

© Федусова Алина Алексеевна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижегород, Россия), аспирантка кафедры истории музыки**E-mail: Linkastar58@gmail.com*

МУЗЫКА КОНЦЕНТРАЦИОННЫХ ЛАГЕРЕЙ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

В статье предложена новая классификация музыки Австрии и Германии 1930–1940-х годов по принципу отношения к политической доктрине: официальная музыка, «дегенеративная музыка» композиторов ушедших во «внутреннюю эмиграцию», музыка немецких композиторов в эмиграции, музыка концентрационных лагерей. Если первые три пласта достаточно хорошо исследованы, то музыка концентрационных лагерей пока остается малоизученной темой истории музыки. Актуальность работы в данном русле обусловлена тем, что она расширяет взгляд на музыку Третьего Рейха, дает новое представление о механизмах ее функционирования. Цель настоящей статьи — рассмотреть функции музыки концентрационных лагерей в Третьем Рейхе. В работе представлена характеристика основных процессов перестройки музыкального сообщества в данный период: указаны критерии соотношения «арийской» и «дегенеративной» музыки, в виде схемы дается иерархия в сфере музыкального искусства Третьего Рейха. Выявляются функции музыки в концентрационных лагерях — сохранение национальной идентичности, развлечение, психологическое давление и унижение, пропаганда. Их сочетание парадоксально и свидетельствует о совершенно чуждом официальному искусству явлении, которое следует рассматривать как особый феномен истории музыки XX века.

Ключевые слова: музыка Третьего Рейха, музыка концентрационных лагерей, официальная музыка, «дегенеративная музыка», функции музыки в концлагере

© Fedusova A. Alina, 2019

*Postgraduate student of the department of music history of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire**E-mail: Linkastar58@gmail.com*

CONCENTRATION CAMPS MUSIC AT THE THIRD REICH

The article proposes a new classification of the music of Austria and Germany in the 1930s–1940s according to the principle of political doctrine: official music, “degenerative music” of composers who left for “internal emigration”, music of German composers in emigration, music of concentration camps. If the first three layers are well studied enough, the music of the concentration camps remains a poorly researched topic of music history. The relevance of work in this direction is due to the fact that it expands the view of the music of the Third Reich, gives a new idea of the mechanisms of its functioning. The purpose of this article is to research the functions of music of concentration camps in the Third Reich. The article presents a description of the main processes of restructuring the musical community in that period: indicates the criteria for the correlation of “Aryan” and “degenerative” music; provides a hierarchy in the sphere of musical art of the Third Reich in the form of a scheme. It also reveals the functions of music in concentration camps – the preservation of national identity, entertainment, psychological pressure and humiliation, propaganda. Their combination is paradoxical and testifies to a phenomenon completely alien to the official art, which should be considered as a special fact in the history of music of the XXth century.

Key words: music of the Third Reich, music of concentration camps, official music, “degenerative music”, music functions in the concentration camp

Музыкальная жизнь Австрии и Германии в 1930-1940-е годы в значительной степени определялась политической ситуацией. Когда к власти пришел А. Гитлер, а Й. Геббельс стал его главным политическим сподвижником, искусство потеряло свою автономность. «Геббельс рассматривал культурное сообщество в качестве объекта, из которого при определенном умении можно извлечь пользу для нацистской идеологии и пропаганды», — пишет Е. Н. Рудницкий [5, с. 23]. Жизнеспособность идеологической доктрины обеспечивало то, что за основу была взята одна из ведущих тенденций музыки: «в качестве орудия национал-социалисты использовали многолетнюю борьбу направлений в музыкальном искусстве — борьбу нового и старого, прогрессистов и консерваторов» [2, с. 352]. Великие немецкие композиторы прошлого — Бетховен, Вагнер, Брукнер — стали символами «высшего художественного идеала», «чистоты и достоинства искусства» [2, с. 352].

В целом можно выделить четыре важнейших пласта музыкальной жизни Третьего Рейха, связанных с этими идеологическими манипуляциями: официальная музыка, ставшая эталоном для национал-социалистической партии (Г. Пфизнер, Р. Штраус), «дегенеративная музыка» композиторов, ушедших во «внутреннюю эмиграцию» (В. Браунфельс, Й. М. Хауэр, К. А. Гартман), музыка немецких композиторов в эмиграции (П. Хиндемит, А. Шенберг, К. Вайль) и изолированная музыка в концентрационных лагерях (Э. Ф. Шульхоф, «терезинская четверка» — В. Ульман, Г. Краса, Г. Кляйн, П. Хаас).

История формирования данных пластов связана с переделом в сфере искусства, признаки которого стали ощутимы в начале 1930-х годов. В 1933 году была создана Имперская палата по делам культуры, имевшая семь подразделений, среди которых — Имперская палата по делам музыки. Ее задача заключалась в том, чтобы «преобразовать индивидуалистические и демократические настроения художественной интеллигенции в патриотические и народные» [5, с. 28]. Происходила политизация музыки (заводились досье на немецких музыкантов, их начинали оценивать по расовым признакам, принадлежности «реалистическому искусству» и пр.). Е. Н. Рудницкий отмечает, что трудно было отделить «музыку народную и арийскую от музыки вырожденческой» [5, с. 41]. Это было связано с тем, что язык музыки абстрактен и трудно сопоставим с литературным словом в отличие от других видов искусств. Поэтому сформировались определенные критерии, по которым происходил отбор музыкальных про-

изведений. Нередко отталкивались от литературной составляющей в программных или театральных сочинениях, несмотря на примитивность этого подхода и отсутствие связи с имманентно музыкальным содержанием.

Программная музыка ценилась в Третьем Рейхе больше, чем абсолютная. Это закономерно, так как, во-первых, соответствовало художественным идеям Р. Вагнера — музыкального символа национал-социализма, а во-вторых, отвечало эстетическим установкам правящей партии — реалистическому направлению в искусстве. Впрочем, здесь оставалось большое пространство для фантазии — создания музыкальных подтекстов, чем некоторые композиторы с осторожностью или открыто пользовались.

Сложнее дело обстояло с абсолютной музыкой, которую оставалось оценивать исключительно с точки зрения «чистоты» происхождения ее автора и отсутствия в ней вырожденческих тенденций, которые окончательно были определены на выставке «Дегенеративная музыка» в 1938 году. Выставка была организована Гансом Зеверусом Циглером в сотрудничестве с Паулем Зигстом [2, с. 356]. Вся музыку, которая демонстрировалась на этой выставке, можно условно поделить на следующие группы:

- Атональная музыка («атональные сочинения — это “порождение еврейского духа” А. Шенберга» [4; 2, с. 357]). Включение атональной музыки в список «дегенеративной» вызвало протесты композиторов, в частности Р. Штрауса. Неслучайно он назвал «Саломею», которая нравилась А. Гитлеру и не была представлена на выставке, «подлинно атональной» [4], хотя его одноактная опера не является атональной за исключением небольшого раздела. Это высказывание скорее провокационно.
- Джазовая музыка как воплощение «негроидно-еврейского сотворчества» — К. Вайль, Э. Кшенек («Еще отчетливее становится вырождение после вторжения brutальных джазовых ритмов и джазовых звуков в германский музыкальный мир» [2, с. 357]);
- Еврейская опереточная музыка — Л. Фалль, О. Штраус («еврейство уже со времени Генриха Гейне и Людвиг Берне действовало как фермент разрушения, как насмешник над всеми немецкими добродетелями» [2, с. 357]);
- Модернистское искусство (И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит).

Реакция на выставку была неоднозначной, так как в список входили авторитетные композиторы, критика которых могла послужить поводом для политического столкновения (в частности,

Министерству внешней политики Германии пришлось объясняться перед мировым сообществом из-за обвинения И. Ф. Стравинского [4]). Тем более, критерии отбора были неоднозначны. Отсюда возникало закономерное подозрение, что внутренние особенности музыки и ее стилистика имели здесь скорее вторичный характер, а первичным все же оставались расовые признаки их создателей. Подтверждением тому могут служить слова Герберта Геригка, музыковеда, занимавшегося выявлением дегенеративной музыки евреев: «Даже так называемая атональность может рождать стоящее искусство, если ее создатель изобретателен и безукоризнен с расовой и политической точек зрения» [4]. Отметим здесь и важность предпочтений самого фюрера. Например, он закрывал глаза на сотворчество Р. Штрауса с евреями-либреттистами, так как ему нравилась музыка Р. Штрауса, поэтому последний долго не становился объектом критики.

Все же эта политическая акция, на первый взгляд не имевшая того успеха, какой принесла выставка «Дегенеративное искусство», оставила свой след, указав вектор, по которому должна двигаться «истинно арийская» музыка. С этого момента началась травля тех, кто не соответствовал указанным выше критериям. Из передовых композиторов того времени — это А. фон Цемлинский, А. Шенберг, Ф. Шрекер, Э. В. Корнгольд. Были запрещены и композиторы прошло-

го: Дж. Мейербер, Ф. Мендельсон, Г. Малер. Эта «расовая чистка» была произведена на всех уровнях немецкого музыкального общества. В конце концов, после нее была сформирована новая иерархия общества в сфере музыкального искусства, деятельность которого отвечала требованиям, сформулированным властью (см. схему 1).

Было и сугубо практическое значение этой перестройки: немецкие музыканты существенно укрепили свое профессиональное положение, прежде ущемлявшееся успешными еврейскими музыкантами, которые теперь были вне закона. Об этом писал музыковед Ганс-Иоахим Мозер: «После 1933 года, когда они [евреи] (прим. автора) были исключены из наших культурных кругов, это послужило справедливой защитой арийского нации против интеллектуальной и экономической тирании евреев» [3]. Показателем эффективности работы Имперской музыкальной палаты может служить тот факт, что к 1937 году в нее входили уже десятки тысяч профессиональных музыкантов. И те, кто был под покровительством правящей партии, действительно оказались в хорошем социальном положении: например, существовали специальные социальные программы поддержки бедных и безработных немецких музыкантов. Отрицательной стороной этого движения было то, что хорошие места стали занимать посредственные музыканты, из-за чего и качество «истинно арийской» музыки существенно падало.

Схема 1. Организация Имперской музыкальной палаты



Ключевой задачей Имперской музыкальной палаты стало внедрение новых музыкальных идеалов в массы. Национал-социалисты пытались использовать музыку как орудие пропаганды. Эту функцию немецкой музыки подчеркивал в своем труде Т. Адорно, рассуждая о национа-

лизме Р. Вагнера и политике А. Гитлера: «Вагнер надеялся, что синтез искусства поможет ему в том, что он представлял себе как обновление, регенерацию немецкого народа — нечто вроде народной общности в фашистском стиле. В рамках существующего общества люди из самых разных

социальных слоев должны были собираться вместе перед лицом синтетического произведения искусства, и объединять их должна была идея германской расы; они должны были образовать некую элиту по ту сторону классовых противоречий, которые при этом никак не затрагивались. Но мысль о такой реальной силе искусства была химерой — в духе стиля “модерн”: если Вагнер еще надеялся на дух, то Гитлер стремился добиться тех же целей своей реальной политикой» [1, с. 107]. Для реализации этой политики организовывались музыкальные фестивали, создавались музыкальные общества. Музыка должна была звучать в каждом доме, на каждом общественном событии. Отметим в это время широкое развитие агитационной массовой музыки («Песня Хорста Веселя»). Во время войны создавались специальные песенники для солдат (здесь агитация и идеологизирование имели первостепенное значение).

Особым феноменом Третьего Рейха была музыка в концентрационных лагерях, которая играла парадоксальную роль. С одной стороны, как и искусство в целом, она становилась поддержкой для заключенных, их последней радостью. Меткое высказывание по этому поводу принадлежит Е. Джону: «Музыка помогала в гетто сохранить идентичность, достоинство и волю к жизни заключенных» [7]. В лагерях «дегенеративная музыка» не была запрещена, поэтому ее исполнение было неким актом духовного освобождения и очищения от физического гнета.

С другой стороны, исполнение музыки было нередко и обязательством жителей гетто. И это стало своеобразной традицией. Уже в ранних лагерях смерти сложился обычай петь песни во время принудительных работ и даже телесных наказаний [6; 7].

Еще одна важная функция музыки концентрационных лагерей — развлекательная. Не только в Терезиенштадте — наиболее развитом в культурном отношении лагере, но и в голландском Вестербоке были условия для организации хорошего кабаре. Легкую музыку с удовольствием слушали и узники, и охрана из состава СС. В связи с этим вспомним высказывание Т. Адорно: «Звук всегда был отрицанием печали — как немоты, и печаль всегда находила выход и выражение в нем. Прimitивно-позитивное отношение к жизни, которое тысячу раз разбивала и разрушала музыка, отрицая его, снова всплывает на поверхность как функция музыки; не случайно потребляемая по преимуществу музыка сферы развлечений вся без исключения настроена на тон довольного жизнью человека; минор в ней — редкая приправа. Так управляют здесь архаическим механизмом, социализируя его.

И если сама музыка опускается до наиболее бедного и ничтожного своего аспекта — бездумной радости, то она хочет, чтобы и люди, которые отождествляют себя с ней, уверовали в свою веселость» [1, с. 44]. Это высказывание музыкального социолога гармонично вписывается в контекст музыки концентрационных лагерей: для заключенных было необходимо иметь некое увлечение, которое бы помогло им высвободиться из сетей трагического мироощущения и жестокой повседневности и испытать иллюзорную радость как бы вопреки самой жизни.

Говоря о функции музыки в концентрационных лагерях, необходимо отметить последнюю, присущую лишь одному лагерю — Терезиенштадту. Главная трагедия терезинского гетто заключалась в том, что культурная жизнь его поселенцев использовалась в целях пропаганды фашистской идеологии и умалчивания реального положения вещей в концентрационных лагерях. Сами терезинцы даже не догадывались о своем истинном предназначении, что подтверждают слова Эрика Фогеля: «Мы, музыканты, не думали, что наши угнетатели рассматривали нас только как инструмент в своих руках. Мы были одержимы музыкой и были счастливы, что могли играть наш любимый джаз. Мы удовлетворялись миром мечты, который нацисты создали для своей пропаганды» [6; 7]. Итак, спасительная функция музыки удивительным образом сочеталась с унижением человеческого достоинства, психологическим давлением и механизмом пропагандистской машины.

В Терезиенштадте действительно присутствовало ощущение некоего пограничного состояния. С одной стороны, существовала относительная культурная свобода, чего не было у других представителей австро-немецкого сообщества. С другой стороны, свобода была мнимой, что подчеркивают многие исследователи. Во-первых, расцвет культуры в Терезине не влиял на ее общее развитие в Третьем Рейхе и не интегрировался в нее, то есть узники концлагеря не могли нанести идеологического вреда империи. Во-вторых, терезинцев считали уже мертвыми. Показательно в этом отношении выражение У. Мигалья: «Персоналу СС было все равно, читают ли они [жители Терезина] перед смертью Гейне или Гете, играют Малера или Бетховена: “Пусть получают удовольствие, все равно все они умрут!”» [8, S. 29].

Однако эта циничная мысль по прошествии лет демонстрирует свою ложность и наивную недалекость. Время показало, что многие произведения, созданные узниками концентрационных лагерей, прошли проверку временем и ста-

ли объектами пристального внимания музыковедов, музыкантов-исполнителей, слушателей. Существование в стенах концентрационных лагерей автономного искусства — невероятно ценный с точки зрения музыкальной социологии феномен, игнорирование данного «подпольного» течения немецкой музыки в настоящее время не представляется возможным. Оно стало самостоятельным направлением музыки Третьего Рейха, которое подчинялось собственным законам и развивалось в соответствии с условиями той среды, в которой появилось.

Литература

1. Адорно, Т. Социология музыки: Избранное. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Векслер, Ю. С. Альбан Берг и его время. СПб: Композитор, 2011. 623 с.
3. Музыка в Третьем Рейхе // Музыка периода Холокоста. URL: <http://holocaustmusic.org/ru/politics-and-propaganda/third-reich/> (дата обращения: 06.09.2019).
4. Росс, А. Музыка в гитлеровской Германии // Дальше — шум. Слушая XX век. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1034660/63/Ross_-_Dalshe_-_shum._Slushaya_HH_vek.html (дата обращения: 06.09.2019).
5. Рудницкий, Е. Н. Музыка и музыканты Третьего рейха. М.: Классика—XXI, 2017. 672 с.
6. Факлер, Г. Музыка по приказу // Музыка периода Холокоста. URL: <http://holocaustmusic.org/ru/places/camps/> (дата обращения: 06.09.2019).
7. Davis, S. N. Theresienstadt // MGG ONLINE. Zugriffsmodus: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (accessed: 06.09.2019).
8. Migdal, U. Schaufenster // Der Kaizer von Atlantis oder dir Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien [Programheft]. Wien, 2017. S. 28–29.

References

1. Adorno, T. (1998), *Sotsiologiya muzyki: Izbrannoye* [Sociology of Music: Favorites], Universitetskaya kniga, Moscow, Russia.
2. Veksler, U. S. (2011), *Al'ban Berg i ego vremya* [Alban Berg and his time], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
3. Muzyka perioda Kholokosta (2012), “Music in the Third Reich” available at: <http://holocaustmusic.org/ru/politics-and-propaganda/third-reich/> (Accessed 6 september 2019).
4. Ross, A. (2015), Dal'she — shum. Slushaya XX vek, “Music in Nazi Germany” available at: https://www.e-reading.club/chapter.php/1034660/63/Ross_-_Dalshe_-_shum._Slushaya_HH_vek.html (Accessed 6 september 2019).
5. Rudnitskiy, E. N. (2017), *Muzyka i muzykanty Tret'yego reykh* [Music and musicians of the Third Reich], Klassika—XXI, Moscow, Russia.
6. Fakler, G. (2012), Muzyka perioda Kholokosta, “Music by order” available at: <http://holocaustmusic.org/ru/places/camps/> (Accessed 6 september 2019).
7. Davis, S. N. (2016), MGG ONLINE, “Theresienstadt” available at: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (Accessed 6 september 2019).
8. Migdal, U. (2017), “Schaufenster”, *Der Kaizer von Atlantis oder dir Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien* [Programheft], Wien, Österreich.