Μουσική στην εποχή του Γ' Ράιχ: Μια Σχέση Μουσικής και Ιδεολογίας

Κωνσταντίνος Κερασοβίτης
Μουσικολόγος - Εκπαιδευτικός Μουσικής M.Ed
Υπ .Διδάκτορας Πανεπιστημίου Θεσσαλίας
K_Kerasovitis@hotmail.com

Περίληψη
Η Τέχνη, σε όλες τις εκφάνσεις της, χρησιμοποιήθηκε από την εξουσία και με σκοπό την εξαπάτηση του κοινού μέσα από την κατασκευή μιας πλαστής και καλλωπισμένης εικόνας, διαφορετικής ως προς την πραγματικότητα. Με την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία και την εγκαθίδρυση του ναζιστικού καθεστώτος το 1933, η Γερμανία εισήλθε σε μια σκοτεινή περίοδο. Η ελεύθερη έκφραση και η ανεξάρτητη καλλιτεχνική δημιουργία αποτέλεσαν ασυμβίβαστες ιδέες, με την ολοκληρωτική αφοσίωση στο ιδεώδες της ανώτερης γερμανικής φυλής που απαιτούσαν οι εθνικοσοσιαλιστές ηγέτες. Μία διάσταση της πολιτιστικής πολιτικής της Εθνικοσοσιαλιστικής Γερμανίας, η οποία δεν έχει μελετηθεί επαρκώς, είναι αυτή της μουσικής. Πολλοί ιστορικοί, δημοσιογράφοι, πολιτικοί επιστήμονες, κοινωνιολόγοι, άνθρωποι των γραμμάτων αλλά και καθημερινοί πολίτες ασχολήθηκαν με τους τομείς της πολιτιστικής πολιτικής της ναζιστικής Γερμανίας, όπως ο κινηματογράφος, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, έχουν μελετηθεί αρκετά και υπάρχουν αρκετές αξιόλογες μελέτες, αντίθετα με την τέχνη της μουσικής που η προσοχή που έχει δοθεί είναι πολύ μικρή. Κι, όμως, αποτελεί μία σημαντική πτυχή της πολιτικής του Γ' Ράιχ, αφού, μέσα από τη μουσική, εκφράζονταν οι εθνικοσοσιαλιστικές αξίες και ιδέες, όπως συνέβαινε και με άλλες τέχνες, λ.χ. τη γλυπτική**.** Η επιδίωξη για φυλετική και αισθητική κάθαρση του Γ΄ Ραιχ άγγιξε όλες τις μορφές της τέχνης. Οι μοντέρνες τεχνοτροπίες κηρύχθηκαν ως «εκφυλισμένες», από τον ιμπρεσιονισμό και τον φοβισμό ως το ντανταά και τον σουρεαλισμό, περνώντας από τον κυβισμό, τον εξπρεσιονισμό και τη νέα αντικειμενικότητα. Οι Ναζί ένιωθαν αηδία για την τέχνη της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Αυτή η αντιμετώπιση πήγαζε, εν μέρει, από τη συντηρητική αισθητική τους, αλλά και από την πρόθεσή τους να χρησιμοποιήσουν την τέχνη σαν μέσο προπαγάνδας.

Λέξεις-κλειδιά: μουσική, Γ΄ Ράιχ, Ναζί, πολιτική, ιδεολογία.

1. Εισαγωγή
Κατά τα έτη 1933 – 1945, το ναζιστικό κόμμα του Χίτλερ (Εθνικοσοσιαλιστικό Δημοκρατικό Εργατικό Κόμμα/NSDAP) χρησιμοποίησε τη μουσική ως εργαλείο για να διαμορφώσει την πολιτική ενότητα της Γερμανίας. Η μουσική δημιουργία των χρόνων της Βαϊμάρης (1918-1923) μετατράπηκε από το νέο καθεστώς σε ένα είδος εθνικιστικής προπαγάνδας. Η πλούσια κλασική γερμανική μουσική παράδοση προβλήθηκε από την ναζιστική κυβέρνηση ως μια παρακαταθήκη του παρελθόντος, αιτία εθνικής υπερηφάνειας, η οποία αντανακλούσε τη φυλετική και πολιτισμική ιδεολογία του Γ΄ Ράιχ. Εκτός από την κλασική μουσική, στην οποία, άλλωστε, δεν μπορούσε να είχε πρόσβαση όλος ο λαός λόγω του «ευγενούς» χαρακτήρος της, ένα άλλο είδος μουσικής που αντιμετωπίσθηκε θετικά ήταν η παραδοσιακή γερμανική (folk) μουσική, ως η «Μουσική του Λαού». Συγγραφείς και καλλιτέχνες, κατά τους Ναζί, δημιουργοί της "εκφυλισμένης" ή "νοθευμένης τέχνης" και εκφραστές του καταστροφικού εβραϊκού πνεύματος, διώχθηκαν και τα έργα τους απαγορεύθηκαν, καταστράφηκαν ή κατασχέθηκαν. Σκοπός της παρούσας εργασίας αποτελεί η σταχυολόγηση των βασικών πτυχών του ζητήματος «Μουσική και Ναζισμός» και, συγκεκριμένα, τον τρόπο που αντιμετώπισε, κυρίως, ως πολιτικό - ιδεολογικό μέσο, την μουσική η Γερμανία της περιόδου 1933 - 1945.

2. Η πολιτική λειτουργία της μουσικής

Η μουσική, για πολλούς επιστήμονες και μουσικολόγους, αποτελεί μια ρευστή και αμφιλεγόμενη γλώσσα. Συμφωνούν, όμως, ότι είναι ικανή να πυροδοτήσει συλλογικές μνήμες, να δημιουργήσει «τόπους» και να ορίσει ταυτότητες. Η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως σύμβολο, παρουσιάζοντας και προβάλλοντας έξω-μουσικές ιδέες. Μπορεί να συμβολίσει πατριωτικές τάσεις, κοινωνικές ανακατατάξεις και πολιτικές εξελίξεις, καθώς και να εκφράσει τις βασικές κοινωνικές αξίες που συστήνουν μία κοινωνική ομάδα.

Η δύναμη της μουσικής, ως μέσο εξουσίας και προπαγάνδας, αξιοποιήθηκε σε διάφορα χωροχρονικά πλαίσια και, κάτω από διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, από κόμματα, παρατάξεις, οργανώσεις, κράτη και πολιτικούς ως απαραίτητο προσάρτημα σε πολιτικές εκστρατείες και, γενικότερα, στη δημόσια σφαίρα της πολιτικής επικοινωνίας, διαμορφώνοντας το «σήμα» ενός κόμματος, εντυπώνοντας μια αναγνωριστική σφραγίδα, ως ένα διαφημιστικό branding (Street, 2003: 114). Η πολιτική διάσταση της τέχνης της μουσικής, σε ορισμένες περιπτώσεις, ξεπέρασε ακόμη και τα όρια της κατάχρησης μέσα σε ένα ιδιαίτερα ευρύ πλαίσιο, στο οποίο αναπτύχθηκε η σχέση και η αλληλεπίδραση μουσικής και εξουσίας. Εκτός της χρήσης της μουσικής, ως μέσο διοχέτευσης συγκεκριμένων πολιτικών ιδεών, η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτικής ζωής σε κάθε της έκφανση. Για παράδειγμα, η μουσική χρησιμοποιείται, κατά κόρον, από πολιτικές παρατάξεις ή και μεμονωμένους υποψηφίους σε περιπτώσεις, όπως οι πολιτικές εκστρατείες ή ως κεντρικό κομμάτι της επικοινωνιακής πολιτικής ενός κόμματος, προσδίδοντας, έτσι, μια «αναγνωριστική σφραγίδα» (Street, 2003: 114), που το καθιστά ξεχωριστό και αναγνωρίσιμο από τον λαό.

Σύμφωνα με τον Attali, υπάρχουν τρεις στρατηγικές χρήσεις της μουσικής από την εξουσία. Η πρώτη, η τελετουργική (ritual) δύναμη της μουσικής, η μουσική που οδηγεί τον λαό στη λήθη. Η δεύτερη, η αναπαραστατική (representative) δύναμη της μουσικής, η μουσική ως αναπαράσταση/δραματοποίηση(enactment) (πίστη). Και η τρίτη, η γραφειοκρατική (bureaucratic) δύναμη της μουσικής, η μουσική ως επανάληψη (σιωπή) (Attali, 1985: 19). Ο Attali υποστηρίζει ότι η μουσική χρησιμεύει ως μέσο κοινωνικού ελέγχου, δημιουργώντας και διατηρώντας την τάξη (order) αλλά και τη συλλογική μνήμη, τη συλλογικότητα (Attali, 1985: 30).

3. Η μουσική στη ναζιστική Γερμανία (1933 - 1945)

Η μουσική για τη ναζιστική Γερμανία αποτέλεσε μια πλατφόρμα συγχώνευσης της ιστορίας και του μύθου (Bohlman, 2004: 40). Το ναζιστικό ιδεώδες αξιοποίησε, ιδιαίτερα, τη μουσική, ανάμεσα σε άλλες μορφές τέχνης, όπως τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική, τη γλυπτική κ.τ.λ. (Richard, 1999: 202). Με όχημα την τέχνη της προπαγάνδας (η τέχνη μπορεί να είναι προπαγάνδα και η προπαγάνδα τέχνη), το ναζιστικό Γ' Ράιχ προσπάθησε «έντεχνα» να επιβάλλει όχι μόνο μια γενικότερη κοσμοθεωρία και αντίληψη των πραγμάτων, αλλά και τη δική τους έννοια του ωραίου. Το κράτος προσπάθησε να επιβάλει αξίες και αισθητικές αξιολογήσεις στην πολιτιστική ζωή της κοινωνίας (Richard, 1999: 17 – 18).

Το καθεστώς καθιέρωσε την πολιτική του «Συντονισμού» (Gleichschaltung), βάσει της οποίας όλη η μουσική παραγωγή και εκτέλεση θα έπρεπε να συμμορφωθεί με τις ιδέες και τα ιδανικά του ναζισμού. Συγκεκριμένα, το Γ΄ Ράιχ «ενδιαφέρθηκε» για την εκκαθάριση από την ανεπιθύμητη μουσική και την προβολή εκείνης της μουσικής, η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε βαθμό, μάλιστα, κατάχρησης για τους προπαγανδιστικούς σκοπούς του καθεστώτος. Κάθε είδος μουσικής, του οποίου οι συνθέτες, οι στιχουργοί, οι ενορχηστρωτές ή οι εκδότες ήταν Εβραίοι ή ανήκαν σε εχθρικά κράτη (Αγγλία, Πολωνία, Ρωσία, Γαλλία – με

την εξαίρεση του Bizet και του Chopin), ήταν απαγορευμένο ως «επιβλαβές» για τη γερμανική ταυτότητα (όπως αυτή οριζόταν από το ναζιστικό καθεστώς) και συνθετών που θεωρούνταν «ανεπιθύμητοι» (Geisler, 2015). Η «μοντέρνα» μουσική αντιμετωπίστηκε από τους Ναζί με ιδιαίτερο συντηρητισμό. Κάθε μουσική που περιείχε μοντερνιστικές επιρροές ή ερχόταν σε αντίθεση με το καθεστώς χαρακτηρίστηκε ως «εκφυλισμένη»[9]. Χαρακτηρισμός που αφορούσε, κυρίως, τη μοντέρνα - ατονική μουσική, την τζαζ (αν και σε μικρότερο βαθμό, όπως θα δούμε) και κάθε δημιούργημα Εβραίου συνθέτη. Σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, τα κριτήρια επιλογής της μουσικής δεν ήταν αμιγώς «μουσικά», αλλά, σε μεγάλο βαθμό, είχαν να κάνουν με το πολιτικό και φυλετικό υπόβαθρο των καλλιτεχνών[10].

Η μουσική, στην εθνικοσοσιαλιστική Γερμανία, ήταν αυστηρά γραφειοκρατικά οργανωμένη και με μια εξαντλητική προσπάθεια, ώστε να θέσει υπό τον έλεγχο της κάθε πτυχή της παραγωγής και πρόσληψης της μουσικής. Για τον αποτελεσματικό έλεγχο της πολιτιστικής και μουσικής ζωής στη Γερμανία, με Υπουργό Προπαγάνδας τον Joseph Goebbels, τον Σεπτέμβριο του 1933, ιδρύεται το «Επιμελητήριο Μουσικής Ράιχ» (Reichsmusikkammer) (Trommler, 2004: 67). Σκοπός του είναι: *"...να κρίνει αν όλα τα πολιτιστικά προϊόντα που θα παραχθούν, αλλά και αυτά που ήδη υπάρχουν, θα έχουν ως αποτέλεσμα την πρόοδο του Γερμανικού Λαού. Σε αυτό, υπάγονται τα εξής επιμέρους Επιμελητήρια: Καλών Τεχνών, Κινηματογράφου, Μουσικής, Ραδιοφώνου, Λογοτεχνίας, Θεάτρου και Αρχιτεκτονικής*» (Hans Heinz, 1938: 62). Το επιμελητήριο απαρτίζουν "φυλετικά αγνοί" καλλιτέχνες, που υποστήριζαν το κόμμα ή που συμμορφώνονταν με τις επιταγές του. Με ειδικές νομοθετικές ρυθμίσεις, απαίτησε την εγγραφή στους καταλόγους του όλων των Γερμανών μουσικών, μια διαδικασία η οποία ολοκληρώθηκε το 1940 (Adams, 1992: 53). Αντικείμενο προπαγανδιστικής μουσικής αποτέλεσε τόσο η κλασική μουσική όσο και η παραδοσιακή (Volksmusik) ή δημοτικότροπη ή δημοτικοφανής μουσική (Volkstümliche Musik, Folkstyle), (Sweers, 2005: 65).

Σημαντικό ρόλο στην μουσική προπαγάνδα κατείχε το ραδιόφωνο. Η μουσική στο ραδιόφωνο ήταν νευραλγικό μέρος της προπαγανδιστικής πολιτικής του ναζιστικού καθεστώτος. Το ναζιστικό ραδιόφωνο, εκπέμποντας ορχηστρικές φανφάρες, εμβατήρια, τραγούδια, γραμμένα, ειδικά, για τους στρατιώτες στο μέτωπο αλλά και χορωδιακά έργα και αποσπάσματα συμφωνικών έργων να κυριαρχούν σε κάθε διάγγελμα, ανακοίνωση ή άλλη είδηση που μεταδιδόταν (Trommler, 2004: 71 & 73). Η μουσική στο ραδιόφωνο, εκτός από την προώθηση της εθνικής συνείδησης, χρησιμοποιήθηκε ως ψυχαγωγικό μέσο για τη διασκέδαση των μαζών, αλλά και με απώτερο σκοπό τον περισπασμό και την απόσπαση από τη σκληρή πραγματικότητα της εργασίας και του πολέμου (Currid, 2006: 22) Κατά τον Currid, το ραδιόφωνο αποτελούσε όχημα άκοπης εισβολής της ιδεολογικής κατήχησης στην ιδιωτική σφαίρα υπό τον μανδύα της ψυχαγωγίας. Η δημοσιότητα, μέσω του ραδιοφώνου, συνέβαλε στην παραγωγή αποτελεσματικών ακουστικών, ηχητικών φαντασιώσεων με όχημα τη μαζική κουλτούρα (Currid, 2006: 26).

Ιδιαίτερη έμφαση πρέπει να δοθεί και στον τρόπο που αναπτύχτηκε και προωθήθηκε η γερμανική δισκογραφία την υπό εξέταση περίοδο. Οι υπάρχουσες δισκογραφικές

---

[9] Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Νόρνταου ως βάση χαρακτηρισμού, ως διεφθαρμένων μιας σειράς λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών παραδόσεων, όπως ο ιμπρεσσιονισμός, τις οποίες θεωρούσε ως πολιτισμικό εκφυλισμό.

[10] Παραδείγματα συνθετών εβραϊκής καταγωγής που το έργο τους κρίθηκε, ως απαγορευμένο, ήταν ο Felix Mendelssohn, Arnold Schoenberg, Franz Schreker, Walter Braunfels, Erich Wolfgang Korngold, Kurt Weill, Gustav Mahler, David Nowakowsky και Berthold Goldschmidt. Επιπλέον, απαγορευμένοι ήταν συνθέτες οι οποίοι στα έργα τους παρουσίαζαν εβραϊκούς ή αφρικανικούς χαρακτήρες, π.χ. ο Ernst Krenek, του οποίου η όπερα *Jonny spielt auf* είχε ως κεντρικό ήρωα έναν μαύρο μουσικό της τζαζ (Wipplinger, 2012: 237).

εταιρίες[11] δεν θα μπορούσαν να μην ενταχθούν στο καθεστώς ελέγχου και λογοκρισίας. Σε αυτό το πλαίσιο, είχαν προαναγγελθεί, μάλιστα, σχετικές διατάξεις και κανονισμοί αδειοδοτήσεων (Ross, 2010: 286). Απαγορεύτηκαν ηχογραφήσεις «εκφυλισμένης» μουσικής, καθώς και Εβραίων συνθετών. Διάσημα ονόματα εβραϊκής καταγωγής, όπως οι Felix Mendelssohn, ο Jacques Offenbach, ο Erich Wolfgang Korngold διαγράφτηκαν από τους καταλόγους ηχογραφήσεων των δισκογραφικών εταιριών (Elste, 2002: 15). Πρέπει, όμως, να σημειωθεί η δυσκολία για τον απόλυτο έλεγχο της δισκογραφικής βιομηχανίας από το Γ' Ράιχ. Και οι βασικοί λόγοι ήταν δύο: ο πρώτος λόγος ήταν η ανάγκη να μην χαθούν εταιρίες, αγορές και, κατά συνέπεια, γερμανικές θέσεις εργασίας. Ο δεύτερος λόγος ήταν ότι ένα μεγάλο μέρος των κερδών των εταιριών προερχόταν από το εμπόριο στις ξένες αγορές (Ross, 2010: 286). Ως αποτέλεσμα ήταν οι δισκογραφικές εταιρίες να αναπτύξουν μια πολιτική, αφενός, πιστή στη γραμμή του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος και, αφετέρου, ανοιχτή στην εισροή κερδών από το εξωτερικό. Τα απαγορευμένα «εκφυλισμένα» έργα που ηχογραφούσαν οι εταιρίες απαγορεύονταν να κυκλοφορήσουν στη Γερμανία, αλλά επιτρέπονταν η εξαγωγή τους σε άλλες ευρωπαϊκές αγορές. Για τις εξαγωγές, είχε διαμορφωθεί ειδικός, ξεχωριστός κατάλογος, στον οποίο περιλαμβάνονταν όλες οι ηχογραφήσεις χωρίς εξαιρέσεις. Για παράδειγμα, η «*Λυρική Σουίτα»* του Alban Berg, από το εβραϊκό κουαρτέτο Galimir, κυκλοφόρησε από την Deutsche Grammophon μόνο εκτός Γερμανίας (Elste, 2002: 15).

Η εκπαίδευση και, συγκεκριμένα, η μουσική εκπαίδευση δεν θα μπορούσε να μην διαδραματίσει, επίσης, σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση των ναζιστικών ιδεών. Η μουσική, στα πλαίσια της εκπαίδευσης, όπως κι όλα τα μαθήματα, αξιοποιείται για την καλλιέργεια συγκεκριμένων αντιλήψεων. Αυτό που την διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα μαθήματα του εκπαιδευτικού συστήματος είναι ότι, εκτός από μάθημα, αποτελεί και μορφή τέχνης. Γι' αυτό, μπορεί να επηρεάσει και να διαμορφώσει αντιλήψεις με έναν έμμεσο και διαφορετικό τρόπο, μιας και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στις ζωές των ανθρώπων. Οι μουσικές παιδαγωγικές, που είχαν αναπτυχθεί από τον Carl Orff και τον Emile Jaques Dalcroze, συντρίφτηκαν από ναζιστικό κόμμα (Cathcart, 2014). Η μουσική της «νεολαίας του Χίτλερ» διαδραμάτισε έναν σημαντικό ρόλο στην κρατική πολιτική κατήχηση και την ιδεολογική προπαγάνδα. Τα μουσικά προγράμματα σπουδών βασίζονταν σε γερμανικά παραδοσιακά τραγούδια, τα οποία ερμηνεύονταν με εθνικιστικό τρόπο ή πάνω στα οποία άλλαζαν οι στίχοι, έτσι, ώστε να εξυπηρετούν τη ρατσιστική και ιδεολογική προπαγάνδα του ναζισμού (Cathcart, 2014).

Εκτός από όλες τις απαγορεύσεις που αφορούσαν τη μουσική παραγωγή και εκτέλεση, η μουσική χρησιμοποιήθηκε από το Γ΄ Ράιχ, ως μέσο για την προώθηση των «γερμανικών αξιών», του εθνικισμού και της συλλογικής γερμανικής ταυτότητας. Αξίζει να σημειωθεί ότι, κατά τη ναζιστική περίοδο, η Γερμανία απέκτησε έναν μεγάλο αριθμό μουσικών οργανισμών, προωθήθηκε η απασχόληση των μουσικών, οργανώθηκαν πολλά φεστιβάλ, με την πρόθεση του εορτασμού της γερμανική μουσικής παράδοσης και την ανάδειξή της, ως κυρίαρχης, στην παγκόσμια μουσική. Επίσης, η μουσική αποτέλεσε ένα σημαντικό στοιχείο των συγκεντρώσεων και των δημόσιων εκδηλώσεων του ναζιστικού κόμματος. Συμβατή με αυτήν την φιλοσοφία, κατάλληλη θεωρήθηκε η κλασική μουσική, ενώ ακατάλληλη κρίθηκε η μοντέρνα μουσική.

[11] Οι **δισκογραφικές εταιρίες** που λειτουργούσαν στη Γερμανία ήταν τέσσερις. Συγκεκριμένα, η Electrola και Lindstrom (Odeon και Columbia) ως γερμανικά παραρτήματα της βρετανικής EMI και οι Deutsche Grammophon (Polydor) και Telefunken, οι οποίες ήταν γερμανικές (Ross, 2010: 288).

Οι Ναζί, στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, δημιούργησαν ορχήστρες και χορωδίες από φυλακισμένους, τους οποίους ανάγκαζαν να παίζουν μουσική για τους συντρόφους τους, κατά τη διάρκεια των βασανιστηρίων τους ή την ώρα που οδηγούνταν στους θαλάμους αερίων. Οι κρατούμενοι ήταν υποχρεωμένοι να τραγουδούν όσο εργάζονταν, καθ' οδόν και κατά την επιστροφή από την εργασία τους. Οι καταπονημένοι αιχμάλωτοι υποχρεώνονταν να τραγουδούν γρήγορα, για να παίρνουν τον ρυθμό της μουσικής. Ειδικά, κατά την επιστροφή από τον τόπο εργασίας, η επιμονή αυτή δεν μπορεί να είχε κανέναν άλλο σκοπό, εκτός από τον εξευτελισμό και το σπάσιμο του ηθικού των κρατουμένων. Στο στρατόπεδο του Buchenwald, οι κρατούμενοι ήταν υποχρεωμένοι να τραγουδούν όλοι μαζί, δυνατά και σωστά. Ένας διασωθείς θυμάται: «*Ήμασταν μια χορωδία δέκα χιλιάδων ανδρών. Ακόμα και σε φυσιολογικές συνθήκες, ακόμα και αν όλοι ήξεραν να τραγουδούν θα χρειάζονταν βδομάδες προβών. Κι επιπλέον (…) πώς θα πηγαίναμε κόντρα στους νόμους της ακουστικής; Ο χώρος είχε διαγώνιο περίπου 300 βήματα. Άρα, οι φωνές των ανδρών, από το μακρινότερο άκρο, θα έφταναν στα αφτιά του διοικητή σχεδόν ένα δευτερόλεπτο αργότερα απ' ό,τι αυτές των ανδρών που ήταν κοντά στην πύλη».* Σύμφωνα με μαρτυρίες διασωθέντων, οι αιχμάλωτοι μουσικοί δημιούργησαν τραγούδια αντίστασης και ελπίδας. Τα τραγούδια των αιχμαλώτων μιλούσαν για τον έρωτα και την αγάπη αλλά και τραγούδια αλληλεγγύης, ιδεολογίας και επιβεβαίωσης της ταυτότητας και καταγωγής τους. Τελικά, η μουσική, στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αποτέλεσε κι ένα μέσω πνευματικής και πολιτισμικής αντίστασης των κρατουμένων (Μάμαλης, 2001: 291).

3.1. Μοντέρνα (Τζαζ και Ατονική Μουσική)

Η Γερμανία της εποχής της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης ήταν επίκεντρο της ανάπτυξης της avant garde τέχνης, που εκφράστηκε, πιο συγκεκριμένα, μέσω του εξπρεσιονισμού. Με τον τρόπο και τον συντηρητισμό που αντιμετώπιζε τις τέχνες, το εθνικοσοσιαλιστικό ναζιστικό κόμμα αντιμετώπιζε και απέρριπτε και τη «μοντέρνα» μουσική, ως μια μουσική ξένη προς τη γερμανική κουλτούρα (Meyer, 1975: 649). Ο μουσικολόγος Walter Abendroth κατηγόρησε τη «νέα μουσική», ως υπεύθυνη, για τη διάβρωση της γερμανικής λόγιας μουσικής, ως ένα βακτήριο, που μολύνει το πολιτιστικό σώμα. Οι μουσικοί νεοτερισμοί και πειραματισμοί της νέας ατονικής μουσικής είναι αντίθετοι με το γερμανικό πνεύμα και θα πρέπει να «δαιμονοποιούνται». Η ατονική μουσική[12] είχε περιληφθεί στις «απαγορευμένες» μουσικές που είχαν παρουσιαστεί κατά την έκθεση της «Εκφυλισμένης Μουσικής» του 1938 στο Düsseldorf. Για το ναζιστικό κόμμα, η ατονικότητα στη μουσική υποδηλώνει τον «εκφυλισμό και καλλιτεχνικό μπολσεβικισμό». Καθ' όλη τη διάρκεια διακυβέρνησης του ναζιστικού κόμματος, η ατονική μουσική δέχθηκε σημαντικές βολές (Levi, 1991: 17).

Για τον Alfred Rosenberg, ηγετικό μέλος του ναζιστικού κόμματος, «*ολόκληρο το κίνημα της ατονικότητας στη μουσική είναι αντίθετο με τον ρυθμό του αίματος και την ψυχή του γερμανικού έθνους*» (Levi, 1991: 17). Στο σύγγραμμα των Herbert Gerigk (μουσικολόγο) και Theophil Stengel (συνθέτη και μουσικολόγο), «Λεξικό των Εβραίων στη Μουσική», το δωδεκάφθογγο σύστημα σύνθεσης αναφέρονταν ως «*ισοδύναμο με την εβραϊκή ισοπέδωση σε όλες τις πτυχές της ζωής. Αντιπροσωπεύει μια ολοκληρωτική καταστροφή της φυσικής τάξης των φθόγγων στην τονική αρχή της κλασικής μας μουσικής*» (Levi, 1991: 18).

Για τον Levi, μια από τις μεγαλύτερες ειρωνείες για την ιστορία της μουσικής του 20ου αιώνα, αποτέλεσε το γεγονός ότι, ενώ οι ναζιστικές αρχές φαινόταν να ανέχονται τα «μη

[12] **Η ατονικότητα**, ως μουσικός όρος, αναφέρεται στην ανυπαρξία ενός καθορισμένου τονικού κέντρου, με επακόλουθο την άρση του αισθήματος της τονικότητας (Μαμάλης, 2001: 255).

γερμανικά» στοιχεία της μουσικής του Stravinsky, στον αντίποδα, όμως, καταδίκασαν ολοκληρωτικά τη μουσική του Arnold Schoenberg. Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο συνθέτης είχε συνδέσει τη μουσική του με τη γερμανική παράδοση, στην οποία οι Ναζί ήταν τόσο προσηλωμένοι. Η απάντηση στην παραπάνω ειρωνεία βρίσκεται στο γεγονός ότι το καθεστώς προσπάθησε να θέσει τη δωδεκάφθογγη μουσική του Schoenberg (εβραϊκής καταγωγής), η οποία, μάλιστα, το 1922, περιγραφόταν από τους συνθέτες, ως η εγγύηση της υπεροχής της γερμανικής μουσικής για τα επόμενα 100 χρόνια, σε μία φυλετική βάση (Levi, 1991: 18). Αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από τις εβραϊκές ρίζες που της είχαν προσδώσει στην ατονική μουσική, η ατονική μουσική, λόγω των ακουσμάτων της, δεν έδινε σχεδόν κανένα περιθώριο προπαγανδιστικής ή εκπαιδευτικής χρήσης της και αποδείχθηκε, εν τέλει, «σωτήριο», ώστε να παραμείνει «καθαρή» (Kordes, 2002: 209). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, εξορίστηκαν συνθέτες και απαγορευτήκαν τα έργα τους, οι οποίοι είτε είχαν ταχθεί πολιτικά και ιδεολογικά ενάντια στο καθεστώς είτε λόγω καταγωγής. Για παράδειγμα, έργα συνθετών, όπως Alban Berg, Hindersmith και ο Stravinsky, των οποίων η μουσική χαρακτηρίστηκε ως «άγρια» ή «υπερσεξουαλική», ενώ οι ίδιοι ως «εκφυλισμένοι».

Για το ναζιστικό κόμμα, η τζαζ και σουίνγκ μουσική απορρίπτεται επίσημα, ως ανεπιθύμητη μουσική, ξένη για τη γερμανική φυλή, η οποία προέρχεται από «κατώτερες φυλές» (Αφρο-Αμερικανούς και Εβραίους), Εβραίων πρακτόρων, με σκοπό να υπονομεύσει τη γερμανική μουσική. Για τον Abendroth, *«ένα κύριο αλλοδαπό συστατικό της γερμανικής μουσικής κουλτούρας»*, το οποίο είναι περιττό για τη μουσική έκφραση των Γερμανών, αφού αυτοί διαθέτουν το δικό τους μουσικό ιδίωμα (Abendroth, 1975: 655). Αρχικά, η κυβέρνηση αντιμετώπισε αντικειμενικές δυσκολίες με το συγκεκριμένο είδος και την απαγόρευση του, κυρίως, με τον ορισμό της συγκεκριμένης μουσικής. Για τον λόγο αυτό, δημιουργήθηκε μία επιτροπή «ειδικών», στην οποία απευθύνονταν οι γερμανικοί σταθμοί, όταν υπήρχε κάποια αμφιβολία σχετικά με το εάν κάποιο κομμάτι εντασσόταν στην κατηγορία της τζαζ – και, άρα, έπρεπε να απαγορευθεί – ή όχι (Kater, 1989: 16). Όπως αναφέρουν οι Willet (1989) και Kater (2003), η jazz μουσική χαρακτηρίστηκε ως «εκφυλισμένη» (Entartete Musik) και ως «μουσική των νέγρων» (Negermusik), ενώ η swing μουσική συνδέθηκε με Αμερικανό - Εβραίους μουσικούς, όπως ο Artie Shaw και ο Benny Goodman. Η swing υποκουλτούρα, που άνθιζε στη γερμανική νεολαία, υπέστη σημαντικούς περιορισμούς και διώξεις, καθώς τα μέλη της χαρακτηρίζονταν ως πολιτικοί αντίπαλοι του ναζιστικού κόμματος, ενώ η μουσική τους ως «απολίτιστη» και «ζωώδης» (Hillman, 2005).

Δεν μπορεί, όμως, να μην αναφερθεί ότι, παρά την πληθώρα δημοσιεύσεων και κυβερνητικών διαταγών, ήταν, ιδιαίτερα, δύσκολη για το ναζιστικό κόμμα η συνολική «εκκαθάριση» της χώρας από την τζαζ, με αποτέλεσμα αυτή να συνεχίζει να αποτελεί μέρος της μουσικής ψυχαγωγίας, ενώ, παράλληλα, περιλαμβανόταν και στη λεγόμενη «σοβαρή μουσική» (Meyer, 1975: 654 - 655). Οι Γερμανοί άρχισαν να έλκονται, σε μεγάλο βαθμό, από την τζαζ και, κυρίως, τη σουίνγκ μουσική, να λειτουργούν κρυφά νυχτερινά μαγαζιά που «έπαιζαν» αυτού του είδους μουσική, μουσικοί που χρησιμοποιούσαν ψεύτικα ονόματα για να μην στοχοποιούνται, με αποτέλεσμα η συγκεκριμένη στη ναζιστική Γερμανία μουσική να αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα του πώς η λαϊκή βούληση, σε συνδυασμό, βεβαίως, με τις γενικότερες συνθήκες, κατάφεραν, ουσιαστικά, να «αποσυντονίσουν» το απόλυτα οργανωμένο πολιτιστικό πλαίσιο του καθεστώτος, οδηγώντας στην αλλαγή κατεύθυνσης που επισημάνθηκε στην ενότητα αυτή.

3.2. Κλασική Μουσική

Σύμφωνα με τον Bohlman (2004: 40), η μουσική στη ναζιστική Γερμανία χρησιμοποιήθηκε ως μέσω συγχώνευσης μύθου και ιστορίας, με τη διαχωριστική γραμμή, μάλιστα, μεταξύ ενός φαντασιακού παρελθόντος και ενός εξίσου επινοημένου παρόντος, ώστε να μην είναι καθόλου ξεκάθαρη. Πάνω σε αύτην τη φιλοσοφία, η κλασική μουσική θεωρήθηκε από τους Ναζιστές η πλέον κατάλληλη για την επίτευξη των στόχων τους, μιας και στο παρελθόν, στο είδος αυτής της μουσικής, οι Γερμανοί συνθέτες είχαν συνθέσει αριστουργηματικά έργα. Αυτή η θεώρηση εξυπηρετούσε την ενίσχυση και την επιβεβαίωση των ναζιστικών αντιλήψεων και του μύθου της ανωτερότητας των γερμανικών συνθετών, της γερμανικής μουσικής, γενικότερα, και φυσικά του γερμανικού έθνους (Currid, 2006: 130).

Έτσι, η κλασική μουσική απέκτησε μια ιδιαίτερα σημαντική παρουσία, κατά τη διάρκεια της ναζιστικής[13] κυριαρχίας. Η κυβέρνηση στήριζε συναυλίες, όπερες και μουσικούς, ενώ τα στελέχη του ναζιστικού κόμματος ένιωθαν ιδιαίτερα κολακευμένα, λειτουργώντας ως προστάτες της πλούσιας καλλιτεχνικής κληρονομιάς της χώρας με τα έργα κλασικών συνθετών, όπως Beethoven, Mozart και Schumann, ακούγονταν σε επίσημες τελετές και εκδηλώσεις (Bendersky, 2007: 126). Σε αυτό το σημείο, πρέπει να αναφερθεί, ως παράδειγμα, η περίπτωση του Wilhelm Richard Wagner, του οποίου τόσο το έργο όσο και η προσωπικότητα αποτέλεσε υποκείμενο λατρείας του Ράιχ. Το έργο του Wagner ακούστηκε από του Γερμανούς τόσο, που αγγίζει τα όρια της κατάχρησης. Παρόλη την ιδιαίτερα θετική στάση της κυβέρνησης στην κλασική, δεν ξέφυγε από τη διαδικασία ελέγχου και λογοκρισίας. Μια σειρά κλασικών συνθετών από όλα τα είδη μουσικής απαγορεύτηκαν ή υπέστησαν λογοκρισία, βάσει των ιδεολογικών κατευθύνσεων του ναζιστικού κόμματος.

3.2.1. Ρίχαρντ Βάγκνερ: Ο αντισημιτισμός στη μουσική μιας ιδιοφυίας

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, χαρακτηριστική περίπτωση συνθέτη, το έργο του οποίου προωθήθηκε και ακούστηκε περισσότερο από τους Γερμανούς τη συγκεκριμένη περίοδο, είναι η περίπτωση του Wilhelm Richard Wagner[14]. Ο Wagner, ένα «εικόνισμα» της γερμανικής μουσικής (icon), θαυμάστηκε από τη ναζιστική Γερμανία περισσότερο από κάθε άλλο συνθέτη. Αποτέλεσε την επιτομή του γερμανικού μεγαλείου και η μουσική του την πιο αντιπροσωπευτική για τα ναζιστικά σχέδια. Η μουσική του συνόδευε προπαγανδιστικά film και οι όπερες του είχαν την τιμητική τους, τόσο σε συνέδρια του ναζιστικού κόμματος όσο και στο ραδιόφωνο. Μορφές ηρώων από το έργο του χρησιμοποιήθηκαν από την κυβέρνηση, με σκοπό να προβάλουν το γερμανικό ηρωικό πνεύμα, όπως η απεικόνιση του ήρωα σε γραμματόσημο της εποχής. Η μουσική του, επίσης, χρησιμοποιήθηκε και για την καλλιέργεια της ναζιστικής μυθολογίας και ταυτότητας.

Ακρογωνιαίος λίθος της ιδεολογίας του αντισημίτη Wagner αποτέλεσε η πίστη του στη γερμανική μουσική. Πιστεύει ότι η Γερμανία οφείλει να ενωθεί, να ισχυροποιηθεί και να αναλάβει τον ρόλο της ηγέτιδας της ανθρωπότητας στο πνευματικό και πολιτιστικό επίπεδο, βασισμένη στο άριστο φυλετικό της υλικό. Σύμφωνα με τον Wagner, οι Γερμανοί είναι ο πιο

---

[13] **Το ραδιόφωνο** έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη της κλασικής μουσικής. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η δημιουργία ραδιοφωνικών shows, τα οποία είχαν ως αποκλειστικό αντικείμενο την παρουσίαση των έργων μεγάλων Γερμανών κλασικών συνθετών (Currid, 2006: 130).

[14] Ο **Βίλχελμ Ρίχαρντ Βάγκνερ (Wilhelm Richard Wagner)** (1813 - 1883), Γερμανός εθνικιστής, πρωτοποριακός ρομαντικός συνθέτης της όπερας, ο πλέον αντιπροσωπευτικός μουσικός δημιουργός του Γερμανικού Ρομαντισμού, ο κορυφαίος εκπρόσωπος του Ρομαντικού Εθνικισμού στη Μουσική στον 19ο αιώνα, οι δέκα από τις δεκατρείς όπερες του οποίου κατέχουν δεσπόζουσα θέση στο διεθνές ρεπερτόριο, καθώς πρόκειται για αριστουργήματα που άλλαξαν τον ρου της ιστορίας της μουσικής, δοκιμιογράφος, ποιητής, διευθυντής ορχήστρας και μουσικολόγος.

μουσικός λαός του κόσμου και η γερμανική μουσική είναι η πιο αυθεντική, βαθιά και πνευματική από όλες τις άλλες μουσικές στον κόσμο. Για τον Wagner, η γερμανική μουσική είναι το μονοπάτι για τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους.

Το μουσικό δράμα αποτέλεσε το μέσον για την προώθηση των εθνικιστικών του ιδεών. Στις όπερές του προβάλλει τις αξίες της δύναμης, της σωματικής ρώμης, του ηρωισμού, της αυταπάρνησης, της τιμής και της φυλετικής καθαρότητας. Υποστηρίζει τη στροφή των Γερμανών στο παγανιστικό παρελθόν και σε μια αριστοκρατική ηθική, ως αρμόζουσα στην ψυχοσύνθεση των βόρειων λαών. Το καλλιτεχνικό έργο του συνεπαίρνει τους θεατές, οι οποίοι, μέσω του δράματος, ταυτίζονται με τους γενναίους Γερμανούς ιππότες και ήρωες πρωταγωνιστές, που υπερνικούν κάθε λογής δυσκολίες και εμπόδια. Υπήρξε τόσο παθιασμένος με το γερμανικό ιδεώδες, σε σημείο που ο ίδιος αυτοανακηρύσσεται, ως ο πιο Γερμανός από τους Γερμανούς, θεωρεί τον εαυτό του, ως την ενσάρκωση του γερμανικού πνεύματος: «Ich bin der deutsche Geist» (1865, όπως αναφέρει ο Curtis, 2008: 54).

Ο Wagner, με έναν βιωματικό τρόπο, μέσα από τις όπερες του, άσκησε μεγάλη επίδραση στον Αδόλφο Χίτλερ. Η όπερα «Rienzi», με πολιτικό περιεχόμενο, που παρουσιάζει την άνοδο και πτώση ενός λαϊκού ηγέτη της μεσαιωνικής Ιταλίας, ήταν η αγαπημένη του Χίτλερ. Μετά την επικράτηση των Εθνικοσοσιαλιστών, ο Βάγκνερ τιμήθηκε όσο κανείς άλλος, με το φεστιβάλ του Bayreuth να αναδεικνύεται στο λαμπρότερο ετήσιο πολιτιστικό γεγονός της χώρας, με παρουσία όλης της κυβέρνησης και αποθέωση των έργων του. Στην όπερα Lohengrino Βάγκνερ, ανέπτυξε διάφορα θέματα σχετικά με τη ναζιστική ιδεολογία, όπως, για παράδειγμα, η ανάδειξη της γερμανικής υπερηφάνειας και ανωτερότητας (Perris, 1985). Οι όπερες του Βάγκνερ θεωρήθηκαν ένα από τα σημαντικότερα πολιτισμικά στοιχεία της γερμανικής εθνικής ταυτότητας. Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά κομμάτια του Βάγκνερ, το οποίο κατείχε περίοπτη θέση, ήταν βεβαίως το Walkürenritt «Ο Καλπασμός των Βαλκυριών»από την όπερα Die Walküre «Βαλκυρία», η οποία αποτελεί τη δεύτερη όπερα της τετραλογίας Der Ring des Nibelungen «Το Δαχτυλίδι του Νιμπελούγκεν» (Trommler, 2004: 69). Το συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιούνταν, σύμφωνα με καταγεγραμμένες μαρτυρίες στρατιωτών της εποχής, και ως μέσο ανύψωσης του ηθικού και έμπνευσης για τη μάχη. Ο ίδιος ο Χίτλερ είχε άριστες προσωπικές σχέσεις με τους απογόνους του Βάγκνερ, που ήταν υπεύθυνοι για τη διεξαγωγή του φεστιβάλ και τη διατήρηση της μνήμης του. Οι εορτασμοί που αφορούσαν τα γενέθλια του Χίτλερ, συχνά, συνοδεύονταν από εκτελέσεις έργων του Βάγκνερ. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Αδόλφος Χίτλερ ήταν, ιδεολογικά και κάπως εμφανισιακά, ένα αντίγραφο του Βάγκνερ, δραστηριοποιούμενος, όμως, ενεργά στον πολιτικό στίβο.

3.3. Παραδοσιακή (Folk) & Λαϊκή Μουσική

Αντίθετα με τα άλλα είδη μουσικής, η παραδοσιακή μουσική (folk music) αξιοποιήθηκε, σε μεγάλο βαθμό, από τους εκπροσώπους του ναζισμού. Η παραδοσιακή μουσική, λόγω των στοιχείων μαζικότητας που διαθέτει και ως μέσο ανάδειξης της γερμανικής παράδοσης, κρίθηκε κατάλληλη για την τεκμηρίωση της γερμανικής ανωτερότητας. Οι Γερμανοί αντιμετώπισαν την παραδοσιακή μουσική, ως τον πυρήνα της φυλετικής ψυχής, και αυτό διότι προέρχονταν μέσα από την ψυχή του Λαού και εξέφραζε τα εθνικά ιδανικά και αξίες. Η παραδοσιακή και λαϊκή μουσική αποτέλεσε το κατάλληλο είδος μουσικής, τόσο για την ανάδειξη ένδοξων επιτευγμάτων αλλά και της αγάπης για την πατρίδα, με στόχο, βεβαίως, να «ξυπνήσουν» τα πατριωτικά συναισθήματα του λαού όσο και να μεταδοθούν αισθήματα φόβου και αβεβαιότητας, με απώτερο σκοπό ο γερμανικός πληθυσμός να στραφεί προς τον Hitler και το Ράιχ για ασφάλεια και καθοδήγηση (Meyer, 1991: 282). Η παραδοσιακή

γερμανική μουσική γνώρισε νέα άνθιση υπό το Γ' Ράιχ και υπήρξε αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργίας του εθνικοσοσιαλιστικού πολιτισμού. Ως παράδειγμα πρέπει να αναφερθεί η θεσμοθέτηση εθνικού διαγωνισμού από το Γ' Ράιχ για το καλύτερο παραδοσιακό - λαϊκό τραγούδι, με σκοπό να δώσει έμφαση στις «ρίζες» και «παραδοσιακές» αξίες, ως αντίβαρο στην απειλή του εκφυλισμού και εκμαυλισμού της γερμανικής κουλτούρας από τον παρακμιακό μοντερνισμό (Meyer, 1975: 653-654).

4. Συμπεράσματα

Είναι σαφές ότι, αν ένας άνθρωπος ή μια ομάδα ανθρώπων αποφασίσουν να επιβληθούν σε μια ομάδα, με σκοπό να συμμορφωθεί σε ένα ευκρινώς ορισμένο πλαίσιο επιθυμητών συμπεριφορών, έχουν στη διάθεσή τους πολλούς άμεσους και έμμεσους τρόπους, καθώς και συνδυασμούς τους, για να επιτύχουν τον στόχο τους. Τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την άσκηση ελέγχου μπορεί να είναι λεκτικά και σωματικά, συνήθως, όμως, χρησιμοποιούνται έμμεσοι τρόποι, που αφορούν, κυρίως, την επιρροή του συναισθήματος, που λειτουργεί υποσυνείδητα και καταλυτικά. Ένα από τα μέσα της ναζιστιστικής Γερμανίας αποτέλεσε και η τέχνη της Μουσικής. Η πολιτική, στον τομέα της μουσικής, διενεργήθηκε μέσα στα πλαίσια της γενικότερης πολιτικής στον χώρο του πολιτισμού και υπήρξε εξίσου σημαντική, όπως και η πολιτική σε άλλους πολιτισμικούς τομείς.

Η «εκφυλισμένη τέχνη» (entartete Kunst) στη μουσική περιλάμβανε όλα τα είδη της αποκαλούμενης «μοντέρνας μουσικής», από την τζαζ και τα τσιγγάνικα βιολιά ως την ατονικότητα του Αρνολντ Σένμπεργκ. Για τους Εθνικοσοσιαλιστές, η μουσική υπήρχε για να υπηρετεί το έθνος, τη φυλή. Η μουσική όφειλε να είναι εναρμονισμένη με τη ναζιστική ιδεολογία και θεωρία και να εκφράζει τα ιδανικά της αυτοθυσίας, της τάξης και του ηρωισμού που διαπότιζε την Εθνικοσοσιαλιστική θεωρία. Όσες μορφές και είδη μουσικής δεν ανταποκρίνονταν σε αυτές τις απαιτήσεις, απορρίπτονταν ως ακατάλληλες και διαβρωτικές για τον Λαό. Η γερμανική μουσική παράδοση (λαϊκή και συμφωνική) θεωρήθηκε από τη ναζιστική κυβέρνηση, ως η γνησιότερη έκφραση της γερμανικής, δηλαδή της Εθνικής, ιδιοσυγκρασίας και ψυχοσύνθεσης.

Το Γ' Ράιχ, με αυτές τις πολιτικές, πέρα από τους προπαγανδιστικούς στόχους, συνέβαλε στην πραγματική καλλιτεχνική αναδημιουργία στον χώρο της μουσικής της Γερμανίας, αφού μαζί του πήρε κορυφαίους συνθέτες (Ρίχαρντ Στράους, Καρλ Όρφ), τους οποίους ενίσχυσε με ισχυρή χρηματοδότηση, για να πραγματοποιήσουν την πολιτιστική επανάσταση στον χώρο της μουσικής και, παρόλο, που, κάποιες φορές, υπήρξαν προστριβές, όχι για πολιτικούς ή ιδεολογικούς λόγους, ωστόσο, αυτό δεν επηρέασε την πορεία τους. Η πολιτική, στον τομέα της μουσικής, διενεργήθηκε μέσα στα πλαίσια της γενικότερης πολιτικής στον χώρο του πολιτισμού και υπήρξε εξίσου σημαντική, όπως και η πολιτική σε άλλους πολιτισμικούς τομείς. Η μουσική, στη ναζιστική Γερμανία, χρησιμοποιήθηκε ως ένα βασικό εργαλείο άσκησης πολιτικής τους και προπαγάνδας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Attali, J. (1985). Noise: an essay on the political economy of music. *Theory & History of Literature, Vol. 16*. UK: Manchester University Press.

Bendersky, J. (2007). *A concise history of Nazi Germany.* USA: Rowman & Littlefield Publishers.

Bohlman, V. P. (2004). *The music of European nationalism: cultural identity and modern history* (ABC – CLIO World Music Series, Series Editor: M. B. Bakan). California: ABC-CLIO, Inc.

Cathcart, A. (2006). Music and Politics in Hitler's Germany. *Madison Historical Review, Vol. 3.* Ανακτήθηκε στις 13 Απριλίου 2017, από: http://web.jmu.edu/history/mhr/Cathcart/Cathcart.pdf.

Currid, B. (2006). *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Curtis, B. (2008). Music makes the nation: Nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe. Amherst/New York: Cambria Press.

Dümling, A. (1993). On the Road to the" Peoples' Community" [Volksgemeinschaft]: The Forced Conformity of the Berlin Academy of Music under Fascism. *The Musical Quarterly, 77*(3), 459-483.

Elste, M. (2002). Ο δίσκος στη Ναζιστική Γερμανία. Στο *Μουσική και Πολιτική, 7 Ημέρες* (Ενθ. Εφημερίδας Καθημερινή), τ.χ. 13 Ιανουαρίου, 15 – 17. Αθήνα.

Geisler, U. (2015). Political Music Censorship: Some Remarks on Nazi Music Regulations 1933-1945. *Danish Musicology Online*.

Kordes, G. (2002). Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity. Στο P. Potter & C. Applegate (Eds.), *Music and German National Identity* (pp. 205-210). Chicago: The University of Chicago Press.

Levi, E. (1991). Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich. *Tempo, New Ser., No. 178*. Cambridge: Cambridge University Press.

Meyer, M. (1975). The Nazi musicologist as myth maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History 10* (4), 649 - 665.

Meyer, M. (1991). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang Publishing.

Richard, L. (1999). *Ναζισμός και Κουλτούρα.* Αθήνα: Αστάρτη. [Le nazisme et la culture. Paris: Editions François Maspero, 1971].

Ross, C. (2010). *Media and the Making of Modern Germany*. USA: Oxford University Press.

Sachs, H. (1987). *Music in Fascist Italy*. London – New York: W. W. Norton & Company.

Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2001). *Music and Emotion: Theory and research.* Oxford: Oxford University Press.

Samson, J. (2007). Music and nationalism: five historical moments. In A. S. Leoussi & S. Grosby (Eds.), *Nationalsm and Ethnosymbolism: History, culture and ethnicity in the formation of nations* (pp. 55 - 67). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sweers, B. (2005). The Power to Influence Minds: German Folk Music during the Nazi Era and After. In J. A. Randall (Ed.). *Music, Power, and Politics.* New York & London: Routledge.

Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition 38* (1), 113-130.

Trommler, F. (2004). Conducting Music, Conducting War: Nazi Germany as an Acoustic Experience. In M. N. Alter & L. Koepnick (Eds.), *Sound matters: essays on the acoustics of modern German culture* (pp. 65-76). New York: Berghahn Books.

Wipplinger, J. (2012). Performing Race in Ernst Kreneks Jonny spielt auf. In N. Andre, K. Bryan & E. Saylor (Eds.) *Blackness in Opera.* Illinois: University of Illinois Press.

Willet, R. (1989). Hot Swing and the Dissolute Life: Youth, Style and Popular Music in Europe 1939-49. *Popular Music, Vol. 8, No.2*, 157-163. Cambridge: Cambridge University Press.

Μάμαλης, Ν. (2001). *Η Ιστορία των Τεχνών την Ευρώπη. Η Μουσική στην Ευρώπη.* Πάτρα: ΕΑΠ.