

Weill herontdekt

Weill stierf zeventien jaar geleden op vijftigjarige leeftijd te New York en wel in een periode gedurende welke de wereld van de ernstige muziek haar belangstelling in hem had verloren. Tegen het einde van de vijftiger jaren werd er gesproken over een 'Weill renaissance'. Dat was een dwaling, want deze zogenaamde renaissance had geen stevige muzikale fundering.

Nostalgie naar een voorbij tijdperk — een van de steeds terugkerende kenmerken van onze eigentijdse wankele cultuur — had een emotionele uitweg gevonden via de herontdekking van de opmerkelijke doch niet primair muzikale talenten van Weills weduwe, Lotte Lenya; het is danook veelbetekend dat de enige werken van Weill, die enigszins in zwang kwamen in de twaalf jaren die op zijn dood volgden, werken waren waarmede Lenya zichzelf verbonden achtte, in commerciële gramfoon-opnamen danwel in openbare uitvoeringen. Nog meer significant is het, dat het zonder uitzondering werken waren, waarin Weill had samengewerkt met Bertolt Brecht. In het geval Brecht was er wel sprake geweest van een echte renaissance, die binnen een tweetal jaren na zijn dood (in 1956) zijn wereldbekende reputatie bevestigde als een van de voornaamste figuren uit de twintigste eeuwse letterkunde. Zoals te voorspellen was, waren de commentatoren van Brecht niet bereid of niet in staat Weills oeuvre op haar eigen merites te beoordelen. Zij waren geneigd Brecht als de leider te beschouwen door te suggereren dat Weill weinig meer was dan een bekwaam, doch niet onmisbaar instrument van de wensen van zijn medewerker — ja zelfs door hem louter voor te stellen als de arrangeur van Brechts muzikale ideeën. Deze zienswijze — welke de Duitse tijdgenoten van Weill belachelijk voorkwam — bleef gangbaar gedurende de laatste van de vijftiger — en in het begin van de zestiger jaren. Er waren twee goede redenen, waarom de musici zich niet met de kwestie bezig hielden. In de eerste plaats waren zij volledig geoccupeerd met de veel grotere problemen van de Schoenbergse revolutie en de voortzetting daarvan in de na-oorlogse muziek van Boulez, Stockhausen en anderen; in de tweede plaats stonden zij wantrouwend tegenover de basis waarop Weills muziek aan het publiek werd 'verkocht'. Bij de afwezigheid van enige beschikbare documentatie over Weills leven en idealen, en tegenover de immense en dikwijls zeer duidelijk verstaanbare literatuur van Brecht, was de muziekwereld ervan overtuigd dat Weill zonder Brecht geen betekenis had en dat zijn muziek slechts voornamelijk door Lenya's uitvoeringen stand hield.

In de laatste twee, drie jaren is de situatie veranderd. Het Europese publiek was de overgeëxploiteerde Berlijnse mythe beu geworden; Lenya was



Kurt Weill in 1935

inmiddels op ander gebied werkzaam; en de teksten die Brecht specifiek voor Weills muziek schreef — dikwijls in nauwe literaire samenwerking met hem — zijn terecht duidelijk te onderscheiden van de toneelstukken en dichtwerken die hij schreef voor zijn eigen doelstellingen. Ondertussen had ook in de muziek een verandering plaatsgehadt. De positie van Schoenberg is veel duidelijker en vaster dan voorheen; die van Webern wordt minder overdreven; en de na-oorlogse Nieuwe Muziek is niet langer zo nieuw, c.q. allesbehalve rijk aan mogelijkheden tot verdere exploratie.

Bij gevolg voelen musici en luisteraars zich nu vrijer om tot de muziek van de voor-oorlogse periode terug te keren. Gewapend met de kennis van de vergissingen welke er eens gemaakt zijn bij de beoordeling van de grote meesters uit die tijd — met name Schoenberg en Strawinski — zijn zij beter in staat soortgelijke vergissingen op te sporen met betrekking tot de minder belangrijke meesters.

Voor wat Weill betreft, het eind van de illusoire 'renaissance' heeft ruimte gelaten voor de spontane en muzikaal georiënteerde herwaardering, die nu in verschillende Europese landen begonnen is. Het is reeds duidelijk dat de 'Drie Stuiversopera' niet, zoals lange tijd werd aangenomen, Weills voornaamste aanspraak op faam is en evenmin zijn voornaamste werk vormt. Het wordt eveneens duidelijk dat, voorzover hij afhankelijk was van Brecht, hij zijn beste muziek schreef in samenwerking met andere schrijvers dan Brecht en — wat beslissend is — zonder de geringste literaire hulp of mededinging.

Nu meer en meer van zijn werken worden herontdekt, kunnen wij zien dat zijn debet aan de populaire muziek van zijn tijd sterk overdreven is geweest en dat een zeer individuele verwantschap met het muzikale verleden — met Handel, Mozart en Schubert, met Verdi en Moessorgski, met Wagner, Strauss en misschien bovenal met Mahler — de werkelijke basis van zijn stijl was. Hoewel in deze zin traditioneel, zou deze stijl ondenkbaar zijn zonder de achtergrond van de crisis in de tonaliteit. Het betrekkelijke harmoniërende (niet te noemen 'welluidende') idioom en de ogenschijnlijke gepolijstheid van een werk als de tweede symfonie zijn bedriegelijk. In het harmonische zowel als in het expressieve vlak, is de innerlijke structuur van de symfonie onderhevig aan scherpe spanningen die zelfs door het dubbelzinnig bevestigende slot niet worden opgelost.

De tweede symfonie, gecomponeerd in 1933 doch niet eerder dan verleden jaar uitgegeven, zal vermoedelijk bewijzen het werk bij uitnemendheid te zijn om Weills posthume reputatie te vestigen. Niettegenstaande de warme ontvangst door het grote publiek dertig jaar geleden, werd het minachtend van de hand gewezen door de kritiek en de professionele musici, die iets verwachtten in de stijl van de 'Drie Stuiversopera' en (natuurlijk) teleurgesteld werden. Het werk werd voortijdig en zonder eerbetoon begraven.

Thans is het weer tevoorschijn gekomen en als de reacties op een recente uitvoering een aanwijzing zijn aan de hand waarvan men kan oordelen, zal het vermoedelijk spoedig zijn rechtmatige plaats in het repertoire vinden, evenals Weill, die men, met omzichtigheid doch ook met erkentelijkheid, kan



Kurt Weill gefotografeerd in Leipzig (1928)

beschouwen als een genie, wel spoedig zijn rechtmatige plaats zal vinden tussen de schaarse in deze eeuw geboren componisten. Het uiterlijke succes dat Weill de laatste tien jaar van zijn leven slechts als Broadway-componist genoot, is een andere kwestie: paradoxaal, een deel van zijn persoonlijke tragedie, die anderzijds deel was van de tragedie van zijn tijd.

Niet voordat we weten wat de componist van de tweede symfonie heeft geleden in de jaren die op zijn compositie volgden, kunnen we hopen te vasten wat er is geworden van zijn inspiratie, zijn vastberadenheid en zijn zelfrespect.

Intussen lijkt het verstandig en barmhartig indien wij ons concentreren op deze werken, door welke hij tenslotte in onze herinnering zal blijven voortleven.

David Drew