

ΘΕΜΑΤΑ-«ΤΑΜΠΟΥ» ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ Γ' ΡΑΙΧ.

Hellenic Journal of Music
Education, and Culture

Copyright © 2018

Vol. 8 | Article 4
ISSN 1792-2518

www.hejmec.eu

Γεράσιμος Μαρτίνης

Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιόνιο Πανεπιστήμιο
teragram88@yahoo.gr

ΠΕΡΙΛΗΨΗ | Διερευνώντας κανείς τα της έντεχνης μουσικής στην Ευρώπη κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, αναμφίβολα οφείλει να εξετάσει και την αλληλεπίδρασή της με μια σειρά ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων που έλαβαν χώρα την εν λόγω περίοδο. Μια τέτοια περίπτωση είναι η αντιμετώπιση που επιφυλάχθηκε για την έντεχνη μουσική (αλλά και για συγκεκριμένους μουσικούς) από τα διάφορα ολοκληρωτικά καθεστώτα που βρέθηκαν στην εξουσία σε κάποιες ευρωπαϊκές χώρες από την περίοδο του Μεσοπολέμου έως και το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η αντιμετώπιση της έντεχνης μουσικής στη Γερμανία του Γ' Ράιχ αποτελεί, ίσως, ένα από τα χαρακτηριστικότερα τέτοια παραδείγματα.

Λέξεις κλειδιά: Τέχνη και Ιδεολογία, Μουσική και Γ' Ράιχ, Ναζί, Ολοκληρωτικά Καθεστώτα

1. Ιδεολογικό Πλαίσιο – Βασικές Έννοιες

Το χιτλερικό Καθεστώς προωθούσε καθετί που προέβαλε τις αξίες και τις αρετές της γερμανικής φυλής. Σε μια απόπειρα να δώσει ιδεολογικό υπόβαθρο σε κάθε μορφής ρατσιστικές διακρίσεις και διώξεις, συχνά διαστρεβλώνοντας σχετικές φιλοσοφικές θεωρίες του 19ου αιώνα, χώριζε τους ανθρώπους σε κατηγορίες. Στην κορυφή βρίσκονταν οι «Άρειοι» και στον πυθμένα οι «υπάνθρωποι» (Εβραίοι, τσιγγάνοι κλπ.).

Οι Ναζί, έχοντας ως όραμα μια μεγάλη Γερμανία (Grossdeutschland) καθαρή από το στιγμόποτε ξένο, πίστευαν στην ιδέα του ομοιογενούς Λαού (Volk) που θα δρα σαν Κοινότητα (Gemeinschaft), ώστε να είναι όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρη η ανωτερότητα του γερμανικού φύλου έναντι οποιουδήποτε άλλου. Βασικό ρόλο στην προώθηση και εμπέδωση της ιδέας αυτής

θα είχαν τα γράμματα και οι τέχνες. Η εποπτεία όλων των σχετικών δραστηριοτήτων ήταν αρμοδιότητα του Υπουργείου Πληροφοριών & Προπαγάνδας το οποίο συστάθηκε αμέσως μετά την άνοδό του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP) στην εξουσία, το 1933, υπό την διοίκηση του δαιμόνιου Joseph Goebbels (1897-1945), ο οποίος σημείωνε χαρακτηριστικά: «Ο καλλιτέχνης, αναντίρρητα, έχει το δικαίωμα να αποκαλείται α-πολιτικός σε περιόδους που η πολιτική δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά ομαδικούς καβγάδες ανάμεσα σε κοινοβουλευτικά κόμματα. Αλλά, αυτή τη στιγμή, που η πολιτική γράφει ένα εθνικό δράμα και που ο κόσμος έχει ανατραπεί, ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να πει “Αυτό δεν με αφορά”. Τον αφορά σε μεγάλο βαθμό» (Σιώψη, 2003).

Η μουσική δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από τα προπαγανδιστικά σχέδια του Καθεστώτος. Εξάλλου, για οι Ναζί θεωρούσαν ως υποδειγματικό είδος τέχνης, την όπερα. Η ιδανική μορφή όπερας θα έπρεπε να έχει κείμενο με θεματολογία παρμένη είτε από την γερμανική μυθολογία και ιστορία, είτε από την λαϊκή παράδοση. Κάτι ανάλογο θα έπρεπε να συμβαίνει και με τη μουσική επένδυση, όπου αποκλείεται οτιδήποτε ξένο προς την γερμανική έντεχνη μουσική παράδοση. Πολύ σημαντική θεωρούταν και η ύπαρξη χορωδίας, που συμβόλιζε το πνεύμα της κοινότητας. Συνολικότερα, το έργο θα έπρεπε να ακολουθεί τα πρότυπα του βαγκνερικού «καθολικού έργου τέχνης» (Gesamtkunstwerk) και υφολογικά να μη ξεφεύγει από το στυλ αντίστοιχων έργων του Wagner ή του Weber, καθώς οτιδήποτε «πιο μοντέρνο» ήταν γενικά απορριπτέο. Το «είδος» αυτό ονομάστηκε από τους Ναζί «όπερα του λαού» (Volksoper). Ο θεσμός εγκαινιάστηκε το 1935 στο Βερολίνο και ακολούθως διαδόθηκε στη Φρανκφούρτη και σε άλλες πόλεις που διέθεταν οπερατικές σκηνές. Στόχος του Καθεστώτος ήταν αυτές να προσελκύουν όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό (Σιώψη, 2003).

2. Κρατική δομή

Μία από τις πρώτες ενέργειες του Καθεστώτος ώστε να τεθεί υπό τον πλήρη έλεγχό του ο χώρος των γραμμάτων και των τεχνών, ήταν η σύσταση των αντίστοιχων κρατικών εποπτικών θεσμών και φορέων. Ένας από αυτούς υπήρξε η Εθνικοσοσιαλιστική Πολιτιστική Εταιρεία που διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στην προώθηση στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εκπορευόμενης από το Καθεστώς ιδεολογίας. Επίσης, ιδρύθηκαν Επικουρικά Ταμεία Καλλιτεχνών που μεριμνούσαν για την πρόνοια των τελευταίων, κάτι που δεν υφίστατο προηγουμένως στη Γερμανία. Ωστόσο τον κεντρικό ρόλο τον είχαν τα διάφορα Κρατικά Επιμελητήρια που υπάγονταν στο Υπουργείο Πληροφοριών & Προπαγάνδας. Αυτά ήσαν τα εξής:

- Κρατικό Λογοτεχνικό Επιμελητήριο Τύπου (Reichspressekammer – RPK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Ραδιοφώνου (Reichsrundfunkkammer)
- Κρατικό Επιμελητήριο Θεάτρου (Reichstheaterkammer – RTK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών (Reichskammer der bildenden Künste)
- Κρατικό Επιμελητήριο Κινηματογράφου (Reichsfilmkammer – RFK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Λογοτεχνίας (Reichsschrifttumskammer – RSK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Μουσικής (Reichsmusikkammer – RMK)

Το τελευταίο, το οποίο μας ενδιαφέρει και περισσότερο στην παρούσα μελέτη, ιδρύθηκε τον Σεπτέμβριο του 1933. Πρώτος διευθυντής του υπήρξε ο μεγάλος μουσουργός Richard Strauss, ενώ υποδιευθυντής του, ο αρχιμουσικός Wilhelm Furtwängler (βλ. παρακάτω για αμφότερους). Το 1937, μετά από μόλις τέσσερα χρόνια λειτουργίας του, το Κρατικό Επιμελητήριο Μουσικής είχε εγγεγραμμένα πάνω από 300.000 μέλη (συνθέτες, ερμηνευτές κλπ.) (Gallotta, 1983).

Μία ακόμη αξιοσημείωτη περίπτωση φορέα -κομματικού αυτή τη φορά- με καθοριστικό ρόλο στην προώθηση της ναζιστικής ιδεολογίας για τη μουσική, ήταν η Εθνικοσοσιαλιστική Συμφωνική Ορχήστρα. Όπως φανερώνει και η ονομασία της, άνηκε στο γερμανικό Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα, έχοντας μη κερδοσκοπικό χαρακτήρα. Ιδρύθηκε το 1931, δηλαδή πριν την άνοδο των Ναζί στην εξουσία, με σκοπό να αποτελέσει το «αντίβαρο» στη μοντέρνα μουσική και στα μουσικά σύνολα που την πρόβαλαν. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, η λειτουργία της ορχήστρας στους κόλπους των Εθνικοσοσιαλιστών, στόχευε στο να είναι αυτοί «ενωμένοι στην κοινή εθνικοσοσιαλιστική πίστη, πολιτικοί αγωνιστές και ενεργοί προπαγανδιστές μιας υγιούς και εξευγενισμένης λαϊκής τέχνης, σε αντίθεση με εκείνη που αυτοτιτλοφορείται "προοδευτική", προοδευτική φυσικά στον δρόμο προς την άβυσσο». Στα πρώτα οκτώ χρόνια λειτουργίας της, υπό τη μουσική διεύθυνση των Franz Adam και Erich Gloss, η Εθνικοσοσιαλιστική Συμφωνική Ορχήστρα έδωσε περισσότερες από 1.000 συναυλίες σε ολόκληρη τη Γερμανία αλλά και σε άλλες χώρες, όπως η Ιταλία. Πολλές από τις συναυλίες αυτές δόθηκαν στο πλαίσιο επίσκεψης της ορχήστρας σε κάποια βιομηχανική ζώνη της Γερμανίας, με ακροατήριο τους εργάτες των τοπικών εργοστασίων, καθώς το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα επεδίωκε τη μεγαλύτερη δυνατή διείσδυση στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Αντιστοίχως, το ρεπερτόριο των συναυλιών ήταν προσεκτικά επιλεγμένο ώστε να προβάλλει τα γερμανικά ιδεώδη μέσα από τα έργα των μεγάλων Γερμανών μουσουργών (Gallotta, 1983).

3. Οι αρεστοί και οι φίλα προσκείμενοι

Το χιτλερικό Καθεστώς απέδιδε μεγάλη σημασία στην επιλογή των προσωπικοτήτων που θα πρόβαλε μέσω της προπαγάνδας του, είτε θετικά, είτε αρνητικά. Ως εκ τούτου, εύλογος ήταν ο θαυμασμός που εξέφραζε ο προπαγανδιστικός μηχανισμός του Ναζιστικού Καθεστώτος, στο έργο μεγάλων γερμανόφωνων συνθετών του παρελθόντος που θεωρούταν ότι αναδείκνυαν την ανωτερότητα της γερμανικής μουσικής, όπως ο Johann Sebastian Bach (1685-1750) και ο Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Χαρακτηριστικές υπήρξαν οι εντυπωσιακές εκδηλώσεις που διοργάνωσε το Καθεστώς το 1941, εν μέσω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, για την επέτειο των 150 ετών από τον θάνατο του τελευταίου. Παρόντες σε αυτές ήταν τόσο ο Hitler όσο και ο Goebbels, ο οποίος δήλωσε, μεταξύ άλλων, πως «όλος ο γερμανικός λαός οφείλει να αποδώσει τιμή σε αυτόν τον Γερμανό (σ.σ.: για τους Ναζί, Αυστριακοί και Γερμανοί ήταν ένα και το αυτό) – ιδιοφυΐα της μουσικής» (Levi, 2011). Ο ίδιος ο Hitler έτρεφε μεγάλη εκτίμηση και για τον αυστριακής καταγωγής συνθέτη Anton Bruckner (1824-1896), καθώς θεωρούσε ότι μαζί με τον Mozart, εξέφραζαν τους ιδιαίτερους δεσμούς Αυστρίας – Γερμανίας. Μάλιστα, ενώπιον 131.520 θεατών, ο Hitler έκανε ο ίδιος τα αποκαλυπτήρια της προτομής του Bruckner στο Ναό της Βαλχάλα, την 6η Ιουνίου 1937, σε μια συμβολική πράξη που κατά πολλούς προοίεζε για την επικείμενη ενσωμάτωση της Αυστρίας στην Γερμανία (Σιαφκός, 2007).

Αναμφίβολα όμως, για το Γ' Ράιχ, ο σημαντικότερος Γερμανός συνθέτης που υπήρξε ως τότε, ήταν ο Richard Wagner (1813-1883). Πολλά από τα έργα του και ιδίως οι όπερές του, αντιμετωπιζόνταν σχεδόν λατρευτικά από τους Ναζί. Κατά πολλούς, ο Wagner όχι μόνο προκαλούσε θαυμασμό στον Hitler για τη μουσική του (ιδίως μέσω των έργων του των οποίων η θεματολογία σχετιζόταν με το τευτονικό πνεύμα και τη γερμανική μυθολογία), αλλά επέδρασε καθοριστικά και στην κοσμοθεωρία του. Η προαναφερθείσα έννοια του βαγκνερικού «καθολικού έργου τέχνης» αντιστοιχεί σε μια ολιστική/οργανική αντίληψη της κοινωνίας (Λάβδας, 2007) και στο όραμα του Hitler για ενοποίηση του γερμανικού λαού (Σιώψη, 2003). Δεν είναι τυχαίο το ότι η ραδιοφωνική αναγγελία του θανάτου του Hitler έγινε με υπόκρουση το finale από το Λυκόφως των Θεών του Wagner και το adagio της 7ης Συμφωνίας του Bruckner (Σιαφκός, 2007).

Είναι γνωστή, άλλωστε, η στενότερη σχέση της οικογένειας Wagner με το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα και τον Hitler προσωπικά. Το Καθεστώς έδειχνε τεράστιο ενδιαφέρον για το Φεστιβάλ του Bayreuth που είχε θεσπίσει ο ίδιος ο Wagner το 1876 και είχαν αναλάβει να συνεχίσουν οι απόγονοί του. Πιο συγκεκριμένα, μετά τον θάνατο του Wagner και της συζύγου του αργότερα, την ευθύνη του Φεστιβάλ ανέλαβε ο υιός του, Siegfried. Η Αγγλίδα σύζυγός του - και προσωπική φίλη του Hitler- Winifred, ανέλαβε την διοίκηση αμέσως μετά τον θάνατο του Siegfried, το 1930 (Carr, 2007). Οι σχέσεις της Winifred με τον Hitler ήταν τόσο στενές, που έκαναν πολλούς να πιστεύουν ότι μεταξύ τους υπήρχε ένα ερωτικό ειδύλλιο. Εξάλλου η ίδια είχε δηλώσει ότι ο Hitler «ήταν ο μοναδικός άνθρωπος» που την «κυρίευσε από την αρχή και εκείνη τον γοήτευσε», ενώ ο Φύρερ είχε πει ότι εάν επρόκειτο κάποτε να νυμφευθεί, «δεν θα έβρισκε καλύτερη σύζυγο που θα άξιζε να γίνει η Πρώτη Κυρία της Γερμανίας, παρά μόνο τη νύφη του μεγαλύτερου συνθέτη της χώρας» (Τσοπάνης, 2006). Είναι χαρακτηριστικό το ότι τα εγγόνια του Wagner αποκαλούσαν τον Hitler «θείο λύκο». Η μικρότερη εγγονή του Wagner, Verena, παντρεύτηκε αξιωματικό των SS, ενώ στενή σχέση με ανθρώπους του Καθεστώτος είχαν και οι αδελφοί της, Wieland και Wolfgang. Εξαίρεση απετέλεσε η άλλη τους αδελφή, Friedelind, που από ένα σημείο και μετά διαφωνούσε με το Καθεστώς και έφυγε για τις ΗΠΑ και, αργότερα, για την Αγγλία. Με την λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η μητέρα τους, Winifred, συνελήφθη από τους Συμμάχους και αναγκάστηκε να παραδώσει την διοίκηση του Φεστιβάλ Bayreuth στους δύο υιούς της (Carr, 2007).

Όσον αφορά τους σύγχρονους συνθέτες, για την περίοδο που το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα ήταν στην εξουσία, ξεχωρίζει αναμφίβολα η μορφή του Richard Strauss (1864-1949), ο οποίος τιμήθηκε όσο λίγοι καλλιτέχνες από το Γ' Ράιχ. Όπως προαναφέρθηκε, ήταν ο πρώτος διευθυντής του Κρατικού Επιμελητηρίου Μουσικής (Reichsmusikkammer) του Υπουργείου Προπαγάνδας, όπου και διορίστηκε τον Νοέμβριο του 1933. Πολλά έργα του θεωρήθηκαν από το Καθεστώς έργα-σταθμοί και ήταν αυτός που επελέγη για να συνθέσει τον Ύμνο των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου (1936). Ωστόσο, η συνεργασία του με τον Εβραίο λιμπρετίστα Stefan Zweig του στοίχισε την διευθυντική του θέση το 1935, ενώ δεν έλειψαν και έργα του που δέχθηκαν έντονη κριτική, όπως η όπερα *Friedenstag* (1938), η οποία εξυμνούσε την ειρήνη και την ελευθερία ενώ ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν προ των πυλών (Σιαφκός, 2007).

Ένας άλλος συνθέτης της εποχής ο οποίος, αρχικά τουλάχιστον, είχε κερδίσει την εύνοια του Καθεστώτος ήταν ο αυστριακής καταγωγής Hans E. Pfitzner (1869-1949). Ο Pfitzner, μέλος της

Μουσικής Ακαδημίας του Μονάχου και δάσκαλος πολλών σπουδαίων μουσικοσυνθετών της εποχής, ήταν πολέμιος του μοντερνισμού και θερμός υποστηρικτής της άποψης ότι η μουσική συνδέεται άμεσα με την κοινωνία, την πολιτική και την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη. Αργότερα όμως, οι σχέσεις του με το Καθεστώς διαταράχθηκαν λόγω της συνεργασίας του με τον εβραϊκής καταγωγής αρχιμουσικό Bruno Walter και τελικά έφτασαν στην οριστική ρήξη λόγω της δημόσιας δήλωσης θαυμασμού του στο έργο του Felix Mendelssohn (Weiner, 1993).

Αντιθέτως, ο -τότε- νεοεμφανιζόμενος συνθέτης και μουσικοπαιδαγωγός Carl Orff (1895-1982) διατηρούσε πολύ καλές σχέσεις με το Καθεστώς καθ' όλη την διάρκεια της παραμονής του στην εξουσία. Ο Orff διετέλεσε μαθητής του Pfitzner και άρχισε να γίνεται γνωστός επί Ναζισμού. Το εμβληματικό του έργο, *Carmina Burana*, πρωτοπαρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία στην Φρανκφούρτη το 1937 και σύντομα έγινε θερμά αποδεκτό και από τους Ναζί, που τον θεωρούσαν άξιο συνεχιστή της μεγάλης γερμανικής μουσικής παράδοσης. Άλλωστε, συνέθεσε και έργα ειδικά για διάφορες εκδηλώσεις της Χιτλερικής Νεολαίας. Επίσης, κατά την περίοδο του Γ' Ράιχ, ο Orff προώθησε σημαντικά και το μουσικοπαιδαγωγικό του έργο. Μη θέλοντας να διαταράξει τις σχέσεις αυτές, ο Orff φέρεται να αρνήθηκε να βοηθήσει τον αρχηγό της αντιναζιστικής οργάνωσης «Λευκό Ρόδο» και φίλο του, Kurt Huber, ο οποίος τελικά συνελήφθη και εκτελέστηκε από τους Ναζί το 1943.

Ιδιαίτερα αγαπητός στο Καθεστώς ήταν και ο συνθέτης και μαέστρος Werner Egk (1901-1983), μαθητής του Orff και στέλεχος του Reichsmusikkammer. Ο Egk έγραψε, μεταξύ άλλων, και έργα για την Χιτλερική Νεολαία. Σύντομα και άλλα έργα του, όπως η βασισμένη στο έργο του Henrik Ibsen όπερά του *Peer Gynt*, κέρδισαν τον θαυμασμό στελεχών του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Ο Goebbels έγραφε στο προσωπικό του ημερολόγιο ότι τόσο ίδιος, όσο και ο Hitler, «ήταν ενθουσιασμένοι» με τον Egk και το έργο του (Weiner, 1993). Γι' αυτό και ο συνθέτης κατείχε σημαίνουσα θέση στην 36σέλιδη λίστα με τους 1.041 αρεστούς στο Καθεστώς και «προικισμένους από τον Θεό» (*Gottebegnadeten*) καλλιτέχνες που συνέταξε ο Goebbels τον Σεπτέμβριο του 1944, λίγους μήνες πριν την πτώση του Γ' Ράιχ (Adam, 1992).

Εκτός όμως από τους συνθέτες, υπήρχαν και κάποιες άλλες μουσικές προσωπικότητες που είχαν την εύνοια του Καθεστώτος. Ανάμεσα σε αυτές ξεχωρίζουν δύο πολύ σπουδαίοι αρχιμουσικοί: ο Herbert von Karajan (1908-1989) και ο Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Ο Karajan ξεκίνησε την καριέρα του ως μαέστρος το 1927. Η άνοδος του Ναζισμού στην εξουσία τον βρήκε να διευθύνει την ορχήστρα του Ουλμ, απ' όπου αποχώρησε το 1934. Το 1935 υπέβαλε αυτοβούλως αίτηση και έγινε μέλος του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος και την ίδια χροιά διορίστηκε γενικός αρχιμουσικός (*Generalmusikdirektor*) της Γερμανίας. Τότε, και υπό τις ευλογίες του Κόμματος, πραγματοποιήθηκε το μεγάλο άλμα στην καριέρα του και σύντομα η φήμη του ξεπέρασε τα σύνορα της Γερμανίας. Το 1938 ξεκίνησε τη συνεργασία του με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου αλλά και την δισκογραφική του παρουσία, υπογράφοντας συμβόλαιο αποκλειστικής συνεργασίας με την Deutsche Grammophon. Το 1942 παντρεύτηκε την κόρη ενός πλούσιου Εβραίου βιομηχάνου, γεγονός που τάραξε τις σχέσεις του με το Καθεστώς, χωρίς όμως να επηρεαστεί σημαντικά η καριέρα του (λόγω και των στενών επαφών που διατηρούσε με τον Hermann Göring). Το 1946 διεξήχθη στη Βιέννη η πρώτη του μεταπολεμική συναυλία, αλλά οι σοβιετικές Αρχές του απαγόρευσαν να ξαναδιευθύνει εξαιτίας του παρελθόντος του. Στις

ανακρίσεις που ακολούθησαν δεν βρέθηκε κάτι μεμπτό εναντίον του και έτσι συνέχισε κανονικά την πορεία που τον ανέδειξε ως έναν εκ των κορυφαίων μαέστρων του 20ου αιώνα (Osborne, 2000).

Από την άλλη πλευρά, ο Furtwängler είχε ήδη μια σημαντική καριέρα τόσο ως μαέστρος, όσο και ως συνθέτης, όταν ο Hitler ανήλθε στην εξουσία. Αρχικά άσκησε δημόσια κριτική στους ρατσιστικούς νόμους των Ναζί (κάτι που του κόστισε προσωρινά την θέση του ως αρχιμουσικού της Κρατικής Όπερας του Βερολίνου), αργότερα όμως ανακάλεσε και έτσι παρέμεινε στη Γερμανία, συνεχίζοντας την καριέρα του, παρ' ότι του είχε προταθεί η θέση του διευθυντή της Ορχήστρας της Νέας Υόρκης. Καθοριστικό ρόλο σ' αυτό πιστεύεται ότι έπαιξε η γνωριμία του με τους Göring και Speer. Ποτέ ξανά δεν αναφέρθηκε δημοσίως στο Καθεστώς, αλλά το 1938 διηύθυνε τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου σε μια συναυλία που οργάνωσε η Χιτλερική Νεολαία. Την ίδια χρονιά και με την ίδια ορχήστρα διηύθυνε και την όπερα *Die Meistersinger von Nürnberg* του Wagner για την επέτειο γενεθλίων του Hitler. Μεταπολεμικά εργάστηκε στη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Σικάγο. Αν και εκεί πολλάκις κατηγορήθηκε για συνεργασία με τους Ναζί τα χρόνια που προηγήθηκαν, ποτέ δεν αποδείχθηκε κάτι χειροπιαστό εναντίον του. Αντιθέτως, είναι πλέον γνωστό ότι βοήθησε πολλούς μουσικούς εβραϊκής καταγωγής (μεταξύ των οποίων ο Arnold Schoenberg, αλλά και ο ανιψιός του συνθέτη Fritz Zweig, Max) να ξεφύγουν από το Καθεστώς (Charles, 1998).

4. Οι διωκόμενοι

Για τους Ναζί, καθετί μη γερμανικό θεωρούταν αυτομάτως κατώτερο. Εάν, μάλιστα, δεν πληρούσε τις βασικές αρχές της ιδεολογίας τους, έμπαινε αμέσως «στο στόχαστρό τους». Όσον αφορά τις εικαστικές τέχνες, περισσότερα από 16.000 έργα αποκαθελώθηκαν από τα μουσεία. Πολλά από αυτά καταστράφηκαν, ενώ κάποια άλλα πουλήθηκαν. Στη μουσική, πολλά έργα αποσιωπήθηκαν επειδή θεωρήθηκε ότι δεν άρμοζαν σε αυτό που το Καθεστώς πρόβαλε ως «καθαρή γερμανική μουσική». Το Γ' Ράιχ κατέβαλε αγωνιώδη προσπάθεια να επιβάλει τις μορφές τέχνης που θα το εξέφραζαν και να φιμώσει εκείνες που θεωρούσε «εκφυλισμένες». Στο επίκεντρο της κριτικής του Καθεστώτος βρισκόταν η τζαζ, αφού ήταν η μουσική της φυλής των νέγων, άρα και «κατώτερη» σύμφωνα με τη ναζιστική ιδεολογία. Γι' αυτό, πολλοί δίσκοι τζαζ μουσικής κάηκαν δημοσίως (Kater, 1989). Παρόμοιας υποδοχής από τους Ναζί έτυχε και η *avant-garde* μουσική. Γενικώς, οτιδήποτε αντιπροσώπευσε τον μοντερνισμό στις τέχνες ήταν καταδικαστέο από τους ανθρώπους του χιτλερικού Καθεστώτος, καθώς θεωρούσαν ότι δεν συνάδει με την «καθαρή γερμανική μουσική παράδοση» και άρα ήταν κάτι «εκφυλισμένο που απειλούσε να διαφθείρει τη γερμανική κοινωνία» (Levi, 1994).

Φυσικά, διωκόταν και καθετί το εβραϊκό στη μουσική, ως «μουσική των υπανθρώπων» κατά τους Ναζί. Ως εκ τούτου, μεγάλοι εβραϊκής καταγωγής συνθέτες του παρελθόντος, όπως ο Felix Mendelssohn, ο Gustav Mahler, ο Jacques Offenbach κ.ά., υποτιμήθηκαν συστηματικά. Ιδεολογικούς σύμμαχους σε αυτή τους την προσπάθεια βρήκαν οι Ναζί σε πολλά αντισημιτικά έργα που δημοσιεύτηκαν τον 19ο αιώνα, με κυριότερο το *Ο Ιουδαϊσμός στη μουσική* του Richard Wagner. Αντιστοίχως, στις αρχές της δεκαετίας του 1930, σύγχρονοι συνθέτες εβραϊκής καταγωγής όπως ο Hans Eisler (1896-1962) και ο Kurt Weil (1900-1950), δυσφημίστηκαν έντονα

από τους Ναζί, οι οποίοι τους χαρακτήρισαν «μπολσεβίκους της κουλτούρας με αμερικανικές επιρροές, κυρίως από την τζαζ». Και, φυσικά, τους «τίμησαν» αργότερα σε μια «Έκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής», ανάλογη εκείνης με τίτλο «Εκφυλισμένη Τέχνη» η οποία διοργανώθηκε στο Μόναχο το 1939 με σκοπό να γελοιοποιηθούν σύγχρονοι εικαστικοί και τα έργα τους (Σιαφκός, 2007).

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, είναι μάλλον εύκολο να αντιληφθεί κανείς ότι πρωτοποριακά για την εποχή εκείνη μουσικά κινήματα, όπως ο ατοναλισμός και ο δωδεκαφθογγισμός, δεν είχαν καμία τύχη στη ναζιστική Γερμανία. Έτσι, στο στόχαστρο του Καθεστώτος μπήκε και η λεγόμενη «Β' Σχολή της Βιέννης», αν και οι πορείες των τριών βασικών εκπροσώπων της ήταν αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους. Ο μεν ιδρυτής της, Arnold Schoenberg (1874-1951), προτίμησε να αυτοεξοριστεί στις ΗΠΑ, όπου συνέχισε ανεμπόδιστα τη συνθετική και διδακτική του δραστηριότητα. Ο δε Alban Berg (1885-1935) πέθανε στη Βιέννη μερικούς μήνες μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία. Ωστόσο, πρόλαβε να δεχθεί την έντονη κριτική του Καθεστώτος για τα έργα του, τα οποία εντάχθηκαν στην λεγόμενη «εκφυλισμένη μουσική». Τέλος, ο Anton Webern (1883-1945), παρ' όλο που δέχθηκε και αυτός σφοδρή κριτική και τα έργα του μπήκαν επίσης στην λίστα των «εκφυλισμένων μουσικών έργων», παρέμεινε στη Βιέννη αρνούμενος, για λόγους πατριωτισμού, να εγκαταλείψει τη χώρα του σε μια τόσο δύσκολη περίοδο (Levi, 1991). Μάλιστα, σε αλληλογραφία του τον Μάιο του 1940, χαρακτήριζε τον Hitler ως τον «μοναδικό άνδρα που μπορεί να δημιουργήσει ένα νέο Γερμανικό Κράτος» (Moldenhauer, 1978).

Μια πιο περίπλοκη περίπτωση από εκείνη των τριών Βιεννέζων, ήταν εκείνη του μουσικοθεωρητικού και συνθέτη Paul Hindemith (1895-1963), του οποίου η σύζυγος ήταν Εβραία. Τα έργα του -ιδιαίτερα τα πρώιμα, όπως όπερα Sancta Susanna, τα οποία είχαν φανερές επιρροές από τον Schoenberg- είχαν ενταχθεί και αυτά στην λίστα των «εκφυλισμένων», ενώ ο ίδιος ο Goebbels τον είχε αποκαλέσει σε μία ομιλία του το 1934, «ατονικό παραγωγό θορύβου». Ωστόσο, άλλα στελέχη του Εθνικοσοσιαλιστικού Καθεστώτος υποστήριζαν ότι είναι ένα παράδειγμα σύγχρονου συνθέτη για τη Γερμανία, το έργο του οποίου «είναι εμπνευσμένο από τη γερμανική παράδοση». Την ένθερμη υποστήριξη προς το πρόσωπο του Hindemith είχε εκφράσει, μεταξύ άλλων, και ο Furtwängler (Charles, 1998). Το 1935 η τουρκική Κυβέρνηση ανέθεσε στον Hindemith την πλήρη αναδιοργάνωση του συστήματος μουσικής εκπαίδευσης της χώρας. Το ναζιστικό Καθεστώς υποστήριξε θερμά την εργασία του αυτή, βλέποντάς την ως μεγάλη ευκαιρία να προωθηθεί στο εξωτερικό η γερμανική θεώρηση μουσικής ιστορίας και εκπαίδευσης. Τελικά όμως, και ο Hindemith αποφάσισε να εγκαταλείψει τη Γερμανία, αυτοεξοριζόμενος αρχικά στην Ελβετία (1938-1939) και στη συνέχεια στις ΗΠΑ (από το 1940) (Levi, 1994).

Αλλά και μεταξύ των Γερμανών αρχιμουσικών, αρκετοί ήταν εκείνου που επέλεξαν διαφορετικό δρόμο από εκείνο των Karajan και Furtwängler. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτέλεσε ο διάσημος Bruno Walter (1876-1962) που έφυγε για τις ΗΠΑ το 1939, αλλά και ο αυστριακής καταγωγής πρώην αρχιμουσικός της Όπερας του Βερολίνου, Erich Kleiber (1890-1956), ο οποίος την ίδια χρονιά έφυγε για την Αργεντινή. Τις ΗΠΑ ως προορισμό αυτοεξορίας, αφού πρώτα μετέβη στην Αγγλία, επέλεξε το 1938 και ο σπουδαίος μεταμαρξιστής μουσικολόγος και κοινωνιολόγος της μουσικής, Theodor W. Adorno (1903-1969), ο οποίος έως τότε ήταν καθηγητής

στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Φρανκφούρτης και μέλος του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας (το οποίο επανασυστάθηκε στη Νέα Υόρκη, όπου είχαν καταφύγει τα περισσότερα από τα παλαιά μέλη του) (Levi, 1994).

5. Το παράδοξο

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι προσωπικές μουσικές προτιμήσεις του Adolf Hitler που, απ' ό,τι φαίνεται, διέφεραν αρκετά από τις επίσημα διακηρυγμένες απόψεις του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Η 9η Συμφωνία του Beethoven και ο Ιπτάμενος Ολλανδός του Wagner, μπορεί μεν να είχαν χαρακτηριστεί επισήμως ως τα αγαπημένα μουσικά έργα του Φύρερ, σύμφωνα όμως με σχετικά πρόσφατους ισχυρισμούς, εκείνος δεν αρκούταν μόνο σε αυτά. Συγκεκριμένα, η κόρη ενός εβραϊκής καταγωγής αξιωματικού του Σοβιετικού Στρατού, ονόματι Λεβ Μπεσιμένσκι, λίγες εβδομάδες μετά τον θάνατο του πατέρα της το 2007, έδωσε στην δημοσιότητα το μουσικό υλικό που εκείνος είχε αποκτήσει παράνομα. Επρόκειτο για την ιδιωτική συλλογή του Hitler που είχε κλαπεί από τον Μπεσιμένσκι κατά την λεηλασία του υπόγειου καταφυγίου του Φύρερ στο Βερολίνο, όταν τα σοβιετικά στρατεύματα κατέλαβαν την πόλη το 1945. Ανάμεσα σε δίσκους με έργα των Beethoven, Wagner, Brahms, Schumann και Mozart, υπήρχαν και αρκετοί δίσκοι με έργα σπουδαίων Εβραίων και Ρώσων συνθετών, όπως ο Tchaikovsky, ο Rachmaninoff και ο Borodin. Μεταξύ άλλων ξεχωρίζουν ένας δίσκος του Πολωνοεβραίου βιρτουόζου βιολονίστα Μπρόνισλαβ Χιούμπερμαν, με έργα Tchaikovsky, καθώς και ένας δίσκος του εβραϊκής καταγωγής αυστριακού πιανίστα Άρθουρ Σιάμπελ, η μητέρα του οποίου είχε εκτελεστεί από τους Ναζί (Δεμήρας, 2007).

Αντί επιλόγου

Αν θα θέλαμε να κάνουμε εν τάχει μια σύγκριση με άλλα ολοκληρωτικά καθεστώτα της ίδιας περιόδου, θα παρατηρούσαμε ότι η αντιμετώπιση της έντεχνης μουσικής στη ναζιστική Γερμανία, είχε τελικά περισσότερες ομοιότητες επί της αρχής με εκείνην του σταλινικού καθεστώτος παρά με εκείνην του στενότερου της συμμάχου, της φασιστικής Ιταλίας. Η απόψεις τόσο του ναζιστικού όσο και του σταλινικού καθεστώτος γενικά χαρακτηρίζονταν από έντονο συντηρητισμό, ενώ αμφότερες επεδίωκαν να προβάλουν την λαϊκή παράδοση, απεμπολώντας παράλληλα οποιοδήποτε στοιχείο νεωτερικότητας και μοντερνισμού, την ώρα που το Καθεστώς του Mussolini όχι απλά υποστήριζε αλλά και επεδίωκε την πρωτοπορία και την καινοτομία σε κάθε μορφή τέχνης. Εξάλλου για τον Hitler και για τον Stalin τα γράμματα και οι τέχνες αποτέλεσαν σημαντικό προπαγανδιστικό εργαλείο για προβολή των ιδεολογιών τους, στοχεύοντας τόσο προς το εσωτερικό των χωρών τους, όσο και προς το εξωτερικό. Ειδικότερα, οι Ναζί χρησιμοποίησαν την έντεχνη μουσική ως μέσο προπαγάνδας και στις χώρες που κατείχαν, πάντοτε εντός του πλαισίου που περιγράφηκε προηγουμένως. Για την περίπτωση της Ελλάδας, είναι χαρακτηριστικό ότι εν μέσω Γερμανικής Κατοχής παίχτηκαν εδώ για πρώτη φορά όπερα του Richard Strauss (Ηλέκτρα, Ηρώδειο 24/6/1942), η 9η Συμφωνία του Beethoven (Ηρώδειο, 3/7/1942) καθώς και η όπερά του, Fidelio (Ηρώδειο, 14/8/1944) με την Μαρία Κάλλας στον πρωταγωνιστικό ρόλο (Βρυζάκη, χ.χ.).

Γενικότερα, στον χώρο του Πολιτισμού, οι ελληνογερμανικές σχέσεις είχαν αναπτυχθεί ιδιαίτερα ήδη από την δεκαετία του '30, ιδίως μετά την άνοδο του Ιωάννη Μεταξά στην εξουσία

τον Αύγουστο του 1936 και την επίσημη επίσκεψη του Goebbels στην Αθήνα, λίγες μόνο εβδομάδες αργότερα. Ενδεικτικό του κλίματος που είχε αναπτυχθεί ήταν η θερμή υποδοχή που έτυχε και η παράσταση της όπερας Το Δαχτυλίδι της Μάνας του Μανώλη Καλομοίρη στο Βερολίνο τον Φεβρουάριο του 1940, μερικούς μήνες πριν Ελλάδα και Γερμανία βρεθούν σε εμπόλεμη κατάσταση (Βρυζάκη, χ.χ.). Μάλιστα ήταν ακριβώς στην περίοδο της Γερμανικής Κατοχής που στην Αθήνα σημειώθηκαν κάποιες πολύ σημαντικές εξελίξεις για τα μουσικά πράγματα του τόπου. Εξελίξεις οι οποίες προφανώς είχαν εγκριθεί και από τις Κατοχικές Αρχές. Εντελώς ενδεικτικά αναφέρουμε την ίδρυση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (Κ.Ο.Α.) στις αρχές του 1943 (ως μετεξέλιξη της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών). Η πρώτη συναυλία της ως Κ.Ο.Α, δόθηκε στο παλαιό θέατρο «Ολύμπια» στις 28 Φεβρουαρίου 1943, υπό τη διεύθυνση του Καλομοίρη, την ίδια μέρα που η κηδεία του μεγάλου ποιητή και στενού του φίλου, Κωστή Παλαμά, είχε εξελιχθεί σε δυναμική αντικατοχική διαδήλωση. Το Μάιο του 1944, δηλαδή πέντε μήνες πριν την αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα, έλαβε χώρα άλλο ένα πολύ σημαντικό γεγονός: η αυτονόμηση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής από το Εθνικό Θέατρο -του οποίου αποτελούσε τμήμα από το 1939. Ως τέτοιο, καθ' όλο το διάστημα της Κατοχής, πραγματοποιούσε παραστάσεις στο κινηματοθέατρο «Παλλάς». Η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου έγινε καθώς διέθετε καταφύγιο για την περίπτωση αεροπορικού βομβαρδισμού. Ως ανεξάρτητος φορέας πλέον, η Εθνική Λυρική Σκηνή εγκαταστάθηκε στο θέατρο «Ολύμπια».

Γενικότερα, η ανακάλυψη αξιόπιστων πηγών και η ορθή αξιοποίηση των στοιχείων για την έγκυρη σκιαγράφηση της μουσικής κίνησης στην κατεχόμενη Αθήνα, είναι ένα ζήτημα για το οποίο χρειάζεται πολύ έρευνα ακόμη. Το έργο αυτό δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι οι Γερμανοί αποχωρώντας έκαψαν τους αρχειακούς φακέλους της Μορφωτικής Διεύθυνσης της Πρεσβείας και της Υπηρεσίας του Πληρεξούσιου του Ράιχ στην Αθήνα και έτσι ελάχιστο υλικό των επίσημων γερμανικών αρχείων διασώθηκε. Την ίδια τύχη είχε και το αντίστοιχο ιταλικό αρχείο, το οποίο κάηκε τον Σεπτέμβριο του 1943. Η έρευνα για τον εντοπισμό των εναπομεινώνων σχετικών πηγών ή την εξεύρεση άλλων έγκυρων, αποτελεί και έναν από τους στόχους της εν εξελίξει διδακτορικής διατριβής του συγγραφέα.

Σημείωση: Βάση για το παραπάνω κείμενο, αποτέλεσε η ανακοίνωση του υπογράφοντος στην 1η Συνάντηση Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Νέων Ερευνητών, που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου στις 17-18 Μαρτίου 2018 και υπάρχει στα πρακτικά αυτής, σε ηλεκτρονική μορφή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Χατζηπαντελής, Π. (1999). Charles, Antony. (1998). «Wilhelm Furtwängler and Music in the Third Reich». The Journal of Historical Review, 17(3).
- Gallotta, B. (1983). «Η μουσική στο Γ' Ράιχ». Ιστορία Εικονογραφημένη (τ.176, Φεβρουάριος 1983)
- Kater, M.I. H. (1989). «Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich». The American Historical Review (Vol.94 No1, February 1989)
- Levi, E. (1991). «Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich». Tempo (No178, September 1991)
- Βρυζάκη, Ούρσουλα. (χ.χ.). «Ελληνογερμανικές μουσικές σχέσεις κατά την περίοδο 1933-1945». (Ανέκδοτο)
- Δεμήρας, Σ. (2007). «Ο Χίτλερ θαυμαστής Εβραίων μουσικών;». Στρατιωτική Ιστορία (τ.134, Οκτώβριος 2007), σελ. 4
- Λάβδας, Κ.Α. (2007, Ιούλιος 11). «Βάγκνερ και Χίτλερ: Μουσική και Πολιτική». Το Βήμα της Κυριακής.
- Σιαφκός, Χ. (2007, Απρίλιος 22). «Όταν ο Χίτλερ συνάντησε τον Βάγκνερ». Ελευθεροτυπία.
- Σιώψη, Α. (2003). Ζητήματα ιδεολογίας στο έργο, την κριτική και την υποδοχή της μουσικής στη Γερμανία του Τρίτου Ράιχ. *Μουσικός Λόγος*, 5, 64-76.
- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Carr, J. (2007). *The Wagner Clan*. London: Grove Press.
- Levi, E. (2011). *Mozart and the Nazis*. London: Yale University Press
- Levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. London: Palgrave Macmillan.
- Moldenhauer, H. (1978). *Anton von Webern: A chronicle of his life and work*. New York: Knopf.
- Osborne, R. (2000). *Herbert von Karajan: A Life in Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Weiner, M.A. (1993). *Undertones of Insurrection: Music, Politics & the Social Sphere in the Modern German Narrative*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Τσοπάνης, Κ. (2006). *Η μυστική ζωή του Χίτλερ*. Αθήνα: Εκδόσεις Περισκόπιο.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΜΑΡΤΙΝΗΣ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Γεννήθηκε στην Κέρκυρα. Είναι υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Πήρε τα πρώτα του μαθήματα μουσικής στο Ωδείο Κέρκυρας. Αποφοίτησε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών, με ειδίκευση στην ιστορική μουσικολογία. Οι μεταπτυχιακές του σπουδές αφορούν την «Ιστορική Μουσικολογία - Νεοελληνική Μουσική» και τη «Μεθοδολογία Κριτικής & Έκδοσης Ιστορικών & Αρχειακών Πηγών». Έχει συμμετάσχει σε διαλέξεις και επιστημονικά συνέδρια, ενώ κείμενά του έχουν δημοσιευθεί σε περιοδικά μουσικού και ιστορικού ενδιαφέροντος. Έχει παραδώσει διδακτικό έργο στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών και Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου. Είναι καθηγητής ανώτερων θεωρητικών στο Ωδείο Κέρκυρας και υπεύθυνος του Αρχείου της Φ.Ε. «Μάντζαρος».