

Arthur Schnabel (1882-1951)

— I. Streichquartett (1918)

- I *Allegro energico e con brio*
- II *Andantino grazioso*
- III *Larghetto*
- IV *Prestissimo*

Bezetting Programma II

- Marjanne Kweksilber — sopraan
- Maarten Karres — hobo
- Pierre Woudenberg — klarinet
- Marja Bon — piano
- Janneke v.d. Meer — viool
- Wim de Jong — viool
- Henk Guittart — altviool
- Hans Woudenberg — cello

Programmapockets

De International Theatre Bookshop maakte, samen met het Holland Festival drie programmapockets onder de titels "Op zoek naar Mozart", "Pina Bausch" en "Italiaans Theater". Elk boekje bevat een opbergvakje met vier ansichtkaarten en ruimte voor losse informatie. Zo kunnen recensies, foto's en artikelen over de voorstellingen, met de uitgebreide programmatoelichtingen bewaard blijven.
De prijs bedraagt f 6,--.

Samenvallend met het Latijns Amerika projekt verschijnt een publicatie van Rense Royaards over het toneel in Midden en Zuid Amerika. Verkrijgbaar à f 7,--.

De boekjes zijn te koop bij het Holland Festival, aan de theaters op de avond van de voorstelling en bij de International Theatre Bookshop.

Lees ook de Holland Festival bijlage van NRC Handelsblad. Achtergronden en hoogtepunten uit het programma plus vele interviews. Gratis verkrijgbaar in de theaters en concertzalen.



DUITSE MUZIEK UIT DE JAREN 20 EN 30

Avro-radio productie

Radio Filharmonisch Orkest

dirigent Fernand Terby
solist Vladimir Mendelssohn, altviool

Amsterdam: 12 juni 1982
Concertgebouw (Gr. Zaal), 20.15 uur

Schönberg Ensemble

Duitse kamermuziek uit de periode 1918 - 1926

Programma I

dirigent Reinbert de Leeuw
soliste Marjanne Kweksilber, sopraan en spreekstem

Amsterdam: 16 juni 1982
Concertgebouw (Kl. Zaal), 20.15 uur

Utrecht: 21 juni 1982
Muziekcentrum Vredenburg (Gr. Zaal), 20.15 uur

Den Haag: 22 juni 1982
Kon. Conservatorium, 20.15 uur

Programma II

soliste Marjanne Kweksilber, sopraan

Den Haag: 24 juni 1982
Kon. Conservatorium, 20.15 uur

Amsterdam: 27 juni 1982
De Meervaart, 11.00 uur

Het Nederlands Kamerkoor

dirigent: Eric Ericson

Amsterdam: 11 juni 1982
Waalse Kerk, 20.30 uur

Den Haag: 12 juni 1982
Nieuwe Kerk, 20.15 uur

Berlijn, het Athene aan de Spree

In de loop van de negentiende eeuw begint het burgerlijke muziekleven zich hoe langer hoe meer te concentreren op de grote metropolen. Naast oude muzikale centra als Wenen en Parijs, spelen ook Londen, Petrograd, Moskou en Leipzig een toonaangevende rol. Aan het einde van de eeuw laat ook New York van zich horen, dat na de Eerste Wereldoorlog in wisselwerking en in concurrentie met Parijs, één van de belangrijkste centra van muzikale vernieuwing zal worden. Van Berlijn, als muziekcentrum, is vooralsnog geen sprake. Deze stad - in de veertiende eeuw samengesmolten uit twee dorpjes - leidde gedurende de volgende eeuwen een secundair bestaan. Nadat Berlijn in 1448 zijn lidmaatschap van de Hanze had moeten opgeven, sleet het zijn dagen en jaren als residentie van de keurvorsen van Brandenburg. Pas tegen het einde van de regeerperiode van Friederich Wilhelm I (de "grote" Keurvorst) komt er wat meer leven in de stad. Friederich's Edikt van Potsdam (1685) bepaalt dat Franse godsdienstige dissidenten (de Hugenoten), die voor Lodewijk XIV de wijk moesten nemen, zich in Brandenburg en Berlijn mogen vestigen. Er volgt een toevloed van vooruitstrevende en ijverige Franse burgers, die een aanzienlijke bijdrage tot de economische en culturele ontwikkeling van Brandenburg (later: Pruisen) zullen leveren. Onder het regime van de Pruisische koning Frederik de Grote - die in cultureel opzicht uiterst francofiel is en in politiek opzicht Frankrijk wantrouwt - ontstaat er voor het eerst een zelfstandig Berlijns muziekleven.

Naast de achttiende eeuwse componistenscholen van Wenen, Parijs, Milaan en Mannheim, ontwikkelt zich zoiets als een "Berlijnse School", die echter tamelijk conservatief is.

Terwijl in Wenen en Mannheim grondig wordt afgerekend met de ouderwetse polyfonie en het strenge contrapunt, blijven de Berlijnse componisten uit de hofkapel van Frederik de Grote een tamelijk conservatieve houding aannemen. De broers Karl Heinrich en Johann Gottlieb Graun trachten weliswaar de nieuwe "symfonische" stijl in Berlijn te introduceren, maar kunnen zich niet losmaken van contrapuntische technieken, die in hun werken vaak op holle, leeglopende passages neerkomen; een soort Franse rococo met Pruisische tintjes.

Gedurende de negentiende eeuw levert Berlijn geen enkele bijdrage aan de ontwikkeling van de Europese muziek. Hector Berlioz, die er enkele concerten geeft, schrijft sympathieke woorden over het Berlijnse hof-muziekleven en de belangstelling van de vorst; Richard Wagner doet enkele (vergeefse) pogingen om bij de heersers van Pruisen in de smaak te vallen. De enige belangrijke Berlijnse componist, Giacomo Meyerbeer, zoekt zijn heil te Parijs en zal daar zijn triomfen vieren. Berlijn blijft een provincie.

Hierin komt verandering met de stichting van het Duitse

Keizerrijk, begin 1871, in feite een vorstenbond onder Pruisische hegemonie.

De twee belangrijkste vleugels van de Berlijnse burgerij - de liberale en de conservatieve - trachten de nieuwe status van hoofdstad ook in cultureel opzicht aanzien te geven, waarbij echter in eerste instantie de conservatieve kunst van de "Gründerjahre" de toon aangeeft. De van macht en glorie getuigende Berlijnse kunstproducten uit de periode komen echter tot stand tegen een achtergrond van diepgaande sociale veranderingen. Het industrialiseringsproces maakt zich ook meester van Berlijn, dat in 1900 al tot wereldstad met bijna 1,9 miljoen inwoners is gegroeid; voor een groot deel industrieproletariaat en kleine middenstand.

In deze veranderende omstandigheden neemt de politieke kracht van de liberale vleugel van de bourgeoisie toe, die tot aan de Eerste Wereldoorlog ook het stadsbestuur in handen heeft.

Berlijn heeft sindsdien twee gezichten en zal deze tot aan WO II tegen alle verdrukking in blijven tonen.

Als hoofdstad van het imperialistische keizerrijk is Berlijn het bolwerk van conservatisme en achterlijkheid, met als dragend sociaal element de Pruisische jonkheren.

Als industrieel ontwikkelde wereldstad toont het echter in cultureel opzicht een vooruitstrevend gezicht.

Het is de liberale vleugel van de bourgeoisie die de oprichting van het Berlijns Philharmonisch Orkest, alsook die van verschillende conservatoria en uiteindelijk de "Musikhochschule" bevordert, en hiermee de grondslag legt voor een zelfstandig Berlijns muziekleven, dat ook de Eerste Wereldoorlog bijna ongeschonden kan overleven.

Na de capitulatie en de (mislukte) proletarische november-revolutie in 1918, weet de gematigde vleugel van de sociaal-democraten zich in het centrum van de macht te plaatsen. Vanaf dit moment dateert de stormachtige culturele ontwikkeling die Berlijn tot een der belangrijkste centra van muzikale vernieuwing zal maken.

Deze ontwikkeling is niet in het minst op een spontane manier tot stand gekomen. Zij is - zeker wat de muziek betreft - onherroepelijk verbonden aan de naam van een man, die om voor mij onbegrijpelijke redenen in de publicaties rond het Amsterdam-Berlijn-project in het geheel niet aan bod komt. Ik bedoel de musicus en pedagoog Leo Kestenberg (1882-1962), die in 1918 "Referent" (d.w.z. hoofdbestuurder) voor muziek en muziekonderwijs bij het Pruisische Ministerie voor Wetenschap, Kunst en Volks-opvoeding wordt. In deze functie ontwikkelt Kestenberg niet alleen verstrekkende plannen voor een fundamentele hervorming van het muziekonderwijs en de schoolmuziek (die de geschiedenis als "Kestenberg-Reform" zijn ingegaan), hij zet zich ook in voor de invulling van deze plannen. Hij is het, die ervoor zorgt dat Ferruccio BUSONI als leraar van een "Meisterklasse" in 1920 naar Berlijn wordt gehaald,

waar hij tot aan zijn dood zal blijven werken aan ondermeer zijn (onvoltooide) opera Doktor Faustus. Kestenberg haalt in 1920 ook de Oostenrijkse componist Franz SCHREKER (1878-1934) als directeur van de "Musikhochschule" naar Berlijn. Kort voor zijn dood - in 1932 - krijgt Schreker ook nog een "Meisterklasse" voor zijn compositie aan de Pruisische Academie voor Kunsten, die hij echter in 1933 bij het aan de macht komen van Hitler weer moet opgeven. Schreker, internationaal beroemd als componist van toen moderne opera's ("Der Ferne Klang", 1912, en De Verjaardag van de Infante, 1908/rev. 1923), heeft in zijn Berlijnse periode nog enkele opmerkelijke werken geschreven, waaronder een kamersymfonie (1929), en de opera's "Der singende Teufel" (1928) en "Der Schmied von Gent" (1932). In 1925 haalt Kestenberg de toen alom omstreken componist Arnold SCHÖNBERG eveneens als leraar van een "Meisterklasse" naar de Pruisische Academie. Schönberg wordt opvolger van de in 1924 overleden Busoni en kiest in 1926 definitief domicilie in Berlijn.

Zijn techniek om met reeksen van 12 tonen te componeren, had Schönberg al tussen 1920 en 1923 in Wenen ontwikkeld, echter zijn eerste consequente twaalftoons-composities ontstaan in de Berlijnse periode: de Suite op. 29, het Derde Strijkkwartet op. 30, de Orkestvarianties op. 31 (door Jan Mul in de Volkskrant nog in 1966 bestempeld als "moffenmuziek"), alsmede de uiterst expressionistische "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene" op. 34.

Bij de benoeming van Schönberg wist Kestenberg zich trouwens gedekt door de Minister van Cultuur, de zeer progressieve Carl Heinrich Becker. Pas vanaf dit moment wordt de invloed van de Oostenrijker Schönberg op de Duitse muziek voelbaar.

De onderdaan van de (toenmalige) Habsburgse monarchie ontplooit zijn krachten in het machtscentrum van de Hohenzollern (die eveneens van het toneel van de geschiedenis waren verdwenen). Niet alleen Duitse componisten (Dessau, Max Butting, Wilfried Zillig e.a.) raken in de ban van Schönberg's kunst, maar ook de Nederlander Kees van Baaren bijv. raakt er van onder de indruk, alhoewel dat pas 25 jaar later manifest wordt (ik kom hierop nog terug).

Duidelijk is in ieder geval dat de bloei van het Berlijnse muziekleven voor een niet onbelangrijk deel te danken is aan Kestenberg en diens doortastend benoemingsbeleid. Maar ook Kestenberg moest in politiek opzicht realistisch blijven, wilde hij zijn plannen optimaal kunnen realiseren. Tijdens zijn bewind werd bijvoorbeeld ook de zeer conservatieve Max VON SCHILLINGS benoemd tot intendant van het bolwerk der conservatieven, de Pruisische Staatsopera. In 1933 werd hij directeur generaal van de Stedelijke Opera van Berlijn, nadat hij een jaar eerder reeds tot president van de Pruisische Academie voor Kunsten was benoemd.

De carrière van Von Schillings maakt duidelijk, dat de conservatieve krachten nog lang niet overwonnen waren. Zijn laat-romantische opera's (Mona Lisa en Der Pfeiffertag) werden geapprecieerd als nationaal erfgoed, maar na zijn dood (1933) en de opkomst van het bruine gepeupel raakte zijn muziek al gauw in vergetelheid. Hoe dan ook, zelfs de conservatieven konden ondanks hun machtsposities niet voorkomen dat ook de Berlijnse opera "ondermijnd" werd door de progressieven. Het hoogtepunt van deze ontwikkeling is de première van Alban Berg's WOZZECK in 1925, een werk dat een ware partijstrijd veroorzaakt tussen het progressieve kamp en het leger der "Deutsch-Nationalen", die Wozzeck afwijzen als wanproduct van anti-Duitse (dus: Joods-Bolsjewitisch-kosmopolitische) gezindheid.

De controverses rond Berg's Wozzeck in 1925 kunnen worden beschouwd als voortekens van het débacle van 1933, het jaar waarin een Oostenrijkse fanaat de Pruisische heerschappij over Duitsland met harde hand zal vestigen. Het jaar 1925 is dan ook het beslissende jaar voor Duitsland, voor Berlijn en voor het muziekleven in die stad. Wat in de eerste helft van de jaren twintig leek op een door niets te stuiten en unieke ontwikkeling van het Berlijns muziekleven, werd in de tweede helft van deze "golden twenties" geraakt door een noodlottige politieke ontwikkeling, die uiteindelijk tot de ondergang van de Duitse cultuur in haar geheel zou gaan leiden.

Had Schönberg nog in de waan geleefd, dat zijn uitvinding van de twaalftoontechniek "de hegemonie" van de Duitse muziek voor de komende honderd jaar" veilig zou stellen, Hitler en zijn onzalige Ridders van de Bruine Graal zijn er uiteindelijk in geslaagd om de Duitse muziek definitief de das om te doen.

Sinds 1924/25 is er sprake van een verscherping van de klassentegenstellingen die ook Berlijn niet onberoerd laat. Het culturele klimaat wordt bepaald door drie hoofdstromingen, en deze zijn ook in het muziekleven terug te vinden. Het kamp der Duits-Nationalen (waartoe ook Hanz Pfitzner, compositielaar te Berlijn behoort) blijft taai en onverbiddelijk doorvechten voor het behoud van de Duitse muziek. Deze heren hebben op hun vaandel de naam van Wagner geschreven en beschouwen Richard Strauss als hun voorman. In het midden heb je de sociaal-demokraten, die voorstander zijn van een modern, internationaal georiënteerd muziekleven en die bij hun pogingen om Berlijn tot centrum van muzikale vernieuwingen te maken, dikwijls de sociale basis waarop deze vernieuwingen uiteindelijk moeten gaan stoelen, uit het oog verliezen. In het uiterst linkse kamp kunnen wij slechts één componist vinden: de Schönberg-leerling Hanns EISLER (1898-1962), die in 1925 de kunstprijs van de stad Wenen ontvangt en vervolgens naar Berlijn verhuist, waar hij in 1926 een baan aan het Klindworth-Scharwenka-Conservatorium krijgt. In hetzelfde

jaar wordt Eisler lid van de Communistische Partij Duitsland (KPD), wier progressieve leiders Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht reeds in 1919 door toedoen van de sociaal-demokraten waren vermoord.

In politiek opzicht stond de KPD onder leiding van de orthodoxe en uiterst fantasieloze Ernst Thälmann; het culturele beleid werd in sterke mate beïnvloed door Clara Zetkin, een dierbare oude dame die het meer te doen was om de ontwikkeling van een communistisch-Duitse cultuur dan om een authentiek cultureel beleid van haar eigen partij. Geen wonder, dat de cultuurpolitiek van de KPD zich ontwikkelde tot een mengeling van verkeerd begrepen Bolsjewisme en organisatorisch radicalisme.

Reeds in 1924 had Eisler zijn "Palmström-Kantate" gecomponeerd, die hij "studie over 12-toons-reeksen" noemde, maar die in werkelijkheid een zeer kritische houding t.a.v. de leraar Schönberg liet zien. "Palmström" is feitelijk een parodie op Schönberg's "Pierrot Lunaire" en diens estheticisme. Tijdens zijn eerste Berlijnse jaar componeert Eisler drie Mannenkoren op kritische teksten van Heinrich Heine, alsmede zijn beroemde "Zeitungsausschnitte" op. 11, waarin hij een link tracht te leggen tussen de zuivere muzikale progressiviteit van de "Weense School" van Schönberg en zijn eigen inzichten in de progressieve sociale bewegingen die hij in Berlijn aantreft. In deze stad leert Eisler Bertold BRECHT kennen, met wie hij tot 1956 in trouwe vriendschap blijft samenwerken. In 1927 wordt Eisler muziekcriticus van het partijblad van de KPD, de "Rote Fahne", en publiceert hij recensies, waarin aanvallen op de sociaal-democraten en scherpe kritiek op de bourgeoiscultuur elkaar afwisselen. In hetzelfde jaar werkt hij mee aan een van de "Agit-Prop"-organisaties van de KPD, het "Rote Sprachrohr", dat hem later in contact zal brengen met de communistische dichter Erich Weinert en de acteur Ernst Busch.

De sociale spanningen die zeer duidelijk beginnen te worden in het Berlijn ná 1925, weerspiegelen zich op volmaakte manier in het werk van Eisler, die op zoek gaat naar een nieuwe sociale oriëntatie van de muziek. In 1927 knutselt hij nog aan een (trouwens onvoltooide) sociaal-kritische opera "Moritz Meyer oder 150 Mark", zonder te weten wie dat werk ooit zal uitvoeren. In 1929, wanneer communistische 1-mei-demonstraties door de sociaal-democratische chef van de Berlijnse politie, Zörgiebel, uit elkaar worden geschoten (31 doden!) radicaliseert Eisler terstond. Een van zijn beroemdste liederen "Roter Wedding" is gewijd aan dit walgelijke incident. Zijn muziek bij Brecht's "Die Massnahme" (1930) alsmede de muziek die hij bij de film "Kuhle Wampe" (Brecht/Dudow, 1931) schreef, en zijn muzikale bijdrage aan de door Brecht tot toneelstuk bewerkte roman van Maxim Gorki, "De Moeder", maken duidelijk, dat Eisler méér wil dan alleen maar de straat. Hij wil de arbeidersklasse naar de schouwburg halen om haar dáár te confronteren met haar

eigen lot. Zijn muziek is rechtlijnig en vergeet op geen enkel moment de lessen van Schönberg. Schönberg, die gedurende zijn hele leven een liberaal is gebleven, heeft wel een doctrine verkondigd, die de communist Eisler uitstekend van pas kwam: "Muziek is wezen, is inhoud". Versieringen en ornamenten horen er niet in thuis. Inderdaad, de muziek die Eisler gedurende zijn verblijf in Berlijn componeert, kent geen franje noch versieringen. Zij is geschreven in wat de Oostduitse theoreticus Eberhard Klemm veel later de "lapidaire stijl" is gaan noemen. Deze komt ook duidelijk naar voren in Eisler's muziek bij de Ivens-film "Die Jugend hat das Wort", en zijn eveneens in 1932 gecomponeerde "Kleine Symphonie op. 29", die dan in de luchtige toon van Kurt Weill mag zijn geschreven, maar die toch een sterke sociaal-kritische ondertoon heeft.

Welnu, dat is dan de Berlijnse (en uit Wenen geïmporteerde) communist Eisler. Blijft de vraag hoe de twee andere belangrijke muziekstromen zich opstelden in een Berlijn, dat geteisterd werd door klassenstrijd.

Over de Duits-Nationalen valt niet veel te vertellen. Pfitzner (de Hans Henkemann van het Duitsland van toen) kankert tegen alles wat moderner is dan hijzelf. Zijn geschriften uit de jaren twintig en zeker uit de periode van het "Derde Rijk" zijn één en al achterlijkheid en rancune. Max von Schillings krijgt de kans niet. Hij overlijdt in 1933. De dirigenten Klemperer, Kleiber en Furtwängler voeren alle belangrijke moderne werken van Schönberg tot Hindemith uit, spelen Richard Strauss en proberen ook jongeren alle kansen te bieden. In 1925 wordt de jonge Paul DESSAU benoemd tot dirigent bij de Stedelijke Opera. Hij vervult die functie tot 1933, het jaar waarin de grote Exodus begint. Zijn in die periode geschreven werken, o.m. zijn 2de symfonie, zijn in sterke mate georiënteerd op Hindemith. Met Eisler en Brecht heeft hij in die tijd geen enkel contact, want hij is bezet met zijn carrière. "Communist" wordt hij pas tijdens zijn Amerikaans verblijf, dat hem in contact brengt met Brecht. Na zijn terugkeer en zijn verblijf in Oost-Duitsland, slaagt hij erin om zich op te werken tot "eerste" componist van de DDR. Brecht heeft hem gerespecteerd. Eisler heeft hem gehaat. Dessau is altijd een componerende "Kapellmeister" gebleven met ambities die dermate ziekelijk waren, dat hij een van de eersten was die in 1968, toen de CSSR door Russische én Oostduitse legers werd bezet, een telegram aan het Bestuur van de Oostduitse Staatspartij (SED) stuurde, waarin hij deze overval toejuichte. Van alle componisten die gedurende de jaren '20 Berlijn bevolkten, zijn Eisler en Dessau de enigen die zich ná 1945 blijvend in deze stad hebben gevestigd.

Een aantal andere componisten is slechts oppervlakkig met Berlijn verbonden. Felix PETYREK bijvoorbeeld is er slechts twee jaar lang leraar piano aan de "Orkestschool". Zijn

oeuvre verraadt geen enkele 'Berlijnse' invloed. Ernst KRENEK volgt zijn compositieleraar Schreker naar Berlijn en verlaat die stad alweer in 1925. Voor hem zijn het vruchtbare jaren waarin drie symfonieën, een symfonie voor blazers en slagwerk, alsmede de "Symphonische Musik für 9 Solo-Instrumente" (1922) ontstaan. Hoewel Krenk's jeugdstijl anti-romantisch en uitermate bot is, zijn ook hierin geen typisch Berlijnse trekken te bespeuren. Pas later zal Krenk (bijv. in zijn opera "Jonny spielt auf" uit 1927) elementen in zijn muziek opnemen die dan al tot de Berlijnse Stijl gerekend kunnen worden.

Deze "Berlijnse Stijl" is vrij moeilijk te beschrijven. M.b.t. de literatuur heeft men het begrip "Neue Sachlichkeit" toegepast en getracht hiermee een naam te geven aan de nieuwe "zakelijke" levenshouding van een van alle romantisch-imperialistische illusies beroofde bourgeoisie. "Neue Sachlichkeit" werd dan ook toegepast als een polemisch begrip, dat de nieuwe kunst uit de jaren '20 scherp moest afgrenzen tegen het super-individualistisch expressionisme. In dit opzicht is het begrip ook toepasbaar op de muziek. Grof gezegd zou men hier onder "Neue Sachlichkeit" twee elkaar dikwijls aanvullende tendenzen kunnen vatten: de eerste tendens manifesteert zich in het "zuiveren" en stroomlijnen van de muzikale structuur, alsmede het verwijderen van alle laat-romantische en expressionistische elementen uit de muzikale taal. Dikwijls komt dit neer op een tot nieuw leven brengen van voor-klassieke lineair-polyfone compositietechnieken. Voor het eerst is deze tendens duidelijk merkbaar in het werk van Heinrich KAMINSKI (1886-1946, hij was tussen 1930 en 1933 leraar compositie aan de Pruisische Academie en werd door de nazi's gewipt). Het teruggrijpen op barokke elementen had bij Kaminski nog sterk religieuze oorzaken. Pas bij Paul HINDEMITH (1895-1963) ontwikkelt de neo-barokke tendens zich tot "Neue Sachlichkeit" om vervolgens weer in een zeer conservatieve neo-barokke componeerhouding over te gaan. Dit proces is het duidelijkst te horen in Hindemith's 7 "Kammermusiken" die op verschillende manieren teruggrijpen op modellen van het concerto grosso of het barokke solo-concert maar die aan deze genres nieuwe muzikale inhoud trachten te geven. Voor Hindemith was de lineariteit de enig uitweg uit het harmonische denken van de romantische periode; het was een houvast waarmee hij aan zijn muziek een sterkere basis wenste te geven dan in zijn wilde jeugdcomposities het geval was. De Kammermusik V, VI en VII werden tijdens Hindemith's Berlijnse periode geschreven. Hindemith was vanaf 1927 als leraar compositie aan de Musikhochschule verbonden. De uiterst sobere stijl van deze werken vindt zijn hoogtepunt in het "Philharmonisches Konzert" (1932). Daarna treden steeds meer conservatieve en restauratieve trekken op de voorgrond die in zijn symfonie "Mathis der Maler" (1934) de boventoon voeren. Geen wonder dat Goebbels er serieus van overtuigd was, dat Hindemith de

componist was, wiens naam en faam men ten behoeve van de internationale muzikale propaganda der nieuwe machtshebbers zou kunnen benutten. Hitler en Rosenberg waren er echter tegen en uiteindelijk moest Goebbels toegeven.

Tegen wil en dank werd ook Hindemith dissident. Hij had zijn uiterste best gedaan om zich ten dienste van de nazi's te stellen: zo had hij bijvoorbeeld zonder aarzelen zitting genomen in het bestuur van de vakgroep componisten van de nieuwe Reichsmusikkamer. Voorzitter was Richard Strauss. Dat Hindemith zich na de periode van "Neue Sachlichkeit" tot een uiterst conservatieve componist heeft ontwikkeld, maakt duidelijk dat de basis van deze muzikale stijl-tendens smaller was dan men aanvankelijk vermoedde.

De tweede tendens binnen de "Neue Sachlichkeit" manifesteert zich het duidelijkst in het werk van Kurt WEILL (1900-1950). Deze componist had in 1918 een semester lang bij Engelbert Humperdinck gestudeerd en was tussen 1921 en 1924 leerling van Busoni. In Berlijn maakte Weill kennis met de jonge Bertold BRECHT (1900-1956) die toen bezig was de "Neue Sachlichkeit" op het gebied van het toneel een nieuwe sociale inhoud te geven. Wat aanvankelijk de artistieke expressie van de nieuwe, door oorlog en kapitalisme "ontnuchterde" liberale bourgeoisie was, begint zich in het episch theater van Brecht tegen deze klasse zelf te richten. Brecht's werken worden hoe langer hoe meer een aanklacht tegen de bourgeoisie in haar geheel. Bij dit ontwikkelingsproces heeft de muziek van Weill een belangrijke rol gespeeld. De resultaten van de samenwerking tussen Weill en Brecht hebben desondanks wereldfaam gekregen: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1927/1930), *Happy End* (1929) en uiteraard de *Dreigroschenoper* (1928) zijn werken waarin Weill een dramatisch functionele "pluralistische" muziek ontwikkelt die uit de meest uiteenlopende stijlen put. Je kunt er van alles in vinden - van Lutherse Koraalstijl tot en met swingende Amerikaanse muziek - zonder dat er van een stijlbreuk of van simpele collagetechnieken kan worden gesproken. Met zijn voor het episch theater uiterst functionele muziek komt Weill zeer dicht bij de muzikale experimenten die enkele jaren eerder door de componisten van de Parijse "Groupe des Six" (Milhaud, Poulenc, Auric enz.) waren ondernomen. Het zou interessant zijn om de dwarsverbindingen tussen het Berlijn en het Parijs uit die periode ooit aan een grondige studie te onderwerpen. Tot nu toe is dat nog niet gebeurd omdat de muziekwetenschap bij Josquin des Prez is vastgelopen.... De relatie tussen Brecht en Weill belandt tegen het einde van de jaren twintig eveneens in een fase van stagnatie. Brecht begint zijn samenwerking met Eisler en Weill zoekt het weer in het burgerlijke ethos (*Die Bürgschaft*, 1932) en de cowboy-romantiek (*Silbersee*, 1932). Daarna is ook hij gedwongen het land te verlaten en bouwt hij in

Amerika een tweede carrière als Broadway-componist op. Ook de synthese van uiteenlopende muzikale talen, die bepalend is voor Weill's "Neue Sachlichkeit" belandt op een dood spoor en het is zeker niet toevallig dat vergelijkbare pogingen van de Parijse componisten eveneens zijn gestrand op het onvermogen om tot een wérkelijke muzikale synthese te komen.

Desalniettemin kan gesteld worden, dat Hindemith én Weill de meest authentieke muzikale vertegenwoordigers zijn van de periode van de "Neue Sachlichkeit", die vooral in het cultuur-leven van Berlijn een belangrijke rol heeft gespeeld. Voor de eerste keer leverde de smeltkroes Berlijn een eigen bijdrage tot de Europese cultuur. Het feest was kort. De nazi's maakten er in 1933 een einde aan. Wat daarna als Berlijnse of Duitse muziek in leven blijft verdient die naam niet. De jaren dertig laten de niet te stuiten opkomst van de opportunist Werner Egk zien en sinds 1937 beschikt het nazi-regime over een compositie, die geheel en al voldoet aan de muzikale smaak der bruine barbaren: de "*Carmina Burana*" van Carl Orff. Laat ik over die jaren dan maar beter zwijgen...

Over de rol, die de Nederlandse componisten in het Berlijnse muziekleven vóór Hitler's greep naar de macht hebben gespeeld, valt niet veel wezenlijks te vertellen. Zeker, ze zijn er en zij zijn gekomen om in een van de voornaamste muzikale metropolen van Europa te studeren en te werken. Jan VAN GILSE (1881-1944) studeert aan het begin van de eeuw (1902/3) bij Engelbert Humperdinck en zal tussn 1930 en 1933 in Berlijn wonen en werken. Daarna verlaat hij het land met gevoelens van walging, om zijn lijdensweg door het bekrompen en provinciale Nederlandse muziekleven van de jaren dertig te beginnen. Zijn muziek heeft geen Berlijnse trekken. Zij is beïnvloed door Mahler en Strauss. Ook Kees VAN BAAREN (1906-1970) studeert een tijdje te Berlijn om vervolgens bij Pijper in de leer te gaan. Of hij in Berlijn contact met Schönberg heeft gehad is onduidelijk. In ieder geval staat vast dat Van Baaren toen al onder de indruk raakte van Schönberg's twaalftoontechniek. Het zal echter tot na de Tweede Wereldoorlog duren voordat Van Baaren deze techniek - als een der eersten in Nederland - productief in zijn eigen werk toepast. Als compositie-leraar van een jongere generatie (o.m. Van Vlijmen, R. de Leeuw en P. Schat) draagt Van Baaren de belangrijkste elementen van de "Weense School" uiteindelijk over aan Nederlandse componisten, die deze kennis verbinden met de ervaringen die zijzelf hebben opgedaan met de "seriële muziek van o.m.

Stockhausen, Boulez en Berio. Hoe vreemd het ook moge klinken: pas in de jaren vijftig heeft de relatie tussen Berlijn en Nederland vruchten afgeworpen die muzikaal van belang zijn. En dit op een bijna komische manier: Van Baaren maakt in het politieke centrum van Pruisen kennis met de muzikale verworvenheden uit het Habsburgse Wenen om

deze een kwart eeuw later door te laten stromen tot enkele onderdanen van het huis van Oranje. Niet in Amsterdam, maar in Den Haag. En zo blijft er maar één componist over, die met recht zou kunnen beweren, de relatie Berlijn-Amsterdam te belichamen; geboren te Berlijn en sinds 15 jaar Amsterdammer is dat de ondertekenaar van dit stuk:

Konrad Boehmer

AVRO

Avro-radio produktie

RADIO FILHARMONISCH ORKEST

dirigent: Fernand Terby

Paul Dessau (1894-1979)

— **Sinfonie nr 2** (Parijs 1934)

- I *Andante, Ruhig - Allegro moderato*
- II *Andante*
- III *A la marcia, Moderato*

Paul Hindemith (1894-1963)

— **Kammermusik nr 5 opus 36/4**
voor altviool en orkest (1927)

- I *Schnelle halbe*
- II *Langsam*
- III *Mässig schnell*
- IV *Variante eines militair Marsch*

Solist : Vladimir Mendelssohn, altviool

Pauze

Kurt Weill (1900-1950)

— **Sinfonie nr 1** (1921)

- I *Grave-Allegro moderato*
- II *Larghetto*

Franz Schreker (1878-1934)

— **Vorspiel zu einem Drama** für groszes Orchester
"Die Gezeichneten" (1914)

Langsam, Allegro vivace

Vladimir Mendelssohn werd in Roemenië geboren en studeerde aan het Staats Conservatorium te Boekarest. Mendelssohn maakte als solist concertreizen in o.a. West-Duitsland, Tsjecho-Slowakije, Hongarije, Frankrijk, Nederland, Zwitserland en Spanje. Hij werkte mee aan plaatopnames bij CBS en Electrecord. Mendelssohn componeerde onder meer een Symfonie, een Trio "*Hommage à Vasarely*", een *Quintet* met slagwerkinstrumenten "In memoriam A. Mendelssohn" (zijn vader), "*Interferences des îles*", "*Souvenirs d'un arc en ciel*" voor kamerorkest en "*Echo for barock mirrors*".

HET NEDERLANDS KAMERKOOR

dirigent: Eric Ericson

Ernst Krenek (1900)

— **Lamentatio Jeremiae prophetae opus 93**

Secundum Breviarium Sacrosanctae

Ecclesia Romanae

I *In Coena Domini*

II *In Parasceve*

III *In Sabbato Sancto*

SCHÖNBERG ENSEMBLE

PROGRAMMA I

Ernst Krenek (1900)

— **Symphonische Musik** für neun Solo-Instrumente *opus 11*
in zwei Sätzen (1922)

I *Allegro deciso, ma non troppo*

II *Adagio*

bezetting: fluit, hobo, klarinet, fagot, strijkkwartet en contrabas

Kurt Weill (1900-1950)

— **Frauentanz opus 10**

Sieben Gedichte des Mittelalters für Sopran mit Flöte, Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott (1923)

I *Andantino, quasi Tempo di Menuetto*

II *Allegro non troppo*

III *Molto agitato*

IV *Tranquillo e molto piano*

V *Allegro leggiero e scherzando*

VI *Allegretto giocoso*

VII *Tranquillo dolente*

Pauze

Hanes Eisler (1898-1962)

— **Palmström (Studien über Zwölfton-Reihen)** für eine Sprechstimme, Flöte (auch Piccolo), Klarinette, Violine, (auch Viola) en Violoncello.

Gedichte von Christian Morgenstern, opus 5 (1926)

I *Venus Palmström*

II *Notturmo*

III *L'art pour l'art*

IV *Galgenbruders Frühlingslied*

V *Couplet von der Tapetenblume*

Paul Hindemith (1885-1963)

— **Melancholie** Vier Lieder für eine Frauenstimme und Streichquartett *nach Gedichten von Christian Morgenstern, opus 13* (1919)

Deze uitvoering betreft vermoedelijk een wereldpremière.

I *Die Primeln blühen und grüssen*

II *Nebelweben*

III *Dunkler Tropfen*

IV *Traumwald*

— **Kammermusik nr 1 mit Finale 1921**

für zwölf Solo-Instrumente *opus 24 nr 1* (1921)

I *Sehr schnell und wild*

II *Mässig schnelle Halbe, Sehr streng im Rhythmus*

III *Quartett, Sehr langsam und mit Ausdruck*

IV *Finale: 1921, Lebhaft*

bezetting: fluit (ook piccolo), klarinet, fagot, trompet, accordeon, piano, slagwerk, strijkkwartet en contrabas

Bezetting Programma I

Reinbert de Leeuw	—	directie
Marjanne Kweksilber	—	sopraan en spreekstem
Govert Jurriaanse	—	fluit en piccolo
Maarten Karres	—	hobo
Pierre Woudenberg	—	klarinet
Frans Baan	—	fagot
Hans Dullaert	—	hoorn
Peter Masseurs	—	trompet
Renee Jonkers	—	slagwerk
Ger de Zeeuw	—	slagwerk
Gerrit Hommerson	—	accordeon
Marja Bon	—	piano
Janneke v.d. Meer	—	viool
Wim de Jong	—	viool
Henk Guittart	—	altviool
Hans Woudenberg	—	cello
Willem v.d. Beek	—	contrabas

PROGRAMMA II

Felix Petyrek (1892-1951)

— **Sextette** für Streichquartett, Klarinette und Klavier (1921)

Paul Hindemith (1885-1963)

— **Die Serenaden opus 35**

Kleine Kantate nach romantischen Texten für Sopran, Oboe, Bratsche und Violoncello (1924)

Felix Petyrek (1892-1951)

— **Zwei Lieder aus dem "Buch der Seele"** von Richard Schaukal (1919)

nr 1: "Spät" - sopraan, viool en piano

nr 2: "Der Wind" - sopraan, klarinet, viool, altviool en piano

Pauze