

**Áhrif stjórnvalda á tónsköpun
í sundruðu Þýskalandi eftirstríðsáranna**

Herdís Stefánsdóttir

Listaháskóli Íslands
Tónlistardeild
Tónsmíðar

**Áhrif stjórnvalda á tónsköpun
í sundruðu Þýskalandi eftirstríðsáranna**

Herdís Stefánsdóttir
Leiðbeinandi: Gunnsteinn Ólafsson
Vorönn 2013

Útdráttur

Í þessari ritgerð er leitast við að greina áhrif stjórnvalda á klassíska tónlist og tónlistarsköpun í sundruðu samfélagi eftirstríðsáranna í Þýskalandi. Kannað er hvort og þá á hvern hátt bein og óbein valdbeiting ríkjandi stjórnvalda hafði áhrif á tónlistarsköpun á þessu tímabili. Einnig er velt upp spurningum um eðli og inntak klassískrar tónlistar, hvort slík tónlist geti haft pólitíska merkingu og hvort greina megi áhrif stjórnvalda á klassískar tónsmíðar frá þessum tíma. Fjallað er um Austur- og Vestur-Þýskaland og gerður samanburður á áherslum stjórnvalda í báðum samfélögum og áhrif þeirra á tónlistarmenn. Komist er að þeirri niðurstöðu að tónlistarmennirnir sem lifðu og störfuðu á þessum fyrstu árum eftir stríð voru ekki eins frjálsir og ríkjandi hugmyndafræði gaf til kynna. Sýnt er fram á að tónskáld eftirstríðsáranna í Þýskalandi bjuggu síður en svo við listrænt tjáningarfrelsi, hvorki undir stjórn Sovétmanna né Bandaríkjamanna. Að lokum er dregin sú ályktun að stjórnvöld bæði í Austur- og Vestur-Þýskalandi hafi haft mikil áhrif á tónlistarmenningu eftirstríðsáranna. Greinilegt er að tónlist gegndi ekki aðeins menningarlegu hlutverki heldur getur hún einnig verið boðberi ákveðinnar hugmyndafræði eða pólitískrar stefnu.

Efnisyfirlit

Inngangur.....	4
Upplausn eftir hernám og ný afstaða til tónlistar	7
Uppræting nasismans	9
Ólík viðhorf til tónlistar í austri og vestri	14
Pólítískt mikilvægi óperu og sósíalískt raunsæi	17
Lokaorð	19
Heimildaskrá	22

Inngangur

Eðli og inntak tónlistar er afar ólíkt enda eru til ógrynnin öll af tónlist. Margir hafa haldið því fram að klassísk tónlist sé einskonar athvarf frá hinni pólitísku hringiðu.¹ Tónlist hefur þó lengi vel verið tengd stjórnámum. Aristóteles fjallaði um tónlist í skrifum sínum um stjórnám og í fyrirmyndarríki Platóns hafði tónlist ákveðið uppeldishlutverk. Á 19. öld héldu sumir rithöfundar því fram að klassísk tónlist væri list þess eðlis að hún væri hafin yfir stjórnám enda samin, flutt og dáð á sínum eigin forsendum, laus undan áhrifum tíðaranda, pólitíkur og samfélags.²

Með klassískri eða sígildri tónlist er jafnan átt við tónlist sem hefur viðtekið og varanlegt gildi og byggir á gamalgrónum hefðum.³ Þrátt fyrir skiptar skoðanir um eðli og hlutverk klassískrar tónlistar þá er það viðurkennd staðreynd að alþýðutónlist er oft mjög pólitísk. Popptónlistarmenn hafa frá því þeir komu fyrst fram á sjónarsviðið notað tónlist til að koma ákveðinni hugmyndafræði á framfæri. Ýmislegt í popptónlist ber augljósan keim af pólitík tíðarandans sem miðar að því að vekja fólk til umhugsunar, gagnrýna og andæfa ríkjandi fyrirkomulagi í samfélaginu. Meginmunurinn á popptónlist annars vegar og klassískri tónlist hins vegar er sá að í popptónlist má lesa svo margt út úr textunum á meðan tónmálið eitt og sér talar í klassískri hljóðfæratónlist. Enda auðveldara að lesa boðskap úr rituðum texta en tónmálinu einu saman.

Hin viðtekna hugmynd um klassíska tónlist handan og ofan pólitíkur samtímans stenst ekki skoðun þegar litið er til þeirrar þróunar sem hófst í aðdraganda síðari heimsstyrjaldar. Á millistríðsárunum, 1918-1939, urðu til ný og greinileg tengsl milli klassískrar tónlistar og stjórnmála. Efnahagsþrengingar og vandamál á vettvangi stjórnmála urðu til þess að mörg tónskáld höfðu áhyggjur af því að list sem léti þarfir

¹ Ross, Alex, 14. mars 2011, „Reverberations: A month of music and politics“, vefur *The New Yorker*, sótt 3. september 2012.

² Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout og Claude V. Palisca, 2010, *A History of Western Music*, W.W. Norton & Company, bls. 878.

³ Sören Sörenson (ritstj.), 1984, *Ensk-íslensk orðabók með alfræðilegu ívafi*, Örn og Örlygur, Reykjavík, bls. 181.

samfélagsins sig engu varða yrði samfélaginu óviðkomandi. Eftir því sem móðernísku tónsmíðarnar urðu flóknari og tormeltari og áheyrendur áttu erfiðara með að melta þær reyndu sum tónskáld að færa tónlistina nær áheyrendum með því að semja aðgengilegri verk. Algengt var að tónskáld nýttu sér sviðsverk eins og óperur til að taka á samfélagslegum og pólitískum málefnum.⁴

Óperutónlist er samin í kringum texta enda hafa óperur frá upphafi talist einkar pólitískt listform. Þær hafa í gegnum tíðina endurspeglað samfélag hvers tíma og fangað tíðarandann. Óperur hafa oft og tíðum tekist á við þau pólitísku og samfélagslegu viðfangsefni sem hafa mótað hinn vestræna heim s.s. stéttaskiptingu, átök milli stétta, byltingar og andóf.⁵

Max Frankel fyrrverandi ritstjóri *Times* lýsti því yfir í grein sem hann skrifaði árið 2011 að tónskáld ættu að halda sig við að minnsta kosti aldargömul málefni. Þessa grein skrifaði hann í kjölfar þess að Metrópólitan óperan í New York sýndi pólitísku óperuna *Nixon í Kína* eftir John Adams. Frankel gagnrýndi Adams og samstarfsmenn hans annars vegar fyrir það að gefa ranga hugmynd um ferð Nixons til Kína og hins vegar fyrir það að nota þennan efnivið yfir höfuð.⁶

Hundrað árum áður hélt Ígor Stravínskíj því fram að það væri ekki eðli klassískrar tónlistar að túlka nokkurn skapaðan hlut, hvorki tilfinningu, viðhorf, andlega líðan né náttúruleg fyrirbæri. Hann taldi að það væri ekki eðlislægur eiginleiki tónlistar að tjá til dæmis einhvern boðskap og að sama skapi ekki tilgangur hennar.⁷ Klassísk tónlist er almennt álitin ónæm fyrir pólitískum áhrifum og samfélagslegum straumum og þess vegna ekki hentug til greiningar á sama hátt og bókmenntir, leikhús, kvikmyndir og myndlist.⁸

Staðreyndin er þó sú að klassískri tónlist hefur oft verið beitt í pólitískum tilgangi. Þegar sagan er skoðuð má sjá að hún hefur verið notuð í áróðursskyni og

⁴ Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout og Claude V. Palisca, 2010, bls. 878.

⁵ Bokina, John, 1997, *Opera and Politics: From Monteverdi to Henze*, Yale University Press, bls. 2.

⁶ Ross, Alex, 14. mars 2011, „Reverberations: A month of music and politics“, vefur *The New Yorker*, sótt 3. september 2012.

⁷ Ígor Stravínskíj, *An Autobiography*, 1935, Calder and Boyars ed., 1975, bls. 163.

⁸ Thacker, Toby, 2007, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, bls. 1.

margvíslegum öðrum tilgangi. Dæmi eru um það að stjórnvöld hafi talið sér standa ógn af tónlistarstefnum eða tónlist sem endurspeglar ákveðna hugmyndafræði.⁹

Í þessari ritgerð mun ég leitast við að greina áhrif stjórnvalda á klassíska tónlist og tónlistarsköpun í sundruðu samfélagi eftirstríðsáranna í Þýskalandi. Kannað verður hvort og þá á hvern hátt, bein og óbein valdbeiting ríkjandi stjórnvalda, hafði á tónlistarsköpun á þessu tímabili. Árin eftir seinni heimsstyrjöldina eru einkar áhugaverð að því leyti að listamenn þurftu að takast á við menningarlegt og hugmyndafræðilegt hrun og endurskoða hugmyndir sínar um ýmis gildi menningarinnar. Áhrif stjórnvalda á tónlistarsköpun fólust meðal annars í því að „ákveða“ hvaða tónlist væri æskileg eða leyfileg.¹⁰

Á því tímabili sem hér um ræðir var öll tónlist tengd Þriðja ríkinu sem eitur í beinum Bandamanna.¹¹ Í þessu samhengi er áhugavert að skoða hve mikið frelsi tónlistarmennirnir höfðu í raun og hvort Vesturveldin hafi losað um þau höft sem ríktu í Þýskalandi undir stjórn Hitlers eða skapað nýja tegund af „ritskoðaðri“ tónlist.

Ef tónlist er slitin úr samhengi við samtímann, þær samfélagslegu og pólitísku aðstæður sem tónskáldið býr við, er ef til vill mjög erfitt að lesa pólitískan boðskap út úr henni eða skynja áhrif stjórnvalda og tíðaranda á hana. Því má fullyrða að í eðli sínu sé klassísk tónlist „abstrakt“. Hún býr ekki yfir orðum sem við skiljum. Tónlistin er alþjóðleg, alþjóðlegt tungumál, sem má túlka á jafn marga vegu og mennirnir eru margir.

En þegar tónlistin er skoðuð í samhengi við pólitískan og menningarlegan tíðaranda er unnt að greina hvernig hún kann að hafa verið notuð sem pólitískt afl og að ákveðnar stefnur og þælingar í tónlist eru tákngervingar ákveðinnar hugmyndafræði eða boðskaps.

⁹ Thacker, Toby, bls. 7-9.

¹⁰ Ibid, bls. 7-9.

¹¹ Ibid, bls. 7.

Upplausn eftir hernám og ný afstaða til tónlistar

Þegar saga vestrænnar tónlistar er skoðuð fer ekki á milli mála að Þjóðverjar hafa staðið mjög framarlega á tónlistarsviðinu. Mörg af þekktustu tónskáldum síðustu alda eru af þýsku bergi brotin. Klisjan um „B-in þrjú“ – Bach, Beethoven og Brahms styrkir enn fremur þá hugmynd að Þjóðverjar hafa verið leiðandi í tónlistarsköpun síðustu þrjár aldirnar.¹² Stór hluti þeirrar klassísku tónlistar sem skrifuð hefur verið síðustu árhundruð kemur frá Þýskalandi og Austurríki. Enn í dag eru þessi ríki öflugar miðstöðvar klassískrar tónlistar.¹³ Mikil og sterk tónlistarhefð hefur þróast í Þýskalandi síðustu aldir og þar hefur fjöldi tónlistarmanna starfað, numið og samið tónlist.

Í byrjun árs 1945 gerðu herir Bandamanna innrás í Þýskaland og skiptu landinu í fjögur hernámssvæði (e. *occupation zones*). Sovétríkin hernámu landið frá austri, þar á meðal hluta af Berlín. Bandarískar hersveitir brutu sér leið inn að miðju Þýskalands og lögðu undir sig Düsseldorf, Göttingen, Leipzig, Bayreuth og München. Frakkar hertóku Stuttgart og Karlsruhe og Bretar náðu undir sig Lübeck frá norð-vestri. Þegar bardögum lauk í byrjun maí 1945 ríkti upplausn í þýsku samfélagi. Margar borgir voru stórskemmdar, samgöngur algjörlega úr skorðum og milljónir manna heimilislausar. Þeir sem höfðu sloppið lifandi frá hörmungum stríðsins stóðu frammi fyrir því erfiða hlutskipti að taka fortíðina í sátt. Margir þurftu að horfast í augu við ástvinamissi, óvissu, kvíða og sektarkennd.¹⁴

Í þessu ástandi uppnáms og upplausnar var menningarlífið að vissu leyti lamað og listamenn stóðu frammi fyrir því að sú menning og hugmyndafræði sem þeir höfðu alist upp við var hrunin. Þýskalandi eftirstríðsáranna má lýsa sem frumstæðu samfélagi. Fyrrum borgarar Þriðja ríkisins bjuggu við örbirgð, leituðu jafnvel að mat í ruslatunnum, drukku vatn úr pípulögnum og höfðust margir við í kjallaraholum ónýtra húsa. Milljónir fanga voru í fangabúðum eða ráfuðu um göturnar eftir að hafa flúið hernámssvæði Sovétríkjanna í austri.¹⁵ Hitler var vart fallinn þegar ný ógn við frelsi og lýðræði birtist undir merkjum Jósefs Stalín. Sovétríkin réðu yfir fjölmennasta her

¹² Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, *Music and German National Identity*, The University of Chicago Press, Chicago, bls. 1.

¹³ Ibid, bls. 1.

¹⁴ Thacker, Toby, 2007, bls. 15.

¹⁵ Ross, Alex, 2007, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, bls. 345.

heims sem taldi tólf milljónir manna og þau höfðu hertekið megnið af Austur-Evrópu.¹⁶

Fyrstu árin eftir stríð voru erfið fyrir starfandi listamenn í Þýskalandi. Þeir urðu að ná áttum og sætta sig við arfleifð nasimans. Það leiddi til þess að þeir neyddust til að endurmeta allar listrænar hefðir.¹⁷ Listamenn bjuggu ekki við þá frjálssu listsköpun sem ætla mætti að hefði blómstrað í kjölfar hörmunga seinni heimsstyrjaldarinnar. Þýskir tónlistarmenn eftirstríðsáranna voru að sjálfsögðu afsprengi uppvaxtar síns og félagslegrar stöðu. En þeir voru einnig mótaðir af þeim aðstæðum sem einkenndu þýskt samfélag eftir stríð; gífurlega harðri lífsbaráttu, erfiðu brauðstriti, atvinnuleysi, tekjuleysi og óöryggi. Ástandið skánaði eftir 1949 vegna Marshall-aðstoðar Bandaríkjamanna en þeirri fjárhagsaðstoð var ætlað að stöðva framrás kommúnismans og hraða uppbyggingu í álfunni. Marshall-aðstoðin létti listamönnum lífsbaráttuna en það merkir ekki að þeir hafi verið lausir undan þrýstingi að ofan þar sem stjórnvöld vildu styrkja eigin hugmyndafræðilegan grundvöll með íhlutun í listsköpun. Einnig má ætla að mörgum listamönnum hafi reynst erfitt að losa sig undan þeirri áþján sem nasisminn markaði í sálarlíf þeirra og því átt erfitt með að aðlagast nýjum hugmyndafræðilegum þrýstingi. Eftirstríðsárin voru tónlistarmönnum erfið vegna þess að nýjum pólitískum öflum fylgdi ný afstaða til tónlistar sem ekki allir sættust á. Kenning Michaels Katers um að pólitík og tónlist væru ekki „góðir bólfélagar“ er lýsandi í þessu samhengi.¹⁸ Jafnvel má ganga skrefi lengra og fullyrða að pólitísk íhlutun í tónlistarsköpun sé eins og eitur í kampavín.

Í maí 1945 settu Bandaríkjamenn á laggirnar „íhlutunarskrifstofu tónlistar“ í München. Almennungi var gert ljóst að aðeins mátti flytja tónlist sem hefði verið samþykkt af hernaðaryfirvöldum. Þúsundir hermanna höfðu lagt undir sig Þýskaland og ljóst var að þeir þyrftu á afþreyingu að halda. Þessari þörf var að vissu leyti fullnægt með útvarpsútsendingum en þýskir tónlistarmenn sáu líka um að flytja lifandi tónlist. Sumar herstöðvar lögðu mikið upp úr upprætingu nasismans meðan aðrar

¹⁶ <http://visindavefur.hi.is/svar.php?id=4038>, sótt 20. október 2012.

¹⁷ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, *Music and German National Identity*, The University of Chicago Press, Chicago, bls. 205.

¹⁸ Thacker, Toby, 2007, bls. 8-9.

skeyttu lítið um bakgrunn þeirra þýsku tónlistarmanna sem komu til að skemmta þeim.¹⁹

Tónlist skipti augljóslega ekki höfuðmáli á þessum upplausnartímum þar sem Bandamenn voru uppteknir við öryggismál og pólitíska og efnahagslega endurreisn landsins. Var það almennt viðurkennt meðal Bandamanna að menningarleg endurreisn væri mikilvægur hluti af endurmenntun þjóðarinnar. Þessi endurmenntunarstefna var liður í því að uppræta nasismann, (e. *denazification*) það er losa þjóðina við allar leifar af hinni nasísku hugmyndafræði. Í Bandaríkjunum og Bretlandi var rötgróin hefð frjálslyndis sem aðskildi listir og stjórnmál. Og meginmarkmiðið með íhlutun á sviði tónlistar á eftirstríðsárunum var að koma þessum aðskilnaði á í Þýskalandi.²⁰ Til að byrja með beindist athyglin helst að fjölmiðlum, það er kvikmyndum, útvarpi og bókmenntum en þegar öllu var á botninn hvolft reyndist tónlistin mikilvægasti þáttur endurmenntunarstefnu Bandamanna á menningarsviðinu.

Uppræting nasismans

Innrás Bandamanna í Þýskaland var ekki aðeins til að stöðva heimsstyrjöldina síðari heldur einnig til að uppræta hina nasísku hugmyndafræði sem hafði þrífist á tímum Hitlersstjórnarinnar. Í því fólst að losa samfélagið, menningu, stjórnmál, hagkerfið, menntakerfið og stjórnsýslu við þjóðernishugmyndir nasismans. Hið sama gildi um tónlist. Ef hún bar einhver einkenni nasismans, til dæmis hernaðarhyggju eða hverfðist of mikið um „það sem þýskt var“, skyldi taka hana af dagskrá.²¹

Miklar vangaveltur voru um það hvaða tónlist félli undir nasíska hugmyndafræði. Sem dæmi má nefna verkið *Carmina Burana* eftir Carl Orff. *Carmina Burana* var talið eitt þýðingarmesta verkið sem samið var á tímum Þriðja ríkisins og enn í dag velta menn vöngum yfir því hvort það hafi yfir sér fasískt yfirbragð.²² Carl Orff naut mikillar velgengni eftir stríð þrátt fyrir að *Carmina Burana* hafi verið í miklum metum hjá Göbbels, áróðursmálaráðherra nasista.²³

¹⁹ Thacker, Toby, 2007, bls. 16.

²⁰ Ibid, bls. 17.

²¹ Ibid, bls. 39.

²² Ibid, bls. 39.

²³ Ross, Alex, 2007, bls. 349.

Bandamenn stofnuðu „Stjórnarráð Bandamanna“ (e. *Allied Control Council*) í Berlín 1945 sem færði framkvæmdavaldið úr höndum stjórnar Þriðja ríkisins til Bandamanna. Fyrir atbeina hershöfðingjans Roberts McClure var sett á stofn „upplýsingastjórn“ (e. *Information services Directorate*) innan „eftirlitsráðsins“ (e. *Control Council*) og í kjölfarið undirnefnd sem hafði tónlist á sinni könnu. Helsta baráttumál McClures varðandi íhlutun á sviði tónlistar sneri að því að uppræta nasismann meðal tónlistarmanna og lagði hann kapp á samstöðu Bandamanna í þessum málefnum. Hann áleit það mikilvægt verkefni að hreinsa allan nasisma úr þýsku menningarlífi.²⁴ McClure var einn þeirra sem stóð að baki verkefnisins sem gekk undir nafninu „endurskipulagningin“ (e. „*reorientation*“) og fólst í því að „frelsa“ hina þýsku hugsun. Í tónlistinni snerist þetta um kynningu á djassi, amerískum tónsmíðum, alþjóðlegri nútímatónlist og annarri tónlist sem stuðlað gæti að því að lítillækka hugmyndir nasista um yfirburði hins aríska kynstofns.²⁵

Eftirlitsráðið sjálft beitti sér fyrir því að nasískri tónlist og hernaðargöngulögum yrði eytt. Sett var reglugerð sem sneri sérstaklega að sönglögum og tónlistarbókum. Samkvæmt þeirri reglugerð skyldu stjórnendur menntastofnana fjarlægja allar bókmenntir tengdar nasismanum af bókasöfnum. Þessi reglugerð var eftir á að hyggja óþörf þar sem Þjóðverjar sjálfir sáu til þess að öllu sem tengdist nasismanum, þar með talin tónlist, var hent burt. Ekki var heldur vitað til þess að atvinnutónlistarmenn hafi safnast saman opinberlega eða leyndlega til að flytja tónlist tengda nasismanum.²⁶

McClure var meðal þeirra sem litu opinberan tónlistarflutning alvarlegum augum. Hann galt varhug við því þegar fyrrverandi nasistar uppskáru fagnaðarlæti þýsks almennings fyrir tónlistarflutning sinn enda þótt tónlistin tengdist ekki nasisma. Bandaríkjamenn gengu lengra en aðrar Bandamannaþjóðir að því leyti að þeir útskýfuðu mörgum tónlistarmönnum á þeim grundvelli að þeir hefðu notið velgengni á tímum Þriðja ríkisins. Margir þekktir einstaklingar í tónlistarheiminum fengu ekki vinnu á bandaríska hernámssvæðinu og urðu því að leita til annarra svæða. Eugen Jochum sem hafði stjórnað Sinfóníuhljómsveit Hamborgar í seinni heimstyrjöldinni var einn þeirra sem Bandaríkjamenn töldu að hefði verið hampað á tíma nasismans. Jochum átti hins vegar upp á pallborðið hjá Bretum sem buðu honum að taka aftur við

²⁴ Thacker, Toby, 2007, bls. 40.

²⁵ Ross, Alex, 2007, bls. 346.

²⁶ Thacker, Toby, 2007, bls. 41.

gömlu stöðunni sinni í Hamborg. Bretar litu fyrst og fremst á Eugen Jochum sem mjög hæfileikaríkan stjórnanda sem hefði sótt innblástur til rómverskrar kaþólsku frekar en að hann ætti velgengni sína nasismanum að þakka.²⁷

Hörð framganga Bandaríkjamanna í að uppræta nasismann á hernámssvæðinu fór ekki fram hjá Þjóðverjum. Andúð þeirra í garð Bandaríkjamanna fór af þessum sökum vaxandi. Það kom í hlut ungra og óreyndra embættismanna að rannsaka lífshlaup tónlistarfólks. Þeir útbjuggu „svarta lista“ með nöfnum óæskilegra tónlistarmanna og sendu til Roberts McClure. Listarnir voru oftast hroðvirknislega unnir og skapaðist bæði óreiða og óvissa vegna þeirra. Það var nánast tilviljun hvaða nöfn enduðu á svörtum listum og hverjir sluppu við að vera nefndir þar á nafn.²⁸

Tilraun Bandaríkjamanna til að uppræta nasismann í Þýskalandi varð til þess að hundruð tónlistarmanna misstu vinnuna eða fengu ekki störf. Næstu árin héldu Bandaríkjamenn áfram uppteknum hætti. Það voru gerðir fjölmargir listar og ýmis hneykslismál komu upp í kjölfarið ef eitthvað þótti fara úrskeiðis. Hljómsveitarstjórinn Knappertsbusch var einn þeirra sem lenti á svörtum lista og var vikið úr starfi. Eftir ítarlega rannsókn yfirvalda fékk hann tímabundna stöðu sem stjórnandi bæversku óperunnar og Sinfóníuhljómsveitarinnar í München. Þegar þetta fréttist varð uppi fótur og fit. Yfirvöld í München þóttu hafa orðið uppvís að ábyrgðarleysi. Saga Knappertsbusch er ekki einsdæmi því hundruðum tónlistarmanna var vikið úr starfi við svipaðar aðstæður. Margir mikils metnir tónlistarmenn sem höfðu verið útskúfaðir af Bandaríkjamönnum fengu vinnu hjá Sovétmönnum, Bretum eða Frökkum. Það var ekki fyrr en árið 1948 að Bandaríkjamenn ákváðu að binda þyrfti enda á þessi afskipti stjórnvalda af tónlistarlífinu.²⁹

Eftir stríð var stofnaður sérstakur skóli í Darmstadt. Þar var boðið upp á tónlistarnám í „alþjóðlegri, nýrri tónlist“.³⁰ Í Darmstadt-skólanum voru nokkrir tónlistarstílar þróaðir af tónskáldum sem sóttu námskeið þar frá 1950 til 1960. Bandaríkjamenn studdu af heilum hug þessa nútímalegu tónlistartilraun þar sem ungir tónlistarmenn gátu spreytt sig á tónlist sem hafði verið bönnuð á tímum nasista. Darmstadt-skólinn

²⁷ Thacker, Toby, 2007, bls. 40.

²⁸ Ibid, bls. 46.

²⁹ Ibid, bls. 49-52.

³⁰ <http://www.guardian.co.uk/music/2010/feb/11/darmstadt-music-school-ferneyhough-finnissy>, sótt 20. október 2012.

starfaði á sumrin en þar var aðaláherslan lögð á tólftóna tónlist í anda Schönbergs. Bæði þýsk stjórnvöld sem og yfirstjórn Bandamanna ýttu undir þessa abstraktstefnu í tónlist með pólitískum styrkjum og stuðningi. Þannig var þýskum tónskáldum beint í átt að nýrri tónlistarstefnu sem greindi sig afdráttarlaust frá hinni nasísku fortíð. ³¹

Af þessu má sjá að hugamyndafræðin á bak við Darmstadt-skólann og svipaðar stofnanir féll Bandaríkjamönnum í geð enda kom hún að notum við upprætingu hins nasíska hugsunarháttar. Þarna var spiluð og samin tónlist sem fékk ekki að blómstra á tímum nasista. Darmstadt-skólinn studdi við einskonar hugmyndafræðilegt „konsept“ sem fékk að njóta sín eitt og sér. Segja má að Darmstadt-skólinn hafi gefið afþreyingariðnaðinum langt nef því markmið hans fólst síður en svo í því að skemmta almenningi. Stefna Darmstadt-skólans var fyrst og fremst fræðileg og höfðaði til hámenntaðra tónlistarmanna.

Á þessum tíma var söluvænleg klassísk tónlist, þ.e. vel þekktar óperur og símfónúr, áfram flutt rétt eins og á tímum nasista. Margir „stjörnustjórnendur“ eins og Knappertsbusch og Karajan voru enn í aðalhlutverki þrátt fyrir að hafa orðið fyrir barðinu á hugmyndafræðilegum hreinsunum sem fóru af stað eftir seinni heimsstyrjöldina. Það var því annars vegar klassísk tónlist sem slapp undan hreinsunum og hins vegar avant-garde tónlist sem var svo andvíg hinni nasísku fagurfræði að það jaðraði við að hún afneitaði því að tónlist ætti erindi við almenning. ³²

Aðrar áherslur voru við lýði á breska hernámssvæðinu. Þar var almennt álitíð að engin bein tengsl væru á milli tónlistar og stjórnmála. Sú skoðun var ríkjandi að eingöngu ætti að refsa mönnum sem hefðu gerst sekir um morð og pyntingar ekki tónlistarmönnum, sem engan höfðu meitt. Á breska hernámssvæðinu var horft fram hjá því hvort tónlistarmenn hefðu verið í flokknum eða notið velgengni á tímum Þriðja ríkisins. Velgengni Eugens Jochums hjá Bretum lýsir vel þeim mun sem var á viðhorfum þeirra og Bandaríkjamanna. ³³

Lítið er til af gögnum um upprætingu nasismans á franska hernámssvæðinu. Af því sem enn er til má sjá að Frakkar höfðu efasemdir um gagnsemi þess að ráðast gegn

³¹ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 205.

³² Ross, Alex, 2007, bls. 352.

³³ Thacker, Toby, 2007, bls. 55-56.

einstaklingum og hugmyndum þeirra. Lögð var meiri áhersla á það að endurbyggja tónlistarsenuna.³⁴

Sovétmenn fóru sínar eigin leiðir og höfðu engan áhuga á því að fylgja hugmyndum „kapítalistanna fyrir vestan“ um upprætingu nasismans. Að vissu leyti báru þeir eins og Þjóðverjar djúpa virðingu fyrir listamönnum og voru tilbúnir að koma öðruvísi fram við þá en aðra borgara.³⁵ Sovétmenn voru jafnvel sveigjanlegri en Frakkar og horfðu oft fram hjá tengslum tónlistarmanna við Nasistaflokkinn á árum áður. Það átti sérstaklega við ef þeir þurftu á stuðningi mikils metinna þýskra tónlistarmanna að halda til að endurreisa menningu Þjóðarinnar. Það kom mörgum tónlistarmönnum á óvart að komið var fram við þá af kurteisni og virðingu á Sovétsvæðinu og þeim skyldi boðið að halda tónleika fyrir almenning. Varast ber þó að álykta að Sovétmenn hafi ekki haft áhuga á að uppræta nasismann enda alkunna að einstaklingar sem lágu undir grun um að hafa verið framarlega í flokki nasista hafi verið fangelsaðir á Sovétsvæðinu eins og annars staðar.³⁶

Svo virðist sem vel hafi tekist til við að uppræta Þjóðernissósíalismann meðal þýskra tónlistarmanna eftir síðari heimsstyrjöldina. Aðeins eitt verk sem var vinsælt í Þýskalandi nasismans lifði af upprætingarárin en það var *Carmina Burana* eftir Carl Orff. Jafnframt er erfitt að færa rök fyrir því *Carmina Burana* sé samið í anda nasismans. Það byggir á miðaldertextum og tónlistin verður seint talin í þýskum anda. Frá öðrum sjónarhóli mætti þó segja að uppræting nasismans hafi stórlega mistekist. Þrátt fyrir þær hreinsanir sem áttu sér stað á öllum fjórum svæðum Þýskalands eftir 1945 blómstruðu tónskáld, stjórnendur, flytjendur og tónlistarfræðingar þrátt fyrir að hafa verið hátt skrifaðir í Þriðja ríkinu. Auðvitað mætti spyrja hversu miklu máli slík tengsl skipti eftir á að hyggja. Margir sneru við blaðinu eftir heimsstyrjöldina. Tónskáld sem höfðu samið lög fyrir Hitlersæskuna tóku að semja lög fyrir Alþýðulýðveldið eftir 1945 og þannig mætti lengi telja. Erfitt var að rannsaka ásakanir sem bornar voru á fólk því ekki var auðvelt að skilja að sögusagnir og raunverulegar sakir.³⁷

³⁴ Thacker, Toby, 2007, bls. 63.

³⁵ Ibid, bls. 67.

³⁶ Ibid, bls. 68.

³⁷ Ibid, bls. 71.

Í Þýskalandi eftirstríðsáranna var litið á tónlist sem sterkt pólitískt afl sem gæti unnið ákveðinni hugmyndafræði fylgi. Tónskáld á borð við Richard Strauss og Hans Pfitzner voru talin hættuleg þýskum almenningi. Finninn Jean Sibelius var sagður skaðlegt tónskáld þar sem tónlist hans þótti til þess fallin að vekja upp gamlar kenndir um yfirburði hins norræna kynstofns. Af þeim sökum var verk hans, *Finlandia*, bannað í Þýskalandi.³⁸

Hins vegar voru verk eftir Beethoven, Mozart og Bach flutt víða á tónleikum. Bandamenn litu svo á að þeir væru handan og ofan við nasismann. Myndir af tónleikagestum að hlusta á Beethoven í húsarústum hafa orðið táknngervingar fyrir menningarsögu Þýskalands eftirstríðsáranna. Tónskáld eins og Mendelssohn og Tjaikovskíj sem höfðu verið bönnuð á tímum nasista fengu uppreisn æru. Tjaikovskíj var bannaður vegna þess að hann var rússneskur og Mendelssohn þar sem hann var gyðingur. Sumarið 1945 fluttu menn verk eftir þá tvo á tónleikum eða í útvarpi til merkis um að nasisminn væri sigraður.³⁹

Þannig var lögð mikil áhersla á að endurvekja tónlist sem var bönnuð á tímum Þriðja ríkisins. Skyld var að flytja eitt verk á hverjum tónleikum sem nasistum hafði verið í nöp við. Það leiddi til þess að sinfóníuhljómsveitir um allt Þýskaland byrjuðu nær undantekningarlaust tónleika á forleik eftir Mendelssohn. Edward Kilenyi segir að þessi regla hafi leitt til staðlaðs tónleikamynsturs. Vissulega væri „Mendelssohnstaðan“ augljóslega þýðingarmikil og nauðsynleg en að sama skapi alveg fáránleg.⁴⁰ Engu að síður var Mendelssohn áfram táknngervingur and-fasisma eftirstríðsáranna.⁴¹

Ólík viðhorf til tónlistar í austri og vestri

Árið 1947 var ár sundrunnar. Á ráðstefnu rithöfunda í Berlín voru listamenn neyddir til þess að skýra frá því hvaða hugmyndafræði þeir aðhylltust.⁴² Aðrir listamenn voru einnig krafðir um að gera hugmyndafræðilega hreint fyrir sínum dyrum.

³⁸ Ross, Alex, 2007, bls. 348.

³⁹ Thacker, Toby, 2007, bls. 75.

⁴⁰ Ross, Alex, 2007, bls. 348.

⁴¹ Thacker, Toby, 2007, bls. 76.

⁴² Ibid, bls. 100.

Lesendum aðal mál gagns sovéskra heryfirvalda í Þýskalandi varð ljóst að listamenn á sovéska hernámssvæðinu þurftu að semja sig að þeirri formstefnu og raunhyggju sem viðgekkst í Sovétríkjunum á þessum tíma. Minningin um nasismann var enn sterk og allar tilraunir til að stjórna menningu sættu gagnrýni enda buðu þær upp á samlíkingu við nasismann. Bæði austrið og vestríð vildu ganga undir merkjum menningarlegs frjálslyndis.⁴³

Það var einna helst í Berlín 1948 sem ólíkra viðhorfa hernámsríkjanna gætti til sambands tónlistar og stjórn mála. Hernámshjóðirnar í vestrí lögðu almennt áherslu á menningarlegt frelsi. Zhdanovisminn, það er sú stefna Sovétríkjanna að listamenn ættu að styðja hugmyndafræði flokksins, náði hins vegar til sovéska hernámssvæðisins. Þessi stefna leiddi til óvæginnna árása á tónlistarmenn. Þeir sem voru ekki hliðhollir flokknum áttu á hættu að vera refsað. Í febrúar 1948 fordæmdi sovéski kommúnistaflokkurinn opinberlega fremstu tónskáld þjóðarinnar með opinberum úrskurði. Þá var orðið ljóst að tónlistin sætti pólitískri stýringu. Sumir reyndu að fara bil beggja en neyddust á endanum til að lúta flokknum eða hrökklast í skuggann.⁴⁴

Í úrskurði flokksins var kveðið á um að tónlist ætti að vera lagræn, auðskilin og eiga rætur að rekja til fólksins. Þessum kröfum svipar mjög til þeirra sem gerðar voru til tónlistar á tímum nasismans í Þýskalandi. Ómstríða, óreglulegur taktur og abstrakt form voru fordæmd á sama hátt og nasistar höfðu álitíð slíka tónlist úrkynjaða. Árið 1951 komu svo fram Marxísk-Lenínísk tónlistarfræði í Þýska Alþýðulýðveldinu.⁴⁵

Sovéskri fordæmingu á formstefnu og heimsborgarahætti árið 1948 var fyrst og fremst beint að samtímatónskáldum heima fyrir. Á sovéska yfirráðasvæðinu í Þýskalandi var farið illa með tónskáld sem þóttu nútímaleg en voru samt gamaldags í samanburði vestur-þýsk tónskáld. Tólf tóna tónlist Schönbergs, Bergs og Weberns þótti framandi á Sovétsvæðinu en hún hafði árum saman mótað tónlistarmenninguna á vestursvæðinu.⁴⁶

⁴³ Thacker, Toby, 2007, bls. 100.

⁴⁴ Ibid, bls. 106-107.

⁴⁵ Ibid, bls. 108.

⁴⁶ Ibid, bls. 108.

Þegar seinni heimstyrjöldinni lauk og kalda stríðið hófst urðu straumhvörf í tónlist. Stöðugt var reynt að finna upp á einhverju nýju og tungumál tónlistarinnar var endurskilgreint nánast árlega. Tólftóna kerfið vék fyrir „tótal-seríalísma“ sem vék svo fyrir „chance-tónlist“ og svo framvegis. Ný og framúrstefnuleg tónlist fann mikinn hljómgrunn meðal stjórnvalda og það kom fyrir að OMGUS (skrifstofa bandaríska hersins í Þýskalandi) og CIA styrktu tónleikahátíðir þar sem leikin voru nútímaverk. Stjórnmalaleiðtogar á tímum kalda stríðsins eins og John F. Kennedy Bandaríkjaforseti lofuðu gullöld frjálsra lista og nutu tólftóna tónskáld víðs vegar óbeint þessarar velvildar.⁴⁷

Fagurfræði vestur-evrópskrar nútímatónlistar var algjörlega andstæð fagurfræði Þriðja ríkisins. Í stað einfaldrar, lagrænnar tónlistar kom tónlist sem var ómstríð, erfið og flókin.⁴⁸ Almennt varð nokkurs konar frelsissprenging á sviði lista. Listamenn þráðu listrænt frelsi eftir langvarandi harðstjórn, ritskoðun og kúgun.

Eftirstríðstónskáldin kynntu sér tónsmíðar tónskálda fyrri tíma sem nasistar höfðu talið vonda. Sú tónlist var álitin ómenguð af nasismanum og gæti því orðið táknmynd hins nýja Þýskalands. Þeir vildu einnig að listsköpun sín væri álitin ósnortin af pólitískum afskiptum til að fjarlægjast tónskáldin sem nasistar hylltu. Tólftóna tónsmíðatæknin var upp að vissu marki abstrakt og þess vegna álitin ó-þýsk af nasistum. Þar að auki var hún fundin upp af gyðingi að nafni Schönberg og margir talsmanna tólftóna tónsmíða voru „af sama sauðahúsi“. Tólftóna tónsmíðar virðast hafa verið eina tónlistarhefðin sem nasistar notuðu ekki í áróðursskyni. Þar sem gyðingur var upphafsmaður tólftónatónlistarinnar töldu nasistar hana vera vitsmunalega úrkynjun.⁴⁹

Þýski heimspekingurinn og tónlistarfræðingurinn Theodor Adorno skrifaði bókina *Philosophy of New Music* árið 1949. Eitt af markmiðum bókarinnar var að gera lítið úr ný-klassík Stravinskíjs, það er varðveislu tóntegunda í nútímatónlist. Adorno notaði hvert tækifæri til að gera lítið úr tónlist sem hann taldi leita aftur til fyrra horfs. Hann sagði að slík tónlist vísaði til fasisma. Eina leiðin sem Adorno taldi vænlega var sú sem Schönberg hefði farið í byrjun aldarinnar. Hann taldi jafnvel að tónlist ætti verða

⁴⁷ Ross, Alex, 2007, bls. 356.

⁴⁸ Ibid, bls. 356.

⁴⁹ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 207-209.

enn framúrstefnulegri og feta slóðir sem ekki einu sinni Schönberg sjálfur hefði þorað að fara.⁵⁰

Schönberg sagðist í upphafi hafa forðast að semja tónlist í tóntegundum til að aðgreina sig frá öðrum tónskáldum. Seinna hefði hann horft mildari augum til notkunar tóntegunda. Þegar hann var gagnrýndur fyrir tónalþætti í verkinu *Óður til Napóleons Bónaparte* sagðist hann semja tónlist en ekki lögmál. Schönberg hafnaði árásum Adornos á Stravínskíj og lét sér fátt um finnast um oftrú heimspekingsins á tóntegundaleysi.⁵¹

Pólítískt mikilvægi óperu og sósíalískt raunsæi

Stjórnvöld Þýska Alþýðulýðveldisins álitu sig verndara þýskrar menningar þar til sá tími kæmi að landið væri sameinað á ný í eitt sósíalískt lýðveldi. Sú hugmyndafræði var ríkjandi að mikilvægt væri að halda uppi sameiginlegu þýsku menningarauðkenni þrátt fyrir að landinu væri skipt pólítískt í tvo hluta. Stofnun þjóðaróperu eða *Nationaloper* átti að þjóna þeim tilgangi að varðveita sameinaða þýska menningu og á sama tíma að gera Alþýðulýðveldið að verndara sannrar þýskrar menningar. Stjórnvöld í Alþýðulýðveldinu höfðu ekki einungis það markmið að sameina austrið og vestrið heldur einnig að frelsa Vestur-Þýskaland undan heimsvaldastefnu hernámsþjóðanna í vestri. Óperan hafði frá því að hún kom til sögunnar gegnt mikilvægu hlutverki í menningu og stjórnámálum Vestur-Evrópu landa og verið táknmynd valds, auðs og fágunar. Það var orðin rótgróin þýsk hefð að tengja óperuna við pólítísk málefni. Í yfirlýsingu frá austur-þýskum stjórnvöldum kom fram að óperan hefði mikilvægu hlutverki að gegna í mótun þjóðlegrar menningar.⁵²

Sósíalískt raunsæi hafði verið ráðandi hugmyndafræði í Sovétríkjunum frá því 1930. Tónlist átti að gegna mikilvægu hlutverki í byltingu verkamanna og uppbyggingu kommúnismans. Það var engum vafa undirorpið að listir í sovéska hluta Þýskalands áttu að gegna pólítísku hlutverki.⁵³ Sósíalískt raunsæi var skilvirkt afl við stjórnun menningar því það var formlaust og breytilegt. Vegna þessa skapaði það óstöðugleika í menningarpólítík. Ógjörningur var fyrir tónlistarmenn að fylgjast stöðugt með næstu

⁵⁰ Ross, Alex, 2007, bls. 357.

⁵¹ Ibid, bls. 358.

⁵² Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 191.

⁵³ Thacker, Toby, 2007, bls. 17-18.

fyrirmynd sósíalísks raunsæis en hið pólitíska landslag var þannig að þeir áttu engra annarra kosta vól.⁵⁴ Zhdanov lýsti tónlist undir áhrifum hins sósíalíska raunsæis þannig að hún væri ofhlaðin náttúrulegum hljóðum og minnti því á hávaðann í vegbor eða „tónlistar-gasklefa“.⁵⁵ Tónlistarmenn lentu í klandri ef verkin þeirra samræmdust ekki kröfum hins sósíalíska raunsæis til dæmis ef það vottaði fyrir formstefnu í verkunum. Hin sósíalíska ópera átti að byggja á nítjándu aldar fyrirmyndum hvað varðaði tungumál hljómfraðinnar, hljóðfæraúsetningar, laglínur og sérkenni. Tónlistarstíll tónskálda var túlkaður sem merki um pólitíska afstöðu viðkomandi og þau tónskáld sem sömdu ekki eftir reglum hins sósíalíska raunsæis voru sögð undir áhrifum vestræns heimsborgaraháttar. Ómstríða var fyrst og fremst sá þáttur sem tengdur var við formhyggjuna.

Fyrsta verkið sem olli menningarpólitískum deilum í Austur-Þýskalandi var óperan *Polraun Lucullusar* (e. *The Trial of Lucullus*) eftir Paul Dessau og Bertolt Brecht. Tónlistin í Lucullusi þótti of formstefnuleg. Stjórnvöld litu svo á að óperan samræmdist ekki grundvallarreglum hins sósíalíska raunsæis. Dessau samdi einfaldar laglínur fyrir verkalýðinn en virtúósískar aríur fyrir hershöfðingjann Lucullus. Einföldu laglínurnar áttu að tákna heiðarlegt og göfugt eðli verkamannsins á meðan Dessau nýtti sér allan skalann af klisjum óperunnar til að kynna Lucullus sem grobbinn yfirstéttarmann. Með þessum hætti urðu hefðbundin form óperunnar tákngervingar heimsvaldahyggjunnar og hins illa. Á þennan máta vildi hann sýna fram á að óperuhefð miðstéttarinnar ætti ekki heima í andfasísku og sósíalísku ríki.⁵⁶ Sjá má að þetta gengur þvert gegn áherslum hins sósíalíska raunsæis í tónlist þar sem lögð var mikil áhersla á hefðir nítjándu aldarinnar.

Áherslan á óperuna sem þjóðlegt listform í sósíalísku ríki Þýska Alþýðulýðveldisins er á vissan hátt þversagnarkennd. Óperuformið sem hafði alla tíð verið tengt yfirstéttinni átti nú að verða vopn verkalýðsins.⁵⁷

Listamenn sem höfðu lifað og starfað við alræði Þriðja ríkisins mættu ekki ósvipuðum aðstæðum í Þýska Alþýðulýðveldinu. Sósíalískt raunsæi í Alþýðulýðveldinu var skuggalega líkt þeirri hugmyndafræði sem átti upp á pallborðið hjá nasistum.

⁵⁴ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 193.

⁵⁵ Thacker, Toby, 2007, bls. 108-109.

⁵⁶ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 196-197.

⁵⁷ Ibid, bls. 193.

Varðveisla þýskrar menningararfleiðar var sameiginlegur þáttur í stefnumálum kommúnista og nasista, sem og áhersla á þjóðernishyggju frekar en fjölþjóðlegan heimsborgarahátt. Þær kröfur sem kommúnistar gerðu til tónlistarmanna voru þó geróflíkar kröfum nasista. Kommúnistar höfðu áhyggjur af tónlistarstílnum á meðan nasistar einblíndu fyrst og fremst á uppruna tónskáldsins sjálfs sem átti að vera af hreinum kynstofni. Að sama skapi lögðu nasistar mikla áherslu á óperuformið.⁵⁸

Ernst Hermann Meyer var eitt þeirra tónskálda sem helgaði sig málstað Sósíalístaflokksins (SED) í Austur-Þýskalandi á árunum eftir stríð. Meyer tilheyrði þeim hópi tónskálda sem skilgreindu Marxísk-Lenínísk tónlistarfræði í samfélaginu. Þeir lögðu áherslu á tengsl tónlistar og samfélagslegs boðskapar hennar fremur en að einblína eingöngu á tæknilega greiningu eins og tíðkaðist í „borgaralegum“ tónlistarfræðum Vesturlanda. Þeir kepptust við að endurmeta allar hliðar á tónlistarsköpun. Tónlist átti samkvæmt þeirra sýn að vera jákvætt afl sem stuðlaði að byggingu sósíalísmans frekar en að vera merkingarlaust skraut. Meyer og félagar nutu fulls stuðnings Sósíalístaflokksins. Flokkurinn var ekki aðeins stjórn málaflökkur heldur einnig framfarasinuð menningarhreyfing.⁵⁹ Tónskáld eins og Meyer og Dessau helguðu sig stjórn málum og uppbyggingu hins sósíalíska ríkis og tónsmíðar þeirra voru í samræmi við það. Skipting Þýskalands í tvo hluta var af mörgum álitin tímabundin og ekki síður óraunsæ til lengri tíma lítið. Margir austur-þýskir fræðimenn voru þeirrar skoðunar að menningin væri lykilatriðið í sameiningu ríkjanna tveggja. En sú sameining var víðsfjarri og varð ekki að veruleika fyrr en mörgum áratugum síðar eða með falli Berlínarmúrsins árið 1989.⁶⁰

Lokaorð

Menningarlegt og hugmyndafræðilegt hrun varð í Þýskalandi eftir lok seinni heimsstyrjaldarinnar. Listamenn neyddust til að endurskoða gildi sín og afstöðu til menningarinnar. Landinu var til að byrja með skipt upp í fjögur svæði þar sem þjóðirnar fjórar, Bandaríkjamenn, Rússar, Bretar og Frakkar mótuðu tónlistarlífið á hverju svæði fyrir sig.

⁵⁸ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 200-202.

⁵⁹ Thacker, Toby, 2007, bls. 113-116.

⁶⁰ Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, bls. 202-203.

Áherslurnar á þessum hernámssvæðum voru ólíkar. Bandaríkjamenn höfðu mest afskipti af listamönnum og því fór umsvifamesta nasismaupprætingin fram á þeirra hernámssvæði. Frakkar og Bretar sýndu meira umburðarlyndi gagnvart tónlistarmönnum og Sovétmenn litu á menninguna sem mikilvægan þátt í enduruppbyggingu samfélagsins. Eftir því sem á fimmta og sjötta áratuginn leið festu hugmyndir kommúnismans rætur á sovéska hernámssvæðinu og sósíalískt raunsæi varð ráðandi stefna í listum. Vestanmegin virðist hafa farið mest fyrir framúrstefnunni þar sem tónskáld leituðu nýs upphafs í tónlistarsköpun sinni. Tónlistin var í stöðugri mótun og endurskilgreind nánast árlega. Schönberg og fylgismenn tólftóna tónlistar fengu uppreisn æru eftir að hafa notið lítillar hylli á tímum Hitlersstjórnarinnar. Tólftóna tungumálið var talið það eina sem hefði sloppið undan áhrifum nasískrar hugmyndafræði og varð því leið tónskálda til að fjarlægja sig frá henni.

Að vissu leyti má segja að það hafi orðið ákveðin frelsissprenging í listsköpun eftir seinni heimsstyrjöldina þar sem stjórnmalaleiðtogar hins vestræna heims boðuðu menningarlegt frjálslyndi. En tónlistarmennirnir sjálfir sem lifðu og störfuðu á þessum fyrstu árum eftir stríð voru ekki eins frjálsir og ríkjandi hugmyndafræði gaf til kynna. Þeir voru heftir að því leyti að þeir sáu sig knúna til að fjarlægjast þá stefnu sem ríkti á tímum Þriðja ríkisins. Stjórnvöld austanmegin ætluðust til þess að tónskáld þar semdu undir áhrifum sósíalísku raunsæis og vestan járnþjalds áttu tónskáld að semja framúrstefnulega tónlist alveg ótengda nasismanum. Darmstadt-skólinn og álíka stofnanir voru í miklum metum hjá stjórnvöldum og heimspekingar eins og Adorno gengu svo langt að fullyrða að ný-klassísk tónlist, þ.e. varðveisla tóntegunda í tónlist, hefði fasíska eiginleika.

Hér hefur verið sýnt fram á að tónskáld eftirstríðsáranna í Þýskalandi bjuggu síður en svo við listrænt tjáningarfrelsi, hvorki undir stjórn Sovétmanna né Bandaríkjamanna. Tjáningarfrelsi listamanna var því áfram skert með íhlutun stjórnvalda eftir stríð þótt ekki væri það í sama mæli og í Þriðja ríkinu. Það er engum vafa undirorpið að tónlist austanmegin múrsins átti að gegna hápólítísku hlutverki -sameiningu þýskrar menningar og uppbyggingu sósíalísku lýðveldis. Tónlistarmenn lentu beinlínis í vandræðum ef kenningar og aðferðir hins sósíalíska raunsæis voru ekki í hávegum hafðar. Stjórnvöld þar fylgdust náið með listamönnum og ef eitthvað var ekki að þeirra skapi voru verkin annað hvort bönnuð eða listamennirnir sendir í útlegð.

Á bandaríska hernámssvæðinu átti sér einnig stað umfangsmikil ritskoðun. Sú staðreynd er sláandi í ljósi þess að síðari heimsstyrjöldin átti að marka upphaf nýrra og betri tíma, aukins frelsis og mannréttinda þar sem Bandaríkjamenn vildu leiða lýðræðisþróunina í heiminum.

Af þessu má því draga þá ályktun að stjórnvöld bæði í Austur- og Vestur-Þýskalandi höfðu mikil áhrif á tónlistarmenningu eftirstríðsáranna. Þau fylgdust grannt með tónlistarsköpun og í raun bjuggu tónskáld við takmarkað listrænt frelsi. Greinilegt er að tónlist gegndi ekki aðeins menningarlegu hlutverki heldur var hún einnig handbendi ákveðinnar hugmyndafræði og pólitískrar stefnu.

Það að tónlistin sé notuð með þessum hætti dregur ekki endilega úr listrænu gildi hennar sem slíkrar en tilraunir til að stýra listsköpun eru hins vegar ógn við þá frjálsu tjáningu sem hún hlýtur að þurfa að búa við.

Heimildaskrá

- Applegate, Celia og Potter, Pamela (ritstj.), 2002, *Music and German National Identity*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Bokina, John, 1997, *Opera and Politics: From Monteverdi to Henze*, Yale University Press, London.
- Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout og Claude V. Palisca, 2010, *A History of Western Music*, W.W. Norton & Company, New York.
- Sören Sörenson (ritstj.), 1984, *Ensk-íslensk orðabók með alfræðilegu ívafi*, Örn og Örlygur, Reykjavík.
- <http://www.guardian.co.uk/music/2010/feb/11/darmstadt-music-school-ferneyhough-finnissy>, sótt 20. október 2012.
- Ross, Alex, 2007, *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Strauss and Giroux, New York.
- Ross, Alex, 14. mars 2011, „Reverberations: A month of music and politics“, vefur *The New Yorker*, sótt 3. september 2012.
- Stravinskíj, Ígor, *An Autobiography*, 1935, Calder and Boyars ed., 1975.
- Thacker, Toby, 2007, *Music after Hitler, 1945-1955*, Ashgate Publishing Ltd, Aldershot.
- <http://visindavefur.hi.is/svar.php?id=4038>, sótt 20. október 2012.