Las reglas de la Música y las leyes del Estado: la *Entartete Musik* y el Tercer Reich

The rules of Music and the State's laws: *Entartete Musik* and the Third Reich

Vicent Minguet•

Debemos cuidarnos de introducir un nuevo estilo de música, ya que nos pondríamos en peligro; pues tal como dice Damón, y yo igualmente estoy convencido de ello, en ningún sitio se cambian las reglas de la música sin que se cambien también las principales leyes del estado. Ahí es donde, según parece, deben establecer su cuerpo de guardia los guardianes. Ahí es, en efecto, donde, al insinuarse, la ilegalidad pasa más fácilmente inadvertida.

Platón, *República* IV, 424.

Resumen

La idea de una *Entartete Musik* (Música degenerada) se originó en la Alemania del Tercer Reich entre 1937 y 1938 como concepto paralelo al de *Entartete Kunst* (Arte degenerado), que permitía diferenciar claramente entre un arte alemán "bueno" o puro, y otro "degenerado" que fue prohibido por el Estado. Con el objeto de aclarar los orígenes y las mentalidades que dieron lugar a esta distinción, en el presente artículo examinamos el contexto cultural en que se desenvolvió la maquinaria política, legislativa y burocrática del gobierno nazi. El resultado pone de manifiesto una clara motivación racial: un antisemitismo que en el terreno artístico se remonta al siglo XIX.

Palabras Clave: Música degenerada; Arte degenerado; Tercer Reich; Antisemitismo.

• Vicent Minguet es músico y musicólogo. Doctor por la Universidad de Valencia con una tesis sobre la significación de la obra de Olivier Messiaen, Master of Arts por la Universidad de Fráncfort y por la Escuela Superior de Música de Basilea. Actualmente es profesor de Armonía, Historia de la Música y Análisis Musical en el centro integrado Institut Escola Artístic Oriol Martorell de Barcelona. Salvo mención expresa, la traducción de los textos citados en lengua alemana es del autor del artículo..

Recepción del artículo: 12-VI-2018. Aceptación de su publicación: 03-IX-2018.

QUODLIBET

Abstract

The idea of an *Entartete Musik* (Degenerate music) arose in the Germany of the Third Reich between 1937 and 1938 as a parallel concept to the *Entartete Kunst* (Degenerate art). It allowed them to distinguish between pure, "good" German art on the one hand, and a "degenerate" one that was prohibited by the State on the other hand. In order to clarify the origins of this distinction and the mentalities that motivated it, we analyse in this article the cultural context in which the political, legislative and administrative machinery of the Nazi government was developed. The result of the research reveals a clear racial motivation: an anti-Semitism that, in the artistic field, traces its roots back to the Nineteenth Century.

Keywords: Degenerate Music; Degenerate Art; Third Reich; Anti-Semitism.

Introducción

Si aceptamos que la clave para una coexistencia pacífica e intercultural no solo reside en el respeto mutuo, sino también en el conocimiento y la comprensión del otro, tras la primera década del siglo XXI las diferentes culturas que conviven en nuestro planeta, a pesar de contar con acceso a Internet y a todas sus "redes sociales", parecen estar más alejadas que nunca unas de otras. El abismo que separa a una sociedad occidental de consumo democráticamente organizada que todavía exhibe a veces en sus debates de política exterior viejas formas de pensamiento y discursos postimperialistas, de otras comunidades basadas en la fe y en los valores religiosos, parece un escollo insalvable. Son detalles que, una vez analizados la "opinión pública" y los medios de comunicación, revelan mecanismos y clichés inquietantes.

Hoy en día resulta inverosímil pensar que un tema en apariencia tan inofensivo como la música pudiera coagularse hasta llegar a provocar una lucha cultural de enorme violencia. Sin embargo, cabe señalar al respecto que algunas de las discusiones más acaloradas sobre la estética musical que tuvieron lugar en el siglo XIX y hasta la segunda mitad del XX, más que un subproducto del conflicto cultural-racial, se convirtieron precisamente en uno de sus elementos clave. Los códigos de conducta, las pautas culturales adquiridas y los símbolos del estatus social tienen una importancia absoluta en nuestra sociedad de la información y el cansancio[1]. Los que se separan de la línea, aquellos que rompen con los códigos establecidos o se permiten lanzar opiniones contrarias al consenso, son señalados. Quien es diferente, piensa, siente o actúa de forma diferente es estigmatizado, etiquetado y marcado mediante un mecanismo a menudo inconsciente que responde a la formación de prejuicios y estereotipos.

[1] Han, Byung-Chul, *Müdigkeitsgesellschaft,* Berlín, Matthes & Seitz, 2010. Se ha publicado traducción castellana, a cargo de Arantzazu Saratxaga: *La sociedad del cansancio,* Barcelona, Herder, 2012.

Pensar la música europea del siglo XX en tiempos del Tercer Reich nos obliga a reflexionar sobre esos mecanismos de estigmatización, y sobre la atroz instrumentalización del arte que el nazismo llevó a cabo durante su hegemonía política y militar; unos mecanismos y una instrumentalización sustentados en este caso por criterios estéticos aparentemente sencillos[2], cuya base utilitaria y simbolismo respondían en última instancia al dictado de un gusto personal superior, representado por la figura del *Führer*[3].

En la Alemania nazi, la voluntad manifiesta y explícita de establecer desde las instituciones del Estado unos juicios de valor y unas categorías que permitieran distinguir en la esfera pública entre un "arte oficial" y un arte desechado (*verdrängte Kunst*) o degenerado (*Entartete Kunst*), respondía a los dictados de una política cultural concebida al servicio de unos ideales supremacistas. No se trata de un hecho aislado, en absoluto, sino más bien de un fenómeno que responde a mecanismos subrepticios y a estrategias que vemos reproducidas todavía hoy en multitud de ocasiones y en una cierta diversidad de ámbitos.

La gran industria corporativa de la manipulación y de la propaganda no precisa como antaño de ministerios o decenas de miles de funcionarios para realizar su labor: dispone de los más modernos algoritmos informáticos programados para captar nuestra atención y condicionar nuestra forma de pensar. Las macroempresas que hoy gestionan el llamado *big data* destinan su capital humano y tecnológico a analizar cantidades ingentes de datos e información, que venden convenientemente al mejor postor (estados, partidos políticos, grupos de influencia y presión…) para modelar e influir en la creación y difusión de todo tipo de contenidos *ad hoc*. El objetivo no es otro que reforzar nuestra identidad y nuestras ideas. Así parece que se ganan elecciones "democráticas" en el siglo XXI.

La exposición del llamado "arte degenerado", que tuvo lugar del 19 de julio al 30 de noviembre de 1937 en el Instituto de Arqueología de Múnich[4] —por aquel entonces situado en uno de los edificios de los jardines centrales de la capital bávara—, puede explicarse hoy como uno de los ejemplos más evidentes de la mecánica represiva en materia artística del gobierno de Hitler. La muestra, en palabras del *Führer*, suponía el inicio de una guerra contra los últimos elementos de la subversión cultural.

Sin embargo, para comprender el fondo de la cuestión es necesario remontarnos a los inicios de un proyecto político y artístico cuyos entramados nos permitirán examinar con mayor detalle la *Weltanschauung* (visión del mundo) por la que se regían semejantes manifestaciones; pues la exhibición de

[2] Véase al respecto los "Diez principios de la creatividad musical alemana", extracto del discurso pronunciado por Joseph Goebbels con motivo de la clausura, el 28 de mayo de 1938, de las Jornadas Musicales del Reich en Düsseldorf, cuya traducción se incluye como Anexo I del presente artículo.

[3] Sobre el sometimiento de Goebbels a los gustos culturales de Hitler, véase Riethmüller, Albrecht, "Mecánica parda: los músicos en las instituciones del Tercer Reich", en Pascal Huynh (ed.), *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin,* Barcelona, Fundació Caixa Catalunya / Cité de la musique, 2007, pp. 108-119.

[4] Al término de la misma, se inició una exposición itinerante bajo el mismo nombre, que se pudo visitar en Berlín, Leipzig, Hamburgo, Düsseldorf y Salzburgo entre 1938 y 1941.

Múnich, como lo sería la del siguiente año en Düsseldorf, no era más que una de las muchas secuelas de la política racial que se empezó a aplicar desde la constitución en 1933 de la *Reichskulturkammer* (Cámara Cultural del Reich), pero cuya gestación fue previa a la "toma del poder" del nacionalsocialismo.

Tras la creación del Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y la Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) y la exclusión de los "no arios" de la función pública, el siguiente paso de Joseph Goebbels[5] consistió en la implantación de una maquinaria burocrática y administrativa que controlara las formas de la cultura y el arte, con el objeto de ejercer la correspondiente censura centralizada. Era la manera más sencilla de que el teatro, el arte, la literatura, el cine, la prensa y los anuncios fueran depurados "de las manifestaciones de un mundo descarriado" y se dispusieran "al servicio de una moral política y cultural"[6], y todo ello en aras de la exaltación de los valores germánicos. De este modo, los efectos pictóricos del impresionismo, el fauvismo, las construcciones geométricas del cubismo, la abstracción y las visiones futuristas, o los productos del sueño y el deseo del surrealismo y el dadaísmo, fueron objeto de escarnio público y sus autores se consideraron enfermos mentales y "degenerados".

I. La maquinaria legislativa

En su afán por inaugurar una nueva era, el nacionalsocialismo consideraba que los quince años del *Systemzeit*[7], que en el terreno artístico habían estado marcados por una enorme explosión de creatividad y una experimentación quizá sin precedentes en la historia cultural alemana, respondían en su conjunto a una corrupción del patrimonio artístico y de los valores alemanes. Con la puesta en funcionamiento de la *Reichskulturkammer* y de las correspondientes cámaras de cada especialidad (cine, artes plásticas, música, prensa, etc.) el régimen se aseguraba por un lado la instauración de un academicismo conservador y, por otro, se dotaba de un mecanismo de control para que solo pudieran participar de la vida pública cultural los artistas y productores debidamente inscritos y autorizados por las respectivas cámaras.

[5] Joseph Goebbels (1897-1947), una de las personalidades más influyentes y poderosas del Tercer Reich, fue Ministro de Propaganda bajo las órdenes de Adolf Hitler y Presidente de la Cámara de Cultura desde su fundación en 1933. El control total que ejerció sobre los medios de comunicación y la prensa fue clave para convencer al pueblo de que los judíos eran los verdaderos enemigos de Alemania.

[6] Hitler, Adolf, *Mein Kampf* (855.ª ed.), Múnich, Franz Eher, 1943, p. 279. El fragmento completo en su idioma original es el siguiente: *Dieses Reinemachen unserer Kultur hat sich auf fast alle Gebiete zu erstrecken. Theater, Kunst, Literatur, Kino, Presse, Plakat und Auslagen sind von den Erscheinungen einer verlaufenden Welt zu säubern und in den Dienst einer sittlichen Staats- und Kulturidee zu stellen*.

[7] Denominación despectiva con la que se los nazis se referían al período de la República de Weimar, comprendido entre 1918 y 1933.

El corolario fue la exclusión artística de todos aquellos que no gozaban de la autorización de la respectiva cámara para ejercer su profesión —autorización que quedaba demostrada mediante la presentación del correspondiente carné (*Vorläufiger Ausweis*)—, y también de los declarados pertenecientes a las corrientes y debates estéticos que según los ideólogos culturales nacionalsocialistas eran responsables del declive, la decadencia y la descomposición de los valores alemanes, cuyas obras quedaron oficialmente prohibidas.

La muestra de aquel arte llamado "degenerado" pretendía enfrentar la estética modernista al arte "genuinamente alemán", que se presentó a partir de 1937 en la *Große Deutsche Kunstausstellung* (Gran Exposición del Arte Alemán), para justificar así un proceso de higienización inevitable. Quizás no bastaba con el discurso, sino que era necesario poner todo aquello por escrito, legislarlo, inventariarlo y exhibirlo para que el mundo pudiera contemplar sin embates las raíces del bien y del mal, como el propio Hitler ya había adelantado:

> Bien sé que la viva voz gana más fácilmente las voluntades que la palabra escrita y que, asimismo, el progreso de todo movimiento trascendental en el mundo se ha debido en mayor medida, generalmente, a grandes oradores que a grandes escritores. Sin embargo, es indispensable que para poder sostener una doctrina y poderla propagar de manera uniforme y sistemática, esta quede expuesta en su parte esencial[8].

La exposición y propagación de la "doctrina" (la *Lehre* a la que Hitler se refería en el prólogo de *Mein Kampf*) conoció diversas fases. En paralelo al plan inicial de "depuración" política y administrativa emprendida en 1933, se promovió una campaña de denuncia y aislamiento progresivo de los "no alemanes"[9]. Tras la suspensión de las libertades públicas el 28 de febrero de 1933 y la apertura del primer campo de concentración en Dachau a finales del mes de marzo, en abril se decretó la "Ley para la restauración de la administración pública" (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*), que permitió expulsar de la administración y las universidades a todos los funcionarios de ascendencia "no aria" (*Beamte nicht arischer Abstammung*), lo que a fin de cuentas suponía una excusa para deshacerse de los judíos.

El 10 de mayo de 1933 se produjo la deplorable quema de libros en Bebelplatz de Berlín, auspiciada por la Liga de Estudiantes Nacionalsocialistas, y en lo sucesivo las injurias contra la cultura "no alemana" se intensificaron. En julio se cancelaron todos los partidos políticos a excepción del nazi

[8] Hitler, A., p. XXVII. El texto en su idioma original es el siguiente: *Ich weiß, dass man Menschen weniger durch das geschriebene Wort als vielmehr durch das gesprochene zu gewinnen vermag, dass jede große Bewegung auf dieser Erde ihr Wachsen den großen Rednern und nicht den großen Schreibern verdankt. Dennoch muss zur gleichmäßigen und einheitlichen Vertretung einer Lehre das Grundsätzliche derselben niedergelegt werden für immer.*

[9] Véase Noakes, Jeremy y Pridham, Geoffrey (eds.), *Nazism 1919-1945: State Economy and Society 1933-1939*, Exeter, Exeter Press, 1984, p. 255.

—el NSDAP— y la creación de nuevas formaciones quedó prohibida por decreto mediante la "Ley contra la creación de partidos" (*Gesetz gegen die Neubildung von Parteien*) de 14 de julio.

Un riguroso proceso de "sincronización" (*Gleichschaltung*) desmontó las estructuras del Estado heredadas de la República de Weimar, y en pocos meses el NSDAP tejió desde el Reichstag una telaraña administrativa de proporciones nunca antes vistas con el objeto de ejercer un control total sobre el individuo y las masas. A partir de 1937 se generalizaron los ataques públicos a toda forma de arte moderno y los proyectos masivos de propaganda cultural y artística del régimen, como la *Haus der deutschen Kunst* (Casa del arte alemán)[10] o los *Tage der deutschen Kunst* (Jornadas del arte alemán) dieron finalmente cuerpo a los estandartes de una política cultural basada en la propaganda dirigida a las grandes masas.

Adolf Ziegler, presidente desde 1936 de la *Reichskunstkammer* (Cámara de Bellas Artes), un año después de su acceso al cargo se lamentaba en el discurso de inauguración de la exposición de Múnich de que todos los trenes del mundo llenos no habrían bastado para limpiar los museos alemanes de toda la basura y la "propaganda marxista" acumulada en ellos[11]. La limpieza (*Säuberung*) se oficializó a través de un decreto firmado por Goebbels el 30 de junio de 1937[12]. Lo que no lamentó el gobierno nazi en absoluto fueron los beneficios económicos que les reportó tamaña operación de saqueo y expolio artístico, cuyas principales víctimas no fueron los museos nacionales —que se vieron vaciados de unas 20.000 piezas—, sino los judíos y eslavos, quienes pronto terminarían como pasajeros hacinados en aquellos trenes de la barbarie humana que conducían a Buchenwald, Auschwitz, Oranienburg o Mauthausen, entre otros.

II. El antisemitismo o el fantasma de Wagner

Aquella era una venganza planeada y gestada a lo largo de la década anterior, fruto de un antisemitismo hiperbólico que Hitler ya había declarado sin ambages.

> Si el judío, con la ayuda de su credo socialdemócrata, o del marxismo, llegara a conquistar las naciones del mundo, su triunfo sería la corona fúnebre y la muerte de la humanidad. Nuestro planeta volvería a rotar desierto en el cosmos, como hace millones de años. La Naturaleza eterna

[10] Un tímido ensayo de lo que Hitler planeó para el *Führermuseum* (Museo del Führer) en Linz, que no llegó a materializarse.

[11] Consúltese Schuster, Peter-Klaus y Arndt, Karl, *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die Kunststadt München 1937*, Múnich, Prestel, 1988 (2.ª ed).

[12] Véase Kunze, Hans Henning, *Restitution "entarteter Kunst": Sachenrecht und internationales Privatrecht,* Berlín, Walter de Gruyter, p. 39.

venga la transgresión de sus preceptos de manera inexorable. Por eso creo estar actuando según la voluntad del Supremo Creador: defendiéndome del judío, lucho por la obra del Señor[13].

El Decreto Ley del 7 de abril de 1933 denunciaba explícitamente a todos los funcionarios judíos, a los músicos y profesores judíos, que hasta entonces habían participado como actores y en muchos casos como protagonistas de la prosperidad y el potencial de innovación de la cultura alemana; y no solo eso, sino que los privaba de su sustento económico. La "Ley para la restauración de la administración pública" también constituyó un verdadero artefacto explosivo en la vida de muchos alemanes de ascendencia "no aria", cuyos antepasados se habían adaptado mediante la llamada "asimilación" a los modos de vida y a las costumbres alemanas desde mediados del siglo XIX, a pesar de las siempre crecientes hostilidades, tanto en el ámbito político como en el social. Aquella explosión repentina contó con algunos lamentables precedentes: patrones de razonamiento y teorías que intentaron explicar el judaísmo como un elemento extraño al paisaje cultural alemán, entre los que se cuentan los escritos de Richard Wagner.

Este compositor fue, sin duda, una de las personalidades culturales más destacadas del siglo XIX. El impacto de su obra musical y teórica se extendió por todo el continente europeo hasta bien entrado el siglo XX. Redactó sus principales escritos teóricos —*Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro) y *Oper und Drama* (Ópera y Drama)— entre 1849 y 1852 en el exilio, en Zúrich, adonde se vio condenado a huir tras su implicación activa en el levantamiento revolucionario de mayo de 1849 en Dresde. Lejos de su Sajonia natal, sacó partido a sus principales años de sequía en el terreno compositivo gracias a una capacidad única para erigirse en revitalizador de la vida cultural y del "espíritu alemán" (*Der deutsche Geist*), un factor central para la comprensión del arte y su teorización en Wagner.

Por un lado, defendió que el genio solo podía crear sus obras en relación íntima con el *Volksgeist* (Espíritu del Pueblo), mientras que por el otro argumentó que la aceptación de esta esencia y su reconocimiento consciente era un requisito básico para que el público pudiera comprenderlas de una manera adecuada. En este contexto, el retorno a la naturaleza que se desprende de su propuesta y la constante reflexión sobre las raíces populares de los alemanes toman finalmente cuerpo en el personaje de Sigfrido, un héroe mitológico que, con su ingenuidad e impulso inconsciente, representa la encarnación ideal del programa artístico wagneriano.

Nos encontramos, pues, ante una concepción profundamente idealista, en la que el compositor pretende revelarse al público como un ser romántico, para lo cual necesita dotarse del mencionado contraste entre la moral burguesa de la que participa su presente y la creencia moderna en un progreso

[13] Hitler, A., p. 69. El texto en su idioma original es el siguiente: *Siegt der Jude mit Hilfe seines marxistischen Glaubensbekenntnisses über die Völker dieser Erde, dann wird seine Krone der Totentanz der Menschheit sein, dann wird dieser Planet wieder wie einst vor Jahrmillionen menschenleer durch den Äther ziehen... Die ewige Natur rächt unerbittlich die Übertretung ihrer Gebote. So glaube ich heute im Sinne des allmächtigen Schöpfers zu handeln: Indem ich mich des Juden erwehre, kämpfe ich für das Werk des Herrn.*

revolucionario. Así lo reflejan sus textos, donde lo programático se confunde con lo político, y la teoría del arte se diluye entre proclamas y polémicas de todo tipo.

Pese a todo, Wagner no fue el inventor del antisemitismo en el panorama artístico alemán, como muchos se han empeñado en defender[14]; aunque tampoco podemos negar que se contara entre los primeros que trasladaron los prejuicios antisemitas al campo del arte en el siglo XIX. En contra de lo que se suele creer, hubo un tiempo en que Alemania —una nación que hasta su unificación en 1871 consistía en un amplísimo mosaico de estados, principados y ciudades independientes, cada uno con su moneda, policía y ejército propio— se contaba entre las naciones más favorables de toda Europa a la integración del semitismo.

Desde finales del s. XVIII, en parte como consecuencia natural de la *Aufklärung,* los alemanes defendieron la libertad del pueblo judío[15], tal como se aprecia en obras como *Los judíos* (1749) o *Nathan el Sabio* (1779) de Gotthold Ephraim Lessing, el más importante dramaturgo en alemán de la época. El panorama cambió sustancialmente con el estallido de las guerras napoleónicas y el gran fervor nacionalista que el romanticismo trajo consigo en la primera mitad del siglo XIX.

La discusión sobre lo que era o no era alemán se situó entonces en el centro de los debates intelectuales, con el consecuente auge del antisemitismo cultural y posteriormente del racial. Lo cierto es que Wagner dispuso de no pocos modelos a seguir, entre los que destacan las teorías sobre la superioridad racial del diplomático francés Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882). En su *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas), cuya primera edición se publicó en 1853, Gobineau presentaba la idea de la raza aria a escala mundial, una raza que, a diferencia del resto, no habría sido todavía corrompida por el comercio ni la revolución[16].

No hay constancia de que Wagner leyera el ensayo de Gobineau con anterioridad a 1880, fecha a partir de la cual se inició una activa correspondencia entre ambos[17]. Su contenido interesó especialmente al yerno de Wagner, Houston Stewart Chamberlain, quien abrazó las ideas de Gobineau y se convirtió en uno de los precursores de la ideología racial nazi.

---

[14] El historiador y ensayista franco-israelí Saul Friedländer le atribuye la invención del antisemitismo "redentor". Consúltese Friedländer, Saul, "Hitler und Wagner", en Friedländer, Saul y Rüsen, Jörn (eds.), *Richard Wagner im dritten Reich,* Múnich, Beck, 2000, pp. 165-178.

[15] *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (Sobre la mejora ciudadana de los judíos), un texto redactado en 1781 por el historiador y jurista Christian Wilhelm von Dohm (1751-1820), se cuenta entre los primeros textos en defensa de la emancipación judía de toda Europa.

[16] Gobineau, Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines,* París, Didot et Cie, 1884, pp. 341-342.

[17] Sobre la relación que mantuvieron Wagner y Gobineau, véase Eugène, Eric, *Wagner et Gobineau. Existe-t-il un racisme wagnérien?,* París, Le Cherche-Midi, 1998; y sobre la correspondencia entre los Wagner y Gobineau, consúltese Eugène, Eric, *Richard et Cosima Wagner. Arthur Gobineau. Correspondance (1880/1882),* Saint Genouph, Nizet, 2000.

Una lectura somera de la edición de 1869 del panfleto *Das Judentum in der Musik* (El judaísmo en la música), que Wagner publicó —esta vez sí— con su nombre y no ya bajo seudónimo, basta para advertir que la "manía persecutoria" y la "paranoia conspirativa" que alimentan el discurso del compositor[18] palidecen frente a las declaraciones de Hitler en *Mein Kampf*, como también lo hacen ante las de Hans Severus Ziegler o las de Joseph Goebbels en las primeras *Reichsmusiktage* (Jornadas Musicales del Reich de 1938). Este último llegaría a referirse a Wagner como el primero que, "en soledad y contando únicamente con sus propias fuerzas, entabló la batalla por la música alemana contra los judíos"[19].

En su opúsculo, Wagner había atribuido a los judíos el desempeño de un papel decisivo en el declive del arte alemán y el teatro de su época. En opinión del compositor, la única forma posible de superar aquella agonía era el hundimiento (*Untergang*), en el sentido de la redención del judaísmo ("la redención de Ahasverus") a través de su autodestrucción. Más de una década después, en una carta que Wagner dirige el 22 de noviembre de 1881 a su mecenas, el rey Luis II de Baviera, vuelve a pronunciarse al respecto sin dejar lugar a dudas.

> […] pues considero que la raza judía es enemiga de la humanidad pura y de todo lo noble que en ella hay: es sabido que nosotros, los alemanes, nos hundiremos por su culpa y, como hombre que ama el arte, quizá sea yo el último que ha sabido plantar cara ante el judaísmo, que ya todo lo domina[20].

Con el paso del tiempo, estas tesis serían convenientemente revisitadas sin impedimento ni embarazo alguno. El paralelismo de las declaraciones de Wagner con algunas de las ideas que Hitler defiende en *Mein Kampf* no es descabellado; ha sido resaltado y estudiado en multitud de ocasiones, del mismo modo que la admiración que Hitler sentía por Wagner[21]. Una posición de tal calado en lo que respecta a la exclusión de los judíos de la producción cultural alemana suscitó tantas detracciones como sonadas admiraciones[22].

---

[18] Wagner, Richard, *El judaísmo en la música*, Madrid, Hermida Editores, 2013, p. 17. Introducción, traducción y notas de Rosa Sala Rose.

[19] Goebbels, Joseph, "Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens", en *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,* 11, 1938. Léanse en el Anexo I del presente artículo.

[20] Wagner, Richard, *Briefwechsel mit König Ludwig II*, vol. 3, Karlsruhe, Otto Strobel, 1967, p. 230. El texto en su idioma original es el siguiente: *[...] dass ich die jüdische Race (sic.) für den geborenen Feind der reinen Menschheit und alles Edlen in ihr halte: dass namentlich wir Deutschen an ihnen zu Grunde gehen werden, ist gewiss, und vielleicht bin ich der letzte Deutsche, der sich gegen den bereits alles beherrschenden Judaismus als künstlerischer Mensch aufrecht zu erhalten wusste.*

[21] Véase Hein, Annette, *"Es ist viel 'Hitler' in Wagner?" Rassismus und antisemitische Deutschtums Ideologie in den "Bayreuther Blättern" (1878-1938),* Berlín, De Gruyter, 1996; Viereck, Peter, *From Wagner and the German Romantics to Hitler,* Piscataway, Transaction Publishers, 1965.

[22] Consúltense Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015; y Scholz, Dieter David, *Wagners Antisemitismus. Jahrhundertgenie im Zwielicht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.

Años después, la "doctrina" fue abrazada sin tapujos por parte de los adalides del nacionalsocialismo, con el que simpatizaron todo tipo de intelectuales fascinados por las teorías de las razas que no precisaron llegar a conocer a Wagner o a Chamberlain en persona para abrazar sus ideas al respecto. Entre estos últimos encontramos a Alfred Rosenberg (1893-1946), uno de los ideólogos centrales del nazismo. Rosenberg retomó y magnificó la idea de la expulsión de los artistas judíos de la cultura alemana a finales de los años 20 a través de la *Kampfbund für deutsche Kultur* (Liga de combate por la cultura alemana[23]).

Es sabido que las artes desempeñaron un papel central en la construcción nacional de Alemania, pero el ideal alemán de la *Bildung* —o el de Alemania como única heredera de la παιδεία griega— y su metamorfosis en *Kultur*[24] creó una aspiración de universalidad tan elevada e identificada con la propia etnia que, progresivamente, todo lo que no fue ario resultó extraño, exótico y, por consiguiente, digno de ser tratado como una especie zoológica diferente.

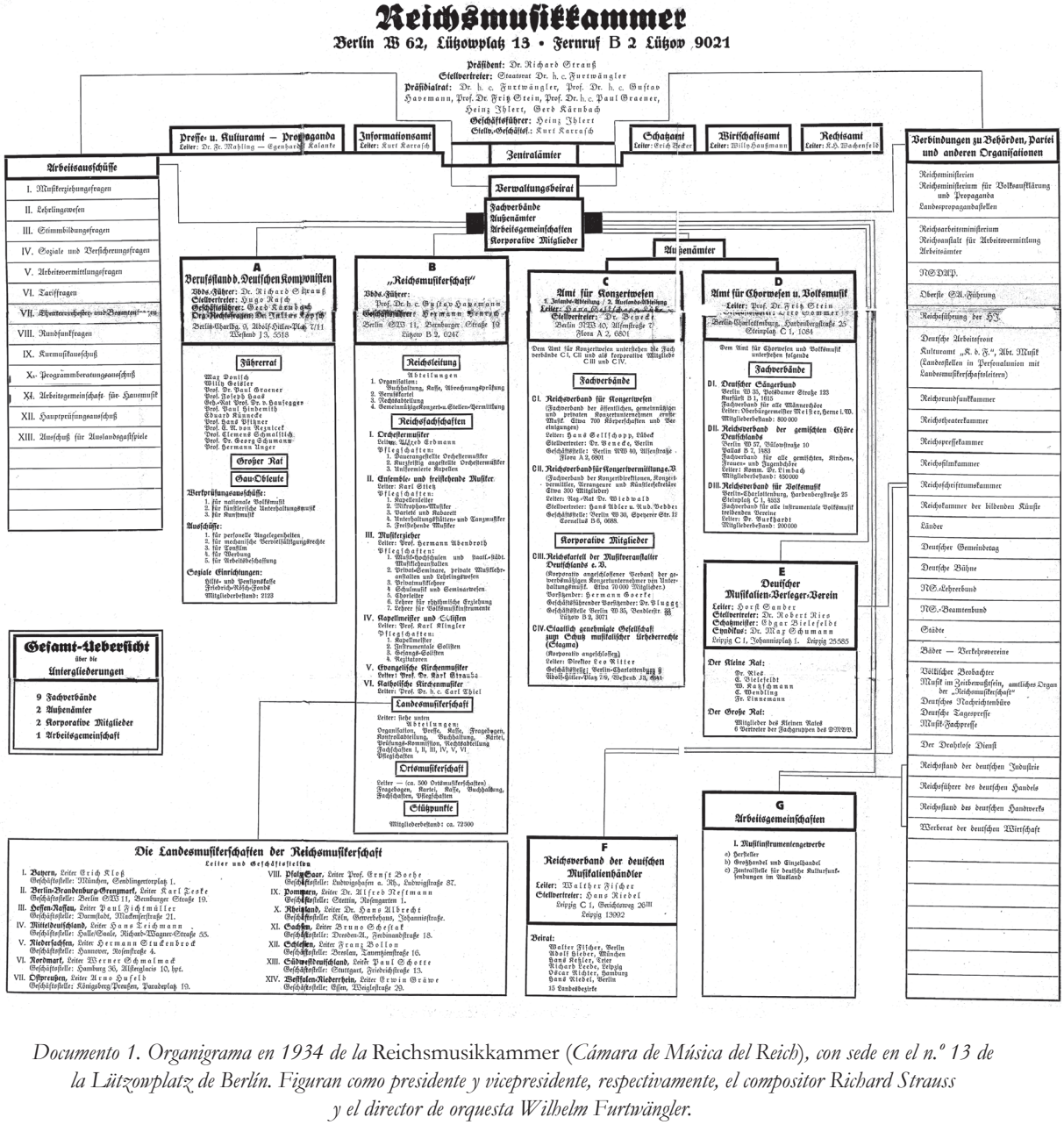
III. La *Reichsmusikkammer*

En aquel contexto, la idea de Alemania como nación "elegida" en el terreno de la excelencia musical se convirtió en uno de los tópicos más visitados en los múltiples discursos de la propaganda del régimen. No es de extrañar que muchas iniciativas individuales de vanguardia fracasaran en su intento por escapar de las garras de la *Reichsmusikkammer* (Cámara de Música del Reich), que estaba dividida en tres grandes sectores: el primero controlaba a los llamados *Berufmusiker* (músicos profesionales), a los que distinguía en cinco secciones: compositores, pedagogos y directores de coro, solistas y músicos de iglesia, directores de orquesta y músicos de orquesta; el segundo sector corporativo era el de los *Laienmusiker* (músicos aficionados), en el que figuraban la *Deutscher Sängerbund* (Liga alemana de cantantes), la *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands* (Asociación Nacional de Coros mixtos de Alemania) y la *Reichsverband für Volksmusik* (Asociación Nacional para la Música Popular); y, por último, pero no por ello menos importante, la Cámara contaba con un sector responsable del ámbito de la "economía musical" (*Musikwirtschaft*), que controlaba desde la organización de conciertos hasta la edición y el comercio musical. En 1939 la *Reichsmusikkammer* había absorbido a más de 150 asociaciones musicales alemanas y contaba entre sus filas con unos 170.000 asociados[25].

[23] Rosenberg fundó la organización en 1928, en los últimos años de la República de Weimar, y entre sus principios destacaba su antisemitismo declarado. Tras la instauración del Tercer Reich la organización cambió en 1934 su estructura y se transformó en la *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* (Comunidad Cultural Nacionalsocialista).

[24] A este respecto consúltese Sala, Rosa, *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras,* Barcelona, Alba, 2007.

[25] Brachmann, Jann, "War es Bekenntnis oder Camouflage? Eine Berliner Tagung untersucht die Rolle der 'Reichsmusikkammer' und ihres Präsidenten Richard Strauss", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 12-VII-2013, p. 34.



Documento 1. Organigrama en 1934 de la Reichsmusikkammer (*Cámara de Música del Reich*), *con sede en el n.º 13 de la Lützowplatz de Berlín. Figuran como presidente y vicepresidente, respectivamente, el compositor Richard Strauss y el director de orquesta Wilhelm Furtwängler.*

El gigante burocrático y organizativo de la Reichsmusikkammer no terminaba en las oficinas de la Bernburgerstraße en Berlín —situadas junto a la sede de la Filarmónica—, sino que se reproducía a pequeña escala en las cuarenta y tres provincias y regiones del Reich, con los correspondientes directores y funcionarios a cargo de cada delegación, una nómina que en 1940 superaba ya el millar de empleados. Entre sus principales objetivos destacaba una voluntad de depuración que, pese a las incontables discusiones estéticas de la época, se fundaba en última instancia en la idea de la pureza racial. ¿Cómo, si no, cabe explicar la dimisión forzada —por "razones de salud"—, en 1935 de Richard Strauss, máxima autoridad de la cámara desde su fundación y figura musical del régimen? A la *Gestapo* no le pasó desapercibido el contenido de la carta que Strauss envió en junio de 1935 a Stefan Zweig, su libretista, poco después del estreno de *Die schweigsame Frau* (La mujer silenciosa), en la que le transmitía de manera explícita su descontento ante la situación y su continuidad en el puesto como pretexto para evitar un mal mayor[26].

Con la caída de Strauss, Goebbels aprovechó la ocasión para situar al frente de la cámara a un músico de menor relevancia a quien pudiera controlar a su antojo para llevar a cabo la doctrina del *Führer* sin titubeos. El elegido fue el director de orquesta y musicólogo Peter Raabe (1872-1945). Miembro del partido nacionalsocialista, Raabe era un conocido especialista de la obra de Franz Liszt[27], y desde 1910 ejercía como curador del Museo Liszt de Weimar. Mediante aquel sencillo cambio administrativo, la afiliación política abrazaba finalmente la pertenencia racial con la excusa de higienizar la creatividad artística. Así empezaron la limpieza (*Reinigung*) y la unificación (*Gleichschaltung*) en el terreno musical: era necesario deshacerse de todos aquellos que pudieran considerarse "enemigos" internos o constituir una molesta carga para la materialización del objetivo final[28].

A la luz de los acontecimientos, la dirección estaba clara. El camino marcado por las leyes "de ciudadanía del Reich" y "para la protección de la sangre y el honor alemanes" (más conocidas como

[26] Sobre la dimisión forzada de Strauss de la presidencia de la *Reichsmusikkammer*, véase Riethmüller, Albrecht, "Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss", en Kater, Michael H. y Riethmüller, A. (eds.), *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1935-1945,* Laaber, Laaber Verlag, 2003, pp. 269-291.

[27] Raabe se doctoró en Musicología por la Universidad Friedrich Schiller de Jena en febrero de 1916 con una tesis titulada *Die Entstehungsgeschichte der Orchesterwerke Franz Liszts* (La génesis de las obras orquestales de Franz Liszt), que sería publicada aquel mismo año por la editorial Breitkopf & Härtel. Parte de aquella investigación la utilizó para publicar en 1931 un monográfico sobre la vida y las obras de Liszt en dos volúmenes. Consúltese Custodis, Michael, "Bürokratie versus Ideologie? Nachkriegsperspektiven zur Reichsmusikkammer am Beispiel von Fritz Stein", en Riethmüller, A. y Custodis, M., *Die Reichsmusikkammer: Kunst im Bann der Nazi-Diktatur,* Colonia, Böhlau Verlag, 2015, p. 223.

[28] Centenares de miles de alemanes perecieron como consecuencia de los programas de "eutanasia" del Gobierno nazi. El gobierno consideró que los discapacitados mentales (*Geisterkranke*) y físicos eran biológicamente inferiores, en atención a lo cual se procedió de manera ordenada a su exterminio sistemático y hasta cierto punto silencioso. Las víctimas eran conducidas a una instalación cuyos accesos se sellaban herméticamente antes de gasearlos con monóxido de carbono. *Vid.* Friendlander, Henry, *The Origins of Nazi Genocide: From Euthanasia to the Final Solution,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000.

"leyes de Núremberg"), de 15 de septiembre de 1935, no consentía ambigüedades. Ya se tratara de los representantes de la modernidad corrosiva, a la que a menudo se referían despectivamente como el "bolchevismo cultural" (*Kulturbolschewismus*) —sobre cuyas espaldas descargaban la culpa unívoca de la decadencia artística—, o simplemente de los impuros y "extraños a la sangre", los judíos, cuya deportación sistemática y posterior exterminio se justificó en aras de la purificación de la identidad nacional, en lo sucesivo la salvación solo sería posible mediante la huida en tiempo; de lo contrario, el brazo ejecutor de la ley se demostraría implacable ante la "solución final", la *Endlösung der Judenfrage*: el Holocausto.

IV. La *Entartete Musik*

En 1938 Alemania conmemoró el 125 aniversario del nacimiento de Richard Wagner. El día exacto de la efemérides, el domingo 22 de mayo, fue aprovechado por las autoridades para inaugurar las primeras Jornadas Musicales del Reich, las *Reichsmusiktage*, que se celebraron en Düsseldorf entre el 22 y el 28 de mayo de 1938, y que pasaron a sustituir a las *Deutsche Tonkünstlerfeste* organizadas hasta entonces por la Asociación Musical Alemana con cadencia anual[29]. En el marco de aquellas primeras Jornadas, la mañana del 24 de mayo de 1938 abrió sus puertas al público la exposición *Entartete Musik – Eine Abrechnung* (Música degenerada – Un Ajuste de cuentas).

La muestra estaba emplazada en el Palacio de las Artes de Düsseldorf y tomaba como modelo la exposición homónima de "arte degenerado" que se había celebrado el año anterior en Múnich[30]; pero a diferencia de esta no contaba con el encargo ni la financiación del gobierno y desde su inicio se vio privada de eco mediático, en parte debido a los conflictos que levantó entre Joseph Goebbels y Alfred Rosenberg. Su organizador y curador fue Hans Severus Ziegler, a la sazón administrador del

[29] Los orígenes de la *Allgemeiner Deutscher Musikverein* se remontan a 1861, fruto de la colaboración entre Franz Liszt, Louis Köhler y Franz Brendel para promover las ideas y tendencias de la *Neudeutsche Schule* (la "nueva escuela alemana" encarnada por Liszt y Wagner). En 1937, Peter Raabe anunció su disolución durante la celebración de la última Fiesta de los Músicos de la Asociación. En lo sucesivo, las funciones de la Asociación fueron asumidas por la *Reichsmusikkammer*. La sección de música del Ministerio de Propaganda, cuya dirección recaía sobre Heinz Drewes, se encargó de organizar las Jornadas.

[30] El paralelismo con el subtítulo del primer volumen de la obra de Hitler, *Mein Kampf. Eine Abrechnung,* salta a la vista. La evidencia es tal que Ziegler comenzó su conferencia inaugural del mismo modo que el texto del prospecto de la muestra: citando literalmente párrafos completos de Hitler. Véase Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat,* Fráncfort, Fischer, 1982.

Teatro Nacional de Weimar y consejero del gobierno regional de Turingia, quien al parecer contó con el apoyo del musicólogo Ernst Nobbe[31] y del director Paul Sixt[32].

Ziegler era miembro del NSDAP desde sus inicios. A finales de 1923 había participado activamente como organizador de la campaña electoral del partido en Turingia y en 1924 fundaría el semanario nazi *Der Völkische,* con sede en Weimar. Sobre Ziegler recaía el honor de contarse entre los fundadores de las Juventudes Hitlerianas (*Hitlerjugend*), que habían adoptado el nombre a propuesta suya en 1926. Más tarde, en 1929, fue asimismo responsable de la delegación de Weimar de la *Kampfbund für deutsche Kultur*[33].

Cuando Peter Raabe conoció que la organización de la exposición de 1938 recaía sobre Ziegler, a quien calificó como un "aficionado", recomendó de inmediato "abandonar la idea de la exposición por completo", puesto que "sería difícil evitar juicios erróneos que perjudicarían la reputación de Alemania"[34]. El Ministerio de Propaganda acababa de poner en marcha una Inspección Musical (*Musikprüfstelle*) con el objeto de decidir la música que se permitía y la que debía desaparecer. El 15 de enero de 1938, el boletín de comunicados oficiales (*Amtliche Mitteilungen*) de la *Reichsmusikkammer* publicaba una orden específica firmada por Raabe*,* la *Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik* (Orden sobre la música no deseada y dañina) de 18 de diciembre de 1937, según la cual

> toda la música extranjera que los editores musicales distribuyan en Alemania ha de ser presentada ante la autoridad de la Inspección Musical del Ministerio de Propaganda del Reich. Queda terminantemente prohibido distribuir música que haya sido declarada no deseada por la autoridad de la Inspección Musical[35].

---

[31] Ernst Wilhelm Nobbe (1894-1938) precedió a H. S. Ziegler como director artístico del Teatro Nacional de Weimar, cargo que ocupó entre 1927 y 1932. Nobbe murió repentinamente el mismo año de la exposición a causa de una insuficiencia cardíaca.

[32] Paul Sixt (1908-1964), compositor y director de orquesta. Miembro del partido nazi desde 1930. En 1935 accedió al cargo de director de la orquesta del Teatro Nacional de Weimar, la Staatskapelle, y entre 1937 y 1945 fue director de la Hochschule de Weimar. En 1938 era también responsable de la dirección regional de la *Reichsmusikkammer* en Turingia.

[33] Véase Dümling, Albrecht, "'Ein wahrer Hexensabbat'. Die Ausstellung 'Entartete Musik' im Wiederstreit", en Seeman, Helmut Th. y Valk, Torsten (eds.), Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar, Gotinga, Wallstein, 2011, pp. 191-192.

[34] Dümling, Albrecht, "Reaktionen auf die Ausstellung 1938-1939", en Albrecht Dümling (ed.), *Das verdächtige Saxophon. 'Entartete Musik' im NS-Staat. Dokumentation und Kommentar*, Regensburg, ConBrio Verlag, 2015 (5.ª ed.), p. 196. El texto en su idioma original es el siguiente: *den Ausstellungsgedanken ganz fallen zu lassen, weil Fehlurteile kaum zu vermeiden sind, und dadurch das Ansehen Deutschlands geschädigt wird.*

[35] Raabe, P., "Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik", en *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,* 15-I-1938, p. 1. El texto en su idioma original es el siguiente: *Alle ausländische Musik, die in Deutschland durch Musikalien-Verleger oder -Händler vertrieben werden soll, ist der Musikprüfstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vorzulegen. Der Vertrieb von Noten, deren Verbreitung durch die Musikprüfstelle als unerwünscht erklärt wird, ist verboten.*

Tanto la *Reichsmusikkammer,* a través de las *Amtliche Mitteilungen*, como las secciones de música y de cultura del Ministerio de Propaganda, terminaron publicando a partir de septiembre de 1938 listas negras con nombres de músicos, obras prohibidas y sus respectivos compositores, en las que figuraban Ernst Křenek, Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann, Erich Korngold, Berthold Goldschmidt, Stefan Wolpe, Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Igor Stravinski, Béla Bartók, Kurt Weill, Bruno Walter, Otto Klemperer o Eduard Steuermann, entre otros muchos. La mayoría ya había abandonado Alemania con anterioridad, pero algunos como Schulhoff o Ullmann no vivirían para contar la barbarie inenarrable que les aguardaba.

Ante aquel estado de cosas y con una humeante maquinaria administrativa que justificaba legalmente las hostilidades, las motivaciones de la muestra eran casi exclusivamente personales. Ziegler pretendía difamar públicamente todas las posiciones artísticas o estéticas con las que no comulgaba en el terreno musical para dotar de un impulso a su carrera y darse un baño de notoriedad nacional. El folleto de la muestra, que redactó con desquite, exhibía sin tapujo los blancos del ataque: el Jazz y la música negra[36], la música de los compositores judíos y la llamada *neue Musik* (la "desviada" música atonal, que ya había sido blanco de críticas más lacerantes por parte de Hans Pfitzner[37] o Ernst Nobbe[38]).

Tras las páginas iniciales de la introducción, la parte derecha del impreso reflejaba numerosas caricaturas y fotografías de artistas judíos y "degenerados", cada una acompañada de la respectiva anotación difamatoria, y en su conjunto calificadas como un auténtico "aquelarre de brujas". Así, junto a la imagen de Ernst Křenek en la página 17 del impreso podía leerse: "En su obra *Jonny spielt auf,* Křenek defendió la vergüenza racial como la libertad del Nuevo Mundo"[39]. Ziegler se esforzó

Sobre el papel de las editoriales alemanas durante el nazismo, véase Reichwein, Kerstin, "Deutsche Musikalienverlage während des Nationalsozialismus", en *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 61, 2007, pp. 1-178.

[36] La cultura extranjera, y especialmente la negra, ya había sido objeto de su crítica en el decreto *Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum* (Contra la cultura negra y por el carácter nacional alemán), publicado en abril de 1930 en el Boletín Oficial del Ministerio de Educación de Turingia.

[37] Mucho antes de la llegada del Tercer Reich, Pfitzner plasmó su postura, abiertamente antisemita y declaradamente contraria a las vanguardias estéticas predominantes: en 1917 publicó su ensayo *Futuristen-Gefahr* (El peligro de los futuristas) como respuesta a la edición revisada del *Esbozo de una nueva estética de la música* de Ferrucio Busoni, y en 1919 elevó el tono de su crítica en *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (La nueva estética de la impotencia musical).

[38] En 1936, el *Allgemeine Thüringische Landeszeitung* publicó su ensayo *Atonalität und Kunstbolschewismus in der Musik* (La atonalidad y el bolchevismo artístico en la música), que fue aplaudido entre otros por Ziegler y Drewes. En él, Nobbe atribuía la causa de la pérdida de la relación con la tónica y la disolución del compás a la "caótica diversidad" racial de Alemania, de la que los judíos eran responsables en última instancia. Consúltese Dümling, A., "Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la 'Música degenerada'", en Pascal Huynh (ed.), *La música y el III Reich*…, *op. cit.*, pp. 120-126.

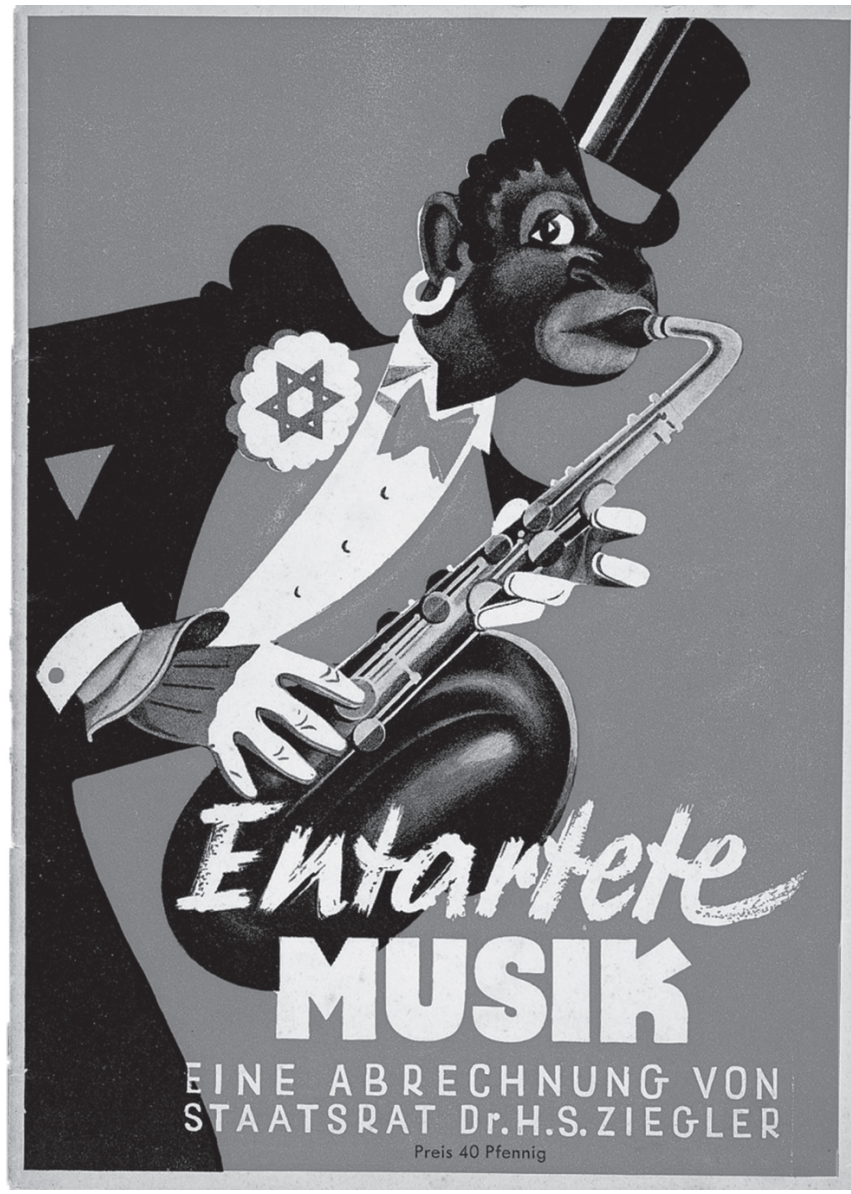
[39] Ziegler, Hans Severus, "Entartete Musik. Eine Abrechnung", en Albrecht Dümling (ed.), *Das verdächtige Saxophon*…, *op. cit.*, pp. 162-181. El texto en su idioma original es el siguiente: *Ernst Křenek propagierte in* Jonny spielt auf *die Rassenschande als die Freiheit der, Neuen Welt*.

asimismo por identificar la degeneración como propia de lo que definía en su texto como música "desgermanizada" (*entdeutsche Musik*). El resultado fue la repetición de la antítesis entre el bien y el mal, entre "lo alemán" y "lo degenerado", que ya se había llevado a cabo en Múnich.

Pese a los esfuerzos de Ziegler, la exposición fue un fracaso a todas luces, tanto desde el punto de vista organizativo como en su proyección mediática. El 14 de junio se dio por concluida, de modo que con dificultad estuvo abierta al público de Düsseldorf por espacio de tres semanas. Ziegler consiguió abrir muestras itinerantes en Weimar, Múnich y Viena, pero la entrada de Alemania en guerra supuso el fin de su particular empresa. Las disputas entre Rosenberg y Goebbels por controlar los asuntos culturales del Tercer Reich se mantuvieron. El papel inicial de Rosenberg como comisionado del *Führer* para la "educación espiritual y doctrinaria" del NSDAP terminaba donde lo hacían los ámbitos de influencia del partido, de modo que su autoridad carecía de la capacidad de acción gubernamental de la que disponía Goebbels como ministro y responsable máximo de la *Reichskulturkammer*[40].

La caricatura de un saxofonista negro con la estrella de David sobre un fondo rojo que aparece en la portada del folleto de la exposición de Düsseldorf, además de recordarnos al protagonista de *Jonny spielt auf* —la ópera de Křenek—, representa un intento más por identificar la degradación musical con "lo judío" y "lo negro" como signos de la "esclavitud e intoxicación espiritual" de Alemania. El jazz se consideró como la expresión musical del americanismo, un producto expoliador de los negros. En definitiva, el programa sonoro de una moral depravada: otro mal que era necesario extirpar.

[40] Tras el inicio de la guerra, Rosenberg sería nombrado por Hitler Ministro de los territorios ocupados del Este.



Doc. 2. Portada del folleto de la exposición Entartete Musik.
Völkischer Verlag, Düsseldorf, 1938. © Deutsches Historisches Museum, Berlín.

El rechazo de todo lo que había caracterizado la vida musical de la república de Weimar —el experimentalismo, la libertad artística— no era suficiente: Ziegler reivindicaba una "atmósfera limpia", "un aire fresco" para que los jóvenes músicos alemanes del futuro pudieran edificar sobre las grandes hazañas de sus antepasados[41]. La siguiente afirmación resume los principios que para él debían guiar la política cultural del nacionalsocialismo: "Cuidar el alma del Pueblo, atender su fuerza creativa e integrar el carácter y los valores populares, que podemos resumir bajo el concepto genérico de *Volkstum*"[42].

A su juicio, los rasgos nacionales —el carácter o esencia nacional, lo que los alemanes denominan el *Volkstum*—, se veían amenazados por una supuesta invasión, por una usurpación de las áreas más significativas de la producción y la vida cultural, llevada a cabo por la "arrogante insolencia judía" con el objeto de destruir deliberadamente el paisaje cultural de su "pueblo anfitrión", el alemán. Las resonancias y citas hitlerianas de su discurso eran prácticamente inevitables. En sus inflamadas proclamas, Ziegler retrató a los judíos como perpetradores, y al pueblo alemán como víctima de una horrible alienación (*Entfremdung*) en su personalidad creativa. No sorprende, pues, comprobar que su propuesta consistía finalmente en una "limpieza" de los elementos raciales, de los que la música debía también ser depurada.

En septiembre de 1939, Goebbels prohibió por decreto la interpretación de las obras "contrarias a los sentimientos nacionales", ya fuera "por su país de origen, por su compositor o por su significación"[43]. La prohibición se extendió y se comunicó a través de la correspondiente orden oficial, redactada en los siguientes términos.

> Queda terminantemente prohibida la música cuyos compositores, libretistas, arreglistas y editores sean judíos o miembros de los estados enemigos (Inglaterra, Polonia, Rusia y Francia, con la excepción de *Carmen* de Bizet y Chopin). Se prohíben las canciones americanas, puesto que suenan igual que las inglesas, así como la música de cabaret y el Swing, tanto en versión original como en sus imitaciones. Queda prohibida también la música extranjera de judíos y negros, la que trata de imitar la música negra, y también la música que incluye citas de compositores judíos. Queda igualmente prohibida la interpretación de toda la música declarada indeseable por la *Reichsmusikprüfstelle*[44].

---

[41] Ziegler, H. S., *op. cit.,* p. 167.

[42] *Ibid.,* p. 176. El texto en su idioma original es el siguiente: *Betreuung der Seele des Volkes, Pflege seiner schöpferischen Kräfte und aller völkischen Charakter- und Gesinnungswerte, die wir in dem Generalbegriff ‚Volkstum' zusammenfassen.*

[43] Consúltese *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,* 6, 1939, p. 55. El texto completo en su idioma original es el siguiente: *Ich ordne deshalb an, dass Werke, die dem nationalen Empfinden entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland, den Komponisten oder ihre äußere Aufmachung, nicht mehr aufzuführen, sondern durch andere zu ersetzen.*

[44] *Id.* El texto completo en su idioma original es el siguiente: *Grundsätzlich verboten sind Musiken, deren Komponisten, Textdichter, Bearbeiter und Verleger Juden oder Angehörige der Feindstaaten (England, Polen, Russland, Frankreich. Ausnahmen: Bizet-Carmen, Chopin) sind. Amerikanischer Refraingesang ist, weil er mit dem Englischen gleichlautet, untersagt. Verboten sind hot- und swing-Musik im Original und in Nachahmungen. Verboten ist artfremde Musik soweit sie von Juden oder Negern stammt oder Negermusik*

Conclusión

La denodada campaña contra la *Entartete Musik* persistió hasta el final de la guerra, pero el verdadero escándalo fue que, tras el fin del Tercer Reich, Hans Severus Ziegler continuara trabajando en la RFA, inicialmente como profesor privado en Essen y después como docente en un Instituto de Educación Secundaria en Wangerooge, una de las islas del Mar del Norte pertenecientes al estado de Baja Sajonia, donde impartió las asignaturas de lengua inglesa y alemana hasta su jubilación en 1962. Dos años después, en 1964, llegaría incluso a publicar en una editorial neofascista de Gotinga el libro *Adolf Hitler, aus dem Erleben dargestellt* (Adolf Hitler, desde mi experiencia), en cuyas páginas rinde cuenta del gran "impulso cultural de Alemania en tiempos del nacionalsocialismo" en contraste con "la degeneración del arte y la música contemporánea"[45].

Pese al protagonismo buscado por Ziegler, el foco real de las Jornadas Musicales del Reich de 1938 fue el mitin político-cultural (*Kulturpolitische Kundgebung*) que figuraba anunciado en el programa. El acto tuvo lugar el 28 de mayo a modo de clausura y, como era de esperar, no contó con la participación de la plana mayor del partido. Se inició con un concierto en el que Richard Strauss dirigió su *Preludio Festivo*, op. 61[46] y la *Obertura Leonora* de Beethoven, y tuvo como colofón el discurso del ministro Joseph Goebbels sobre los principios de la creatividad musical alemana, que pocos días después se publicaron en las *Amtliche Mitteilungen* de la *Reichsmusikkammer*. El carácter de Goebbels, eminentemente pragmático, se plasmaba una vez más a través de una política que perseguía la protección a ultranza y el fomento de la cultura de raíces alemanas, aunque para ello ni siquiera las vidas de cientos de miles de personas fueran obstáculo suficiente. ■

nachzuahmen versucht, desgleichen Musik mit Zitaten jüdischer Komponisten. Alle Musiken, die von der Reichsmusikprüfstelle für unerwünscht erklärt worden sind, fallen ebenfalls unter das Spielverbot.

[45] Dümling, Albrecht, "Anmerkungen zu Ziegler", en Albrecht Dümling (ed.), *Das verdächtige Saxophon*…, *op. cit.*, p. 182.

[46] Strauss compuso el *Festliches Präludium*, op. 61, para orquesta sinfónica y órgano, con motivo de la inauguración del *Konzerthaus* de Viena. La obra se estrenó la tarde del 19 de octubre de 1913, en el primer concierto de una serie de cuatro a cargo de la orquesta de la Konzertverein, que hoy conocemos como Sinfónica de Viena, bajo la dirección de Ferdinand Löwe. En aquella ocasión, la obra de Strauss compartió programa con la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven.

ANEXO I

Los diez principios de la creación musical alemana[47]

Joseph Goebbels

En su gran discurso político-cultural, pronunciado con motivo de las Jornadas Musicales del Reich en Düsseldorf, el Dr. Goebbels, Ministro del Reich, proclamó lo siguiente:

Este festival musical presenta por vez primera una visión general de la cultura musical contemporánea, dando a conocer nuestros logros al mismo tiempo que establece nuestros objetivos a corto y largo plazo. En él se muestra y se consolida de nuevo la gloria de Alemania, el país de la música por excelencia. Aquí se definen concretamente y se reconocen una vez más los principios que constituyen la fuente y el impulso originales de nuestra creación musical alemana.

Estos son los principios:

1. La esencia de la música no radica ni en el programa ni en la teoría, ni en la experimentación ni en la construcción. Su esencia es la melodía. La melodía, por ella misma, eleva los corazones y vigoriza las almas. El pueblo la canta, puesto que se graba con facilidad en su memoria, y no por ello se considera pasada de moda ni es censurable.

2. No todos los tipos de música son adecuados para todo el mundo. Por ello tiene también su razón de ser ese tipo de música ligera que ha sido acogida por amplias masas, especialmente en una época en que la jefatura del Estado, en medio de las graves preocupaciones que se presentan hoy en día, tiene el deber de proporcionar relajación, alivio y entretenimiento al pueblo.

3. Como sucede con el resto de las artes, la música permite aflorar las fuerzas misteriosas y profundas enraizadas en el carácter nacional. Por tanto, solo puede ser creada y administrada por los hijos del pueblo, en función de la necesidad y del irreprensible impulso musical del mismo. El judaísmo y la música alemana son elementos opuestos, que por naturaleza se hallan en la más extrema contradicción. Richard Wagner libró en su día la batalla contra el judaísmo en la música alemana. Lo hizo en soledad y valiéndose únicamente de sus propias

[47] Texto traducido del alemán por el autor del artículo. El presente documento reproduce un fragmento del discurso sobre política musical que Joseph Goebbels pronunció el 28 de mayo de 1938, con motivo de las Jornadas Musicales del Reich (*Reichsmusiktage*), celebradas en Düsseldorf entre el 22 y el 28 de mayo de 1938. El extracto del discurso se reproduce aquí tal como fue publicado el 1 de junio de aquel mismo año en la portada del Boletín Oficial de la Cámara de Música del Reich, con sede en Berlín. Véase Goebbels, Joseph, "Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens", en *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,* V/11 (1-VI-1938, p. 1).

fuerzas. Esta lucha todavía sigue siendo nuestro deber primordial, una tarea que nunca hemos de abandonar pese a que, a diferencia de entonces, cuando la afrontaba una persona sabia y genial en solitario, hoy sea la nación entera quien la lleva a cabo.

4. La música es, de todas las artes, la que más se dirige a los sentidos. Habla más al corazón y a las emociones que a la razón. ¿Qué corazones pueden latir más rápido que los de las grandes masas, donde ha encontrado su verdadero hogar el corazón de una nación? Nuestros líderes musicales tienen por ello el deber incuestionable de permitir que la nación entera participe de los tesoros de la música alemana.

5. Para el ser humano musical, carecer de oído para la música equivale a estar ciego o sordo. Demos gracias a Dios por habernos concedido el don que nos permite escuchar música, vivirla y amarla apasionadamente.

6. La música es el arte que conmueve de manera más profunda el alma humana. Tiene el poder de aliviar el dolor y de llenarnos de dicha.

7. Si la melodía es el origen de la música, de ello se deduce que la música para el pueblo no pueda quedar reducida a pastorales o corales. Siempre debe regresar a la conmovedora melodía como la raíz de su esencia.

8. En ningún lugar se encuentran diseminados de forma tan rica e inagotable los tesoros del pasado como lo están en el campo de la música. Exaltarlos y acercarlos al pueblo es nuestra tarea más importante y gratificante.

9. En ocasiones, el lenguaje de los sonidos es más contundente que el de las palabras. Los grandes maestros del pasado, como representantes de la verdadera majestuosidad de nuestro pueblo, son dignos de respeto y reverencia.

10. En cuanto que hijos de nuestro pueblo, estos maestros están destinados en verdad por la gracia de Dios a preservar y aumentar la gloria y el honor de nuestra nación, y representan la legítima grandeza de nuestro carácter nacional.

* * *