

Inhoud

Inleiding 7

1. Władysław Szpilman, de pianist 13
2. Karlrobert Kreiten, een kort verhaal 27
3. Robert Stolz, gered door de liefde 37
4. Carl Orff, de pedagoog met de blokfluit 49
5. Erwin Schulhoff, Jood, jazzliefhebber en communist 61
6. Lex van Weren, trompetter in Auschwitz 73
7. Elisabeth Schwarzkopf, de dolle diva 85
8. Pietro Mascagni, onehitwonder met waanideeën 95
9. Beniamino Gigli en Tito Schipa, de twee tenoren 107
10. Daniël Sternefeld en de verborgen symfonie 123
11. Marius Flothuis, de man die niet wilde sterven 131
12. Arnold Schönberg, gedegenereerde ketelmuziek? 141
13. Bohuslav Martinů, cultureel attaché van het verzet 153
14. Kurt Weill, boegbeeld in de strijd tegen het fascisme 163
15. Florent Schmitt, een onverantwoordelijke idioot 173
16. Viktor Ullmann en de keizer van Atlantis 181
17. Pavel Haas: 'Klaag niet, ween niet, werk!' 191
18. Karel Ančerl, dirigent én chef-kok 201
19. Richard Tauber, de smartlappentenor 209
20. Norbert Glanzberg en engelbewaarder Edith Piaf 219



14. Kurt Weill, boegbeeld in de strijd tegen het fascisme

Bertolt Brecht zou het wellicht niet leuk hebben gevonden, Kurt Weill misschien wel: de werken die de componist in samenwerking met zijn illusterste tekstleverancier schreef zijn wereldhits gebleven. Tot vandaag worden liederen als 'Alabama Song', 'Mack the Knife' en 'September Song' nog regelmatig uitgevoerd en opgenomen, zowel door klassieke musici als mensen uit de pop- en jazzwereld. Alleen, ze hebben slechts nog amusementswaarde, de belerende politieke bedoeling ervan is compleet verdwenen. Toch blijven ze deel uitmaken van de muziekgeschiedenis en van het wereldrepertoire, inclusief de boodschap van de makers met als bekendste titels 'Die Dreigroschenoper' en 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'.

Het duurde een hele tijd voor Weill zijn weg had gevonden. Moeder Emma Ackermann was vooral met boeken bezig, maar vader Albert was cantor in de synagoge van de stad Dessau in de deelstaat Saksen-Anhalt en moedigde Kurt aan om in de muziek door te gaan. Het is in die stad dat Kurt Julian in 1900 werd geboren en waar hij in de wijk Sandvorstadt zijn jeugd doorbracht. Hij was zelf snel met muziek bezig en zat op zijn vijfde al aan de piano. Het werd pas min of meer ernstig toen hij privélessen compositie, theorie, piano en dirigeren begon te nemen bij Albert Bing, de chef-dirigent van het Hoftheater in hun stad. Zeer snel componeerde hij een aantal werkjes, waarbij hij toen al zijn voorkeur voor vocale muziek liet blijken. Hij trad ook op als pianist. Na zijn middelbare school trok hij naar de Hochschule

für Musik in Berlijn, waar hij leerling werd van onder anderen Engelbert Humperdinck. Niet te verwarren uiteraard met de Britse charmezanger. Lang duurde dat niet, want na de oorlog geraakte de familie in zwaar financieel (on)weer, en onderbrak hij zijn studies om naar Dessau terug te keren en zijn ouders, broers Nathan en Hans, en zus Ruth bij te staan. Hij kon daar het nodige geld voor verdienen door koorrepetitor te spelen in het Friedrich Theater, taak die erin bestond om de zangers en zangeressen voor te bereiden op hun operarollen. Niemand minder dan Hans Knappertsbusch was daar net aangesteld als muziekdirecteur. Hij zou later een wereldcarrière maken tijdens en na een mistige relatie met het naziregime. Ook dat was weer van korte duur. Evenals zijn daaropvolgend engagement als Kapellmeister – chef-dirigent – aan het pas opgerichte stadtheater van Lüdenscheid. Daar hield hij het vijf maanden vol.

Berlijn, waar anders?

Hij verbleef vervolgens nog enkele weken in Leipzig, waar vader intussen directeur was geworden van een Joods weeshuis, om dan terug te keren naar een van de metropolen waar het ten slotte in die tijd voor artiesten allemaal te doen was: Berlijn. Hij had dus al flink wat ervaring toen hij daar op zijn eenentwintigste voor een studieperiode van drie jaar terechtkwam in de klas van Ferruccio Busoni. Om in zijn onderhoud te voorzien speelde hij hier en daar piano en dirigeerde hij Joodse koren. Weill had deze Italiaanse maestro (1866-1924) leren kennen via een vriend-criticus. Busoni is momenteel in de vergetelheid geraakt, zeker bij het grote publiek, maar hij genoot in zijn tijd een enorm

aanzien als pianist én als componist. Hij was voor een jongere muzikantengeneratie, die op vernieuwing uit was, zelfs een waar idool. Hij toerde als virtuoos uiteraard wereldwijd, maar voelde zich toch thuis in het Duitstalige gebied. Zijn composities en vele bewerkingen – van Bach bijvoorbeeld – maakten toen ophef. Hij gold als een overgangsfiguur die de romantiek achter zich wou laten voor een moderne taal, die evenwel sterk in het verleden was verankerd, en niet stelde op puur experiment. De jaren met Busoni hebben op Weill veel invloed gehad. De composities van voor die tijd – een mooi strijkkwartet bijvoorbeeld – klinken nog echt romantisch. Werken van na of tijdens Busoni – zijn ‘Eerste symfonie’ en het ‘Concerto voor viool en blazers’ – zijn veel gedurfter. De combinatie van viool solo met een blazersensemble op zich wijst al op die drang naar originaliteit. Bij Busoni ontdekte hij zijn waar compositorisch talent. Dat zou hij vooral aanwenden voor het muziektheater, waar hij al van in zijn jeugd-jaren het meest van hield. Zijn eerste grote werk was dan ook een opera, ‘Der Protagonist’ uit 1925, een erg hermetische compositie zowel qua muziek als wat het libretto betreft.

Tot dan toe was hij vrijblijvend met kunst om de kunst bezig geweest, maar in dat kolkende naoorlogse Duitsland van de Weimarrepubliek geraakte die kunst stilaan ook politiek geladen. Weill had zich intussen, in 1922, aangesloten bij een links kunstenaarsgenootschap, de Novembergruppe. Deze beweging zag het levenslicht in 1918. Ze bestond in hoofdzaak uit overwegend maar niet exclusief expressionistische beeldend kunstenaars, maar ook architecten en musici sloten zich aan. Hanns Eisler, Stefan Wolpe en dus ook Kurt Weill. Ze wilden radicaal, revolutionair en socialistisch de bourgeoiscultuur een flinke dreun

verkopen. Weill schrijft: 'Opera zal een van de belangrijke vormen zijn in de universele evolutie die de liquidatie van alle bourgeoisie aankondigt.' Daarvoor maakte hij niet alleen gebruik van zijn provocerende muziek zelf, maar kwam ook de kennis-making met schrijver Bertolt Brecht en zijn latere echtgenote, actrice-zangeres-cabaretière Lotte Lenya, goed van pas. Samen zorgden ze voor een nieuw muziektheater. Het duo Weill-Brecht werd wereldwijd geroemd, maar verafschuwd door het regime. Het begon al met het jood-zijn van Weill, maar alsof dat nog niet volstond scheidde hij ook nog eens die – in de oren van de overheid – vreselijke, gedegeneerde muziek af! Minstens even erg waren de politieke stellingnames die ze splenderwijs aan de man brachten en die door de nazi's als verderfelijk nihilisme werden gepercipieerd. Ze deden dat met hun specifiek wapen. Men gebruikt in dat verband verschillende termen: *Zeitoper*, *Singspiel* en episch theater. Het is een beetje van dat alles, maar vooral heel persoonlijk en meteen herkenbaar. Het is *Zeitoper*, wat je kunt vertalen als opera over toestanden van de eigen tijd. De stukken gaan over de realiteit en behandelen die op satirische, ironische maar erg kritische wijze. De problemen van de gewone man, de rol van het kapitaal, de opkomst van de dictatuur. Op de scène zag je ook vaak decors en attributen die verwezen naar de moderniteit van toen. Zo kon je iemand aan een schrijfmachine zien werken, zag je een auto of een treinstel door het decor rijden of was er iemand aan het telefoneren of naar de radio aan het luisteren. Dus zeker geen thema's zoals het filosofische en mythologisch geladen *Gesamtkunstwerk* van Richard Wagner. Het is ook *Singspiel*. Dat was een operagenre dat in de achttiende eeuw erg in trek was, zoals Mozarts 'Die Entführung aus dem Serail' of 'Die Zauberflöte'. In feite is het een toneelstuk met gesproken mono-

logen en dialogen, dat wordt opgesmukt met aria's en duetten, in het geval Weill-Brecht simpelweg 'liederen' of 'songs'. Weill gebruikte zelf ook de benaming '*Songspiel*'. Het paste perfect in de epische theatervisie van Brecht. Net als in andere kunstvormen groeide er in de theaterwereld van de jaren 1920 een tendens om fundamenteel te breken met het verleden.

Ongehoord

Tot dan toe was het traditionele theater een verzetje geweest voor de toeschouwers. Het publiek werd geconfronteerd met een wereld van fantasie en illusie, en met personages en hun gevoelens. Door de empathie die de mensen voelden, vergaten ze voor heel even het dagelijkse leven. Theater was een vorm van escapisme, een vlucht uit de realiteit. Brecht had net het omgekeerde voor ogen. Hij wou de toeschouwers de sociaal-politieke problematiek leren kennen en begrijpen. Daarom was het best om zich niet te fel te vereenzelvigen met de personages, laat staan om er sympathie voor te koesteren. Om dat te bereiken hanteerde hij het *Verfremdung*-effect. Hij situeerde de stukken in een onbestemde tijd en in een verafgelegen of onbestaand land, terwijl het wel degelijk over Duitsland en het opkomende fascisme ging. Dat zette het publiek op scherp. Kurt Weill ging daar muzikaal perfect in mee. Hij goot de teksten van Brecht niet in een aanpak à la Richard Strauss of Richard Wagner met massale orkestraties, maar met bescheiden middelen, zoals de gewone burger het ook moest zien te rooien. In zijn orkestraties maakte hij naast de klassieke strijkers en blazers – evenwel niet strikt afgebakend – gebruik van verrassende instrumenten zoals

saxofoon, banjo, harmonium, mandoline, gitaar, Hawaïaanse gitaar en bandoneon. Bovendien lardeerde hij zijn partituur met dat nieuwe fenomeen uit de Verenigde Staten: jazz!

Nadat het duo in 1927 een 'Mahagonnycantate' had geschreven, de zogenaamde 'Kleine Mahagonny', maakten ze er in 1930 een avondvullend spektakel van. Weill flirtte met het operagenre door er heuse opera-elementen in te verwerken zoals een ouverture, aria's en het klassieke liefdesduet tussen sopraan en tenor, in casu Jim en Jenny, en koorpartijen. Dat wisselde hij af met cabaretdeuntjes, jazzy melodieën en ragtimenummers. Dat was al behoorlijk verwarrend, een kaakslag voor de klassieke opera, een zootje muzikaal ongeregeld. Dat geldt al evenzeer voor het verhaal. Drie criminelen stichten in de Amerikaanse woestijn een stad, waar vreten, zuipen, gokken, hoereren en bedriegen in een sfeer van ongebreidelde vrijheid de norm zijn. Het moet zelfs zo. Zolang het geld rolt, is er geen vuiltje aan de lucht, het is net wie geen poen heeft, die gestraft wordt. Mahagonny was een verzonnen stad, maar refereerde overduidelijk aan de decadente kapitalistische maatschappij van die tijd, niet alleen in de Verenigde Staten, maar ook in Duitsland. De nazi's verstoorden de première omdat ze dat muzikaal en tekstueel nihilisme vonden, omdat Weill een Jood was en Brecht een notoir communist. In 1933 werd het stuk verboden.

Criminaliteit, corruptie, prostitutie ...

Tussen de 'Kleine Mahagonny' en de voldragen versie in scoorden de twee in 1928 een enorme hit met 'Die Dreigroschenoper'.

Het is alweer een stuk met dubbele bodem dat zich afspeelt in een samenleving – in casu Soho, Londen – waar armoede, massale werkloosheid, criminaliteit, corruptie en prostitutie welig tieren. De gangster MacHeath wordt op het einde door de koningin geridderd. Het is geïnspireerd door het werk dat John Gay exact tweehonderd jaar eerder in Londen schreef, *The Beggar's Opera*, als parodie op de ernstige opera die toen met Handel en co. erg populair was. Net als Weill deed Gay een beroep op ongeschoolde stemmen en instrumentalisten. De parallel is niet ver weg. Het was tegelijk een poging van Weill om de kloof tussen de klassieke muziek en de samenleving te dichten, of zoals hij zelf zei: 'De muziek is niet langer de zaak van enkelingen!' Daartoe liet hij ook acteurs zingen en muzikanten uit het dansmuziekcircuit – zeven man voor drieëntwintig instrumenten – voor de begeleiding zorgen. Die toenadering probeerde hij ook te bereiken door in zijn partituur populaire deuntjes af te wisselen met strengere, modernistische texturen. Maar de maatschappijkritiek was uiteraard explicieter dan dat. Ook dit verhaal is een aanklacht tegen de kapitalistische maatschappij, en werd door de nazi's in 1933 verboden.

Deze twee composities waren en zijn hun uithangbord, maar andere werken richtten nog scherpere pijlen op het opkomende fascisme. Na een tijdelijke breuk met Brecht maakte Weill in 1932 'Die Bürgschaft', met Caspar Neher als librettist. Hierin is de kritiek aan Hitler en de zijnen veel directer en explicieter. In een fantasieland Urbs verliest veehandelaar Mattes have en goed, maar de graanhandelaar Orth springt hem bij. Er komen nieuwe machthebbers en nieuwe wetten en een Kommissär die

beschikt over leven en dood. Duidelijker hint is moeilijk denkbaar. Ook dit stuk uit 1932 werd uiteraard verboden.

De zeven doodzonden van de bourgeoisie

Zoals zoveel anderen dacht ook Kurt Weill dat het allemaal niet zo'n vaart zou lopen, maar hij moest toch zien hoe de nazi's stilaan druk begonnen te zetten. Zowel bij 'Die Bürgschaft' als 'Der Silbersee' waren de fascistten woest. Ze zorgden voor relletjes bij de uitvoeringen en zorgden er met hun propaganda-apparaat voor dat theaters ontmoedigd werden om de werken te programmeren. Toen Weill vernam dat hij en Lotte officieel op de zwarte lijst stonden, namen ze de vlucht naar Frankrijk. Hij bleef hopen op een terugkeer, maar dat lukte uiteraard niet meer. Hun huwelijk liep ook spaak en eindigde met een scheiding. Hij realiseerde in Parijs in opdracht van Les Ballets 1933 een stuk met liederen, een geacteerd verhaal en uiteraard dans. Het was een laatste samenwerking tussen Weill, Brecht, Lenya en decorateur Caspar Neher: 'De zeven doodzonden van de kleine burgerman'.

Maar ook in Parijs hadden ze hun vijanden! Bij de première op 7 juni 1933 rende de uiterst rechtse Franse componist Florent Schmitt het podium op en schreeuwde: 'Heil Hitler! Genoeg muziek van Duitse vluchtelingen.' Ook zonder deze interventie wist Weill natuurlijk wel dat Parijs op den duur onveilig zou zijn. In 1935 nam hij de boot naar New York waar hij een nieuw leven begon. Hij werd er herenigd met Lotte en schreef nog een aantal gesmaakte werken voor Broadway. Daar hoort zeker 'Lady in the Dark' bij met het schitterende lied 'My Ship', op

tekst van Ira Gershwin. Zijn muziek bleef duidelijk die typische Weillstempel dragen, maar voor de Amerikaanse smaak toch een ietsje ‘versoepeld’. Hij moest er natuurlijk zijn boterham verdienen. Ook inhoudelijk bleef hij geïnteresseerd in sociale thema’s, al ging de scherpte daar ook om dezelfde reden wat verloren. Thema’s zoals de oneerlijke verdeling van de rijkdom en het rassenprobleem in de Verenigde Staten kwamen nu aan bod. Weill werd dus iets milder, maar heeft toch een vernieuwende invloed gehad in de Verenigde Staten, niet het minst op de componisten van de vaak sentimentele musicals van Broadway. Buiten de musical hebben nog andere gevluchte componisten zoals Schönberg en Hindemith de Amerikaanse muziek in een modernere richting gestuwd. Een uitgeverij als Schirmer, bijvoorbeeld, die leefde van de verkoop van populaire Europese symfonieën van de voorbije eeuwen en getoonzette ‘Onze Vaders’, ging Barber en Bernstein uitgeven.

Het verhaal van Kurt Weill is heel wat minder spectaculair dan dat van vele andere musici. Hij koos voor de vlucht, maar had zijn rol gespeeld. Met zijn wapens had hij het regime in vraag gesteld en zijn publiek doen nadenken. Hij had zijn werk gedaan. Weill overleed in 1950 in New York en is tot vandaag een boegbeeld gebleven van de strijd van een musicus tegen het fascisme. Vooral met de werken die hij samen met Brecht tot stand bracht. Wat de verhouding tussen het vermeende onafscheidelijk duo betreft, die begon al van bij de samenwerking aan ‘Happy End’ en de cantate ‘Lindberghflug’, allebei uit 1929, mank te lopen. Weill bleef een voorstander van *prima la musica*, terwijl Brecht de voorkeur gaf aan de tekstuele boodschap. Een klein conflict in die grote wereldbrand.