

CARL ORFFS *CARMINA BURANA*
EN HET NATIONAAL-SOCIALISME

Gerrit Maas

Studentnummer: 0156175

Werkstuk BA Muziekwetenschap
Begeleider: Dr. R. A. Rasch
20 april 2010

Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht

Inleiding

Dat Carl Orff één van de meest gespeelde componisten van de twintigste eeuw is komt uitsluitend door zijn bekendste opus: de *Carmina Burana*.¹ Het werk voor koor, solisten en orkest prijkt geregeld op de programma's van theaters en concertzalen. Het is daarbij ook één van de weinige 'klassieke' twintigste-eeuwse werken die ook bij een populair-georiënteerd publiek favoriet zijn. Toch wordt de bewondering voor het stuk bepaald niet door iedereen gedeeld. Orff lijkt zo'n componist te zijn die ofwel wordt geadoreerd, ofwel wordt verafschuwd. De afschuw van Orff is vooral gelegen in het feit dat men componist en werk associeert met het nazi-tijdperk, inderdaad de periode waarin de *Carmina Burana* werd geschreven. Deze associatie uit zich bijvoorbeeld in de opname van Orff in het hoofdstuk "Music in totalitarian society" in Richard Taruskins recente *The Oxford history of western music*.² Ook uit eigen ervaring blijkt dat de controverse rond Orffs persoon en muziek nog steeds actueel is. Het amateurgezelschap waarin ik contrabas speelde was in 2005 erg blij dat ze voor een lustrumconcert de *Carmina Burana* weer op het programma konden zetten: de vorige dirigent, die het stokje zeventien jaar had gezwaaid vond het stuk "leren-laarzenmuziek" en weigerde gedurende zijn dirigentschap het stuk uit te voeren. En Michal Citroen, die mij op 8 juni 2008, precies 71 jaar na de première van de *Carmina Burana*, voor de VPRO-radio interviewde, vroeg mij hoe het kon dat Orffs muziek zo populair is, terwijl Orff toch minstens zo "besmet" was als bijvoorbeeld de Nederlander Henk Badings.³

Is de Carmina Burana van Carl Orff een nationaal-socialistisch muziekstuk? is de vraag die ik in de komende hoofdstukken zal proberen te beantwoorden. Maar tegelijkertijd zal ik proberen deze vraagstelling te problematiseren. Bestaat er wel zoiets als nationaal-socialistische muziek? Zonder al te veel te raken aan fundamentele vraagstukken over de mogelijkheid van muziek om concrete (politieke) ideeën uit te dragen, zal ik in het tweede hoofdstuk kort onderzoeken hoe nazi-critici en hun tijdgenoten dachten over muziek. De vraag of Orff terecht door veel mensen als 'besmet' wordt gezien is ook van belang, maar de relevantie van het antwoord daarop met betrekking tot zijn muziek is niet vanzelfsprekend. Schrijft een nazi-componist bijvoorbeeld per definitie nazi-muziek? Of is dat een kwestie van de receptie van zijn muziek door anderen?

In het eerste hoofdstuk geef ik een overzicht van Orffs levenswandel, om de noodzakelijke achtergrond te schetsen voor de beantwoording van de hoofdvraag. Over de receptie van de *Carmina Burana* gaat het derde hoofdstuk. In het vierde hoofdstuk leg ik ten slotte de uitkomsten van de voorgaande hoofdstukken naast de partituur, om in detail te kijken wat de noten van het stuk zeggen over het karakter ervan. Het is mijn intentie om bij het beantwoorden van hoofd- en deelvragen zoveel mogelijk uit te gaan van de *noten*, omdat ik van mening ben dat deze altijd het *main subject* van muzikwetenschappelijk onderzoek dienen te zijn.

Over de vraag of Orff een nazi was is al het nodige geschreven, evenals over de teksten van de *Carmina Burana*, die, zoals zal blijken, weinig aanleiding geven tot het beschouwen van

¹ De titel betekent 'Liederen uit Benediktbeuern', naar de vindplaats van de *Codex Buranus*, een dertiende-eeuws handschrift met wereldlijke en geestelijke poëzie en liederen, samengesteld door monniken uit de oostelijke Alpen. Het bevindt zich tegenwoordig in de Bayerische Staatsbibliothek te München.

² Taruskin 2005, p. 743-796.

³ 8 juni 2008, 11.00 uur. Radio 1: OVT (programma van de VPRO over geschiedenis). Interview door Michal Citroen met de auteur.

de *Carmina Burana* als een nationaal-socialistisch stuk. De muziek zelf echter (en daaronder versta ik in de eerste plaats de partituur) is tot nu toe erg onderbelicht gebleven. Ik denk dat de noten, gezien vanuit muzikwetenschappelijke hoek, een beter inzicht zouden kunnen geven in de voortdurende associatie van de *Carmina Burana* met het Duitsland van het Derde Rijk.

De literatuur over Carl Orff van na de oorlog valt grofweg uiteen in twee stromingen, een Duitse en een Angelsaksische. Tijdens Orffs leven verschijnt er al een aantal werken over hem. Deze boeken (Andreas Liess, *Carl Orff: Idee und Werk* is het eerste, later volgt onder andere een werk van Werner Thomas, en ook Orff zelf schrijft een uitvoerige *Dokumentation* in meerdere delen⁴) worden in nauw overleg met de componist zelf samengesteld. Orff leeft vanaf de jaren '50 het leven van een gearriveerd en onomstreden componist, die samen met zijn uitgever Schott een strakke regie voert over wat er over hem wordt geschreven. Orff wil nadrukkelijk niet dat er een biografie over hem verschijnt.

...eine Grenze hält er zielsicher fest: Es soll und darf nur über *das Werk* geschrieben werden!⁵

De levensbeschrijvende onderdelen in de werken uit deze Duitse stroming slaan over het algemeen de periode 1937-1945 over, of behandelen deze slechts kort, uitdrukkelijk niet-politiek. De werken uit de tweede stroming zijn kritischer. Hierin is het werk van Michael Kater, Canadees historicus, het belangrijkste, vanwege de ontdekking van Orffs leugenachtige gedrag na de oorlog. Dat deze werken voornamelijk uit het Angelsaksische taalgebied komen is niet verwonderlijk: in Duitsland, waar de NS-periode gevoelig lag voelde men weinig behoefte om in de reputaties van bekende en geliefde persoonlijkheden te gaan wroeten. Het is daarom bijzonder dat de aanstichter van deze stroom kritische werken een Duitser was, Fred Prieberg, die in zijn *Musik im NS-Staat* de niet altijd even rechte levenswandel van vele Duitse muziekkopstukken aan het licht bracht. Het werk van Prieberg, maar vooral dat van Kater heeft een flinke discussie doen ontstaan tussen auteurs die Orff als verdacht persoon zien en de medewerkers van het Orff-Zentrum in München, een muzikwetenschappelijk instituut (gedeeltelijk opgericht met geld uit Orffs nalatenschap) met als doel het werk van Orff te verspreiden en volgens sommigen om de goede naam van Orff te bewaken. Deze discussie neigt te vaak naar het beschuldigen van Orff, iets waar men erg voor moet oppassen. Het laken van bepaald gedrag van mensen in situaties die totaal anders zijn dan die waarin wij ons nu bevinden is eenvoudig gedaan, maar het is juist de taak van wetenschappers om een zo genuanceerd mogelijk beeld te geven van historische personen. Tegelijkertijd moet men er voor oppassen het nationaal-socialisme als een gewone politieke stroming te zien. Daarvoor zijn de gruweldaden die het regime en zijn aanhangers hebben begaan te verschrikkelijk.

⁴ Zie literatuurlijst.

⁵ Liess 1955, p. 7. Op het eind van Orffs leven verschijnen er wel twee werken over de componist: Lilo Gersdorf, *Carl Orff* (Reinbek bei Hamburg, Rowahlt, 1981) en Hugo Wolfram Schmidt, *Carl Orff. Sein Leben und sein Werk* (Keulen, 1971). Omdat er geen exemplaren van deze werken in Nederland beschikbaar zijn, kon niet worden achterhaald in hoeverre het hier om biografieën gaat.

Orffs carrière voor, tijdens en na het *Dritte Reich*

Carl Orff (1895-1982) stamt uit een Münchener officiersfamilie. Zijn eerste muziekonderwijs krijgt hij van zijn ouders, beiden verdienstelijke pianisten. Al op jonge leeftijd geeft hij blijk van een meer dan gewoon muzikaal talent: al op zijn zestiende weet hij zijn eerste werk uit te laten geven, *Eliland: Ein Song vom Chiemsee*, tien liederen op teksten van Karl Stieler. Tijdens zijn gymnasiumperiode maakt hij kennis met de opera. Richard Strauss en vooral Debussy fascineren hem enorm. In 1912 begint hij zijn studie compositie aan de Bayerische Akademie der Tonkunst, maar maakt zijn studie, teleurgesteld in het niveau van het onderwijs, niet af. Toch moet zijn talent zijn opgevallen, want in de eerste jaren van de Eerste Wereldoorlog vindt hij een baan als Kapellmeister voor de toneelmuziek van de Münchener *Kammerspielen*. In 1917 wordt Orff gemobiliseerd en doet hij dienst aan het oostelijke front. Hij raakt gewond wanneer de loopgraaf waarin hij vecht instort. Met een zware shock wordt hij naar huis gestuurd. Na de oorlog pakt hij het dirigeren weer op en wordt Kapellmeister in Darmstadt en Mannheim. In 1919 keert hij terug naar München om zich definitief als componist te vestigen. Een jaar later trouwt hij met de zangeres Alice Solscher, die vier jaar later alweer van hem scheidt en naar Australië emigreert. Orff blijft achter met hun dochtertje Godela, dat hij zelf opvoedt en naar een Zwitserse kostschool stuurt.

Vanaf zijn vroegste levensjaren blijkt Orffs voorkeur voor ongewone muziek. Andreas Liess schrijft over de poppenkastvoorstellingen die de jonge Orff thuis gaf:

“Das Instrumentarium des Puppenorchesters umfaßt Klavier, eine Violine, eine Zither, ein Glockenspiel — und sehr viel Donnergeräusch auf dem Ofenblech. Er selbst schlug dabei das Klavier “sehr laut”, wie er berichtet, inmitten der jungen Musikantengruppe, die seine jüngere Schwester und Schulkameraden stellten.”⁶

Zijn liefde voor het slagwerk, dat in zijn oeuvre een opvallende rol speelt, begon dus al heel vroeg. Orff wilde zelfs als kind al op paukenles, iets wat zijn ouders verboden. De partituur van zijn eerste grootschalige werk, *Also sprach Zarathustra* (1912), voor bariton, drie koren, orkest (met orgel, meerdere piano's en veel slagwerk) getuigt behalve van jeugdige overmoed ook van een fascinatie voor grote en ongewone bezettingen.

*** **

Drie belangrijke inspiratiebronnen bepalen Orffs scheppingen in de jaren '20. Allereerst is daar de poëzie van expressionistische dichters. Vooral in het werk van de Oostenrijker Franz Werfel (1890-1945) vindt hij teksten voor vele werken. In 1920 schrijft hij een groot aantal liederen op teksten van Werfel en een oratorium, *Des Turmes Auferstehung*, met een bijzonder grote bezetting. Daarnaast ontdekt Orff de oude muziek. Monteverdi beïnvloedt hem in hoge mate, en tussen 1923 en 1926 bewerkt Orff drie muziekdramatische werken van deze componist voor uitvoeringen in Duitse theaters: *Orpheus* (première 1925), *Tanz der Spröden* (première 1925) en *Klage der Ariadne* (première 1940). Later maakt Orff van deze werken nog verschillende nieuwe, meer moderniserende versies. Deze eerste bewerkingen zijn echter vooral pogingen om het klankbeeld van Monteverdi zo authentiek mogelijk weer te geven, onder andere door het gebruik van zinken en theorbes in het orkest. Een derde inspiratiebron is de moderne dansbeweging, die Orff vooral in zijn pedagogische werk, waarmee hij in deze tijd begint, beïnvloedt. In 1924 sticht Orff samen met Dorothee Günther een school waar kinderen les krijgen in gymnastiek, dans en muziek, de “Güntherschule”. Tegelijkertijd

⁶ Liess 1955, p. 9.

begint Orff met het schrijven van zijn *Schulwerk*, een lesmethode waarmee kinderen van jongs af aan vertrouwd kunnen raken met muziek en dans. Orffs filosofie dat melodie, beweging en ritme een eenheid vormen maakt het noodzakelijk dat kinderen al op jonge leeftijd al deze zaken tegelijkertijd moeten kunnen beoefenen. Orff laat hiervoor een instrumentarium bouwen dat zeer eenvoudig is te bespelen. Het bestaat uit blokfluiten en, niet verwonderlijk, slagwerkinstrumenten, zowel gestemde (xylofonen en metallofonen) als ongestemde. In het *Schulwerk* schrijft Orff muziek voor deze kinderorkestjes, muziek met als voornaamste kenmerken een eenvoudige melodie en veel herhaling; kenmerken die ook in de 'volwassen' werken van Orff beginnen op te vallen.

In de jaren '20 moet Orff ook onder de invloed zijn gekomen van Stravinsky, en dan vooral van *Les Noces* (uiteindelijke instrumentatie 1923). De sterke rol van het ritme in dit werk en de instrumentatie (vier piano's en slagwerk) vertonen dusdanig veel overeenkomsten met Orffs toekomstige werken dat van affiniteit van Orff met de Russische componist wel sprake geweest móet zijn, al heeft Orff zich hierover zelf niet uitgelaten. Uitspraken van Orff over zijn muzikale voorbeelden zijn überhaupt zeldzaam, zuinig als hij was op zijn creatieve uniciteit. Wanneer Orff eind jaren '20 zijn *Werflieder* onder handen neemt, vormt hij ze om tot drie cantates met als bezetting: koor, piano's en slagwerk voor meerdere spelers, precies als *Les Noces*. De cantates verschijnen als *Werkbuch I* (1930), en de titel geeft volgens het voorwoord aan dat de delen uit de bundel "ihrem Wesen nach nicht von der Konzertübung herkommen. Sie suchen den Anschluß an diejenige geistige Einstellung, welche von dem Subjektivismus und der Isoliertheit des Einzelnen zu einem bindenden allgemeingültigen Gemeinschaftsempfinden führen soll."⁷ De Werfelcantates krijgen een vervolg in *Werkbuch II*: twee cantates op teksten van Bertolt Brecht. Andere werken uit deze periode zijn twee bundels met a capella koorwerken op gedichten van Catullus: *Catulli Carmina I* (1930) en *Catulli Carmina II* (1931), die hij later zou bewerken tot het tweede deel van *Trionfi*, en een scenische bewerking van de aan J.S. Bach toegeschreven *Lukas-Passion* (1931). In 1931 verschijnt ook het eerste deel van zijn *Schulwerk*, de lesmethode waaraan hij bijna tien jaar had gewerkt. De schetsen voor de *Schulwerk*-muziek vormen nog jarenlang materiaal waaruit hij bij het schrijven van composities (onder andere de *Carmina Burana*) kan putten.

*** **

Hoe stond Orff er nu voor in 1933, het jaar dat Adolf Hitler na drie jaar van economische crisis en politieke instabiliteit tot rijkskanselier werd benoemd? Financieel had Orff het geregeld moeilijk. Als componist was hij niet bepaald productief te noemen en ook de inkomsten uit zijn *Schulwerk* zullen nagenoeg nihil geweest zijn. Vaste inkomsten verkreeg hij als dirigent van de Münchener Bach-Verein en door zijn werk aan de Güntherschule. De opvoeding van zijn dochter Godela moest hij alleen doen, omdat hij sinds zijn scheiding in 1925 als vrijgezel leefde. Hij zou pas in 1939 opnieuw trouwen. Compositorisch kon men Orff een modernist noemen, hoewel hij met zijn neo-primitieve stijl alleen stond in het muzikale landschap van Duitsland in die tijd. Hij bewonderde de laatromantiek van een Strauss en een Pfitzner, maar stond er zelf verre van. De atonaliteit van Schönberg verafschuwde hij, net als het expressionisme van Mahler. Hindemith, die zich net als Orff bezighield met muziekpedagogiek, vond hij "Gekonnt aber ohne jede Physiognomie, unpädagogische Wurmmusik, gerade als Hörschule schlecht."⁸ In het politieke tumult van de vroege jaren dertig hield Orff zich op de vlakte. Hij was geen lid van een politieke partij en sprak er zo min mogelijk over. Zijn kennissenkring bestond echter voornamelijk uit links georiënteerde personen als de dirigent Hermann Scherchen en de muziekpedagoog Fritz Jöde. Bertolt Brecht, de commu-

⁷ Orff, voorwoord tot *Werkbuch I* (1930). Geciteerd in Liess 1955, p. 20.

⁸ Orff aan Fritz Reusch, 24 januari 1932, in de *Allgemeine Korrespondenz*, Orff-Zentrum München. Geciteerd in Kater 1995, p. 7n.

nistisch geëngageerde literator van wie hij een aantal gedichten op muziek had gezet, werd door Orff bewonderd; in 1924 had hij hem zelfs ontmoet. Maar ook enkele NSDAP-sympathisanten behoorden tot de mensen met wie hij omging.

*** **

Orff kwam door de machtsovername van de nationaal-socialisten in zwaar vaarwater terecht. Al had hij inderdaad geen socialistische sympathieën, zijn omgang met vooraanstaande linkse kunstenaars en zijn affiniteit met het werk van de jood Werfel en de marxist Brecht maakten hem in rechtse kringen verdacht. Een instantie die sinds haar oprichting in 1929 fel had geageerd tegen Orff was de *Kampfbund für deutsche Kultur* van NSDAP-ideoloog Alfred Rosenberg. De voornaamste doelstelling van de KfdK was om de Duitse cultuur te zuiveren van zogenaamde Weimarer decadentie, waartoe ook Orff werd gerekend. Men hekelde voornamelijk de modernistische bewerkingen die hij van werken van Bach en Monteverdi met de Münchener Bach-Verein uitvoerde. In de periodiek van de KfdK werd hem respectloosheid voor de oude meesters verweten, en werd bovendien zijn *Schulwerk* de grond in geboord:

“Denn das Wesen der Musik, vornehmlich der deutschen, ist Ausdruck seelischen Empfindens. Nun ist mit Xylophonen, Tom-Tom, Pauken, Becken, Blockflöten, Handtrommeln und anderem Schlagzeug seelisches Empfinden schwerlich auszudrücken. Aber das soll es ja auch gar nicht. Gefühl, Innerlichkeit, Romantik ist ja für diese Leute ein rotes Tuch.”⁹

Het hoofdkwartier van de KfdK was in München gevestigd, en ‘zuivering’ van de prestigieuze Bach-Verein was voor de organisatie een belangrijke prioriteit. In 1933 nodigde Orff de Münchener kaderleden van de KfdK uit om hen wat over zijn werk bij de Bach-Verein te vertellen. Dit kon niet voorkomen dat hetzelfde jaar nog het bestuur van de Bach-Verein werd vervangen door Nazi-gezinden. In 1934 weigerde Orff er nog langer te dirigeren.

Beroofd van zijn inkomen uit dirigeerengagementsen besluit Orff zich meer te richten op de voltooiing en de verbreiding van zijn *Schulwerk*. In samenspraak met zijn uitgever Schott besloot Orff om de nieuwe machthebbers te interesseren voor het *Schulwerk*. Orff schreef een brief aan de schrijver van het artikel in de *Deutsche Kultur-Wacht* waarin hij protesteerde tegen de vergelijkingen met atonale muziek en jazz en waarin hij de overeenkomsten onderstreepte van zijn methode met de *Hausmusik* die de Nazi's propageerden.¹⁰ De militaire pre-occupatie met ritme van de Nazi's zou hen wellicht ook interesseren in het sterk ritmisch georiënteerde *Schulwerk*. Zowel Orff als zijn uitgever Schott gebruikten hun Nazi-kennissen om de Hitler-Jugend over te halen het *Schulwerk* in hun opvoedings-programma's op te nemen. Bepaalde hooggeplaatste personen bleken enthousiast, zo blijkt uit het feit dat de NS-Spielschar Nürnberg zich liet informeren over de methode en een cursus *Schulwerk* aankondigde.¹¹ De firma Schott maakte reclame voor het *Schulwerk* als een nieuwe vorm van op volkslied en volksdans gebaseerde muziek. Een advertentie in het *Zeitschrift für Musik* werd gesierd door een uitspraak van de chef van het Zentrallektorat van de *Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums*, dr. Bernhard Playr:

“Es ist heute noch nicht absehbar, was Orff für die gesamte deutsche Musikerziehung gerade in der Zeit der politischen Wandlung bedeutet. Die zusammenfassende Schrift öffnet

⁹ Hans Fleischer, 'Quertreiber an die Arbeit' in *Deutsche Kultur-Wacht* nr. II/22, 2 september 1933, p. 11. Geciteerd in Wulf 1963, p. 74.

¹⁰ Orff aan Fleischer, 21 september 1933, *Allgemeine Korrespondenz*, Orff-Zentrum München. Geciteerd in Kater 2000, p. 120.

¹¹ Prieberg 1982, p. 325.

den Blick in ungeahnte und noch zu entdeckende Möglichkeiten und Gebiete der Musikerziehung."¹²

Orffs motieven waren waarschijnlijk louter van economische aard: de Hitler-Jugend was nu eenmaal de grootste pedagogische instelling van het land geworden, en dus financieel gezien de aantrekkelijkste afnemer van de delen van het *Schulwerk*. Orff deed er alles aan om het *Schulwerk* aantrekkelijk te maken en drong er onder meer bij zijn uitgever op aan om een bundel met dansliedjes voor fluiten te maken die "vor allem im B[und] D[eutscher] M[ädchen] und HJ eingeführt werden sollen. Diese Sachen müssen wir möglichst bald herausbringen."¹³

Toch slaagde de poging niet. Het *Schulwerk* werd waarschijnlijk te ingewikkeld gevonden door de Hitler-Jugend, die er toch vooral voor was om kinderen vaderlandsliefde en opofferingsgezindheid bij te brengen, en niet om hen een dure muzikale opvoeding te geven.¹⁴

*** **

Orffs fortuin maakt een belangrijke omwenteling op Witte Donderdag van het jaar 1934. Op die dag valt zijn oog in een antiquariaat op een uitgave van de Codex Buranus.¹⁵ Een reproductie van een miniatuur op de eerste bladzijde met het rad van Fortuna erop en de regels "O Fortuna, velut luna" eronder prikkelen zijn verbeelding. Orff herinnert zich in 1979 dat er "sofort ein neues Werk, ein Bühnenwerk mit Sing- und Tanzchöre, nur den Bildern und Texten folgend, in Gedanken vor mir" stond.¹⁶ Nog dezelfde avond slaat hij aan het componeren en na enkele weken is het werk ver genoeg gevorderd dat Orff naar zijn uitgever kan reizen. Bij de selectie van de teksten uit de lijvige Codex Buranus roept Orff de hulp in van zijn vriend Michel Hofmann, een Bamberger archivaris die meer nog dan Orff thuis is in de klassieke talen.

Uitgeverij Schott ziet meteen de kwaliteit van het stuk in, maar voorziet ook problemen. De *Carmina Burana* is geconcipeerd als een radicale vorm van opera: zonder personages, zonder plot; een aaneenschakeling van losse liederen met een belangrijke rol voor het koor. De orkestbehandeling lijkt op die van de Werfelcantates: veel ostinato's, lange orgelpunten, zeer simpele melodische cellen die vele malen herhaald worden, met als verschil dat het hier een traditioneel symfonieorkest betreft, uitgebreid met twee piano's en een grote slagwerksectie. Orff zelf spreekt van een "statische Architektonik. In ihrem strophischen Aufbau kennt sie keine Entwicklung. Eine einmal gefundene musikalische Formulierung - die Instrumentation war von Anfang immer mit eingeschlossen - bleibt in allen ihren Wiederholungen gleich. Auf der Knappheit der Aussage beruht ihre Wiederholbarkeit und Wirkung."¹⁷ Zulk duidelijk modernisme (ook nog eens geïnspireerd door de om zijn Russische afkomst en avant-gardistische stijl verdachte Stravinsky) zou het erg moeilijk maken om goedkeuring bij de op kunstgebied zeer traditioneel ingestelde machthebbers te krijgen voor een uitvoering.

Maar meer nog dan over de noten maakte Orff zich zorgen om de tekst. De Nazi's, met hun voorkeur voor 'Volkstümlichkeit' en 'Blut und Boden', zouden zeker bezwaar maken tegen

¹² Advertentie voor het *Schulwerk* in het *Zeitschrift für Musik*, jaargang 1937, p. 719. Geciteerd in Prieberg 1982, p. 325.

¹³ Orff aan Willms, 25 maart 1934, Schott-Korrespondenz, Orff-Zentrum München. Geciteer in Kater 1995, p. 16.

¹⁴ Kater 1995, p. 17-18.

¹⁵ *Carmina Burana: lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München* (Johann Andreas Schmeller, ed.). Eerste uitgave: Stuttgart, Hiersemann, 1847.

¹⁶ Orff 1979, p. 38.

¹⁷ Orff 1979, p. 43.

het gebruik van een Latijnse tekst die ook nog eens geregeld over seks en losbandigheid ging. Juist die (ironische) verheerlijking van een immoreel leven was één van de dingen waar NSDAP-sympathisanten zich tijdens de Weimar-republiek zo aan hadden geërgerd.¹⁸ Orff, die tot 1936 bezig bleef met schaven aan de *Carmina Burana*, was zich ervan bewust dat hij met vuur speelde. In een brief aan Hofmann schreef hij:

“Ach ich bin so wirr und krank. Alle meine Nerven (siehe das Geschreibsel) gehen bald zum Teufel. - Nun wird ja niemand die Burana drucken und aufführen. ‘Undeutsch’ ”.¹⁹

Inderdaad kostte het veel moeite om een Bühne te vinden voor de première van het werk. Een geplande uitvoering in maart 1937 in Berlijn onder Carl Schuricht vond geen doorgang²⁰. In de opera van Frankfurt am Main lukte het uiteindelijk wél om een uitvoering te realiseren, hoewel er veel inspanning van Generalintendant Hans Meissner voor nodig was om alle betrokkenen van de noodzaak van de voorstelling te overtuigen. Op 8 juni 1937, tijdens wat het laatste Tonkünstlerfest van de Allgemeine Deutsche Musikverein zou zijn, beleefde de *Carmina Burana* zijn wereldpremière. Orff schreef:

“In einer gewissen Hochstimmung nach der glänzend verlaufenen Generalprobe tat ich zu meinem Verleger den inzwischen viel zitierten Ausspruch: “Alles was ich bisher geschrieben und Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen. Mit Carmina Burana beginnen meine gesammelten Werke.” ”²¹

Een tweede uitvoering van het werk op 12 juni werd nota bene door partijleden georganiseerd; Orff sprak hierbij van een “reservierter Erfolg”.²²

*** **

De critici waren enthousiast over de nieuwe scenische cantate. Triomfantelijk schrijft Orff aan zijn uitgever op 18 juni dat de kritiek in de pers “zu 90 % ausgezeichnet ist”.²³

Orff was toen waarschijnlijk nog niet de vileine recensie van Herbert Gerigk onder ogen gekomen die op 16 juni verscheen in de *Völkischen Beobachter* (het nationaal-socialistische dagblad). Gerigk was vol lof over de uitvoering en de regie, maar ageerde tegen de primitieve behandeling van vorm en melodie in het werk:

“Die Musikstil von Orff ist lapidar. Da werden eigentlich nur die Melodien nebeneinander gesetzt. Die Elementen der formalen Entwicklung sind Wiederholung und rhythmische Bindung. Die Melodik erinnert vielfach an das Kinderlied. Dann gibt es wieder Stellen, die trotz der bewußten Primitivität unverkennbar Sprößlinge einer Überkultur sind. Man glaubt gelegentlich die ganze Urwüchsigkeit einer elementaren Tonsprache zu hören, und an anderer Stelle macht sich dan wieder eine Jazzstimmung breit.”²⁴

Gerigk was de belangrijkste muziekcriticus uit de kring van Alfred Rosenberg en behoorde dus tot het zeer conservatieve muziekpubliek dat zijn hoop had gevestigd op het nationaal-socialisme. Dat zou een eind moeten maken aan de ‘rioolcultuur’ van de Weimarrepubliek om de grote romantische traditie van Wagner en Strauss te herstellen. Voor deze mensen

¹⁸ Kater 1997, p. 191-192.

¹⁹ Thomas 1995, p. 31.

²⁰ Kater 1995, p. 9.

²¹ Orff 1979, p. 66.

²² Orff 1979, p. 66.

²³ Orff aan Strecker, 18 juni 1937, Schott-Korrespondenz, Orff-Zentrum München. Geciteerd in Kater 1995, p. 20.

²⁴ Herbert Gerigk, 'Carmina Burana von Carl Orff: Problematisches Opernwerk auf dem Tonkünstlerfest' in *Völkischer Beobachter*, 16 juni 1937. Afgedrukt in Orff 1995, p. 294-296.

was primitivisme een stap in de verkeerde richting. Het ernstigste bezwaar van Gerigk tegen het stuk vormde echter de Latijnse taal.

“Orff hat seinen Werk den Weg zu einer volkstümlichen Wirkung durch die Unverständlichkeit der Sprache wahrscheinlich von vornherein versperrt. Gerade der naive Hörer findet den Weg zum musikalischen Kunstwerk am leichtestem über das Textwort.”²⁵

En in het nieuwe Duitsland diende muziek niet alleen aantrekkelijk te zijn voor de elite, maar ook voor de gewone man: de arbeider, de soldaat. Tot hier was de recensie ongunstig, vernietigend zelfs, omdat het de grondslagen van de compositie afkeurde, maar niet schadelijk voor Orffs persoon. Het venijn zat hem echter in de volgende passage:

“Mann erlebte einen interessanten Einzelfall, den man als Kuriosum zur Erkenntnis nehmen könnte. Aber anscheinend soll dies nur ein Auftakt sein für eine ganze Musikrichtung ähnlicher Art. Das wäre dann keine Frage der Kunst mehr für uns, sondern eine Angelegenheit der Kulturpolitik und der Weltanschauung. Es bedarf noch der praktischen Erprobung, wie dieses Werk auf ein naives Publikum, auf das Volk wirkt.”²⁶

Want hoewel het regime zich nog niet in zijn volle boosaardigheid had laten zien wist iedereen dat het zeer gevaarlijk was om door de *Völkische Beobachter* berispt te worden op politieke overtuiging.

De recensie was genoeg om dirigenten en theaterdirecteuren in de rest van het land, die tevoren geïnteresseerd waren geweest om het stuk op de planken te brengen, af te schrikken. De opera van Dresden zei een uitvoering onder Karl Böhm af, München deed hetzelfde in 1938, en Carl Schuricht liet weten dat hij het werk “aus Vorsichtsgründen” niet meer in Berlijn zou kunnen uitvoeren.²⁷ Deze voorzichtigheid lag vooral aan de onzekerheid die bestond over de agressiviteit van de censuur door Rosenbergs klik. Gerigk (een uitgesproken tegenstander van moderne muziek an sich) had een belangrijke rol gespeeld in een recente hetzecampagne tegen Hindemith die ertoe had geleid dat zijn muziek van de Duitse podia was verbannen. De schrik zat er dus goed in.²⁸

Ondanks deze angst en voorzichtigheid bleek in de loop van 1937 dat er ook aspecten waren aan de nieuwe politieke situatie die in Orffs voordeel spraken. Lang niet alle vooraanstaande figuren binnen de culturele gelederen van de NSDAP waren zo conservatief ingesteld als een Gerigk. De burgemeester van Frankfurt, Fritz Krebs, die intendant Meissner steunde, was zo enthousiast over de *Carmina Burana* dat hij Orff een geldprijs van RM500 toekende. Krebs' invloed in de Reichsmusikkammer zal er ook toe hebben bijgedragen dat reprises van het werk in het Frankfurter operaseizoen 1937/1938 en een nieuwe encensering in Bielefeld (1938) niet van bovenaf werden gehinderd.²⁹

*** **

Werner Thomas schrijft dat het regime consequent uitvoeringen van de *Carmina Burana* heeft trachten te verhinderen.

“Bis zur Uraufführung hatte sich offenbar schon ein mentale Ablehnungsfront formiert. NS-Ideologen hatte die Parteiposition ‘weltanschaulich’ verfestigt. Man ging auf argwöhnische Distanz. Latein und christliches Mittelalter waren hinreichende Stichworte für ein ‘Unerwünscht’. (...) Die Folge war eine relativ geringe Zahl von Neueinstudierungen,

²⁵ Gerigk in Orff 1995, p. 294.

²⁶ Gerigk in Orff 1995, p. 295.

²⁷ Kater 1995, p. 11.

²⁸ Kater 2000, p. 123.

²⁹ Kater 2000, p. 125.

die zwischen 1937 und 1944 nur einmal über die Zehnmarke hinausging (13 im Jahre 1943). Man traute sich nicht!"³⁰

Het tegendeel is waar. Een opera die zes jaar na de wereldpremière in één jaar 13 nieuwe produkties beleeft: dat kan moeilijk anders dan een triomftocht genoemd worden! Na een inderdaad moeilijke periode, waarin het werk slechts in twee theaters, Bielefeld en Frankfurt, op het programma stond (in Frankfurt trok het werk avond aan avond volle zalen), begon het succes in oktober 1940 met een uitvoering in Dresden onder Karl Böhm, die het drie jaar eerder nog niet had aangedurfd. De uitvoering kreeg stormachtige bijval, mede door de effectvolle encenering. Na Dresden volgde bijna elke andere Duitse stad van betekenis: Münster, Essen, Keulen, Berlijn (onder Herbert von Karajan), Hamburg. De pers was bijna zonder uitzondering lovend; in 1941 werd de pers zelfs door Joseph Goebbels' *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (ProMi) opgedragen om elk nieuw te verschijnen werk van Orff welwillend te bespreken.³¹

Wat veroorzaakte deze omslag in het gesternte van Orff? Kater denkt dat een machtsverschuiving binnen het culturele establishment van het nazi-regime ten grondslag lag aan de nieuwe waardering voor Orffs muziek. De invloed van Alfred Rosenberg op het culturele leven was tanende nu de leiding over de censuur meer naar het ProMi verschoof. Hiermee was ook Gerigk, Rosenbergs protégé, die de *Carmina Burana* zo heftig sterk had bekritiseerd, min of meer onschadelijk gemaakt. Werner Egk, de componist die ooit nog van Orff les had gehad en nog steeds een vriend van hem was, werd begin 1941 aangesteld als hoofd van het Fachschaft Komponisten in de Reichsmusikkammer.³²

Maar de belangrijkste reden was dat de machthebbers, en dan vooral Goebbels, begonnen in te zien dat het Dritte Reich een nieuwe muziek nodig had die modern was maar toch aansloot bij het nationaal-socialistische gedachtegoed.³³ Binnen de nationaal-socialistische beweging was er altijd een strijd geweest tussen degenen die vanuit een conservatieve hoek de teloorgang van de Duitse cultuur hardhandig wilden stoppen en degenen die zich meer als revolutionairen zagen. Met het begin van de oorlog begon de laatste groep, waartoe ook Goebbels behoorde, aan invloed te winnen. Daarmee werd de vraag naar een nieuwe Duitse muziek, die niet aan het Weimar-modernisme van Schönberg en Weill refereerde maar juist tonaal en in de Duitse traditie en volksgeest geworteld was, zeer actueel. Orff voldeed aan de meeste eisen en was dus de juiste man op het juiste moment.³⁴

*** **

Direct gevolg van de *Carmina Burana*-première in Frankfurt was de opdracht om nieuwe toneelmuziek te schrijven bij Shakespeares *Sommernachtstraum*. De opdracht kwam van burgemeester Krebs, die graag zijn eigen steentje wilde bijdragen aan de pogingen die meerdere cultureel geëngageerde Nazi's hadden ondernomen om een Arische vervanging te vinden voor de muziek van de joodse Mendelssohn. Hoewel Orff er zich van bewust moet zijn geweest dat zijn toneelmuziek niet los van de politiek te zien was (men sprak hem er tijdens het componeren en na de uitvoeringen veelvuldig op aan) nam hij de opdracht toch aan omdat hij het voorschot van 5000 rijksmark, en de steun van een belangrijk man als Krebs, goed kon gebruiken. De nieuwe muziek werd voor het eerst gespeeld bij een voorstelling op 14 oktober 1939 op de Städtische Bühne.³⁵ Muzikaal liggen de twee sprookjes-opera's die

³⁰ Thomas 1995, p. 31.

³¹ Donald W. Ellis, *Music in the Third Reich: National socialist aesthetic theory as governmental policy*. Diss. University of Kansas 1970, 133. Geciteerd in Kater 1995, p. 22.

³² Kater 1995, p. 12-13.

³³ Rockwell 2003, p. E6.

³⁴ Zie Kater 1995, p. 32-35 en Klein 1984, p. 145-148.

³⁵ Kater 1995, p. 18 en Prieberg 1982, p. 158-160.

Orff na de *Carmina Burana* schreef dichter bij dat laatste werk. *Der Mond*, op een sprookje van de gebroeders Grimm, ging op 5 februari 1939 in het Münchener National-theater in première. Het succes evenaarde dat van de *Carmina Burana* bij lange na niet. Het werk, conventioneel van opzet, werd als minder interessant gezien, en met het begin van de oorlog werden de duistere onderwereldscènes in het stuk als problematisch ervaren omdat Duitsland in het dagelijks leven al teveel met de dood te maken kreeg.³⁶ *Die Kluge*, geschreven in 1941/42 en op 20 februari 1943 in Frankfurt (opnieuw op voorspraak van Krebs) voor het eerst gespeeld, kon niet tippen aan het succes van de Benediktbeurener liederen, hoewel het door Orffs inmiddels beroemd geworden naam in korte tijd op een groot aantal plaatsen werd geënceneerd.

Dat zijn gesternte ten goede gekeerd was, betekende niet dat Orff geen vijanden meer had onder partijleden. De partijleiding liet nog in juni 1942 een onderzoek naar Orff instellen, maar moest erkennen dat de componist geen gevaar voor de Duitse zaak vormde.³⁷ Individuele nazi-kopstukken zorgden er echter nog voor dat *Carmina Burana*-voorstellingen in Görlitz en Breslau (tegenwoordig Wrocław) werden afgelast.³⁸ In Kassel verstoorde een kennelijk cultureel conservatieve fractie van de Hitler-Jugend de generale repetitie van *Die Kluge*.³⁹ Nog in 1943 ging Orff zelf naar het ProMi in Berlijn om zich te verzekeren van een goede ontvangst van zijn nieuwste werk voor het theater: de *Catulli Carmina*. Deze bewerking van de Catullusliederen uit de jaren '30, met een toegevoegd *praelusio* op een eigen, expliciet erotisch getinte, tekst vormde nog veel meer dan de *Carmina Burana* een risico. Maar ondanks de teksten, het gebruik van het Latijn en de radicale instrumentatie (koor, 11 tot 13 man slagwerk en vier piano's) kon hij op de terugweg aan zijn uitgever schrijven dat de ambtenaren van het ministerie hem zeer welgezend waren geweest⁴⁰.

In 1944 was Orffs ster zo hoog gestegen dat de kopstukken van het regime zich met hem gingen bemoeien. In zijn dagboek schreef Joseph Goebbels op 12 september:

“Bei Karl (sic) Orff handelt es sich durchaus nicht um eine atonale Begabung; im Gegenteil, seine *Carmina Burana* bieten ausserordentliche Schönheiten, und wenn man ihn auch textlich auf die richtige Bahn brächte, so würde seine Musik sicherlich sehr viel versprechen. Ich werde ihn mir bei nächster günstiger Gelegenheit einmal kommen lassen.”⁴¹

Goebbels voegde daad bij woord en vroeg Orff om een stukje *Kampfmusik* voor de Deutsche Wochenschau te schrijven. Orff wist echter een ontmoeting met Goebbels te vermijden. Het enige wat op de staatsradio werd uitgezonden bleven zijn al bestaande werken, die voor de muziekprogrammeurs steeds belangrijker werden omdat meer en meer componisten op de zwarte lijst terechtkwamen.⁴²

Comfortabeler was Orffs vriendschap met Baldur von Schirach, de Gauleiter van Wenen, door wiens voorspraak hem een maandelijks stipendium werd toegekend op voorwaarde dat zijn eerstvolgende werk (dat zou een opera op *Antigonae* van Sophokles moeten worden) in Wenen zijn première zou mogen beleven. Aan het eind van de oorlog was er nog geen werk voltooid, maar had Orff al wel het vorstelijke bedrag van in totaal 36.000 Mark opgestreken.⁴³

³⁶ Kater 2000, p. 131.

³⁷ Kater 1995, p. 14 en Kater 2000, p. 131.

³⁸ Thomas 1992, p. 256-57.

³⁹ Kater 1995, p. 13.

⁴⁰ Kater 1997, p. 190.

⁴¹ Goebbels 1995, p. 466.

⁴² Kater 1995, p. 22.

⁴³ Prieberg 1982, p. 268.

*** **

Ondanks de problemen die de oorlog met zich meebracht ging het met Orff in de laatste jaren van het Duitse Reich uitstekend. In 1939 was hij hertrouwd; zijn werken werden eindelijk op grote schaal uitgevoerd, en om zijn maatschappelijke en financiële positie hoefde hij zich, sinds hij vanaf 1942 van een staatssubsidie (en daarmee ook van de erkenning als voor het Duitse muzikaleven onmisbaar componist) verzekerd was, geen zorgen meer te maken.⁴⁴

De capitulatie van Duitsland en de daarop volgende bezetting van Beieren door Amerikaanse militairen brachten Orff in ernstige verlegenheid. Terecht vreesde hij een zuivering van het culturele leven, waarbij een ieder die meegewerkt had aan de nationaal-socialistische zaak voor het gerecht zou moeten verschijnen. Nu was Orff gedurende het hele regime politiek op de vlakte gebleven, maar gezien zijn inspanningen om het *Schulwerk* te confectioneren en te verkopen aan de machthebbers, en de ruimhartige toelages en gages die hij de laatste jaren van overheidswege had gekregen, liep hij in elk geval het risico om als meeloper en profiteur veroordeeld te worden.

*** **

De nieuwe machthebbers wilden voorkomen dat in het nieuwe, democratische Duitsland mensen met een Nazi-verleden op belangrijke posten terecht zouden komen. Zij legden daarvoor een lijst aan waarop alle publieke figuren, waaronder ook kunstenaars, in vier categoriën (van 'White' tot 'Black') waren ingedeeld, en Orff was voorlopig in categorie 3: 'Gray-Unacceptable' geplaatst.⁴⁵ Daar hij vanaf najaar 1945 gesprekken was gaan voeren met de stad Stuttgart om daar artistiek directeur van de opera en de schouwburg te worden, en daar hij ook een geschikte plaats zocht om zijn nieuwste opera, *Die Bernauerin*, op te voeren, was hem er veel aan gelegen om zijn naam uit die categorie te krijgen. Fortuna liet Orff niet in de steek: met Kerst kreeg hij bezoek van de Amerikaanse officier Newell Jenkins, die voor de oorlog een tijd bij Orff compositie had gestudeerd en die vanwege zijn kennis van de Duitse taal en cultuur was aangesteld om het theater- en muzikaleven van Baden-Württemberg (waarvan Stuttgart de hoofdstad is) van Nazi-elementen te zuiveren. Jenkins praatte langdurig met Orff over wat hij voor hem kon betekenen om zijn naam te zuiveren. Jenkins drong erop aan dat het van belang was dat Orff een bewijs kon leveren dat hij actief verzet had gepleegd tegen het nazi-regime. Orff vertelde hierop dat hij bevriend was geweest met Karl Huber, met wie hij samen onderzoek had gedaan naar Beierse volksmuziek. Huber was in 1943 geëxecuteerd vanwege zijn leidinggevende rol in de verzetsbeweging *Die Weiße Rose*. Orff vertelde dat hij medeoprichter was geweest van deze groep. Jenkins regelde hierop dat Orff een versnelde screening kon ondergaan bij de psychologische afdeling van de Information Control Division van de Amerikanen in Bad Orb, Hessen.⁴⁶ In maart 1946 werd hij hier verhoord door Bertram Schaffner. Orff verzweeg tijdens het verhoor de financiële steun die hij direct en indirect van de overheid had gekregen; bagatelliseerde zijn successen met de *Carmina Burana* en zei dat zijn *Sommernachtstraum* niets met politiek te maken had gehad.⁴⁷ Hoewel zijn ondervrager betwijfelde dat Orff nooit had geprofiteerd van het regime moest hij erkennen dat "on psychological grounds Nazism was distasteful to him".⁴⁸ Orff werd in de categorie Gray-Acceptable geplaatst en hoewel hij uiteindelijk de intendantpost in Stuttgart weigerde, kon *Die Bernauerin* er wel in 1947 in première gaan.⁴⁹

⁴⁴ Kater 2000, p. 131.

⁴⁵ Kater 2000, p. 134.

⁴⁶ Kater 2000, p. 134-136 en Monod 2003, p. 300-301.

⁴⁷ Monod 2003, p. 301.

⁴⁸ Oscar Diethelm Library, Cornell Medical School, Levy Papers, 35.2, "Subject: Orff, Carl". Geciteerd in Monod 2003, p. 302.

⁴⁹ Monod 2003, p. 301-302; Kater 1995, p. 26.

Michael Kater poneert in zijn *Composers of the Nazi Era* de stelling dat Orff direct na de oorlog om zijn blazoen te zuiveren verschillende legendes rond zijn persoon en rond de *Carmina Burana* construeerde. De belangrijkste daarvan was dat hij een anti-Nazi was geweest, die nooit had geprofiteerd van het regime en die zich zelfs, door middel van het oprichten van de *Weißer Rose*, tegen het regime had verzet.⁵⁰ Dat hij nergens van had geprofiteerd was natuurlijk een leugen. Het verhaal over de verzetsbeweging ook. Orff was inderdaad bevriend geweest met Karl Huber, maar net zoals Orff's andere kennissen uit de muziek-, theater- of wetenschappelijke wereld praatte hij nooit met hem over politiek, laat staan dat hij zich inliet met actieve, gevaarlijke politiek. Toen Orff in Bad Orb werd ondervraagd noemde hij alleen zijn vriendschap met Karl Huber, en zei hij niets over een verzetsgroep. Kater vermoedt dat hij dit deed omdat hij wist dat de autoriteiten met een beetje research de onwaarheid van het verhaal zouden kunnen te weten komen.⁵¹ Een andere mogelijkheid is dat Jenkins in 1993, toen Kater het verhaal optekende, in zijn herinnering het verhaal wat mooier heeft gemaakt dan Orff het daadwerkelijk heeft verteld.

Een tweede 'legende' was dat de *Carmina Burana* "unerwünscht"⁵² was verklaard door de machthebbers en dat Orff alleen maar hinder van het nationaal-socialisme had ondervonden.

"Obwohl von Parteiseite immer wieder Einwände gegen das inzwischen schon verketzer- te Werk erhoben wurden, da man allein schon den lateinischen Text als Provokation empfand, konnten schließlich durch den persönlichen Einsatz von generalintendant Hans Meissner alle Hindernisse überwunden und die Aufführung für den 8. Juni 1937 im Opernhaus angesetzt werden."⁵³

Niet alleen zijn tekstkeuze irriteerde volgens Orff de nationaal-socialistische machthebbers, zijn hele persoon was hun een doorn in het oog:

"Die damalige Presse enthielt natürlich eine Menge Anwürfe gegen mich und mein 'art-fremdes' Schaffe, auch durch meine Zusammenarbeit mit Curt Sachs, Kestenberg etc. wurde ich als 'Judenknecht' bezeichnet."⁵⁴

Sterker nog, Orff zou met het componeren van de *Carmina Burana* zelfs de Nazi's bewust hebben willen provoceren.

"Ich wollte einen Stoff, einen gültigen Stoff haben - und zwar das damals 1937 aus der historisch-politischen Situation heraus verständlich, einen europäischen Stoff. Ich meine: etwas, das in ganz Europa verstanden wird. (...) Und gegen gewisse Strömungen der damaligen Zeit war das ein bewußtes Opponieren."⁵⁵

Ook dit was waarschijnlijk ver bezijden de waarheid. Kater toont aan dat alle 'politiek' te interpreteren uitspraken over de *Carmina Burana* van ná de oorlog dateren. Niets wijst erop dat Orff in de jaren '30 een politieke bedoeling had met zijn scenische cantate. Sterker nog: een brief uit 1936 aan zijn uitgever suggereert dat Orff bij de promotie van de *Carmina Burana* juist de Duitse kwaliteit van het stuk wilde benadrukken:

"Die Musik wird von meinen 'Freunden' als typisch deutsch anerkannt. Die lateinische Sprache, die ja letzten Endes immer ein Deutsch-Latein, d.h. ein auf deutschem Boden

⁵⁰ Kater 2000, p. 125, 135-142.

⁵¹ Kater 2000, p. 133-137.

⁵² Orff 1979, p. 71.

⁵³ Orff 1979, p. 64.

⁵⁴ Orff in gesprek met Fred Prieberg op 6 september 1963. Geciteerd in Prieberg 1982, p. 324.

⁵⁵ Orff 1995, p. 87-88.

entstandenes Latein bleibt, soll als Werbe-Faktor für die anderen Länder gelten als ein internationales Chorwerk typisch deutscher Prägung”⁵⁶

Deze leugentjes om bestwil misten echter hun uitwerking niet. Tot aan zijn dood in 1982 is er in ieder geval in Duitsland nauwelijks aan Orffs integriteit getwijfeld en heeft hij, verzekerd van het doorgaande succes van de *Carmina Burana*, in alle rust verder aan zijn compositorische en pedagogische werken kunnen werken.

*** **

In de jaren '50 neemt Orffs productie flink af. De componist loopt dan al tegen de zestig en concentreert zich naast het componeren ook op het herzien en het verder verspreiden van zijn inmiddels over de hele wereld beroemd geworden *Schulwerk*. De *Carmina Burana* en *Catulli Carmina* krijgen in 1953 een vervolg met *Trionfo d'Afrodite*, een werk dat sterk lijkt op het eerste deel van de nu ontstane trilogie *Trionfi*. *Antigonae* krijgt ook een vervolg: in 1959 gaat Orffs toonzetting van Sophokles' *Oedipus der Tyrann* in première, gevolgd door *Prometheus* van Aischylos in 1968. Orffs stijl wordt met de jaren strenger, maar niet wezenlijk anders: zijn orkesten tellen steeds meer slagwerkinstrumenten en steeds minder melodie-instrumenten; zijn partituren bestaan steeds meer uit gesproken of gescandeerde tekst en steeds minder uit noten. Andere na-oorlogse werken zijn naast enkele kleine werken voor koor de muziektheaterwerken voor kinderen *Comoedia de Christi resurrectione* (première 1956) en *Ludus de nato Infante mirificus* (première 1960) die dicht tegen het *Schulwerk* aanliggen; Orffs laatste werk, *De temporum fine comoedia* (première 1973) is ook als zodanig geschreven, en is de meest consequent doorgevoerde verwezenlijking van Orffs "Welttheater"-ideaal, waarover in het derde hoofdstuk meer. Hoewel hij tijdens zijn leven niet te klagen mag hebben gehad over aandacht voor zijn werk staat geen enkel werk, geschreven ná of voor de *Carmina Burana* tegenwoordig nog op het internationale operarepertoire. Gevreesd moet worden dat Orff in het rijtje 'one-hit composers' terecht zal komen. De laatste jaren van zijn leven werkt Orff voornamelijk aan de *Carl Orff-Dokumentation*⁵⁷, een uitgebreide verzameling geschriften, waarin Orff een 'endgültige Fassung' van het leven van Carl Orff heeft willen vastleggen.

*** **

Of die 'endgültige Fassung' wel zo definitief is te noemen valt in het licht van de onderzoekingen van Prieberg, Kater en Monod te betwijfelen. Echter, als de *New Grove dictionary of music and musicians* schrijft dat "Orff was not a member of the party at any time and entertained towards it no feelings of ideological sympathy", kunnen we daar alleen maar mee instemmen. Orff heeft men nooit – en vooral tijdens het nazi-regime niet – kunnen betrappen op interesse in politiek of op het doen van politieke uitspraken. En na de oorlog heeft hij zich duidelijk uitgesproken tegen het nationaal-socialistische gedachtegoed. Wat hem kan verweten worden is dat hij te weinig kritisch is geweest in het uitkiezen van mensen die hij gebruikte om zijn carrière vooruit te helpen, een verwijt dat gezien de gruweldaden van het nazi-regime niet licht op te vatten is. De vraag blijft natuurlijk hoe men een componist die geen enkele sympathie voelde met het nazisme, kan verwijten Nazi-muziek te hebben geschreven. Hiervoor is het noodzakelijk dat we ons verdiepen in de ethische premissen die het nationaal-socialistische Duitsland aan haar toonkunst stelde.

⁵⁶ Orff aan Strecker, 12 november 1936, Schott-Korrespondenz, Orff-Zentrum München. Geciteerd in Kater 1995, p. 9.

⁵⁷ Carl Orff, *Carl Orff und sein Werk: Dokumentation*. 8 Delen, Tutzing: Schneider, 1975-1983.

Gewenste muziek

Volgens Reinhard Opitz, socioloog en schrijver van meerdere werken over het ontstaan van het Duitse fascisme,⁵⁸ stonden veel van de maatschappelijke hervormingen die de nationaal-socialisten in de jaren '30 doorvoerden in het teken van de "ideologisch-politische Mobilisierung" van het volk voor militaire doeleinden. Hiermee moesten twee primaire doelen, "Raumeroberung" en "Raumsicherung" worden verwezenlijkt. Het Duitse volk tot één geheel smeden was hierbij onontbeerlijk.⁵⁹ De rechtvaardiging voor deze ideeën kwam van het sociaaldarwinisme, een 19de-eeuws paradigma geïntroduceerd door de Engelse filosoof Herbert Spencer (1820-1903) en in Duitsland verder ontwikkeld door de zoöloog Ernst Haeckel (1834-1919). In het sociaaldarwinisme werd het begrip 'natuurlijke selectie' uit de biologie geëxtrapoleerd naar de sociologie. 'Survival of the fittest' werd gezien als logische dynamiek binnen de etnografie en de politiek. Hierdoor viel uitbreiding van het 'Lebensraum' door volkeren die meenden in dit opzicht onderbedeeld te zijn te billijken. Voor de nationaal-socialisten was het derhalve een natuurwet dat het Duitse volk voor zijn bestaan zou moeten strijden met minderwaardige volkeren als de Joden en de verschillende Slavische volken. Eenheid en strijdbereidheid waren natuurlijke vereisten voor een volk om te kunnen voortbestaan.⁶⁰

Om eenheid in het volk te kunnen garanderen moest de Duitse staat totalitair ingericht worden: alle aspecten van het publieke leven, en liefst ook van het niet-publieke, moesten onder controle worden gesteld van de overheid. Zo ook de kunsten. En hier ontstond een probleem, want de nationaal-socialisten hadden zich altijd praktisch beziggehouden met de staatsinrichting in strategische en militaire termen, maar hadden zelden nagedacht over iets abstracts als esthetiek. Daarom beperkte het regime zich in zijn eerste jaren tot de 'zuivering' van de kunstsector door het Joodse kunstenaars onmogelijk te maken hun werk in de openbaarheid uit te oefenen.⁶¹

Toch ontstond in de jaren '30 iets van een nazi-esthetiek die deze zuiveringen moest rechtvaardigen en die de kunstenaars die nog wel waren toegestaan een leidraad moest geven hoe kunstwerken te scheppen in dienst van het nieuwe Duitse rijk. Twee begrippen uit hun sociale theorieën vonden de Nazi's toepasbaar op de kunsten. Het eerste begrip was 'Volkstümlichkeit'. Bij een nieuw Duits reveil hoorden Duitse waarden en kunstwerken die deze waarden uitdroegen. Alles wat 'völkisch' was, diende te worden gepropageerd. Over wat dan precies 'völkisch' was, of wat dan precies die Duitse waarden waren, verschilde men nog van mening, zoals we verderop zullen zien.⁶² Het tweede begrip was 'Entartung' (degeneratie). Deze term is afkomstig van de beruchte negentiende-eeuwse arts Cesare Lombroso (1835-1909)⁶³, die een antropologische oorzaak meende te hebben gevonden voor crimineel en ander 'ontaard' gedrag.⁶⁴ 'Entartung' speelde een belangrijke rol in de ideeën van de nationaal-socialisten over de verschillende rassen. Zij namen aan dat het Arische ras superieur was aan alle andere rassen. Dit ontleenden zij aan de werken van de Fransman

⁵⁸ Waarvan het belangrijkste: 'Über Entstehung und Verhinderung von Faschismus' in *Das Argument* vol. 87 p. 543-603. Berlijn, Argument-Verlag, 1984.

⁵⁹ Opitz 1984, p. 37.

⁶⁰ Opitz 1984, p. 39-40. Over het sociaaldarwinisme zie: Hedwig Conrad-Martius, *Utopien der Menschenzüchtung: der Sozialdarwinismus und seine Folgen*. München, Kosel, 1955.

⁶¹ Zie Prieberg 1982, hoofdstuk 'Säuberungen noch und noch', p. 34-77.

⁶² Zie Opitz 1984, p. 38.

⁶³ Belangrijkste werk: *L'Uomo delinquente*. Milaan, Hoepli, 1876.

⁶⁴ Zie Taruskin 2005, p. 754.

Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882)⁶⁵ en de Engelsman Houston Stewart Chamberlain (1855-1927)⁶⁶. 'Entartet' waren derhalve alle uitingen van volkeren die minderwaardig aan het Duitse waren. Daar deze volkeren de natuurlijke vijanden waren van het Duitse volk, vormden hun (kunst)uitingen een direct gevaar voor de natie.⁶⁷

*** **

De Weimarrepubliek geldt in de muziekgeschiedenis als een biotoop waarin het experiment welig tierde en vooruitstrevende componisten geen strobreed in de weg werd gelegd. Jazzmuziek die was komen overwaaien uit de Verenigde Staten beïnvloedde componisten als Weill en Krenek; op de *Donaueschinger Musiktage* werd met de atonaliteit en de dodecafonie gespeeld; in Berlijn bloeiden het dadaïsme en andere avant-gardistische kunststromingen.

Dit alles was het conservatievere deel van kunstminnend Duitsland een doorn in het oog. Zij zagen de Duitse kunst, die zij voor het edelste hielden dat de mensheid ooit had voortgebracht, afglijden in decadentie en neo-primitivisme. Prieberg schrijft:

"Sie (...) waren durch das, was in Donaueschingen vorging oder in den Kreisen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, in viele Meisterkursen für Komposition und sogar — wie Lästerung — in den heiligen Hallen der Staatstheater, so völlig ausgeschlossen, als existierten sie überhaupt nicht. (...) Dagegen solidierten sie sich, dagegen machten sie Front."⁶⁸

Deze critici van de avant-garde vonden een bondgenoot in de nationaal-socialisten, die de financiële en sociale crisis waarin Duitsland was terechtgekomen, probeerden te bedwingen door middel van een ethisch reveil en vooral door het uitroeien van gedegenereerde kunstuitingen. In 1928 werd, zoals gezegd, door partij-ideoloog Alfred Rosenberg de *Kampfbund für deutsche Kultur* (KfdK) opgericht. De KfdK ageerde tegen alles wat nieuwerwets was in de kunsten, maar trok vooral zeer agressief van leer tegen Joodse kunstenaars. Met de benoeming van Hitler als Reichskanzler in 1933 zagen de leden van de KfdK hun kans schoon om daadwerkelijk met de 'zuivering' van het Duitse muziekleven te beginnen. Dit deden zij door op hardhandige wijze het werk van Joodse kunstenaars en kunstenaars met communistische sympathieën onmogelijk te maken, en door hetzecampagnes te voeren tegen avant-gardisten.⁶⁹

De nationaal-socialistische regering besloot, vrijwel direct na haar installatie, in maart 1933 tot de oprichting van het ProMi. Joseph Goebbels had als minister hierover de leiding. Onder zijn ministerie viel niet alleen de controle over de geschreven pers en de radio, maar ook over de hele kunstsector. Hiermee maakten de nazi's duidelijk hoe zij zich de rol van de kunsten in het nieuwe Duitsland voorstelden. Kunst moest bijdragen tot de opvoeding van het volk en moest een propagandamiddel zijn om de nationaal-socialistische boodschap uit te dragen. Leden van de Berlijnse afdeling van de KfdK bewogen Goebbels in november 1933 tot de oprichting van de *Reichsmusikkammer*, een regulerend instituut dat zowel als vakbond, brancheorganisatie en censor optrad en waarvan alleen Aarische musici lid konden worden. Richard Strauss werd overgehaald om het presidentschap van de instelling op zich

⁶⁵ Belangrijkste werk: *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Parijs, Firmin-Didot, 1853 (vol. 1-2), 1855 (vol. 3-4).

⁶⁶ Belangrijkste werk: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. München, Bruckmann, 1899. Saillant detail is dat beide schrijvers (deels) tot hun bevindingen kwamen door bestudering van de werken van Richard Wagner.

⁶⁷ Zie Taruskin 2005, p. 754.

⁶⁸ Prieberg 1982, p. 37.

⁶⁹ Zie Prieberg 1982, hoofdstuk 'Sauberungen noch und noch' (p. 34-77).

te nemen.⁷⁰ Voor componisten betekende de instelling van de *Reichsmusikkammer* — behalve het begin van etnische zuivering — dat, wilde het hen niet onmogelijk gemaakt worden om hun werken uitgevoerd of gepubliceerd te zien, zij voortaan aan de eisen van deze instelling moesten voldoen.⁷¹ Deze eisen waren: hun muziek mocht niet ‘entartet’ zijn, maar moest aansluiten bij het ‘völkische’ ideaal van het nieuwe Duitsland.

Erik Levi, schrijver van het standaardwerk *Music in the Third Reich*, signaleert in de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog een sterker wordende machtsstrijd tussen Alfred Rosenberg en Joseph Goebbels, die door de laatste zou worden gewonnen.⁷² Rosenberg vertegenwoordigde de conservatieve tak van cultuurideologen die vonden dat de enige redding van de Duitse cultuur het absolute uitroeien van modernisme was. Goebbels daarentegen zag in dat Duitsland, dat op de rand van een oorlog stond, nieuwe impulsen in de kunsten kon gebruiken.⁷³ Voor Goebbels waren de kunsten bij uitstek het middel om propaganda onder het volk te maken. Goebbels besloot bijvoorbeeld om jazzmuziek, jarenlang om racistische redenen vervolgd, in een Duits jasje gestoken toe te laten bij radio- en televisie-uitzendingen. Jazz had in Duitsland ondanks de repressie enorm aan populariteit gewonnen en Goebbels vond dat het zonde was om iets wat zo goed bij het volk lag niet te gebruiken voor propagandadoeleinden. Maar ook in de klassieke muziek vond hij dat het tijd was voor een strijdbaar Duits modernisme.

“Die deutsche Kunst braucht frisches Blut. Wir leben in einer jungen Zeit, ihre Träger sind jung, die Ideen, die sie erfüllen, sind jung. (...) Auch der Künstler, der dieser Zeit Ausdruck geben will, muss jung empfinden und neu gestalten.”⁷⁴

Dit betekende voor componisten een extra belasting. Nu moesten zij niet meer alleen uitkijken dat hun kunst de nazi-machthebbers niet voor het hoofd stootte, maar werden zij actief betrokken bij het uitdragen van de nationaal-socialistische boodschap. Een ambtenaar van het ProMi schreef:

“Musikpolitik bedeutet uns heute: Einsatz der Musik als volksbildende und staats-erhaltende Lebensmacht und Förderung des Schützes und vor allem des Wachstums der deutschen Tonkunst als blutgebunden-seelischer Ausdrucksform und demgemäss als eines Mittels höherer Erkenntnis und höherer Entwicklung unserer Rasse. Musikpolitik ist somit - wie selbstverständlich die gesamte Kunstpolitik - eine wesentliche Teilaufgabe der politischen Volks- und Menschenführung.”⁷⁵

Meer dan ooit werden duidelijke definities van ‘gewünschte’ en ‘nicht-gewünschte’ muziek van levensbelang.

*** **

‘Entartete’ kunst betekende meer dan alleen de kunst van minderwaardige rassen. Met de term werden ook bepaalde modernistische stromingen in de kunsten aangeduid, al dan niet omdat de belangrijkste exponenten van die stromingen niet Arisch waren. De tentoon-

⁷⁰ Zie Martin Thrun, ‘Die Errichtung der Reichsmusikkammer’ in Hanns-Werner Heister & Hans-Günter Klein (eds.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, Fischer, 1984.

⁷¹ Zie Meyer 1991, p. 107-111.

⁷² Rosenberg trok zich in de eerste jaren van de oorlog uit de culturele sector terug en werd in 1941 benoemd tot ‘Reichsminister für die besetzte Ostgebiete’. In die functie was hij verantwoordelijk voor de deportatie van de Joden uit de Baltische Staten, Wit-Rusland en de Oekraïne.

⁷³ Zie Levi 1994, p. 15-24.

⁷⁴ Goebbels in een radio-uitzending. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 124.

⁷⁵ Wolfgang Stumme, *Musik im Volk*, Berlin 1944, 2. Auflage, p. 11. Geciteerd naar Wulf 1963, p. 131.

stelling "Entartete Musik" die in 1938 in Düsseldorf werd gehouden — in navolging van de tentoonstelling "Entartete Kunst" in 1937 in München — verduidelijkt wat de nazi's wat betreft de muziek onder de term verstonden. Deze tentoonstelling bestond uit een overzicht van portretten, werken en werkbeschrijvingen van uiteenlopende componisten en musici als Schönberg, Stravinsky en de Joodse operetteschrijver Oscar Straus. Hun werken werden als 'entartet' bestempeld, omdat ze hetzij atonaal waren, ofwel invloeden van jazz ("Niggermusik") vertoonden, ofwel simpelweg omdat de componist ervan Joods was.⁷⁶ De organisator van de tentoonstelling schreef in de catalogus:

"Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner [...] zu der Anschauung, dass die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet. Da die Atonalität zudem ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönberg hat, erkläre ich sie für ein Produkt jüdischen Geistes."⁷⁷

Dat hij hiermee min of meer de 'officiële' nationaal-socialistische leer verkondigde, wordt ondersteund door de volgende uitspraak van Hitler:

"Wohl aber ist es nötig, die allgemeinen Gesetze für die Entwicklung und Führung unseres nationalen Lebens auch auf dem Gebiete der Musik zur Anwendung zu bringen, das heisst nicht in technisch gekonntem Wirrwarr von Tönen das Staunen der verblüfften Zuhörer zu erregen, sondern in der erahnten und erfüllten Schönheit der Klänge ihre Herzen zu bezwingen."⁷⁸

Voor een aantal conservatieve critici echter, vooral uit *Kampfbund*-kringen, was de term 'entartet' slechts een label dat naar believen op alle modernistische muziek kon worden geplakt. Zij vertegenwoordigden een deel van kunstminnend Duitsland dat niets in deze vooruitstrevendheid zag:

"Die Leute des gradlinigen Fortschrittswahns liessen ihre jüngstvergangene "Neue Musik", ihre berühmte "Neue Sachlichkeit", sich lückenlos aus der vorausgegangenen echtbürtigen deutschen Musik "entwickeln". Auf diese Weise erhielten wir unversehens eine neugebackene deutsche Musik, die dem Wesen des deutschen Musik ins Gesicht schlug. Was war dabei in Wirklichkeit vorgegangen? Lediglich eine Aufweichung und Zersetzung der früheren musikalischen Mittel und Formen. Diesen allmählichen, durchaus rationell-mechanisch herbeigeführten Korruptionsprozess aller Mittel und Formen feierte man nun als den geraden organischen Fortschritt der Musik selbst!"⁷⁹

*** **

De vraag wat Duitse muziek nu precies tot Duitse muziek maakte, werd plotseling heel urgent bij het aantreden van de nationaal-socialistische regering in 1933. Omdat heel Duitsland gezuiverd diende te worden van niet-Duitse elementen, moest worden vastgesteld wat dan precies de Duitse elementen in de muziek waren.

In de eerste plaats zocht men eigenschappen die nodig waren voor de opbouw van het nieuwe Duitsland: kracht, vastberadenheid, opofferingsgezindheid. De nieuwe tijdgeest werd door Goebbels in zijn rede bij de opening van de *Reichskulturkammer* omschreven als een "heroische Lebensauffassung," die "das grandiose Werk des deutschen Wiederaufbaues

⁷⁶ Levi 1994, p. 94-98.

⁷⁷ Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*. Düsseldorf, s.n., s.a. p. 24. Gecit. naar Eberle 1984, p. 138.

⁷⁸ Adolf Hitler op de Reichsparteitag van 6 september 1938. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 165.

⁷⁹ Georg Gräner, 'Deutsche und undeutsche Musik' in *Die Musik*, november 1933, S. 90-92. Geciteerd naar Wulf 1963, p. 72.

mit einem fast soldatisch anmutenden Rhythmus erfüllt. Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat, eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, eine Romantik, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidslosen Augen zu schauen."⁸⁰ Paul Graener, componist en vanaf 1934 vice-president van de *Reichsmusikkammer*, vond dat deze romantiek weer duidelijk tonaal moest zijn:

"Es will wieder Romantik - härter wohl, als die der Vorfahren - es will wieder Schönheit - mag und soll sie herb sein - und es will wieder mitsingen können, so wie es bei den Alten, Unvergesslichen mitgesungen hat."⁸¹

Een zekere ambivalentie spreekt uit beide citaten. Enerzijds vond men de romantiek uit de voorbije eeuw de passende stijl voor het *Dritte Reich*, anderzijds moest deze romantiek harder en krachtiger zijn dan voorheen, om tegemoet te komen aan de realiteit van het moment.

Muziektheoretici wrongen zich in allerlei bochten om een 'wetenschappelijk' criterium te vinden voor Duitse muziek:

"Der Gedanke des Sichreckens ist das Deutsche, des Sichsammelns das Undeutsche in der Musik".⁸²

En:

"Ohne sich in die Gefahr zu verlieren, spezifisch romantische Musiktheorien zu vermeintlicher Ewigkeitsgeltung widerrechtlich zu verallgemeinern, darf man doch wohl sagen, dass die Deutschen seit je in der Musik eine 'Sprache' gesehen haben, die vor allem vom Religiösen und Dichterischen her dasjenige Irrationale ausspricht, was oberhalb von Begriff und Wort steht, so dass Innigkeit und Ernst ihr nationales Grundgepräge ausmachen. Gegenüber der artistisch-technischen Freude der Romanen am restlosen Gelingen des 'Wie' betont der Germane in der Musik das inhaltliche 'Was', ist sogar gegen allzu glatt virtuosisches Gelingen argwöhnisch ablehnend, sucht weniger den bestrickenden Klangleib als die ideellen Linienverläufe, nicht die einfach-klaaren Umrisse, sondern das komplizierte Geflecht, grösste Gefühlsverdichtung, bohrendes Sich-Hineingraben in die Gedanklichkeit (...)."⁸³

Wanneer men poogde om karakteristieken van Duitse muziek te benoemen kwam men meestal niet verder dan eigenschappen die alle goede muziek, Duits of niet, bezit. Sommigen gingen zelfs zo ver dat zij de drieklank als Duitse uitvinding en Duits erfgoed bestempelden:

"Wenn die grössten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und mit ihrer unerschöpflichen Phantasiekraft geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, und zwar aus unserem typisch germanischen Genieglouben heraus, diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klanggrundsätze über den Haufen schmeissen und durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen."⁸⁴

⁸⁰ 'Feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer' in *Signale für die musikalische Welt*, 22 november 1933, p. 780. Berlijn, vol. XCI/47. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 113.

⁸¹ Paul Graener, 'Aufklang' in *Die Musik*, juni 1933, S. 641-642. Geciteerd naar Wulf 1963, p. 71.

⁸² F. W. Herzog, 'Was ist deutsche Musik?' in *Bausteine zum deutschen Nationaltheater* nr. II/7, juli/augustus 1934, p. 202. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 109.

⁸³ Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*. 2. Auflage. Berlin 1943, p. 192. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 111.

⁸⁴ 'Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler auf der Gaukulturwoche in Altenburg' in *Eisenacher Tagespost*, 25 april 1939. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 107.

Toch was men ervan overtuigd dat er zoiets als ‘Duitsheid’ in de muziek moest bestaan. Een naoorlogse onderzoeker suggereert dat de zoektocht zo fanatiek werd doorgezet, omdat men zich simpelweg niet kon voorstellen dat het er níet was.⁸⁵

“Perhaps one can go as far as to claim that on the whole the clearly verifiable contents, in the sense of a clarity of definition, were less important than the rhetorical *mise en scène* as such, the solemn aura in which the term was baptized and which immunized it from the beginning against all the unreasonable demands of a ‘rational mind’. *How* one talked of the ‘German quality’ in music tended to be more decisive than *what* was spoken of.”⁸⁶

Over één ding was men het eens: Duitse muziek moest in directe verbinding met het Duitse volk staan. Eén van de manieren waarop componisten deze volksverbondenheid konden uitdrukken was in hun composities te refereren aan het repertoire van Duitse volks-liederen, dat geacht werd de ziel van het volk in muzikaal opzicht weer te geven.⁸⁷ In 1933 schreef Herbert Eimert, die nota bene enkele jaren daarvoor nog een *Atonale Musiklehre* had geschreven:

“Wohl aber ist es mehr als bisher notwendig, die Zuflußleitungen von unten nach oben, von der Volksmusik zur Kunstmusik frei zu halten und den gesunden Zustrom an frischem musikalischen Stoff in jeder Weise zu fördern.”⁸⁸

Volgens Goebbels:

“Die neue nationale Kunst Deutschlands wird in der Welt nur dann Achtung geniessen und über die Grenzen unseres Landes hinaus vom wachen Kunstwillen des junges Deutschland zeugen können, wenn sie fest und unlösbar im Mutterboden des eigenen Volkstums verwurzelt ist.”⁸⁹

Een andere manier was om het nieuwe muziekstuk nadrukkelijk in de traditie van de ‘grote Duitse componisten’ te plaatsen. Was het moeilijk om precies de vinger te leggen op datgene wat Duitse muziek tot Duitse muziek maakte, men was het er in elk geval over eens dat de werken van Bach, Mozart, Beethoven, Weber en Wagner typisch Duits waren. Als een componist in zijn werk verwees naar deze grootmeesters of ze rechtstreeks imiteerde, dan kon hem geen on-Duitsheid worden verweten.

Reinhold Brinkmann schrijft dat de nazi’s op het gebied van de kunsten de voorkeur gaven aan het verhevene (“das Erhabene”) boven het schone. In de negentiende-eeuwse esthetiek stond het ‘schone’ voor het kleine, het tere, het zachte, terwijl het verhevene stond voor grootsheid, kracht, maar ook duisternis en ruwheid. Het schone wekte plezier; het verhevene verbazing en angst.⁹⁰ In de muziek vertaalde het verhevene zich in grootse symfonieën en muziekdrama’s waarin strijd, treurnis en triomf de sfeer bepalen. Als belangrijkste negentiende-eeuws voorbeeld is Wagner te noemen, en zijn opera’s waren voor de nazi’s — Hitler zelf dweept met Wagner — het grootste dat de Duitse toonkunst had voortgebracht.⁹¹ In deze drama’s kwam alles waar de nazi’s voor stonden samen: nationalistische thema’s, heldenverering, een moraal gebaseerd op het recht van de sterkste, overwinning door strijd, een

⁸⁵ Sponheuer 2003, p. 34.

⁸⁶ Sponheuer 2003, p. 35.

⁸⁷ Prieberg 1982, p. 123.

⁸⁸ Herbert Eimert, ‘Musikkultur aus dem Volk’ in *Stadt-Anzeiger für Köln und Umgebung*, 21 mei 1933. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 59.

⁸⁹ Joseph Goebbels, *Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben. Signale der neuen Zeit*. München 1934, p. 335-336. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 123.

⁹⁰ Brinkmann 2003, p. 43-44.

⁹¹ Brinkmann 2003, p. 45.

voorkeur voor het grootse boven het mooie. Hitler vond dat in een tijd dat een volk voor zijn bestaan moest vechten er geen plaats kon zijn voor het schone.⁹²

“Den Künstler Richard Wagner empfinden wir deshalb so gross, weil er in allen seinen Werken das heldenhafte Volkstum, das Deutschtum darstellte. Das Heldenhafte ist das Grosse. Das ersehnt unser Volk.”⁹³

“Das Erhabene” in de muziek vindt men het sterkst in de typisch Duitse genres de symfonie (Beethoven) en het muziekdrama (Wagner).⁹⁴

*** **

Naast de theoretische discussie over hoe een nationaal-socialistische muziek tot stand moest komen hield men zich verbazend weinig bezig met de praktische uitwerking daarvan. Hoe componisten hun muziek het beste in dienst konden stellen van het nieuwe Duitsland, dienden zij zelf maar uit te vinden. Een uitzondering hierop vormen de werken die critici en muziekpolitici componisten gaven over de compositie van nieuwe opera's. Hans-Günter Klein onderscheidt in zijn artikel 'Viel Konformität und wenig Verweigerung: Zur Komposition neuen Opern 1933-1945' twee thema's die steeds terugkomen in nationaal-socialistische essays over opera: ten eerste libretti die als thema Germaanse sagen en de Duitse geschiedenis hebben, ten tweede het gebruik van het koor (het volk) als hoofdpersoon, of van hoofdpersonen uit het volk, die het volk representeren.⁹⁵

Het meest concrete voorbeeld van wat de nieuwe machthebbers het liefst in een opera zagen is de prijsvraag die intendant Erich Fisch, *Parteigenosse*, van de opera te Königsberg (huidig Kaliningrad) in 1933 uitschreef voor een nieuw te schrijven “Volksoper” en een nieuw te schrijven “nationale deutsche Oper”. Aan de “Volksoper” werden de volgende eisen gesteld:

“Das Textbuch soll seinen Stoff entweder unserm Sagenschatz entnehmen oder heutiges Geschehen nach deutscher Art und Weise humorvoll behandeln. Die Musik muss gesund, vom Volkslied inspiriert und voll sinniger und anmutiger Melodien sein, die sich leicht in das Herz des Volkes zu singen vermögen.”

Van de “nationale deutsche Oper” werd verlangd:

“Das Textbuch der Oper soll zu der grossen, geschichtlichen Umwälzung unsere Tage Beziehung haben: Die Komposition muss von nationalem Rhythmus und von feurigen, mitreissenden Harmonien getragen sein.”⁹⁶

Potentiële componisten van 'nationaal-socialistische' opera's konden ook kijken hoe expliciete Nazi-teksten getoonzet werden. Een voorbeeld van een nationaal-socialistisch koorwerk is *Einer baut einem Dom* (1935) van Hansheinrich Dransmann, tekst van Carl Maria Holzapfel. Dit werk, een pompeus eerbetoon aan Hitler, kenmerkt zich door effectbejag: “Pathos, Trommelgewitter, Blechbläserchorälen und sonstigen Techniken” en “Heere von Akkordblöcken in wuchtiger Homophonie” in marcheertempo.⁹⁷

⁹² Brinkmann 2003, p. 44.

⁹³ Adolf Hitler, toespraak op een partijbijeenkomst in Neurenberg, 3 november 1923. Geciteerd naar Brinkmann 2003, p. 45.

⁹⁴ Brinkmann 2003, p. 49.

⁹⁵ Klein 1984, p. 147.

⁹⁶ 'Preisausschreiben des Opernhauses Königsberg in Pressen' in *Deutsche Kultur-Wacht* (Berlin) nr. II/15, 1 juli 1933, p. 10. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 119.

⁹⁷ Prieberg 1982, p. 142.

De nationaal-socialisten zijn nooit gekomen tot een coherente opvatting over hoe de muziek die Duitsland volgens hen nodig had moest klinken, hoewel ze wel het nut inzagen van zo'n opvatting. Giselher Schubert schrijft:

“The concept of 'German music' in the Nazi period is not an aesthetic but a political one (...).”⁹⁸

In de jaren voor de oorlog bleef het vooral bij een aantal niet altijd met elkaar strokende theorieën en een duidelijke afkeer van modernisme. Met Goebbels' confiscatie van de muziek voor de verspreiding van de nationaal-socialistische boodschap werden de eisen die aan muziek werden gesteld wel dringender, maar niet duidelijker. Het is het eenvoudigst om te benoemen wat 'niet gewünscht' was in het Dritte Reich. Muziek van Joodse componisten; muziek van componisten met communistische sympathieën of op communistische thema's; atonale muziek; jazz: dit alles werd door de nazi's gezien als 'entartete' vormen van kunst. Alle muziek met het label 'vooruitstrevend' was per definitie verdacht. Wat wél 'gewünscht' was, is slechts aan te geven als een opsomming van niet erg samenhangende termen, waarbij bovendien moet worden aangetekend dat over elke term discussie was. Belangrijk was dat muziek doordrenkt was van een "stählerner Romantik" en een krachtig Duitsland kon vertegenwoordigen. Muziek moest bij voorkeur mee te neuriën zijn. Associaties met volksliederen en met het Romantische repertoire konden de 'Volksverbundenheit' van de muziek garanderen. Men gaf de voorkeur aan verheven, monumentale werken boven te gemakkelijke werkjes. En als laatste was het voor de componist raadzaam om Goebbels "fast soldatisch anmutenden Rhythmus" of het "nationalen Rhythmus" van de Königsbergse prijsvraag letterlijk te nemen: nu nog denkt men bij nazi-muziek het eerst aan de oorlogszuchtige marsmuziek die Goebbels' propaganda begeleidde.

⁹⁸ Schubert 2003, p. 64.

Reacties op de *Carmina Burana*

Een krachtig ritme is misschien wel het eerste dat opvalt bij het beluisteren van de *Carmina Burana*. Toch is het niet aannemelijk dat Orff met zijn werk een tegemoetkoming aan de wensen van de nieuwe machthebbers nastreefde, gezien zijn desinteresse in politiek. Het is spijtig dat er niets bekend is over Orffs politieke ideeën ten tijde van het componeren van de *Carmina Burana*. Al wat ons ter beschikking staat zijn uitspraken gedaan ná de oorlog, en die moeten we, gezien de legendes die Orff over zichzelf construeerde, wantrouwen.⁹⁹ Wat ons wel ter beschikking staat zijn de recensies van de première en talloze andere reacties op het stuk. Ook zij kunnen een antwoord geven op de vraag wat de relatie is tussen de *Carmina Burana* en het nationaal-socialistisch gedachtegoed. Immers, zodra een componist een werk af heeft en het wordt uitgevoerd, is het stuk in wezen niet alleen meer van hem; het is eigendom van de luisteraar geworden. Volgens Taruskin:

“The question of political meaning is as much or more a question about reception as it is a question about intention.”¹⁰⁰

*** **

De première van de scenische cantate was een groot succes. Hoewel Orff bedenkingen had gehad bij de kwaliteit van de muzikanten en het toneelspel, waren het publiek én de pers zeer ingenomen met het nieuwe werk. Orff zelf hoopte dat nu het échte succes in zijn carrière was aangebroken. Zoals we hebben gezien was men van nationaal-socialistische zijde níet onverdeeld enthousiast over het werk. De recensie van Herbert Gerigk — die in 1943 het zeer vileine *Lexikon der Juden in der Musik*¹⁰¹ zou schrijven — berokkende de carrière van de componist en de verspreiding van het werk veel schade. Gerigk bekritiseerde Orffs primitieve stijl van het werk en de “Jazzstimmung” die in sommige delen ervan heerste. Iemand die behoorde tot het volk dat van alle volkeren op aarde het meest hoogstaande aan kunst had voortgebracht, diende niet deze verworvenheid te verloochenen door bewust de oervormen van de muziek op te zoeken, hoewel Gerigk ook de verlokkingen van zo’n oer-muziek ziet:

“Den Musiknummern wohnt eine erregende Kraft inne. In einer unserer Musikübung artfremden Folgegerichtheit werden rhythmische Elementen durchgehalten. Diese Starrheit gilt uns meist als ein Zeichen exotischer Musikübung. Hier soll die Rückkehr zu Urelementen des Musizierens darstellen. Heißt solch ein Musizieren nicht die Musikentwicklung gerade um die Epochen zurückschauben, die als Höhepunkten abendländischer Kulturentwicklung gelten müssen?”¹⁰²

De Latijnse tekst was voor Gerigk echter het meest bezwaarlijk, ook omdat de inhoud hier en daar wat aan de scabreuze kant was, iets wat de preutse nationaal-socialisten niet graag zagen.

Ook een andere recensie van de première hekelde de tekstkeuze:

⁹⁹ Andreas Liess, wiens boek uit 1955 volgens hemzelf door middel van interviews met de componist tot stand is gekomen (p. 7), noemt als Orffs “persönliches Credo”: “Je wesentlicher, vereinfachter die Aussage, desto unmittelbarer und stärker die Wirkung”, p. 40.

¹⁰⁰ Taruskin 2005, p. 765.

¹⁰¹ Herbert Gerigk & Theophil Stengel, *Lexikon der Juden in der Musik*. Berlijn, Bernhard Hahnefeld, 1943.

¹⁰² Gerigk in Orff 1995, p. 295.

“Unsere deutsche Sprache ist so reich und vielfältig, daß wir nicht unter die Kutte eines noch so flüssigen und gelehrten Mönchlateins kriechen wollen.”¹⁰³

In de Duitse literatuur over Carl Orff van na de oorlog is echter zó de nadruk gelegd op de paar kritische recensies die de *Carmina Burana* van nazi-zijde na de première ontvingen, dat de indruk is ontstaan dat men een onofficieel “unerwünscht” over het werk uitsprak. Dit is ver bezijden de waarheid. Men mag niet vergeten dat het grootste deel van de kritieken positief was, niet alleen in de neutrale pers — voor zover daar in 1937 nog van gesproken kon worden — maar ook in door nazi’s geredigeerde bladen. Dat Gerigks recensie als enige krantenkritiek het door Franz Willnauer samengestelde *Carmina Burana: Entstehung — Wirkung — Text* siert als een soort trofee van Orff de ‘Widerstandskämpfer’ mag het succes van Orffs legenden over zijn rol in Nazi-Duitsland bewijzen.

*** **

Udo Klement, de schrijver van een merkwaardig werk (verschenen in de serie *Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*) dat Orffs werk vanuit een communistisch perspectief probeert te doorgronden, beweert dat Orff, tegemoetkomend aan de kritiek van nazi-zijde, met de *Carmina Burana* en de twee sprookjesopera’s die hij daarna schreef, *Der Mond* en *Die Kluge*, concessies deed aan het regime.¹⁰⁴ Na de vooruitstrevende instrumentatie van de Werfel- en Brechtcantates zou zijn terugkeer naar het symfonieorkest een knieval zijn voor de traditioneel ingestelde nazi’s. Dat idee is op het eerste gezicht niet zo gek. Als je een tendens probeert te ontdekken in Orffs instrumentaties dan loopt die van het expressionistisch monsterorkest van Mahler en Schönberg (*Des Turmes Auferstehung* en andere jeugdwerken) naar het slagwerkorkest van *Prometheus* en *De temporum fine comoedia*. Maar deze tendens verloopt niet lineair. Al zeer vroeg (denk aan het *Schulwerk*, dat voornamelijk muziek voor slagwerkinstrumenten bevat) was Orff geïnteresseerd in ongebruikelijke instrumenten, en hij past deze ruimhartig toe in de *Carmina Burana* en de sprookjesopera’s. Dat hij daarnaast ook een gewoon symfonieorkest gebruikt, komt doordat het werken waren die in operahuizen moesten worden uitgevoerd. Het kostte Orff al moeite genoeg om als relatief onbekend componist zijn eerste muziektheaterwerken uitgevoerd te krijgen; met een zeer onconventionele orkestbezetting zou dit haast onmogelijk zijn geweest. De Werfel- en Brechtcantates waren niet bedoeld voor operahuizen en stelden dus minder eisen aan de instrumentatie. Het is waarschijnlijker dat Orff een knieval deed aan de praktische uitvoerbaarheid van zijn werken dan aan de opvattingen van de nazi’s. Toen zijn ster in de jaren ‘40 rees, kon hij zich meer veroorloven: dit is te zien aan de instrumentatie van de *Catulli Carmina*.

*** **

Zoals reeds gezegd in het eerste hoofdstuk keerde Orffs gesternte met een omslag in het denken van de nazi-machthebbers over kunst. Men wees niet meer automatisch alles wat vernieuwend was af, maar men omhelsde pogingen tot het ontwikkelen van een nieuwe kunst die bij de politieke omstandigheden paste. De termen waarmee men nu Orffs werk prees kwamen geregeld overeen met de termen die men gebruikte om aan te duiden wat nu precies ‘gewünschte’ Duitse muziek was. Juist de radicale eenvoud in Orffs werk die eerst zo bekri-tiseerd werd, was nu voor nazi-critici een uitdrukking van kracht en ‘Volkstum’. Al in augustus 1938 schreef iemand:

¹⁰³ Friedrich W. Herzog, 'O sancta simplicitas: Orffs Carmina Burana in Frankfurt a. M.', in *Rheinische Landeszeitung Düsseldorf*, 11 juni 1937. Geciteerd naar Thomas 1995, p. 32.

¹⁰⁴ Klement 1969, p. 15-16.

“Diese Kantate ist ausdrucksmäßig ein Hohelied auf die Kraft ungebrochener Lebensinstinkte und musikalisch ein Zeugnis für die unzerstörbare, immer wieder hervorbrechende Macht der Volksweise, ihrer Melodik und ihrer rhythmischen Gewalt. Wenn das deutsche Musikschaffen der Gegenwart schon ein derartiges Werk herausstellen kann, dann brauchen wir wohl keine Sorge zu haben, daß die allgemeine Sehnsucht nach “volksverbundener Kunst” unerfüllt bleibt.”¹⁰⁵

Minder onschuldige, want veel wezenlijker met het fascisme verbonden kwalificeringen schreef Helmut Schmidt-Garre toe aan de *Carmina Burana*: in de cantate zou de “Gemeinschaft” boven het individu regeren en er zou geen “Raum mehr für persönliche Gefühle und individuelle Äusserungen” zijn.¹⁰⁶ En Otto Eckstein-Ehrenegg spreekt in een artikel uit 1942 over een “überindividuelle Typisierung”, over het “Allgemeinmenschliche” en het “Schicksal ganzer Volksgruppen” die Orffs opera's tot een “künstlerischen Manifestierung des nationalsozialistischen Gemeinschaftsgedankens” maakt.¹⁰⁷ Het positieve stuk in de *Völkischen Beobachter* waarmee uiteindelijk de *Carmina Burana* voorgoed werd veilig gesteld zei:

“Das ist die klare, stürmende und in ihrer Haltung doch immer wieder disziplinierte Musik, die unsere Zeit verlangt. Sie packt und reißt mit und klingt vom Ohr ins Herz.”¹⁰⁸

En ook Alfred Rosenberg, die eerst zo kritisch geweest was, schreef in 1940 een stuk milder over de *Carmina Burana*, met name over de hoofdrol die ritmiek erin speelde:

“Eine Zeitlang hat man die Wichtigkeit dieses motorischen Faktors übertrieben (...). Ohne Zweifel ist jedoch dieses motorischen Erwachen des Menschen das äussere Bild eines willenhaften Hochtriebes.”¹⁰⁹

In de laatste oorlogsjaren werd Orff gezien als één van de componisten die de opera nieuwe impulsen hadden gegeven in overeenstemming met de tijdgeest.¹¹⁰ Deze nieuwe impulsen werden niet altijd door iedereen gewaardeerd: een recensie van een uitvoering van *Die Kluge* in Graz zorgde ervoor dat de volgende voorstellingen aldaar flink werden verstoord door NSDAP-leden.

“Eines ist sicher: daß unsere Soldaten an den Fronten nicht für solche Kunst den Heldenkampf kämpfen und daß unsere Besten bereits nach neuen Ufern unterwegs sind.”¹¹¹

Dat dit schandaal niet het einde van Orff betekende was te danken aan de zeker niet unanieme afwijzing van het stuk door de nazi's: in Cottbus werd het stuk bijvoorbeeld in 1944 als openingsvoorstelling van de Gaukulturwoche, georganiseerd door de partij, gebracht.¹¹²

¹⁰⁵ Horst Büttner, 'Hochkultur und Volkskunst' in *Zeitschrift für Musik* nr. CIII/8 (1938), p. 873. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 327.

¹⁰⁶ Helmut Schmidt-Garre, 'Neue Formen der Musikbühne: Zu Carl Orffs letzten Werken' in *Schweizerische Musikzeitung*, nr. 9 (1939), p. 226. Geciteerd in Klement 1969, p. 16.

¹⁰⁷ Otto Eckstein-Ehrenegg, 'Die tieferen Ursachen der Opernkrise und der Weg zu ihrer Überwindung' in *Zeitschrift für Musik*, nr. 2 (1942), p. 62-65. Geciteerd naar Klement 1969, p. 16-17.

¹⁰⁸ *Völkischen Beobachter* (Berliner Ausgabe), 7 oktober 1940. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 327.

¹⁰⁹ Alfred Rosenberg, in *Die Musik*, mei 1940, p. 274. Geciteerd naar Wulf 1963, p. 272.

¹¹⁰ Klein 1984, p. 157.

¹¹¹ Hans von Dettelbach, 'Gianni Schicchi und Die Kluge' in *Tagespost* nr. 92, 2 april 1944, p. 3. Geciteerd naar Prieberg 1982, p. 328.

¹¹² Prieberg 1982, p. 327.

*** **

Michael Kater schreef in 1995:

„Die bis heute fast der Hagiographie verpflichtete Schule seiner Verehrer (Liess, Schmidt, Thomas) hat geflissentlich versäumt, die Typologie der Orffschen Musik im Hinblick auf eine mögliche Konkordanz mit NS-Topoi zu analysieren.“

Sindsdien is er wel iets veranderd, maar nog steeds blijven de meeste krantenartikelen, cd-recensies en dergelijke hangen in slecht onderbouwde aannames dat er iets intrinsieks fascistisch aan Orffs noten is. Een voorbeeld van zo'n recensie is een stuk van Taruskin in de *New York Times* uit 2001. Hierin zegt hij dat de ostinate ritmes en motieven in de *Carmina Burana* het werk uitstekend geschikt maken voor de communicatie van propaganda of van een diabolische boodschap, indachtig Goebbels' credo dat als je iets maar vaak genoeg herhaalt, het vanzelf waarheid wordt. Of Orff dit had bedoeld of niet, maakt niet uit, zijn muziek is toch "toxic".¹¹³ Taruskin revancheert zich met een genuanceerder stuk over Orff in zijn *History of western music*. Hierin koppelt hij Orffs muziek aan het grote voorbeeld van de componist, Stravinsky.

"The music (...), full of diatonic melodies in a vaguely antique ("modal" or at least "leadingtoneless") style, and driven by vigorous, unyielding ostinatos — was a streamlined "populist" (in German, *Völkisch*) adaptation of Stravinsky's neoprimitivist manner that made its appeal to a much wider audience than did the modernist ("elitist") original."¹¹⁴

Toch blijft hij hard in zijn oordeel over de *Carmina Burana*:

"In its insistent simplicities and its hypnotic rhythmic monotony, Orff's music, which so effectively roused primitive, unreflective enthusiasm in millions, was inviting (or compelling) its listeners, to put it as Hitler, to "think with their blood" instead of their brains, and was thus humanly as well as artistically debasing."¹¹⁵

Simplisme en herhaling is ook wat Kater als overeenkomst ziet met de propagandatechnieken van de nazi's:

"(...) der Erwähnung wert ist die ständige Wiederholung monorhythmischer Sequenzen, die im Prinzip der nationalsozialistischen Propaganda-Rhetorik ähnelte. Die Vorstellung, daß Kompositionen Orffs zur Untermalung einer solchen Propaganda-Sprache, vielleicht in der von Goebbels 1944 geforderten "Kampfmusik", hätten benutzt werden können, ist gewiß nicht ganz abwegig."¹¹⁶

Kater noemt daarbij „die konventionelle, simple diatonische Tonalität“ die dichtbij het volkslied-ideaal van de nazi's kwam, een ideaal dat Orff deelde. Een ander esthetisch kenmerk van nazi-muziek, "das Stakkato faschistischer Militärtrommeln" en de „Gleichschritt von Marschstiefeln“ vindt Kater terug in de sterke accenten en de ostinato's van Orffs ritmiek.¹¹⁷

¹¹³ Taruskin 2001, p. 1.

¹¹⁴ Taruskin 2005, p. 757.

¹¹⁵ Taruskin 2005, p. 763-764.

¹¹⁶ Kater 1995, p. 33.

¹¹⁷ Kater 1995, p. 32-33.

*** **

Er is nog een aspect van Orffs werk dat volgens zowel Kater als Taruskin overeenkomsten vertoont met nazi-esthetiek. Orffs werken vanaf de *Carmina Burana* schetsen allemaal een fictieve, vereenvoudigde of archetypische wereld. Liess noemt dit Orffs "Welttheater".

"Das Wesen des Orffschen Theaters, das (...) im Durchstoß durch alle Schemata der Konvention Urgründe und Zeitloses enthüllt, ist *elementar*. Und als solches ist es symbolisches Theater; nicht mehr wie die traditionelle Oper "Gesellschaftstheater" sondern "Welttheater". (...) "Welttheater" heißt: Ablehnung aller individuellen Darstellung um ihrer selbst willen."¹¹⁸

In deze theaterwereld is de mensheid dus hoofdpersoon, ten koste van het individu. Kater ziet hier hetzelfde streven naar de dominantie van de massa die ook in nazistische cultuurmanifestaties een rol speelde.

"Orffs Idee vom "Musik-Theater", das Theatralische seiner Inszenierungen schlechthin, bei denen im Idealfall große Orchester und Chöre mitwirkten, konnte im Zusammenhang mit der primitiv-organisatorischen Struktur seiner Musik Visionen von einem NS-Thingstättenkult heraufbeschwören; ja eine von ihm komponierte Musik hätte, ebenso wie in die Olympiade 1936, gerade wegen ihres nicht-christlichen Charakters auch in den Rahmen einer Thingstätten- oder anderen NS-Feierveranstaltung gepaßt."¹¹⁹

Taruskin denkt dat dit heidense karakter Orffs werken geschikt maakte voor de propagandaoorlog die de nazi's tegen het christendom voerden.¹²⁰ Het lijkt echter vergezocht dat men een werk in het Latijn (de taal bij uitstek van de katholieke kerk) zou gebruiken om seculariteit te verspreiden.

*** **

Een overzicht maken van de karakteristieken van Orffs werk die overeenkomen met de eisen van de nazi's aan nieuwe muziek is een moeizaam karwei, omdat in het tweede hoofdstuk is vastgesteld dat deze eisen veel incongruenties vertonen, en omdat de kwalificaties die men in nazi-Duitsland en daarna aan Orffs werk toekende zeer uiteenlopend zijn. Toch komt in de recensies en andere bovenstaande uitspraken een aantal zaken regelmatig terug. Ten eerste de 'kracht' die het werk zou uitstralen, door een melodiek en ritmiek die zowel duidelijk is als duidelijk aanwezig. Kracht konden de nazi's, die zichzelf als übermensen zagen, goed gebruiken. Ten tweede roemt men de meeslependheid en meezingbaarheid van de melodieën, die aan Duitse volksliederen doen denken. Ten derde is daar de massaliteit, en het voortrekken van de massa, of de mensheid, ten koste van het individu. Dat Orff nooit tot zoiets als staatscomponist is opgeklommen, is te wijten aan zijn desinteresse voor politiek, en vooral aan zijn onderwerp- en taalkeuze voor nieuwe stukken.

¹¹⁸ Liess 1955, p. 70-71.

¹¹⁹ Kater 1995, p. 34.

¹²⁰ Taruskin 2005, p. 764.

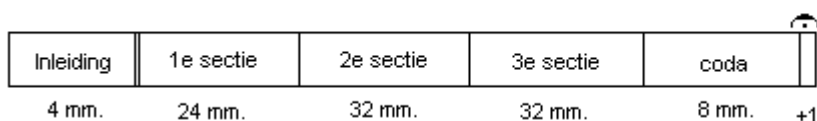
Een analyse

In de voorgaande hoofdstukken zijn drie verschillende strategieën gebruikt om tot beantwoording van de hoofdvraag (is de *Carmina Burana* een nazistisch kunstwerk) te komen. Er is gekeken naar de rol die het nationaal-socialisme in het leven en het denken van Carl Orff speelde; er is geprobeerd een definitie te geven van de term 'nationaal-socialistische' muziek en er is onderzocht of nazi-critici het stuk nationaal-socialistisch vonden, en waarom wel of niet. Bij deze strategieën is de kern van de vraagstelling, namelijk de partituur, enigszins buiten beeld gebleven. Het is nu dan ook tijd om de aandacht daarop te richten en te kijken hoe steekhoudend de argumenten zijn van al die critici die hun mening over het stuk hebben gemeend te moeten spuien. Het is opvallend hoe weinig er in het algemeen gerefereerd wordt aan de notentekst wanneer het stuk besproken wordt. Van de recensenten van het eerste uur is dat begrijpelijk, maar van naoorlogse critici zou dat toch meer verwacht mogen worden. De twee onderzoekers die zich (zij het beknopt) echt met de muziek van Orff's *Carmina Burana* hebben beziggehouden, hebben weinig aandacht gehad voor de notentekst. Een aantal notenvoorbeelden sieren weliswaar Taruskins bijdrage, en hij schrijft iets over de strofische vormen die in het werk voorkomen en over de modale, simpele melodieën, maar hij gaat er verder niet op in. Het is daarom interessant om wel een aantal passages uit de partituur beter te gaan bekijken en om een aantal algemene karakteristieken aan de hand van de notentekst te benoemen. Hierdoor kunnen de uitspraken van nazi-critici en naoorlogse musicologen worden getoetst op hun juistheid. Maar ook een nadere blik op de tekst kan antwoorden geven op de vraag waarom het stuk wel of geen aantrekkingskracht uitoefende op nationaal-socialisten.

*** **

De *Carmina Burana* is geschreven voor een grote groep uitvoerenden (hoewel in vergelijking met andere 'monsterbezettingen' van de twintigste eeuw ook weer niet zo groot). Het orkest is een standaard laatromantisch orkest, met daaraan toegevoegd een grote hoeveelheid slagwerk en twee piano's. Er is een groot koor, een klein koor en een kinderkoor, alsmede drie vocale solisten (sopraan, tenor, bariton). De teksten zijn in drie talen die in het middeleeuwse zuiden van Duitsland in zwang waren: Latijn, Duits en Frans. Het werk duurt ongeveer een uur, en is opgedeeld in drie delen, omlijst door twee koren aan het begin en de reprise van het eerste koor, "O Fortuna", aan het eind. Een analyse van de *Carmina Burana* zou zich zonder veel bezwaar tot dit eerste deel, "O Fortuna", kunnen beperken. De fortissimo koorinzet en het dreigende, stampende halve notenmotief dat erop volgt zijn, niet in de laatste plaats door het gebruik ervan in horrorfilms, commercials en popnummers, gemeengoed in de westerse cultuur. Waarschijnlijk heeft iedereen die zich over de *Carmina Burana* uitlaat dit deel in het hoofd: het is daarmee uiterst bepalend voor de manier waarop in de geschiedenis over het werk is geoordeeld en voor de manier waarop men er nog steeds over oordeelt. "O Fortuna" is daarnaast ook exemplarisch voor de rest van de cantate. Veel dingen die typerend zijn voor Orff's componeerstijl en voor de *Carmina Burana* in het bijzonder, zijn in dit deel terug te vinden. Toch beperkt de nu volgende analyse zich niet alleen tot dit deel. Een aantal karakteristieken is beter te benoemen met andere delen als voorbeeld. Maar voor de eerste typische eigenschap van de *Carmina Burana*, de muzikale vormen, is "O Fortuna" een uitstekend voorbeeld.

*** **



Figuur 1. Vormschema deel 1

De tekst voor deel 1, "O Fortuna", telt 16 strofes van elk 2 viervoeten en 1 zeventvoet. Orff gebruikt de eerste strofe voor een zeer krachtige tutti-inleiding: een tekstueel en muzikaal motto voor het hele werk. Voor de overige strofen gebruikt hij één melodie die 15 keer, soms iets gevarieerd, wordt herhaald. Drie secties zijn hierin te onderscheiden, waarin de spanning langzaam wordt opgebouwd (zie figuur 1). De eerste twee secties zijn pianissimo; de derde is forte en moet iets sneller worden genomen dan de voorgaande. De ontlasting komt in het coda, acht maten op nieuw muzikaal materiaal. Orffs zetting van de tweede strofe is bijzonder eenvoudig (zie figuur 2). Elke gezongen lettergreep krijgt één noot en bijna alle noten duren één tel. Orffs melodie heeft een toonumfang van slechts drie noten; het hele koor zingt deze melodie unisono. De begeleiding in het orkest bestaat uit een orgelpunt op de tonica en een zeer kort ostinato-motiefje in de eerste fagot, de piano's, violen, altviolen en celli.

In feite is het muzikale materiaal van maat 5 tot maat 28 terug te brengen tot de noten in figuur 3. Dit is een uiterst minimalistische aanpak. In de rest van het deel breidt Orff dit materiaal nauwelijks uit. Strofe 3 is een letterlijke herhaling van strofe 2. Strofe 4 is een variatie waarbij de sopranen en bassen de melodie een tert hoger zingen en de tenoren op een a blijven liggen. De orkestbegeleiding is anders geïnstrumenteerd, echter zonder dat de noten veranderen.¹²¹ Strofe 5 en 6 zijn gelijk aan de tweede strofe. Strofe 7 en 8 zijn gelijk aan de vierde strofe, maar nu is strofe 7 een voorzin die op de secunde en de kwart eindigt. Pas in de derde sectie introduceert Orff écht nieuwe noten: naast weer een nieuwe instrumentatie van het voorgaande spelen nu de eerste en tweede trompetten en trombones een tweede ostinato-motiefje. De 16^e strofe eindigt bovendien met een kort melisma op het woord "omnes".

In de *Carmina Burana* zijn de meeste teksten¹²² strofische gedichten. Deze teksten behandelt Orff over het algemeen hetzelfde als "O Fortuna". Elk couplet wordt op dezelfde melodie getoonzet, dikwijls in precies dezelfde instrumentatie. Binnen de coupletten komen melodische motieven vaak meerdere keren voor. In de klassieke muziek wordt dit procedé meestal als derderangs gezien: sinds Schubert proberen componisten toch zo veel mogelijk afwisseling in strofische vormen aan te brengen. Orff vertrouwt op de kracht van zijn melodieën en op de inventieve instrumentatie. Daarnaast zijn de meeste teksten syllabisch getoonzet, waardoor de nummers kort van duur zijn en geen kans hebben te gaan vervelen.

¹²¹ De pauken lijken een nieuwe partij te spelen, maar verdubbelen in feite slechts de tenorpartij.

¹²² Om precies te zijn, 16 van de 24 gezongen nummers.

3/4 ♩ = 120-132

Oboi
Cor. ing. (F)

Fagotti
1. 2.

Corni 1. 2.
(F)

Timpani

Coro
sem - per cres - cis aut de - cres - cis;

Pianoforti

Archi
pizz.
arco

5

Ob.

Bsn.

Hn.

Timp.

Choir
vi - ta de - te - sta - bi - lis

Pno.

Vln.

Vc.

Figuur 2: deel 1, mm. 5-12

The image displays four musical staves for the first part of 'O Fortuna' (measures 5-28).
 - **a. melodie**: A single treble clef staff with a melodic line consisting of quarter and eighth notes.
 - **b. melodie**: A grand staff (treble and bass clefs) showing a melodic line in the treble and a supporting bass line.
 - **orgelpunt**: A single bass clef staff with a long, sustained note (pedal point) across the entire section.
 - **ostinato**: A grand staff showing a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and bass clefs.

Figuur 3: deel 1, mm. 5-28 muzikaal materiaal

Als we in detail gaan kijken naar de aanwijzingen die Orff de uitvoerenden geeft over de manier van spelen en zingen in “O Fortuna”, valt iets merkwaardigs op. Alle noten in de vier maten “motto” van deel 1 zijn voorzien van een accent, zowel in het koor als in het orkest. In de eerste sectie zijn alle noten van het koor voorzien van een staccatopuntje en een portatostreepje, behalve de langere noten, die alleen een streepje hebben. Vanaf de derde sectie hebben alle koornoten weer een accent. Wie elke afzonderlijke noot in dit deel langsgaat, zal constateren dat er niet één is zonder articulatieken, zij het een puntje, streepje, het voorschrift “pizzicato” of anderszins.¹²³ Orff wil er kennelijk niet alleen voor zorgen dat elke noot door iedereen op dezelfde wijze wordt gespeeld of gezongen, hij wil ook dat elke noot binnen een sectie precies eender klinkt!

Ook Orffs orkestratie van dit deel is opvallend. Geen andere componist zou zo’n grote bezetting voorschrijven voor zó weinig noten! In het begin van de derde sectie zingt het koor unisono de melodie. De hoorns, alle violen, de altviolen en de celli verdubbelen deze. Het ostinato-motiefje uit de eerste sectie wordt gespeeld door alle houtblazers, behalve de contrafagot, en de piano’s. De eerste en tweede trompetten en trombones spelen een nieuw ostinato-motiefje. De pauken hebben een eigen partij. De grondtoon ten slotte blijft liggen in de contrafagot, derde trompet, derde trombone, tuba, de linkerhand van de piano’s en de contrabassen. Orff doet duidelijk zijn best om de weinige partijen die er zijn zo luid mogelijk te laten klinken.

Al deze kenmerken – minimaal muzikaal materiaal; veel herhaling van zeer kleine eenheden; uniforme articulatie van alle noten in een frase; veel unisono en tutti’s gebaseerd op zeer weinig noten – zijn, zoals we zullen zien, karakteristiek voor het hele werk, en voor Orffs oeuvre in het algemeen. Maar in dit deel dient de wijze van componeren nog een ander doel: die van de tekstuitbeelding. Het is Fortuna’s rad dat hier klinkt. Orff schrijft tijdens het componeren aan Hofmann: “1. Teil: “O Fortuna” groß Akkord, in der Anlage hierauf einstimmiger Chor (Männer) auf Ostinato (das Glücksrad) (...)”.¹²⁴ De machinale behande-

¹²³ In de autograaf missen veel van deze articulatieken, maar gezien de grote bemoeienis van Orff met zijn uitgever mogen we aannemen dat de gedrukte partituur de intenties van de componist juist weergeeft.

¹²⁴ Brief van 5 mei 1934. Gecit. in Carl Orff & Michel Hofmann (Frohmut Dangel-Hofmann, ed.), *Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*. Tutzing, Schneider, 1990.

ling van instrumenten en koorstemmen, de snel opeenvolgende herhaling van motiefjes, het overweldigende maar in wezen zeer eenvoudige tutti beelden de machinerie van dit Rad van Fortuin uit.

*** **

Dat niemand zich nog serieus met de muzikale analyse van de *Carmina Burana* heeft bezighouden ligt ook aan het feit dat aan een harmonische analyse van het werk geen eer valt te behalen. Daarin gaat men echter voorbij aan het feit dat harmonische eenvoud juist één van de meest bepalende elementen van het werk is. Zelden klinkt in het uur dat een gemiddelde uitvoering van de *Carmina Burana* in beslag neemt een ingewikkelder harmonische trap dan de tonica of de dominant. Dit mag in de jaren '30 van de vorige eeuw een unicum heten. Als we nog eens kijken naar het "O Fortuna", dan valt op dat vanaf de eerste sectie tot het coda er steeds een orgelpunt op de tonica in de bas klinkt. Orff gebruikt graag (zeer lange) orgelpunten of bourdons om een melodie te ondersteunen. In harmonisch opzicht is het "O Fortuna" verder ook ongecompliceerd en statisch. De eerste noot (pauk, piano's, lage blazers en strijkers) hamert letterlijk het tonale centrum d er in. De 4 maten inleiding zijn d-aeolisch en eindigen op de dominant voor d-klein, waarin de rest van het stuk staat, met uitzondering van het coda in D-groot. In het hele deel zijn geen chromatische (toonaard-vreemde) noten te vinden; harmonisch blijft het deel vanaf de eerste sectie beperkt tot I en V, steeds met een orgelpunt op de tonica.

Een uur lang tonica's en dominanten zou geen erg interessant stuk opleveren. De manier waarop Orff zijn harmonieën toch laat aansluiten bij de twintigste eeuw is door het toevoegen van laddereigen tonen aan akkoorden. Niet alleen een *sixte ajoutée* komt regelmatig voor, ook een toegevoegde secunde, kwart of septiem vult de intervallen binnen de akkoorden geregeld op. In harmonisch-structureel opzicht hebben deze toegevoegde intervallen geen betekenis; ze kruiden alleen akkoorden die anders saai zouden klinken.

Een goed voorbeeld is deel 23, "Dulcissime", een cadens van vier maten voor de sopraan die als overgang dient van deel 22 naar deel 24 (zie figuur 4). In maat 2 leggen de lage strijkers een akkoord neer ter begeleiding van het lange melisma in de sopraan. Het hele deel heeft als harmonische functie de dominant van d. Dit eerste akkoord is daarom een dominant-septiemakkoord op a, maar met een toegevoegde kwart en een toegevoegde secunde. De tertts ontbreekt (zodat in het midden wordt gelaten of a-klein of A-groot wordt bedoeld), en het hele akkoord ligt wijd om scherpe dissonanten te vermijden. In maat 4 volgt dan alsnog het 'juiste' dominant-septiemakkoord op a, zonder toegevoegde intervallen. Zou Orff al vanaf maat 2 dit akkoord hebben gebruikt, dan zou aan spanning worden ingeboet.

Een ander voorbeeld is te vinden in deel 6, het instrumentale "Tanz" (zie figuur 5). Dit deel begint met een fanfare in de strijkers en het koper, drie tonica-akkoorden om de nieuwe toonsoort C-groot duidelijk neer te zetten.

Orff kruidt het tweede en derde akkoord met een toegevoegde secunde in de tweede trompet en tweede violen, waardoor de fanfare veel pikanter klinkt dan het geval zou zijn bij een gewoon C-grootakkoord.

Sopr. solo
Dul - cis - - si - me,

S.
ah
to - tam ti - bi sub - do me!

Pno.
Vle., Vcelli., Cbssi. con sordino c.p.
Archi con sord.,
pfte. 1., cel., Glsp.
ppp

Figuur 4: deel 23

1 2/ ottoni
archi
gr. cassa

Figuur 5: deel 6, mm. 1-4

*** **

Niet alleen door bijzondere harmonieën weet Orff van een heel simpel gegeven iets bijzonders te maken, ook zijn zeer persoonlijke instrumentatiestijl werkt hieraan mee. Veel is geschreven over de zelfstandige rol die het slagwerk in de *Carmina Burana* speelt. Hierbij wordt dan gewezen op de delen 20 en 22, die voor piano's, koor en slagwerk (zonder de rest van het orkest) geschreven zijn. Maar deze delen vormen een uitzondering binnen de *Carmina Burana* en ze zijn evenmin vernieuwend binnen Orffs oeuvre. Kim Kowalke heeft aangetoond dat de instrumentatie van deze delen sterk overeenkomt met die van de *Werkbuch-*

kantaten op teksten van Werfel en Brecht.¹²⁵ Voor Kowalke is deze overeenkomst overigens een reden om te zeggen dat de *Carmina Burana* geen nationaal-socialistisch stuk kan zijn, omdat het teveel lijkt op deze eerdere werken, die socialistisch getinte teksten hebben.¹²⁶ In de rest van het stuk, dat wel voor het orkest is geschreven, vallen twee karakteristieken op: het percussieve gebruik van niet-percussieve instrumenten en het toebedelen van bourdon-tonen aan niet voor de hand liggende instrumenten. Het eerste is goed te zien in deel 9 (zie figuur 6). Het koorrefrein “Swaz hie gat umbe” hieruit wordt ingeleid door een zeer ritmische partij voor de violen, die moeten worden bespeeld als ware het slaggitaren. De andere partijen hebben ook een percussieve kwaliteit: de lage strijkers en de hoorns zorgen voor een scherpe attack, terwijl de dubbelrietinstrumenten voor de ‘nagalm’ zorgen. In de hele *Carmina Burana* komt deze percussieve schrijfstijl voor. De strijkers spelen bijna net zo vaak pizzicato als arco, en de hoeveelheid noten die van een staccatoteken plus een accent zijn voorzien, zijn ontelbaar.

allegro molto $\text{♩} = 76$
 3/4

ff violini pizz. non div.
 oboi
 corni, viole, 'celli pizz.
 fagotti *f*
 contrabbassi pizz.

Figuur 6: deel 9, mm. 26-32

De tweede karakteristiek is goed te zien in deel 7, “Veris leta facies”. De modale, gregoriaans aandoende eenstemmige melodie in het koor wordt slechts door de simpelste noten begeleid. Twee open kwinten, op g en op a, leiden de eerste twee zinnen, waarbij de laatste kwint als bourdon blijft liggen. De bourdon onder het tweede paar zinnen is dezelfde kwint op a plus een septiem f-e, waarbij de f als toegevoegde sext beschouwd kan worden. Hoe inventief instrumenteert Orff deze weinige noten! De eerste twee kwinten worden in wijde ligging door de piano’s (die überhaupt een opvallend belangrijke rol hebben) gespeeld, waarbij de basnoten meegespeeld worden door een trompet, een hoorn, een trombone en de pauken. Niet de trombone, maar de hoorn heeft hierbij de laagste noot. De tweede bourdon, die bijzonder hoog ligt, boven het koor, wordt gespeeld door piccolo, fluiten, hobo’s en celesta, daarbij nog gekleurd door de triangel. De grote septiem zit in de fluiten en blijkt na de laatste koorzin het begin te zijn van een typisch Orff-melodietje: de twee stemmen zijn elkaars omkering en spiegelen rond de b. Waar echter bij een juiste spiegeling een botsing tussen de b en de bes zou optreden, kiest Orff voor het welluidender b-b. In het tonale landschap van de *Carmina Burana* is duidelijk geen plaats voor scherpe dissonanten.

¹²⁵ Kowalke 2000, p. 69.

¹²⁶ Kowalke 2000, p. 74.

4 $\frac{1}{\text{♩}} = 40$ $\frac{2}{\text{♩}}$ $\frac{8}{\text{♩}}$ $\text{♩} = 80$ *molto flessibile* $\frac{1}{\text{♩}}$ $\frac{2}{\text{♩}}$ $\text{♩} = 40$

Coro

p espr. Ve - ris le - ta fa - ci - es mun - do pro - pi - na - tur.

Pianoforti *pp* c.p.

Ottoni
Timpani

9 $\frac{8}{\text{♩}}$ $\text{♩} = 80$ $\frac{1}{\text{♩}}$ $\frac{2}{\text{♩}}$ $\frac{4}{\text{♩}}$ $\text{♩} = 80$

hie - e - ma - lis a - ci - es vic - ta iam fu - ga - tur. in ves - ti - tu va - ri - o

Ottavino
Flauti
Oboi
Celesta

13

Phe - bus prin - ci - pa - tur ne - mo - rum dul - ci - so - no, que can - tu ce - le - bra - tur.

Figuur 7: deel 3, mm. 4-15

Dit gebrek aan dissonanten is opvallend in de *Carmina Burana*. Complete delen van het stuk gaan zonder één dissonant voorbij. Dit valt te illustreren door twee plaatsen nader te bekijken waar ze wél voorkomen, om te zien hoe voorzichtig Orff ze behandelt. De eerste plaats is de baritonsolo “Omnia sol temperat”, deel 4 (zie figuur 8).

The image shows a musical score for the baritone solo "Omnia sol temperat" from the Carmina Burana. It consists of three staves: a Baritone solo (Bar. solo) in bass clef, and two Violin parts (Vla.) in treble and bass clefs. The lyrics are: "Om - ni - a sol tem - pe - rat pu - rus et sub - ti - lis, no - va mun - do re - se - rat fa - ci - ea A - pri - lis; ad - A - mo - rem pro - pe - rat a - ni - mus he - ri - lis, et io - cun - dis im - pe - rat de - us pu - e - ri - lis." The score includes dynamics like "pp dolcissimo" and "a tempo".

Figuur 8: deel 4, mm. 5-12

Hier volgt na een I-akkoord (met toegevoegde secunde en kwart) een akkoord dat harmonisch te duiden is als V^4_3 met verlaagde kwint en een kwart in plaats van de terts. Dit is een vrij exotisch akkoord, maar doordat Orff het in een wijde ligging gebruikt, en pianissimo door zes altviolen laat klinken, hoort men het nauwelijks nog als een dissonant, maar meer als een consonant uit een toonsysteem anders dan het onze.

Een ander voorbeeld is de begeleiding in deel 12 (zie figuur 9). De toonsoort is hier fis klein, en de eerste negen maten van het deel zijn I met een toegevoegde sext. De kleine secunde tussen de kwint en de sext klinkt zeer dissonant, maar Orff benadert deze klank zeer omzichtig. Gedurende de fagotsolo in de inleiding klinkt het akkoord in de uiterst onconventionele instrumentatie van gedempte trombones en lage cello-pizzicati. De klank hiervan is zo onduidelijk dat het geheel meer als een slagwerkinstrument zonder bepaalde toonhoogte klinkt dan als een daadwerkelijk akkoord. Na de fagotsolo klinkt het akkoord één keer forte in houtblazers, trompetten en xylofoon, maar omdat de noot staccato wordt gespeeld en vergezeld gaat van een klap op de bekken en de kleine trom, zal alleen een goed getraind oor er toonhoogte in kunnen ontdekken. Na de dubbele streep is het akkoord wél goed te horen, maar ook hier zal de bizarre instrumentatie de aandacht afleiden. Van de vier instrumentengroepen die het akkoord spelen zijn alleen de klarinetten zonder kunstgrepen gelaten: de fluiten spelen flatterzunge, de hoorns met sourdine en de altviolen (ook met sourdine) strijken ricochet, dat wil zeggen met een stuiterende stok. Orff geeft de luisteraar aldus in de eerste maten de gelegenheid om aan de klank te wennen voordat het duidelijk klinkt in maat 8. Maar steeds voert de orkestratie de boventoon, en niet het dissonante akkoord.

4/4 ♩ = 84

fagotto solo

p *lamentoso*

tromboni con sord.

p

'celli pizz.

mp

5 rit. a tempo

legni

flauti

clarinetti

trombe con sord.

corni con sord.

xilofono

piatto, c. chiara

viole div. a 2 con sord.

f *pp* *f* *pp*

3

4/4 ♩ = 44

Figuur 9: deel 12, mm. 1-8

quasi andante
4/4 ♩ = 132-144

Flauto 1.

Oboe 1.

Sonagli

Coro piccolo

Archi

p col canto

pp

p semplice

Soli alternati oppure coro piccolo

Violini arco

fp Viole pizz.

1. Chra - mer, gip die var - we_ mir,
2. Min - net tu - gent - li - che_ man,
3. Wol dir, Werlt, - daz_ du_ bist

5

Fl.

Ob.

Son.

Coro picc.

Archi

die min wen - gel_ roe - te, da mit ich die jun - gen_ man an -
min - nec - li - che_ frou - wen! min - ne tuot iu hoch ge - muot un -
al - so freu - den - ri - che! ich wil dir sin un - der - tan durch

9

Fl.

Ob.

Son.

Coro picc.

Archi

ir_ dank der min - nen_ lie - be_ noe - te.
- de lat iuch in ho - hen_ e - ren_ schou - wen.
- din_ lie - be im - mer_ si - cher - li - che.

Figuur 10: deel 8, mm. 1-11

*** **

Deel 8, "Chramer, gip die varwe mir", is één van de minder grootschalige passages uit de *Carmina Burana* (zie figuur 10). De tekst is in Oud-Duits en de eerste strofe van de drie luidt als volgt:

Kramer, geef de rouge hier
die mijn wangen zal kleuren,
opdat ik de jongemannen dwing,
of ze willen of niet, mij te beminnen.

Een volksliedachtige tekst, die in een Duits-romantisch werk als Brahms' *Liebesliederwalzer* niet zou misstaan.

De melodie van de eerste twee regels voldoet aan alle kenmerken van een echt volksliedje: strikt diatonisch; een toonomvang beperkt tot slechts een sext; een duidelijke voorzin en nazin, waarbij de nazin begint met dezelfde melodische formule als de voorzin. De begeleiding voegt niets complicerends toe: twee blazers verdubbelen de melodie, en de strijkers voegen een statisch begeleidingsmotiefje toe. Het enige waarin we herkennen dat we met een moderne compositie van doen hebben, zijn de tonen van de strijkersbegeleiding; de kwint, de sext en het octaaf, zonder basis in de grondtoon, en de toevoeging van sledebellen. Veel van de melodieën uit de *Carmina Burana* zijn volgens hetzelfde principe als "Chramer" gecomponeerd. Ook de melodie van "O Fortuna" is diatonisch en heeft een bereik van slechts een sext. Andere melodieën, die een wat groter bereik hebben, passen toch binnen één (al dan niet modale) toonladder; zie bijvoorbeeld "Veris leta facies" en "Omnia sol temperat". Door de stapsgewijze melodie en de ritmiek die uit lange kettingen van dezelfde notenwaarden bestaan, doen deze melodieën bovendien denken aan het Gregoriaans.

*** **

Ritme is misschien wel het belangrijkste element van Orffs composities. Des te meer valt het op dat de meeste ritmes in de *Carmina Burana* zo eenvoudig zijn. De melodie van "O Fortuna" bijvoorbeeld beweegt zich constant voort in halve noten, met rustpunten op een hele noot aan het eind van een regel. Daartegenaan componeert Orff de ostinato-begeleiding, die het hele stuk lang in achtste noten voorttralt. Andere delen, zoals deel 9 (zie figuur 6), die ook sterk leunen op ritme, hebben ook een zeer eenvoudig basisritme. Zoals wel vaker krijgen de uitzonderingen meer aandacht dan de regel. Zo noemt men vaak deel 22, "Tempus est iocundum", als voorbeeld om de 'jazzinvloeden' in de *Carmina Burana* aan te duiden (zie figuur 12). Dit nummer komt uit het derde 'bedrijf' van het stuk, dat Orff "Cour d'amours" noemt. Deze gestileerde hof der liefde is een plek waarin jongens en meisjes samenkomen om hun hartstochten te bezingen en spelletjes met elkaar te spelen. De vrolijke beurtzangen 20 en 22 zijn de meest 'speelse' delen, in overeenstemming met het karakter van de tekst. 'Virgines' en 'juvenes' zingen elkaar toe en dagen elkaar uit, gedreven door 'novus amor' die hen in dit lentespel bevangt. De instrumentatie van deze delen (zangers, piano's en slagwerk) grijpt terug op de Werfel- en Brechtcantates, een paar jaar eerder geschreven. De muzikale vorm van deel 22 volgt de strofische vorm van de tekst (zie figuur 11).

1e couplet gem. koor	refrein bar. solo	2e couplet vr.koor	refrein sopr. solo + kinderkoor	3e couplet m.koor
8 mm.	6 mm.	8 mm.	6 mm.	8 mm.

refrein bar.solo	4e couplet vr.koor	refrein sopr. solo + kinderkoor	5e couplet gem. koor	refrein tutti
6 mm.	8 mm.	6 mm.	8 mm.	6 mm.

Figuur 11: vormschema deel 22

Orff varieert slechts de vocale bezetting van het refrein en de coupletten, en de dichtheid van de pianoakkoorden in de begeleiding. Ook de dynamische tekens en de tempoaanduidingen variëren, maar de noten blijven exact hetzelfde. Ondanks deze simpliciteit zal het conservatieve deel van het premièrepubliek met dit deel de meeste moeite hebben gehad. Het ademt namelijk een zeer ludieke, niet-klassieke sfeer. Een speelse afwisseling tussen drie-, vier- en vijfdelige maatsoorten wordt nog eens versterkt door gesyncopeerde, bijna jazzy accenten, napikken in het slagwerk en de piano's en een langzaam versnellen op elk refrein, alsof het een uitgeschreven kroeglied betreft. De afwezigheid van 'serieuze' blaas- en strijkinstrumenten en de losbandige tekst (die door Orff ook nog eens in de mond van het kinderkoor wordt gelegd) zal door menigeen als een provocatie zijn opgevat. Echter moet benadrukt worden dat dit deel, samen met nummer 20, in de *Carmina Burana* een uitzondering vormt: de overige delen zijn veel eenvoudiger van ritme.

The musical score for 'deel 22 mm. 2-4' features four staves. The Timpani part starts with a 3/4 measure followed by a 4/4 measure. The Cassa ch. part has a dynamic marking of *p* and *mf*. The Coro part includes the lyrics: "tem-pus est io-cun-dum, o, o, o, o, o vir-gi-nes, o vir-gi-nes". The Pianoforti part has a dynamic marking of *p* and *f sempre martellatissimo*. The score is in G major and 4/4 time.

Figuur 12: deel 22 mm. 2-4

*** **

Door strofische teksten te voorzien van strofische muziek is er per definitie maar een beperkte mogelijkheid om de muziek te laten aansluiten op de tekst. Coupletten met verschillende in-

houd moeten immers op dezelfde muziek klinken. Orff was dan ook vooral in het klinkende aspect van de teksten geïnteresseerd:

“Was mir bewegte, war ausschließlich der mitreißende Rhythmus wie die Bildhaftigkeit dieser Dichtungen und nicht zuletzt die vokalreiche Musikalität und einzigartige Knappheit der lateinische Sprache.”¹²⁷

Hoe weinig de tekst soms te maken heeft met de muziek, is aan de hand van een aantal voorbeelden goed te zien. In deel 5, “Ecce gratum”, klinken de volgende twee coupletten op dezelfde muziek:

illi mens est misera,
qui nec vivit,
nec lascivit
sub Estatus dextera;

de geest is ongelukkig
van hem die niet leeft,
noch uitgelaten is
onder 's Zomers heerschappij;

simus jussu Cypridis
gloriantes
et letantes
pares esse Paridis.

laat ons, Venus' bevel volgend,
juichend
en blij,
gelijk aan Paris zijn.

En in deel 22, “Tempus est iocundum”:

Tempus est iocundum, o virgines,
modo congaudete, vos iuvenes.

Dit is de tijd van vreugde, meisjes,
maakt nu samen plezier, jongens.

Mea me confortat promissio,
mea me deportat negatio.

Mijn belofte maakt me vrolijk,
mijn weigering maakt me somber.

Beide zijn dit teksten die prima aanleiding hadden kunnen geven voor een muzikale zetting vol tegenstellingen tussen droevige en vrolijke muziek. Zo niet bij Orff. Nog extremer is de tekst-muziekrelatie in deel 1, “O Fortuna”. De tekst spreekt hier van de negatieve kracht van het noodlot¹²⁸ en eindigt met de tekst “mecum omnes plangite!” (“klaagt allen met mij!”). Precies op het woord “plangite” (“klaagt”) slaat de harmonie om van mineur naar een triomfantelijk majeur, met trompetfanfares en al. Wat Orff hiermee wil uitdrukken is ongewis (hij heeft zich er zelf niet over uitgelaten), al suggereert Thomas dat dit de triomf van het Noodlot over de mensheid verbeeldt.¹²⁹ In ieder geval is hier de muziek totaal tegengesteld aan de tekst. Omdat de teksten vaak zo weinig van doen hebben met de muziek, is het misschien niet verwonderlijk dat een stuk in het Latijn, met delen die soms wat aan de losbandige kant zijn, toch populair kon worden in nazi-Duitsland. Men kon de muziek gemakkelijk beluisteren zonder over de teksten te hoeven nadenken. Daarbij komt dat, hoewel het overkoepelende thema van de teksten van de *Carmina Burana* de invloed van het Noodlot op de mensheid is, een groot deel van de teksten vrij vrolijk is. De teksten van de scènes “Primo vere”, “Uf dem anger” en “Cour d’amours” (die tezamen meer dan de helft van het stuk beslaan) gaan voornamelijk over de natuur en de liefde en ademen een onbekommerde sfeer.

¹²⁷ Orff 1979, p. 41.

¹²⁸ Bijvoorbeeld: “Sors salutis/ et virtutis/ michi nunc contraria” (“het lot der gezondheid/ en deugd/ hebben zich tegen mij gekeerd”).

¹²⁹ Thomas 1990, p. 208-209.

*** **

Vandaag de dag klinkt Orffs *Carmina Burana* met grote regelmaat in de concertzaal. Ontelbare koren, zowel bestaande uit amateurs als uit professionele zangers, hebben het stuk op hun repertoire genomen. Geënceneerde uitvoeringen zijn echter een zeldzaamheid geworden. Daardoor zouden we bijna vergeten dat Orff het werk als muziektheaterstuk voor in de opera heeft geschreven. Toegegeven, de partituur spreekt van “cantiones profanae” (“wereldlijke gezangen”), maar Orff noemt elders zijn stuk een “Szenischen Kantate”¹³⁰ en een “Bühnenwerk”.¹³¹ Een vernieuwend soort opera dus. Als opera is het werk heel wat meer revolutionair dan als concertstuk. Een opera heeft doorgaans personages, een handeling en een dramatische opbouw. De *Carmina Burana* heeft dat niet. De drie solisten zijn geen karakters, maar worden in de partituur slechts aangeduid met hun stemtype. Zelfs de tenor, die slechts het lied van de gebraden zwaan “Olim lacus colueram” heeft te zingen wordt niet als ‘Cygnus’ aangeduid maar als ‘Tenor’. Het werk heeft geen verhaallijn, maar is een opeenvolging van liederen, dialogen en gezongen spelletjes. Het idee om dit werk in een operahuis als muziektheaterstuk te presenteren geeft blijk van Orffs vernieuwende visie op het theater. In theateraal opzicht is de ‘hoofdpersoon’ van de *Carmina Burana* het koor, dat volgens Orff groot moet zijn (omdat er ook een “coro piccolo” is). Het koor stelt geen nader bepaalde groep van mensen voor, maar is gewoon ‘koor’, of hooguit ‘de massa’ of ‘het volk’. Een enkele keer wordt het koor opgedeeld in groepen, zoals in deel 22, maar in het overgrote deel van het werk treedt het koor als één groep, als één massa op. Scenische uitvoeringen kenmerken zich dan ook voornamelijk door imposante massascènes, niet in de laatste plaats doordat naast minstens honderd zangers op het podium ook nog plaats moet zijn voor dansers, waar de partituur wel niet expliciet, maar door zijn ritmisch georiënteerde muziek en de deeltitels “Tanz” en “Reie” toch impliciet om vraagt. Door de massa (het koor) belangrijker te maken dan het individu (de solisten) geeft Orff blijk van zijn voorkeur voor de mensheid als geheel boven het individu. Door zelfs het hele begrip ‘protagonist’ weg te laten, kan men misschien zelfs spreken van anti-individualisme.

*** **

“O Fortuna”, de omlijsting van de hele *Carmina Burana*, is het belangrijkste ‘massa-deel’ in het werk. Hier is het duidelijkst te zien hoe Orff zijn hoofdpersoon, het koor, behandelt. Het benadrukken van eenheid lijkt belangrijk te zijn: het koor zingt de helft van de tijd unisono, en is altijd homofoon getoonzet. Door de uniforme articulatie die het koor van Orff in acht moet nemen, wordt een machinale klank bereikt, waarmee het rad van Fortuna tot klinken komt. Dat Orff hiermee zijn hoofdpersoon ook tot een machine reduceert, is misschien een brug te ver. Maar het is niet vergezocht te zeggen dat in de belangrijkste delen van Orffs compositie individuele eigenschappen van individuele mensen afwezig zijn. Als we “O Fortuna” naast een citaat van Albrecht Riethmüller leggen, die schrijft dat het nationaal-socialisme “in seinem Kampf gegen den, wie er meinte, Subjektivismus und Individualismus des bürgerlichen 19. Jahrhunderts eine sachliche, überpersönliche, nichtromantische, kollektive und monumentale Musik, die eine Abkehr vom persönlichen Ausdruck erforderte”¹³², dan valt op dat deze kwalificeringen uitstekend op dit deel van toepassing zijn.

¹³⁰ Orff 1979, p. 40.

¹³¹ Orff 1979, p. 38.

¹³² Albrecht Riethmüller, ‘Die Dreißiger Jahre: Eine Dekade kompositorische Ermüdung oder Konsolidierung?’ in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Kassel, 1984, p. 147 en verder. Geciteerd naar Heister & Wolff 1984.

*** **

De *Carmina Burana* is een stuk waarin een aantal zaken is teruggebracht tot een absoluut minimum, en andere zaken juist opvallen door grote overvloedigheid. Van een grote eenvoud zijn de muzikale vormen, de melodieën en de harmonieën. Het werk is opgebouwd uit kleine, eenvoudige motiefjes die een groot aantal keer herhaald worden zonder wezenlijke transformaties te ondergaan. Melodieën zijn simpel en tonaal; harmonieën zijn uiterst eenvoudig maar door toegevoegde akkoordtonen toch modern. Polyfonie is afwezig: er is een melodie en een begeleiding, maar nooit een tegenstem. Eerder nog wordt de melodie weggelaten, waarbij dan alleen een ostinato overblijft. Er zijn nauwelijks scherpe dissonanten. Het ritme speelt, door de nadruk op het slagwerk en door de percussieve schrijfstijl voor de overige instrumenten, een belangrijke rol, maar is overwegend eenvoudig. Een aantal delen echter heeft exotischer ritmes, echter nooit zo ingewikkeld als sommige van Orffs tijdgenoten pleegden te schrijven. Als muziektheaterstuk is de *Carmina Burana* eveneens van een radicale eenvoud, in die zin dat de plot en het drama vrijwel afwezig zijn. Er zijn hoegenaamd geen personages. De muziek is vaak los van de tekst te zien. In kwantitatief opzicht echter laat de *Carmina Burana* het tegenovergestelde zien. De bezetting is groot, en de instrumentatie kenmerkt zich voornamelijk door de verdubbeling van een zeer beperkt aantal stemmen. Het accent ligt op het tutti, op de massa, die de hoofdrol speelt, en dit komt overeen met de wensen van sommige nazi-critici, die vonden dat 'het volk' de hoofdrol moest spelen in een nationaal-socialistische opera. De combinatie van een grote groep die samen tegelijkertijd dezelfde betrekkelijk eenvoudige noten speelt, is het belangrijkste kenmerk van de *Carmina Burana*.

Conclusie

In een cd-recensie van de *Carmina Burana* schrijft Leo Samama: “Kan muziek ‘fout’ zijn? Niet de maker ervan, maar de muziek zelf?”¹³³ Samama blijft het antwoord op de vraag schuldig. In de inleiding heb ik de vraag nog scherper geformuleerd: kan muziek nationaal-socialistisch zijn? Niet de maker ervan, niet de uitvoeringscontext, niet de tekst, maar de muziek zelf? Ik meen dat het antwoord op deze vraag “nee” moet zijn. Om een muziekstuk nationaal-socialistisch te noemen moet er een definitie bestaan van nationaal-socialistische muziek. Uit het tweede hoofdstuk blijkt dat die niet te geven is. In het Duitsland van de jaren '30 en '40 bestond weliswaar een heel arsenaal aan meningen en voorschriften over hoe ‘gewünschte’ muziek moest klinken, wat haar functie moest zijn, wat wel en niet “volkstümlich” was, maar over deze muzikale eigenschappen bestond bepaald geen eenstemmigheid. De losse eigenschappen, of zelfs maar de combinatie ervan, waren bepaald niet uniek voor het nationaal-socialisme. Het is mijns inziens dan ook onmogelijk om, indien gezongen tekst ontbreekt en men de titel van een werk of andere zaken die tot de context van het werk behoren achterwege laat, het verschil te horen tussen een compositie geschreven ter gelegenheid van een nationaal-socialistische partijbijeenkomst en een stuk voor bijvoorbeeld een communistisch volkscongres. De opvallende overeenkomsten tussen de *Carmina Burana* en de *Werkbuchkantaten* geven al aan dat het eerste werk onmogelijk exclusief van extreemrechts gedachtengoed kan getuigen als de stijl zó op een werk met een uitgesproken ‘linkse’ tekst lijkt. Dat de *Carmina Burana* in het laatste stadium van het Derde Rijk zeer populair werd maakt het stuk niet zonder meer nationaal-socialistisch. Dan zouden immers de werken van Wagner en Beethoven ook tot de nazi-muziek gerekend moeten worden.

Om te verklaren waarom het stuk toch geassocieerd wordt met nazi-Duitsland heb ik mij geconcentreerd op de noten. Immers, noch de componist, noch de tekst, noch de context van het stuk geven veel aanleiding om het stuk als zodanig te beschouwen. Zoals in het eerste hoofdstuk is uitgelegd heeft de levenswandel van Orff tijdens de nazi-periode in Duitsland hem een verdacht stempel opgeleverd, maar niemand die zich serieus met het onderwerp heeft beziggehouden heeft ooit sympathieën voor het nazistische gedachtengoed bij hem kunnen ontdekken. De tekst van de *Carmina Burana* heeft geen enkel raakvlak met dit gedachtengoed. Critici die vanuit een nazistische invalshoek de *Carmina Burana* loofden, als ook critici die vanuit een antifascistische invalshoek het stuk probeerden te verwerpen, hebben het stevast over muzikale eigenschappen: over de noten.¹³⁴ Zij hebben het dan over de meeslepende kracht van het werk, de eenvoud (of primitiviteit) van de melodieën, de ritmes en de harmonieën, en over de universaliteit (of massaliteit) van de instrumentatie. De typische muzikale eigenschappen van de *Carmina Burana* zoals die zijn opgesomd in het vierde hoofdstuk zijn met deze kwalificaties in overeenstemming, en voegen nog iets toe: namelijk dat het werk wel degelijk modern was voor zijn tijd vanwege de instrumentatie en de harmonische ‘kruiding’ van in wezen simpele akkoorden. Dit ondanks de duidelijk aanwezige hang van het werk naar de oervormen van de muziek. De belangrijkste conclusie die uit de bestudering van de noten volgt is echter de radicale opvatting over het muziektheater die

¹³³ Leo Samama, ‘Carmina Burana: lot, leven en liefde’ 1988. Het artikel staat op Samama’s persoonlijke website: www.leosamama.nl/Orff_Carmina_Burana.doc.

¹³⁴ Hier moet ik een zeker voorbehoud maken. Binnen het kader van deze scriptie was het niet mogelijk om in Duitsland onderzoek naar originele bronnen (recensies van de première en dergelijke) te doen. Een vollediger overzicht van de meningen over de *Carmina Burana* van nationaal-socialistische en niet-nationaal-socialistische critici in nazi-Duitsland zou voor een genuanceerder en beter onderbouwd derde hoofdstuk kunnen zorgen.

Orff in de *Carmina Burana* laat zien. Massaliteit is in het concept van het werk de belangrijkste term, terwijl eenvoud (of minder positief gesteld: simplisme) een goede tweede is. Het individu is vrijwel afwezig, net als het drama. Het is niet zo dat de menselijkheid in de *Carmina Burana* achterwege is gelaten; het is wel zo dat wat men meestal als eerste associeert met menselijkheid, namelijk emotie en individuele karakters, is vervangen door archetypen als 'noodlot', 'ontluikende liefde' en 'spel'. Het ligt voor de hand om vanuit deze bevindingen te stellen dat de *Carmina Burana* misschien niet een nationaal-socialistisch, maar dan toch zeker een totalitair muziekstuk is. Dit voert echter te ver, al was het maar omdat het dat vanuit het gezichtspunt van velen (bijvoorbeeld de componist, maar bijvoorbeeld ook reclamemakers die het stuk gebruiken voor een commercial, of samenstellers van 'best of classical music'-cd's) niet is. Het enige dat we kunnen concluderen is dat belangrijke muzikale eigenschappen van de *Carmina Burana* opvallende gelijkenissen vertonen met de ideologie van de totalitaire stromingen in de twintigste eeuw.

Op dit punt wil ik terugkomen op Samama's vraag of muziek 'fout' kan zijn. Wat fout en wat goed is, ligt natuurlijk verankerd in de normen en waarden van de maatschappij waarin we leven. Ik denk dat de *Carmina Burana*, gezien vanuit onze naoorlogse, westerse, geïndividualiseerde maatschappij, dicht in de buurt komt van een 'fout' muziekstuk — althans, binnen de vraagstelling van Samama. Dit omdat het werk refereert aan bepaalde menselijke eigenschappen waaraan wij tegenwoordig niet graag herinnerd worden: namelijk onze neiging om in een massa op te gaan; om gevoelig te zijn voor een simplistische boodschap waar we niet meer over hoeven na te denken; om onszelf sterk te voelen als grote groep; om kuddedier te zijn. Deze menselijke eigenschappen zijn precies die eigenschappen waarvan de totalitaire politieke stromingen in de twintigste eeuw gebruik hebben gemaakt, en die tot de grote catastrofe van de Tweede Wereldoorlog hebben geleid. Een kunstwerk als 'fout' bestempelen is natuurlijk zeer gevaarlijk. Het woordje 'fout' mag dan ook vooral niet zonder aanhalingstekens worden geschreven, omdat het geen afbreuk doet aan de kwaliteit van het stuk, maar ook omdat het geen algemeen geldig oordeel is. Erkende meesterwerken als een *Sacre du printemps* en een *Leningrad-symfonie* zijn op hun manier evengoed 'fout' omdat ze gevoelens en ideeën verklanken die wij tegenwoordig fout vinden. Het is dan ook onzinnig om het uitvoeren van 'foute' stukken te veroordelen (zoals in het geval van de *Carmina Burana* regelmatig gebeurt) alleen omdat het foute muziek zou zijn. Dat zou het ontkennen van slechte eigenschappen in de mens zijn. En zijn deze slechte eigenschappen niet al eeuwenlang door kunstenaars veel interessanter gevonden dan de goede eigenschappen?

Lag het in de intentie van Orff om een 'fout' stuk te schrijven? Uiteraard niet: de enige reden waarom het stuk nu 'fout' genoemd kan worden, is omdat onze opvattingen over wat goede en slechte eigenschappen in de mens zijn, zijn veranderd. Orff wilde terug naar de eenvoud in de muziek, terug naar de oervormen van het theater. Dat hij daarbij een voorkeur voor massale instrumentaties voegde, maakt dat het stuk ons nu anti-individualistisch aandoet, temeer omdat het geschreven werd en populair werd in een periode waarin anti-individualisme zulke inhumane gevolgen had.

Literatuur

- Brinkmann, Reinhold, 'The Distorted Sublime: Music and National Socialist Ideology – a Sketch' in *Music and Nazism* (Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller, eds.) p. 43-63. Laaber, Laaber, 2003.
- Dahlhaus, Carl, 'Den Notlügen auf der Spur: Fred K. Priebergs Chronik der Musik im NS-Staat' in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 februari 1982. Recensie van Prieberg 1982.
- Dcamp, Richard M., *The Drama of Carl Orff: From 'unerwünscht' to Post-modernity*. PhD diss. University of Iowa, 1995.
- Dennis, David B., 'Michael H. Kater, "Carl Orff im Dritten Reich,"' in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* vol. 43 (1995), p. 1-35.
- Eberle, Gottfried, 'Hans Pfitzner – Präfaschistische Tendenzen in seinem ästhetischen und politischen Denken' in Hanns-Werner Heister & Hans-Günter Klein (eds.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main, Fischer, 1984, p. 136-143.
- Ferguson, Marijke, 'Orff's Carmina Burana als 'klanktopos'' in *Mens en melodie* vol. 47 (1992), p. 220.
- Gersdorf, Lilo, *Carl Orff*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986. Nieuwe editie van het origineel uit 1981.
- Goebbels, Joseph (ed. Elke Fröhlich), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 2: Diktate 1941-1945*. München, Saur, 1993-96. Vol. 13 (1995).
- Heister, Hans-Werner & Jochem Wolff, 'Macht und Schicksal: Klassik, Fanfaren, höhere Durchhaltemusik' in *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland* (Hans-Werner Heister & Hans-Günter Klein, eds.). Frankfurt am Main, Fischer, 1984, p. 115-125.
- Jans, Hans Jürg, 'Behind the Scenes: Composer Institutes and the Semblance of Censorship' in *The Musical Quarterly* vol. 84 (2000), p. 696-704. Onderdeel van de discussie tussen Kater en het Carl Orff Zentrum München.
- Kater, Michael H., 'Carl Orff im Dritten Reich' in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* vol. 43 (1995), p. 1-35.
- Kater, Michael H., *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York, Oxford University Press, 1997.
- Kater, Michael H., *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. New York, Oxford University Press, 2000. Hoofdstuk 5: 'Carl Orff: Man of Legend', p. 111-143.
- Klein, Hans-Günter, 'Viel Konformität und wenig Verweigerung: Zur Komposition neuer Opern 1933-1944' in *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland* (Hans-Werner Heister & Hans-Günter Klein, eds.). Frankfurt am Main, Fischer, 1984, p. 145-162.
- Klement, Udo, *Das Musiktheater Carl Orffs*. PhD diss. Karl-Marx-Universität Leipzig, 1969.
- Kowalke, Kim H., 'Burying the Past: Carl Orff and His Brecht Connection' in *The Musical Quarterly* vol. 84 (2000), p. 58-83.
- La Motte, Diether de, 'Carl Orff: Darf Musik 1936 so einfach sein?' in *Provokacija v glasbe/Provokation in der Musik*. Ljubljana, Ljubljana Festival, 1993.
- Levi, Erik, *Music in the Third Reich*. Basingstoke, McMillan, 1994.
- Liess, Andreas, *Carl Orff: Idee und Werk*. Zürich, Atlantis, 1955.
- Meyer, Michael, *The Politics of Music in the Third Reich*. New York, Peter Lang, 1991.
- Monod, David, 'Verklärte Nacht: Denazifying Musicians Under American Control' in *Music and Nazism* (Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller, eds.) p. 292-314. Laaber, Laaber, 2003.
- Opitz, Reinhard, 'Über Entstehung und Verhinderung von Faschismus' in *Das Argument* vol. 87, p. 543-603. Berlijn, Argument-Verlag, 1984.

- Orff, Carl (Franz Willnauer, ed.), *Carmina Burana von Carl Orff: Entstehung – Wirkung – Text*. München, Piper, 1995.
- Orff, Carl & Michel Hofmann (Frohmut Dangel-Hofmann, ed.), *Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*. Tutzing, Schneider, 1990.
- Orff, Carl, *Carl Orff und sein Werk: Dokumentation* (8 delen). Tutzing: Schneider, 1979. Vol. IV: 'Trionfi: Carmina Burana – Catulli Carmina – Trionfo di Afrodite'.
- Orff, Carl, 'Hier fange ich an!: Ein Gespräch mit Wolfgang Seifert: 1970' in Carl Orff (Franz Willnauer, ed.), *Carmina Burana von Carl Orff: Entstehung - Wirkung - Text*. Mainz, Schott, 1995, p. 88-89.
- Priberg, Fred K., *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main, Fischer, 1982.
- Rockwell, John, 'Going Beyond Carmina Burana, and Beyond Orff's Stigma' in *New York Times*, 5 december 2003, p. E6.
- Schubert, Giselher, 'The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music' in *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933-1945* (Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller, eds.). Laaber, Laaber, 2003, p. 64-74.
- Sponheuer, Bernd, 'The National Socialist Discussion on the 'German Quality' in Music' in *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933-1945* (Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller, eds.). Laaber, Laaber, 2003, p. 32-42.
- Stenzl, Jürg, 'Im Reich der Musik: Heinrich Sutermeister und Carl Orff zwischen 1935 und 1945' in *Musik und Ästhetik* vol. 5 (2001) nr. 20, p. 44-66.
- Stein, Jack M., 'Carmina Burana and Carl Orff' in *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* (...) vol. 69 (1977), p. 121.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*. Oxford, Oxford University Press, 2005. Vol. 4: 'The Early Twentieth Century'.
- Taruskin, Richard, 'Orff's Musical and Moral Failings' in *New York Times*, 6 mei 2001, Arts and Leisure Desk p. 1.
- Thomas, Werner, 'C. Orff: Carmina Burana' in *Werkanalyse in Beispielen*. Regensburg, Bosse, 1986.
- Thomas, Werner, "'Trionfo" oder Konsum?: Werkidee und Rezeptionspraxis von Carl Orffs "Carmina Burana"' in *International Journal of Musicology* vol. 1 (1992), p. 245-272.
- Thomas, Werner, 'Werkanalyse - Die Szene' 1990 in Carl Orff (Franz Willnauer, ed.), *Carmina Burana von Carl Orff: Entstehung - Wirkung - text*. Mainz, Schott, 1995, p. 205-209.
- Thomas, Werner, "'Fortuna hatte es gut mit mir gemeint...": Zur Entstehung und Wirkung der Carmina Burana' in Carl Orff (inleiding Hartmut Schaefer & Werner Thomas), *Carmina Burana: Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*. Mainz, Schott, 1997.
- Walter, Michael, *Hitler in der Oper: Deutsches Musikleben 1919-1945*. Stuttgart, Metzler, 1995.
- Wulf, Joseph, *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation*. Gütersloh, Sigbert Mohn, 1963.
- Gebruikte partituur: Carl Orff (inleiding Werner Thomas, gedateerd 1981), *Carmina Burana: Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*. Londen, Eulenburg, s.d. Herdruk van Schotts uitgave uit 1965.