

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

PEDRO TEDESCO DE TOLEDO ARRUDA

**ECOS DO REICH: a música de concerto como ferramenta
de poder na Alemanha Nazista**

São Paulo

2024

PEDRO TEDESCO DE TOLEDO ARRUDA

**ECOS DO REICH: a música de concerto como ferramenta
de poder na Alemanha Nazista**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Curso de Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Composição.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Vera Tomás

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A779e Arruda, Pedro Tedesco de Toledo (Pedro Arruda), 1994-

Ecos do Reich : a música de concerto como ferramenta de poder na
Alemanha nazista / Pedro Tedesco de Toledo Arruda. -- São Paulo, 2024.
34 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes.

1. Música - Análise, apreciação. 2. Música - Aspectos sociais. 3.
Música - Alemanha - Séc. XX. 4. Concertos. 5. Nacionalismo na música.
6. Nazismo. I. Tomás, Lia (Lia Vera Tomás). II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.943

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

PEDRO TEDESCO DE TOLEDO ARRUDA

**ECOS DO REICH: a música de concerto como ferramenta
de poder na Alemanha Nazista**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentada ao Curso de Música, do
Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista (Unesp) como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Música com Habilitação em
Composição.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 18/11/2024

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lia Vera Tomás
Unesp – Instituto de Artes – São Paulo

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Unesp – Instituto de Artes – São Paulo

RESUMO

Este trabalho analisa a música de concerto como uma ferramenta de poder e domínio de massa pelo regime nazista na Alemanha. A pesquisa aborda como o regime utilizou obras de compositores como Richard Wagner, Ludwig van Beethoven e Anton Bruckner para promover ideais de pureza racial, nacionalismo e controle social. A música de concerto, antes vista como um meio de elevação estética e espiritual, foi ressignificada para servir como propaganda política ariana. O presente estudo se fundamenta em uma revisão de literatura e em fontes primárias, como obras musicais, discursos oficiais e documentos históricos, além da análise de caso da obra e vida do compositor alemão Werner Egk. Os resultados revelam que o regime nazista não apenas exaltou a música de concerto como símbolo de sua visão de superioridade racial, mas também excluiu e censurou tradições musicais que não se alinhavam com sua ideologia, como o jazz e compositores de origem judaica. Por fim, há a discussão que permeia o legado duradouro dessa apropriação cultural, questionando se é possível separar a obra de compositores como Wagner de sua associação com o nazismo. Conclui-se que a instrumentalização da música de concerto pelo regime nazista deixou marcas profundas na percepção da música alemã, impactando tanto o cenário cultural da época quanto o modo como essas obras são vistas no presente.

Palavras-chave: música; Nazismo; política.

ABSTRACT

This paper analyzes concert music as a tool of power and mass control by the Nazi regime in Germany. The research examines how the regime utilized works by composers such as Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, and Anton Bruckner to promote ideals of racial purity, nationalism, and social control. Concert music, once regarded as a means of aesthetic and spiritual elevation, was repurposed to serve as Aryan political propaganda. This study is based on a literature review and primary sources such as musical pieces, official speeches, and historical documents, as well as the work and life of German composer Werner Egk. The results reveal that the Nazi regime not only elevated concert music as a symbol of its vision of racial superiority but also excluded and censored musical traditions that did not align with its ideology, such as jazz and composers of Jewish origin. Finally, the study discusses the lasting legacy of this cultural appropriation, questioning whether it is possible to separate the work of composers like Wagner from their association with Nazism. It concludes that the instrumentalization of concert music by the Nazi regime left deep marks on the perception of German music, impacting both the cultural landscape of the time and how these works are viewed in the present.

Keywords: music; Nazism; politics.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DA ALEMANHA NAZISTA	8
3	A APROPRIAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO PELO REGIME NAZISTA	9
4	RICHARD WAGNER E O MITO DO ARIANISMO MUSICAL	11
5	A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE PROPAGANDA E CONTROLE SOCIAL	13
6	AS INSTITUIÇÕES MUSICAIS SOB O CONTROLE DO ESTADO NAZISTA	15
7	A REPERCUSSÃO INTERNACIONAL DA MÚSICA DE CONCERTO NO REGIME NAZISTA	17
8	O LEGADO CONTROVERSO DA APROPRIAÇÃO NAZISTA DA MÚSICA DE CONCERTO	18
9	“MÚSICA DEGENERADA”	19
10	WERNER EGK E O DILEMA ÉTICO DA MÚSICA NO TERCEIRO REICH	22
10.1	EGK E O NAZISMO	24
11	DISCUSSÃO FINAL	28
	REFERÊNCIAS	32

1 INTRODUÇÃO

A música de concerto, ao longo da história, assumiu um papel que transcende o mero entretenimento, servindo como um espelho das dinâmicas sociais, políticas e culturais. Durante o regime nazista, na Alemanha, essa forma de arte foi utilizada de maneira estratégica, reforçando ideologias e construindo um imaginário de poder e ordem. O conceito de música como uma ferramenta política remonta a tempos antigos, mas, no contexto do Terceiro Reich, adquiriu uma dimensão sem precedentes. A relação entre a música de concerto e o regime nazista vai além da simples apreciação cultural; ela se consolidou como um instrumento de controle social e propaganda estatal.

A discussão que emerge desse cenário envolve a apropriação de grandes compositores, como Richard Wagner, cujas obras foram reinterpretadas para simbolizar os ideais arianos de pureza, força e identidade nacional. A música, então, não foi apenas um elemento de fundo, mas uma peça-chave na construção da narrativa de superioridade racial e na formação de um sentimento de unidade nacional. Nesse sentido, surge a indagação sobre como uma forma de arte universal e tradicionalmente associada à elevação espiritual foi transformada em um mecanismo de dominação política.

O argumento central deste trabalho reside na análise de como o regime nazista usou a música de concerto para legitimar seu projeto totalitário, construindo pontes entre a tradição cultural alemã e a ideologia fascista. A partir desse ponto, propõe-se investigar de que maneira essa prática influenciou a percepção da música de concerto tanto na Alemanha quanto internacionalmente, e se essa apropriação deixou marcas duradouras na forma como a obra de certos compositores é interpretada até os dias atuais.

Este trabalho pretende explorar essa temática através de uma abordagem interdisciplinar, que envolve a análise histórica, política e estética da música de concerto no contexto do Terceiro Reich. Utilizando como base fontes primárias, como discursos, concertos e partituras da época, bem como revisões acadêmicas contemporâneas, busca-se compreender os múltiplos papéis que a música desempenhou durante o regime nazista e as implicações dessa utilização para a história da música ocidental.

O objetivo deste estudo é, portanto, esclarecer como a música de concerto foi utilizada como uma ferramenta de poder e propaganda pelo regime nazista, e quais foram as consequências dessa apropriação para a percepção cultural da Alemanha e da música ocidental no período pós-guerra. Ao longo deste trabalho, espera-se contribuir para o entendimento mais profundo das complexas intersecções entre arte e política em um dos períodos mais sombrios da história moderna.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DA ALEMANHA NAZISTA

A ascensão do Partido Nazista ao poder, em 1933, marcou o início de um regime que buscava a completa transformação da sociedade alemã, moldando-a de acordo com princípios de pureza racial, nacionalismo extremo e controle totalitário. Sob a liderança de Adolf Hitler, o nazismo se apropriou de diversos aspectos da vida cotidiana, incluindo a arte e a cultura, para promover a ideologia ariana. A política cultural do regime nazista foi amplamente desenvolvida com o intuito de fortalecer o senso de identidade nacional e consolidar o poder, utilizando a cultura como um dos pilares para o estabelecimento do Reich.

Dentro desse cenário, a música de concerto, vista como um símbolo da superioridade da cultura alemã, assumiu um papel central. O regime se apropriou de compositores como Wagner e Beethoven para construir uma narrativa que reforçava a identidade nacional e racial. A propaganda nazista destacava a música de concerto como um elemento essencial da “alma alemã”, utilizando-se de eventos culturais grandiosos para exaltar o poder do Estado. Esse contexto reflete o uso da música como uma ferramenta não só artística, mas também política, configurando o cenário em que se inseriu a apropriação da música de concerto pelo Estado nazista (Lippmann, 1996).

Nesse ambiente de repressão e controle, a censura e o direcionamento ideológico se estenderam também às instituições culturais, incluindo conservatórios, teatros e orquestras. Artistas e compositores que não se alinhavam com os ideais nazistas eram marginalizados ou forçados ao exílio. Nesse sentido, a música tornou-se um reflexo da complexa relação entre poder, cultura e ideologia no contexto da Alemanha nazista, um fenômeno que teve profundas implicações na produção cultural do país durante o regime.

3 A APROPRIAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO PELO REGIME NAZISTA

A apropriação da música de concerto pelo regime nazista envolveu uma construção ideológica que buscava vincular as obras dos grandes compositores alemães aos valores centrais da ideologia ariana. Richard Wagner, por exemplo, cujas composições são carregadas de simbolismos heroicos e mitológicos, foi elevado ao status de “compositor do regime”. A obra de Wagner foi reinterpretada pelo nazismo como uma exaltação da cultura ariana, sendo apresentada como a expressão máxima da pureza racial e da superioridade germânica. Esse processo de apropriação cultural se deu de forma minuciosa, destacando valores como disciplina, sacrifício e heroísmo (Schwab, 1995).

Pamela Potter (1998), em sua obra *A Mais Alemã das Artes*, argumenta que o regime nazista utilizou a música como um dos principais instrumentos para promover a identidade nacional alemã, destacando a música de concerto como a mais pura expressão da cultura ariana. Segundo Potter (1998), o nazismo buscava consolidar a hegemonia cultural através da música, selecionando compositores e obras que refletissem seus ideais e excluindo qualquer expressão artística que não se enquadrasse na visão racial do regime.

Após a Lei de Concessão de Plenos Poderes de 1933, que concedeu a Hitler a autoridade legal para estabelecer uma ditadura, o Regime passou uma série de leis que permitiram demitir profissionais estabelecidos na República de Weimar, adquirindo controle sobre diversas classes profissionais, incluindo musicistas. Eric Levi, em sua obra *Music in the Third Reich*, elabora:

[...] A Lei pela Restauração do Serviço Civil, passada em 7 de abril, permitiu com que os Nazistas demitissem quaisquer musicistas empregados pelo Estado em cargos efetivos, e substituí-los por alguém que era visto como politicamente obediente. Com a imprensa e o rádio rapidamente caindo no controle nazista no mesmo período, o partido pôde justificavelmente alegar que dentro do espaço de alguns meses havia removido praticamente todo vestígio da cultura de Weimar e estava bem no caminho de atingir seu objetivo declarado de purificar a música alemã (Levi, 1994, p. 15, tradução nossa).

Além de Wagner, outros compositores, como Ludwig van Beethoven e Anton Bruckner, tiveram suas obras reinterpretadas sob a ótica da ideologia nazista. No caso de Beethoven, sua “Nona Sinfonia” foi amplamente utilizada em eventos oficiais, sendo associada à visão de um “destino glorioso” para o povo alemão. A música de concerto, nesse contexto, deixou de ser vista apenas como

arte, tornando-se um instrumento de poder e propaganda. Assim, as peças desses compositores passaram a servir como um “hino” do Estado, impregnado de significados políticos que transcenderam suas intenções originais.

Esse fenômeno de apropriação cultural não se limitou à música alemã. O regime nazista também tentou marginalizar ou eliminar qualquer forma de música que fosse considerada “degenerada” ou “não ariana”, como o jazz e a música de compositores judeus. A música passou a ser classificada de acordo com sua “pureza racial”, e compositores de origem judaica, como Mendelssohn e Mahler, foram proibidos de serem executados. Esse processo de exclusão cultural reflete o esforço do regime em estabelecer uma hegemonia cultural que estivesse alinhada com os preceitos ideológicos do nazismo (Kater, 2001).

4 RICHARD WAGNER E O MITO DO ARIANISMO MUSICAL

Richard Wagner foi, sem dúvida, o compositor mais associado ao ideário nazista, não apenas por suas obras musicais, mas também por seus escritos sobre a cultura alemã e o papel da música. Para Hitler, Wagner representava o expoente máximo da “arte alemã”, sendo visto como o verdadeiro símbolo do arianismo musical. Suas óperas, carregadas de mitos germânicos, heróis arianos e temas de redenção, se encaixaram perfeitamente na narrativa racial que o nazismo buscava construir. O impacto de Wagner foi tão profundo que o próprio Hitler chegou a afirmar que o Terceiro Reich não poderia ser compreendido sem as obras do compositor.

Em sua busca pela legitimização, o partido nazista se utilizou de elementos pré-existentes do nacionalismo alemão e os amplificou imensamente. Na área da Música, portanto, os fundamentos filosóficos se encontraram nos ideais wagnerianos. As obras, tanto musicais quanto escritas, pelo compositor ressoavam com a ideologia de Hitler, e o culto a Wagner cresceu prodigiosamente sob o regime nazista.

Dentre os círculos artísticos, Wagner formou a peça central da retórica musical alemã. Em 1934, o crítico Walter Abendroth denunciava produtos modernistas na época na revista *Die Musik*, enquanto mantinha Wagner como um ideal inatingível da expressão musical alemã:

A música de vanguarda era um bacilo sujo e anti-povo que denegiu o corpo cultural através do cinismo e do cálculo. Assim, nós buscamos uma clareza renovada para eliminar esse bacilo que causou tanta dor. Então nós viemos – aos olhos da nossa sociedade, as classes enganadas, e os intelectuais desenraizados – e retornamos a situação histórico-musical acordada: compositores (não só alemães, mas natural e especialmente alemães) estão gemendo sob o peso expressivo do nome e do espírito de Richard Wagner (Abendroth, 1934, p. 413-414, tradução nossa).

A interpretação nazista de Wagner se baseava principalmente no conceito de “*Volksgemeinschaft*”, ou “comunidade do povo”, um ideal que a música de Wagner ajudava a fortalecer. O Estado nazista utilizou-se das óperas de Wagner como uma forma de exaltar a unidade racial do povo alemão, promovendo suas apresentações em grandes eventos públicos. Assim, a música wagneriana, com seu tom épico e nacionalista, tornou-se um símbolo de orgulho ariano, imortalizando o compositor como um herói cultural do Reich (Weiner, 1991).

No entanto, a apropriação de Wagner pelo nazismo também gerou controvérsias no período pós-guerra. Muitas das obras de Wagner, especialmente “O Anel dos Nibelungos”, foram reinterpretadas à luz de sua associação com o nazismo, gerando debates sobre a possibilidade de desvincular o legado do compositor da ideologia fascista. Esse dilema persistente demonstra o impacto duradouro que a apropriação nazista teve sobre a percepção cultural de Wagner, tornando-o um símbolo tanto de glória musical quanto de repressão política.

5 A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE PROPAGANDA E CONTROLE SOCIAL

A música desempenhou um papel fundamental na construção e manutenção da propaganda nazista, servindo como uma ferramenta eficaz de controle social. Ao organizar eventos de grande escala, como os comícios de Nuremberg e as cerimônias do Partido Nazista, o regime utilizava a música de concerto para criar um ambiente de coesão nacional e exaltação da “superioridade ariana”. As grandes óperas e sinfonias eram apresentadas em ocasiões solenes, e a escolha das composições não era acidental, pois tinha como objetivo fortalecer o espírito coletivo e sublinhar a grandiosidade do projeto nazista (Stern, 1993).

Theodor W. Adorno (1974), em sua obra *Filosofia da Nova Música*, afirma que a música de concerto no regime nazista foi transformada em um mecanismo de dominação cultural, perdendo sua autonomia artística e sendo instrumentalizada para fins de propaganda e controle social. Para Adorno (1974), essa apropriação representa o ápice daquilo que ele chama de “indústria cultural”, em que a arte é moldada para atender aos interesses de poder e se distancia de sua função crítica e emancipatória.

Além dos grandes eventos públicos, a música também era amplamente utilizada em transmissões de rádio, um dos principais meios de comunicação de massa na época. Por meio das emissoras controladas pelo Estado, o governo nazista inseria trechos de obras de concerto entre discursos políticos e notícias, promovendo um vínculo entre a música erudita e os valores nazistas. Essa constante exposição à música de concerto nas mídias contribuía para o condicionamento das massas, reforçando a percepção de que a cultura alemã, sob o comando do Partido Nazista, era a herdeira legítima da tradição ocidental (Kater, 1997).

Adicionalmente, a música foi utilizada para legitimar o projeto expansionista do Reich, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Em territórios ocupados, o regime nazista promovia concertos de música de concerto como uma forma de “civilizar” os povos subjugados e demonstrar a superioridade da cultura alemã. Assim, a música não apenas servia para consolidar o poder dentro das fronteiras alemãs, mas também era uma ferramenta de colonização cultural. Dessa forma, a política musical nazista desempenhou um papel central na

consolidação da hegemonia cultural do Terceiro Reich (Kershaw, 1998). Como destaca Eric Levi, “a música sob o Terceiro Reich tornou-se um reflexo direto da ideologia do regime, onde compositores eram constantemente pressionados a alinhar suas obras com os preceitos da cultura ariana” (Levi, 1994, p. 58, tradução nossa).

6 AS INSTITUIÇÕES MUSICAIS SOB O CONTROLE DO ESTADO NAZISTA

O controle das instituições musicais pelo regime nazista foi uma das primeiras ações tomadas para alinhar a cultura às diretrizes políticas do Estado. Orquestras, casas de ópera e conservatórios foram submetidos a uma rígida regulamentação, e diretores artísticos e músicos que não se adequavam às exigências raciais e políticas do regime foram destituídos de suas funções ou forçados ao exílio. A política nazista de “limpeza cultural” afetou diretamente o cenário musical, eliminando qualquer traço de influência judaica ou estrangeira das instituições alemãs.

Uma série de instituições musicais, de orquestras a professores, buscavam ativamente apoio estatal e patronagem de qualquer partido, já que vinham em uma crise econômica desde os tempos da República de Weimar. O partido nazista encontrou nessas instituições uma oportunidade. Nas palavras de Pamela Potter: “Com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, o governo nazista imediatamente reconheceu esses problemas, prestando mais atenção que seus precursores à regulamentação da atividade musical[...]” (Potter, 1998, p. 16).

Uma ação marcante para atingir esse objetivo foi a fundação da Câmara de Cultura do Reich (*Reichskulturkammer*, ou RMK), sob o comando do ministro da propaganda Joseph Goebbels. Já em 1934, a organização consistia em sete departamentos para compositores, músicos performers, gerentes de concertos, cantores de coral e folclóricos, editoras, e fabricantes de instrumentos. Sua alta organização indica que a RMK não possuía liberdade para tomar seu próprio curso, mas sim recebia um forte direcionamento por parte de Goebbels, em acordo ao seu desejo de ver o Ministério da Propaganda se tornar uma espécie de árbitro cultural da sociedade. A partir disso, pode-se afirmar que “a *Reichskulturkammer* e a vida musical alemã se tornariam uma entidade única” (Heister; Klein, 1984, p. 80-81, tradução nossa).

A política cultural do regime também se manifestou na promoção de compositores que representavam os valores do nazismo, ao mesmo tempo em que proibiu a execução de obras de compositores de origem judaica ou de outros grupos considerados “indesejáveis”. Compositores como Mendelssohn e Mahler, por exemplo, tiveram suas obras banidas, e suas contribuições para a música de concerto foram deliberadamente apagadas do repertório oficial. Esse processo de

censura seletiva transformou as instituições musicais em verdadeiros instrumentos de poder do Estado, controlando não apenas o que era tocado, mas também quem podia tocar. Nas palavras de Petropoulos, “a cultura tornou-se inseparável da política no Terceiro Reich, onde arte e ideologia eram inextricavelmente entrelaçadas” (Petropoulos, 1996, p. 45, tradução nossa).

7 A REPERCUSSÃO INTERNACIONAL DA MÚSICA DE CONCERTO NO REGIME NAZISTA

A política musical nazista gerou reações diversas na comunidade internacional. Durante a ascensão do Terceiro Reich, o mundo acompanhava com preocupação a forma como o regime se apropriava da cultura alemã, incluindo a música de concerto, para promover sua agenda política. Em países como França e Inglaterra, a imagem da música de concerto alemã passou a ser associada ao nazismo, o que causou tensões e debates sobre a moralidade de apreciar as obras de compositores como Wagner e Beethoven em tempos de guerra. Essa percepção negativa da música alemã consolidou-se, em parte, devido à associação explícita entre grandes obras e os eventos oficiais do regime (Meyer, 1994).

A guerra exacerbou ainda mais essas tensões culturais. Muitos músicos e compositores alemães, especialmente aqueles que haviam fugido do regime nazista, encontraram refúgio em países como os Estados Unidos e a União Soviética. Essas diásporas musicais não apenas contribuíram para a formação de novos estilos musicais fora da Alemanha, mas também alimentaram debates sobre o papel da música de concerto no contexto político do período. A resistência cultural internacional ao regime nazista resultou em uma divisão clara entre a música que representava a opressão e a música que simbolizava a liberdade e a resistência.

No entanto, a associação entre a música de concerto e o nazismo também teve repercussões duradouras no cenário pós-guerra. O impacto da apropriação nazista da música de concerto gerou discussões sobre o legado de compositores como Wagner e suas conexões com a ideologia fascista. A reputação da música de concerto alemã sofreu, e muitos passaram a questionar se as obras desses compositores poderiam ser apreciadas de forma neutra, ou se estariam para sempre vinculadas ao sombrio passado político do país. O impacto internacional da política musical nazista, portanto, moldou a forma como a música de concerto foi vista e interpretada em nível global (Weiner, 1991).

8 O LEGADO CONTROVERSO DA APROPRIAÇÃO NAZISTA DA MÚSICA DE CONCERTO

O legado da apropriação nazista da música de concerto permanece um tema controverso, mesmo décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial. Compositores como Wagner, cujo antissemitismo era notório, foram fortemente associados ao regime nazista, o que gerou debates sobre o valor de suas obras no contexto contemporâneo. Muitos músicos, historiadores e críticos argumentam que é impossível dissociar a música de Wagner de seu uso pela propaganda nazista, o que torna seu legado ambíguo e, em muitos casos, problemático.

Contudo, há também aqueles que defendem uma reavaliação neutra da música de concerto alemã, argumentando que as composições, por si só, não podem ser responsabilizadas pelas ações políticas do regime nazista. Para esses críticos, a música de concerto, incluindo as obras de Wagner, deve ser analisada em seu contexto histórico e estético, sem que seja excessivamente influenciada pelas associações ideológicas que o nazismo lhe impôs. Esse debate sobre a separação entre arte e política continua a alimentar discussões sobre o papel da música na construção de identidades culturais (Kater, 2001).

Além disso, o legado da apropriação nazista da música de concerto se estende para além dos compositores. As instituições musicais que foram cooptadas pelo regime, como as grandes orquestras e teatros de ópera, também carregam o peso desse passado. Muitos músicos e regentes que colaboraram com o regime enfrentaram julgamentos públicos após a guerra, e as instituições culturais alemãs passaram por processos de “desnazificação” para tentar se desvincular das marcas do nazismo. Contudo, os ecos dessa apropriação permanecem vivos, influenciando ainda hoje a forma como a música de concerto alemã é percebida e interpretada (Lippmann, 1996).

9 “MÚSICA DEGENERADA”

É de se notar que os oficiais nazistas procuravam usar a Música de uma maneira didática, como um veículo de fortalecimento da nação e da raça. Para isso, o regime se utilizou da ópera e da música sinfônica para aumentar o senso de identidade alemã entre os ouvintes e consagrar o seu valor cerimonial, educativo e disciplinar. No entanto, era necessário especificar qual tipo de música era mais apto a servir essa finalidade e, por outro lado, qual tipo deveria ser recusado. Tal tarefa não chegou a ser concluída, visto que nos doze anos do regime nazista, nunca se chegou a definir métodos precisos tanto para identificar a música a ser considerada de valor, quanto para suprimir a música que deveria ser combatida. Nas palavras de Pamela Potter:

O governo nazista falhou ao tentar estabelecer critérios para a boa ou a má música, e, a despeito de todos os alaridos ruidosos contra o judaísmo, o bolchevismo e o americanismo em música, o sistema não conseguiu implementar medidas efetivas nem mesmo para eliminar a mais imediatamente perceptível descendência do jazz ou da atonalidade (Potter, 1998, p. 27).

É na exposição Música Degenerada (*Entartete Musik*), de 1938, que se encontra a mais coerente manifestação pública do que seria a estética musical nazista. A exposição fez parte de um grande festival de música na Alemanha, o *Reichsmusiktag*, ou Dias da Música do Reich, que aconteceu na cidade de Düsseldorf e durou oito dias, e tinha como propósito promover a comunicação entre aqueles que trabalhavam no ecossistema da música e o seu público. Foram organizados concertos em fábricas locais e conferências musicológicas. Dentre os mais notáveis eventos estão uma produção da ópera *Arabella*, de Richard Strauss, regida pelo próprio compositor, a estreia de suas *Festliches Vorspiel*, compostas especialmente para a exposição, um discurso de Goebbels e a execução da Nona de Beethoven pela Filarmônica de Berlim. A ideia era que o festival ocorresse todo ano, porém aconteceram apenas duas edições. A respeito do festival, Potter afirma:

Havia a expectativa de que os *Reichsmusiktag* pudessem afigurar uma distinção precisa entre a ‘boa’ e a ‘má’ música, como as exposições paralelas de arte – ‘Arte Alemã’ e ‘Arte Degenerada’ – ocorridas no ano anterior em Munique haviam efetivado. No entanto, a música se revelava muito mais indefinida em seu caráter do que as artes visuais, o que contribuiu para que Goebbels decidisse focar sua política não na música, mas em outras artes e mídias. É duvidoso que os participantes do festival tenham saído com uma noção clara de como implementar uma política musical nacional-socialista (Potter, 1998, p. 28).

Em seu discurso no evento, Goebbels tentou definir “dez mandamentos” para a criação musical alemã, porém sua exposição foi extremamente vaga, não especificando construções teóricas e se limitando a frases como “a natureza da música repousa sobre a melodia” e “nem toda música é adequada a qualquer pessoa”. O resto do discurso consistiu em afirmar que a música estava enraizada no povo alemão, requeria mais empatia que racionalidade, afetava o espírito do homem e era a mais gloriosa arte da herança alemã, além de que os musicistas deveriam ser respeitados (Potter, 1998).

Por si só, a exposição Música Degenerada apenas reforçou as vagas declarações do Ministro da Propaganda, sem conseguir uma definição clara e concreta. Nas palavras de Potter, “um possível tutorial para que as influências musicais destrutivas fossem reconhecidas[...] não passou de ataque aleatório a uma miscelânea de tendências e indivíduos, padecendo de grandes contradições” (Potter, 1998, p. 28).

A exposição apresentava alguns painéis que ridicularizavam judeus proeminentes na música, fossem eles compositores, maestros, críticos, e desdenhavam do jazz, da opereta e da composição atonal. Como cita Potter (1998), algumas ilustrações representavam: Ernst Krenek, que não era judeu, mas foi destacado por sua opereta *Jonny spielt auf*; Anton Webern (que também não era judeu); Franz Schreker e Ernst Toch foram apresentados como “dois escribas judeus”; Leo Fall e Oscar Strauus, ilustrados em caricaturas depreciativas, porém sem nenhuma justificativa exposta; Otto Klemperer, regente judeu retratado como “um judeu contra Wagner” devido a suas produções wagnerianas controversas; e, por fim, um epílogo apresentando uma fotografia de Paul Hindemith e sua “esposa judia”, e uma crítica da *Lehrstück*, colaboração de Hindemith e Bertolt Brecht estreada em 1929 (Potter, 1998, p. 29).

O catálogo da exposição contou também com um longo ensaio de Hans Severus Ziegler, diretor do Teatro Nacional de Weimar e que não possuía instrução musical alguma. Seus comentários reforçaram a ideia da inspiração na exposição Arte Degenerada, admitindo que o fenômeno da degeneração é mais difícil de ser identificado na música do que nas artes visuais.

O catálogo apresentava ilustrações e retratos que representavam a “música degenerada”, como o cenário concebido pelo designer Oskar Schlemmer para a obra *Die glückliche Hand*, de Arnold Schoenberg. Entretanto, as definições

seguiam extremamente vagas. Como afirma Potter, “Todas essas imagens recebiam pouca ou nenhuma explicação no texto da legenda, nem o ensaio tenta estabelecer diretrizes para que se possa identificar a música inaceitável” (Potter, 1998, p. 30).

Dessa forma, a exposição Música Degenerada não chegou a cumprir seu papel de constituir uma diretriz para a prática musical considerada aceitável. Muito menos teve alguma reflexão na política musical presente na época ou futura. Para Potter, os ataques a Schoenberg e suas experimentações, por mais que possam parecer chocantes, não chegaram nem a causar surpresa na época, devido a queda de popularidade do compositor já no final da década de 1920. A autora afirma que “O fato de Schoenberg ser judeu e recentemente ter decaído em popularidade forjava uma coincidência conveniente a ser explorada pela propaganda racista em nome de seus propósitos ideológicos” (Potter, 1998, p. 31).

10 WERNER EGK E O DILEMA ÉTICO DA MÚSICA NO TERCEIRO REICH

Werner Egk, nascido Werner Joseph Mayer em 1901 na cidade de Donauwörth, Baviera, foi um controverso compositor da Alemanha na primeira metade do século XX. Tendo estudado em Munique, Egk rapidamente se destacou por suas composições inovadoras que mesclavam influências clássicas com as tendências modernas da época. No entanto, é impossível discutir sua carreira sem mencionar sua ligação com o regime nazista, uma relação que marcou profundamente tanto sua obra quanto sua reputação no cenário musical.

Além de seu trabalho como compositor, Werner Egk também se destacou como regente e diretor de instituições musicais de prestígio durante a era nazista, o que evidencia sua capacidade de se adaptar às exigências políticas do período. No entanto, sua relação com o Terceiro Reich é vista por muitos estudiosos como um dilema ético, uma vez que ele conseguiu manter e até elevar sua carreira enquanto outros artistas eram censurados ou perseguidos. Assim, Egk é uma figura que suscita debates sobre o papel dos artistas em regimes autoritários: até que ponto sua colaboração foi uma necessidade de sobrevivência ou uma aceitação voluntária das circunstâncias políticas?

Neste contexto, as obras de Egk tornam-se representações simbólicas do momento histórico em que foram criadas. Seus trabalhos foram, de certa forma, moldados pelas expectativas culturais do Terceiro Reich, refletindo as tensões entre inovação artística e conformidade política. O estudo de sua biografia e produção musical no contexto da Alemanha nazista oferece uma perspectiva valiosa sobre o papel da arte e da cultura sob um regime opressor e, ao mesmo tempo, suscita discussões sobre a responsabilidade do artista e os limites entre arte e política.

Werner Egk adotou esse nome artístico em 1926, combinando as iniciais de sua esposa, Elisabeth Karl, com as suas próprias. Sua carreira ganhou destaque nos anos 1930, com a estreia de obras como a ópera *Die Zaubergeige* (1935), que lhe trouxe notoriedade no cenário musical alemão. Ele foi diretor musical da Orquestra Filarmônica de Berlim e, posteriormente, da Ópera Estatal de Berlim, cargos de grande prestígio que consolidaram sua influência. Egk sempre foi visto como um compositor que representava uma “modernidade controlada”, ou seja, suas composições mantinham elementos inovadores, mas eram palatáveis ao público conservador da época.

No entanto, o que distingue sua biografia de outros compositores contemporâneos foi sua habilidade de navegar politicamente no conturbado cenário da Alemanha nazista. Ele conseguiu manter-se ativo no meio artístico durante todo o período do Terceiro Reich, o que levantou suspeitas sobre sua adesão aos ideais nazistas. Como observa Jonathan Petropoulos na obra *Art as Politics in the Third Reich*:

artistas como Egk foram hábeis em manter uma relação de conveniência com o regime, o que lhes permitiu continuar a produzir suas obras sem sofrer grandes retaliações. A habilidade de adaptar-se aos preceitos culturais do Terceiro Reich sem comprometer totalmente a individualidade artística permitiu que compositores como ele ocupassem posições proeminentes, mesmo em um ambiente de censura e vigilância (Petropoulos, 1996, p. 112, tradução nossa).

Durante a década de 1920, Werner Egk estabeleceu-se em Munique, onde entrou em contato com importantes figuras do cenário musical alemão, incluindo Carl Orff, que influenciaria significativamente sua trajetória artística. Sua formação musical envolvia tanto os estudos das tradições clássicas quanto um interesse pelas correntes modernistas que surgiam na Europa, como o expressionismo e o neoclassicismo. Esse período foi crucial para o desenvolvimento de seu estilo, que combinava inovação técnica com elementos populares, algo que o tornaria particularmente atraente para o público alemão na década seguinte.

A ascensão de Egk na cena musical foi rápida. Em 1935, com a estreia de sua ópera *Die Zauberflöte*, ele conquistou uma reputação de destaque. A ópera, que combinava música folclórica alemã com temas modernos, foi amplamente apreciada tanto pelo público quanto pelas autoridades culturais do Terceiro Reich. No entanto, a colaboração de Egk com instituições musicais ligadas ao governo, como sua posição na Orquestra Filarmônica de Berlim e, mais tarde, na Ópera Estatal de Berlim, o colocou em uma posição controversa. Muitos críticos questionam até que ponto ele se beneficiou diretamente do apoio do regime, especialmente porque sua carreira floresceu durante um período em que a censura e a repressão eram comuns no mundo das artes.

Egk, ao contrário de outros contemporâneos que fugiram ou foram perseguidos pelo regime nazista, conseguiu manter sua carreira em ascensão durante esse período, o que levanta questionamentos sobre seu alinhamento ideológico. Ainda que não existam provas concretas de sua associação ideológica com o nazismo, sua capacidade de

manter-se em cargos elevados e obter prestígio sugere, no mínimo, um comprometimento pragmático com o regime.

Se por um lado Wagner, que já era uma figura venerada por Hitler antes de sua ascensão ao poder, foi promovido como símbolo da grandeza da cultura germânica, músicos modernistas como Arnold Schoenberg e Paul Hindemith foram marginalizados ou forçados ao exílio. A adaptação de Werner Egk a esse novo cenário político-cultural foi notável. Embora ele mantivesse elementos inovadores em suas composições, ele também integrou temas folclóricos e populares que o tornaram mais aceitável para o público e para o regime. Segundo Erik Levi, “Egk era habilidoso em manipular as expectativas culturais da época, conseguindo equilibrar a modernidade com um apelo tradicionalista” (Levi, 1994, p. 65, tradução nossa).

10.1 EGK E O NAZISMO

Egk nunca foi um membro declarado do Partido Nazista, mas sua relação com o regime é ambígua. Alguns historiadores argumentam que ele se beneficiou da proximidade com o poder, enquanto outros o veem como um artista que conseguiu preservar sua integridade criativa em um período de opressão. Em sua obra, Richard Etlin discute essa ambiguidade, afirmando que:

a arte no Terceiro Reich era permeada por uma zona cinzenta, onde os artistas eram forçados a equilibrar entre a sobrevivência profissional e o comprometimento ético. Em um cenário onde o regime controlava rigorosamente as manifestações culturais, muitos artistas encontraram-se em um dilema constante, precisando adaptar-se para manter suas carreiras enquanto evitavam uma associação direta com a política do regime. Esta situação ambígua tornou-se uma marca dos artistas da época, que precisavam balancear suas crenças pessoais com as demandas ideológicas (Etlin, 2002, p. 136).

Em 1938, Egk estreou sua ópera *Peer Gynt*, uma adaptação da peça de Henrik Ibsen. A obra foi bem recebida pelas autoridades nazistas, o que garantiu ao compositor uma posição de prestígio. Ainda assim, é importante notar que, ao contrário de outros compositores mais explicitamente alinhados com o regime, como Carl Orff, Egk nunca foi apontado como um defensor fervoroso das ideologias nazistas.

Apesar de sua proximidade com o poder, Egk sempre se defendeu das acusações de colaboração com os nazistas após a guerra. Ele alegava que sua música era “pura” e desvinculada de qualquer conteúdo político. Entretanto, essa

defesa é vista por muitos como frágil, considerando seu sucesso durante o regime. Como Petropoulos aponta:

a distinção entre arte e política é frequentemente difícil de ser traçada, especialmente em regimes totalitários onde a lealdade era um pré-requisito para o sucesso. Esse tipo de contexto coloca os artistas em posições complicadas, nas quais suas produções e carreiras tornam-se inevitavelmente associadas ao sistema vigente. Em situações como essas, a mera sobrevivência no meio artístico passa a requerer concessões e alinhamentos mínimos, que frequentemente dificultam a percepção de neutralidade por parte do artista (Petropoulos, 1996, p. 118, tradução nossa).

Werner Egk nunca se posicionou explicitamente como um defensor do nazismo, mas sua trajetória durante o Terceiro Reich sugere um grau de colaboração que é difícil de ignorar. A partir de 1933, ano em que os nazistas chegaram ao poder, Egk começou a assumir posições de destaque em instituições musicais controladas pelo regime. Isso lhe permitiu consolidar sua carreira e obter prestígio, mesmo em um momento em que muitos artistas estavam sendo excluídos do cenário cultural alemão. A questão que permanece é até que ponto sua proximidade com o governo foi uma escolha estratégica ou uma convicção ideológica.

Após a Segunda Guerra Mundial, Egk defendeu-se das acusações de colaboração, afirmando que sua música nunca teve intenção política e que ele sempre manteve sua independência criativa. No entanto, o fato de ele ter prosperado em um ambiente de extrema repressão cultural levanta questionamentos sobre sua neutralidade. Richard Etlin observa que, em regimes totalitários:

a dissociação entre arte e política é frequentemente ilusória, já que a mera sobrevivência do artista implica algum grau de comprometimento com o sistema. Para muitos artistas, separar sua obra dos interesses do regime era praticamente impossível, especialmente quando suas produções se alinhavam, ainda que minimamente, com a ideologia vigente. A sobrevivência artística, portanto, frequentemente vinha com o ônus de uma associação involuntária, mas inevitável, com o aparato estatal e suas demandas culturais (Etlin, 2002, p. 139).

Egk, portanto, exemplifica as complexas escolhas éticas enfrentadas por artistas que trabalham em contextos de opressão.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, muitos artistas que prosperaram durante o Terceiro Reich enfrentaram julgamentos públicos e profissionais. Werner Egk foi um desses artistas que, embora não tivesse sido diretamente acusado de crimes de guerra, teve que lidar

com as consequências de sua associação com o regime nazista. Nos anos pós-guerra, Egk tentou redefinir sua carreira e distanciar-se de qualquer ligação

ideológica com o regime, afirmando que sua música era apolítica e que ele não havia colaborado ativamente com o governo.

Entretanto, a análise de suas obras e sua posição dentro das estruturas de poder cultural do Terceiro Reich continuaram a levantar suspeitas. Alguns críticos argumentam que, ao continuar sua carreira e alcançar sucesso dentro do regime, Egk implicitamente colaborou com o sistema. Outros, no entanto, sugerem que ele navegou por circunstâncias políticas complexas para preservar sua arte. O legado de Egk permanece marcado por essa ambiguidade, refletindo o dilema enfrentado por muitos artistas que viveram e trabalharam sob regimes autoritários. Como observa Levi, “a arte de Egk, como a de muitos outros, foi inseparável do contexto político em que foi criada, levantando questões sobre moralidade e compromisso” (Levi, 1994, p. 88, tradução nossa).

Dentre as obras mais notáveis de Werner Egk, destacam-se *Die Zauberflöte* (1935), *Peer Gynt* (1938) e *Irische Legende* (1955). Essas obras, embora apresentem temas e estéticas distintas, compartilham uma busca pela identidade musical germânica, algo que era amplamente incentivado pelo regime nazista.

No contexto do Terceiro Reich, *Die Zauberflöte* foi particularmente importante, pois combinava elementos folclóricos e populares, o que a tornava facilmente adaptável à propaganda cultural nazista. Levi observa que:

a simplicidade e o apelo popular da obra de Egk a tornaram um modelo de 'arte acessível' durante o regime. Suas composições eram compreensíveis e apreciadas pelo público, o que fez com que ele fosse visto como um compositor que atendia às expectativas culturais do Terceiro Reich, oferecendo música que refletia valores tradicionalistas e um sentido de comunidade (Levi, 1994, p. 64, tradução nossa).

Outra importante peça de Egk a se destacar é a ópera *Columbus* (1942), uma obra que, apesar de sua temática histórica, foi interpretada como uma alegoria dos ideais de expansão e conquista que estavam em voga no regime nazista. *Columbus* consolidou a reputação de Egk como um dos principais compositores do regime, sendo amplamente promovida em teatros de ópera por toda a Alemanha. Mesmo que Egk alegasse que sua música era apolítica, obras como *Columbus* foram utilizadas pelo regime como ferramentas para disseminar suas mensagens imperialistas, o que reforça a tese de que sua produção estava, de certa forma, alinhada com as expectativas do Terceiro Reich.

Além disso, após a guerra, Egk compôs a ópera *Irische Legende* (1955), que marcou um afastamento das temáticas folclóricas e alegóricas que caracterizaram sua obra durante o nazismo. Essa mudança estilística e temática pode ser vista como uma tentativa de se distanciar de seu passado e de reformular sua identidade artística no período do pós-guerra. No entanto, mesmo com esse esforço, sua associação com o regime nazista continuou a manchar sua reputação. Levi comenta:

A obra de Egk no pós-guerra reflete uma tentativa de reconstruir sua carreira em um novo contexto político, mas as marcas deixadas por sua colaboração com o regime nazista são difíceis de apagar. A crítica da época não conseguia ignorar os vestígios de sua associação com o Terceiro Reich, o que dificultou a aceitação plena de suas novas composições (Levi, 1994, p. 73, tradução nossa).

11 DISCUSSÃO FINAL

No desenvolvimento deste trabalho, a análise sobre o uso da música de concerto como ferramenta de poder na Alemanha nazista revelou a profunda intersecção entre arte, política e ideologia no contexto do Terceiro Reich. A discussão parte do entendimento de que a música de concerto, tradicionalmente associada à elevação espiritual e à pureza estética, foi ressignificada e transformada em uma ferramenta de controle social e propaganda pelo regime nazista. Ao longo da pesquisa, ficou claro que o nazismo instrumentalizou a cultura como um meio de fortalecer sua hegemonia política e consolidar a identidade ariana, com a música de concerto sendo colocada no centro dessa estratégia.

O processo de apropriação de compositores como Richard Wagner, Beethoven e Bruckner demonstrou que suas obras e até elementos de suas biografias foram reinterpretados para alinhar-se aos valores e objetivos do regime. No caso de Wagner, por exemplo, o uso de suas óperas mitológicas como veículos de exaltação do heroísmo ariano foi um dos exemplos mais evidentes de como o nazismo se apropriou de símbolos culturais para legitimar sua visão de superioridade racial. Além disso, a investigação mostrou que a música de concerto foi usada em eventos públicos grandiosos, como os comícios de Nuremberg, onde ela desempenhou um papel fundamental na criação de um ambiente de coesão e lealdade ao Estado. Esses eventos, carregados de simbolismos, não apenas reforçavam a autoridade do regime, mas também cultivavam uma imagem de poder e ordem associada à cultura germânica.

A discussão também explorou a política de exclusão promovida pelo regime, que baniu músicas consideradas “degeneradas”, como o jazz, e compositores de origem judaica. Essa seleção cultural evidenciou o esforço nazista em moldar a percepção pública de uma “música pura”, ao mesmo tempo em que silenciava tradições musicais que não correspondiam à ideologia dominante. A análise das instituições musicais mostrou que orquestras, casas de ópera e conservatórios foram cooptados pelo Estado, transformando-se em ferramentas de propaganda, e que músicos que resistiram ou não se adaptaram às exigências políticas foram perseguidos ou forçados ao exílio.

Como é reforçado diversas vezes por Pamela Potter (1998) em sua obra, fica evidentemente a dificuldade que o regime nazista encontrou de chegar

a definições teóricas claras e concretas para se estabelecer o que considerava a “Música Boa Alemã”, caindo em auto-contradições, explicações genéricas e se limitando a ataques à origem racial de compositores, performers e regentes, apenas tangenciando o que deveria ser seu tema focal: a Música. Despindo a política musical nazista de seu claro viés ideológico, chega-se facilmente a conclusão de que o regime nazista não demonstrava nem ao menos a capacidade de se definir um ideal musical, estético ou artístico, não tendo embasamento teórico ou motivação a não ser aquela de ódio racial e de classe.

O interesse da liderança nazista pela classe musical, sejam compositores, regentes, performers ou, especialmente, musicólogos, demonstra uma habilidade de navegar as demandas de parcela da população alemã e de cooptar toda uma classe profissional para seu apoio, em troca de uma estabilidade que, como expõe Potter, não era possível de ser atingida nos anos anteriores ao regime. Entretanto, tal habilidade não pode ser confundida com uma real pré-disposição ou inumana capacidade natural de se fazer Música, como era argumentado pelos oficiais nazistas.

Até os dias de hoje se perduram ideias romantizadas a respeito da Música Alemã, e o impacto do Nazismo é notório, deixando marcas em diversas áreas da performance, da criação, da educação e do estudo musical. É difícil ter a dimensão desse impacto, sendo relevante e quase ordinário se pensar quantos musicistas deixaram de ter seu nome reconhecido no meio pois não se alinharam ao regime e acabaram caindo no esquecimento, quando não mortos. Por outro lado, é de se notar a quantidade de compositores e musicólogos que seguiram pelo caminho contrário, ganhando fama ao se alinhar com o viés ideológico nazista.

Dentro desse contexto, Werner Egk se destaca como uma figura complexa, cujas realizações musicais não podem ser dissociadas do contexto político em que viveu. Sua habilidade de prosperar durante o regime nazista, enquanto outros compositores foram silenciados ou exilados, levanta questões sobre seu posicionamento ético e artístico. Embora Egk nunca tenha sido um defensor público do nazismo, sua carreira bem-sucedida sob o Terceiro Reich sugere uma cumplicidade, ainda que pragmática, com o regime.

O estudo da música no período nazista nos leva a refletir sobre o poder das artes como instrumento político e sobre as escolhas éticas que os artistas enfrentam

em tempos de opressão. A obra de Werner Egk, ainda que marcada por sua época, permanece relevante na medida em que questiona os limites entre arte, política e moralidade.

A análise da trajetória de Egk destaca um fenômeno recorrente em períodos de regimes autoritários: a instrumentalização da arte como meio de difusão ideológica. Egk, embora nunca tenha expressado explicitamente apoio ao nazismo, navegou habilmente as correntes políticas de seu tempo, mantendo uma carreira próspera durante o Terceiro Reich. Ele foi capaz de atender às expectativas culturais do regime sem abrir mão de sua individualidade criativa, mas essa ambiguidade também gerou questionamentos sobre sua integridade como artista. Muitos de seus contemporâneos, como Paul Hindemith e Arnold Schoenberg, enfrentaram perseguições ou optaram pelo exílio, o que contrasta com a ascensão de Egk dentro do sistema cultural nazista.

Essa dualidade presente em Egk – um compositor que equilibrou sua identidade artística com as exigências políticas de um regime opressor – exemplifica o dilema ético de muitos artistas do século XX. A sobrevivência profissional durante o nazismo exigia um grau de conformidade, e Egk, consciente ou não, adaptou sua produção para se adequar ao que era socialmente aceitável na época. A questão que persiste é se essa adaptação foi meramente estratégica ou se havia uma identificação ideológica com os princípios do regime. No pós-guerra, sua tentativa de redefinir sua carreira como um artista apolítico não foi completamente eficaz, dado o peso histórico de seu sucesso durante o Terceiro Reich.

Por fim, a relevância de Werner Egk para os estudos de música no século XX vai além de suas composições. Ele representa um estudo de caso sobre as complexidades da criação artística em tempos de totalitarismo, levantando questões sobre até que ponto a arte pode ser separada do contexto político em que é produzida. Seu legado permanece controverso, tanto pela qualidade de suas obras quanto pelo ambiente em que elas foram criadas, oferecendo uma reflexão profunda sobre a relação entre arte, poder e responsabilidade moral.

Nos resultados desta pesquisa, observou-se que a apropriação da música de concerto pelo nazismo não foi um fenômeno isolado, mas parte de um esforço maior de controle cultural que envolveu a manipulação de diferentes formas de arte. A ressonância internacional dessa política também foi abordada, mostrando que a reputação da música de concerto alemã foi manchada pelo uso que o regime nazista

fez dela. Mesmo após o fim da guerra, a associação entre compositores como Wagner e o regime nazista gerou debates acalorados sobre a possibilidade de desvincular a obra desses músicos da ideologia fascista. A controvérsia em torno do legado da música de concerto alemã reflete as cicatrizes deixadas pela manipulação política da cultura durante o Terceiro Reich.

Por fim, a conclusão deste trabalho revela que a música de concerto, uma arte amplamente celebrada por seu caráter atemporal e transcendental, foi utilizada de maneira pragmática pelo regime nazista para sustentar sua agenda política e social. O estudo demonstra que, embora a música possa ser uma forma de expressão estética, ela também pode ser apropriada como uma poderosa ferramenta de poder. O legado dessa apropriação deixou marcas duradouras na forma como algumas obras e compositores são interpretados até os dias de hoje, e essa pesquisa contribui para o entendimento mais profundo da complexa relação entre arte, política e poder em contextos totalitários.

Dessa forma, conclui-se que o impacto da apropriação nazista da música de concerto é um fenômeno que ainda ecoa no presente, tanto na academia quanto na prática cultural. Esta pesquisa buscou não apenas explorar o passado, mas também fornecer subsídios para futuras investigações sobre o papel da arte em regimes de poder, permitindo uma reflexão crítica sobre o uso instrumental da cultura em contextos políticos autoritários. A partir da análise realizada, torna-se evidente que o estudo da música e suas implicações políticas segue sendo um campo relevante para a compreensão das dinâmicas de poder e resistência na história moderna.

REFERÊNCIAS

ABENDROTH, Walter. Kunstmusik und Volstümlichkeit. **Die Musik**. Berlim, Maio 1934.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Lisboa: Edições 70, 1974.

ETLIN, Richard A. **Art, Culture, and Media under the Third Reich**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

HEISTER, Hanns; KLEIN, Hans. **Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1984

KATER, Michael. **Composers of the Nazi era: eight portraits**. New York: Oxford University Press, 2000.

KATER, Michael. **Different drummers: jazz in the culture of Nazi Germany**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KATER, Michael. **The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich**. New York: Oxford University Press, 1997.

KERSHAW, Ian. **Hitler: a biography**. New York: W.W. Norton & Company, 1998.

LEVI, Erik. **Music in the Third Reich**. New York: St. Martin's Press, 1994.

LIPPMANN, Edward. **Music and space: a study in the philosophy of music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

MEYER, Michael. **The politics of music in Nazi Germany**. New York: P. Lang, 1991.

PETROPOULOS, Jonathan. **The Faustian bargain: the art world in Nazi Germany**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PETROPOULOS, Jonathan. **Art As Politics in the Third Reich**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1996.

POTTER, Pamela M. **A mais alemã das artes: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRIEBERG, Fred K. **Musicians under Hitler: The Dictatorship of Music in the Third Reich**. New Haven: Yale University Press, 1993.

SPOTTS, Frederic. **Hitler and the power of aesthetics**. Woodstock: Overlook Press, 2003.

STEINWEIS, Alan E. **Art, ideology, and economics in Nazi Germany: the Reich chambers of music, theater, and the visual arts**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993.

STERN, Fritz. **The politics of cultural despair**: a study in the rise of the Germanic ideology. Berkeley: University of California Press, 1993.

STROBL, Gerwin. **The swastika and the stage**: German theatre and society, 1933–1945. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WEINER, Marc A. **Richard Wagner and the anti-Semitic imagination**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.

WELCH, David. **Propaganda and the German cinema, 1933-1945**. Oxford: Clarendon Press, 1983.