

Wypaczona wzniosłość. Szkic o muzyce i ideologii narodowego socjalizmu¹

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.11

Narodowosocjalistyczne zagarnięcie sztuki opierało się na estetyce wzniosłości i jej wykorzystaniu. Świadczą o tym wygłaszane na corocznych zjazdach partyjnych w Norymberdze przemówienia Adolfa Hitlera poświęcone sztuce, podobnie jak fragmenty jego *Mein Kampf*, a także pisane od lat 20. teksty Alfreda Rosenberga oraz kluczowe terminy wykorzystane w narodowosocjalistycznych artykułach i książkach o muzyce. Przywołać można również oficjalne kompozycje w rodzaju *Saar-Kantate* (1934) oraz *Deutsches Helden-Requiem* (1937) Hermanna Erdlena; kolejne *Deutsches Heldenrequiem* (1934) oraz dzieła chóralno-symfoniczne: *Führerworte* (1942) Gottfrieda Müllera, *Totenfeier* (1940) Cesara Bresgena, kantatę niemiecką *Den Gefallenen* (1940) Hansa Ferdinanda Schauba oraz jego *Deutsches Tedeum* (1942); z pewnością *Totenklage z Olympische Festmusik* Wernera Egka napisaną na Igrzyska Olimpijskie w Berlinie w 1936 roku. Drugi zbiór przykładów obejmuje liczne próby stworzenia wielkiej symfonii o reprezentacyjnym charakterze podejmowane przez takich kompozytorów, jak: Max Trapp (*V Symfonia* op. 33 z 1937), Johann Nepomuk David (trzy symfonie pomiędzy

1937 a 1942); Otto Leonhardt (pięć symfonii w 1938, jak również poemat symfoniczny *Den Gefallenen des 9. November*); Ernst Gernot Klussmann (*I Symfonia c-moll* z 1934); Hermann Zilcher (*Sinfonia der grossen Stadt* z 1938); Josef Rauch (*Symfonia e-moll* op. 10 z 1940) i Friedrich Jung (*II Symfonia B-dur* op. 173 z 1942) oraz wiele innych utworów, które wszystkie przywoływały koncepcję wzniosłości². Niemieckie czasopisma muzyczne, ujednoczone pod kątem politycznym po roku 1933, donosiły na temat ich premier często z pochwałami oraz wygórowanymi oczekiwaniami, ale żadna z symfonii nie przetrwała selekcji przez historię muzyki.

Podstawowe rozróżnienie pomiędzy pięknem a wzniosłością panuje w europejskiej estetyce od połowy XVIII wieku i znalazło oczywiście swoje odzwierciedlenie w muzyce – w szczególności w teoriach gatunku muzycznego. Estetyka narodowego socjalizmu zmieniła jednak opozycję pomiędzy pięknem a wzniosłością na dwa zasadnicze sposoby. Po pierwsze, piękno

¹ [Artykuł oryginalnie został opublikowany w języku angielskim jako *The Distorted Sublime: Music and National Socialist Ideology – A Sketch* [w:] *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933–1945*, red. M.H. Kater, A. Riethmüller, Laaber 2003, s. 43–63 – S.W.]

² Osobnym przykładem jest *Symfonia Mathis der Maler* Hindemitha z roku 1934. Utwór ten mógłby zadośćuczynić narodowosocjalistycznym „ambicjom symfonicznym”, ale z pewnych względów nie zyskał uznania w oczach pierwszoplanowych członków partii nazistowskiej. Zob. K. Painter, *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: Mathis der Maler and Palestrina in the Third Reich*, „Musical Quarterly” 2001 vol. 85, s. 117–166.

zostało niemal całkowicie odrzucone, a cała uwaga została nakierowana na wzniosłość. Po drugie, narodowosocjalistyczna estetyka wzniosłości odeszła w jednym istotnym aspekcie od tradycji krytycznej istniejącej od czasów Kanta i Schillera, ustanawiając w ten sposób ideologiczne zerwanie z przeszłością o fundamentalnym charakterze.

Dla przypomnienia kilka pomocnych uwag na temat estetycznej koncepcji wzniosłości. Edmund Burke w pochodzącym z roku 1757 traktacie *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* opisał wzniosłość w porównaniu i w uzupełnieniu do piękna: „Bowiem przedmioty wzniosłe mają ogromne rozmiary, gdy piękne są stosunkowo małe; piękno musi być gładkie i lśniąca, a wielkość z gruba ciosana [...] piękno nie może być mroczne, wielkość powinna być ciemna i posępna”³. Podczas gdy piękno wywołuje przyjemność, wzniosłość – ból, a nawet grozę: „Namiętnością, którą powodują rzeczy naturalnie wielkie i wzniosłe, gdy przyczyny te działają najpotężniej, jest zdumienie, zaś ono jest tym stanem duszy, w którym wszystkie jej poruszenia zostają zawieszane, a do tego dochodzi pewien stopień zgrozy. [...] Stąd właśnie pochodzi wielka moc wzniosłości, że nie tylko nie jest wytworem naszych rozumowań, ale je wyprzedza i gna nas z nieodpartą siłą. Zdumienie [...] jest efektem wzniosłości w jej najwyższym natężeniu; skutki pośrednie, to podziw, cześć i szacunek”⁴. Burke uznał trwogę za elementarne doświadczenie wzniosłości o przytłaczającym charakterze, podczas gdy ogólnymi aspektami wzniosłości były moc, ogrom, nieskończoność, trudność, przepych, światło oraz (co szczególnie istotne w odniesieniu do sfery muzyki) dźwięk, hałas oraz nagłość. Wzniosłość obejmuje zatem doświadczenie rozległych, monumentalnych i zniewalających przedmiotów. Na przykład w naturze – wysokich gór, oceanu, burzy z piorunami; doświadczeń, których nie można zaliczyć do idei piękna.

Jak już wspomniałem, w ideologii narodowego socjalizmu idea wzniosłości wyparła piękno. W rozdziale w *Mein Kampf* na temat propagandy

wojennej (część 1, rozdział 6) Hitler potępia każdą myśl estetyczną przywołującą piękno:

Gdy narody walczą o przetrwanie na tej planecie, gdy konfrontowane są ze swoim przeznaczeniem, kwestią „być albo nie być”, wtedy wszelkie rozważania o humanizmie lub estetyce stają się nic nie znaczące. Między ludźmi odnoszą się one tylko do kilku narodów, a raczej ras. [...] Humanizm i estetyka znikną ze świata zamieszkanego przez człowieka, skoro tylko ten świat zniszczy rasy, które były twórcami i nosicielami obu pojęć. [...] Kiedy ludzie usiłują zbliżyć się do pytań o estetyczne brednie etc., właściwie możliwa jest tylko jedna odpowiedź: fundamentalne kwestie doniosłości walki o przetrwanie narodów znoszą wszystkie zobowiązania wobec piękna. [...] Z Żydami, jako współczesnymi wynalazcami kulturalnych pachnidła (*Kulturparfüms*), naprawdę nie trzeba o tym rozmawiać. Całe ich istnienie jest ucieleśnionym sprzeciwem wobec estetyki Bożego obrazu i podobieństwa.

Hitler, pomimo swojego ogólnego odrzucenia estetyki, intrygancką retoryką przywraca jednak jej specyficzny rodzaj – estetykę Bożego obrazu, a zatem kategorię religijną. Humanizm i estetyka pozostają jednak koncepcjami o znaczeniu drugorzędnym, przewyższonymi przez kwestie rasy oraz polityki.

W rozdziale na temat światopoglądu i partii (część 2, rozdział 1) Hitler powraca do tego zagadnienia:

Natomiast światopogląd volkistowski uznaje istotność pierwotnych pierwiastków rasowych człowieczeństwa [...], wierzy w konieczność idealizacji człowieczeństwa, w której jedynie upatruje warunek dla jej istnienia. Ale może nawet nie przyznać prawa do istnienia idei etycznej, jeśli tylko przedstawia ona zagrożenie dla życia rasowego nosicieli wyższej etyki; ponieważ w skundlonym i pełnym czarnuchów świecie wszystkie idee człowieczego piękna i wzniosłości, jak również wszystkie wyobrażenia wyidealizowanej przyszłości naszego człowieczeństwa, są na zawsze stracone. Ludzka kultura i cywilizacja w tej części świata są nierozłącznie związane z istnieniem Aryjczyka. Jego wymarcie lub upadek oznaczać będzie ponowne zapadnięcie na tej planecie ciemnej mgły epoki pozbawionej kultury. [...] Ktokolwiek ośmieli się podnieść rękę na ten najwyższy Boży obraz, bluźni przeciwko łaskawemu twórcy tego cudu i przyczynia się do wypędzenia z rajów⁵.

³ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei piękna i wzniosłości*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 142. Zob. również kamienie węgielne teorii wzniosłości – traktat antyczny *O górności* Pseudo-Longinusa oraz artykuły z pisma „The Spectator” Josepha Addisona, rówieśnika Burke’a.

⁴ Ibidem, s. 63.

⁵ [Polskie tłumaczenia *Mein Kampf* nie zawierają cytowanych fragmentów – S.W.]

Wyższość kwestii rasowej ponownie jest oczywista, chociaż w tym fragmencie Hitler otwarcie mówi o pięknie i o wzniosłości. Ani humanizm, ani estetyka, ani etyka nie mogą kierować rasowymi i politycznymi ideami oraz działaniami narodowego socjalizmu. Nie mają one niezależnego bytu. Język przemocy domaga się brutalnej władzy dla nadużywanej wzniosłości. W nieokrzesanym i niewyszukanym języku *Mein Kampf* termin estetyka w przeważającej liczbie przypadków odpowiada wyłącznie pięknu i nie uwzględnia wzniosłości. (Konieczne jest jednak zastrzeżenie, że książka ta przecież nie należy ani do dyskursu logicznego, ani systematycznego). Hitler kosztem piękna kładzie nacisk na działania o monumentalnym, heroicznym, potężnym, a nawet brutalnym charakterze. Jest to więc specyficzne, wybiórcze spojrzenie na wzniosłość. Ogólnie rzecz biorąc, jego słownictwo jest również zdominowane przez pojęcia zaczerpnięte z dziedziny wzniosłości. Sam jego tekst dzięki temu staje się dokumentem, a nawet więcej, pośrednikiem wzniosłości ukazującym dominację trwogi, grozy oraz bólu⁶.

W pismach Hitlera monumentalizacja sztuki stanowi jeden z toposów: „Postrzegamy Wagnera jako tak wielkiego artystę, ponieważ we wszystkich swoich dziełach ukazał on heroiczną istotę ludu, niemieckiego narodu. To, co heroiczne, jest największe. Tego pożąda nasz naród”⁷. Albo: „Sztuka jest wzniosłą misją, która niesie w sobie zobowiązania do fanatyzmu”⁸.

⁶ Na temat pojęcia pośrednika wzniosłości zob. C.-E. Bärsch, *Das Erhabene und der Nationalsozialismus*, „Merkur” 1989 vol. 43, s. 784.

⁷ Przemowa Adolfa Hitlera na zjeździe Partii, 3 listopada 1923, zob. A. Hitler, *Sämtliche Aufzeichnungen, 1905–1924*, red. E. Jäckel, A. Kuhn, Stuttgart 1980, s. 1034.

⁸ A. Hitler, *Die Kunst im Dienste der Wiedergeburt des deutschen Volkes*, Leipzig 1933, s. 21 (jest to osobne wydanie przemowy na zjeździe partii w Norymberdze, 9 listopada 1933). „Sztuka – mówił Hitler z innej okazji – była zawsze wyrazem światopoglądowego, religijnego przeżycia, a jednocześnie wyrazem politycznej woli mocy we wszystkich czasach”. Co więcej, artysta nie jest świadomy, „że jest prekursorem wielkiej tęsknoty narodu lub że jest zwiastunem wielkiej idei lub gloryfikatorem wielkich sukcesów, wielkiego uniesienia, wielkiego politycznego wzlotu” (przemowa, Monachium, 4 kwietnia 1929; zob. Hitler, *Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933*, red. K.A. Lankheit, t. 2, cz. 2, München 1994, s. 147); albo przy użyciu pojęcia z militarnego arsenału: „niemieccy artyści mogą być świadomi swojego obowiązku, który powierzył im naród. Zdaje się, że skoro głupota i bezprawie opanowało świat, to apelujemy do nich: najdumniejsza obrona narodu niemieckiego dokonuje się przez niemiecką sztukę” (*Die Kunst im Dienste der Wiedergeburt...*).

To bezdyskusyjne upodobanie dla wzniosłości oraz ignorowanie piękna tłumaczy również w odniesieniu do muzyki tak bezproblemowe wykorzystanie gatunków symfonicznych dla celów ideologii. Mniej więcej po roku 1800 teoria symfonii, a w szczególności jej Beethovenowski model, stała się teorią wzniosłości. Dzięki temu Rosenberg mógł nazwać nazistowską walkę o władzę polityczną w latach 20. „*Eroiką* narodu niemieckiego”. Natomiast historyk muzyki Arnold Schering mógł interpretować proces formalny *V Symfonii* Beethovena – zgodny z fabularnym archetypem *per aspera ad astra*, urzeczywistniającym niezbyt jasną ideę „przez walkę do zwycięstwa” – jako alegoryczną reprezentację jemu współczesnej historii narodu niemieckiego, która swoją kulminację ma (jak w zakończeniu *Finale*) w triumfalnym pojawieniu się długa wyczekiwanego Führera⁹.

Naziści w ten sposób zrealizowali potężną samo-reprezentację – apoteozę poprzez wzniosłość, powodującą uznanie, a nawet podziw, ale zarazem onieśmienie, strach i poddanie się sile budzącej trwogę. Tego rodzaju pojmowanie i wykorzystanie wzniosłości jako instrumentu „woli mocy” jest pierwszym świadectwem sterowanego przez politykę siły wypaczenia oryginalnej idei filozoficznej. Lecz ideologię nazistowską charakteryzuje również bardziej subtelne i daleko idące nadużycie idei wzniosłości.

Zaawansowana idea wzniosłości wyłożona przez Kanta w jego dojrzałej teorii kładzie nacisk na fakt, że sama wzniosłość nie jest częścią czegoś, nie jest w czymś, nie jest przedmiotem (olbrzymim, monumentalnym, w naturze i w religii), ale jest władzą podmiotu; ludzką zdolnością do myślenia, sądzenia i wobec tego do klasyfikacji potęgi tych sił. W skrócie, indywidualne uczucie wzniosłości (*Gefühl des Erhabenen*) jest środkiem osiągnięcia niezależności od natury. „Wynika stąd, że wzniosłości nie należy szukać w rzeczach przyrody, a tylko w naszych ideach”¹⁰ – tak brzmi pierwsze kluczowe zdanie w rozważaniach Kanta; a kolejne: „wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia dowodzi pewnej władzy umysłu, która przekracza każdy miernik zmysłowy”¹¹. Na podsumowanie

⁹ A. Schering, *Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonien Beethovens*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1934 vol. 16 nr 2, s. 83.

¹⁰ I. Kant, *Dziela zebrane*, tom IV: *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. M. Żelazny, Toruń 2014, s. 123.

¹¹ Ibidem, s. 124.

jego stanowiska zacytuję końcowe zdania 28. paragrafu *Analityki wzniosłości*:

Wzniosłość nie tkwi więc w żadnej rzeczy przyrody, a tylko w naszym umyśle, o ile jesteśmy zdolni do uświadomienia sobie naszej przewagi nad przyrodą [krywającą się] w nas samych, a dzięki temu również nad przyrodą poza nami (o tyle, o ile wpływa ona na nas). Wszystko, co wzbudza w nas owo uczucie – czymś takim jest moc przyrody nakazująca naszym siłom – zwie się (choć niewłaściwie) wzniosłym. Tylko założywszy, że idea ta w nas się zawiera, i odnosząc się do niej, jesteśmy w stanie dojść do idei wzniosłości owej istoty, która wywołuje w nas głęboki szacunek. A wywołuje go nie tylko przez swą moc, jaką okazuje przyrodzie, lecz jeszcze bardziej przez daną nam zdolność osądzania bez lęku potęgi przyrody, a także przez możliwość myślenia o naszym powołaniu jako o czymś, co jest od niej wyższe¹².

Kant postrzega oddziaływanie wzniosłości jako atak na podmiot oraz jego niezależność i wolność. Wyobrażenia podmiotu (*Einbildungskraft*) jest jednak: „władzą pozwalającą w obliczu wpływów przyrody utrzymać naszą niezależność deprecjonowania tego, co wedle [tych wpływów przyrody] jest wielkie, jako czegoś małego, a więc dopatrywania się czegoś bezwzględnie wielkiego wyłącznie w jego (podmiotu) własnym powołaniu”¹³.

Analityka wzniosłości Kanta, jak trafnie odnotował Claus-E. Bärsch, zawiera dwie istotne, nowoczesne koncepcje legitymizacji – suwerenności i wolności¹⁴. Kantowskie ujęcie wzniosłości nie pozwala idei suwerenności przemienić się we władzę dyktatorską. Gwarantuje ona podmiotowi – jego albo jej wolność. Znamienne jest, że w ideologii nazistowskiej ta kluczowa cecha klasycznej teorii wzniosłości została umyślnie porzucona. Alfred Rosenberg, w swojej krytyce Kanta w *Mythus des 20. Jahrhunderts* (1930), odnotowuje i opisuje Kantowską definicję wzniosłości jako władzy podmiotu. Cytuje on wprost wypowiedź Kanta (z 30. paragrafu *Krytyki władzy sądzienia*, chociaż w swobodnej adaptacji): „wzniosłość w przyrodzie niesłusznie nosi tę nazwę, bo faktycznie [nazwa ta] powinna być odnoszona jedynie do sposobu myślenia albo raczej do tkwiącej w ludzkiej naturze podstawy do tego sposobu myślenia”¹⁵. Jednak

Rosenberg krytykuje właśnie tę idealistyczną definicję jako objaw słabości:

Kant nie może zaprzeczyć wzruszeniu wywołanemu przez wielkie postacie dramatu, ale pomimo to ostatecznie wraca, z godną uwagi nieustępliwością, do harmonii władz umysłu, zamiast rozpoznać rozmyślnie duchowe doświadczenie i przebudzenie energii wewnętrznej jako istoty stanu estetycznego. Tylko z wahaniem nasi filozofowie są w ogóle w stanie uznać wzniosłość w sztuce, swoje przykłady czerpią niemal wyłącznie z natury, ponieważ uczucie wzniosłości rozumieją wyłącznie jako reakcję. Wyobraźmy sobie jednak, że stajemy w obliczu ogromnej gotyckiej katedry – jest w tym również doniosła, przytłaczająca wielkość, przerażenie podmiotu oraz doświadczenie indywidualności, wzniosłości. Jednak na pewno jest ta katedra działaniem, najpotężniejszą ludzką kreacją sztuki, artystyczną reprezentacją uczucia wzniosłości. Tutaj dzieło i wzruszenie wypływają z tego samego źródła; to, co mnie zmusza do szacunku, to ostatecznie świadomość tożsamości z indywidualnością, narodem, ludźmi, twórczą władzą, która sama się tutaj ujawnia¹⁶.

Rosenberg tym samym umiejscowił wzniosłość w samym przedmiocie. W konsekwencji zdolność podmiotu do oparcia się wzniosłości, wykorzystując do jej kontroli samostanowienie oraz stan autonomii, zostaje stracona lub zaprzeczona. Zostaje przytłaczająca władza wielkości i monumentalności, kolektywnej woli, której podmiot musi ulec. Postawą jednostki w stosunku do tej kolektywnej władzy, w której centrum zgodnie z pojęciami myśli narodowosocjalistycznej stoi Führer, może być tylko akceptacja, zaufanie i posłuszeństwo. Jest to wzniosłość pozbawiona jednostkowego wymiaru wolności.

Heinrich Bessler, historyk muzyki, wykorzystał podobny argument w swoim pochodzącym z roku 1934 eseju *Schiller und die musikalische Klassik*. Twierdzi w nim, że już w niemieckim klasycyzmie w muzyce istniało „kolosalne napięcie” pomiędzy ideałem estetycznym a heroicznym¹⁷. Bessler pyta retorycznie o możliwość pogodzenia idealistycznego estetyzmu Schillera i Beethovena z poczuciem realizmu oraz heroicznej siły, które – z volkistowskiego punktu widzenia na sztukę

¹² Ibidem, s. 139.

¹³ Ibidem, s. 144–145.

¹⁴ Claus-E. Bärsch, *Das Erhabene...*, op. cit., s. 783.

¹⁵ I. Kant, *Dzieła zebrane...*, op. cit., s. 155.

¹⁶ A. Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1930, s. 421–422.

¹⁷ H. Bessler, *Schiller und die musikalische Klassik*, „Völkische Musikerziehung” 1934–1935 nr 1, s. 77–79.

i kulturę – mają zdecydowane pierwszeństwo nad estetycznym ideałem piękna i wewnętrzności (*inwardness*); i czy „siła postaci”, która, zdaniem Schillera, jest siłą sprawczą dla wszystkiego co wielkie i doskonałe w ludzkości, nie została właściwie złożona na ołtarzu piękna. Już sam sposób zadania pytania sugeruje odpowiedź na nie. Zdaniem Besselera wprowadzenie wzniosłości w celu dopełnienia piękna stanowiło próbę ustanowienia ideału heroicznego w obrębie myśli idealistycznej. Było to dla teoretyka koniec końców zaledwie wymówką; niewłaściwym wyjściem z trudności powstałych z typowego dla niemieckiego klasycyzmu napięcia pomiędzy ideałem artystycznym i heroicznym. Wrodzony indywidualizm estetyki klasycznej, zdaniem Besselera, nie był w stanie stworzyć sztuki, która mogłaby tworzyć i obejmować „niemieckiego człowieka (*den deutschen Menschen*) w jego całości”, ponieważ była ona niezdolna do wyznaczenia „reprezentacyjnej kultury dla całego narodu”. Porażkę poniosło kluczowe rozstrzygnięcie Schillera, Beethovena oraz Wagnera, nadające prymat jednostce nad wspólnotą. „Dzisiejsze”, dowodził Bessler, poszukiwanie „jedności między państwem a kulturą” ma odmienną podstawę i perspektywę. „Zasada estetycznej edukacji jednostki (jako drogi do kulturowo zespolonej wspólnoty) została obalona przez polityczne dokonania Adolfa Hitlera”. Państwo volkistowskie zespolone życiem narodu (*Lebenseinheit des Nations*) jest teraz nadrzędną zasadą – sztuka i kultura muszą z niej wyrastać, muszą podążać za państwem, które teraz nadaje sztuce „dokładniejszą receptę na jej wewnętrzne prawodawstwo”. (W tym miejscu Bessler rozmyślnie nadużył pojęcia wykorzystywanego przez Schillera). Nie ma tutaj miejsca na estetykę albo – by ująć to w inny sposób – każda estetyka musi być ugruntowana w polityce siły.

Swoją purystyczną jednostronnością, eliminując ze wzniosłości wszystkie elementy subiektywne i samokrytyczne oraz koncentrując się wyłącznie na monumentalności, przemocy, trwodze oraz abstrakcyjnej władzy, ideologia nazistowska wypaczyła oryginalną ideę z jej wyważonym stosunkiem pomiędzy subiektywnością a kolektywnością. Narodowosocjalistyczna wzniosłość przypominała ideologię polityczną nazistów w ogólności, przejawiającą się z jednej strony utratą elementów subiektywnych, a z drugiej przytłaczającą władzą kolektywnej woli – *Gemeinschaft* i *Volk* – z jej symboliczną reprezentacją w *Führerze*. Faszystowska reinterpretacja klasycznej tradycji muzycznej, a w szczególności dziedzictwa

symfonicznego od Beethovena do Brucknera, jest więc także wypaczeniem humanistycznego przesłania tych dzieł. (Dzieła symfoniczne Brahmsa stanowią ciekawy przykład częściowego oporu). Należy jednak omówić kluczowy problem: czy pierwsze ślady totalitarnego braku równowagi na niekorzyść subiektywności nie były już obecne w przeforsowanej, rewolucyjnej formie oraz w samym przesłaniu tych wielkich dzieł sztuki (na przykład w *V* i *IX Symfonii* Beethovena) oraz w ich wczesnej, nacjonalistycznej recepcji, które przygotowały grunt dla faszystowskiego użycia i nadużycia. W tym kontekście istotną kwestią byłoby również pytanie o bezproblemową dostępność mitycznego wymiaru dzieła Wagnera dla narodowosocjalistycznej interpretacji i użycia.

Narodowy socjalizm wielokrotnie wykorzystywał do przywoływania wzniosłości dwa pojęcia. Chciałbym je wprowadzić jako słowa kluczowe dla dwóch tematów następującej dyskusji. Po pierwsze, pojęcie „monumentalności” albo „wielkości”, rozumiane jako nacisk na wielkie formy, wykorzystanie wielkiej orkiestry i sił wokalnych; poważny i podniosły „ton” – w skrócie, symfoniczność jako wcielenie wzniosłości w muzyce. Po drugie, pojęcie „heroiczności” (w pewnym stopniu powiązane z pierwszym) jako szczególne nastawienie i treść wzniosłych dzieł. Pierwszy termin prowadzi do dyskusji o tworzeniu symfonii (czy w ogólności dzieł rozmiarów symfonicznych) w Trzeciej Rzeszy; drugi termin prowadzi do wszechobecnych w muzyce i poza nią uroczystości „ku czci bohatera”, a w szczególności do nazistowskiego kultu poległego bohatera, elementu nazistowskiej ideologii, który zdaniem Saula Friedländera, stał się obsesją¹⁸.

I

Powszechnie dziś wiadomo, że w muzyce symfonia, lub bardziej ogólnie symfonia, była modelowym gatunkiem powiązanim z doświadczeniem wzniosłości. Gatunek ten, po raz pierwszy odnotowany w encyklopedii Johanna Sulzera pod koniec XVII wieku, okazał się formujący dla całego XIX wieku zdominowanego przez model „formy jako procesu” i zasadę nakierowania na finał ogólnie rzecz biorąc oraz podniosły ton w szczególności. Przykła-

¹⁸ Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu: esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2011.

dy odnajdziemy w Beethovenowskich symfoniach oraz ich recepcji wśród kompozytorów. Również Wagnera, oprócz Beethovena, należy uznać w kontekście wzniosłości za kompozytora modelowego. Dramaty muzyczne Wagnera wraz z ich fabułą i librettami z pewnością posiadają silny wymiar symfoniczny. Naziści położyli specjalny akcent na dziedzictwo wzniosłości kultywowane przez Beethovena i Wagnera (próbowali również dołączyć do nich Brucknera). Zacytowane powyżej uwagi Hitlera o Wagnerze wykorzystują kategorie zaczerpnięte wprost z pojęcia wzniosłości zaadaptowanego na usługi polityki siły: „Postrzegamy Wagnera jako tak wielkiego artystę, ponieważ w swoich wszystkich dziełach ukazał on heroiczną istotę ludu, niemieckiego narodu. To, co heroiczne jest największe. Tego pożąda nasz naród”. Powtórzyć jeszcze inny cytat z Hitlera pochodzący z roku 1933: „Sztuka jest wzniosłą misją, która niesie w sobie zobowiązania do fanatyzmu”. Jasne jest, że ta estetyka – oczywiście ugruntowana politycznie – oraz kategorie wykorzystywane przez narodowych socjalistów do opisywania muzyki wyrosły z „wieku symfonii”, czyli wieku XIX. Co więcej, jak się przekonamy, nazistowska aplikacja tej koncepcji do praktyki artystycznej spowodowała poważne kłopoty po I wojnie światowej.

Koncepcja sztuki wyrażającej z konieczności politycznie ugruntowaną wzniosłość zaowocowała przymuszaniem kompozytorów do tworzenia monumentalnych kompozycji wyrażających program narodowosocjalistyczny. Żądanie to jednak pozostawało całkowicie anachroniczne, jeśli weźmiemy pod uwagę zasady artystyczne lat międzywojennych, a w szczególności lat 20., z ich silnym oporem przeciwko przywoływaniu jakichkolwiek elementów estetyki XIX-wiecznej. Niewątpliwie nazistowska estetyka politycznie uproszczonej wzniosłości w ogóle nie zgadzała się z wartościami młodszej generacji kompozytorów, w której talentów poszukiwała oficjalna biurokracja kulturalna.

Nie muszę szczegółowo wyjaśniać, dlaczego dla kompozytorów awangardy od lat 20. do lat 40. wzniosłość nie stanowiła kuszącej perspektywy na przyszłość. Dekady te zwracały się ku linearności i kontrapunktowi, a nie harmonii i barwie. Ironia i parodia były preferowanymi podejściami kompozytorskimi. W centrum twórczej aktywności znajdowały się muzyka użytkowa (*Gebrauchsmusik*) oraz kolektywne tworzenie muzyki (*Gemeinschaftsmusizieren*); następował powrót do muzyki barokowej oraz wczesnego klasycyzmu; rozkwitał

teatralny gatunek *Zeitoper*, w którym stosowano strategie kompozytorskie montażu czy kolażu; muzyka dnia codziennego osiągała coraz lepszą pozycję. Krótko mówiąc – lata 20. były świadkiem rozwoju przeciwnego symfoniczności i dramatyzmowi muzycznemu, co więcej, przeciwnego idei i postawie metafizycznej. Kompozytorzy i muzycy awangardy, pomimo trwałej popularności Beethovena czy Wagnera wśród szerokiej publiczności, ogłosili, zarówno w słowach, jak i w nutach, werdykt przeciwko artystycznym zasadom XIX wieku. Ideolodzy niemieckiego ruchu młodzieży również promowali ten pogląd. Już w komunikacie opublikowanym na łamach czasopisma z 1926 roku Heinrich Bessler – który, jak mogliśmy się przekonać, po kilku latach ogłosi, że humanistyczna utopia wiedeńskiego klasycyzmu dopełniła się w Adolfie Hitlerze – dał wyraz temu nowemu historycznemu paradygmatowi (a jego słowa noszą charakterystyczny Heideggerowski koloryt): „wydaje mi się dzisiaj decydujące, że tworzenie muzyki ponownie zakorzenia się w odwiecznej otchłani naszego jestestwa (*Dasein*) zamiast w rzadkich objawieniach czy rozrywcach”¹⁹. Głównymi patronami awangardowego ruchu są teraz raczej Bach i Mozart niż Beethoven i Wagner. „Młoda klasycyzacja” Busoniego, jego uwagi o „kąciuku ust” Beethovena należą artystycznie – chociaż z pewnością nie politycznie – do tego samego kręgu myśli²⁰.

Skupię się na jednym zagadnieniu, aby moja diagnoza sytuacji historycznej była klarowna. Będzie nim dążenie do symfonii jako artystycznego wyrazu wielkiego i wszechmocnego państwa nazistowskiego oraz jego promiennej przyszłości²¹. W roku 1934 krytyk muzyczny Hermann Ambrosius opublikował programowy artykuł zatytułowany *Die Moderne Sinfonie im Deutschen Musikleben*. Był to typowo faszystowski, donosicielski tekst. Punkt wyjścia dla Ambrosiusa stanowiła rzeczowa uwaga o nieaktualności dla kompozytorów i dyrygentów czysto instrumentalnej symfonii. Po czym stanowczo potępił fakt, że „jedeny gatunek wyłącznie niemieckiego pochodzenia” nie jest kultywowany w jego *Deutschland der Bewegung*,

¹⁹ H. Bessler, *Kritische Bemerkung*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1926–1927 vol. 7, s. 381.

²⁰ F. Busoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, s. 275–279.

²¹ W tym miejscu chciałbym podkreślić znaczenie wystąpienia A. Riethmüllera z roku 1981 na międzynarodowym kongresie muzykologicznym w Bayreuth. Zob. *Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 1981*, Kassel 1984, s. 179–180.

czyli nazistowskich Niemczech²². Zdaniem Ambrosiusa główną przyczyną tego zaniechania leży w „przesadnym zainteresowaniu wytworami artystycznymi obcego pochodzenia oraz przecenianiu formalnych i stylistycznych elementów z obcych ras (*fremdrassige Form- und Stilelemente*)”. Ambrosius potępiał upatrywania przez niemieckich kompozytorów wzorców w Strawińskim i Bartóku oraz w małych formach (*Kleinformen*) „romańskiego ludu” (*Romanischer Völker*), konkludując w następujący sposób: „Samorefleksja wymagana od niemieckich kompozytorów przez liderów Trzeciej Rzeszy nieodzwrotnie poprowadzi artystów do symfonii – najlepszego i najpiękniejszego dzieła czysto niemieckiego ducha”. Wzorcem dla współczesnej symfonii nie był dla niego jednak Beethoven, lecz Wagner ze swoim dramatem muzycznym. Dla Ambrosiusa styl symfoniczny Beethovena nie jest niczym więcej niż 4-częściową suitą, a zatem stylem odpowiadającym zasadzie opery podzielonej na numery. Natomiast wielka symfonia narodowosocjalistyczna powinna być przekomponowana, osiągając całkowitą jedność w rodzaju Wagnerowskich wzorców. W ideologicznym akapicie kończącym esej czytamy:

Żyjemy w wielkich czasach. Tysiącletnia walka niemieckiego narodu o jedność nareszcie powiodła się. Na skrzydłach tej ogromnie szczęśliwej myśli kreatywni muzycy naszych czasów są wezwani do tworzenia monumentalnych dzieł, które wielokrotnie będą prowadzić niemiecki lud do jego wrodzonego władania w świecie, ku niemieckiej duszy; które nieustannie będą poruszać, gdyby błahostki, samouwielbienie i próżność zagrażały stłamszeniem niemieckiej duszy. Nie tylko dramat muzyczny przynależy do tego rodzaju monumentalnych dzieł [...], ale również symfonia, która w o wiele bardziej czysty i bezpośredni sposób nadaje kształt emocjonalnemu życiu niemieckiej duszy i otwiera w niej zrozumienie do tego rodzaju muzyki, która potrafi wzbudzić poznanie i miłość do niemieckiej duszy²³.

Politycy odpowiedzialni za kulturę Trzeciej Rzeszy bez wątpienia z utęsknieniem wyczekiwali monumentalnych

dzieł opisywanych przez Ambrosiusa, takich, które dałyby dostrzegalny i słyszalny dowód twórczego potencjału narodowego socjalizmu. Podczas zjazdu partyjnego w Norymberdze w 1938 roku Hitler określił symfonię w jej volkistowskim, kolektywnym charakterze mianem *musikalische Ode der Gegenwart* – muzycznej ody współczesności. Nie był to taki najgorszy termin, jeśli będziemy pamiętać, że około roku 1800 teoria ody była wzorem dla powstającej teorii symfonii²⁴. Lecz pomimo wielu prób, w tym symfonii stworzonych przez takich kompozytorów, jak Johann Nepomuk David, Paul Graener, Friedrich Jung, Julius Klaas, Ernst Gernot Klussmann, Otto Leonhardt, Josef Rauch, Max Trapp i Hans Wedig, nigdy nie powstała wzniosła narodowosocjalistyczna symfonia napisana w monumentalnym duchu Beethovena i Wagnera, która przetrwałaby próbę historii. Większość z tych dzieł podąża za archetypiczną fabułą XIX-wiecznej symfonii Beethovenowskiej, co potwierdzają relacje i recenzje z premierowych wykonań. Na przykład w pierwszych trzech symfoniach Otto Leonhardta „panuje monumentalność”; tematy „rozpóścierają się szerokimi łukami”²⁵, wszystkie cztery części *III Symfonii* ukazują „przeciwnie bieguny *Kampf und Sieg*”; a ostatecznym celem procesu formalnego jest finał: „pełne dramatyizmu zagęszczenia, odwołania do motywów pierwszych części, a potem – osiągnięty siłą – triumfalny hymn wybawienia”²⁶. Zakończenie symfonii utwierdziło ideologiczną perspektywę krytyka na cały gatunek. W ten sam sposób *II Symfonia* Juliusa Klaasa umożliwiła krytykowi wykorzystanie swojego ideologicznie zabarwionego słownika: *allegro appassionato* rozpoczyna się „od heroicznych napięć, później akordy porozrzucane w niskim rejestrze instrumentów dętych drewnianych i blaszanych wprowadzają melancholię i powagę”; w ostatniej z trzech części „sygnały w trąbce przygotowują finałową gradację ekspresyjną i zamykają całość harmonijnym zakończeniem”²⁷. Krzepiący model *per aspera ad astra* ukształtował również słownictwo wykorzystane do opisanie treści i formy *II Symfonii B-dur* Friedricha Junga. Dzieło zmieniające

²² Nacjonalistyczne roszczenie do niemieckiej genezy symfonii sięga wstecz początków XIX wieku. Zob. np. „wspaniała symfonia na wielką orkiestrę, za którą świat powinien dziękować Niemcom” [b.n.a.], *Merkwürdige Novität*, „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1806 nr 39, s. 616.

²³ H. Ambrosius, *Die moderne Sinfonie im deutschen Musikleben*, „Deutsche Musikzeitung” 1934 nr 35, s. 36–37. Składam podziękowania Karen Painter za zwrócenie mi uwagi na ten artykuł.

²⁴ W. Korte, *Neue Symphonie von J.N. David*, „Deutsche Musik-kultur” 1938–1939 vol. 3, s. 58.

²⁵ E. Krieger, *Ein Werkleben: Otto Leonhardt*, „Musik-Woche” 1939 nr 7, s. 117–118.

²⁶ C. Heinzen, *Leonhardt-Uraufführung in Düsseldorf*, „Musik-Woche” 1939 nr 7, s. 153–154.

²⁷ *Sinfonie von Julius Klaas in Witten aufgeführt*, „Musik-Woche” 1939 nr 7, s. 268.

się od pierwszej części – jak jednoznacznie usłyszał to pierwszy recenzent w 1942 roku – między ekspresją „głębokiej depresji i niepewnej nadziei” osiąga finał, który prowadzi „w potężne, hymniczne rozszerzenie wyrazu ku obszarowi budujących i podniosłych uczuć narodowych”²⁸.

Oczywiście, odkąd Czajkowski i Mahler wspólnie zakwestionowali i ostatecznie porzucili tę optymistyczną, XIX-wieczną regułę dotyczącą intencji symfonicznych, to jej ożywienie po I wojnie światowej wydawało się być skazane na porażkę. Kompozytorzy bliżsi pulsu historii muzyki, a jednocześnie motywowani politycznie do włączenia się w poszukiwanie narodowosocjalistycznej symfonii, próbowali odnaleźć rozwiązania innego rodzaju. Dobrym przykładem jest tutaj Johann Nepomuk David. Jego propozycją było połączenie intencji wzniosłej symfoniki oraz podniosłego charakteru gatunku orkiestrowego z neoklasycznym ukierunkowaniem swojej epoki muzycznej ku polifonii. *I Symfonia* Davida, która swoją premierę miała w 1938 roku w Münster pod batutą Hansa Rosbauda, w opinii Wenera Kortego – historyka muzyki i krytyka oraz od początku narodowego socjalisty – odzwierciedla ogólnie nadejście nowej „kultury muzyki niemieckiej”. Będzie się ona opierać – zgodnie z przesyconym ideologicznie językiem Kortego – na „niemieckiej i nadciągającej w Europie zmianie” ku „duchowej postawie wyrażającej «my» w sztuce i życiu”, „kulturze muzycznej, która angażuje się w służbę wspólnocie oraz poszukuje symboli muzycznych dla ponadosobistych wartości niemieckich”. Korte wątpił czy gatunek symfoniczny, który jest dla niego przede wszystkim kwestią XIX-wieczną i dlatego w swoich najbardziej ambitnych dziełach z przełomu wieków postrzegany jako „indywidualistyczny” i „skupiony na sobie”, będzie zdolny odpowiedzieć na „volkistowski” wymiar narodowosocjalistycznych Niemiec. Korte za „elementy postępowe” w symfonii Davida uważał: „rygoryzm materiału tematycznego”, „racjonalną, bezosobową konstrukcję polifoniczną”, „tendencję ku prostym formułom diatonicznym”, ogólnie – „powrót do czysto muzycznych procesów [i] wyrzeczenie się nastroju (*Stimmung*) i innej figuratywnej obrazowości”. W istocie, koncepcja Davida – będąca odpowiedzią na wymagania polityki kulturalnej narodowego socjalizmu – zawiera rekonfigurację symfonii

zgodnie z duchem polifonii i epoki polifonicznej. Korte docenił ideę Davida, aczkolwiek w *I Symfonii* dostrzegł jedynie jej częściowe urzeczywistnienie²⁹.

Odbiór przez krytykę *II Symfonii* Davida, wykonanej po raz pierwszy w 1939 roku w lipskim Gewandhausie pod batutą Hermanna Abendrotha, był jeszcze lepszy. Hans Georg Bonte zachwalał fakt, że „mocno kształtując się napięcia pomiędzy wyjątkowo niezwykłym wskrzieszeniem konwencji wczesnych Niderlandczyków oraz popularno-swawolną żywiołowością twórczą są jednoznacznie rozstrzygnięte na korzyść artystycznej duchowości”. Zdaniem Bontego celem tej symfonii „nie jest symfoniczne przetworzenie tematów, ale ich połączenie jako części technicznie doskonałej, chociaż pozbawionej zmysłowości, passacaglii. Wszystkie tematy przechodzą w niej zgodnie z hierarchią interwałów od unisono do oktawy w kanonie i w podwójnym kontrapunkcie”³⁰.

Historyk muzyki i działacz narodowego socjalizmu, Josef Müller-Blattau, w relacji z międzynarodowego festiwalu muzycznego w Baden-Baden z roku 1937 zajmuje się podobnymi kwestiami przy okazji dyskusji wywołanej wykonaniem *V Symfonii* op. 33 Maxa Trappa³¹. Müller-Blattau zastanawiał się, czy dawna „indywidualistyczna” treść symfonii, dawne środki ekspresji i formy, wciąż mają zdolność dźwigania konstrukcji muzycznych. Czy istnieją oznaki sytuacji, w której nowa treść może zmienić dotychczasowe środki tworzenia symfonii? Autor twierdził, że partytury symfonii w rodzaju *Piątej* Trappa ogłaszają koniec niemieckiej tradycji klasyczo-romantycznej. Według Müllera-Blattaua nowy język symfoniczny

²⁹ W. Korte, *Neue Symphonie...*, op. cit.

³⁰ H.G. Bonte, *Eine neue Joh. Nep. David-Sinfonie*, „Musik-Woche” 1939 nr 7, s. 103.

³¹ J. Müller-Blattau, *Zweites Internationales Musikfest in Baden-Baden: Grundsätzliches als Bericht und Erörterung*, „Deutsche Musikkultur” 1937–1938, s. 54–60; na temat *sinfonische Problem*, zob. s. 57–59. W liście z 4 stycznia 1937 do *Reichskulturwalter* H. Hinkela, Leuckart, wydawca Trappa, okrzyknął *V Symfonię* mianem „realizacji stylu muzycznego, którego wyczekuje się jako wyrazu naszych czasów” oraz „istotnego wkładu w międzynarodową pozycję nowej muzyki niemieckiej” (Bundesarchiv Berlin, Reichskulturkammer 2300,teczka 0194, dokument 27). Już w 1935 roku R. Oboussier napisał o *Koncertcie na orkiestrę* op. 32 Trappa: „Bez żadnego przymusu Trapp odnalazł swoją drogę, na której dziedzictwo przeszłości może być kontynuowane przez wpływ na to, co nowe. Styl polifoniczny nowego klasycyzmu, w którym to trzyczęściowe dzieło dołącza do starań młodszych i najmłodszych, jednocy mocno linearno-melodyczną siłę ruchu z naturalną wyobraźnią brzmieniową” („Deutsche Allgemeine Zeitung” 1 października 1935). Ocena Müllera-Blattaua z pewnością nie zgadza się z ogólnym historycznym umiejscowieniem muzyki Trappa zarówno przez wydawcę, jak i krytyka.

²⁸ A. Würz, *Musik in München*, „Zeitschrift für Musik” 1942 nr 109, s. 306.

rozwinął się w obrębie zachodnioeuropejskiej kultury muzycznej poprzednich dwudziestu lat reprezentowanej w Baden-Baden przez kompozytorów różnych europejskich nacji: Arthura Blissa z Anglii, Henry'ego Barrauda z Francji, Włochów – Alfredo Casellę i Gian Francesco Malipiero, Węgra Belę Bartóka. W tym kontekście nie został wspomniany żaden niemiecki kompozytor. Ogólne nastawienie estetyczne Müllera-Blattaua jest jednak klarowne: jest nim neoklasycyzyzm lat 20., od którego oczekuje się – również w Niemczech – przededefiniowania oraz odnowy gatunków symfonicznych.

Korte i Müller-Blattau, dwaj narodowosocjalistyczni historycy muzyki, uchodzą tutaj za krytyków symfonicznych nowości, tym samym próbują pośredniczyć z jednej strony pomiędzy estetyką narodowosocjalistyczną przeładowaną ideami pochodzącymi z XIX wieku, a z drugiej strony z artystyczną postawą dominującą w latach 20. i 30., nie tylko w Niemczech, ale w całej Europie. (Godny uwagi jest fakt, że w centrum nazistowskich Niemiec europejskie spojrzenie na artystyczne wartości, wypowiedane przez dwóch akademików będących zadeklarowanymi nazistami, mogła być promowana jako norma). Oficjalna polityka kulturalna nazistów dotycząca wzniosłych dzieł symfonicznych, zestawiona ze współczesnymi wzorami, była jednakże anachroniczna.

II

Zinstytucjonalizowana w rytuałach, świętach, symbolach z ich materialnymi przyległościami – od samych przestrzeni upamiętnienia i ich swoistego układu architektonicznego do programów oraz książek pamiątkowych dla powiązanych ze sobą uroczystości – nazistowska obsesja śmierci została obszernie opisana przez następujących badaczy – Volkera Ackermanna, Sabinę Behrenbeck i Klaus Vondunga³². Ich rozprawy przynoszą niestety niewiele informacji na temat wykorzystania muzyki w kulcie bohaterów, przewidzianej dla niej funkcji oraz

³² V. Ackermann, *Nationale Totenfeiern in Deutschland*, Stuttgart 1990; S. Behrenbeck, *Der Kult um die toten Helden: Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, Vierow 1996; K. Vondung, *Magie und Manipulation: Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971. Narodowosocjalistyczny kult śmierci i jego ideologiczne rytuały mają bogatą prehistorię, która sięga daleko wstecz w XIX i odnosi się do różnych dziedzin sztuki, od architektury do muzyki. Kwestia ta powinna być dyskutowana wyłącznie w szerszym kontekście.

rzeczywistego oddziaływania. Niemniej, w bibliotekach spoczywa mnóstwo kompozycji dla różnych form narodowosocjalistycznych rytuałów śmierci. Są to rzecz jasna głównie kantaty, a przy tym w większości dzieła drugorzędnej jakości kompozytorskiej. Wiele z nich stanowi narodowosocjalistyczną *Gebrauchsmusik*, chociaż inne utwory odznaczające się ogromnym aparatem wykonawczym (z wielką orkiestrą, śpiewakami-solistami, chórami), uroczystym charakterem oraz symfonicznym nastawieniem muzyki dowodzą ambicji urzeczywistnienia sztuki najwyższej jakości.

Posiadające dedykację „*In die Hände des Führers*” *Deutsches Heldenrequiem* op. 4 Gottfrieda Müllera jest jednym z dzieł o wielkich aspiracjach³³. Premiera przygotowana przez Karla Elmendorffa w 1934 roku była oczywiście szeroko odnotowanym publicznym sukcesem, podobnie jak ponowne wykonanie po trzech latach. Początek utworu jest widoczny w przykładzie nutowym nr 1. Słyszymy fakturę typową dla dzieł sakralnych: powtarzane oktawy w basso ostinato są tłem dla kontrpunktycznie ułożonych głosów orkiestry lub chóru wspólnie przebiegających w uroczystym tempie. Wstęp ten można porównać do *Mszy d-moll* Brucknera, chociaż oczywistym i raczej bezpośrednim źródłem inspiracji było *Niemieckie requiem* Brahmsa. Trudno zakwestionować pokrewieństwo w muzyce oraz właściwie już w samym tytule. Podobnego rodzaju fakturę odnajdziemy również w dziełach czysto instrumentalnych, które mogły posłużyć za wzorzec: repetycje oktawowo-symbolizujące „los” oraz gęste, dysonujące chromatyzmy wyższych głosów przywodzą na myśl *I Symfonię* Brahmsa, a poruszająca się linia basu *V Symfonię* Brucknera (która swój wzór sama miała w rozpoczęciu *Requiem* Mozarta³⁴). Ewidentnie wszystkie powiązania intertekstualne z przeszłością wskazują na utwory symfoniczne o wzniosłym charakterze. Podobnego rodzaju rozwiązania

³³ G. Müller urodził się w roku 1914, studiował kompozycję u D.F. Toveya (w 1931 roku w Edynburgu) oraz u K. Straubego i C.A. Martienssena (w 1932 roku w Lipsku); od 1942 wykładał kompozycję w lipskiej Hochschule für Musik. Zakończona sukcesem premiera *Heldenrequiem* miała miejsce w roku 1934 podczas *Tonkünstlerfest* zorganizowanego przez Allgemeiner Deutscher Musikverein w Wiesbaden. Zob. E. Levi, *Music in the Third Reich*, New York 1994, s. 90. Na temat pozbawionej skrupułów postawy Müllera w promowaniu własnych dzieł – zob. F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, s. 234–241.

³⁴ R. Brinkmann, *Kraftvolle Musik. Über Bruckners Fünfte*, [w:] „Berliner Philharmoniker Orchester: Programmhefte” 1995/1996 nr 12 (styczeń 1996), s. 7–11.

kompozytorskie co zastosowane w *Heldenrequiem* Müllera były wykorzystane na początku kantaty *Den Gefallenen* (1940) Hansa Ferdinanda Schaub (przedstawionym w przykładzie nr 2) oraz *Deutsches Helden-Requiem* (1937) Hermanna Erdlena, w którym, jak się wydaje, jeszcze dokładniej została przywołana *I Symfonia* Brahmsa (przykład nutowy nr 3)³⁵.

Co oczywiste, obie kompozycje są zdecydowanie mniej ambitne niż szeroko zakrojone requiem Müllera. Rozpoczyna je monumentalna 4-głosowa fuga w wolnym tempie, po której następuje szybka druga fuga przerywana przez odcinki homofoniczne – gdy fuga powraca, pojawiają się w niej nowe tematy (aczkolwiek nie przechodzi ona w prawdziwą fugę podwójną), a następnie zostaje rozbudowana przez wejście w fortissimo chorału *Christ lag in Todesbanden* w trąbkach i w puzonach. Kolejna szybka fuga ma miejsce po wzburzonym solo tenora; jest ona bardziej zwiewna i klarowna, niemal w stylu koncertującym; w jej drugim głosie pojawia się nowy kontrapunkt, wreszcie na końcu powraca wolny wstęp i fuga otwierająca dzieło, utrzymując w ten sposób całość w solidnych ramach. Język muzyczny tego świeckiego requiem jest nader skomplikowany – linie kontrapunkcyjne są niezmiernie wykrzywiane przez kroki chromatyczne, orkiestrowa faktura jest gęsta i przeładowana, a ciągłe dążenie do osiągnięcia kolejnego punktu kulminacyjnego owocuje nieustannym parciem ku skrajnościom. W każdym taktie słyszalna jest podjęta przez 21-letniego kompozytora próba twórczenia w podniosłym stylu. Brakuje tutaj dyscypliny, zdolności ujarznienia wybujałej wyobraźni, zapewne nawet w ogóle poczucia lirycznej refleksyjności. Jednakże jest zrozumiałe, dlaczego Müller był spośród wszystkich kompozytorów młodą nadzieją nazistów, a Hitlera w szczególności. Gertruda Hindemith w liście z 15 marca 1939 roku skarżyła się swojemu mężowi, że ludzie wszędzie dyskutują na temat „wielkiego symfonika Müllera”.

Goebbels natomiast nazwał jego muzykę „zanadto polifoniczną”³⁶.

Uroczystości ku czci poległych bohaterów ruchu narodowosocjalistycznego były zaplanowane i regulowane w sposób porównywalny do liturgii kościelnej. Dla bardziej kompletnego obrazu niezbędne byłoby tutaj wprowadzenie rozróżnienia zgodnego z funkcją różnych *Todesmusiken*. Biorąc pod uwagę muzykę, niezbyt skomplikowane, ale podstawowe, jest rozróżnienie między potpourri a oryginalnymi kompozycjami. Potpourri byłoby połączeniem istniejącej muzyki w rodzaju marsza żałobnego z *Eroiki*, uwertury *Coriolan* czy marsza żałobnego ze *Zmierzchu Bogów* i popularnej pieśni *Ich hatt' einen Kameraden* (*Miałem towarzysza*).

Oryginalne kompozycje opierały się na sekwencji istniejących tekstów (jak utwór Schaubego) lub nowo ułożonych (jak requiem Müllera). Teksty oraz ich język były punktem wyjścia dla interpretacji muzycznej. Były one często podobne w charakterze (słowach, zdaniach i składni) do konstrukcji biblijnych; do pewnego stopnia przerabiały również ograniczoną liczbę obrazów. Przykładem może być tekst Klausa Niednera napisany do *Heldenrequiem* Müllera: *die da kampfen weil sie leben und die da sterben weil sie kampfen* („ci, którzy walczą ponieważ żyją oraz ci, którzy giną ponieważ walczą”), który wzorował się na paralelizmach biblijnych. *Morgenrot* (zorza), miecz, „święta ziemia”, ojcowie i znaki ognia należały do rozpowszechnionych obrazów. Z kolei *Was ist gewaltiger als der Mann* („Co jest potężniejsze niż człowiek?”) przekształca słynny wers *Antyfony* Sofoklesa³⁷.

Wydaje się, że dzieła Müllera i Schaub są skomponowane bez spójności z zalecanymi formami muzycznymi. W przeciwieństwie do *Totenfeier* na wielką orkiestrę Cesara Bresgena, która podążała za „3-częściową formą żałobną: muzyka – przemówienie – muzyka”, opisaną przez Volkera Ackermanna jako najważniejszy model dla narodowych egzekwii³⁸. Fanfary rozpoczynają całość,

³⁵ H.F. Schaub (1880–1965) studiował kompozycję u I. Knorra, E. Humperdincka oraz A. Mendelssohna; od roku 1915 do przejścia na emeryturę wykładał kompozycję w *Vogtsche Konservatorium* w Hamburgu. Zob. J. Achtelik, *Zwei Kantaten von Hans Ferdinand Schaub: „Der Gefallenen” und „Ein deutsches Tedeum”*, „Zeitschrift für Musik” 1942 nr 109, s. 400–402. Nagrodą za obie kompozycje było nadanie przez miasto Hamburg Schaubowi pozycji *Staatskomponist*; tytuł ten wiązał się z wynagrodzeniem, które umożliwiło Schaubowi poświęcenie się wyłącznie kompozycji. H. Erdlen (1893–1972) był nauczycielem muzyki i kompozytorem żyjącym w Hamburgu.

³⁶ List G. Hindemith jest przechowywany w Instytucie im. P. Hindemitha we Frankfurcie nad Menem; uwaga Goebbelsa zob. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II: Diktate 1944–1945*, vol. 16, München 1993–1996. Dziękuję Karen Painter za dostarczenie mi tej informacji. [Polska edycja dzienników nie zawiera cytowanego fragmentu – S.W.]

³⁷ [Wers z *Antyfony*, na który wskazuje R. Brinkmann, w tłumaczeniu na język polski brzmi następująco: „*Tak wiele jest sił natury, lecz nic nie przewyższa siły człowieka*”. Zob. Sofokles, *Antygonia*, przeł. R.R. Chodkowski, Warszawa 2004, s. 104 (wers 333–334) – S.W.]

³⁸ V. Ackermann, *Nationale Totenfeiern...*, op. cit., s. 260.

In die Hände des Führers!

Deutsches Heldenrequiem

für vierstimmigen gemischten Chor
und großes Orchester

Worte von Klaus Niedner

Gottfried Müller, Op. 4
Klavierauszug vom Komponisten

Ziemlich langsam, nach und nach etwas bewegter

molto rit.

Przykład 1. Gottfried Müller, *Deutsches Heldenrequiem*

DEN GEFALLENEN

Eine Kantate für Soli, Chor und Orchester

1. Einleitungschor (5stimmig)

Worte von Walter Flex

Hans Ferdinand Schaub

Schleppend

Orchester

A Sehr feierlich

Sopran
Ihr to-ten Brü-der, jen-seits der

Alt
Ihr to-ten Brü-der, jen-seits der

Tenor
Ihr to-ten Brü-der, jen-seits der

Bass
Ihr to-ten Brü-der, jen-seits der

A Sehr feierlich

Przykład 2. Hans Ferdinand Schaub, *Den Gefallenen*

Dem Gedenken der Gefallenen

Deutsches Heldenrequiem

(Alfred Thieme)

Hermann Erdlen

flüchtig schreitend

Va-ter-land, Va-ter-land!

der - ne sich - se selbst ge-schrei-ten aus den Schre-imen

Przykład 3. Hermann Erdlen, *Deutsches Heldenrequiem*

potem następuje powolna, melodyjna część instrumentalna, mająca swoją kulminację w pełnym brzmieniu orkiestry. Po pierwszej części następuje przemówienie. Druga część wykorzystuje, śpiewaną przez wszystkich uczestników tworzących wspólny chór (ad libitum), pieśń *Ich katt' einen Kameraden*, która była eksponowana niemal podczas wszystkich pogrzebów i ceremonii upamiętniających. Szybsza część trzecia prowadzi wprost do dynamicznej kulminacji, która zamyka ceremonię fanfarami na samym końcu.

Oprócz dzieł specjalnie przewidzianych do wykonania podczas oficjalnych narodowosocjalistycznych pogrzebów czy ceremonii upamiętniających, temat poległych bohaterów był nieodłącznym elementem wielu „samodzielnych” kompozycji. *Führerworte* Gottfrieda Müllera, kompozycja na chór mieszany i wielką orkiestrę do słów Adolfa Hitlera³⁹, zawiera jedną część wyłącznie instrumentalną – *Totenandacht*. Rozpoczyna się ona podtrzymywanym w kilku oktavach dźwiękiem *b* – fakturą szerokokresową, która jest dobrze znanym środkiem z powolnych wstępów symfonicznych. „Kantata narodowa” *Ewiges Volk (Odwieczny naród)* op. 45 z 1939 roku zawiera *Totenklage (Oplakiwanie poległych)*, w którym w partii kontrabasów i instrumentów perkusyjnych wykorzystano motyw losu z *V Symfonii* Beethovena; w części *Totenhörung (Uczczenie poległych)* kompozytor posługuje się patetycznym brzmieniem zespołu instrumentów dętych i organów oraz serią równoległych kwint i oktav w celu uproszczenia faktury. Wspomniana już *II Symfonia B-dur* Friedricha Junga, opatrzona przez kompozytora programowymi tytułami przedstawiającymi lata pomiędzy „Niemcami w roku 1918” a „Niemcami w roku 1933”, upamiętniała w swojej drugiej części *Heldengedenken* – żołnierzy oraz członków partii, którzy zginęli podczas I wojny światowej oraz w czasie *Nationalsozialistische Kampfzeit* (narodowosocjalistycznego okresu walki, 1919–1933). (Jej trzecia część – *Totentanz* – próbuje wyszydzić demokratyczny system parlamentarny Republiki Weimarskiej). Przede wszystkim, nawet dzieło zadedykowane uczczeniu

radosnego spotkania „młodych ludzi ze świata” – *Olympische Festmusik* Wenera Egka, na Igrzyska Olimpijskie w Berlinie w 1936 roku – zawierało w części trzeciej *Totenklage* (a poprzedzał ją *Waffentanz*). Jej główna melodia, grana przez obój i rożek angielski, ma przywołać melancholię w sposób bardzo podobny do tego, jak głos rożka angielskiego pobrzmiewa dalekim echem rozległego pejzażu z *Largo* z *Symfonii z Nowego Świata* Dworzaka. Jakkolwiek linia melodyczna skomponowana przez Egka nigdy nie uzyskuje jakości ekspresyjnej swojego symfonicznego wzorca. Na tle aluzji do Dworzaka synkopowany rytm melodii przywołuje tradycję ludową, która z pewnością nie była niemiecka. O dziwo, żaden narodowosocjalistyczny krytyk nie zaprotestował.

Szczegółowy wkład muzyki w kult poległych bohaterów, ceremonie upamiętniające oraz zrytualizowane formy tego typu obrzędów wymaga dalszych badań i opracowań. W wypracowaniu modelu dla poszukiwań pomocne mogą być doświadczenia dyscyplin sąsiednich. Sztuki wizualne proponują podwójny wzorzec analiz: dzieł samodzielnie wywołujących wzniosłość dla celów narodowosocjalistycznej liturgii politycznej oraz dzieł przedstawiających i interpretujących takie rytuały⁴⁰. Pochodzący z roku 1940 obraz Paula Hermanna *Die Fahne (Flaga)* przedstawia wzniosłość samą swoją kompozycją oraz ukazuje wzniosłą sytuację w sposób niemal fotograficzny: umundurowanych członków partii eskortujących flagę, którzy maszerują wzdłuż ulicy z umieszczonymi po bokach słupami dźwigającymi wielkie znicze. W górę buchają z nich płomienie, a chmury dymu pokrywają upiorne miejsce i stojących wzdłuż ulicy widzów przedstawionych z rękami wyciągniętymi w nazistowskim salucie⁴¹. Ten obraz wykorzystuje całkiem sporo elementów inscenizowanych rytuałów stosowanych w nazistowskiej propagandzie: światło i ciemność; ogień i dym, teatralną scenerię wewnątrz pozornie monumentalnej architektury; uroczyste, niemal religijne uwielbienie flagi; wojskowy wygląd oraz szyk marszowy. Malowidło

³⁹ W liście z 3 marca 1938 szef kancelarii Hitlera przekazał Müllerowi, że „mógłby sprawić ogromną przyjemność Führerowi pisząc dla niego uroczystą muzykę na otwarcie corocznych zjazdów Partii” (Bundesarchiv Berlin, Reichkulturkammer 2300,teczka 0128, dokument 26). Müller zaoferował pierwszą część swojej niedokończonych kantaty. Oczywiście, plan się nie powiódł. Kantata miała swoją premierę nie wcześniej niż w kwietniu 1944 roku; zob. F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, op. cit., s. 237–239.

⁴⁰ Literatura na temat architektonicznych monumentów ku czci poległych jest bogata i znacząca. Zwięzłe omówienie zagadnienia zob. B. Hinz, *Das Denkmal und Sein Prinzip. Katalog der Ausstellung Kunst im Dritten Reich: Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt am Main 1979, s. 217–219. Szczególnie interesujące są *Totenburgen* (mauzolea) zaplanowane przez architekta Wilhelma Kreisla. Zob. *Wilhelm Kreis: Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, red. W. Nerdinger, E. Mai, München 1994, zwłaszcza s. 156–167.

⁴¹ Reprodukacja obrazu znajduje się w tle okładki książki Sabiny Brehebeck, *Der Kult um die toten Helden*.

Hermannu zdaje się przywoływać monachijskie uroczystości z 9 listopada 1937 roku upamiętniające *Toten der Bewegung*, członków ruchu narodowosocjalistycznego, którzy zginęli w roku 1923 pod Feldherrnhalle⁴². Ta uroczystość wraz ze swoimi wzniosłymi rytuałami została jednak najlepiej przedstawiona w filmie *Für uns* z roku 1937. Wyraża on zarówno fascynację mistrzowsko za-inscenizowanym wydarzeniem scenicznym, jak i uczucie przerażenia w obliczu budzącej grozę demonstracji militarnej władzy. Muzyka nie odgrywa istotnej roli w tej uroczystości, jedynie *Horst-Wessel-Lied* została odtworzona przez głośniki na przemian z odczytywanymi nazwiskami nazistowskich bohaterów. Ale jeden dźwięk zapada głęboko w pamięć wraz z jednym specyficznym ujęciem kamery. Był nim głuchy stukot wojskowych butów umundurowanych formacji narodowosocjalistycznych maszerujących równym krokiem. A kiedy – na zaledwie kilka sekund – kamera robi zbliżenie na długie, ciężkie i brutalnie stąpające nogi w czarnej skórze, które wydają się być oderwane od jakiegokolwiek istoty ludzkiej, dreszcz niepokoju, a nawet lęku rozchodzi się po całym ciele. W tej chwili obraz i dźwięk wydają się przedstawiać abstrakcyjną, anonimową, kolektywną siłę grożącą rozdeptaniem każdej indywidualnej myśli czy głosu – tak jakby przez symboliczny moment wzniosłe narodowosocjalistyczne wydarzenie ukazało prawdziwą twarz – swoją skłonność do przemocy i okrucieństwa.

Przełożył Sławomir Wieczorek

Przekład przejrzał Bogusław Raba

BIBLIOGRAFIA

- Achtelik Josef, *Zwei Kantaten von Hans Ferdinand Schaub: „Der Gefallenen” und „Ein deutsches Tedeum”*, „Zeitschrift für Musik” 1942 nr 109.
- Ackermann Volker, *Nationale Totenfeiern in Deutschland*, Klett-Cotta, Stuttgart 1990.
- Ambrosius Hermann, *Die moderne Sinfonie im deutschen Musikleben*, „Deutsche Musikzeitung” 1934 nr 35.
- Bärsch Claus-Ekkehard, *Das Erhabene und der Nationalsozialismus*, „Merkur” 1989 vol. 43.

⁴² Zob. P. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991, s. 219–221.

- Behrenbeck Sabine, *Der Kult um die toten Helden: Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, SH-Verlag, Vierrörow 1996.
- Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1981*, Bärenreiter, Kassel 1984.
- Bessler Heinrich, *Kritische Bemerkung*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1926–1927 vol. 7.
- Bessler Heinrich, *Schiller und die musikalische Klassik*, „Völkische Musikerziehung” 1934–1935 vol. 1.
- Bonte Hans Georg, *Eine neue Joh. Nep. David-Sinfonie*, „Musik-Woche” 1939 nr 7.
- Brinkmann Reinhold, *Kraftvolle Musik. Über Bruckners Fünfte*, [w:] „Berliner Philharmoniker Orchester: Programmhefte” 1995/1996 nr 12 (styczeń 1996).
- Brinkmann Reinhold, *The Distorted Sublime: Music and National Socialist Ideology – A Sketch*, [w:] *Music and Nazism: Art under Tyranny, 1933–1945*, red. Michael H. Kater, Albrecht Riethmüller, Laaber Verlag, Laaber 2003.
- Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei piękna i wzniosłości*, przeł. Piotr Graff, PWN, Warszawa 1968.
- Busoni Ferruccio, *Von der Einheit der Musik*, Hesse, Berlin 1922.
- Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II: Diktate 1944–1945*, vol. 16, K. G. Saur, München 1993–1996.
- Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu: esej o kiczu i śmierci*, przeł. Marcin Szuster, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Heinzen Carl, *Leonhardt-Uraufführung in Düsseldorf*, „Musik-Woche” 1939 nr 7.
- Hinz Berthold, *Das Denkmal und Sein Prinzip. Katalog der Ausstellung Kunst im Dritten Reich: Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1979.
- Hitler Adolf, *Die Kunst im Dienste der Wiedergeburt des deutschen Volkes*, Leipzig staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, Leipzig 1933.
- Hitler Adolf, *Sämtliche Aufzeichnungen, 1905–1924*, red. Eberhard Jäckel, Axel Kuhn, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart 1980.
- Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1925 bis Januar 1933*, red. Klaus A. Lankheit, t. 2, cz. 2, K.G. Saur, München 1994.
- Kant Immanuel, *Dziela zebrane*, tom IV: *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Mirosław Żelazny, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

- Korte Werner, *Neue Symphonie von J.N. David*, „Deutsche Musikkultur“ 1938–1939 vol. 3.
- Krieger Erhard, *Ein Werkleben: Otto Leonhardt*, „Musik-Woche“ 1939 nr 7.
- Levi Erik, *Music in the Third Reich*, Palgrave Macmillan, New York 1994.
- [b.n.a.], *Merkwürdige Novität*, „Allgemeine Musikalische Zeitung“ 1806 nr 39.
- Müller-Blattau Josef, *Zweites Internationales Musikfest in Baden-Baden: Grundsätzliches als Bericht und Erörterung*, „Deutsche Musikkultur“ 1937–1938.
- Painter Karen, *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: Mathis der Maler and Palestrina in the Third Reich*, „Musical Quarterly“ 2001 vol. 85.
- Prieberg Fred K., *Musik im NS-Staat*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982.
- Reichel Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Ellert & Richter Verlag, München 1991.
- Rosenberg Alfred, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen-Verlag, München 1930.
- Schering Arnold, *Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonien Beethovens*, „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 1934 vol. 16 nr 2.
- Sinfonie von Julius Klaas in Witten aufgeführt*, „Musik-Woche“ 1939 nr 7.
- Sofokles, *Antygone*, przeł. Robert R. Chodkowski, Prószyński i Sówka, Warszawa 2004.
- Vondung Klaus, *Magie und Manipulation: Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971.
- Wilhelm Kreis: Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie*, red. Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai, Klinkhardt & Biermann, München 1994.
- Würz Anton, *Musik in München*, „Zeitschrift für Musik“ 1942 nr 109.