστα, ο Wagner υποστήριξε αυτήν την άποψη περί γερμανικής «ιδιοκτησίας» της δυτικής μουσικής, ισχυριζόμενος ότι «ο Γερμανός έχει το αποκλειστικό δικαίωμα να αποκαλείται μουσικός» (Kater 1996, 131). Οι Ναζί επένδυσαν στη γερμανική παράδοση της Hausmusik για να διαδώσουν τη δική τους ιδεολογία. Επί παραδείγματι, ο θεσμός της «ημέρας γερμανικής μουσικής» (Tag der deutschen Hausmusik) ήταν μια από τις δημόσιες υπαίθριες διοργανώσεις της ναζιστικής νεολαίας ήδη από το 1932 και προωθούσε τη λαϊκή γερμανική μουσική (Kater 1996). Το ναζιστικό κόμμα υιοθέτησε αυτές τις εκδηλώσεις και εστίασε την προσοχή του σε σημαντικούς Γερμανούς κλασικούς συνθέτες, όπως τους Schubert, Mozart, Bach, Reger και Brahms. Πολλά μουσικά βιβλία, εγχειρίδια, όπως και πολλά παραδοσιακά τραγούδια (π.χ. εμβατήρια) που δεν συμμορφώνονταν με τις ναζιστικές απόψεις απαγορεύονταν εντελώς ή γίνονταν αντικείμενο επεξεργασίας για να χρησιμοποιηθούν από τη ναζιστική νεολαία και να περάσουν διάφορα προπαγανδιστικά μηνύματα. Επίσης, πολλά λαϊκά τραγούδια γλεντιού (Trinklieder) μετατράπηκαν σε εμβατήρια για τις γερμανικές ένοπλες δυνάμεις (Deutsche Wehrmacht) (Pitner 2014).

2.6 Τρίτο Ράιχ και έντεχνη μουσική

Σε ό,τι αφορά στην έντεχνη μουσική, το ναζιστικό καθεστώς υπέβαλε το έργο συνθετών όπως των Mozart, Mendelssohn, Handel και Bach σε μια «διαδικασία αριανοποίησης» (Levi 1994). Οι έξι κορυφαίοι συνθέτες που ήταν αποδεκτοί κατά την διάρκεια της ναζιστικής εξουσίας ήταν οι Wagner, Bruckner, Schubert, Brahms, Weber και Liszt (Dennis 2002). Από την άλλη μεριά, πολλά σημαντικά φεστιβάλ μουσικής προλογίστηκαν από ομιλίες ηγετικών φυσιογνωμιών του ναζιστικού

κόμματος, όπως έγινε, επί παραδείγματι, το 1935, κατά τους εορτασμούς της επετείου για τα 250^α γενέθλια του Bach, τα 257^α γενέθλια του Handel και τα 350^α γενέθλια του Schütz. Η εν λόγω εκδήλωση για τους “Drei Altmeister” προλογίστηκε από τον Goebbels με μια ομιλία στο κτίριο της Φιλαρμονικής του Βερολίνου σχετικά με τη διατήρηση της γερμανικής μουσικής παράδοσης ως πρότυπου για τη νέα μουσική του Τρίτου Ράιχ. Ανέφερε, επίσης, πως οι τρεις μεγάλοι συνθέτες (Bach, Handel, Schütz) ήταν Γερμανοί όχι μόνο επειδή «μοιράστηκαν το αίμα του γερμανικού λαού», αλλά επειδή «ολόκληρη η ζωή τους ήταν ένας αγώνας για να αναδείξουν τις δυνάμεις της γερμανικότητάς τους» (Dennis 2002, 281). Ολοκλήρωσε τον λόγο του τονίζοντας πως όποιος επιθυμεί να ανανεώσει τις δυνάμεις μέσω των οποίων μεγαλούργησαν ανά τους αιώνες αυτοί οι μεγάλοι δάσκαλοι, οφείλει να κοπιάζει σε καθημερινή βάση (Dennis 2002).

Σχετικά με την περίπτωση του Bach, προκειμένου να μετατραπεί σε εθνικό σύμβολο, χρειάστηκε να υποβαθμιστεί η θρησκευτική σημασία του έργου του. Το επίσημο έντυπο μέσο προπαγάνδας του ναζιστικού κόμματος, η εφημερίδα *Völkischer Beobachter* (Λαϊκός παρατηρητής), αναφερόμενη στις καντάτες του Bach, ισχυρίστηκε ότι, αν και ουσιαστικά πρόκειται για εκκλησιαστικά έργα, θα ήταν σφάλμα να θεωρηθεί ότι το αποτέλεσμά τους σχετίζεται μόνο με τις εκκλησιαστικές λειτουργίες. Σχετικά, η εφημερίδα ανέφερε ότι η αναβίωση του Bach στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ήταν πρωτίστως μια εθνική πρωτοβουλία και, επιπλέον, υποστήριξε πως όποιος επιθυμούσε να γευτεί την πρωτοτυπία και τη δύναμη του γερμανικού πνεύματος, θα έπρεπε να έρθει σε επαφή με την μουσική του Bach.

Στην περίπτωση του Mozart, το ναζιστικό καθεστώς, προκειμένου να ενισχύσει τη θέση του Αυστριακού συνθέτη ως Γερμανού εθνικού ήρωα, οι μουσικολόγοι κλήθηκαν να εντοπίσουν κοινές μουσικές και αισθητικές συνδέσεις μεταξύ αυτού και του Wagner. Πολλές επιστολές του Mozart, που είχαν ξεχωρίσει, περνούσαν από λεπτομερή έλεγχο, ώστε να αναδείξουν ευρέως το έργο του και να γίνουν γνωστές στον γερμανικό λαό. Προγράμματα συναυλιών και όπερας, εκθέσεις εφημερίδων και μουσικολογικά περιοδικά περιελάμβαναν επιστολές του μεγάλου συνθέτη, οι οποίες απηχούσαν το αίσθημα της αγάπης του για την πατρίδα. Το 1933, ο μουσικός εκδοτικός οίκος Kistner και Siegel εξέδωσε το *Hymne an Deutschland* (Ύμνος στη Γερμανία), μια σύνθεση για χορωδία και ορχήστρα, το υλικό της οποίας αντλήθηκε από το χορωδιακό του Mozart με τίτλο “Schon weichet Dir, Sonne” από τη μουσική

για το θεατρικό έργο *Thamos, König in Ägypten*, K. 345/336a του Tobias Philipp Freiherr von Gebler. Το κείμενο που αντικατέστησε το αρχικό κείμενο ήταν ένα πατριωτικό ποίημα που ξεκινούσε με τη φράση “Dich preisen wir, Deutschland! Heimat!...” (Σε δοξάζουμε Γερμανία! Πατρίδα μας!...)» (Levi 2010). Ωστόσο, η περίπτωση του Mozart προβληματίσε, ως έναν βαθμό, τους Ναζί, καθώς, χωρίς να είναι ο ίδιος εβραϊκής ή μη «άριας» καταγωγής, συνεργάστηκε με τον Ιταλοεβραίο Lorenzo Da Ponte σε μερικά από τα έργα του. Για τον λόγο αυτόν, το RMK θεώρησε πως η επιρροή του Da Ponte «μόλυνε» τα έργα του Mozart, με αποτέλεσμα να αναθέσει σε Ναζί συνθέτες τη δημιουργία νέων, «πιο καθαρών» εκδόσεων των έργων Mozart - Da Ponte. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ναζιστικού ρεβιζιονισμού αποτελεί η περίπτωση των οπερών *Don Giovanni* και *Figaro*. Όσο διαρκούσε η πολιορκία του Λένινγκραντ, και προκειμένου να τονωθεί το πατριωτικό αίσθημα του γερμανικού στρατεύματος, οι παραστάσεις των οπερών αυτών βασίστηκαν σε αναθεωρημένα γερμανικά κείμενα, δίνοντας έμφαση σε παραμυθένιες και ηρωικές πτυχές της ιστορίας, και αποσιωπώντας όλες τις αναφορές στην ελευθερία (Levi 2010).

Αναφορικά με τον Mendelssohn, η εβραϊκή του καταγωγή τον έκανε, παρά την καταξίωσή του ως συνθέτη τον 19^ο αιώνα, μη αποδεκτό από το καθεστώς. Σε αυτό συνετέλεσε και ο Wagner, ο οποίος, στο αμφιλεγόμενο δοκίμιό του για τον Ιουδαϊσμό στη μουσική, υποστήριξε ότι η επιφανειακή φύση της ιδιοφυΐας του Mendelssohn οφείλεται στη φυλετική του προέλευση. Μερικοί μουσικοί θεωρούσαν ότι η μουσική του αλλοτροίωνε τα μουσικά γερμανικά πρότυπα και την παράδοσή τους. Παρά την ύπαρξη τέτοιων απόψεων, κάποια από τα έργα του Mendelssohn συνέχισαν να κατέχουν τη θέση τους στο κανόνα του ρεπερτορίου του Τρίτου Ράιχ και η ναζιστική κυβέρνηση δεν οδήγησε σε άμεση απαγόρευση των συνθέσεών του. Ωστόσο, μετά το 1938, όταν το Μουσικό Επιμελητήριο του Ράιχ εξέδωσε επίσημο διάταγμα σχετικά με τις δραστηριότητες των μουσικών εκδοτών και των εταιρειών ηχογράφησης, το όνομα του Mendelssohn εξαφανίστηκε από τους γενικούς καταλόγους (Levi 1990). Ταυτόχρονα, ο Mendelssohn, ο συνθέτης της *Ιταλικής Συμφωνίας*, του *Κονσέρτου για βιολί* και του έργου με τον τίτλο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός*, αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους Γερμανούς, μα λίγοι ήταν αρκετά γενναίοι ώστε να συνεχίσουν να εκτελούν τα έργα του δημοσίως (Levi 2011).

Στον αντίποδα, ο Handel, λόγω της διεθνούς εμβέλειας του έργου του, θεωρήθηκε από το καθεστώς μοντέλο γερμανικού μεγαλείου και, μάλιστα, παρά το

γεγονός ότι πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του μακριά από την πατρίδα του, τη Γερμανία, οι λεπτομέρειες της βιογραφίας του ερμηνεύτηκαν με τέτοιο τρόπο, ώστε να τροφοδοτήσουν τα επιχειρήματα των εθνικιστών του Τρίτου Ράιχ. Οι ναζιστές υποστηρικτές του, στην προσπάθειά τους να αποδείξουν τη γερμανικότητα του, έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στα ορατόριά του που μιλούν για το «αναζωογονημένο έθνος» (Potter 2001). Ωστόσο, Ο Handel, όπως και ο Mozart, υπέστη διαδικασία «αποκάθαρσης», καθώς συχνά αντλούσε θέματα για τα έργα του από την εβραϊκή Βίβλο, γεγονός που προφανώς ήταν πρόβλημα για το ναζιστικό καθεστώς (Potter 2001). Ο Alfred Rosenberg και οι συνεργάτες του δεν μπορούσαν να παρουσιάσουν τα βιβλικά ορατόρια του Handel στην πρωτότυπη μορφή τους. «Προετοιμάζοντας όμως το έδαφος για μια τέτοια άποψη, έπρεπε να διαστρεβλώσουν ιστορικές πληροφορίες και πίστευαν ότι θα έβρισκαν φθηνές δικαιολογίες στις αδυναμίες του συνθέτη ώστε να χρησιμοποιεί τέτοιο υλικό» (Levi 1990, 21). Για παράδειγμα, ο Richard Eichenauer, στο βιβλίο του *Musik und Rasse*, επιχείρησε να υποτιμήσει τη σημασία της εβραϊκής θεματολογίας πολλών έργων του Handel, ισχυριζόμενος ότι ο συνθέτης θα είχε προτιμήσει να γράψει ορατόριο με βάση τους βορειοευρωπαϊκούς θρύλους, αλλά αυτό δεν ήταν δυνατό, καθώς το ακροατήριο της εποχής δεν μπορούσε να ταυτιστεί με τέτοιο υλικό (Levi 1990). Ο *Λαϊκός παρατηρητής* προσέγγισε τη μουσική του Handel ως μέσο ναζιστικής προπαγάνδας, τονίζοντας πως ο Handel μιλούσε πάντοτε στην κοινότητα του γερμανικού λαού (Volksgemeinschaft). Επιπρόσθετα, επιχείρησε να απομακρύνει τον *Μεσσία* του Handel από τη φαινομενικά βρετανική καταγωγή του και να τον μετατρέψει σε γερμανικό εθνικιστικό όργανο. Σχετικά με το συγκεκριμένο ορατόριο, ο *Λαϊκός παρατηρητής* διατράνωσε πως ο Handel «επέστρεψε στις καλλιτεχνικές πηγές της πατρίδας του, στις παιδικές του αναμνήσεις στην Halle, στην εμπειρία του από τη γερμανική χορωδία. Έτσι, δημιούργησε το ορατόριό του *Μεσσία* από μορφές που προέκυψαν μόνο από την γερμανική παράδοση» (Dennis 2002).

2.7 Μουσικοί του Τρίτου Ράιχ

Το ναζιστικό καθεστώς, στην προσπάθειά του να προωθήσει έναν πολιτισμό που θα είχε τις ρίζες του στις παραδόσεις του γερμανικού παρελθόντος, επεδίωκε να βρει και να προωθήσει εξέχοντες καλλιτέχνες που ασπάζονταν τη ναζιστική ιδεολογία.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων μουσικών ήταν οι Herbert Von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Hans Hotter, Gustav Havemann, Li Stadelmann, Hans Pfitzner και Carl Orff (Neuschwander 2012).

Ο Herbert Von Karajan, ένας από τους κορυφαίους μαέστρους της κλασικής μουσικής του 20^{ού} αιώνα, γεννήθηκε στις 5 Απριλίου του 1908 στο Σάλτσμπουργκ της Αυστρίας και ήταν γόνος εύπορης οικογένειας με ελληνική καταγωγή (Kater 1996). Ο νεαρός Herbert, παιδί θαύμα στο πιάνο, σπούδασε διεύθυνση ορχήστρας. Από το 1916 έως το 1926, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Mozarteum του Σάλτσμπουργκ της Αυστρίας πιάνο, αρμονία και σύνθεση με τους καθηγητές Franz Ledwinka, Franz Zauer και Bernhard Paumgartner. Στα είκοσι επτά του χρόνια ήταν ο νεότερος μαέστρος στη Γερμανία. Ο Karajan διατήρησε μια μακροχρόνια συνεργασία με τη φιλαρμονική ορχήστρα της Βιέννης και προσελήφθη ως μόνιμος διευθυντής της Όπερας του Άαχεν τον Απρίλιο του 1935. Μετά τον πόλεμο, ο Karajan κατηγορήθηκε πως είχε γίνει μέλος του ναζιστικού κόμματος, και μάλιστα δύο φορές. Ωστόσο, ο ίδιος παραδέχτηκε ότι αναγκάστηκε να γίνει μέλος του κόμματος πριν προσληφθεί ως μαέστρος στο Άαχεν, επειδή οι τοπικές αρχές το έθεσαν ως προϋπόθεση αν ήθελε να έχει μια μόνιμη δουλειά εκεί. Σε κάθε περίπτωση, η σχέση του με το ναζιστικό κόμμα τον στιγματίσει και μετά το πέρας του πολέμου (Kater 1996).

Ο φημισμένος Γερμανός μαέστρος και συνθέτης Wilhelm Furtwängler θεωρείται —και θεωρείται μέχρι σήμερα— ένας από τους σημαντικότερους διευθυντές συμφωνικής ορχήστρας του 20^{ού} αιώνα. Γεννήθηκε στο Βερολίνο στις 26 Ιανουαρίου 1886 και σπούδασε μουσική στο Μόναχο (Shirakawa 1992). Το 1922, έγινε διευθυντής της φιλαρμονικής ορχήστρας του Βερολίνου και κατά την διάρκεια των μεσοπολεμικών χρόνων διηύθυνε κορυφαίες όπερες της Ευρώπης. Ο Furtwängler, ως διευθυντής της φιλαρμονικής του Βερολίνου, ήταν αντίθετος με τα αιτήματα της ναζιστικής κυβέρνησης, καθώς συχνά διηύθυνε μουσική ανεπιθύμητων συνθετών, όπως έργα του Hindemith. Μάλιστα, μεσολάβησε πολλές φορές για λογαριασμό Εβραίων μουσικών ώστε αυτοί να παραμείνουν στη φιλαρμονική ορχήστρα του Βερολίνου (Kater 1996).

Για τον μπάσο-βαρύτονο τραγουδιστή της όπερας Hans Hotter δεν υπάρχουν αποδείξεις ότι συνεργάστηκε με το ναζιστικό κόμμα. Γεννημένος το 1909, ο νεαρός Hotter, ο οποίος δεν είχε καμία πρόθεση να γίνει τραγουδιστής, σε ηλικία δεκαεννέα ετών, σπούδασε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, η οποία, ως ακαδημαϊκό

πεδίο περιελάμβανε και τη μουσικολογία. Ταυτόχρονα, εντάχθηκε στη Hochschule für Musik για να σπουδάσει εκκλησιαστικό όργανο και πιάνο, αλλά γρήγορα αντιλήφθηκε ότι είχε κλίση στο τραγούδι (Hotter 2006). Ήταν ένας ταλαντούχος τραγουδιστής που κέρδισε από πολύ νωρίς διεθνή φήμη και, όταν ήταν μόλις είκοσι τεσσάρων ετών, δούλευε ήδη στο Γερμανικό Θέατρο της Πράγας. Ο Hitler, ο οποίος παρακολουθούσε συχνά τις παραστάσεις του, τον συμπαθούσε ιδιαίτερα και, τον Μάιο του 1942, τον χαρακτήρισε ως «τον μεγάλο βαρύτονο του μέλλοντος». Δεν υπάρχουν αποδείξεις πως ο Hotter είχε επιδείξει ιδιαίτερο σεβασμό στο ναζιστικό καθεστώς ή είχε επιδιώξει προνομιακή μεταχείριση από αυτό. Παρόλα αυτά, το 1943, η μυστική αστυνομία Gestapo δήλωσε πως ο Hotter ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς ηρωικούς βαρύτονους στην Γερμανία και, όσον αφορά στην πολιτική, μία από τις πιο δυναμικές προσωπικότητες της καλλιτεχνικής σκηνής του Μονάχου (Kater 1996).

Η περίπτωση του βιολιστή Gustav Havemann είναι ένα ακόμα ιδιαίτερα εντυπωσιακό παράδειγμα. Όταν ήταν μόλις 19 ετών, διορίστηκε στη θέση του κονσερτινίου στο Λύμπεκ της Γερμανίας και αργότερα ανέλαβε την ίδια θέση στη φιλαρμονική ορχήστρα του Αμβούργου. Η ανέλιξή του σε θέση διδασκάλου στην μουσική ακαδημία της Λειψίας και κονσερτινίου της κρατικής όπερας της Δρέσδης οδήγησαν στον διορισμό του στη μουσική ακαδημία του Βερολίνου. Είχε τη φήμη ενός από τους σημαντικότερους υποστηρικτές της σύγχρονης και πρωτοποριακής μουσικής, και βοήθησε στη διάδοση των έργων συνθετών, όπως του Hindemith και του Schoenberg (Dümling 1993). Ο Havemann ήταν ο κορυφαίος μουσικός στο παράρτημα του KfdK στο Βερολίνο, έχοντας ιδρύσει και διευθύνει την ορχήστρα του το 1932 (Levi 1994). Ήταν ένα από τα σημαντικότερα μέλη του KfdK και του επίσημου RMK. Επίσης, συνεργάστηκε με το ναζιστικό κόμμα και το KfdK για την αναδιάρθρωση και την αναδιοργάνωση της μουσικής ακαδημίας του Βερολίνου. Στην ακαδημία του Βερολίνου, ασκούσε σημαντική επιρροή στον καταμερισμό και στην πλήρωση θέσεων που μέχρι τότε κατείχαν Εβραίοι και ξένοι (Music and the Holocaust χ.χ.). Ο Havemann πρότεινε να οργανωθεί το RMK βάσει των διαφορετικών μουσικών επαγγελματιών, ώστε να εντάσσονται σε αυτό αποκλειστικά και μόνο άριοι, αποκλείοντας τους αριστερούς, προκειμένου να προστατευτεί ο χαρακτήρας της γερμανικής μουσικής ζωής (Levi 1994). Μάλιστα, όταν στον

εορτασμό των γενεθλίων του Brahms, στο Αμβούργο το 1932, συμπεριλήφθησαν μερικοί Εβραίοι ερμηνευτές, ο Havemann συμφώνησε να συμμετάσχει μόνο εάν αυτοί απομακρύνονταν (Music and the Holocaust χ.χ.).

Μία άλλη περίπτωση μουσικού της περιόδου του Τρίτου Ράιχ υπήρξε και η Li Stadelmann. Ήταν τσεμπαλίστρια στο Μόναχο, ειδικευμένη στη μπαρόκ μουσική και κυρίως στον Bach. Ωστόσο, παρόλη την αποδοχή της από το κοινό, δεν έκρυβε τις αντισημιτικές της απόψεις. Το 1929, σε περιοδεία της στη δυτική Πρωσία, είχε παίξει με τον Εβραίο βιολιστή Weisgerber. Η Stadelmann αντέδρασε αρνητικά, επειδή είδε πως η ερμηνεία των Γερμανών κλασικών συνθετών από τον Weisgerber ήταν αποδεκτή από το κοινό τους. Το 1933, με την άνοδο του Hitler στην εξουσία, δήλωσε πως «οι Γερμανοί συνθέτες μας θα βρουν Γερμανούς ερμηνευτές» (Kater 1996).

Ένας άλλος συνθέτης της ναζιστικής Γερμανίας ήταν και ο Hans Pfitzner. Γεννήθηκε στις 5 Μαΐου 1869 στη Μόσχα, αλλά μετακόμισε με τους Γερμανούς γονείς του στη Γερμανία ενώ ήταν ακόμα μικρό παιδί (Music and the Holocaust χ.χ.). Ο Pfitzner έλαβε τη μουσική του εκπαίδευση στο ωδείο της Φρανκφούρτης, το οποίο αποτελούσε προπύργιο του μουσικού συντηρητισμού (Kravitt 1996). Το 1919, έγραψε ένα δοκίμιο, στο οποίο έκανε διάκριση μεταξύ μεμονωμένων Εβραίων και Ιουδαϊστών, τους οποίους θεωρούσε αντι-Γερμανούς και διεθνή απειλή. Δήλωσε ότι γνώριζε τους Εβραίους που ήταν «καλοί Γερμανοί», όπως τον εβραϊκής καταγωγής μαέστρο Bruno Walter. Ωστόσο, διατήρησε τις αντισημιτικές του απόψεις ακόμη και μετά την πτώση του Τρίτου Ράιχ (Kohler 2015). Συνέθεσε πολλά μουσικά έργα, προσέφερε σεμινάρια σύνθεσης σε αναγνωρισμένες μουσικές ακαδημίες και αναγνωρίστηκε από πολλούς μουσικούς ως ένας σημαντικός συνθέτης της εποχής του. Η ατονικότητα, όπως δήλωσε, ήταν αποτέλεσμα εβραϊκών και μπολσεβικικών επιρροών. Ως συνθέτης και συγγραφέας για τη μουσική, ήταν συντηρητικός και πίστευε σε μια μουσική παράδοση που αξίζει να διατηρηθεί ενάντια στις «ανατρεπτικές» εκφράσεις στη σύνθεση, όπως ήταν οι συνθέσεις ατονικής και τζαζ μουσικής (Meyer 1983). Ο Pfitzner υπήρξε, ακόμα, διαμορφωτής των ναζιστικών απόψεων σχετικά με τη μουσική. Ωστόσο, αρνήθηκε σθεναρά να συμμετάσχει στο ναζιστικό κόμμα, ακόμη και μετά το 1933, καθώς και να υπογράψει σχετικές διακηρύξεις κατά τη διάρκεια του Τρίτου Ράιχ (Meyer 1978).

Τελος, ο Carl Orff παραμένει μέχρι σήμερα αίνιγμα στη μουσική ιστορία της ναζιστικής Γερμανίας. Ο Karl Heinrich Maria Orff γεννήθηκε στις 10 Ιουλίου 1895

στο Μόναχο. Έζησε όλη του την ζωή στη Βαυαρία, μια κυρίως καθολική και παραδοσιακά συντηρητική περιοχή με ιδιαίτερη κουλτούρα. Γεννήθηκε και μεγάλωσε μέσα σε μια στρατιωτική οικογένεια. Σε ηλικία σαράντα ενός ετών, συνέθεσε την περιώνυμη καντάτα *Carmina Burana* (1936). Ο Orff θεώρησε αυτό το έργο ως την αληθινή αρχή της καριέρας του, καθώς ήταν το αποκορύφωμα ενός μουσικού και θεατρικού στυλ που καλλιεργούσε για χρόνια. Η πρεμιέρα της καντάτας *Carmina Burana* πραγματοποιήθηκε στην όπερα της Φρανκφούρτης στις 8 Ιουνίου 1937 (Kohler 2015). Στις αρχές της δεκαετίας του 1940, η μουσική του εκθιάστηκε από την ελίτ των Ναζί και η *Carmina Burana* ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή κομμάτια στην ναζιστική Γερμανία. Ο θρίαμβος αυτός, ωστόσο, ήρθε με κόστος. Με την αυξανόμενη επιτυχία του, ο Orff εντασσόταν όλο και περισσότερο στον πολιτιστικό μηχανισμό του Τρίτου Ράιχ. Πολλοί κριτικοί, κατά τη διάρκεια του Τρίτου Ράιχ, θεώρησαν προσιτή τη μουσική της *Carmina Burana*, με την διατονικότητά της, τα σύντομα μέρη της, τις σαφείς φόρμες και τις ευκολομνημόνευτες μελωδίες της. Η *Carmina Burana* έχει, επίσης, στοιχεία λαϊκής μουσικής, κάτι που εκτιμούνταν ιδιαίτερος από τους Ναζί, «καθώς η ιδέα του Volk (λαού) προσέλαβε ένα ιδιαίτερα εθνικιστικό και αποκλειστικά φυλετικό νόημα, για την έκφραση των οποίων η λαϊκή μουσική ήταν η πλέον κατάλληλη» (Kohler 2015, 112). Ο περίφημος μουσικολόγος Gerald Abraham (1904–1988) έγραψε, στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ότι «το μόνο είδος μοντερνισμού που ήταν αποδεκτό στο Τρίτο Ράιχ ήταν ο ρυθμικά υπνωτικός, πλήρως διατονικός μοντερνισμός της μουσικής του Orff» (Kohler 2015, 22). Άλλοι σχολιαστές έχουν υπονοήσει ότι η επιτυχία του Orff στο Τρίτο Ράιχ χαρακτηρίζει αυτόματα την αισθητική του πρόταση ως κατ' εξοχήν ναζιστική. Ο Carl Orff ήταν πάντα πολύ προσεκτικός ως προς τις προσωπικές πολιτικές του απόψεις, σε βαθμό που να είναι δύσκολο έως αδύνατο να γνωρίζουμε με απόλυτη ακρίβεια τις σκέψεις του για το Τρίτο Ράιχ. Ωστόσο, από τα γραπτά του κείμενα δεν προκύπτει κάποιο συγκεκριμένο τεκμήριο ότι ήταν θετικά διακείμενος προς τον ναζισμό (Kohler 2015).

3. Η *Ενάτη* του Beethoven

3.1 Ιστορικό πλαίσιο σύνθεσης και πρωταρχικής πρόσληψης

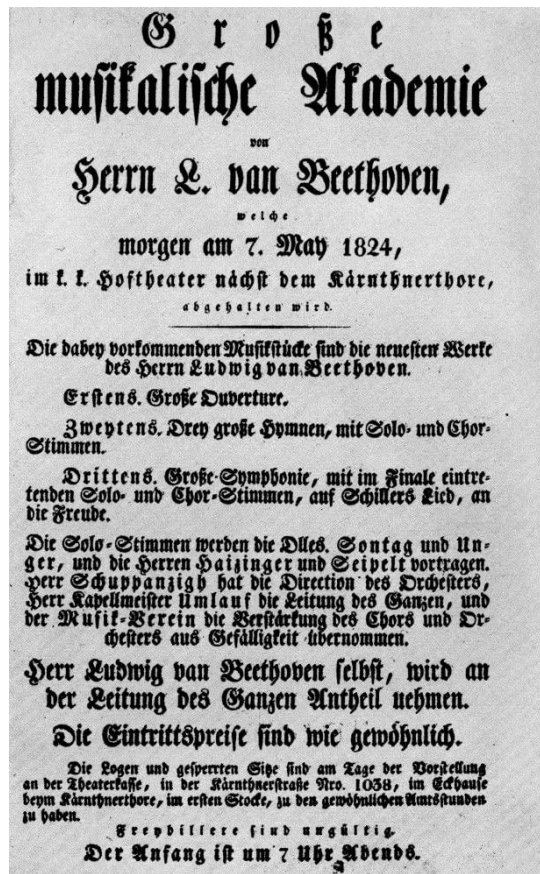
Γραμμένη μεταξύ 1822 και 1824, η Συμφωνία σε Ρε ελάσσονα, Op. 125, γνωστή και ως *Ενάτη*, ανήκει στην τελευταία και πιο αξιοσημείωτη δημιουργική περίοδο της καλλιτεχνικής πορείας του Beethoven (1814–1827). Κατά την περίοδο αυτή, οι συνθέσεις του, αν και γράφτηκαν σε καθεστώς ολοκληρωτικής κώφωσης, «ξεπέρασαν κάθε προηγούμενη μουσική, φτάνοντας στα πιο υψηλά επίπεδα που μπορεί να φτάσει η ανθρώπινη φαντασία» (Goulding 2011, 135). Ο Beethoven ήταν ένας σημαντικός καινοτόμος σε ό,τι αφορά στη διαχείριση των δομικών παραμέτρων της μουσικής, διευρύνοντας το ειδολογικό φάσμα της σονάτας, της συμφωνίας, του κοντσέρτου και του κουαρτέτου. Η *Ενάτη* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς, στο τέταρτο μέρος της, διασταυρώνεται ο κόσμος της οργανικής μουσικής με αυτόν της φωνητικής μουσικής με τρόπο που δεν είχε δοκιμαστεί μέχρι τότε (Levy 2003). Συνδυάζει ουσιαστικά τα ειδολογικά χαρακτηριστικά της συμφωνίας με αυτά μιας καντάτας ή ενός ορατορίου, βασισμένου στην ωδή του Friedrich Schiller με τίτλο “An die Freude”, γραμμένης το 1785 και αργότερα αναθεωρημένης το 1803.

Το ενδιαφέρον του Beethoven για το ποίημα του Schiller διαφαίνεται σε ένα από τα σημειωμάτιά του ήδη από το 1812 (πριν τη Σύνοδο της Βιέννης του 1814, η οποία έθεσε ένα νέο status quo στην Ευρώπη στον απόηχο των Ναπολεόντιων πολέμων), μαζί με τα προσχέδια της *Ενάτης*, όπου βρίσκουμε μουσικές ιδέες για τις λέξεις “Freude”, “schöner Götterfunken”, “Tochter”, μαζί με τη σημείωση «να δουλευτεί η εισαγωγή» (Buch 2004). Στο περιθώριο είναι γραμμένη σημείωση του συνθέτη: να γίνει κάτι χρησιμοποιώντας αποσπάσματα από τη «Χαρά» του Schiller. Κάπου δύο χρόνια μετά, ο Beethoven είχε επανέλθει στο αρχικό του σχέδιο να μελοποιήσει την «Ωδή στη χαρά», όμως δεν είχε στο μυαλό του τη μεταγενέστερη εκδοχή του ποιήματος του 1803, αλλά την αρχική εκδοχή του ποιήματος του 1785, στην οποία, επί παραδείγματι, ο στίχος «όλοι οι άνθρωποι θα γίνουν αδέρφια» είχε αρχικά μια πιο αντιαριστοκρατική χροιά («οι επαίτες θα γίνουν αδέρφια με τους πρίγκιπες») (Buch 2004, 87). Αξίζει να σημειωθεί ότι τα έργα του Schiller είχαν απαγορευθεί από τη λογοκρισία στη Βιέννη το 1783 και δεν επιτράπηκαν παρά μόνον το 1808, ενώ γνώρισαν τεράστια επιτυχία μετά το 1813 και για μία περίπου δεκαετία. Όταν, κάπου 30 χρόνια μετά το αρχικό του σχέδιο, ο Beethoven επανεπισκέφθηκε την «Ωδή στη χαρά», αυτό το «μανιφέστο ισονομίας» του 1785 είχε υποστεί αναμόρφωση: στην εκδοχή του 1803, από το κείμενο είχε εξαλειφθεί κάθε αναφορά «σε τυράνους», αν και παρέμενε αντιληπτή η θέρμη των απελευθερωτικών αγώνων,

διασφαλίζοντας μια περίοπτη θέση στον κανόνα της γερμανικής λογοτεχνίας (Buch 2004, 99). Διερωτάται κανείς αν στο μυαλό του Beethoven η «Ωδή στη χαρά» του Schiller εξέφραζε κριτική ή και επαναστατική στάση απέναντι στο κοινωνικοπολιτικό καθεστώς. Σύμφωνα με τον Buch, η ενασχόληση του Beethoven με το ποίημα του Schiller «αναδεικνύει τη μουσική συνέχεια μεταξύ του συνθέτη του “επίσημου” κράτους και του συνθέτη της “Ωδής στη χαρά” [...] μια συνέχεια που συνοψίζει όλη την ιδεολογική αμφισημία της μουσικής του» (Buch 2004, 88).

Θεωρώντας ότι η μουσική του δεν ήταν πλέον δημοφιλής στην Βιέννη, εν μέσω και του ενθουσιασμού που επικρατούσε για τις όπερες του Rossini, ο Beethoven σκεφτόταν να πρωτοπαρουσιάσει την *Ενάτη* στο Βερολίνο. Στο άκουσμα αυτής της σκέψης, μα μερίδα θαυμαστών του, μεταξύ των οποίων ο πρώην ευεργέτης του πρίγκιπας Lichnowsky, ο τελευταίος εκδότης του Anton Diabelli και ο μαθητής του Karl Czerny, του απηύθυναν μια ανοικτή επιστολή, ικετεύοντάς τον να μην απαρνηθεί τη δεύτερη γενέτειρά του και να οργανώσει την πρεμιέρα της συμφωνίας στη Βιέννη (Taruskin 2009). Αυτό αποτελεί μια εντυπωσιακή μαρτυρία της κομβικής θέσης που φαίνεται να κατείχε ο Beethoven στο ιδεολογικό τοπίο της προ-ρομαντικής τέχνης-θρησκείας με αποχρώσεις μεταναπολεόντιου εθνικισμού. Μάλιστα, στην ανοικτή αυτή επιστολή, αφού αναφέρονται με διθυραμβικά σχόλια στον ίδιο και το έργο του, καταλήγουν ζητώντας του «να μην απογοητεύσει τη γενική προσδοκία και προσμονή, και να μοιράσει στον κύκλο των φίλων του νέα πολύτιμα δώρα από τον πλούτο του έργου του» (Taruskin 2009, 752). Έτσι, ο Beethoven, συγκινημένος από αυτόν τον φόρο τιμής, αποφάσισε να ενδώσει στις ικεσίες των θαυμαστών του και να πρωτοπαρουσιάσει την *Ενάτη* στη Βιέννη, στην πρώτη του συναυλία μετά από περίπου μία δεκαετία αποχής από τη δημόσια συναυλιακή σφαίρα. Η πρεμιέρα προγραμματίστηκε για τις 7 Μαΐου 1824 στο Theater am Kärntnertor, στο ίδιο θέατρο που, δέκα χρόνια πριν, είχε παρουσιάσει την όπερά του Leonore (αργότερα Fidelio) (Taruskin 2009). Στην επίσημη ανακοίνωση της συναυλίας (Εικόνα 3.1) αναφέρεται ότι, εκτός από την *Ενάτη*, θα παρουσιαστεί η ουβερτούρα *Die Weihe des Hauses* και τρία μέρη της *Missa solemnis* (Kyrie, Credo, Agnus Dei), καθώς επίσης ότι ο ίδιος ο Beethoven θα είναι στο πόντιουμ. Ο εικοσιεπτάχρονος τότε Franz Schubert έγραφε σε έναν φίλο του στις 31 Μαρτίου 1824: «Τα τελευταία νέα στη Βιέννη είναι ότι ο Μπετόβεν πρόκειται να δώσει μια συναυλία στην οποία θα παρουσιάσει τη νέα του συμφωνία, τρία μέρη από την νέα εκκλησιαστική λειτουργία και μια νέα

ουβερτούρα» (Sachs 2012, 12). Το γεγονός ότι η νέα συμφωνία ήταν πολύ μεγαλύτερη από οποιοδήποτε προηγούμενο έργο στο είδος και ότι περιείχε χορωδιακά και σόλο φωνητικά μέρη —πρωτοφανές για τη συμφωνική μουσική— είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον και την περιέργεια του κοινού (Sachs 2010, 12).



Εικόνα 3.1. Επίσημη ανακοίνωση της συναυλίας της 7 Μαΐου 1824.

Εκτός από τους τακτικούς μουσικούς της ορχήστρας και της χορωδίας του θεάτρου, συμμετείχαν στη συναυλία και ερασιτέχνες που ανήκαν στην Gesellschaft der Musikfreunde. Το αποτέλεσμα ήταν να υπάρχουν 24 βιολιά, 10 βιόλες, 12 τσέλι και κοντραμπάσσα, και διπλάσιος αριθμός πνευστών από το συνηθισμένο (Cook 1993). Όπως μας μεταφέρει ο βιογράφος του Beethoven, Alexander Thayer, έγιναν μόνο δύο πρόβες πριν την πρεμιέρα του έργου. Αυτό είναι αληθές, αλλά και παραπλανητικό. Στην πραγματικότητα έγιναν δύο γενικές πρόβες, όμως έγιναν επίσης χωριστές πρόβες για τα έγχορδα και τη χορωδία, ενώ ο ίδιος ο Beethoven καθογήδησε τους σολίστες με την παρουσία και του Michael Umlauf (μαέστρου της

Αυλής). Σε κάθε περίπτωση, η *Ενάτη* αποτέλεσε πρόκληση για τους μουσικούς της ορχήστρας και της χορωδίας, οι οποίοι ήταν περισσότερο εξοικειωμένοι να παρουσιάζουν Rossini παρά Beethoven. Χαρακτηριστικά, ο βιογράφος του Beethoven, Anton Schindler, εξιστορεί ότι «οι σολίστες ικέτευσαν τον Beethoven να απαλείψει κάποιες από τις ψηλές νότες τους κι εκείνος αρνήθηκε, λέγοντας ότι έχουν κακομάθει με το να ερμηνεύουν τόσο πολύ ιταλική μουσική» (Cook 1993, 20). Από την άλλη μεριά, ο Leopold Sonnleithner, ένας ερασιτέχνης μουσικός που ήταν παρών στις περισσότερες από τις πρόβες της 9^{ης}, προκαταρκτικές και τελικές, σαράντα χρόνια αργότερα ανέφερε:

Η όλη συμφωνία, ειδικά το τελευταίο μέρος, προκάλεσε μεγάλη δυσκολία στην ορχήστρα, η οποία στην αρχή δεν καταλάβαινε, αν και σε αυτήν έπαιζαν κορυφαίοι μουσικοί. Οι κοντραμπασίστες δεν είχαν την παραμικρή ιδέα για το τι έπρεπε να κάνουν με τα recitativo [στην αρχή του φινάλε]. Κάποιος δεν άκουγε τίποτα άλλο παρά ένα θορυβώδες γουργούρισμα στα κοντραμπάσα, σχεδόν λες και ο συνθέτης είχε σκοπό να αποδείξει έμπρακτα ότι η ενόργανη μουσική είναι απολύτως ανίκανη να μιλήσει. (Cook 1993, 23)

Η πρεμιέρα της *Ενάτης* αποτέλεσε ένα σημαντικό κοινωνικό γεγονός, παρά την προφανή αδιαφορία του επίσημου κράτους για αυτήν. Ο Schindler μεταφέρει μια σημαντική λεπτομέρεια: «Όλες οι θέσεις στο θέατρο ήταν κατειλημμένες. Μόνο ένα θεωρείο παρέμεινε κενό, το αυτοκρατορικό, παρά το γεγονός ότι ο μαέστρος κι εγώ είχαμε προσωπικά παραδώσει προσκλήσεις στα μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας, και κάποιοι είχαν υποσχεθεί ότι θα παραστούν» (Buch 2004, 98). Η αλήθεια είναι ότι οι σχέσεις του Beethoven με τις δομές της εξουσίας εκείνη την περίοδο ήταν πολύ τεταμένες. Η Αυλή τον απέφευγε, η Εκκλησία τον είχε απειλήσει με αφορισμό, ενώ η Αστυνομία τον αντιμετώπιζε ως απειλή για τα αυτοκρατορικά πρόνομια (Buch 2004).

Αναφορικά με την παρουσία του Beethoven στη συναυλία ως διευθυντή ορχήστρας και χορωδίας, ο Joseph Boehm, ο οποίος συμμετείχε από τα αναλόγια των βιολιών στην ορχήστρα, περιγράφει γλαφυρά, αν και όχι τόσο ευγενικά, τον τρόπο που διεύθυνε ο Beethoven. Μας λέει ότι στεκόταν στο πόντιουμ και τινάζοταν μπρος-

πίσω σαν τρελός. Τη μια στιγμή τεντωνόταν προς τα πάνω και την άλλη έσκυβε σχεδόν μέχρι το πάτωμα. Κουνούσε τα χέρια και τα πόδια του σαν να ήθελε να παίξουν και να τραγουδήσουν μαζί όλα τα όργανα της ορχήστρας και όλοι οι τραγουδιστές της χορωδίας (Cook 1993). Σύμφωνα με μεταγενέστερη μαρτυρία του δωδεκαετούς τότε πιανίστα Sigismund Thalberg, ο οποίος είχε παρακολουθήσει τη συναυλία ως παιδί θαύμα, ο μαέστρος της Αυλής, Michael Umlauf, ο οποίος είχε τη γενική εποπτεία, είχε πει στην ορχήστρα και τη χορωδία να μην ακολουθούν τον ρυθμό του Beethoven, αλλά να παρακολουθούν εκείνον (Taruskin 2009).

Η πρεμιέρα της *Ενάτης* είχε τεράστια επιτυχία. Για τους θαυμαστές του Beethoven, το γεγονός ότι η πρεμιέρα της *Ενάτης* έγινε την ίδια χρονιά με αυτήν της *Missa solemnis* ήταν «μια πράξη πατριωτισμού που προχωρούσε πέρα από την περίοδο των ναπολεόντιων πολέμων». Θεωρήθηκε ότι αντιπροσώπευαν τη μύηση στην τέχνη, την καρδιά του λαού, ως έργα με θεία προέλευση, ως «σύμβολα ενός χαμένου Χρυσού Αιώνας» (Buch 2004, 95). Δικαίως, λοιπόν, ο Schindler αναφέρει ότι «ποτέ στη ζωή μου δεν είχα ξανακούσει τόσο φρενήρες και εγκάρδιο χειροκρότημα» (Buch 2004, 98). Δυστυχώς ο Beethoven δεν μπόρεσε να ακούσει, αλλά μόνο να δει το χειροκρότημα αυτό. Ο Schindler μας μεταφέρει μια χαρακτηριστική σκηνή: μετά το τέλος της συναυλία, η σοπράνο Karoline Unger πλησίασε τον κωφό Beethoven, που στεκόταν απορροφημένος στις παρτιτούρες, κοιτώντας προς την ορχήστρα, και τον έστρεψε προς το κοινό που είχε ξεσπάσει σε χειροκροτήματα.

Παρά τη θερμή υποδοχή που επιφύλαξε το κοινό στο έργο, υπήρξαν και αρνητικά σχόλια και κριτικές. Ο βιολονίστας Louis Spohr δεν μπορούσε να δικαιολογήσει τις καινοτομίες του δασκάλου του και χαρακτήρισε την *Ενάτη* ως τερατούργημα, το οποίο μπορούσε να εξηγηθεί μόνο από την κώφωση του συνθέτη. Μάλιστα, είπε χαρακτηριστικά για το τέταρτο μέρος ότι «είναι τόσο τερατώδες και κακόγουστο, και η προσέγγιση στην ωδή του Schiller τόσο επιφανειακή, που δεν μπορώ να καταλάβω πώς μια ιδιοφυΐα όπως ο Beethoven μπόρεσε να συνθέσει κάτι τέτοιο» (Taruskin 2009, 54). Στον αντίποδα διαβάζουμε στη γερμανική μουσική επιθεώρηση *Caecilia*: «Η τρέχουσα χειμερινή μουσική περίοδος δεν μπορούσε να τελειώσει πιο επάξια και λαμπρά παρά με τη μεγαλειώδη συναυλία που παρουσίασε η μεγαλύτερη ιδιοφυΐα της εποχής μας, καταδεικνύοντας ότι ο αληθινός καλλιτέχνης δεν γνωρίζει στασιμότητα [...] Ο Beethoven ξεπέρασε ό,τιδήποτε είχαμε

προηγούμενος από εκείνον και προχώρησε ακόμα πιο πέρα» (Sachs 2010, 57). Παρά το γεγονός ότι η *Ενάτη* θεωρήθηκε από τους μελετητές του έργου του, ως μια ονειροπόληση του κωφού Beethoven και έγινε το έργο που συνετέλεσε τα μάλα για να δημιουργηθεί η μοναδική δημόσια εικόνα του συνθέτη της, αυτό δεν σημαίνει ότι θεωρήθηκε πάντα ως η καλύτερη σύνθεσή του. Το 1855, ο Richard Wagner έγραψε στον Franz Liszt, για να του πει ότι θεώρησε πως το τελευταίο μέρος της *Ενάτης* ήταν το πιο αδύνατο κομμάτι της, όπως ακριβώς —πρόσθεσε— «Ο Παράδεισος» ήταν το λιγότερο επιτυχημένο μέρος της Θείας Κωμωδίας. Αυτό, ωστόσο, δεν εμπόδισε τον Wagner να οικοδομήσει γύρω από το έργο μια ολόκληρη μουσική θεολογία, ικανή να αντικατοπτρίσει τα δικά του όνειρα για εξιλέωση (Buch 2004).

3.2 Η *Ενάτη* στο Τρίτο Ράιχ

Οι Ναζί δεν προσεταιρίστηκαν την *Ενάτη* για τους προπαγανδιστικούς τους σκοπούς από την αρχή. Κάποιοι εθνικοσοσιαλιστές τη θεώρησαν αρχικά «ύποπτη» εξαιτίας της ιδέας που εκφράζεται στο κείμενο του Schiller ότι «όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια» (“Alle Menschen werden Brüder”), μια ιδέα που ήταν ασύμβατη με τη ναζιστική κοσμοθεωρία περί άριας γερμανικής υπεροχής (Dennis 1997). Σε αντίθεση με τις «ηρωϊκές συμφωνίες» του Beethoven, την *Τρίτη* και την *Πέμπτη*, οι σκληροπυρηνικοί Ναζί θεώρησαν τη «Συμφωνία της χαράς», με τον «ασπασμό σε όλη την οικουμένη», ως «ξεδιάντροπη» (Dennis 1997). Ειδικά σε σχέση με τις δημόσιες εκτελέσεις της κατά τη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, το έργο είχε σημασιολογικά συνδεθεί με το διεθνιστικό αίτημα για παγκόσμια ειρήνη και αδελφοσύνη, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα έκφρασης τους εορτασμούς για την επέτειο του θανάτου του Beethoven το 1927 (Buch 2004, 178–200). Οι υπέρμαχοι του ανερχόμενου εθνικοσοσιαλισμού στη Γερμανία δεν είδαν μια τέτοια σύνδεση με καλό μάτι, θεωρώντας ότι κάτι τέτοιο υπονομεύει το επιχείρημα περί γερμανικής πολιτισμικής υπεροχής, στερώντας τον γερμανικό πολιτισμό από ένα από τα εμβληματικότερα πολιτιστικά του επιτεύγματα.

Γρήγορα, οι εθνικοσοσιαλιστές άρχισαν να αναθεωρούν τις απόψεις τους περί της *Ενάτης*, αντιλαμβανόμενοι ότι μπορούσε να υπηρετήσει αποτελεσματικά την πιο βασική παράμετρο της ιδεολογίας τους: την ανάγκη για εγκαθίδρυση μιας ενωμένης, φυλετικά καθαρής κοινωνίας. Επίσης, αντιλήφθηκαν ότι μπορούσαν να την

επιστρατεύσουν προκειμένου να υποστηρίξουν ότι η διακυβέρνηση του Hitler θα μπορούσε να εδραιώσει εκ νέου την πολιτική και οικονομική σταθερότητα που η Γερμανία είχε απωλέσει μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο (Dennis 1997). Ωστόσο, το μήνυμα της *Ενάτης* έπρεπε να ευθυγραμμιστεί σημασιολογικά με τη ναζιστική ιδεολογία. Για αυτόν τον λόγο, η ναζιστική μουσικολογία προχώρησε στον δραστικό αποσυσχετισμό του έργου από τις «διεθνικιστικές» ερμηνείες που του αποδόθηκαν κατά τον μεσοπόλεμο, σημασιοδοτώντας το εκ νέου με τέτοιον τρόπο ώστε να γίνεται κατανοητό στην υπηρεσία της ιδεολογίας περί φυλετικής υπεροχής και ακραίου γερμανικού εθνικισμού. Έτσι, αντιπρότειναν μια αντίληψη της *Ενάτης* «ως σύμβολο υποταγής στην εξουσία του Führer», αποδίδοντας στον στίχο «όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια» ένα νόημα ευθυγραμμισμένο αφενός με το κάλεσμα για συστράτευση όλων των Γερμανών υπό το Χιτλερικό όνειρο μιας μεγάλης Γερμανίας, αφετέρου με τις φοβικές τους ιδέες περί μη ανοχής στη διαφορετικότητα (Brown 2011, 7).

Η επιλογή της *Ενάτης* από το ναζιστικό καθεστώς για λόγους προπαγάνδας στηρίχθηκε στο γεγονός ότι το έργο αυτό κατείχε μια ξεχωριστή θέση στην πολιτισμική ιστορία της Γερμανίας ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα (Brown 2011). Η «ναζιστική μουσικολογία», κάτω από την επιρροή του ναζιστικού καθεστώτος, έφτασε στο σημείο να επινοήσει «μουσικολογικούς ορθολογισμούς» προκειμένου να ενισχύσει την εικόνα του Μπετόβεν ως «καλλιτεχνικού ηγέτη» (künstlerischen Führer), ανάλογης θέσης στο μουσικό στερέωμα με αυτήν του Hitler στην παγκόσμια πολιτική σκηνή, ένα είδος «παγκόσμιου κατακτητή» των ανθρώπων με τη μουσική του (Brown 2011, 8). Η εικόνα του «Φύρερ Μπετόβεν» που προωθούσε η ναζιστική μουσικολογία γινόταν απτή ως αισθητική εμπειρία στο πλαίσιο των εθνικών και διεθνών περιοδειών των γερμανικών συμφωνικών ορχηστρών, που είχαν ως σκοπό την προπαγανδιστική προώθηση της ανωτερότητας των γερμανικών πολιτιστικών επιτευγμάτων. Έτσι, η *Ενάτη* κατέληξε να είναι το πιο συχνά παιγμένο έργο του συμφωνικού ρεπερτορίου κατά το διάστημα 1941–1942 στη Γερμανία, διεκδικώντας μια βαρύνουσα θέση στο μέτωπο της ναζιστικής προπαγάνδας για την προώθηση της γερμανικής εξωτερικής πολιτικής (Brown 2011, 8). Επίσης, οι πολυάριθμες εκτελέσεις της στο πλαίσιο πολιτικών ή πολιτικά φορτισμένων εκδηλώσεων καταδεικνύουν τη σημασία που της απέδιδε η ναζιστική προπαγάνδα: στην τελική συναυλία των πρώτων Reichsmusiktage στο Ντύσσελντορφ το 1938, σε μια

συγκέντρωση του ναζιστικού κόμματος το 1939 στη Νυρεμβέργη και, ίσως το πιο αξιοσημείωτο, στον εορτασμό των γενεθλίων του Hitler τον Απρίλιο του 1942. Ένα ακόμη πιο πρώιμο παράδειγμα της χρήσης της *Ενάτης* από τους Ναζί για ένα διεθνές κοινό ήταν η παράσταση του 1936 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων κατά την τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων στο Βερολίνο, μια «διακήρυξη του ναζιστικού Volksgemeinschaft» (Brown 2011, 8).

3.3 «Ωδή στη χαρά»

Οι Ναζί έθεσαν την *Ενάτη* του Beethoven στην υπηρεσία των προπαγανδιστικών τους στόχων, θεωρώντας ότι, «με τη μάχη και τον αγώνα της», υποδήλωνε τη δύναμη του Φύρερ να πετύχει για τη Γερμανία έναν «θρίαμβο και [μια] γεμάτη χαρά νίκη» (Dennis 1997, 20). Οι Ναζί εστίασαν ιδιαίτερα στο τέταρτο μέρος της συμφωνίας, γνωστό για την άνευ προηγουμένου παρέκκλιση από το καθαρά ορχηστρικό ιδίωμα της συμφωνίας ως μουσικού είδους, μέσω της συμπερίληψης φωνητικής μουσικής, βασισμένης στο ποίημα του Schiller «Στην χαρά» (Πίνακας 3.1). Η εστίαση στο τέταρτο μέρος μπορεί να θεωρηθεί δικαιολογημένη, δεδομένης της σημασίας που είχε αποδώσει σε αυτό, ήδη από το 1870, ο Wagner —ο σημαντικότερος και εμβληματικότερος Γερμανός καλλιτέχνης κατά τον Hitler— στο κείμενό του για τον Beethoven, καλώντας όλους τους Γερμανούς να ενωθούν κάτω από τη σκέπη της μουσικής της «Ωδής στη χαρά» (Wagner 2014).

Οι Ναζί στάθηκαν περισσότερο στο ποιητικό κείμενο του Schiller παρά στη μουσική του Beethoven για να σημασιοδοτήσουν την *Ενάτη* σε συμφωνία με τις ιδέες τους. Για παράδειγμα, ο Hans Joachim Moser, μέλος του Υπουργείου Δημόσιας Διαφώτισης και Προπαγάνδας του Τρίτου Ράιχ, σημείωσε για το κείμενο του Schiller ότι η φράση που αναφέρεται στο «φιλί για όλη την ανθρωπότητα» (Diesen Kuß der ganzen Welt) ήταν μια «διθυραμβική προσήλωση στην αντίληψη, το όνειρο, την απλή ιδέα μιας ανθρωπότητας που την αντιλαμβανόμαστε με όσο το δυνατόν περισσότερο Γερμανικούς όρους», ένα κάλεσμα του κόσμου να έρθει κοντά στην Γερμανία (Dennis 1997, 12–13). Μολονότι οι Ναζί σχολίασαν ρητά μόνο το κείμενο του Schiller, δύσκολα το έργο θα μπορούσε να υποστηρίξει το σημασιολογικό φορτίο που του απέδωσαν αν η μουσική δεν είχε τις ανάλογες δομικές συνθήκες. Παρακάτω θα επιχειρηθεί να διερευνηθούν αυτές οι συνθήκες, προσφέροντας μια ερμηνεία του

τρόπου δομικής οργάνωσης συγκεκριμένων στιγμιότυπων του τέταρτου μέρους της *Ενάτης* από την οπτική της ναζιστικής κοσμοαντίληψης. Με άλλα λόγια, θα επιχειρηθεί να δοθεί μια πιθανή απάντηση στο τι επέτρεψε τη στράτευση της *Ενάτης* για τους σκοπούς της ναζιστικής προπαγάνδας.

Πίνακας 3.1. Οι στίχοι της «Ωδής στη χαρά» σε ποίηση Schiller (οι αστερίσκοι υποδηλώνουν τροποποιήσεις του πρωταρχικού ποιητικού κειμένου). Η ελληνική μετάφραση του ποιήματος είναι της Έλενας Αναστασάκη (Buch 2003).

<i>An die Freude</i>	<i>Στη χαρά</i>
<p>Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium, Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum! Deine Zauber binden wieder Was die Mode streng geteilt*; Alle Menschen werden Brüder* Wo dein sanfter Flügel weilt.</p> <p>Wem der große Wurf gelungen Eines Freundes Freund zu sein; Wer ein holdes Weib errungen Mische seinen Jubel ein! Ja, wer auch nur eine Seele Sein nennt auf dem Erdenrund! Und wer's nie gekonnt, der stehle Weinend sich aus diesem Bund!</p> <p>Freude trinken alle Wesen An den Brüsten der Natur; Alle Guten, alle Bösen Folgen ihrer Rosenspur. Küsse gab sie uns und Reben, Einen Freund, geprüft im Tod; Wollust ward dem Wurm gegeben und der Cherub steht vor Gott.</p> <p>Froh, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt'gen Plan Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen.</p> <p>Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder, über'm Sternenzelt Muß ein lieber Vater wohnen. Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn über'm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen.</p>	<p>Χαρά, κάλλος θείας φεγγοβολής Κόρη των Ηλυσίων, Εισβάλλουμε μεθυσμένοι από φωτιά, Ουράνια, στον ιερό σου τόπο! Εσύ ενώνεις με τα μάγια σου Εκείνα που χώρισε η δύναμη του συρμού· Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια Όπου πλανάται η ανάλαφρη φτερούγα σου.</p> <p>Εκείνος που του χαμογέλασε η τύχη Να' ναι φίλος ενός φίλου, Εκείνος που κατέκτησε μία καλοσυνάτη γυναίκα, Ας σμίξει εδώ τη χαρά του με τη δική μας! Ναι – όποιος έχει σ' αυτή τη γη έστω και μία ψυχή Που να μπορεί να την πει δική του! Και οι άλλοι ας φύγουνε λαθραία Θρηνώντας που δεν ανήκουν σ' αυτή την κοινότητα.</p> <p>Όλα τα πλάσματα πίνουν τη χαρά Απ' τα στήθη της φύσης. Όλοι οι καλοί, όλοι οι κακοί Ακολουθούν τα ρόδινά της ίχνη. Μας έδωσε φιλία, σταφύλια, Έναν φίλο δοκιμασμένο στον θάνατο. Έδωσε στο σκουλήκι την ηδονή Και το χερουβείμ στέκεται μπροστά στον Θεό.</p> <p>Χαρούμενα, όπως πετούν οι ήλιοι της Διασχίζοντας τη θαυμαστή πεδιάδα του ουρανού, Τρέξτε, αδέρφια, ακολουθήστε το δρόμο σας, Χαρούμενοι, σαν ήρωες που τρέχουν προς τη νίκη.</p> <p>Αγκαλιαστείτε, εκατομμύρια πλάσματα. Αυτό το φιλί ας πάει στον κόσμο όλο! Αδέρφια, πάνω από τον έναστρο θόλο, Πρέπει να υπάρχει ένας φιλεύσπλαχνος πατέρας. Προσκυνάτε, εκατομμύρια πλάσματα; Κόσμε, διαισθάνεσαι τον Δημιουργό; Ψάξε τον πάνω από το στερέωμα! Θα πρέπει να ζει πάνω από τ' αστέρια.</p>

3.3.1 “Freudenmelodie”

Το τέταρτο μέρος της *Ενάτης* ξεκινάει σαν σε αναζήτηση της διάσημης μελωδίας της χαράς (Freudenmelodie). Οι εναρκτήριοι ορμητικές *ff* χειρονομίες των πνευστών που ο Wagner ονόμασε «φανφάρες του τρόμου» (*Schreckensfanfare*, βλ. Buch 2003, 103) διακόπτονται από ένα recitativo των κοντραμπάσων. Οι φράσεις του recitativo συνδέονται με μουσικές παραθέσεις από τα τρία προηγούμενα μέρη, λες και η μουσική «δοκιμάζει» υλικό που έχει ήδη παρουσιαστεί στα προηγούμενα μέρη της συμφωνίας, αλλά το απορρίπτει. Όταν τα κοντραμπάσα τελικά καταφέρνουν να βρουν τη «σωστή» μελωδία, την παραχωρούν στα υπόλοιπα όργανα. Καθώς η πολυφωνική υφή σταδιακά πυκνώνει, η μελωδία τελικά αποδομείται μέσω των εντεινόμενων διεργασιών αρμονικής και μοτιβικής επεξεργασίας, και τελικά καταρρέει κάτω από το βάρος των επαναναδυόμενων *Schreckensfanfare*. Καθώς η ορχήστρα φαίνεται να αδυνατεί να βρει τη λύση, ο βαρύτονος παρεμβαίνει με το εμβληματικό “O Freunde, nicht diese Töne!” για να σώσει τη μουσική από το αδιέξοδο των δικών της εσωτερικών λειτουργιών (μια ανάγνωση που ευθυγραμμίζεται με την ιδέα του Wagner ότι η *Ενάτη* σηματοδοτεί το τέλος της απόλυτης μουσικής [Wagner 2014]). Μετά το ρετσιτατίβο του βαρύτονου και τα ερωτο-απαντητικά “Freude” μεταξύ του βαρύτονου και των μπάσων, ο βαρύτονος παρουσιάζει για πρώτη φορά τη Freudenmelodie, ξεκινώντας με τον εμβληματικό στίχο “Freude, schöner Götterfunken”.

Η Freudenmelodie έχει συχνά εγκωμιαστεί για το μεγαλείο της απλότητάς της, ενώ κάποιες άλλες φορές έχει επικριθεί ως μια ασήμαντη μελωδία, το οποίο ενδιαφέρον της οποίας έγκειται αποκλειστικά και μόνο στον τρόπο με τον οποίο τη χειρίστηκε ο Beethoven. Η εικασία ότι πίσω από τον απλοϊκό χαρακτήρα «λαϊκού τραγουδιού» (Volkslied) της μελωδίας κρύβεται μια αυθόρμητη και αβιάστη διαδικασία σύνθεσης μάλλον διαψεύδεται από τα ίδια τα σωζόμενα προσχέδια του Beethoven, τα οποία καταδεικνύουν πόσο επίπονη υπήρξε η διαδικασία της σύνθεσής της. Ο Beethoven φαίνεται να αναζητούσε μια μελωδία που θα μπορούσε να είναι κάτι σαν ύμνος και που θα κατέληγε σε ένα «λαϊκό στυλ», το οποίο, αν και ήταν προσφιλές σε συνθέτες όπως ο Haydn και ο Mozart, ο ίδιος σχεδόν πάντα απέφευγε (Buch 2004, 101). Ο εμφατικά διαφορετικός χαρακτήρας της Freudenmelodie σε σχέση με το υπόλοιπο έργο, φαίνεται να την μονώνει ως μια αυτοτελή οντότητα, ένα

ανεξάρτητο μουσικό κομμάτι, το οποίο καλείται, ωστόσο, να αναλάβει αποφασιστικό ρόλο στη δομική αφήγηση του τέταρτου μέρους. Αυτή η διττότητα της μελωδίας, ως αυτοτελούς δομής από τη μια μεριά, και ως αφετηριακής δομής για τη δομική αφήγηση του τέταρτου μέρους από την άλλη, ήταν και ο λόγος για την πολλαπλότητα των ερμηνειών που προτάθηκαν κατά καιρούς για τη μελωδία αυτή. Πράγματι, άλλες φορές η εν λόγω μελωδία αντιμετωπίστηκε ως ένας αυτόνομος ύμνος, κατάλληλος για τη δημόσια αρένα, άλλοτε ως ο γενεσιουργός παράγοντας ενός ολόκληρου έργου καθαρής μουσικής (Buch 2004, 102).

Ο τρόπος με τον οποίο η *Freudenmelodie* αναδύεται μέσα από το καθαρά οργανικό κομμάτι της συμφωνίας, και μάλιστα μέσα από μια διαδικασία αναζήτησής σε προηγμένη μελωδικό υλικό, ενθαρρύνει την εντύπωση ότι η μελωδία βρισκόταν σε λανθάνουσα μορφή ήδη στα προηγούμενα μέρη της συμφωνίας (κάτι που μπορεί εύκολα να στοιχειοθετηθεί ειδικά στην περίπτωση του *Trio* από το *Scherzo*). Σε αυτήν τη διαδικασία αναζήτησης, ο βαρύτονος φαίνεται να έχει τον ρόλο του ηθοποιού ή του τελετάρχη σε μια «γιορτή» που θα συνίσταται στην εν χορώ απόδοση της ωδής του Schiller (Buch 2004, 103).

Η αίσθηση ότι η συγκεκριμένη μελωδία μπορεί να τραγουδηθεί από όλους ως ύμνος παραπέμπει στη διάδοση του κοινοτικού τραγουδιού (*communal singing*) στην Ευρώπη τον 19^ο αιώνα και στη χρήση του ως όχημα εθνικής ενοποίησης. Κατά την περίοδο εκείνη, φοιτητικοί και χορωδιακοί σύλλογοι είχαν δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για τη διάδοση του συλλογικού τραγουδιού και είχαν αναδειχθεί σε πολύ σημαντικές δυνάμεις πολιτιστικής κινητοποίησης σε πολλές περιοχές της Ευρώπης (μάλιστα σε τέτοιον βαθμό ώστε συνθέτες όπως ο Mendelssohn και ο Weber να συνθέσουν ή να διευθύνουν μουσικά έργα ειδικά για αυτούς τους χορωδιακούς συνδέσμους και για τα χορωδιακά φεστιβάλ). Τα χορωδιακά αυτά έργα συχνά εξέφραζαν μια κάποιου είδους ευλαβική δήλωση αγάπης για την πατρίδα. Εξάλλου, ο 19^{ος} αιώνας ήταν ο αιώνας των μαζικών διαδηλώσεων, πολλές από τις οποίες γίνονταν με μουσική συνοδεία. Από την άλλη μεριά, τόσο η όπερα, όσο και τα χορωδιακά φεστιβάλ, μπορούσαν να γίνουν «μπαρουταποθήκες» συλλογικής διαδήλωσης εθνικού ενθουσιασμού. Το μουσικό θέατρο μπορούσε δυναμικά να είναι σημαντικός παράγοντας διάπλασης της αναδυόμενης κοινής γνώμης. Σύμφωνα με την Krisztina Lajosi, οι δημόσιες παραστάσεις όπερας έμελαν να μετατρέψουν τους μεμονωμένους ακροατές σε ένα συλλογικό ακροατήριο. Αντίστοιχο αντίκτυπο είχε

και το χορωδιακό τραγούδι όχι μόνο στους συμμετέχοντες χορωδούς, οι οποίοι καλούνταν να ενώσουν τις ατομικές τους φωνές σε μία συλλογική φωνή, αλλά και στο κοινό που το προσελάμβανε (Leersen 2014, 618–619).

Ο τρόπος με τον οποίο ο Beethoven εισάγει τη *Freudenmelodie* παραπέμπει σε αυτό που ο Buch ονομάζει «κοινοτική μαθητεία» (communal apprenticeship): ένα και μόνο άτομο (ο βαρύτονος) τραγουδάει σόλο τη μελωδία και μετά επαναλαμβάνει την κατάληξή της όλη η χορωδία (“the plural ‘you’ or ‘friends’”) al unisono (βλ. Παράδειγμα 3.1) πριν την πάρει από την αρχή, αυτήν την φορά πολυφωνικά (βλ. Buch (2004, 103–104). Μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητό πώς αυτή η αίσθηση κοινοτικής μαθητείας θα μπορούσε να έχει απήχηση στους Ναζί: ένας αρχηγός δίνει λύση στο αδιέξοδο και κινητοποιεί μια ολόκληρη κοινότητα να ακολουθήσει το παράδειγμά του και να ενωθεί μαζί του στο τραγούδι ως μία ενιαία φωνή σε πληθυντικό αριθμό.

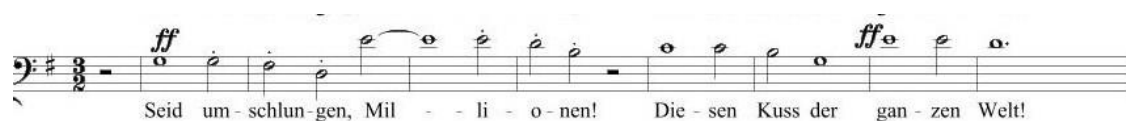
The image shows a musical score for the beginning of the Ninth Symphony. It features a solo bassoon (B. (Solo)) and a choir (S., A., T., B.). The bassoon part starts with a melodic line in G major, with lyrics: "was die Mo-de streng ge-theilt; al - le Mensch-en wer-den Brü-der, wo dein sanf-ter Flü-gel weit." The choir parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with a similar melodic line, marked with a forte (f) dynamic. The lyrics for the choir are: "Dei - ne Zau - ber bin - den wie - der, was die Mo - de streng ge - theilt; al - le Mensch - en wer - den Brü - der,". The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *p*.

Παράδειγμα 3.1 *Ενάτη*, Allegro assai, μ. 15–26.

3.3.2 Andante Maestoso

Ένα ανάλογο στιγμιότυπο μονοφωνικού χορωδιακού τραγουδιού, ακόμη πιο καθηλωτικού λόγω της ολοκληρωτικής απουσίας πολυφωνικού πλαισίου από την ορχήστρα, αφορά στην αρχή του *Andante maestoso* (Παράδειγμα 3.2). Οι ανδρικές φωνές τραγουδούν al unisono τους στίχους “Seid umschlungen, Millionen! Diesen

Κυβ der ganzen Welt!” (Αγκαλιαστείτε, εκατομμύρια! Αυτό το φιλί για όλο τον κόσμο!), τους ίδιους στίχους στους οποίους είχε σταθεί ο Moser για να ευθυγραμμίσει την *Ενάτη* με την ιδέα ενός κόσμου που ανασταίνεται από το άριο φιλί της γερμανικής φυλής. Ταυτόχρονα με τις ανδρικές φωνές, τα χαμηλά έγχορδα και το μπάσο τρομπόνι παίζουν την ίδια μελωδία, εμπλουτίζοντάς την ηχοχρωματικά. Η επιλογή του τρομπονιού δεν είναι τυχαία, καθώς αυτό το όργανο παραδοσιακά συνδεόταν με ιερή τελετουργική μουσική (Levy 2003): στα αυτιά των Ναζί, ηχεί σαν ένα ιερό κάλεσμα προς όλη την ανθρωπότητα να ασπαστεί το όραμα μιας νέας τάξης πραγμάτων. Ωστόσο, η μελωδία αυτή, εκτελεσμένη *ff* και non legato, απέχει πολύ από τη ρέουσα, βηματική, φωνητικά άνετη Freudenmelodie. Τα μελωδικά άλματα που περιέχει (διαστήματα τρίτης, έκτης και ένατης) καθιστούν τη φωνητική της εκτέλεση δύσκολη και απαιτητική, γεγονός που δίνει ιδιαίτερη σημασιολογική απόχρωση στον τρόπο που θα μπορούσε να νοηματοδοθεί από τους Ναζί: για τη νέα τάξη πραγμάτων χρειάζεται κόπος και θυσίες. Μία από αυτές είναι η θυσία της ατομικότητας προς όφελος του συνόλου: η επιλογή ομορρυθμικής πολυφωνικής υφής για το συγκεκριμένο απόσπασμα θα μπορούσε να υποδηλώνει ομοθυμία, αλλά με αμοιβαίο σεβασμό στην ατομικότητα κάθε φωνητικού μέρους, το οποίο, αν και διαφορετικό από τα άλλα, θα ήταν εναρμονισμένο και ρυθμικά συντονισμένο με τα άλλα φωνητικά μέρη: η μονοφωνική υφή εξουδετερώνει την ατομικότητα των φωνητικών μερών κάτω από τον ολοκληρωτισμό μιας αποστομωτικής και καθηλωτικής μονοφωνίας, στο πλαίσιο της οποίας όλες οι φωνές υποτάσσονται σε ένα κοινό όραμα και μία κοινή μοίρα.



Παράδειγμα 3.2 *Ενάτη*, Andante Maestoso, μ.1–8.

3.3.3 Allegro assai - Allegro assai vivace (Alla Marcia)

Επιστρέφουμε στο Allegro assai που ξεκίνησε αμέσως μετά το recitativo του βαρύτονου (“O Freunde, nicht diese Töne!”) και, πιο συγκεκριμένα, στην κατάληξή

του. Μετά την πλήρη πολυφωνική παρουσίαση της *Freudenmelodie* από το ορχηστρικό και χορωδιακό *tutti*, ρυθμικά διανθισμένης με σχήματα ογδόων σε όλο και πιο πυκνή υφή και όλο πιο υψηλά επίπεδα δυναμικής, η μουσική καταλήγει με μια *ff* ημιπτωτική χειρονομία V/V-V στην κύρια τονικότητα της Ρε μείζονας επάνω στον στίχο “und der Cherub steht vor Gott” (και τα Χερουβείμ στέκονται ενώπιον του Θεού), υποσχόμενη την επίτευξη ενός αρμονικού στόχου και άρα τη διασφάλιση ενός σταθερού σημείου ανάπαυσης, το οποίο, όμως, δεν πρόκειται να έρθει ποτέ (Yudkin 2020). Η χειρονομία αυτή επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά (το ίδιο και ο στίχος), αλλά την τρίτη φορά που πάει να επαναληφθεί διαφοροποιείται (Παράδειγμα 3.3): στη θέση της ανακρουστικής V/V, παίρνουμε μόνο ένα Λα (το Ντο δίεση και το Μι έχουν αποσιωπηθεί), παιγμένο *tutti*, το οποίο οδηγεί απροσδόκητα σε μια Φα μείζονα συγχορδία επάνω στη λέξη “Gott”. Αυτή η απότομη, μη λειτουργική αρμονική τροπή, διαμεσολαβημένη μόνο από τον κοινό φθόγγο Λα που είχε με τη συγχορδία της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, γίνεται αρχικά κατανοητή ως τονική απόκλιση προς την τονικοποιημένη βαρυμένη III της Ρε μείζονας. Ο μη λειτουργικός χαρακτήρας αυτής της τονικής απόκλισης —δεν πραγματοποιείται με τη διαμεσολάβηση καμίας κοινής λειτουργικής συγχορδίας— δημιουργεί μια απόκοσμη αίσθηση, σημασιολογικά συμβατή με την επίκληση του ονόματος του Θεού.

The image displays a musical score for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of the Ninth Symphony. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with the lyrics "und der Cherub steht vor Gott, und der Cherub steht vor Gott, steht vor". The second system shows the vocal lines with the lyrics "Gott, vor Gott, vor Gott." The score is written in G major and 8/8 time. The dynamics are marked *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

Παράδειγμα 3.3 *Ενάτη*, τέλος του *Allegro assai*, μ. 83–94.

Με τη συνακόλουθη εκκίνηση του *Allegro assai vivace* (*Alla Marcia*) στη Σι ύφεση μείζονα, αυτή η η Φα μείζονα συγχορδία γίνεται αναδρομικά κατανοητή σε ρόλο δεσπόζουσας, σηματοδοτώντας εν τέλει την τονική απόκλιση όχι προς την περιοχή της βαρυμένης III, αλλά προς την περιοχή της βαρυμένης VI σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς της Ρε μείζονας. Αυτή η νέα τονικότητα φαίνεται να κατέχει, για το σύνολο του τέταρτου μέρους, τη θέση του τονικού πόλου της Ρε μείζονας σαν ένα είδος δευτερεύουσας τονικότητας (Swafford 2014). Η εδραίωση αυτής της νέας τονικότητας συνοδεύεται ταυτόχρονα από δραματική πτώση του επιπέδου δυναμικής στο *pp*, απότομη λέπτυνση της υφής και δραστική διαφοροποίηση της ρυθμικής και μετρικής δομής, αλλά και του ορχηστρικού ηχοχρώματος. Συγκεκριμένα, αναφορικά με τη ρυθμική και μετρική δομή, από τα 4/4 περνάμε τώρα στο σύνθετο μέτρο των 6/8, το οποίο οργανώνει τη ρυθμική δομή της *Freudenmelodie* στη βάση ενός περιοδικά επαναλαμβανόμενου ρυθμικού σχήματος (όγδοο που οδηγεί ανακρουσματικά σε τέταρτο παρεστιγμένο, συζευγμένο με τέταρτο, βλ. Παράδειγμα 3.4), δημιουργώντας μια παρεστιγμένη ρυθμική αίσθηση σε συμφωνία με τον χαρακτηρισμό/οδηγία “*Alla Marcia*” στην αρχή της ενότητας: από ύμνος, η *Freudenmelodie* έχει τώρα μετατραπεί σε στρατιωτικό εμβατήριο. Αυτή η εντύπωση ενισχύεται από τις ενορχηστρωτικές επιλογές της έναρξης της εν λόγω ενότητας, οι οποίες σαφώς παραπέμπουν στο ηχοτοπίο μιας στρατιωτικής μπάντας: πλήρης απουσία εγχόρδων, πίκολο, κλαρινέτα, όμποε και κόρνα ως φορείς του μελωδικού υλικού, φαγκότα, κόντρα φαγκότα και τρομπέτες ως φορείς της αρμονικής υποστήριξης του λειτουργικού μπάσου, και, τέλος, κρουστά (γκραν κάσα, κύμβαλα, τρίγωνο) ως σαφείς αναφορές στον “*Alla Turca*” τόπο της βιενέζικης στρατιωτικής μουσικής (Rumph 2004). Αξίζει, ωστόσο, να επισημανθεί το μη ιδιωματικά αμφίσημο μετρικό πλαίσιο αυτού του στρατιωτικού μαρς: τα περιοδικά χτυπήματα των κρουστών και τα «παράλογα μουγκρητά» των χαμηλών πνευστών, όπως τα χαρακτήρισε ένας ανταποκριτής της *Edinburgh Review* (Cook 1993, 92), ανοίγουν την αυλαία, αλλά με διαρκείς και τακτικούς αντιχρονισμούς, με αποτέλεσμα να δημιουργείται λάθος εντύπωση σχετικά με την ακριβή θέση του ισχυρού μέρους του μέτρου· η μετρική αμφισημία όχι μόνο δεν λύνεται με την είσοδο της μελωδίας, αντιθέτως επιτείνεται με τις διαρκείς συγκοπές που επιφέρει η σύζευξη διαρκείας

μεταξύ παρεστιγμένου τέταρτου και τέταρτου. Παρά τις περιστασιακές παρεμβολές των εγχόρδων που προσπαθούν να λύσουν τη μετρική αμφισημία, αυτή δεν θα ομαλοποιηθεί οριστικά μέχρι την είσοδο του τενόρου και την επιστροφή της ανθρώπινης φωνής στην ηχοχρωματική παλέτα της συμφωνίας.

Η επιλογή του “*Alla Turca*” στυλ για το τελευταίο μέρος μιας συμφωνίας μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο δικαιολογημένη, ως μουσική απεικόνιση της θριαμβευτικής κοινής χαράς, αλλά σε μεγάλο βαθμό αναμενόμενη, δεδομένης της συχνής ανάδυσης του συγκεκριμένου στυλ στα τελευταία μέρη κλασικών πολυμερών έργων. Ωστόσο, η απροσδόκητη εμφάνισή του στο συγκεκριμένο σημείο εισάγει μια ασυνέχεια, σοκάροντας τη μουσική από την ασυνήθιστη παράλυση στην οποία είχε καταλήξει στο τέλος της προηγούμενης ενότητας (Rumph 2004). Κατά τον Cooper, το να το εισάγει κανείς αμέσως μετά την αναφορά του κειμένου στη σύναξη των αγγέλων ενώπιον του θρόνου του Θεού, με τη συνακόλουθη πνευματική ανάταση που υπαινίσσεται η μουσική με την απόκοσμη αρμονική της τροπή, «δείχνει σχεδόν διεστραμμένο» (Cooper 1970, 333). Αυτή η στιλιστική ασυνέχεια αποτέλεσε αντικείμενο προβληματισμού για πολλούς μελετητές του έργου. Ο Tarasti την προσεγγίζει στην βάση την ιδέα του «εναγκαλισμού» διαφόρων ετερόκλητων μουσικών στυλ, στο πλαίσιο της απόκρισης στο «Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέρφια» του κειμένου, ένας “εναγκαλισμός” που ίσως χαρακτήριζε την ύστερη περίοδο του Beethoven (Tarasti 1995). Κάτι παρόμοιο αντιλήφθηκε και ο Franz Joseph Fröhlich, ο οποίος, σε μια κριτική της συμφωνίας στο περιοδικό *Caecilia* το 1828, προτείνει ότι το μαρς συμβολίζει την συμμετοχή όλων των πλασμάτων στην οικουμενική χαρά, από τις χαμηλότερες τάξεις της δημιουργίας (που αντιπροσωπεύονται από τα φαγκότα και την γκραν κάσα) έως τις υψηλότερες (Cook 1993, 92). Για τον Wagner, από την άλλη μεριά, το συγκεκριμένο σημείο υποδηλώνει «μια στρατιά νεανιών που παρελαύνουν [...] [προς] έναν λαμπρό διαγωνισμό, ο οποίος εκφράζεται μόνο από τα μουσικά όργανα: βλέπουμε τους νεαρούς να ρίχνονται με γενναιότητα στον αγώνα, με λάφυρο της νίκης τους τη *Χαρά*» (Wagner 2014, 253). Και για τους Ναζί; Μπορεί εύκολα να φανταστεί κανείς τη ναζιστική αντίληψη για το συγκεκριμένο σημείο του έργου να απηχεί την άποψη του Wagner, αυτήν τη φορά υπό το φως των αγώνων του γερμανικού λαού για ζωτικό χώρο και για την χαρά της διατράνωσης της άριας παντοδυναμίας. Στο όνομα του Θεού —όπου «Θεός» οποιαδήποτε ιδέα περί της Γερμανίας ως μεταφυσικής αναγκαιότητας στη βάση της άριας υπεροχής— η

Αγγελική Γιολλδάση, «Η μουσική στην υπηρεσία του Τρίτου Ράιχ: Η περίπτωση της *Ενάτης* του Beethoven»

μουσική ηχεί στα αυτιά των Ναζί ως κάλεσμα των νέων της Γερμανίας να πάρουν τα όπλα και να ριχτούν στη μάχη.

Allegro assai vivace. (♩ = 84)
Alla Marcia

Flauto piccolo
Flauti 1, 2
Oboi 1, 2
Clarinetti 1, 2 in B \flat
Fagotti 1, 2
Contrafagotto
Corni 1, 2 in D
Corni 1, 2 in B \flat
Tromba 1 in D
Tromba 2 in B \flat
Timpani in D, A
Triangolo
Piatti
Gran Cassa

Fl. picc.
Ob 1-2
Cl 1-2 (B \flat)
Fag 1-2
Cr.
Cor 3-4 (B \flat)
Tr 2(B \flat)
Trgl.
Piatti
Gr.C.

Παράδειγμα 3.4 *Ενάτη*, Allegro assai vivace (Alla Marcia), μ. 1–21.

Η είσοδος της σόλο φωνής του τενόρου, η οποία ομαλοποιεί τη μετρική αμφισημία της έναρξης του μαρς, γίνεται με τους στίχους “Froh, wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet, Brüder, eure Bahn, freudig, wie

ein Held zum Siegen” (Χαρούμενα, όπως πετούν οι ήλιοι του [Θεού] διασχίζοντας τη θαυμαστή πεδιάδα του ουρανού, τρέξτε, αδέρφια, ακολουθήστε τον δρόμο σας, χαρούμενοι, σαν ήρωες που τρέχουν προς τη νίκη). Με αυτόν τον τρόπο, η φωνή αποσαφηνίζει τη μιλιταριστική μεταφορά που κρύβεται πίσω από τον εμβατηριακό χαρακτήρα της οργανικής μουσικής που προηγήθηκε (Swafford 2014). Η είσοδος του σόλο τενόρου στην αρχή φαίνεται να μην προσφέρει τίποτα περισσότερο από μια φωνητική αντίστιξη στην «κωμική» μεταμόρφωση της *Freudenmelodie* (Levy 2003) (Παράδειγμα 3.5). Ωστόσο, ένα κρεσέντο και η απαντητική είσοδος των ανδρικών χορωδιακών φωνών στις λέξεις «τρέξτε, αδέρφια, ακολουθήστε τον δρόμο σας, χαρούμενοι, σαν ήρωες που τρέχουν προς τη νίκη» φαίνεται να εκφράζει και πάλι την ιδέα της κοινοτικής μαθητείας και της συστράτευσης υπό το κέλευσμα ενός ατόμου που κινητοποιεί το σύνολο προς επιδίωξη κάποιας ηρωικής κατάκτησης. Ο επικός τόνος της μουσικής, χαρακτηριστικό παλαιότερων στυλ, δεν συνίσταται μόνο στις αναφορές του κειμένου στην ιδέα ενός ηρωικού αγώνα αλλά και στην ίδια τη μελωδική κατασκευή: διακεκομμένη και γωνιώδης, με άλματα τρίτης και όγδοης, κατακτά με κόπο το ψηλό Σι ύφεση, ξυπνώντας «μνήμες ηρωισμού, αλλά κρατώντας απόσταση ασφαλείας από το grotesque (Rumph 2004, 188).

The image shows a musical score for the beginning of the 9th Symphony, featuring vocal parts and instruments. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal parts are Tenor Solo (Ten. Solo.), 1st Tenor (1.T.), 2nd Tenor (2.T.), and Bass (B.). The lyrics are in German and describe the sun and the path to victory. The instrumental parts are for Violin I (1.V.), Violin II (2.V.), and Bass (B.).

Ten. Solo. Froh, froh, wie sei-ne Son-nen, sei-ne Son-nen flie-gen_

Ten. Solo. froh, wie sei-ne Son-nen flie-gen_durch des Him-mels präch-t'gen_Plan, lau-fet, Brü-der_

Ten. Solo. eu-re Bahn. lau-fet, Brü-der_, eu-re Bahn_, freu-dig, wie ein_Held zum_Sie-gen,

Ten. Solo. wie ein_Held zum_Sie-gen, lau-fet, Brü-der_, eu-re Bahn_

1.T. Lau-fet, Brü-der_

2.T. Lau-fet, Brü-der_

B. Lau-fet, Brü-der_

Παράδειγμα 3.5 *Ενάτη*, *Allegro assai vivace (Alla Marcia)*, μ. 43–82.

Αγγελική Γιολδάση, «Η μουσική στην υπηρεσία του Τρίτου Ράιχ: Η περίπτωση της *Ενάτης* του Beethoven»

Vln 1

Vln 2

Vla

Ten. Solo.

1. T.

2. T.

B.

Vc. Cb.

ff

NB. (Diese 6 Takte können nicht vom Chor, wohl aber von dem Solo-sänger ausgelassen werden.)

Sie - gen, freu - dig, freu - dig, wie ein Held, ein Held zum Sie - gen.

Sie - gen, freu - dig, freu - dig, wie ein Held zum Sie - gen,

Sie - gen, freu - dig, freu - dig, wie ein Held zum Sie - gen,

Sie - gen, freu - dig, freu - dig, wie ein Held zum Sie - gen,

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

Παράδειγμα 3.6 *Ενάτη*, Allegro assai vivace (Alla Marcia), μ. 92–110.

Η καταληκτική φράση των φωνών επικαλύπτεται από την έναρξη μιας διπλής φούγκας από την ορχήστρα, βασισμένης σε δύο ιδέες από τη *Freudenmelodie* (Παράδειγμα 3.6). Η παρουσία μιας φούγκας στο τέταρτο μέρος της *Ενάτης* φαντάζει μάλλον λογική υπό το φως του στιλιστικού του εκλεκτικισμού: είναι μια καντάτα ή ένα ορατόριο που εμπεριέχει ένα μαρς που οδηγεί σε μια φούγκα. Εξάλλου, η χρήση της φούγκας είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του ύστερου μουσικοσυνθετικού στυλ του Beethoven και, σύμφωνα με τον Taruskin, μπορεί να ερμηνευθεί ως ένας στιλιστικός αρχαϊσμός συμβατός με τον δικό του πολιτικό συντηρητισμό (Taruskin 2009). Την ίδια στιγμή, η φούγκα άρχισε, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, να γίνεται αντιληπτή πέρα από τις ιστορικιστικές της αναφορές σε κάποιο αδιευκρίνιστο

stile antico και ως εκφραστικό μέσο, δεδομένου ότι η βαθμιαία πύκνωση της αντιστικτικής υφής που επιφέρει δημιουργεί συνθήκες «αισθητηριακής υπερφόρτωσης», προσδιοριστικό στοιχείο της ρομαντικής έκφρασης του υψηλού (*sublime*, βλ. Taruskin 2009, 646). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, καθώς η φούγκα έρχεται μετά από ένα ρητό κάλεσμα στον αγώνα, μοιάζει να προσφέρει το μουσικό ανάλογο ενός τέτοιου αγώνα. Η φούγκα πράγματι προσομοιάζει σε μάχη σώμα με σώμα, καθώς οι φωνές συμπλέκονται και συγκρούονται σε ένα διαρκές *perpetuum mobile*, εκτελεσμένο *sempre ff*. Το τονικό πλαίσιο είναι εξίσου επισφαλές, καθώς η μουσική είναι τονικά ασταθής και αποκλίνει από την αρχική Σι ύφεση μείζονα προς διάφορες τονικότητες για να καταλήξει εν τέλει στη Σι ελάσσονα, την νι της τονικότητας της *Freudenmelodie*. Στο σημείο αυτό, η μουσική μοιάζει να καταρρέει υπό το βάρος της ολοένα και πιο ασταθούς υφής της και να καταλήγει ημιπτωτικά στην V της νέας τονικότητας, αλλά όχι ως πλήρη συγχορδία, μόνο ως την πέμπτη βαθμίδα της αντίστοιχης κλίμακας (Φα δίεση), παιγμένη *tutti* ως *ff* μελωδικές οκτάβες με *sf* στο συγκοπτόμενο ρυθμικό πλαίσιο της παρεστιγμένης μορφής της *Freudenmelodie* στην αρχή του μαρς (Παράδειγμα 3.7).

Παράδειγμα 3.7 *Ενάτη*, *Allegro assai vivace (Alla Marcia)*, μ. 186–196.

Ακολουθεί απότομη πτώση του επιπέδου δυναμικής σε *p* και αμέσως μετά εναρμόνιση του Φα δίεση με μια Σι μείζονα συγχορδία, όπως την υπαινίσσονται τα ξύλινα πνευστά που επαναφέρουν απροσδόκητα την κεφαλή της *Freudenmelodie*. Το *al unisono* Φα δίεση μένει πάλι μόνο του, για να εναρμονιστεί στη συνέχεια, πάλι από τα ξύλινα πνευστά που επαναλαμβάνουν την ίδια μελωδική χειρονομία, αυτήν τη φορά στην ομώνυμη ελάσσονα (Σι ελάσσονα) και σχεδόν ψιθυριστά (*pp*): απότομο *crescendo* και μπαίνει η ορχήστρα *tutti* μαζί με τη χορωδία να τραγουδάει *ff*, θριαμβευτικά και σε απόλυτη ομορρυθμία την πλήρη *Freudenmelodie*, συνοδευόμενη από τα έγχορδα, τα οποία συνεχίζουν να παίζουν τις χειρονομίες ογδών που έπαιζαν και στη φούγκα. Πρόκειται για μια από τις πιο συναρπαστικές στιγμές ολόκληρης της *Ενάτης* (Levy 2003), καθώς η ανάδυση της *Freudenmelodie* μέσα από τον ορυμαγδό της προηγηθείσας φούγκας την κάνει να φαίνεται σαν να αναγεννάται από τις στάχτες της. Δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πώς αυτή η κομβική στιγμή του τέταρτου μέρους θα μπορούσε να νοηματοδοθεί από τους Ναζί, καθώς φαίνεται να ευθυγραμμίζεται με ένα από τα βασικά αφηγήματα του Τρίτου Ράιχ: μέσα από την ταπείνωση του Μεγάλου Πολέμου, η Γερμανία αναγεννάται και ανακτά την πρότερη δύναμη και λάμψη της.

4. Συμπεράσματα

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, επιχειρήθηκε να καταδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους το Τρίτο Ράιχ εργαλειοποίησε την έντεχνη μουσική για σκοπούς προπαγάνδας, μέσα από την παραδειγματική περίπτωση της *Ενάτης* του Beethoven. Για τον σκοπό αυτόν, διερευνήθηκαν πιθανοί ερμηνευτικοί συσχετισμοί ανάμεσα στις δομικές παραμέτρους του τέταρτου μέρους του έργου και τη ναζιστική κοσμοαντίληψη, στη βάση της τεκμηριωμένης διαπίστωσης ότι η λατρεία του συνθέτη στη Γερμανία, ήδη από τον 19^ο αιώνα, ήταν βασισμένη στην ιδέα μιας μουσικής εθνικού χαρακτήρα, αλλά με οικουμενική σημασία. Ήδη από την αναφορά της *Freudenmelodie* στο συλλογικό τραγούδι και στην ιδέα της κοινοτικής μαθητείας, μπορούμε να διαβάσουμε το αφήγημα ενός λαού που ενώνεται υπό το όραμα ενός ηγέτη, ο οποίος δίνει λύση στο αδιέξοδο και κινητοποιεί μια ολόκληρη κοινότητα να συστρατευθεί μαζί του, να ακολουθήσει το παράδειγμά του και να ενωθεί στο τραγούδι ως μία ενιαία φωνή. Στις μιλιταριστικές αναφορές του *Allegro assai vivace*

(Alla Marcia) μπορούμε να διαβάσουμε το κάλεσμα των νέων της Γερμανίας στα όπλα στο όνομα της πατρίδας ως μεταφυσικής αναγκαιότητας, προκειμένου ο γερμανικός λαός να αγωνιστεί για τον ζωτικό χώρο που δικαιωματικά του ανήκει και για τη διατράνωση της άριας παντοδυναμίας. Αυτό που ακολουθεί αυτό το κάλεσμα σε αγώνα είναι μια οργανική φούγκα, η οποία μοιάζει να προσφέρει το μουσικό ανάλογο ενός τέτοιου αγώνα, οδηγώντας εν τέλει στην επανανάδυση της *Freudenmelodie* ως συνεκδοχή ενός από τα βασικά αφηγήματα του Τρίτου Ράιχ σχετικά με την ιδέα της αναγέννησης της Γερμανίας μετά την ταπείνωση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τέλος, η καθηλωτική και αποστομωτική μονοφωνία του “*Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!*” μοιάζει να παραπέμπει σε ένα ιερό κάλεσμα προς όλους τους ανθρώπους να ασπαστούν το όραμα της ναζιστικής Γερμανίας και να υποτάξουν την ατομικότητά τους σε ένα κοινό όραμα και μία κοινή μοίρα.

Μολονότι οι παραπάνω συσχετισμοί ουδέποτε έγιναν ρητά από τους ίδιους τους Ναζί, προσφέρουν ένα πιθανό ερμηνευτικό πλαίσιο κατανόησης του τρόπου με τον οποίο η μουσική είχε τις απαραίτητες δομικές συνθήκες για να υποστηρίξει το σημασιολογικό φορτίο με το οποίο οι Ναζί την επιφόρτισαν. Αξίζει να επισημανθεί, ωστόσο, ότι οι ίδιες δομικές συνθήκες θα μπορούσαν να επιτρέψουν τη νοηματοδότηση της ίδιας μουσικής με σημασιολογικό φορτίο διαφορετικού, αν όχι αντιθετικού, ιδεολογικού προσήμου. Πράγματι, όταν την Άνοιξη του 1989 οι κινέζοι φοιτητές επέλεξαν την εμβληματική πλατεία Tiananmen του Πεκίνου για να διαδηλώσουν κατά της κυβερνητικής διαφθοράς και του πληθωρισμού, ζητώντας οικονομικές και πολιτικές μεταρρυθμίσεις —η επιλογή της συγκεκριμένης πλατείας δεν ήταν διόλου τυχαία, καθώς εκεί, τον Οκτώβριο του 1949, ο Mao Zedong είχε ανακηρύξει τη δημιουργία της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας— τα μεγάφωνα έπαιζαν το τέταρτο μέρος της *Ενάτης* για να καλύπτουν «τις φωνές του καθεστώτος» (Office of the Historian, Department of State, United States of America χ.χ.). Και αυτό τους έδινε την αίσθηση της ελπίδας, της αλληλεγγύης, της ελευθερίας, της αξιοπρέπειας, μέχρι που τα τανκς και τα όπλα σκότωσαν αυτή την ελπίδα στις 5 Ιουνίου 1989 (National Public Radio 2014· Huang 2020). Την ίδια χρονιά, μόλις έξι μήνες αργότερα, η *Ενάτη* εκτελείται ανήμερα Χριστούγεννα υπό τη διεύθυνση του Leonard Bernstein στο Βερολίνο μετά την πτώση του τείχους και μάλιστα τόσο στο Δυτικό Βερολίνο όσο και στο πρώην Ανατολικό Βερολίνο με την μορφή επίσημης

πρόβας (Griffith 1989). Ήταν τέτοια η προσήλωση της συναυλίας αυτής στην ιδέα της ελευθερίας, ώστε ο Bernstein αντικατέστησε το “Freude” της ωδής του Schiller με το “Freiheit”, με αποτέλεσμα οι ίδιες μουσικές χειρονομίες που οι Ναζί διάβασαν ως κάλεσμα στα όπλα, να ερμηνευθεί τώρα ως κάλεσμα αδελφοσύνης και πανανθρώπινης αλληλεγγύης (National Public Radio 2006· Buch 2004).

Οι διαφορετικοί, αν όχι αντιθετικοί, τρόποι με τους οποίους η *Ενάτη* επιφορτίστηκε με νόημα στην πορεία της ιστορίας, από τότε που πρωτοακούστηκε έως τις μέρες μας, αποτελεί τεκμήριο της αξιοσημείωτης δυνατότητας της μουσικής να προσφέρει δομική υποστήριξη σε ετερόσημες νοηματοδοτήσεις. Αυτό αποτελεί πιθανόν και την πηγή του βαρύνοντα κοινωνικοπολιτικού ρόλου που μπορεί να επιτελέσει, καθώς η εν γένει σημασιολογική της απροσδιοριστία ενθαρρύνει αυτούς που την προσλαμβάνουν «να κατασκευάζουν νόημα μέσα από τη φαινομενική ασυναρτησία της» (Cook 1993, 70).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Applegate, Celia. 2017. *The Necessity of Music: Variations on a German Theme*. Buffalo. New York: University of Toronto Press.
- Applegate, Celia. 2004. "The Past and Present of *Hausmusik* in the Third Reich." In *Music and Nazism: Art under Tyranny 1933-1945*, edited by Kater, Michael and Albrecht Riethmüller, 136-150. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Applegate, Celia. 1992. "What Is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation." *German Studies Review* 15:21-32.
doi:10.2307/1430638.
- Applegate, Celia & Potter, Pamela. 2002. *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baird, Waren. J. 1992. *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baranowski, S. 2011. *Nazi Empire: German Colonialism and Imperialism from Bismarck to Hitler*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bendersky, Joseph W. 1985. *A Concise History of Nazi Germany*. Chicago: Nelson-Hall.
- Brown, Nicolas A. 2011. "The Third Reich vs. *An die Freiheit*: Opposing Uses of Beethoven's Ninth Symphony in 20th Century German Society." Master thesis, King's College, London.
- Buch, Esteban. 2003. *Beethoven: Η ένατη συμφωνία (μια πολιτική ιστορία)*. Μετάφραση της Έλενας Αναστασάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Χρήστος Ε. Δαρδανός.
- Buch, Esteban. 2004. *Beethoven's Ninth: A Political History*. Translated by Richard Miller. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Buch, Esteban. 2020. "On Herbert von Karajan's European Anthem." *Proceedings of the conference Beethoven-Perspektiven 2020*, Beethovenhaus, Bonn, 10 February 2020.
- Cathcart, Adam. 2006. "Music and Politics in Hitler's Germany." *Madison Historical Review* 3(1): 1. <https://commons.lib.jmu.edu/mhr/vol3/iss1/1>.
- Cook, Nicholas. 1993. *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cooper, Martin. 1970. *Beethoven: The Last Decade*. London: Oxford University Press.
- Dennis, David, B. 1997. "Beethoven in National Socialist Political Culture". Paper presented for the "Musicology Colloquium Series," 14 February 1997, Madison, WI: University of Wisconsin.
- Dennis, David B. 2002. "Honor Your German Masters: The Use and Abuse of "Classical" Composers in Nazi Propaganda." *Journal of Political and Military Sociology* 30(2):273-295. Accessed August 19, 2021. https://ecommons.luc.edu/history_facpubs/38/.
- Dümling, Albrecht. 1993. "On the Road to the "Peoples' Community" [Volksgemeinschaft]: The Forced Conformity of the Berlin Academy of Music under Fascism." *The Musical Quarterly* 77(3):459-483. <https://doi.org/10.1093/mq/77.3.459>.
- Eichner, Barbara. 2012. *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848-1914*. 2012: Boydell Press.
- Eltin, Richard A. 2002. *Art, Culture, and Media under the Third Reich*. USA: University of Chicago Press.
- Engel, David. 2013. *The Holocaust: The Third Reich and Jews*. NY: Routledge.
- Evans, Richard J. 2006. *The Third Reich in Power, 1933 - 1939: How the Nazis Won Over the Hearts and Minds of a Nation*. UK: Penguin.
- Frøland, Carl Müller. 2020. *Understanding Nazi Ideology: The Genesis and Impact of a Political Faith*. Μετάφραση John Irons. Jefferson, NC: McFarland.
- Goulding, Phil G. 1995. *Classical Music: The 50 Greatest Composers and Their 1,000 Greatest Works*. New York: Random House.
- Griffith, Susan. 1989. "Bernstein Brings 'Ode to Freedom' to Berlin: Music: The conductor celebrates recent historic changes in the East Bloc by leading musicians from the East, West in Beethoven's Ninth, with revised text." *Los Angeles Times*, 25 December 1989. http://articles.latimes.com/1989-12-25/entertainment/ca-794_1_east-bloc.
- Herf, Jeffrey. 2006. *The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Heywood, Andrew. 2007. *Πολιτικές ιδεολογίες*. Μετάφραση Χαρίδημου Κουτρή. Επιμέλεια Νίκου Μαραντζίδη. Αθήνα: Επίκεντρο.

- Herzstein, Edwin. 1978. *The War That Hitler Won*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Hitler, Adolf. 1925. *Mein Kampf*. 2009: Elite Minds.
- Holocaust Encyclopedia, [n.d.]. *Nazi Propaganda*.
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/nazi-propaganda>.
- Hotter, Hans. 2006. *Hans Hotter: Memoirs*. New England: University Press of New England.
- Huang, Hao. 2020. “What Beethoven Means in the People’s Republic of China: Hero or Demon?” In *German-East Asian Encounters and Entanglements*, edited by Joanne Miyang Cho, 225–246. New York: Routledge.
- Jacobs, Robert L. 1941. “Wagner's Influence on Hitler.” *Music & Letters*, vol. 22, no. 1, 81–83.
- Janik, Elizabeth. 2005. *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*. Leiden, Boston: Brill.
- Kallis, A. 2005. *Nazi Propaganda and the Second World War*. New York: Springer.
- Kater, Michael H. 1996. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press.
- Kravitt, Edward F. 1996. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven: Yale University Press.
- Kohler, Adrew S. 2015. “Grey C Acceptable: Carl Orff’s Professional and Artistic Responses to the Third Reich.” PhD thesis diss., University of Michigan.
- Levi, Erik. 2010. *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*. New Haven: Yale University Press.
- Levi, Erik. 1994. *Music in the Third Reich*. New York: St. Martin’s Press.
- Levi, Erik. 1990. “The Aryanization of Music in Nazi Germany.” *The Musical Times*, 131(1763): 19-23.
- Levy, David B. 2003. *Beethoven: The Ninth Symphony*. London: Yale University Press.
- Meyer, Michael. 1983. “Music on the Eve of the Third Reich.” In *Towards the Holocaust: The Social and Economic Collapse of the Weimar Republic*, edited by Dobkowski N. and Wallimann Isidor Michael, 315-342. Westport, Conn.: Greenwood Press.

- Meyer, Michael. 1978. "Musicology in the Third Reich: A Gap in Historical Studies." *European Studies Review*, 8(3): 349-364.
doi:10.1177/02656914800800304.
- Meyer, Michael. 1975. "The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich", *Journal of Contemporary History*, 10(4), 649-665.
- Meyer, Michael. 1991. *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang Publishing.
- Meyer, Michael. 1991. "A Musical Facade for the Third Reich." In *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, edited by Stephanie Barron. New York: Harry N Abrams Publishers.
- Moller, Lynn E. 1980. "Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda." *Music Educators Journal*, 67(3): 40-44. doi:10.2307/3400616.
- Music and the Holocaust [χ.χ.]. *Gustav Haverman*.
<https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/orff-carl/>.
- Music and the Holocaust [χ.χ.]. *Reichskulturkammer and Reichsmusikkammer*.
<https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/reichskulturkammer/>.
- Murdoch, Brian. 1990. *Fighting Songs and Warring Words: Popular Lyrics of Two World Wars*. London, NY: Routledge.
- National Public Radio. 2006. "Beethoven's Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125." Last modified June 16, 2006.
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5487727>.
- National Public Radio. 2014. "The 'Ode to Joy' As A Call To Action." Last modified January 14, 2014.
<http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2014/01/14/262481960/the-ode-to-joy-as-a-call-to-action>.
- Neuschwander, DeLora J. 2012. "Music in the Third Reich." *Musical Offerings*, 3(2): 3. doi:10.15385/jmo.2012.3.2.3.
- Office of the Historian, Department of State, United States of America [χ.χ.]. "Tiananmen Square, 1989." Accessed February 17, 2022.
<https://history.state.gov/milestones/1989-1992/tiananmen-square>.
- Pages, Christian N., Majer-O'Sickey, I., Rhiel, M., 2008. *Riefenstahl Screened: An Anthology of New Criticism*. USA: Bloomsbury Publishing.

- Pitner, Maximilian. 2014. "Popular Music in the Nazi Weltanschauung." *International Multilingual Journal of Contemporary Research* 2(2):149-156.
- Potter, Pamela M. 2001. "The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich and the Early Years of the German.
- Rumph, Stephen C. 2004. *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley: University of California Press.
- Russell, Peter. 2002. *The Themes of the German Lied from Mozart to Strauss*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Sachs, Harvey. 2010. *The Ninth: Beethoven and The World In 1824*. London: Faber and Faber.
- Shirakawa, Sam H. 1992. *The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*. Oxford: Oxford University Press.
- Sington, Derrick & Weidenfeld, Arthur. 1943. *The Goebbels Experiment: A Study of the Nazi Propaganda Machine*. New Haven: Yale University Press.
- Steinweis, Alan E. 1996. *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Swafford, Jan. 2014. *Beethoven: Anguish and Triumph*. New York: Houghton Mifflin Harcour.
- Sweers, Britta. 2005. "The Power to Influence Minds: German Folk Music during the Nazi Era and After." In *Music, Power, and Politics* edited by Randall J. Anne, 65-86. New York: Routledge.
- Tarasti, Eero. 1995. *Musical Signification*. Berlin: Walter de Gruyter. Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Revised edition. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Revised edition. New York: Oxford University Press.
- Wagner, Richard. 1898. *Prose Works* (vol. 7). Edited and translated by William Ashton Ellis. 8 vols. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/94194/teo>.
- Wagner, Richard. 2014. *Beethoven*. Norderstedt: Europäischer Musikverlag.
- Welch, David. 2014. *Nazi Propaganda: The Power and the Limitations*. London: Routledge.

Αγγελική Γιολλάση, «Η μουσική στην υπηρεσία του Τρίτου Ράιχ: Η περίπτωση της *Ενάτης* του Beethoven»

Welch, David. 2007. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. United Kingdom: Taylor & Francis e-library.

Whittock, Martyn. 2011. *A Brief History of the Third Reich*. United Kingdom: Paperback.

Yudkin, Jeremy. 2020. *The New Beethoven: Evolution, Analysis, Interpretation*. UK: Boydell & Brewer.