

Graciela Paraskevaïdis: El musicólogo alemán Hanns-Werner Heister *

El trabajo comenta brevemente los enfoques principales de tres ensayos del musicólogo alemán Hanns-Werner Heister: aquellos que tratan sobre la *Cantata para América Mágica*, de Alberto Ginastera, la relación de la música de Luigi Nono con la política y la ideología, y, por último, las prácticas musicales en la Alemania nazi.

The German musicologist Hanns-Werner Heister

This text briefly comments on the main approaches of three essays by the German musicologist Hanns-Werner Heister: 1) Ginastera's *Cantata para América mágica*, 2) Luigi Nono's music in relation to politics and ideology, 3) musical practices under the Nazism.

* Este texto se publicó en el N° 12 de la Revista del Instituto Superior de Música de Santa Fe, Argentina, 2009.

Los aportes de Hanns-Werner Heister han sido poco difundidos en América Latina. Este texto recorrerá fragmentos de algunos de sus trabajos con la intención de tender un puente hacia un corpus musicológico de amplio espectro y diversificados intereses, desarrollado por Heister a lo largo de varias décadas de intensa labor.

Sus formulaciones, no exentas de aristas polémicas, se apoyan en el ejercicio de una musicología crítica - una vertiente que cuenta con importantes antecedentes en el ámbito germano -. Respaldadas por solidez técnica y rigor científico, y sustentadas en una visión del mundo sin concesiones al sistema, se hacen eco de preocupaciones ideológicas frente a la lectura y esclarecimiento de hechos artísticos y culturales, insertados en su respectiva realidad histórica, sociopolítica y estética.

Heister (Plochingen sobre el Neckar, República Federal de Alemania, 1946) estudió musicología, germanística y lingüística en Tubinga, Fráncfort del Meno y Berlín, obtuvo su doctorado en 1977 y su cátedra universitaria en 1993. Entre 1971 y 1992 ejerció el periodismo musical en la radio y televisión públicas y en la prensa. Entre 1992 y 1998 fue profesor de Comunicación Musical e Historia de la Música en la Escuela Superior de Música de Dresde. Desde 1998 es profesor de Musicología en la Escuela Superior de Música de Hamburgo.

Ha sido compilador de varias publicaciones musicológicas (es de destacar su dedicación y empeño en difundir textos de otros autores) y coeditor responsable del diccionario *Komponisten der Gegenwart* [Compositores de hoy], así como de las series *Musik im Dritten Reich* [Música en el Tercer Reich] y *Entartete Musik 1938. Weimar und die Ambivalenz* [Música degenerada, 1938. Weimar y la ambivalencia] y de un libro sobre György Ligeti, de reciente aparición. En la actualidad trabaja, por un lado, sobre música y poder y, por otro, sobre sonido y cosmos, matemática y pensamiento musical. Sus libros y artículos abarcan temas metodológicos, de estética musical y sociología de la música, de música y política, de música popular, de jazz, de música en la resistencia y el exilio durante el nazismo, de antropología de la música, y estudios sobre compositores del siglo XX (Ives, Schönberg, Eisler, Weill, Cage, Ginastera, Nono).

Los fragmentos de los textos citados intentan suscitar reflexiones que también podrían ser válidas para confrontar los fenómenos de la recepción musical –en tanto herramienta de percepción e interpretación– y sus diversas resonancias tanto en los oídos de los centros de poder como en los de la periferia. Trataremos de acercarnos a sus aportes sin esquivar esta problemática, a través de tres textos disímiles.

Alberto Ginastera: evocaciones indigenistas

Escribe Heister:

“... porque el fin del mundo no es un mito de pueblos arcaicos o el delirio de sectas de clase baja, sino una posibilidad real, y su puesta en práctica una idea demente empecinadamente perseguida por los círculos dominantes, que disponen del poder para lograrlo. [...] Bajo esta perspectiva, Ginastera evoca, estético-racionalmente y con los medios del arte, una América ‘mágica’ no mágica, un conjuro que no confunde el ser con la apariencia. Porque si la *Cantata* evoca lo desaparecido y ausente, lo hace como en un sueño. Pero también como un sueño histórico verdadero. La música manifiesta bien claramente - en técnica y sonido, contenido y efecto afectivos -, que aquello que cita es pasado, pero que no está muerto. En tanto lo acallado retorne como canto y sonido y lo destruido como estructura, se los devuelve nuevamente a la vida. De ahí la esperanza - materializada aquí a través de lo estético y lo real imaginario - de que los valores, la dignidad y los deseos de esa otra América puedan volver a ser en la realidad verdaderos y efectivos. La última palabra - también según la *Cantata* - no ha sido dicha aún.”¹

Este es el párrafo final del amplio estudio - muy pormenorizado en lo técnico-analítico -, sobre la *Cantata para América mágica* (1960) de Ginastera, que Heister titula “duelo de un subcontinente y rememoración de la Historia”. Luego de su primera publicación en la compilación realizada en 1984 por Friedrich Spangemacher para Boosey & Hawkes, el estudio reaparece en 2006 integrando un volumen en el que Heister reúne sendos análisis de ‘música comprometida’ de los alemanes Paul Dessau, Hanns Eisler y Karl Amadeus Hartmann.

Sin duda una obra singular en la producción de Ginastera pero objeto de pocos estudios musicológicos además de éste que se comenta, la *Cantata* marca un punto de inflexión en la síntesis de los lenguajes musicales contemporáneos conjugados por el compositor, al mismo tiempo que coincide con una charnela en la historia misma del continente latinoamericano a partir de la década de 1960.

Al análisis de lo estructural, formal, organológico, instrumental, vocal y de los textos musicalizados, Heister agrega varios párrafos dedicados a la historia general de América Latina, su sangrienta conquista y aniquilamiento físico y espiritual, y establece nexos con la cosmogonía que se narra, vinculando la profecía final con una utopía de esperanza y resurgimiento.

¹ H.-W. Heister, “Trauer eines Halbkontinents und Vergegenwärtigung von Geschichte. Alberto Ginasteras *Cantata para América mágica* op. 27” [Duelo de un subcontinente y rememoración de la Historia. La *Cantata para América mágica* op. 27 de Alberto Ginastera], en *Vom allgemeingültigen Neuen. Analyse engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann* (T. Phleps & W. Reich, comp. Saarbrücken, Pfau, 2006); la cita en pp. 152-53. Publicado antes en *Alberto Ginastera* (F. Spangemacher, comp. Bonn, Boosey & Hawkes, 1984), pp 45-75. Los textos de Heister y las citas son traducción de Graciela Paraskevaidis del original alemán.

En cuanto a lo identitario, la recepción que Heister hace de la *Cantata* se acerca al canon habitual de las aproximaciones a Ginastera, pero difiere de ellas en la interpretación del final de esta obra. Desde el contexto europeo, su enfoque podría vincularse quizás con el momento de la escritura de su texto original (1983), momento alrededor del cual surgieron varias aperturas políticas en distintos puntos de América Latina, una región que, durante sus dictaduras en las décadas previas, había captado la atención y despertado la solidaridad en círculos culturales y artísticos de las izquierdas europeas. Hacia 1984 se afianzaban en varios países salidas ‘democráticas’ o se vislumbraba esperanzadamente el fin de los tiempos de plomo.

Por otro lado, aludir a la humillación y aniquilamiento indígenas y, tangencialmente, a la vergüenza europea del etnocidio y la depredación, parecía haber contribuido a aliviar el lastre de cierto colorido turismo musical latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, sustituyéndolo por un tratamiento de ropaje contemporáneo ‘al día’ (parcial tratamiento serial, aleatoriedad) aunque no totalmente exento de pentatonía, una instrumentación con eficaces mezclas de percusiones tradicionales y europeas, y una musicalización evocativa a cargo de una virtuosística soprano dramática de claro tinte operístico. Todo está sin duda en concordancia con los grandes modelos europeos reconocidos por Ginastera - fundamentalmente Schoenberg, Bartók y Stravinski -, representantes de un orden preestablecido que él parece haber defendido también para sí mismo.

El inglés John King incluye en su libro sobre el Di Tella una entrevista a Ginastera, quien narra allí - en ocasión de una de sus frecuentes visitas a los Estados Unidos - los orígenes del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales y cómo llegó a ser su fundador y director, luego de su exitosa entrevista con la junta de la Fundación Rockefeller:

“Entonces en ese momento vienen los estrenos míos, en el 61, en el mismo festival de Washington se estrena el *Concierto* para piano y la *Cantata de* [sic] *América Mágica*, que fueron dos éxitos increíbles, increíbles, además las obras son muy interesantes, muy personales, que se hacían muy bien...”²

Estas dos obras - el *Concierto* y la *Cantata* - están ligadas al consolidado prestigio estadounidense del compositor Ginastera quien, además, demostró en esa definitoria entrevista su innegable y convincente habilidad organizativa. Ambas cualidades permitieron que varias camadas de becarios latinoamericanos se

² J. King, “Entrevista a Alberto Ginastera”, en *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires, Asuntoimpreso, 2007), p. 353.

beneficiaran de tal conjunción, aunque varios de ellos no siguieran por las sendas delineadas en el proyecto y devinieran creadores contestatarios.

“Cuando yo escribí la *Cantata para América Mágica*, a mí me vino a la mente por los textos, una obra fundamentalmente americana.”³

En América Latina no se podrían desestimar, por ejemplo, algunos aportes históricos previos - comúnmente asociados al nacionalismo de cuño indigenista -, como el del chileno Carlos Isamitt (1887-1974), un estudioso del mundo mapuche que musicalizó textos en idioma indígena como en *Friso araucano* (1931) y *Canciones huiliches* (1945), pero que también fue uno de los primeros dodecafonistas latinoamericanos.

En la década siguiente a la composición de la *Cantata*, varios entonces jóvenes compositores latinoamericanos asumieron el compromiso de un rescate identitario de culturas indígenas algo más cercanas a sus experiencias. Algunos incluso habían sido alumnos de Ginastera en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, como la colombiana Jacqueline Nova, el guatemalteco Joaquin Orellana o el argentino Oscar Bazán, quienes, por vías independientes y utilizando la música electroacústica como soporte tecnológico, lograron significativos aportes a este desafío histórico, pero muy lejos del modelo ginasteriano.

En este contexto y aproximadamente en la misma época, *Muriendo entonces* (1970) para conjunto de cámara de Mariano Etkin se ubica exactamente en las antípodas de todo gesto explícito que delate el menor indicio de asociación o anécdota. Hay que buscar el origen del fragmento que da título a la obra para encontrar - bajo la dictadura de Onganía - una fina huella que lo relacione con palabras de un cacique de Formosa ante situaciones de indescriptible penuria. Pero no sólo por la oculta referencia del título, el extremo rigor y despojamiento de la obra devienen símbolos; la realización musical se sumerge - a través de su gestualidad expresiva - en pura angustia existencial.

Apenas pocos años después y ya fuera del contexto ditelliano, llegan las propuestas del chileno Eduardo Cáceres (1955) con sus *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi* (2004), musicalizando textos de Elicura Chihuailaf, y la intensa labor creadora y pedagógica de casi tres décadas del boliviano Cergio Prudencio (1955) al frente de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos.

³ Íbidem, p. 356.

No obstante, no sería fácil establecer ni algún grado de influencia de la *Cantata* sobre estas obras, ni - por otro lado - la certeza de una voluntad de rescate identitario por parte de Ginastera. La cosmogonía precolombina - tan distante en tiempo y espacio para un habitante de Buenos Aires, habitualmente ajeno a la historia y presencia indígenas en su propio país - ¿opera como detonante para asumir esta historia como propia o permanece - aunque con idéntica intencionalidad de seducción - tan lejana como la de sus óperas *Don Rodrigo* o *Bomarzo*, ubicadas en una Europa temporal y espacialmente también distante?

La recepción de Heister se asoma a la periferia a través de una útil y clara visión de lo propio y lo ajeno, aunque sorprenda la inclusión de Ginastera - notoriamente relacionado con círculos de poder económico, religioso y político -, en paralelo con figuras de explícito compromiso izquierdista como Dessau, Eisler o Hartmann, con quienes sería difícil imaginarlo asociado tanto en lo musical como en lo individual.

Por último, Heister contrapone en sus consideraciones el binomio 'ser' y 'apariencia'. Como lo indican las declaraciones del propio compositor, para Ginastera la *Cantata* es modélica. Pero a la luz de, por ejemplo, obras con similar temática - implícita o explícita - como algunas de las mencionadas más arriba, ese 'ser' deviene 'apariencia': la realidad latinoamericana requiere de contramodelos que quiebren la subordinación hegemónica.

Luigi Nono: música y compromiso social

*“La lucha contra el fascismo y el imperialismo es el contenido de mi vida.
Soy músico por casualidad.”* Luigi Nono⁴

El título del texto de Heister “Libertad o socialismo, libertad en lugar de socialismo. Algunos ejemplos de la recepción de la obra de Nono en Alemania Federal”⁵ alude al eslogan de una de las campañas de la CDU (Unión Democrática Cristiana), partido de derecha en coalición con la ultraderechista CSU (Unión Social Cristiana), ambos de Baviera. El extenso ensayo está articulado en diez capítulos y recorre una multitud de citas entre 1953 y 1990 (incluyendo notas necrológicas), pertenecientes a diversas publicaciones especializadas de autores alemanes e italianos

⁴ *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik* (Jürg Stenzl, comp. Zürich, Atlantis, 1975), p. 231.

⁵ H.-W. Heister: „Freiheit oder/statt Sozialismus. Einige Muster der bundesdeutschen Nono-Rezeption”, en *Die Musik Luigi Nonos* (O. Kolleritsch, comp. Wien, 1991), pp. 257-301.

de reconocida trayectoria, entre los cuales se cuentan los musicólogos Carl Dahlhaus, Hermann Danuser, Ulrich Dibelius, Doris Döpke, Heinz-Klaus Metzger, Jürg Stenzl, Massimo Mila y Luigi Pestalozza, y Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel y Karlheinz Stockhausen, entre los compositores, además del propio Nono.

En el segundo capítulo - “Música sin política” - Heister hace las siguientes observaciones referentes a la compleja y debatida utilización y/o musicalización de textos o a su amalgama como material sonoro y su recontextualización con significado político, en base a la siguiente apreciación de Stockhausen, quien opina que: “En algunas piezas del *Canto sospeso*, Nono compone el texto como si su sentido se pudiera abstraer del público [...]”⁶

Escribe Heister:

“Stockhausen opina que eso rige especialmente para la musicalización de aquellos pasajes de cartas ‘de los que uno más se avergüenza de que hubieran debido ser escritos’. Y supone que el compositor ha ‘exorcizado’ conscientemente el significado de determinados pasajes del texto. [...] El sentido verbal sólo puede excluirse de una estructura vocal, cuando el oyente sabe o intuye o comprueba que hay algo determinado que no debe entender.⁷ Nono⁸ percibió bajo esta argumentación lo dudoso de la intención y encontró en esta prescindencia y abstracción del compromiso antifascista una refutación del sentido total de la obra: el principio del despedazamiento del texto [...] no ha exorcizado el significado del texto, sino transformado el texto como estructura fonético-semántica en expresión musical. La composición con los elementos fonéticos de un texto sirve –hoy como ayer– para la transposición de su significado semántico al lenguaje musical del compositor.”⁹

Heister hace hincapié en el tema:

“Lo que Stockhausen deja implícito, es explicitado por Walter Gieseler¹⁰ cuando supone, con respecto a Henze, que en Nono - bajo el indiscutido recurso de una idea corriente pero no por eso correcta - ‘el efecto revolucionario deseado’ se relaciona ‘por supuesto no con la música, sino con los textos utilizados’. De ahí en más, hay sólo un pequeño paso atrás hacia la ideología burguesa de la música ‘absoluta’, a la que recurre por ejemplo también Metzger cuando decreta ‘que precisamente los sonidos no son ni católicos ni comunistas’ (en todo caso ‘anarquistas’).”¹¹

⁶ K. Stockhausen, „Musik und Sprache I/II (Über Boulez und Nono)“, en *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*. Vol. 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis (Köln, 1964), pp. 157-66; la cita en p. 158.

⁷ Íbidem, p. 159.

⁸ Cf. L. Nono, „Text. Musik. Gesang“, en *Luigi Nono*, p. 60.

⁹ Íbidem. Rescrito por Helmut Lachenmann.

¹⁰ Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert. Details, Zusammenhänge* (Celle, Moeck, 1975), p. 32.

¹¹ Heinz Klaus Metzger, „Nonos Weg zum *Canto sospeso*“, en *Luigi Nono*, p. 207,

El quinto capítulo - “‘Vanguardia’ versus ‘Frente popular’ / ‘Agitprop’ - ahonda en aspectos del compromiso político reflejado en términos musicales y en la dificultad de algunos estudiosos de las vanguardias del momento para aceptar contenidos ideológicos en la música, una situación que - una y otra vez - enfrentaba posturas divergentes, por ejemplo en el ámbito de los cursos internacionales de Darmstadt, cuyo autoritarismo provocó el temprano alejamiento de Nono de ese foro de discusión.

Heister señala que:

“En el desgarramiento del contexto histórico de ‘frente popular’ y ‘vanguardia’ se reproduce de manera ampliada la confrontación entre música y política. De manera particularmente precisa, Carl Dahlhaus articuló la posición correspondiente, por ejemplo con la efectiva dicotomía de una aparente dialéctica entre ‘revolución de la música’ y ‘música de la revolución’ o el no menos impresionante dilema de la música políticamente comprometida, en la que no hay que sacrificar ni el resultado por la complejidad ni, viceversa, sacrificar la complejidad en aras del resultado.¹²

Este último dilema es válido, si se quiere, también para la música no comprometida (cuya contraposición es igualmente grosera), sea Beethoven versus Rossini, Schoenberg versus Strauss, dejando de lado emparejamientos como Ferneyhough y Glass, Lachenmann y Niblock. A esto pertenece también la inefable discusión sobre consecuencia y falta de consecuencia dirigida contra un compromiso ‘socialista’, cualquiera sea. Es una trampa que se construye como una especie de vaivén entre todo o nada. Cuando se alude a una intervención social, todo el mundo debe ser abordado. Cuando esto falla (lo que es probable, porque aun la producción de ‘hits’ opera específicamente dirigida a grupos), no tiene nada que ver con la política. Pero si se comprueba alguna consecuencia, entonces la música era mala.”

El sexto capítulo - “Política en lugar de música” - hace escuchar voces que defienden la exclusión o expulsión de contenidos políticamente comprometidos:

“Llena de trivialidad y chatura es la expresión de Hans Vogt: ‘Pero entonces hay que tomar una decisión sobre lo que se piensa hacer: hacer propaganda, luchar, o dedicarse al arte’”.¹³

En los mismos términos se expresa *Die Welt* en la breve fase en la que el fantasma de la revolución apareció como espíritu de época: ‘Quizás debería él, el consecuente, también ser consecuente: dedicarse seriamente a la política pero renunciar a la música’”.¹⁴

El séptimo capítulo se refiere a “Música como política”. En el siguiente párrafo, Heister no incluye citas de terceros, sino que reflexiona individualmente y aventura soluciones para un dilema que - tal como lo señala el material de citas de todo este

¹² Carl Dahlhaus, „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, en *Darmstädter Ferienkurse* (E. Thomas, comp. Mainz, 1978), pp. 22-33; la cita en p. 27.

¹³ Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945* (Stuttgart, 1972), p. 56.

¹⁴ *Die Welt*, 9/7/1970.

texto - puso en movimiento fuertes mecanismos de defensa contra los planteos estéticos y políticos de la música 'impura' de Nono minando el baluarte de la música autónoma y absoluta.

“El problema de la música política progresista apunta a un dilema social, del que no queda claro por ahora si es una aporía. No se resuelve ni con una ética de credo (o su rechazo) ni con estética o política. Podría considerarse una perspectiva de solución posible dirigida hacia un proceso de pensamiento y de acción dentro de un contexto social ampliamente extendido. Esta perspectiva no ha sido desarrollada aún con precisión ni teóricamente por la estética de la música ni tampoco por la práctica compositiva. No habría que buscarla ni en la fundamentada y motivada radicalidad políticamente dominante del ‘*Agitprop*’ entre el Eisler antes de 1933 y el ‘*Ton Steine Scherben*’¹⁵ después de 1968, ni en el extremismo del término medio de las orientaciones clásicas (por ejemplo, en el sentido de una línea de ‘frente popular’), y tampoco en un forzamiento estéticamente dominante (cuando no esteticista) de una música absolutizada, ‘negativa’, no dialéctica o ‘crítica’ per se, sino - y esto es sólo aparentemente un arreglo de compromiso - en el despliegue - contrario pero unitario - de estas tres posiciones básicas, para cuya intermediación compositiva concreta, Nono, por otra parte, ha producido ya algunos modelos a discutir a largo plazo.”¹⁶

Música bajo el Tercer Reich¹⁷

Más allá de las conocidas referencias a la hábil manipulación y al certero multiuso de músicas de Beethoven, Liszt y Wagner, acordes - según el caso - con las baterías propagandísticas, los congresos partidarios, las hazañas bélicas y la marcha a las cámaras de gas, la documentación sobre música en la Alemania fascista co-compilada por Heister recorre minuciosamente los capítulos más significativos de esta actividad.

Partiendo de la descripción de la ideología nazi y su organización política en torno a la música, pasa por la creación de la *Reichsmusikkammer* y el papel cumplido por las emisoras radiales, los teatros de ópera, la industria fonográfica, la música religiosa, la de entretenimiento, y llega hasta el ‘insilio’ y exilio de músicos y la presencia de la música en los campos de concentración. Escribe:

“La escena en el campo de concentración tiene, junto a su contenido real, uno simbólico que indica el papel de la música en la Alemania fascista y se refiere

¹⁵ “Sonido (también arcilla) piedras añicos”, nombre de una de las bandas más populares de rock, un grupo contestatario de izquierda alternativa de la década de 1970 y 1980. (N. de la T.)

¹⁶ H.-W. Heister, „Freiheit oder/statt Sozialismus“, p. 287.

¹⁷ H.-W. Heister, “Nachwort: Funktionalisierung und Entpolitisierung” [Epílogo: Funcionalización y despolitización], en *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland* [Música y política musical en la Alemania fascista] (H.-W. Heister y H.-G. Klein, comp. Fischer, Frankfurt a. Main, 1984), pp. 306-15.

con precisión a la aceptación de las órdenes de servicio. Por un lado, la música corre paralela al terror, como enmascaramiento o acallamiento de los gritos de dolor, o como forma de mantener o crear con su ayuda ilusiones sobre la situación real. [...] En segundo lugar, la música misma es introducida como elemento aterrador; en el contexto de la violencia física, la música está al servicio de la humillación obligada de las víctimas y, al mismo tiempo, es una especie de música laboral para la recreación de los victimarios. Bajo las condiciones normales de la sociedad fascista, esto es una función movilizadora. En tercer lugar, la música cumple también una función subordinada pero genuinamente humana: crea en las víctimas una disposición de ánimo alegre, aunque sea por breve tiempo.”¹⁸

En el otro extremo de las imágenes siempre estremecedoras, se alude a la música como apoyo de la actitud resistente a través de su intencionalidad y funcionalidad simbólica.

“Conscientemente afectada en lo emocional, esta función se trasmite a la música como una función de resistencia. Así, la música - en general una música específica - es incorporada como instrumento a la práctica antifascista y a su expresión. Los enemigos de los nazis despliegan un espectro de procedimientos y funciones que se opone a los objetivos - organizados o espontáneos - del fascismo. Va desde hacer música como mero camuflaje de actos en realidad políticos, pasando por el efecto de descarga emocional o de afirmación de la dignidad humana a través de una música no ‘política’ (mayoritariamente ‘clásica’) hasta cantar en secreto algo explícitamente político como la ‘Internacional’.”¹⁹

Y señala que:

“Mientras esto pueda aún llevarse a cabo en público y no en la clandestinidad, la música debe ajustarse a posibilidades legales extremadamente limitadas; bajo determinadas circunstancias, no tanto la música misma sino su interpretación práctica - es decir, el modo en que es ejecutada o cantada - realiza esta aspiración política. [...] Estas funciones básicas de la música son válidas en esencia no sólo para la situación límite del campo de concentración, sino también para la ‘normalidad’ bajo condiciones fascistas, para una realidad cotidiana que de todos modos seguía existiendo.”²⁰

El protagonismo asignado a la música en la maquinaria de dominación ideológica y aniquilamiento físico y espiritual es igualmente explicado por Heister como parte de la ambición expansionista:

“... la música sirve en general al ‘ocultamiento de los objetivos del agresivo imperialismo alemán’²¹ y también como una de las ‘concesiones’²² que la clase dominante, o sea el cártel de poder fascista, permitía a los distintos grupos y estratos de la sociedad en interés de sus metas usurpadoras.

¹⁸ Íbidem, p. 306.

¹⁹ Íbidem, p. 306-07.

²⁰ Íbidem, p. 307.

²¹ Reinhard Kühnl, *Faschismustheorien. Texte zur Faschismuskussion 2. Ein Leitfad* (Reinbek, Hamburg, 1979), p. 86.

²² Íbidem, p. 198.

En la medida en que la fascistización de procesos sociales vitales y de la práctica musical pueda llamarse 'politización', ésta es específica para la política de los nazis. Como no les preocupa ni una participación consciente y espontánea en la acción política ni una representación activa de los intereses de los de abajo, es una 'politización' alienada, una movilización para intereses ajenos.

Esta movilización representa un aspecto particularmente llamativo de la 'enorme intensificación de lo ideológico'²³ y se nota en una particular selección y agudización de ideologemas tradicionalmente de 'derecha' o burgueses en general."

Por otro lado, la compleja trama de lo estético y lo político que se teje en torno a la música permite que "esa apariencia (las ilusiones sobre el verdadero carácter del sistema) - en la música movilizadora o en otras formas de utilización desde la canción de la Juventud Hitleriana hasta la fanfarria que acompaña las noticias destacadas - se sedimente más claramente en la conciencia."²⁴

El cambio de funcionalidad y direccionalidad en el caso de las músicas de Beethoven, Liszt y Wagner opera con infalible eficacia, dado que - existiendo con funciones específicas en un profundo sedimento histórico muy difundido antes de su inserción en la máquina infernal - no fue difícil agregarle nuevas funciones en sintonía con la simbología del aparato ideológico y político-partidario. Así, la apropiación descontextualizada del triunfal desborde de la "Oda a la Alegría" de Schiller/Beethoven, del 'hombre nuevo' de la cosmogonía wagneriana y del imponente ceremonial de la "Marcha fúnebre de Sigfrido" encuentran permanente aplicación y resonancia en el imaginario nazi-fascista de los pregonados mil años de dominación imperial.

Por otra parte, la polisemia 'ecuménica' del texto y de la música de la mentada "Oda a la Alegría" ha facilitado su elección en 1986 como himno de la Unión Europea, esta vez como un "Deutschland über alles" que apunta a un fortalecimiento político y económico del viejo continente basado en perennes desigualdades sociales pero apoyado - como antaño - en la supremacía hegemónica de la cultura germana.

"La 'fascistización' explícita de lo ideológico²⁵ modifica los contenidos artísticos también en sí mismos y no responde exclusivamente a una nueva disposición y 'transformación' de elementos ideológicos al azar. Algunos, en realidad los determinantes, tienen inherentemente y a través de la tradición, una inclinación

²³ PIT. *Projekt Ideologie-Theorie: Faschismus und Ideologie*. Berlin (West), 1980. Argument-Sonderband 60/62.

²⁴ Heister, op. cit., p. 308.

²⁵ PIT. I, p. 47.

‘natural’ a la impronta fascista, sobre todo a la militar e imperialista, la extremadamente nacionalista, racista y autoritaria.²⁶

Varios ejemplos musicales de la época demuestran que - previsiblemente -, la fascistización ideológica incide - directa o indirectamente - sobre los elementos estéticos y técnicos y sus resultados. Baste aquí mencionar a Carl Orff o, en otros ámbitos creativos, a la cineasta Leni Riefenstahl y al arquitecto Albert Speer.

Por último, Heister deja claro cuál fue el antecedente que propició el papel protagónico de la música en el Tercer Reich:

“La convocatoria de la ‘música alemana’ a dominar el mundo ya había sido inventada, con fundamentos chovinistas o raciales y con las correspondientes motivaciones, por los conservadores alemanes antes que por los nazis.”²⁷

Anexo: Otros escritos de Hanns-Werner Heister

- “Extern and Internal Incentives. Approach to the Logic of Innovation in the History of Music”, ponencia para el congreso *Music and Lifeworld: Otherness and Transgression in the Culture of 20th Century*. In *Memoriam Fernando Lopes-Graça*, 14-17 de diciembre de 1996. Cascais/Portugal, en prensa.
- H.-W. Heister (textos y materiales) e I. Gellrich (fotografías), *Un/Endlichkeiten. Begegnungen mit György Ligeti 1989-2003*. Freiburg i. Br., Modo, 2008.
- „Geschlechterverhältnisse als Modell. Musik-Anthropologie: Gegenstände, Themen, Forschungsperspektiven”, en *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft* (M. Stahnke, comp., Hamburg, 2000), pp. 13-46.
- “Natura, spirito, società. Antropologia musicale e nuova musicologia”, *Musica/Realtà* 22/65 (2001), pp. 25-54 (Parte I); 66, pp. 115-150 (Parte II).
- „Singen, Klingen, Sagen. Zur Komplementarität von Vokalem und Instrumentalem”, *Kunstwerk und Biographie. Gedenkschrift Harry Goldschmidt. (Zwischen/Töne 1, H.-W. Heister comp., Berlin, 2002)*, pp. 121-155.
- „Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze”, *Musikalische Virtuosität. (Klang und Begriff 1. H. von Loesch, U. Mahlert y P. Rummenhüller, comp. Mainz, 2004)*, pp. 17-38.
- „Gegen die Ökonomisierung der Lebenswelt. Über Kreativität als künstlerische Produktivität, individuelle und soziale Selbstverwirklichung”, *Musik Forum* III-2005, X-XII 2005, pp. 15-18.
- „Mimetische Zeremonie – Gesamtkunstwerk und alle Sinne. Aspekte eines Konzepts”, *Mimetische Zeremonien – Musik als Spiel, Ritual, Kunst (Musik und 7, Berlin, 2007)*, pp. 143-185.

²⁶ Kühnl, p. 53.

²⁷ Heister, op. cit., p. 309.

- „Mimetische Zeremonie, Anderer Zustand, Singen und Spielen. Zur Entstehung der Musik“, *Erwägen-Wissen-Ethik* 18.2007, vol. 4, II- 2008, pp. 90-94.
- „Zum politischen Engagement des Unpolitischen“, *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte* (U. Dibelius, comp. München, 1974), pp. 27-46.
- „Natur, Kreatur, Gesellschaft. J.M.R. Lenz und das neue deutsche Musiktheater“, *Spielzeit. Jahrbuch der Hamburgischen Staatsoper* 7 (1979/80), pp. 183-204.
- H-W. H y J. Wolff: „Jazz“, *Kassel, 1983 (Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare, vol 5)*.
- „Angst und ‚absolute‘ Musik. Schönberg, Brahms und andere“, *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*. (A. Dümling comp. Hamburg, 1990), pp. 77-87.
- „Musikalische Autonomie und herrschaftstechnische Verwendung. Zum Begriff des Politischen“, *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*. (O. Kolleritsch comp. *Studien zur Wertungsforschung* 22. Wien, 1990), pp. 107-129.
- „Der Protagonist‘. Ein Akt Oper von Georg Kaiser, Musik von Kurt Weill“, *Höhepunkte der Dresdner Operngeschichte im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung bedeutender Ur- und Erstaufführungen* (H. John, comp. Dresden o.J. [1991]), pp. 982-1003.
- „Amerikanische Oper‘ und antinazistische Propaganda. Aspekte von Kurt Weills Produktion im US-Exil“, *Künste im Exil*. (C.-D. Krohn, comp. *Exilforschung* 10. München, 1992), pp. 152-167.
- „Kalkgrube und Konzertpodium. Einleitung zur Kritik der Kultfigur Cage“, *Geschichtliche Welt und menschliches Wesen. Beiträge zum Bedenken der conditio humana in der europäischen Geistesgeschichte* (L. Lambrecht y E.-M. Tschurenev, comp. Bern, 1994), pp. 183-194.
- „Intentionslosigkeit als Ideologie. Über Cage“, *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne* (O. Kolleritsch comp. *Studien zur Wertungsforschung* 28. Wien, 1994), pp. 35-61.
- „Historische Tragik und moderne Farce. Zu Friedrich Goldmanns Operphantasie ‚Hot bzw. Die Hitze‘“, *„Unaufhörlich Lenz gelesen und nun aus ihm Besinnung geholt.“ Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz* (I. Stephan y H.-G. Winter, comp. Stuttgart, 1994), pp. 406-421.
- „Neue Musik im 20. Jahrhundert und ihre Feinde“, *Klang-Raum-Bewegung. 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik* (M. Demuth y U. Zimmermann, comp. Wiesbaden, 1996), pp. 97-108.
- „Das Eigene und das Fremde. Elemente jüdischer Musik bei Karl Amadeus Hartmann“, *Die Musik des osteuropäischen Judentums – totalitäre Systeme – Nachklänge. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, 2-4/7/1994* (Dresden, 1997), pp. 100-114.
- „Geschichtlichkeit und Fortschritt. Alternativen in neuer Musik“, *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der gegenwärtigen Musik*. (O. Kolleritsch, comp. *Studien zur Wertungsforschung* 35. Wien, 1998), pp. 28-48.
- „Innere Emigration‘, ‚verdeckte Schreibweise‘, kompositorischer Widerstand. K. A. Hartmanns Schaffen nach 1933“, *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*. B. Sonntag, H.-W. Boresch y D. Gojowy, comp. *Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie* 3. Köln 1999, pp. 237-250.
- „Macht der Musik – Musik der Macht. Musikhistorische und musikästhetische Überlegungen“, *Musik Macht Mißbrauch* [Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, oct. 1995]. F. Geißler y M. Demuth, comp. Altenburg 1999, pp. 11-25.
- „Orpheus, Lulu, Wozzeck und andere. Fragmentarische Überlegungen zu einigen Beziehungen zwischen Musiktheater und Zirkus“, *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts Peter Petersen zum 60. Geburtstag*. C. Floros, F. Geiger y Th. Schäfer, comp. Frankfurt a. M., 2000 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17), pp. 75-100.
- „Kultureller Kolonialismus versus Universalismus: Erscheinungsformen des musikalischen ‚Exotismus‘ zwischen - Lully und Yun“, *Musica come ponte tra i popoli / Die Musik als Brücke zwischen den Völkern, Atti del convegno internazionale di studi / Beiträge zur internationalen Studententagung Kongreß des Istituto per l’Educazione Musicale* (G. Tonini, comp. Bozen, 2001), pp. 69-84.
- „Politik, Kunst Religion: Gewalt bei Schönberg“, *Arnold Schönberg und sein Gott / and His God. Bericht zum Symposium 26 a 29 de junio 2002*. Ch. Meyer, comp. Wien 2003 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 5), pp. 31-64.

- „Ohne Hunger und Angst leben. Musik gegen Repression, Rassismus und Rückschritt“, *Vom hörbaren Frieden* (D. Senghaas y D. Hartmut Lück, comp. Frankfurt a. M., 2005), pp. 477-99.
- „Coscienza storica e coscienza della moda. Problemi di educazione musicale“, *Didattica della storia della musica (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 17)*. Florenz, 1987), pp. 81-100.
- „Maskierung und Mobilisierung. Zur Rolle von Musik und Musikern im Nazismus“, *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus* (H. Sarkowicz, comp. Frankfurt a. M., 2004), pp. 313-45.
- „Zu musikgeschichtlicher Stellung und musikästhetischem Stellenwert von Ives“, *Charles Ives, 1874-1954. Amerikanischer Pionier der Neuen Musik (Atlantische Texte 23)*. H.-W. Heister y W. Kremp, comp. Trier, 2004), pp. 9-24.
- „Absolute Musik und angewandte Virtuosität. Das Konzert als nicht-mimetische Zeremonie“, *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft* (Berlin, 1985), pp. 132-78.
- „Musica nel concerto. Il comportamento del pubblico e l'allestimento scenico nelle realizzazione di musica autonoma“, *La Musica e il suo spazio (Quaderni di Musica/Realtà 15)*. Milano, 1987), pp. 38-62.
- „Affektive Mimesis und konstruktive Katharsis. Zu Alban Bergs *Wozzeck*-Oper“, *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler* (Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe Darmstadt. Basel, 1987), pp. 338-43.
- „Musikalische Sprache des Widerstands. Eine Skizze“, *Kolloquium „Entartete Musik“, 28-IX / 5-X, 1990* (Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik. Dresden, 1991), pp. 34-39.
- „Gesamtkunstwerk-Tendenz und Realität. Zur Verbindung von Musik mit Optischem und anderen Sinnes-Elementen“, *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone* (S. Miceli, comp. Milano, 1998), pp. 105-30.
- „Musica, Magia, Mito. Frammenti sul problema dell'immaginario-reale in arte“, *Musica/Realtà 20/59* (1999), pp. 25-56.
- „Kinderleicht – oder? Kleine Anmerkung zu Katzers Oper *Das Land Bum-Bum*“, *Stefan Amzoll: Landschaft für Katzer* (Berlin, 2005), pp. 59-63.
- „Eislers Massenlieder“, *Hanns Eisler (Das Argument, Vol. esp. 5)*. Berlin, 1975), pp. 154-82.
- „*Dreigroschenoper* von B. Brecht/K. Weill“, H.-W. Heister, J. Hodek, S. Schutte: *Musiktheater. Musik und Wirklichkeit in der Oper* (Stuttgart, 1981), pp. 53-90.
- „Verzweifeln und Standhalten. Zu Luca Lombardis Kantate *Majakowski*“, *Musik und Gesellschaft 33* (1983), pp. 530-35.
- „Zur musikalischen Sprache des Widerstands: K.A. Hartmanns *Concerto funebre* für Solo-Violine und Streichorchester“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress. Bayreuth 1981* (Ch.-H. Mahling y S. Wiesmann, comp. Kassel, 1983/84), pp. 482-90.
- „Konspiration und Agitation. Ein Versuch über die 6 *Bagatellen für Kammerensemble* von Nicolaus A. Huber“, *Melos 46/2* (1984), pp. 37-83.
- „Verzweifeln und Standhalten, fortgesetzt. Die *Ophelia-Fragmente* von Luca Lombardi“, *Melos 48/2* (1986), pp. 22-63.
- „Motivierung und Motiv. Zur Rolle von Schlüsselwörtern in Giuseppe Verdis *Aida*“, *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden* (G. Stephan comp. Dresden, 1988), pp. 738-53.
- „Hollywood und Heimat. Hanns Eislers *Hölderlin-Fragmente* für Singstimme und Klavier“, *Melos 50/3* (1988), pp. 2-32.
- „Zeitliche und szenische Polyphonie, dargestellt an Ausschnitten aus *Götterdämmerung* (III/2, „Siegfrieds Todesgesang“ und „Trauermarsch beim Tode Siegfrieds“) und *Falstaff* (II/2, 2. Teil)“, *Quaderni dell' Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale 11* (Serie 3: Atti, N. 5: Tempo e spazio: Problemi di un rapporto tra opera e televisione. Rom, 1991), pp. 115-36.
- „Mimesis, Memoria, Montage. Über einige Prinzipien des Komponisten Ives“, *Charles Ives, 1874-1954. Amerikanischer Pionier der Neuen Musik (Atlantische Texte 23)*. H.-W. Heister y W. Kremp, comp. Trier, 2004), pp. 163-78.