

## Bewerkingen van muziek

In de afgelopen eeuwen was er een dynamiek in de waardering dan wel afwijzing van bewerkingen van muziek. Middeleeuwse troubadours en minstrelen speelden vaak in een meester-leerling verband. Zij gebruikten composities van elkaar en varieerden naar hartenlust. Tussen adellijke of kerkelijke hoven die musici (in dienst) hadden, bestond rivaliteit omtrent de uitvoeringen. Vertolkingen op andere plaatsen werden soms verboden of verhinderd. Daarnaast werd echter een (universeel) muziekschrift ontwikkeld met onder andere als doel om kerkelijke muziek op verschillende plaatsen gelijkluidend te kunnen uitvoeren. Tot in de renaissance werd vaak muziek bewerkt voor het aanpassen aan individuele instrumenten die toen nog vrij specifiek in stemming en toonbereik waren. Een aspect dat gaandeweg belangrijker werd was de bepaling van intellectueel en commercieel eigendom van composities; zijn ze eigendom van de componist, diens broodheer dan wel opdrachtgever of van de uitgever? Halverwege de barok komt er wat structuur in deze kwesties. Toen klavierinstrumenten algemeen beschikbaar kwamen werd daar zeer veel muziek voor geschreven en bewerkt. In de klassieke tijd werd het gewoonte om composities met een grote bezetting (opera's en symfonieën) te bewerken voor een kleiner ensemble (bijvoorbeeld een blaasoctet of 'Harmoniemusik'). Zo kon die muziek tevens worden uitgevoerd op locaties die niet beschikten over uitgebreide faciliteiten. Ook nu nog zijn de meeste bewerkingen van muziek her-instrumentaties. Het uitwerken van auteursrecht in een wet gebeurt vanaf het begin van de achttiende eeuw (Engeland, Statute of Anne, 1710). In Nederland komt er pas in het jaar 1817 de eerste serieuze Nederlandse wetgeving voor auteursrecht, na de Boekenwet (1803) en de wetten van de Franse bezetters. De huidige wet staat op het www: <http://wetten.overheid.nl/BWBR0001886/>

Het zou artistiek gezien misschien ideaal zijn als een componist bij het componeren, het realiseren van muzikale vondsten, niet wordt gedictieerd door beschikbare of gekozen instrumentatie. In de praktijk is dit echter juist wél het geval. Het liefst zal een componist een instrumentatie kiezen waarmee hij zijn vondsten zo goed mogelijk kan realiseren. Maar zodra vaststaat welke de te gebruiken instrumenten zijn, vormt dat tegelijk een beperking. Dan moet de componist zijn muzikale vondsten in de mal gieten van dat beschikbare of gekozen instrumentarium. Die beperking van de artistieke uitdrukkingmogelijkheden geldt zowel voor de componist als voor de bewerker. Alleen hun muzikale bekwaamheid bepaalt steeds of desondanks een meesterwerk kan ontstaan. Er zijn componisten en bewerkers die een blinde voorkeur hebben voor bepaalde instrumentatie (4 hoorns, 4 saxofoons, 4 strijkers, piano, symfonieorkest etc. ☺).

Veel bewerkingen kunnen overigens de toets der kritiek niet doorstaan, zeker met het beschikbaar komen van gebruiksvriendelijke software voor muzieknotatie. Het schuiven met noten is dan weliswaar een eenvoudige administratieve routine geworden, maar het scheppen van de structuur en samenhang die noten tot muziek maakt, vereist muzikaal en artistiek vakmanschap en dat is heel wat anders. Soms wordt muziek in bewerkingen opzettelijk versimpeld om het speelbaar te maken voor leerlingen of amateurs. Voor die toepassing lijkt me zo'n bewerking goed te verdedigen.

Het is niet realistisch om bewerkingen van muziek snobistisch af te wijzen door alleen het origineel artistiek te verheerlijken. De grootste deskundigen op dit terrein (alle topcomponisten) hebben bewerkingen gemaakt, van zowel hun eigen muziek als die van anderen. De geschiedenis heeft bewezen dat de kwaliteit van de muziek daar zeker niet onder hoeft te lijden. Talloze bewerkingen hebben wereldwijd een gewaardeerde plaats gevonden op de belangrijkste podia. Daarnaast zal er interesse blijven voor de oorspronkelijke versie van een werk zoals de pianoversie van 'Schilderijen van een tentoonstelling'; een meesterwerk blijft een meesterwerk. Binnen de wettelijke termijn daarvoor (70 jaar na overlijden) kan alleen de componist (of diens erfgenamen) toestemming geven voor een bewerking.

Hieronder staan drie markante voorbeelden van bekende en redelijk geslaagde bewerkingen.

**Antonín Dvořák** (1841-1904) schreef in september van het jaar 1873 een Serenade voor een octet van klarinet, fagot, hoorn, 2 violen, altviool, contrabas en piano. Deze compositie werd in de Dvořák thematische catalogus van Jarmil Michael Burghauser (1921–1997) opgenomen met volgnummer B36. Volgens Otakar Šourek (1883-1956), de schoonvader van Burghauser en opsteller van de eerste catalogus van het werk van Dvořák, heeft de componist zelf de bladmuziek hiervan helaas vernietigd. In die periode heeft Dvořák een aantal werken vernietigd waar hij toen niet tevreden over was. Sommige daarvan heeft hij later opnieuw gebruikt, o.a. uit kopieën die bij een vriend waren achtergebleven. In het jaar 1875 schreef Dvořák zijn opus nummer 22, de fameuze Serenade voor strijkers (Burghauser gaf deze serenade het volgnummer B52 mee). Opmerkelijk is dat het openingsthema van deze serenade naadloos past op de natuurtonen van de E-hoorn. Voor dat instrument had hij al vaker geschreven, ook wellicht in de serenade B36. Dat zou echt als een hemelse echo uit de Boheemse wouden hebben geklonken:

Moderato

Horn in E



Mede omdat Dvořák zijn Serenade opus 22 in recordtijd heeft geschreven, kon het gerucht ontstaan dat hij daarvoor op zijn minst enig materiaal uit de Serenade B36 heeft gebruikt. Op een vraag hierover aan Kateřina Nová, directeur van het Antonin Dvořák Museum in Praag en auteur van het voorwoord bij de nieuwe uitgave van Opus 22 (Bärenreiter 2016), antwoordde zij dat de connectie tussen B36 en B52 niet kan worden bewezen, omdat het manuscript van B36 is vernietigd.

**SERENÁDA** 1

SERENATA

I

ANTONÍN DVOŘÁK, OP. 22  
(1841–1904)

Moderato



Volgens mij klinken de muzikale vondsten van het verloren gegane octet B36 nu nog dagelijks wereldwijd en ontelbaar vaak. We moeten Dvořák erg dankbaar zijn voor deze fantastische bewerking.

**Modeste Moussorgski** (1839-1881) schreef zijn ‘Schilderijen van een tentoonstelling’ in 1874 voor pianosolo. Hij was een van de leden van het Machtige Hoopje met Mili Balakirev, Alexander Borodin, César Cui en Nikolai Rimski-Korsakov. Zij bestudeerden in dit verband elkaars muziek en die van de grote componisten van die tijd. Van dit illustere vijftal had alleen Balakirev een muzikale

opleiding genoten. Zij maakten vrijelijk bewerkingen van elkaars composities en die werden dan ook weer tegen het licht gehouden. In de bewerking voor piano die Rimski-Korsakov van de ‘Schilderijen’ maakte (1886), werden bijvoorbeeld in enkele passages harmonieën gekuist omdat daar volgens hem fouten in zaten. Terugkijkend kan men daar vraagtekens bij zetten. Behalve voor piano werd het werk al spoedig bewerkt voor orkest, o.a. door Mikhail Tushmalov (1891), Henry Wood (1915), Leo Funtek (1922), Maurice Ravel (1922), Giuseppe Becce (1922), Leonidas Leonardi (1924), Lucien Cailliet (1937), Leopold Stokowski (1939), Walter Goehr (1942) en Sergei Gorchakov (1954). Met uitzondering van Stokowski gebruikten ze alle de pianoversie van Rimski-Korsakov als uitgangspunt. Inmiddels zijn er bewerkingen van het werk gemaakt voor de meest obscure bezettingen, ongetwijfeld alle geïnspireerd door de geweldige zeggingskracht van de originele muziek. De meest gespeelde versie, favoriet bij topdirigenten en een breed publiek, is de versie voor groot orkest van Maurice Ravel. Hij maakt geraffineerd gebruik van alle mogelijkheden van een orkest om de vele muzikale details van de muziek van Moussorgski te verklanken. Deze bewerking staat op het programma van de beste orkesten wereldwijd.

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) schreef drie serenades voor blazers. Twee hebben een bezetting van de toen populaire ‘Harmoniemusik’ (2 hobo’s, 2 klarinetten, 2 fagotten en 2 hoorns): de vierdelige Serenade in C-klein (KV 388) en de vijfdelige Serenade in Es (KV 375). Zijn grootste serenade voor blazers is de Gran Partita in Bes (KV 361), waarvoor Mozart twee bassethoorns, twee extra hoorns en contrafagot/contrabas toevoegde aan de Harmoniemusik. Hij schreef het zevendelige werk in Wenen in 1781-1782. Het zesde deel daarvan is een thema met variaties en dat is een bewerking van het tweede deel van het Fluitkwartet in C (KV 285b), dat Mozart vier jaar eerder schreef in Mannheim van december 1777 tot februari 1778.

*THEMA*  
Andantino

The image shows a musical score for the 'THEMA' section of the Gran Partita in Bes, KV 361, by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is for four parts: Flauto (Flute), Violino (Violin), Viola, and Basso (Bass). The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics range from piano (p) to crescendo (cresc.). The music is in 3/4 time and features a melodic theme with various ornaments and phrasing.

Met die zeer geslaagde bewerking is zijn Gran Partita een meesterwerk in alle aspecten, magistraal in omvang en muzikale diepgang. Daarna heeft Mozart nog materiaal uit de Gran Partita gebruikt voor zijn strijkkwintet KV 46.

Een brede appreciatie van een muziekstuk wordt niet bepaald door het feit of het al dan niet een bewerking is, maar door de kwaliteit van het resultaat.

Andelst, 2017

Met dank aan Mariëlle Polman voor het kritisch commentaar.