



ACADEMIA DE LAS CIENCIAS
Y LAS ARTES MILITARES

Comunicaciones académicas

La música alemana en el Tercer Reich alemán

Algunas reflexiones sobre la injerencia política del NSDAP, 1933-1945

Guillermo Calleja Leal

Academia de las Ciencias y las Artes Militares

Sección de Historia Militar

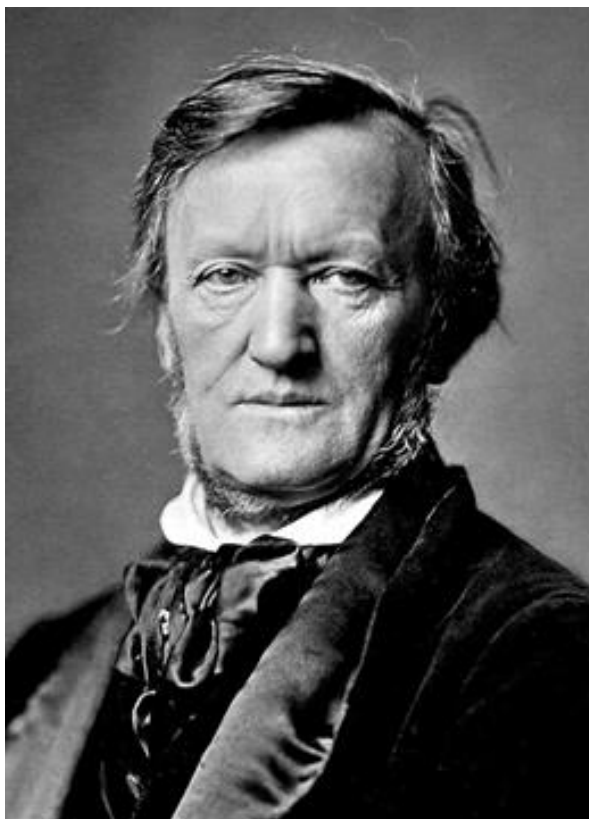
1 de abril de 2024

Introducción

Contemplar las imágenes de los grandiosos festivales de Bayreuth, de grupos numerosos de las Juventudes Hitlerianas (*Hitlerjugend*), coros y bandas musicales tocando obras triunfales en marchas apoteósicas y las Olimpiadas de Berlín en 1936, pudiera hacernos pensar que la música alemana tuvo un auge inusitado en la Alemania del nacionalsocialismo. Pero, si olvidáramos tal impresión, fruto de la propaganda política excepcionalmente dirigida por el ministro de Propaganda e Información, el Dr. Joseph Goebbels, el estudio de la realidad nos haría pensar lo contrario.

Durante la República de Weimar (1918-1933), Alemania había sido la primera potencia mundial en música por la enorme calidad de sus compositores e intérpretes, sus instituciones musicales y, sobre todo, porque se crearon entonces las tendencias musicales que han configurado la base y punto de partida de la música sinfónica contemporánea: dodecafonismo, serial, atonal, etc. Luego la música alemana se estancó y retrocedieron estas nuevas tendencias, porque el

Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán o NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), más conocido como Partido Nazi, las consideró como música decadente, degenerada e, incluso, inmoral.



Richard Wagner. Fotografía: Franz Hanfstaengl. Biblioteca Estatal de Baviera. Dominio Público.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RichardWagner.jpg>

El nacionalsocialismo heredó del gran Romanticismo alemán el concepto de la música como puente del alma con el Infinito, pero añadió tres elementos propios y perniciosos: la música como metrónomo, como acompañamiento al soñar colectivo y como instrumento político. Veamos unos cuantos ejemplos:

a) Winifred Wagner (Winifred Marjorie Williams), viuda de Siegfried Wagner, hijo de Richard Wagner, daba la bienvenida anual a Hitler en el Festival de Bayreuth, simbolizando su estrecha unión con el tan marcado espíritu nacionalista del gran compositor.

b) El congreso anual del NSDAP o Día del Partido del Reich (*Reichsparteitag*) se celebraba en el estadio de Núremberg. Los gritos ensordecedores y los ruidosos aplausos de la muchedumbre siempre iban acompañados con música de la ópera *Los Maestros Cantores de Núremberg*

(*Die Meistersinger von Nürnberg*) de Wagner.

- c) Las marchas militares y las canciones patrióticas nunca dejaban de sonar en cuarteles, escuelas e institutos, competiciones deportivas, festivales, campos del Frente Alemán del Trabajo o DAF (*Deutsche Arbeitsfront*) y campos de concentración (*konzentrationslager*).
- d) *Los Preludios (Les Préludes)* de Franz Liszt introdujeron los comunicados oficiales de las victorias militares en Radio Berlín.
- e) Cuando Radio Berlín notificó el suicidio del Führer alemán en el *Führerbunker*, el régimen expiró con un movimiento lento de la *7ª Sinfonía* de Antón Bruckner.

Del apogeo musical de Weimar al estancamiento

Durante la República de Weimar, edad de oro de la música alemana, en sus programas musicales estaban los colosos compositores de música clásica como Richard Strauss y Hans Pfitzner, junto con los compositores portavoces del modernismo musical alemán como Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith y muchos otros. Surgieron, además, cinco directores de fama mundial: Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Bruno Walter y Erich Kleiber.

Berlín, Baden-Baden y Donaueschingen eran las ciudades más importantes del Mundo en música sinfónica moderna, por lo que allí iban los alumnos más aventajados. En cuanto a Bayreuth, su Festival (*Bayreuther Festspiele*) en honor de Wagner, celebrado anualmente desde 1876 en el Teatro de los Festivales de Bayreuth que el propio compositor diseñó, continuó siendo centro de peregrinaje de los fanáticos wagnerianos.



Teatro de Festivales de Bayreuth. Foto de Guido Radig. Wikipedia Commons. Dominio público. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Festspielhaus_-_Panorama.jpg

Algo análogo a Bayreuth sucedió en Salzburgo, ciudad natal de Mozart. Cada verano desde 1920 se celebraba su Festival (*Salzburger Festspiele*) con representaciones teatrales y óperas de Mozart, aunque poco después se incluyeron otros compositores como Strauss con su ópera *Ariadne auf Naxos* (estrenada en 1912). Luego, desde 1926, el Festival pasó al recién construido Teatro de los Festivales (*Festspielhaus*), hoy conocido como *Haus für Mozart* o *Kleines Festspielhaus*; y las emisoras de radio austriacas comenzaron a transmitir el Festival en directo. Salzburgo, al igual que Bayreuth, fue centro de peregrinación

musical de los mozartianos, como la iglesia de la abadía benedictina de San Pedro, donde anualmente se interpreta la *Gran Misa en do menor* de Mozart.

Un personaje cultural importante fue Leo Kestenberg, nombrado en 1927 consejero musical en el Ministerio de Cultura de Prusia e introductor de la educación musical en todos los planes de estudio escolar de Alemania. Pero tuvo que marchar a Praga huyendo de los nazis por ser judío, donde fundó la Sociedad Internacional para la Educación Musical, y después a Israel en 1938, donde también fundó y dirigió la Escuela de Formación de Profesores de Música en Tel Aviv.

Sin embargo, el III Reich estancó tal auge musical con un inmovilismo clásico y romántico. Se persiguió el Arte Moderno general y las tendencias musicales modernas y cosmopolitas, como la música atonal, las últimas obras de Stravinsky y muchas de Hindemith, etc.; y, sobre todo, el *jazz* y el *swing* norteamericanos como música «negroide».

Compositores, directores de orquesta, cantantes y músicos perseguidos en el Reich alemán por su música moderna «degenerada» o su condición de judíos, recibieron, por el contrario, el reconocimiento mundial: Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Webern, Carl Ebert, Fritz Blech, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Otto Klemperer, Frieda Leiden y un interminable etcétera.

De los cinco directores mencionados, tres se exiliaron por no ser «arios»: Bruno Walter, Otto Klemperer y Erich Kleiber. Felix Weingertner marchó a su Austria natal y Wilhelm Furtwängler, pese a apoyar a Hindemith, colaboró con los nazis y ello le supuso poder trabajar durante la guerra y el famoso bofetón que le dio el temperamental director italiano Arturo Toscanini.

La aceptación de la presidencia de la Cámara Nacional de Música del Reich (*Reichsmusikkammer, RMK*) por Strauss fue una victoria del nazismo, aunque pronto tuvo el noble gesto de renunciar del cargo pretextando su avanzada edad.

La anexión de Austria al III Reich o *Anschluss* (Unión) en 1938 fue un duro golpe al Festival de Salzburgo: adaptación al gusto estético del NSDAP; Toscanini renunció a dirigirlo en protesta por los numerosos artistas exiliados; su programa se redujo desde 1939; y Gobbels lo suspendió en 1944 al ordenar cerrar todos los teatros dentro del Reich por el atentado fallido contra Hitler (20-07-44). Sólo se ofreció allí un concierto dirigido por Furtwängler y el ensayo general (16-08-44) de la ópera de Strauss *El amor de Dánae* (*Die Liebe der Danae*), al suspenderse su estreno.

Todos los temas hebreos se eliminaron en los repertorios musicales de Alemania y no faltaron compositores colaboradores alemanes en dicho «proceso de limpieza». La cuestión judía afectó a innumerables personas e incluso a personalidades como

Strauss, cuya nuera era judía y tuvo que protegerla para evitar su detención e internamiento en un campo de concentración nazi. Frieda Leiden, famosa soprano wagneriana y alemana se exiló por estar casada con un judío. Otro caso notorio fue Franz Lehar, casado con una judía y el compositor de opereta preferido de Hitler, quien atemorizado no intercedió por su amigo el libretista Fritz Löhner-Beda, que murió gaseado en el campo de concentración polaco de Monowitz, próximo a Auschwitz.

Un caso excepcional y sin relación con los hebreos fue el del irascible octogenario compositor nazi Hans Pfitzner, autor de *El alma alemana (Die Deutsche Seele)* y enemigo de Goebbels, para quien el judaísmo era un rasgo cultural y no racial, y en cierta ocasión les dijo a ciertas autoridades nazis que eran poco menos que bestias salvajes. Cuando solicitó su jubilación, Hermann Goering (o Göring) se la denegó llamándole «gorrón» (mantenido sin trabajar). Pfitzner le contestó irónicamente: «Conservaré su carta como un documento cultural de inestimable valor y como un gesto semejante al puntapié que le dio impunemente el arzobispo de Salzburg a Mozart. Heil Hitler».

Manipulación de los clásicos

Muchas obras clásicas magistrales fueron censuradas, como sucedió con tres óperas de Mozart por ser su libretista Lorenzo da Ponte un judío converso: *Las bodas de Fígaro (Le nozze di Figaro)*, *Don Juan (Don Giovanni)* y *Cossí fan tutte, ossia La scuola degli amanti (Así hacen todas o la escuela de los amantes)*. Se consideró que *La Flauta Mágica (Die Zauberflöte)* transmitía ideas masónicas y estuvo a punto de ser prohibida, pero en agosto de 1938 la salvó el propio Hitler en el congreso anual del Partido en Núremberg al afirmar: «Sólo un hombre carente de respeto por la nación condenaría la Flauta Mágica porque, en algunos momentos, la obra entrase en conflicto con sus ideas».

Para colmo, muchas obras se modificaron y especialmente sus libretos. En *Fidelio o el amor conyugal (Fidelio oder die echeliche Liebe)* de Beethoven se resaltó la fidelidad conyugal de Leonora hacia Florestan, pero se suprimieron las escenas de cárcel; se encomendó a Hermann Burte, notorio fanático nazi, que escribiera un libreto para el popular oratorio *Judas Macabeo* de Haendel (o Händel) por ser judío, y pasó a llamarse *Wilhelm von Nassau*; y lo mismo sucedió con *Israel en Egipto*, otro oratorio de Haendel, que se transformó en *Furia mogol*. Y, por si fuera poco, se manipuló incluso el modo de tocar algunas obras, como algunas de Robert Schumann por tocarse de forma demasiado suave y afeminada.

La estética musical nazi y la censura oficial

Aunque parezca mentira, los modos mayor y menor inquietaron a musicólogos nazis, como Josefsky, quien lamentó que en el despertar de la raza aria hubiera muchas canciones alemanas compuestas en modo menor, por tanto, afines a sonidos foráneos.

Hubo encendidas polémicas sobre la naturaleza de la inspiración y la expresión de las formas artísticas. Sobre la inspiración artística, hubo quienes que como Hitler creían que los artistas eran misteriosos y con talento sobrehumano; mientras otros, como Eugen Paul Hadamovsky, director de las emisoras de radio alemanas, sostenían que el arte era igualitario y cualquiera es artista, como el obrero que silba mientras trabaja en la fábrica.

En cuanto a la expresión de las formas artísticas, las dotes de un compositor podían tener forma, por ejemplo, como la de un jardín cuidado o la de una viga de madera pintada.

Rudolf Bode, creador de la gimnasia moderna y fundador de la Escuela de Gimnasia Rítmica en Múnich, sostuvo que la Danza revive las leyes primarias de la naturaleza. Para él, el hombre baila instintivamente como un guerrero; mientras que la mujer baila de forma circular guardando relación con la esvástica, el misterio de la vida y el eterno movimiento circular.

La Danza generó muchos problemas de orden musical y social. En lo musical, para los nazis la música judía era vulgar y el *jazz* y otros ritmos norteamericanos como el *swing* eran negroides y degenerados. Y en lo social, los bailes de salón expresaban el egoísmo individualista y el exclusivismo de la burguesía, mientras que las danzas folklóricas formando coros representaban la comunidad y el sentir del Pueblo.

Además, bailar demasiado apretado o echándose hacia atrás era propio de la depravación sexual; y si el hombre agitaba las caderas era signo de homosexualidad, mientras que si lo hacía la mujer era una provocación sexual de pésimo gusto.

La disonancia, tan característica en la música moderna, era signo de música extranjera y degenerada. Precisamente Hans Severus Ziegler, superintendente del Teatro Nacional de Weimar, realizó una gran exposición de *entartete musik* (música degenerada), en la que presentó a la deshonra pública muchas obras musicales de Gustav Mahler, Kart Weil, Paul Hindemith, etc.

Desconocer los principios estéticos del NSDAP fue un enorme problema, como sucedió en 1937 con el estreno de la cantata escénica *Carmina Burana* de Carl Orff en Essen. Los críticos la calificaron de «degenerada» y el simbolismo medieval de la Rueda de la Fortuna era expresión del fatalismo, algo contrario al triunfalismo nazi. Pero triunfó porque Hitler aplaudió en su estreno. Ante el éxito, Orff compuso su ópera *La Luna (Der Mond)* y recibió el encargo oficial de componer música incidental para la comedia *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, ya que la música Mendelssohn estaba prohibida. Sus defensores alegaron que ya había compuesto música para esta obra teatral desde 1917 a 1927, antes de obtener el favor de los nazis. Su amigo Kurt Huber fue uno de los fundadores del movimiento de resistencia *La Rosa Blanca (Die Weiße Rose)* y murió ejecutado en 1943 sin que intercediera por él para no arruinar su carrera, de lo que luego se lamentó por el resto de su vida. Ese mismo año compuso la cantata escénica *Catulli Carmina* basada en un texto medieval trovadoresco y la ópera *La astuta (Die Kluge)*.

La ópera modernista *Peer Gynt* de Wernek Eck, se estrenó en Berlín en 1939 y el público no supo si aplaudir o abuchear. Triunfó sólo porque Hitler asistió a una representación posterior, le gustó, aplaudió e invitó al autor a su palco.

Los dirigentes alemanes, mecenas de las artes

Pese al aire «igualitario» del nazismo, sus dirigentes fueron mecenas y crearon rivalidades. Joseph Goebbels ejercía de mecenas en todas las emisoras de radio y estudios cinematográficos; y lo mismo hacían Hermann Goering y Baldur von Schirach, *Reichsstatthalter* (gobernador) de Viena, en los teatros de ópera más importantes de Berlín y Viena, respectivamente. Hitler lo fue en Linz, Munich, Weimar y Bayreuth.

Hitler eligió Linz para ser allí enterrado y proporcionó a su orquesta al joven director Georg Ludwig Jochum; también se ocupó de las exposiciones de obras plásticas (pintura, escultura, etc.) de Múnich; y donó a Weimar 60.000 marcos anuales de su propio Fondo de Donaciones, trató con artistas, dio consejos escénicos, etc.

Sin embargo, Bayreuth fue la ciudad predilecta de Hitler. La eximió de impuestos y dio en donación 60.000 marcos anuales como a Weimar. Allí iba a su Festival anual, el *Bayreuther Festsspiele*, instrumento de propaganda del NSDAP. Apoyó que en el escenario de su teatro acogiera a 800 personas, 200 caballos, etc., para las óperas de Wagner. Como cada vez iban al Festival menos extranjeros, sobre todo durante la II Guerra Mundial, se convirtió en ultranacionalista y en lugar de exaltación del patriotismo y de la raza aria.

La transformación del Festival de Bayreuth tuvo sus consecuencias negativas desde 1933. Arturo Toscanini se negó a actuar como director. Los cantantes judíos famosos no volvieron y en su mayoría se exiliaron en EE. UU., como el gran cantante bajo lírico ruso Alexander Kipnis y la cantante noruega Kirsten Flagstad, muy posiblemente la mejor soprano dramática wagneriana del siglo XX. Además de otros cantantes importantes, tampoco volvieron las cantantes wagnerianas Kirsten Janssen y Frieda Leiden por haberse casado con judíos. Ante la falta de cantantes, el director Heinz Tietjen tuvo que traerlos de Berlín.

Podría añadirse que durante la II Guerra Mundial el Festival de Bayreuth fue un «regalo» del *Führer* para militares condecorados y convalecientes, médicos y enfermeras de la Wehrmacht, obreros de la industria de armamento, etc.

Cómo se componía en la era nazi

Richard Wagner influyó en la mayoría de los compositores del régimen nazi, como por ejemplo Richard Strauss, cuyo Júpiter en *El amor de Dánae (Die Liebe der Danae)* parece salido de la Walhalla; y Paul von Klenau, que usó el lenguaje wagneriano en *Rembrandt van Rijn*.

Strauss continuó componiendo durante el Reich alemán, como *Arabella*; *La mujer silenciosa*, estrenada en Dresde en 1934, pero retirada por ser judío su libretista Stefan Zweig; y *El amor de Dánae (Die Liebe der Danae)*. También estrenó dos óperas, la mitológica *Daphne, tragedia bucólica en un acto (Daphne - Bukolische Tragödie in einem Aufzug)* y *El día de la paz (Friedenstag)* con acción en la Guerra de los Treinta Años, aunque Hitler no asistió a su estreno en Múnich (24-07-38) por terminar con un maravilloso canto a la paz. Poco después, Alemania invadió Polonia (1-09-39). Strauss inspiró a muchos jóvenes compositores alemanes.

Aunque Carl Orff obtuvo el favor del NSDAP, procuró que su música se mantuviera políticamente neutral.

Hans Pfitzner colaboró estrechamente con el NSDAP llevando la música al pueblo. En un taller de reparación de ferrocarriles dirigió una orquesta de pie sobre un gran carrete de cable, mientras la orquesta tocaba en una plataforma giratoria y los obreros comían sus bocadillos.

Aunque esta «popularización» del Arte tuvo antecedentes, los nazis los superaron en cuanto a movilización de masas. El compositor y director de orquesta Dr. Peter Raabe, presidente de la Cámara Nacional de Música del Reich (RMK), en su libro *Música en el Tercer Reich* cuenta como organización política *Fuerza a través de la Alegría* o HdF (*Fraft durch Freude*), encargada de estructurar y vigilar el tiempo libre

de los alemanes, llevó a unos obreros a una representación de *La Pasión según San Mateo* de Juan Sebastián Bach y que los obreros abrieron sus fiambreras y se pusieron contentos a comer y beber durante el concierto.

La música moderna ante una política incoherente

Durante la II Guerra Mundial se prohibió la música del enemigo: Chopin, Stravinsky, Ravel, Debussy, Biset, etc. Las directrices del NSDAP sumieron Alemania en una pobreza musical y dejaron al Teatro de la Ópera de Berlín con un repertorio tan escaso que recurrió a obras mediocres e incluso desconocidas. Además, la política cultural solía ser incoherente e incomprensible, como permitir *El Pájaro de Fuego* y no *La Consagración de la Primavera*, siendo ambas obras del compositor ruso Stravinsky.

Por el contrario, Strauss y sus dos mejores discípulos, Orff y Egk, compusieron sin problemas para las famosas Olimpiadas de Berlín de 1936.

Consecuencias nefastas de la reorganización de Goebbels

Aunque el NSDAP quiso popularizar la Música y la fomentó a través de sus organizaciones, el mencionado Dr. Raabe en 1934 expuso desde la Cámara Nacional de Música que la música en general se estaba paralizando y que su panorama era desolador: muchos músicos dejaban su profesión por orden de distintas organizaciones, la enseñanza musical privada casi había desaparecido y los jóvenes se ocupaban más de las actividades de las *Juventudes Hitlerianas* que de cantar o tocar música.

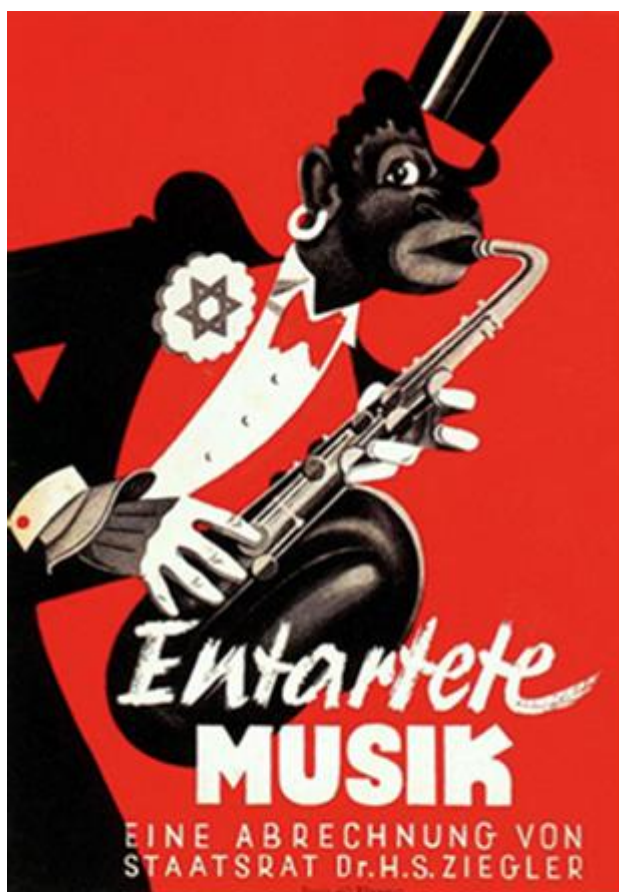
En mayo de 1938, Goebbels en su discurso del Festival de Música de Dusseldorf alardeó de los logros del régimen por haber creado 25.000 coros masculinos, coros mixtos con 125.000 cantores y 8.000 bandas de músicos aficionados con 120.000 intérpretes. A lo que añadió que en lo que iba de 1938 ya se había triplicado la producción de pianos de 1933. Aunque en realidad la Depresión hizo disminuir la producción anual de pianos en Alemania de 45.000 a 6.000. Tomando el mes de mayo como referencia, la cifra de 1933 era inferior a la mitad de 1930 y la de 1930 era similar a la de 1938. Otro dato reseñable fue la disminución de la producción de instrumentos de cuerda y el aumento de los de viento por el auge de las bandas musicales.

Aunque los grupos musicales eran «feudos» que competían entre sí, lo único que le importaba a Goebbels era el aspecto ideológico y el cantar y tocar de forma irreprochable. Nada más. Su uniformidad organizativa fue inexorable, dedicándose la tenebrosa Policía Secreta del Estado o Gestapo (contracción de *Geheime*

Staatspolizei) a disolver coros y orquestas, algunas de gran tradición, para ajustar sus estadísticas y bajo acusación de ser núcleos camuflados de resistencia al nazismo. Además, para impedir que las orquestas de empresas tocaran en salones de baile, reuniones y festejos en detrimento de las estatales, se ordenó someterlas a exámenes muy duros; y los dueños de los locales prohibieron tocar y cantar a sus clientes porque la Cámara Nacional de Música les impondría altos impuestos por ello.

En la temporada 1941-1942, coincidiendo con los combates más duros en el Frente Oriental, se representaron en Berlín más de 80 obras de ópera, opereta y ballets para ocultar la pobreza musical. Además, Radio Berlín sólo transmitía música desde agosto de 1944; y en febrero de 1945 llovieron las quejas en la emisora porque la mayoría de la músicaailable no era alemana.

Aislamiento y resistencia: los *Swingjugend*



Exposición sobre *Entartete Musik* (música degenerada) en 1938. Cartel. *Music and The Holocaust*. ORT. Dominio público. <https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/>

Desde 1933, el NSDAP consideró el *jazz* y el *swing* (un estilo de *jazz*) como música perniciosa y decadente, por lo que se propuso acabar con este género musical. Con tal fin, en 1935 el Ministerio de Cultura prohibió la difusión del *swing* y el *jazz* en la radio, aunque con ello sólo consiguió estimular la sintonización de emisoras extranjeras contrarias al régimen, sobre todo la BBC de Londres. Luego, con la regularización de la vida cultural, el Ministerio realizó varias exposiciones a finales de los años 30 sobre *Entartete Kunst* (arte degenerado) y *Entartete Musik* (música degenerada). El cartel de la exposición de Múnich (1938) presentaba un saxofonista ridiculizando a los músicos de *jazz* negros.

Por supuesto, las raíces afroamericanas del *jazz* y sus muchos compositores e intérpretes judíos resultaban intolerables en el

Reich, como también su espíritu de libertad, rebeldía, frenesí e incluso connotaciones sexuales. Goebbels llamaba al jazz «música americana negro-judía de la selva». Entre los grandes intérpretes judíos de entonces estaba Benny Goodman, llamado «El Rey del Swing», nacido en Chicago e hijo de emigrantes judíos. Los nazis, en su afán de desprestigiar este género musical, aseguraron que sus ritmos eran propios de razas bárbaras; que el saxofón simbolizaba la lascivia y el desenfreno sexual; y tanto este instrumento como los de percusión eran propios de la música «negroide».

En el popular concurso celebrado en Berlín, *La orquesta de baile desconocida*, la canción *Estoy en el cielo* resultó ser la más aplaudida por el público, pero no fue la premiada por su excesiva percusión. La prensa nacional notificó: «En una noche de verdadera comunidad del pueblo, el *jazz* negro fue enterrado en medio de la hilaridad general».

Pese a todo, se intentó germanizar el *swing* creando un *jazz* aséptico de música sincopada llamado «*jazz* nacional». Para ello se dieron normas obligatorias para el repertorio de orquestas ligeras y bandas de baile: las piezas con ritmo *foxtrot* (*swing*) no podían sobrepasar del 20%; tenían preferencia las de clave mayor y con letra alegre; las enérgicas tenían asimismo preferencia sobre las lentas (*blues*), aunque sin excederse en el grado de *allegro* por el sentido ario de la disciplina y moderación, y sin excesos «negroides» en el tempo (el *hot-Jazz*) ni *breaks* (interpretaciones solistas); prohibidos los instrumentos ajenos al espíritu alemán (cencerro, flexatone, batería, maracas, etc.) y también las sordinas por transformar el noble sonido de los instrumentos de viento y metal en aullidos judeo-masónicos; el contrabajo sólo puede tocarse con arco; prohibidos los *breaks* de percusiones que duren más de la mitad de un compás en un ritmo de cuatro por cuatro (excepto en marchas de estilo militar); se aconseja restringir el uso del saxofón y sustituirlo por el violoncelo, la viola o un instrumento folklórico; puntear las cuerdas va en detrimento de la musicalidad aria; prohibidas las improvisaciones vocales (*scat*); etc. Entre los compositores de *jazz* nacional destacaron Meter Kreuder, Theo Mackeben y Barnabas von Greczay, entre otros.

Durante la II Guerra Mundial sobrevivieron muy pocas salas de músicaailable occidental, como el café berlinés Hölländisches Eck, donde tocaba una orquesta holandesa.

En las Juventudes Hitlerianas los chicos y las chicas recibieron adoctrinamiento político y practicaron gimnasia y deportes. Los chicos recibieron además formación militar y en armas. Mientras que ellas fueron instruidas para ser buenas madres y esposas, se les prohibió maquillarse y tuvieron que usar vestidos y cortes de pelo germánicos.

Al margen de la disciplina y el adoctrinamiento político surgieron en Alemania, sobre todo en Hamburgo, Frankfurt y Berlín, pandillas de jóvenes de clase media y alta llamados despectivamente *swingjugend* (jóvenes del *swing*), que se rebelaron contra un régimen que les imponía un modo de pensar y de vestir, y cuyo poder adquisitivo les permitía organizar fiestas y comprar discos de música «degenerada» en el mercado negro.

Con el bombardeo de Pearl Harbor (7-12-41), EE. UU. entró en la II Guerra Mundial y el régimen alemán extremó las medidas contra cualquier elemento considerado subversivo. El propio Heinrich Himmler, *Reichsführer-SS* y jefe de la policía alemana, solicitó que el *swing* fuera radicalmente eliminado y que los cabecillas de los *swingjugend* fueran reeducados mediante palizas y trabajos forzados, por lo que se intensificaron las detenciones y 300 fueron arrestados en Hamburgo y enviados a campos de concentración para jóvenes (*jugendschutzlager*) en Moringen (chicos) y Uckermark (chicas), cerca de Ravensbrück, de los que algunos no regresaron. Desde marzo de 1942, los judíos adultos del *swing* fueron deportados a Theresienstadt o a campos de concentración en Bergen-Bergen, Buchenwald, Mittelbau, Neuengamme, Ravensbrück, Sachsenhausen o Auschwitz.

La película *Swing Kids* (titulada en español *Rebeldes del Swing*), dirigida por Thomas Carter (1993), muestra cómo los *swingjugend* se reunían para bailar, escuchar música e ir a los cafés. Basada en un hecho histórico, hubo un club clandestino de Hamburgo llamado *Club Swing* de unos 400 socios *swingjugend* y muestra cómo lo cierra la Gestapo y detiene a los jóvenes por los siguientes motivos: bailar en tiempo de campaña militar; identificarse con el enemigo fumando en pipa y en largas boquillas, vestir chaqueta a cuadros con cortes; y escuchar música decadente como el *swing*.

Ante la persecución en todo el Reich alemán, los jóvenes tuvieron que realizar bailes clandestinos, organizados sin apenas antelación y en grupos de no más de 20 o 30 personas.

Como Goebbels prohibió en 1942 la importación de discos de vinilo desde el extranjero, los *swingjugend* compraban sus discos de estraperlo a través de Francia y Suiza. Según estimaciones de H.S. Hegner en *El Tercer Reich* (1966), unos tres millones de alemanes oían *jazz* y *swing* clandestinamente. Tal fue la cantidad de discos que había que Goebbels reaccionó creando el grupo musical *Charlie and his orchestra*, para parodiar los temas más conocidos del *swing* con un fuerte acento alemán, insertando además mensajes contra judíos, norteamericanos e ingleses.

Para concluir, aunque se ha estudiado e investigado a los chicos del *swing* alemanes, cabe añadir que también los hubo en el barrio latino de París durante la

ocupación y se llamaban *zazous*. Vestían ropas y zapatos llamativos, llevaban gafas de sol, odiaban a los nazis y eran fanáticos del *jazz* y del *swing*. ■

Nota: Las ideas y opiniones contenidas en este documento son de responsabilidad del autor, sin que reflejen, necesariamente, el pensamiento de la Academia de las Ciencias y las Artes Militares.

© Academia de las Ciencias y las Artes Militares - 2024