

ПЕРЕВОДЫ

DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-444-458

УДК 78.01

МУЗЫКА В ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ

Нойшwander ДеЛора Дж.,

бакалавр музыки,

Сидарвилльский университет,

США, Огайо, 45314, Сидарвилль, Мэйн стрит, 251

dneuschwander@cedarville.edu

Аннотация

Музыка сыграла заметную роль в становлении нацистской культуры в Германии и широко использовалась в пропаганде и индоктринации всей страны. Нацистская партия объединила музыку и политику и стремилась сформировать свою идеальную культуру, возведя свои представления о чистой музыке в высший статус и объявив вне закона то, что нацисты считали низшим. В статье рассматриваются взгляды Гитлера на музыку и исследуются некоторые факторы и личности, которые способствовали формированию его взглядов и были непосредственно положены в основу нацистской идеологии. Отмечено, что нацисты использовали музыку в целях своей пропаганды. Такая музыка считалась «чистой». Гитлер, на которого оказали глубокое влияние как взгляды Вагнера, так и его музыка, увидел множество параллелей между концепцией Вагнера о Германии и своими взглядами на историю. Гитлер считал себя художником и полагал, что искусство и музыка являются важной частью жизни и культуры. Нацистская партия в значительной степени использовала музыку для усиления воздействия своих политических мероприятий.

Анализируется, какое влияние деление искусства на «чистое» и «нечистое» оказало на еврейских музыкантов и композиторов. Многие еврейские музыканты потеряли работу и были исключены из основных культурных и музыкальных организаций. Арнольд Шенберг – яркий пример влияния нацистской идеологии на музыку и восприятие еврейского композитора, а Вагнер – идеальный пример реакции властей на композитора, который соответствовал нацистским критериям чистого арийства. В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть эти исторические факты в попытке способствовать лучшему пониманию социокультурных аспектов Третьего рейха в надежде, что подобные взгляды никогда больше не проникнут в общество.

Ключевые слова: музыка и идеология, музыка в Третьем рейхе, Гитлер, Вагнер, А. Шёнберг.

Библиографическое описание для цитирования:

Нойшвандер Д. Музыка в Третьем рейхе / пер. с англ. А.Н. Липов // Идеи и идеалы. – 2023. – Т. 15, № 1, ч. 2. – С. 444–458. – DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-444-458.

На протяжении всей истории музыка использовалась как мощное средство воздействия на общество, и Третий рейх Адольфа Гитлера не стал исключением. Музыка оказала непосредственное влияние на характер и убеждения самого Гитлера, и эти убеждения и взгляды повлияли на политику, которую он проводил во время своего ужасного правления. Его убеждения в величии и чистоте арийской расы напрямую проявились в его политике в отношении искусства и развлечений.

Руководство Третьего рейха проводило строгую политику в отношении «приемлемой» музыки, композиторов и исполнителей, широко используя музыку в средствах массовой информации, а также в общественной жизни людей. Она сыграла заметную роль в становлении нацистской политики и культуры в Германии и широко использовалась нацистской партией в пропаганде и индоктринации всей страны. Взгляды Гитлера на музыку и искусство были результатом его жизненного опыта, обстоятельств и влияния конкретных людей. Чтобы понять образ мыслей Адольфа Гитлера, необходимо заглянуть в годы его детства.

В своей книге «Адольф Гитлер: психологическая интерпретация его взглядов на архитектуру, искусство и музыку» [19] Шерри Оуэнс Залампас подчеркивает роль, которую искусство играло в его жизни. Гитлер отчаянно хотел быть художником и с головой погрузился в художественные занятия. Он был полностью очарован идеей романтизма и богемы. Когда он переехал в Вену в 1908 году, его интерес к искусству продолжал расти в геометрической прогрессии [19, р. 17–19].

В юности Гитлер посещал много оперных представлений, и хотя ему нравились Бетховен и Моцарт, он испытывал особую привязанность к Вагнеру. Гитлер был чрезвычайно самоуверен, когда дело касалось музыки [19, р. 17–19]. Несколько раз он пытался поступить в Академию искусств в Вене, но неоднократно получал отказ. Вторая попытка и последующая неудача стали для него поворотным моментом. Залампас делает интересное заявление: «Не приняв его в студенты, австрийское государство по отношению к Академии исполнило опасения его юности. Ведь, как он сказал в “Майн Кампф”, “разве мы не знали, даже будучи маленькими мальчиками, что у этого австрийского государства нет и не может быть никакой любви к нам, немцам?”» [19, р. 30]. Даже в детстве он чувствовал, что немецкую расу угнетают.

Вполне возможно, что наибольшее музыкальное влияние на Адольфа Гитлера оказал композитор Рихард Вагнер. Однажды Гитлер сказал:

«Я признаю в Вагнере своего единственного предшественника и считаю его высшей пророческой фигурой» [6, р. 81]. В каком-то смысле Гитлер черпал свои драматические сюжеты из Вагнера, увидев в его произведениях параллель с тем, что, по его мнению, евреи делали с немцами, и из-за этого вознес Вагнера на вершину Третьего рейха, утверждая, что для того, чтобы понять нацистскую партию, необходимо «сначала узнать Рихарда Вагнера», усмотрев в музыке Вагнера художественный источник своих идей о превосходстве немецкой расы, и даже видел себя героем вагнеровской оперы [6, р. 81–83].

Залампас говорит: «По правде говоря, Гитлер видел себя Парсифалем, спасителем арийской крови ... Он должен был ответить на призыв Вагнера о новом Барбароссе, духовной реинкарнации Зигфрида или Парсифаля, который спасет Германию» [6, р. 50]. В эссе Вагнера «Еврейская музыка» мы видим прямую связь между его взглядами и взглядами на еврейскую и немецкую расы, которых придерживался Гитлер. В своем эссе Вагнер говорит о евреях так, как будто они являются низшей расой, существующей полностью вне европейского искусства, языка и культуры. В социальной политике Гитлера по отношению к евреям мы можем увидеть проявление этих вагнеровских идей.

Мы видим влияние Вагнера во всем подходе Гитлера к пропаганде и политике в целом. Залампас упоминает его «ораторскую силу, его вагнеровское чувство драматизма» [6, р. 34]. Гитлер тщательно оттачивал мастерство драматизма и зрелищности, сочетая «элементы, заимствованные из цирка, большой оперы и церкви, такие как знамена, маршевая музыка, повторяющиеся лозунги, общее пение и повторяющиеся крики “Хайль”». Глядя на то, какие митинги проводил Гитлер, легко заметить, что он был поклонником драматических зрелищ, а его речи часто доводили толпу до эмоционального иступления» [6, р. 41]. Залампас сравнивает лейтмотивы в музыке Вагнера с повторением слов и фраз, которые Гитлер часто использовал в своих речах [6, р. 41]. Из всех людей и обстоятельств, повлиявших на художественные взгляды Гитлера, Вагнер оказал наиболее заметное и осязаемое влияние на политику Третьего рейха.

Помимо Вагнера, были и другие люди, оказавшие значительное влияние на музыкальное развитие Гитлера. Среди них были Дитрих Эккарт, Эрнст Ханфштангль и Фердинанд Тоннис. Вместе с Эккартом Гитлер считал, что концепция чистого «немецкого» искусства имеет огромное значение, а взгляды Тонниса на общество, казалось, воплощали идеи о расе и национализме, которые пытались реализовать нацисты [6, р. 41]. Для Гитлера, как и для Тонниса и Эккарта, чистота крови и расы, формы и традиции были крайне необходимы, и это отражалось в его взглядах на музыку. «Гитлер утверждал, что правительство несет ответственность за безопас-

ность “внутренней жизни человека и воли нации к жизни” через продвижение культуры, которая коренится в признании традиций прошлого» [6, р. 66].

Понятно, что нацисты хотели найти достойных исполнителей, которые воплощали бы то, что, по их мнению, соответствовало их идеологии. В нацистскую эпоху было несколько выдающихся исполнителей. Среди них были немецкие музыканты Ганс Хотгер и Ли Штадельманн, а также австриец Герберт фон Караян. Хотгер был оперным певцом, которым Гитлер особенно восхищался, несмотря на то что он не был членом партии, Караян был дирижером, а Штадельманн был антисемитским клавесинистом, разделявшим партийные идеалы. Для Гитлера было важно, чтобы выдающиеся деятели культуры играли ведущую роль в музыкальном плане.

Музыковеды сыграли большую роль в формировании ярко выраженного немецкого музыкального общества, и идеи Гитлера находились в прямом соответствии с преобладающими взглядами коллективной нацистской партии. В своей статье «Нацистский музыковед как создатель мифов в Третьем рейхе» Майкл Мейер говорит, что «многие выдающиеся музыковеды того времени внесли свой вклад посредством заявлений, манифестов, статей и книг в обоснование тоталитарного дизайна и практики. Это сыграло решающую роль в легитимизации нацистской власти в сфере культуры» [10].

Нацисты явно хотели внедрить свои идеалы во все аспекты немецкой жизни, но перед музыковедами стояла задача определить критерии приемлемой и чистой «немецкой» музыки. В том, как нацисты пытались обосновать свой выбор приемлемой музыки, было много несоответствий, и даже им приходилось делать исключения. Сам Вагнер, которого называли путеводной звездой немецкой музыки, культуры и общества, в действительности имел несколько двусмысленную расовую принадлежность с небольшой вероятностью еврейского происхождения. Этот факт партийные чиновники, очевидно, предпочли не замечать. Однако другие, такие как нееврейский композитор Пауль Хиндемит, «могли быть осуждены на основании его связи с евреями» [10].

Критерии, по которым рейх определял «чистоту» музыки, основывались в основном на расовой принадлежности композитора и на личной идеологии слушателя. Ричард Этлин говорит о нацистском взгляде на вклад евреев в музыку: «Что-то нечистое проникло в немецкую музыку, что-то чужеродное» [3, р. 46]. Геббельс цитирует слова: «Еврейство и немецкая музыка – это противоположности, которые по своей природе находятся в жесточайшем противоречии друг с другом» [3, р. 66].

И хотя немцы быстро дискредитировали еврейских композиторов, идут споры о том, действительно ли они сами внесли какой-либо ценный вклад

в музыкальное сообщество за годы после войны [14, р. 624]. Многие музыковеды и историки просто отбрасывают любого композитора, который считался политически соответствующим нацистскому режиму, как находящегося под влиянием исключительно нацистской идеологии и поэтому не создавшего ничего ценного для музыкального сообщества [14, р. 630].

Однако реальность не такая черно-белая, и десятилетия, наполненные созданием превосходной немецкой музыки до прихода Гитлера к власти, не прекратились внезапно из-за смены идеологии. Памела Поттер в своей статье «Развенчание антиутопии: Об историографии музыки в Третьем рейхе» пишет, что такие ученые, как Майкл Мейер, «пришли к выводу, что никакой специфической нацистской эстетики никогда не существовало, а благосклонность или неблагосклонность к музыкантам была связана скорее с их личными и политическими связями, чем с их музыкой» [14, р. 635].

Разумеется, существовали определенные музыкальные убеждения, которых придерживались многие нацистские чиновники, но совершенно ясно, что именно вопрос расы и политических убеждений музыканта оказывал наибольшее влияние на восприятие его музыки. Не все музыканты, бежавшие из нацистской Германии, должны превозноситься, не все те, кого режим избегал, должны быть прославлены как музыкальные великие [14, р. 635]. Поттер показывает это на примере композитора Пауля Хиндемита, который был композитором, осужденным нацистами.

В действительности же, как она утверждает, Хиндемит старался изо всех сил, чтобы добиться расположения нацистов, поскольку, как она отмечает, «нападки, которым он подвергся со стороны нацистских лидеров, были вызваны скорее политическим соперничеством, не зависящим от него, чем какими-либо героическими актами сопротивления с его стороны» [14, р. 631]. Как и всё, что делали нацисты, их музыкальная критика подпитывалась главным образом их ненавистью к кому-либо или чему-либо, что они считали ниже себя.

Существовали определенные музыкальные идеи и стандарты, которые нацисты как принимали, так и презирали. Хроматическая и атональная «современная» музыка была встречена лидерами культуры, такими как Альфред Розенберг и спикер Рейха Ганс Северус Циглер, с наибольшей враждебностью. Циглер заявил: «Атональность в музыке означает вырождение и художественный большевизм», а Розенберг сказал: «Все атональное движение в музыке противоречит ритму крови и души немецкой нации. ... Все атональное направление в музыке противоречит ритму крови, крови и души немецкой нации» [8, р. 17].

Эта точка зрения показывает непоследовательность нацистов. Хотя они сторонились музыки Арнольда Шенберга из-за ее отхода от диатонического метода композиции, они упустили из виду тот факт, что Вагнер

сам использовал большое количество хроматизма в своих композициях и что Шенберг во многом опирался на немецкий стиль и технику композиции [3, р. 59].

Они решили ослабить внимание к более хроматическим произведениям Вагнера, таким как «Тристан и Изольда», и вместо этого сосредоточились на его более диатонически приятных произведениях, таких как «Мейстерзингеры из Нюрнберга» и «Парсифаль» [3, р. 50]. В то время как атональной музыки избегали, диатоническая музыка была в основном принята. Это несколько запутанный факт о Третьем рейхе. Поскольку двенадцатитоновая и атональная композиция отличается высоким интеллектуализмом, можно предположить, что нацисты приняли бы ее как высокую форму искусства, но это было не так. У Гитлера был очень романтический взгляд на музыку, и это объясняет, почему он сторонился современной музыки, которая основана на интеллектуализме в противовес эмоциям.

«По мнению Гитлера, композитор должен создавать свои творения спонтанно» [3, р. 54]. Это прямо противоположно тому, как действовали такие композиторы, как Шенберг. Вместо того чтобы «спонтанно» творить в эмоциональной сфере, композиции Шенберга были основаны на сложных формах и паттернах. Ричард Этлин в своей книге «Искусство, культура и СМИ в Третьем рейхе» пишет, что «Гитлер обосновал нацистскую политику в отношении музыки в соответствии со своими собственными предпочтениями. То, что впечатляло его ... должно было впечатлять и все немецкое население. С другой стороны, то, что вызывало у него неуверенность или отталкивало его ... также должно было быть закрыто для всего населения» [3, р. 54].

Тремя композиторами, которые считались «музыкальными великими» рейха, были Бетховен, Вагнер и Антон Брукнер. Если рассматривать конкретно Рихарда Вагнера, то в нем мы находим воплощение всего того, что рейх считал важным в отношении чистоты и величия немецкой расы, культуры и искусства. Нацисты считали, что эти три аспекта связаны друг с другом и что искусство является результатом «расовой принадлежности», характеризующей «отличительные черты» народа [19, р. 37].

По мнению Гитлера, «арийцы были носителями культурного развития человечества», и поэтому лучшим искусством было то, которое основывалось на немецкой традиции [19, р. 63]. Тот факт, что Вагнер и его произведения воплощали эти концепции, а также горячая любовь Гитлера к его музыке обеспечили его прочную связь с партией. Вагнер считался немцем во всех смыслах этого слова, и он горячо верил в превосходство немецкой расы.

Вагнер был очень драматичной личностью. Он вырос в мире, окруженном театром, и должен был знать всю внутреннюю работу театрального

мира. Вагнер однажды сказал: «Все, что связано с театром, имело для меня очарование тайны, притяжение, равное опьянению» [17, р. 7]. И Вагнер, и Гитлер, казалось, смотрели на себя как на угнетенных художников, которые пытались передать послание своему народу [17, р. 20]. Похоже, что для Вагнера всё действительно было связано с драматическим и художественным. Джеймс Тредуэлл, автор книги «Интерпретация Вагнера», говорит, что «Вагнер описывает себя как человека, которого в первую очередь и наиболее сильно привлекал чисто фантастический элемент» [17, р. 7].

В противовес композиторам, которых партия любила, существовали композиторы, которых нацисты особенно хотели опорочить, и одним из самых известных был Арнольд Шёнберг. Музыка Шёнберга вызывала самые разные отклики со стороны различных правительств, таких как СССР и ГДР, даже после окончания Второй мировой войны, поэтому неудивительно, что такое деспотичное правительство, как нацисты, стало ее критиковать.

Шёнберг был этническим евреем, но Майкл Катер говорит, что «на разных этапах его жизни неясно, как Шёнберг определял свою национальность, хотя, особенно в том, что касалось музыки, он всегда считал себя частью немецко-австрийской культурной традиции» [7, р. 183]. До прихода нацистов к власти он был выдающимся композитором Веймарской республики и работал профессором композиции в Берлинской академии искусств. К сожалению, он был смещен с этой должности после прихода нацистов к власти, и в письме, которое он отправил своему другу, говорится, что это стало для него несколько неожиданным событием [16, р. 182]. В конце концов он эмигрировал в США, где в 1941 году стал гражданином. Нацисты яростно критиковали его за его композиторский стиль, хотя он «никогда не имел ничего общего с революцией, а был упорядоченным процессом; он представлял собой “восхождение к высшему и лучшему порядку”» [7, р. 182]. Неприятие его музыки можно объяснить несколькими различными причинами. Во-первых, несмотря на то что он «оставался верен немецкой традиции», он всё еще был евреем, и его приобщение к этому наследию включало такие вещи, как сочинение «Библейский путь» (*Der Biblische Weg*), которое было произведением о том, как евреи стали народом [16, р. 177].

В дополнение к своему культурному наследию и произведениям, которые он создавал, он не боялся страстно высказывать свое мнение о музыке, и из-за этого, говорит Катер, «Шёнберг стал бы непосредственным объектом нацистского преследования в случае прихода к власти Гитлера ... даже если бы он не был евреем» [7, р. 184]. Однако эти две стороны его жизни объединились, чтобы решить судьбу его музыки в условиях режима.

Нацисты считали немцев нацией с интенсивным музыкальным образованием, и этот факт способствовал широкому использованию музыки партией в своей публичной пропаганде. Линн Э. Моллер говорит: «Использование музыки в таком формате, часто замаскированное под развлечения и отдых, было способно вызвать желаемую реакцию у людей почти по сигналу» [12, р. 40]. Идея немецкой национальности и культуры стала очень тесно связана с музыкой. Немцы хотели быть известными благодаря своей музыке, и для членов нацистской партии было определено плюсом то, что их считали знатоками музыки.

Нацисты знали, что для выживания их идеологии не может быть свободы мысли, даже когда речь идет о музыке. Короче говоря, нужно было создать все условия для промывания мозгов целой нации. «Таким образом, были созданы условия для очищения эмоций, для их упорядочивания и придания им новой формы» [3, р. 53]. Контроль над культурными делами нации был желанной должностью, которая в итоге досталась Йозефу Геббельсу [8, р. 15]. Он сам признавал силу воздействия музыки на людей и не собирався оставлять эту силу неиспользованной.

Однажды он сделал леденящее душу заявление об использовании пропаганды: «Недостаточно более или менее примирить людей с нашим режимом, перевести их на позицию нейтралитета по отношению к нам, мы хотим работать над людьми до тех пор, пока они не станут зависимы от нас, пока они не поймут, в том числе и в идеологическом смысле, что то, что происходит сейчас в Германии, не только должно быть разрешено, но и может быть разрешено» [11, р. 58]. Интеграция нацистской музыкальной пропаганды в общество началась еще до официального прихода режима к власти в 1933 году.

Член партии Ганс Циглер считал: «Необходимо было полностью искоренить еврейское влияние во всех аспектах немецкой музыкальной жизни, чтобы способные и одаренные немецкие музыканты истинной крови снова могли работать вместе на общее благо» [9, р. 12]. 1930-е годы прокладывали путь к культурному климату Третьего рейха, и видение Ганса Циглера постепенно реализовывалось в Веймарской республике. Нацистская политическая программа медленно, но верно внедрялась в музыкальную жизнь немецкой культуры. Противодействие еврейским музыкантам, композиторам и дирижерам начиналось неофициально, а затем переросло в правительственные санкции.

Одним из законов, имевших далеко идущие последствия, был «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» («Закон о восстановлении срока службы на гражданской службе»). По словам Эрика Леви, этот закон «создал юридическое оружие, с помощью которого все еврейское влияние было фактически удалено из государственной администрации» [9, р. 41].

Это особенно ощущалось в музыкальной индустрии. После 1933 года евреям также больше не разрешалось преподавать в консерваториях и государственных оперных театрах.

После прихода нацистов к власти всё резко изменилось. В 1933 году была создана «Рейхскультуркамера». Это было высшее художественное общество, которое объединяло все виды искусства. Специальное музыкальное отделение называлось «Рейхсмузикамера» (RMK), и читательская комиссия под названием «Рейхсмузикпруфштелле» решала, какая музыка «вредна» для Германии [9, p. 94]. Леви утверждает: «Хотя RMK была создана для того, чтобы “способствовать развитию немецкой музыки” и “интегрировать различные направления, существующие в области музыки”, на практике ее функции должны были быть ограничительными и запретительными» [9, p. 28].

Эта организация контролировала все аспекты музыкальной жизни в рейхе. Для того чтобы музыкант мог работать в Германии, требовалось членство в этой организации, но чтобы стать ее членом, нужно было быть «расово чистым» [9, p. 28]. Это ясно показывает, что евреев систематически вытесняли из музыкальной жизни Германии. Музыка, сочиненная евреями, была в значительной степени удалена, поскольку они были запрещены в нацистских музыкальных организациях. Многие выдающиеся композиторы уже покинули Германию, но многие музыканты всё еще оставались.

Евреям было разрешено создать свою собственную организацию — «Культурный союз немецких евреев», но еврейские музыканты были, по сути, марионетками и в целом не имели никаких прав. Нацистам пришлось потрудиться, чтобы изобразить пренебрежительное отношение к еврейской расе. «Режим создал необходимый климат, в котором могла процветать огульная антисемитская пропаганда» [9, p. 57]. Однако то, что нацисты отказывались признать богатство таланта еврейских музыкантов, которых они сторонились, не означало, что эти музыканты молчали. Музыкальные произведения исполнялись даже в концлагерях и гетто. Многие жертвы использовали музыку как средство, чтобы просто выжить в условиях зверств, с которыми им пришлось столкнуться, и на основе опыта этих людей было создано огромное количество произведений литературы и искусства. Как ни старались, нацисты не смогли заглушить их голоса.

В годы Веймарской республики, предшествовавшие приходу нацистов к власти, был проложен путь к роли музыковеда как пропагандиста в Третьем рейхе, и в это время многие ученые пытались заявить о себе в общественной жизни общества [14, p. 74]. Рейх предоставил идеальную возможность для реализации этой идеи. С увлечением создавались огромные организации, которые имели специальные отделения почти для каждого аспекта жизни общества, и музыка не была исключением.

«СС-Аненербе» было одним из таких отделений, как и отделение «Амт Музыка» в «Амт Розенберг и Рейхсгубернатор» («Amt Musik» in «Amt Rosenberg или Reichsüberwachungsstelle») Альфреда Розенберга. Для музыковедов было необходимо и выгодно участвовать в этих организациях и пользоваться преимуществами финансирования и известности.

У отделения «Amt Musik» были как мелкие, так и крупные обязанности, и даже «... непосредственное предварительное формирование политики в отношении оккупации» [14, р. 84]. Музыковеды также способствовали делу партии своим влиянием в распространении идеи «Lebensraum», или «жизненного пространства». Памела Поттер говорит, что они предлагали свои «... авторитетные объяснения музыкальных преимуществ немецкой экспансии в каждый регион» [14, р. 87]. Они пытались дать понять, что многие из аннексированных стран и территорий по праву принадлежат Германии, потому что «... музыка этих регионов была и всегда была немецкой» [14, р. 87].

Когда антисемитизм стал фактически отношением, практически необходимым в культуре, музыковеды почувствовали необходимость распространить эту идеологию на свою область. Они приложили немало усилий для критики еврейских композиторов и были готовы сказать практически всё что угодно, чтобы дискредитировать их и выставить в глазах широкой публики неполноценными [9, р. 66]. По мере развития нацистского режима музыковеды всё более конкретно заявляли о своем антисемитизме и необходимости запрета всего еврейского [9, р. 66]. Было написано огромное количество книг, статей и документов, изображающих музыкальную неполноценность евреев.

Их задачей было определить, как и какие виды музыки соответствуют нацистской идеологии [10, р. 653]. Они считали, что должны проанализировать всю музыку прошлого и настоящего и примирить их, чтобы определить, как немецкий музыкант должен вкладывать свои силы, потому что «... музыка должна была быть интегрирована с национал-социализмом до такой степени, чтобы эти два царства казались неразделимыми» [10, р. 652].

Ведущими музыковедами в период захвата власти нацистами были Ганс Иоахим Мозер и Генрих Бесселер. Хотя эти люди временами были тесно связаны с партией, их отношения с ней имеют некоторую двусмысленность. У Мозера были особенно напряженные отношения с партией, он то выходил из нее, то восстанавливался на разных должностях [14, р. 95]. Несмотря на то что из его сочинений и жизни было ясно, что Мозер придерживался антисемитских взглядов и проделал превосходную работу для рейха, его произведения были запрещены из-за обнаружения «положительных представлений о еврейских композиторах» [14, р. 95]. Однако мы видим еще один пример непоследовательности нацистской политики:

другой нацистский чиновник предложил, чтобы он продолжал свою работу под псевдонимом, и в итоге он был назначен на должность заместителя директора «Рейхсштелле» по музыкальным произведениям. Очевидно, тот факт, что он создал значительное количество достаточно антисемитских произведений, был достаточно хорошим оправданием для партии, чтобы поступиться своими стандартами.

Ансельм Герхард в своей статье «Музыковедение в Третьем рейхе: предварительный отчет» предполагает, что, возможно, многие музыковеды были больше заинтересованы в продолжении собственной карьеры, чем в политической подоплеке. Он говорит: «Многие решения, которые на первый взгляд могут показаться политически мотивированными, легко могут быть вызваны человеческими... слабостями» [5, p. 535]. В этом утверждении есть доля истины, но совершенно ясно, что, хотя многие музыковеды сочли за лучшее распространять нацистскую идеологию, руководствуясь мыслями о собственном продвижении, а не убеждениями, большинство придерживалось «истинно арийских» взглядов и не боялось, что партия будет использовать их для промывания мозгов нации. Поскольку в Германии была такая музыкальная культура, лидер пропагандистов Геббельс знал, что эта форма искусства необходима для обращения к народу, и нацисты внедряли свою доктрину даже в самые простые вещи.

Взамен запрещенной было создано значительное количество новой музыки. Увеличилось количество оркестров, барабанных и оркестровых групп. Людям было предложено посещать концерты. Для рейха были написаны специальные песни, многие из которых стали стандартным репертуаром. Наиболее широко использовались нацистами «Песня Хорста Весселя» и «Германия превыше всего» («Deutschland, Deutschland über Alles»).

Одним из влиятельных композиторов нацистской партии был Эрнст Ханфштангль. Он показал Гитлеру, как ритмы оркестровой музыки могут оказывать реальное физическое и психическое воздействие на аудиторию. Эту концепцию Гитлер широко использовал [19, p. 39–40]. Одним из самых популярных способов использования музыки было радиовещание. В военных объявлениях часто использовались определенные музыкальные аранжировки, которые начинались и заканчивались так: «Мы маршируем против Англии» [12, p. 42, 43]. Соответственно, эта песня была весьма популярна в первые годы войны. Сам Гитлер знал, как оттачивать мастерство драматизма и зрелищности. Он умело манипулировал людьми, используя музыку на своих митингах.

Он точно знал, как заставить людей реагировать так, как он хотел, и, по словам Заламтаса, «он сочетал элементы, заимствованные из цирка, большой оперы и церкви, такие как знамена, маршевая музыка, повторяющиеся лозунги, общее пение и крики “хайль”» [19, p. 41]. На партийных митингах

в Нюренбурге выход Гитлера даже открывался темой из оперы Вагнера, и можно увидеть заметную параллель между музыкой и его речами, особенно в области его драматических вагнеровских повторений [19, р. 41]. Он любил повторять фразы и слова снова и снова для усиления эффекта, как Вагнер, и использовал это в своих интересах.

С начала времен человек брал то, что предназначалось для добра, и загрязнял это для своих злых целей. Музыка не является исключением. Она сильна настолько, что может заставить даже плохое казаться правильным, и такие люди, как Гитлер и Геббельс, знали это. Опираясь на идеологию страстной ненависти, они использовали это мощное оружие, чтобы сеять разрушение и ненависть. В конце концов им это не удалось, но рана всё еще глубока для тех, кто ощущает последствия этого деспотичного и смертоносного режима. Это ясно показывает, что может произойти, когда мы удаляем Бога и мораль из всего творения.

Музыка может быть использована во зло и для распространения лжи и ненависти, но она может быть использована и для исцеления и восстановления. Будучи композиторами, музыкантами, политиками или просто гражданами человечества, мы все должны быть начеку и следить за тем, чтобы подходить к музыке, которую мы слышим и создаем, с открытым и в то же время критическим умом. Мы все должны внести свой вклад в то, чтобы этот прекрасный и мощный дар использовался для во благо людей, а не для распространения злых замыслов.

Литература

1. *Auner J.H.* A Schoenberg Reader: Documents of a Life. – New Haven: Yale University Press, 2003. – 460 p.
2. *Blomster W.* The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic for H.R. // *Perspectives of New Music*. – 1982. – Vol. 21 (1/2). – P. 114–137. – DOI: 10.2307/832870.
3. *Etlin R.A.* Art, Culture, and Media under the Third Reich. – Chicago: University of Chicago Press, 2002. – 406 p.
4. *Potter P.M.* Dismantling a Dystopia: On the Historiography of Music in the Third Reich // *Central European History*. – 2007. – Vol. 40 (4). – P. 623–651. – URL: <http://www.jstor.org/stable/20457284> (accessed: 02.03.2023).
5. *Gerhard A.* Musicology in the Third Reich. A Preliminary Report // *The Journal of Musicology*. – 2001. – Vol. 18. – P. 517–543. – DOI: 10.1525/jm.2001.18.4.517.
6. *Jacobs R.L.* Wagner's Influence on Hitler // *Music and Letters*. – 1941. – Vol. 22, N 1. – P. 81–83. – URL: <http://www.jstor.org/stable/727831> (accessed: 02.03.2023).
7. *Kater M.H.* Composers of the Nazi era: Eight Portraits. – New York: Oxford University Press, 2000. – 399 p.
8. *Levi E.* Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich // *Tempo*. – 1991. – Vol. 178. – P. 17–21. – DOI: 10.1017/S0040298200013978.

9. *Levi E.* Music in the Third Reich. – New York: St. Martin's Press, 1994. – 317 p.
10. *Meyer M.* The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich // Journal of Contemporary History. – 1975. – Vol. 10. – P. 649–665. – URL: <http://www.jstor.org/stable/260106> (accessed: 02.03.2023).
11. *Moeller R.G.* The Nazi State and German Society: A Brief History with Documents. – Boston: Bedford/St. Martin's Press, 2010. – 224 p.
12. *Moller L.E.* Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda // Music Educators Journal. – 1980. – Vol. 67. – P. 40–44.
13. Music of the Holocaust / Florida Center for Instructional Technology. – URL: <http://fcit.usf.edu/holocaust/arts/music.htm> (accessed: 02.03.2023).
14. *Potter P.M.* Musicology under Hitler: New Sources in Context // Journal of the American Musicological Society. – 1996. – Vol. 49. – P. 70–113. – DOI: 10.2307/831954.
15. *Savage J.* Teenage: The Creation of Youth Culture. – New York: Viking, 2007. – 576 p.
16. *Schoenberg A.* Arnold Schoenberg Letters / Selected and ed. by E. Stein. – New York: St. Martin's Press, 1965. – 309 p.
17. *Treadwell J.* Interpreting Wagner. – New Haven, Conn.: Yale University Press, 2003. – 304 p.
18. *Wagner R.* Wagner on Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner's Prose Works / Selected and arranged, and with an introduction by A. Goldman and E. Sprinchorn. – New York: E.P. Dutton. 1964. – 447 p.
19. *Zalampas Sh.O.* Adolf Hitler: A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art, and Music. – Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1990. – 180 p.

Перевод с английского – Липов Анатолий Николаевич,

кандидат философских наук, научный сотрудник сектора эстетики

Института философии РАН, г. Москва

ORCID: 0000-0002-0529-3274

antolip@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 08.09.2022.

Статья прошла рецензирование 29.09.2022.

DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-444-458

MUSIC IN THE THIRD REICH

Neuschwander DeLora J.,

Bachelor of Music

Alumni & Parent Relations Cedarville University,

251 N. Main Street, Cedarville, OH 45314/ USA

dneuschwander@cedarville.edu

Abstract

Music played a prominent role in the formation of Nazi culture in Germany and was widely used in propaganda and indoctrination throughout the country; the Nazi party combined music and politics and sought to shape their ideal culture by elevating their ideas of pure music to the highest status and outlawing what they defined as inferior. The translation of the scholarly article examines Hitler's specific views on music and explores some of the factors and personalities that contributed to his views and were directly rooted in the Nazi party, as well as how the Nazis used music to spread their propaganda, what was considered 'pure' music, and what influence the idea of 'pure' art had on Jewish musicians and composers. Hitler considered himself an artist and believed that art and music were a vital part of life and culture. He was deeply influenced by both Wagner's views and his music, and Hitler saw many parallels between Wagner's conception of Germany and the stories the composer used in his operas.

The Nazi Party used music to a great extent to reinforce its political activities and indoctrinate individual citizens. Not only music, but Nazi doctrine played a significant role in the fate of Jewish composers and performers and was used to portray Nazi ideology. Many Jewish musicians lost their jobs and were excluded from major cultural and musical organizations. Arnold Schoenberg is a prime example of the influence of Nazi ideology on the music and perception of a Jewish composer, and Wagner is a perfect example of a composer who conformed to Nazi criteria of pure Aryanism. This study attempts to examine these historical facts in an attempt to promote a better understanding of the socio-cultural aspects of the Third Reich in the hope that an informed person will ensure that such views never penetrate society again.

Keywords: music and ideology, music of the Third Reich, Hitler, music of Wagner, music of A. Schoenberg.

Bibliographic description for citation:

Neuschwander D. Music in the Third Reich. Transl. by A. Lipov. *Ideji i idealy = Ideas and Ideals*, 2023, vol. 15, iss. 1, pt. 2, pp. 444–458. DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-444-458.

References

1. Auner J.H. *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. New Haven, Yale University Press, 2003. 460 p.
2. Blomster W. The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic for H.R. *Perspectives of New Music*, 1982, vol. 21 (1/2), pp. 114–137. DOI: 10.2307/832870.

3. Etlin R.A. *Art, Culture, and Media under the Third Reich*. Chicago, University of Chicago Press, 2002. 406 p.
4. Potter P.M. Dismantling a Dystopia: On the Historiography of Music in the Third Reich. *Central European History*, 2007, vol. 40 (4), pp. 623–651. Available at: <http://www.jstor.org/stable/20457284> (accessed 02.03.2023).
5. Gerhard A. Musicology in the Third Reich. A Preliminary Report. *The Journal of Musicology*, 2001, vol. 18, pp. 517–543. DOI: 10.1525/jm.2001.18.4.517.
6. Jacobs R.L. Wagner's Influence on Hitler. *Music and Letters*, 1941, vol. 22, no. 1, pp. 81–83. Available at: <http://www.jstor.org/stable/727831> (accessed 02.03.2023).
7. Kater M.H. *Composers of the Nazi era: Eight Portraits*. New York, Oxford University Press, 2000. 399 p.
8. Levi E. Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich. *Tempo*, 1991, vol. 178, pp. 17–21. DOI: 10.1017/S0040298200013978.
9. Levi E. *Music in the Third Reich*. New York, St. Martin's Press, 1994. 317 p.
10. Meyer M. The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History*, 1975, vol. 10, pp. 649–665. Available at: <http://www.jstor.org/stable/260106> (accessed 02.03.2023).
11. Moeller R.G. *The Nazi State and German Society: A Brief History with Documents*. Boston, Bedford/St. Martin's Press, 2010. 224 p.
12. Moller L.E. Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda. *Music Educators Journal*, 1980, vol. 67, pp. 40–44.
13. *Music of the Holocaust*. Florida Center for Instructional Technology. Available at: <http://fcit.usf.edu/holocaust/arts/music.htm> (accessed 02.03.2023).
14. Potter P.M. Musicology under Hitler: New Sources in Context. *Journal of the American Musicological Society*, 1996, vol. 49, pp. 70–113. DOI: 10.2307/831954.
15. Savage J. *Teenage: The Creation of Youth Culture*. New York, Viking, 2007. 576 p.
16. Schoenberg A. *Arnold Schoenberg Letters*. New York, St. Martin's Press, 1965. 309 p.
17. Treadwell J. *Interpreting Wagner*. New Haven, Conn., Yale University Press, 2003. 304 p.
18. Wagner R. *Wagner on Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*. New York, E.P. Dutton, 1964. 447 p.
19. Zalampas Sh.O. *Adolf Hitler: A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art, and Music*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1990. 180 p.

The article was received on 08.09.2022.

The article was reviewed on 29.09.2022.