

Academiejaar 2014-2015

George Gershwins Porgy & Bess (1935):

De waardevolle elementen en overlevingsmechanismen.

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,

voor het verkrijgen van de graad van Master,

door Nathalie Hamelton

Promotor: Prof. Dr. Francis Maes

1. Dankwoord

Mijn studie van Porgy & Bess had ik niet degelijk kunnen uitvoeren zonder de hulp van volgende mensen. Eerst en vooral wens ik mijn promotor Prof. Dr. Francis Maes te bedanken. Enerzijds voor het ideale onderwerpsvoorstel, anderzijds voor zijn frisse kijk en geduld tijdens het schrijfproces. Dankzij zijn enthousiasme heb ik steeds met plezier aan deze masterproef gewerkt.

Uiteraard was zijn academische input van onschatbare waarde. Aangezien ik bij aanvang van dit onderzoek eerder iets van jazz dan van opera afwist, was zijn kennis van de operatraditie onontbeerlijk om de hybride opera Porgy & Bess te onderzoeken.

De Universiteit Gent bood een stimulerend onderzoeksklimaat: Ten eerste voorzag de bibliotheek van de Musicologie in theoretische en inspirerende boeken om op verder te bouwen. Ten tweede maakt de structuur van de richting het mogelijk om keuzevakken op te nemen buiten de eigen richting en school. Zo kon ik een pakket van uiteenlopende relevante vakken samenstellen. ‘Geschiedenis en Cultuur van de Angelsaksische Landen’ kon ik opnemen binnen de Universiteit gent.

Aan de Hogeschool Gent, meer bepaald aan het Gentse Conservatorium volgde ik ‘Jazzgeschiedenis’, ‘Partituuranalyse in jazz’ en ‘Jazzharmonie. Ik wil daarom ook Wendy Cocquyt en de docenten Maarten Weyler, Leon Lhoëst en Frederik Goossens bedanken voor hun flexibiliteit en hun ambitie om mij iets bij te brengen. Hun alternatieve ideeën en complementaire kennis bleken bijzonder nuttig.

Extra informatiekanalen waren de Bibliotheek van de Stad Gent en de muziekbibliotheek ALMO. Dankzij deze laatste kon ik de complete operapartituur van Porgy & Bess inkijken. Ik bracht meerdere dagen kosteloos door in hun kantoor.

Benjamien Lycke was van bij de start van het onderzoek betrokken. We hadden samen het plan opgevat om de opera, of een nieuw stuk dat erop geïnspireerd kon zijn, op te voeren. Jammer genoeg werd dit idee (nog) geen werkelijkheid. We hielden er interessante gesprekken en concrete input voor deze masterproef aan over. Zo werden onze ideeën over de plaats van Porgy & Bess in het hedendaagse operalandschap en de artistiek waardevolle elementen in dit onderzoek verwerkt. Ook Mien Bogaert, bevriend musicoloog, librettist en student in operaregie, liet zijn licht schijnen over het werk.

Ten slotte wil ik mijn persoonlijke entourage bedanken. Mijn moeder, Aafje Van Hoecke, verraste mij met een ticket voor de meest bekende Porgy & Bess-aria’s in de Vlaamse Opera van Gent: Ik kon eindelijk een live-uitvoering meemaken van aria’s uit Porgy & Bess. De muzikanten van het Symfonieorkest Vlaanderen, waaronder mijn stiefvader Korneel Taeckens, begeleidden de *award winning* bariton Sir Willard White als Porgy, die in 1976 een *Grammy* won voor zijn vertolking van Porgy.

Ik mag ook deze mensen niet vergeten: Dankzij de steun van Christophe Meert, Delphine Vincent, Claudia Callebaut, Liese Lattrez en Justine De Kerf kon ik het schrijfproces in alle rust uitvoeren.

Wie mijn contacteren wil voor extra informatie, of de inzage of beluistering van bronnen, kan dat doen via volgende gegevens:

e-mail: nathaliehamelton@hotmail.com

telefoon: +32486 150 965

1. Inhoudsopgave

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Dankwoord 2. Inhoudsopgave 3. Begrip van de tekst    1. Gebruikte afkortingen    2. Leenwoorden en -concepten 4. Inleiding    1. Voorstelling van het onderwerp    2. Motivatie bij de keuze van het onderwerp    3. Status quaestionis    4. Vraagstelling en doelstelling    5. Afbakening van het onderwerp    6. Onderzoeksmethodologie 5. Corpus    1. George Gershwin       1. Leven en werk    2. Wat voorafging aan Porgy & Bess       1. Muzikale invloeden       2. Precedenten       3. De roman *‘Porgy’*       4. Het theaterstuk *‘Porgy’*    3. Porgy & Bess       1. De opera       2. Verwerking       3. De discussie: Opera of jazz?    4. Twee opvoeringscontexten en paradigma’s: opera en jazz       1. Porgy & Bess in de klassieke muziekwereld       2. Jazz als levenselixir       3. Analyse en vergelijking van een lied: *‘It Ain’t Necessarily So’*          1. Partituur en repetitie-opname uit 1935          2. Eigentijdse opname uit 1935          3. Hedendaagse opname uit 2014    5. Functie en betekenis van muziek       1. De kracht van de liederen       2. De functionele en geladen zang van *Gullah Negroes*    6. Hypothetische opvoering       1. De bühne van zwarte personages is niet per se van zwarte zangers       2. Tijdloze thema’s: moraliteit vanuit een pastoraal en geïsoleerd leven       3. Een hedendaags dramaturgische concept       4. Nieuwe muziek met nieuwe muzikale invloeden    7. De auteursrechtelijke situatie       1. Internationaal auteursrecht       2. Problematisch: studie en opvoeringen 6. Besluit 7. Bibliografie    1. Boeken    2. Artikels    3. URL’s    4. Partituren    5. Muziek    6. Films    7. Afbeeldingen 8. Bijlagen (aparte bundel) |  |

1. Begrip van de tekst
   1. Gebruikte afkortingen

o.a. onder andere

i.s.m. in samenwerking met

a.d.h.v. aan de hand van

fig. figuur

VSA Verenigde Staten van Amerika

USSR Unie van Socialistische Sovjetrepublieken of Sovjetunie

* 1. Leenwoorden en -concepten

labelen figuurlijk: een etiket op iets plaatsen vb. als jazz labelen

label (1) figuurlijk: een etiket, als in een etiket van een bepaald genre vb. jazz-label

label (2) letterlijk: een muziekuitgeverij vb. het label *Decca Records*

switch een overschakeling vb. de switch naar een ander genre in een nummer

*jazzy* iets doet aan als jazz, is pittig of swingt vb. een *jazzy* nummer

*jazziness* de kwaliteit van jazz in muziek vb. de *jazziness* van een zangstijl

jam een onvoorbereid samenspel tussen muzikanten vb. Ik ga naar een jam, zonder mijn partituren.

*down to earth* een nuchterige denk- of leefwijze vb. Die man is *down to earth.*

*low profile* Een persoon of object pretendeert niet van zeer belangrijk te zijn. vb. Mijn nieuw album is *low profile* en hoeft de mensen niet te overdonderen*.*

*on demand* de dienst om virtuele producten op te vragen op eender welk tijdstip vb. de *on demand* diensten van Telenet

onlinegeconnecteerd of verkregen op het internet vb. Ik bestel een mp3 online.

*- streaming* virtuele producten consumeren op eender welk tijdstip, zonder ze op te slaan op een apparaatvb. *Stream* jij die tv-serie ook *online*?

*- download* virtuele producten opvragen op het internet, door ze op te slaan op een apparaat vb. Ik download mijn muziek, zodat ik ze overal kan beluisteren zonder internetverbinding.

1. Inleiding
   1. Voorstelling van het onderwerp

George Gershwin (1898-1937) was een Joods-Amerikaanse componist die bekend stond voor het schrijven van licht verteerbare jazz-nummers met prachtige melodieën. In zijn gevarieerde loopbaan schreef hij ook eclectische klassieke stukken, *Broadway musicals* en muzikale films. Gershwin was steeds populair bij het grote publiek.[[1]](#footnote-1)

Reeds in de jaren 1920 koesterde hij de ambitie om jazz en volksmuziek geliefd te maken bij de elite. Jazz kon volgens hem ook in een serieuze vorm succes oogsten. In 1935 ging de jazzopera Porgy & Bess in première: een opera over een geïsoleerde zwarte gemeenschap van *Gullah Negroes* in het Amerikaanse *Charleston* in *South Carolina*. Naar zijn mening was hij geslaagd in zijn opzet. Porgy & Bess was een serieus en authentiek kunstwerk.[[2]](#footnote-2)

Gershwin haalde zijn inspiratie bij de roman *‘Porgy’* (1925) van DuBose Heyward (1885-1940). George schreef de operaversie samen met Heyward en zijn eigen broer, Ira Gershwin (1896-1983). Ira was de trouwe tekstenschrijver van Georges jazz-nummers.[[3]](#footnote-3)

De door jazz en volksmuziek geïnspireerde opera lag van bij haar ontstaan onder vuur. Betreffende allerlei lagen van het werk woedden er discussies. Desalniettemin werd het een iconisch Amerikaans werk, dat nog steeds door veel muziekliefhebbers gekend is, zij het vaak via afgeleide werken.

Vorig jaar schreef ik mijn bachelorproef met titel: *‘George Gershwins Porgy & Bess: De waardevolle elementen van de ‘jazzopera’ ter discussie.’* Het onderzoek belichtte de gelaagdheid van de opera en de kritieken die het werk moest verduren. De waardevolle elementen die ik naar voor wou schuiven konden echter een grondigere analyse verdragen. Vooral de zin om mij te verdiepen in de muzikale inhoud en diens verwerking doorheen de twintigste eeuw vormde de motivatie om mijn masterproef als een vervolg op te vatten.

Mijn waardebepaling gaf geen inzicht hoe het operawerk een stille dood kon vermijden. Prachtige werken kunnen ondanks hun esthetische waarde het onderspit delven door externe factoren. Ik tracht daarom te verklaren hoe Porgy & Bess de tand des tijds heeft kunnen doorstaan. De externe factoren in de geschiedenis van Porgy & Bess gaven namelijk geen wind mee.

Ten eerste kwam er hevige tegenstand van muziekcritici en academici, die het werk ofwel niet kwalitatief ofwel niet politiek correct achtten (om het met een anachronisme te zeggen). De geplogenheden van de *copyright law* (de Amerikaanse auteurswet) vormden een tweede barrière voor het succes van de opera.

Zowel afgeleide klassieke werken als jazz-opnames zagen na de première van 1935 het licht. Vooral dankzij talloze opnames van *jazz-standards[[4]](#footnote-4)*, die ontsproten aan de opera-aria’s, werden deze beide weerstanden overkomen. De jazztraditie stond voor het grootste deel van de twintigste eeuw lijnrecht tegenover het klassieke opvoeringsparadigma. Het vormde mijns inziens het levenselixir voor Porgy & Bess: niet ondanks, maar net dankzij.[[5]](#footnote-5)

* 1. Motivatie bij de keuze van het onderwerp

Mijn eerste kennismaking met de opera gebeurde, zoals bij vele muziekliefhebbers, via de alom bekende *jazz-standards* *‘Summertime’* en *‘It Ain’t Necessarily So’.* Deze originele opera-aria’s uit Porgy & Bess kregen in de loop van de twintigste eeuw de status van een losstaande *song*, en lieten de opera in de schaduw staan, althans buiten de Verenigde Staten. Het was professor Maes die mij de opera leerde kennen. De oorspronkelijke context van deze liederen intrigeerde mij meteen.

Porgy & Bess heeft als studieobject, los van de muzikale schoonheid, een zekere aantrekkingskracht omdat het werk zo veelbesproken is. Na decennia van discussie, vraagt het werk op vele vlakken om een eenduidig antwoord. Uiteraard bestaat dé juiste lezing of uitvoering niet. Toch is een kritische lezing van het werk in zijn geheel welkom.

Kritische teksten beperkten zich namelijk dikwijls tot één niveau of domein. Het is logisch dat een recensent of onderzoeker één deelonderwerp onder de loep neemt, aangezien die vertrekt vanuit zijn specialistisch referentiekader. Vanuit artistiek oogpunt is dat echter minder evident of nuttig.

Door een artistieke logica te hanteren en aandacht te hebben voor de ontstaanscontext én actuele opvoeringscontext kan er een nieuwe lezing gecreëerd worden van Porgy & Bess als geheel. Een hedendaagse enscenering moet zich namelijk steeds vergewissen van de intertekstualiteit en gelaagdheid van een werk. Vanuit de tegenstelling met academische lezingen startte ik mijn onderzoek. Mijn bachelor- en masterproef werden opgevat als een ondersteunend werk voor een hypothetische opvoering van Porgy & Bess.

Ten eerste is een nieuwe, complete lezing van Porgy & Bess welkom als antwoord op vele discussies. Vervolgens kunnen de waardevolle elementen als leerschool gezien worden voor nieuwe werken. De timing kan niet beter zijn: De hedendaagse operawereld is op zoek naar een nieuwe stijl of experiment dat tegelijker tijd een groot publiek bereikt. Dit is deels te verklaren doordat de subsidies voor cultuur slinken en de relevantie van intellectuele kunst vaker in twijfel wordt getrokken.

Porgy & Bess biedt daarom goede stof tot nadenken. Het oorspronkelijke werk en de afgeleide muziekstukken werden namelijk gesmaakt door een groot publiek. Nochtans is het een werk van experimentele kruisbestuiving. De opera mengt allerlei muziekgenres, -vormen en opvoeringscontexten en incorporeert elementen uit de hoge en lage muziekcultuur.

De jazzwereld omhelsde het oorspronkelijke werk snel: Jazzmuzikanten namen hun eigen versies op van de opera-aria’s of gingen experimenteel te werk met de muzikale elementen. Op een organische wijze ontstond hét promo-*tool* bij uitstek.

Eén van mijn vragen is of nieuwe opera’s, of zelfs hedendaagse opvoeringen van oude opera’s, baat zouden hebben bij improvisatie en een vrije interpretatie van composities. In jazz is de vernieuwende toevoeging van een muzikant essentieel. Deze eigenschap van de speelmethode bleek een deur te openen naar het operawerk. Die deur werd tot nu toe platgelopen.[[6]](#footnote-6)

* 1. Status quaestionis

Er is voldoende informatie voorhanden als het om George Gershwins leven, werk en muzikale invloeden gaat. Het is geweten welke opleiding George mocht genieten, met welke muzikanten hij heeft samengewerkt en onder welke omstandigheden hij elk werk creëerde. We kunnen bijvoorbeeld met zekerheid zeggen dat hij beïnvloed werd door de state of the art jazz in zijn thuisstad New York. De muzikale aanloop naar Porgy & Bess is evenzeer mooi in kaart te brengen.[[7]](#footnote-7)

De vele biografische boeken die deze informatie bundelen staan te schitteren tegenover slechts een paar musicologische werken. Porgy & Bess is één keer onder de loep genomen door een musicoloog, Gilbert E. Steve genaamd. Hij wist ons te vertellen hoe de musicologische structuur van Porgy & Bess en Gershwins veelgebruikte motieven in elkaar zaten.[[8]](#footnote-8)

Over het aandeel jazz in de opera valt er weinig te lezen: Vaak werd er door musicologen of critici op basis van intuïtie of het gehoor een oordeel geveld over de klassieke of jazz-oriëntatie van het werk. Vooral de onduidelijkheid over het jazzgenre is opmerkelijk. Academici en muzikanten hadden in het begin van de twintigste eeuw hun eigen invulling van de term jazz. De ene verbond jazz met een bepaalde muziektheorie, de andere had het over een speelstijl of een jazz-’ziel’ die de muziek stuurde.[[9]](#footnote-9)

De meeste muziekkritische artikels over Porgy & Bess geven geen objectieve informatie. Ze getuigen vooral van de gekleurde blik van de schrijver. Dat vind ik deels terecht: Een muziekcriticus mag zich niet beperken tot de feiten. Muziek gaat om genot en emotie, dus is het essentieel dat een persoonlijke voorkeur doorsijpelt in een muziekkritisch stuk. De schrijver moet zich wel bewust zijn van zijn eigen subjectiviteit, dat duidelijk maken en zodoende de integriteit van het publiek niet schenden.

De meeste artikels getuigen van de tijd waarin ze geschreven zijn: bij uitstek de recensies van opvoeringen en cd-opnames. Tijdens de jaren 1920 en ‘30 hadden muziekcritici niet veel kaas gegeten van de muzikale inspiratiebronnen van Porgy & Bess en konden ze er niet gegrond over oordelen. Het afkeuren van een muziekwerk mag niet zomaar ongefundeerd gebeuren. De persoonlijke smaak staat los van de waardebepaling van een werk.

Met het geleuter over jazz, opera en musical-kenmerken was het laatste over Porgy & Bess nog niet gezegd. In de laatste decennia zijn er kritische bronnen verschenen aangaande de rassencontext, de politieke kracht van (Afro)-Amerikaanse muziek en de ontstaansgeschiedenis van Afro-Amerikaanse muziek of jazz. Dit multidisciplinaire gekibbel toont alvast de gelaagdheid van Porgy & Bess aan. Daarom is een hedendaagse opvoering van het werk nog steeds interessant en relevant.

Om inspiratie op te doen voor de dramaturgie van Porgy & Bess moet men zich ofwel buigen over recensies van vorige opvoeringen, ofwel over algemene bronnen over enscenering en dramaturgie. Dat er weinig bronnen voorhanden zijn over de dramaturgie van Porgy & Bess kan te wijten zijn aan de barrière die de beschermheren van het werk stellen aan studie van het werk.[[10]](#footnote-10)

Gershwins werken staan onder de bescherming van de erfgenamen. Er is weinig tot geen transparante informatie over de beperkingen die de beschermende organen opleggen op een opvoering of bewerking van een Gershwin-compositie. Om meer te weten te komen over de auteursrechtelijke situatie van Porgy & Bess moet men opzoekingswerk verrichten over het Amerikaanse copyright en de organen die het werk beschermen. Vervolgens moet die informatie toegepast worden op de concrete situatie.

Een regisseur, producent of onderzoeker ontvangt enkel richtlijnen via communicatie over een concreet project. Per case krijgt de artistieke wereld meer informatie over wat kan en niet. Af en toe zijn de erfgenamen quasi-verplicht om hun beslissingen te verantwoorden in de pers.[[11]](#footnote-11) In deze artikels tonen ze wellicht niet het achterste van hun tong. Eén academisch artikel geeft concreet inzicht in de auteursrechtelijke bescherming van Porgy & Bess. ‘Copyright in Catfish Row’ is een pleidooi voor een lossere aanpak van het Amerikaanse copyright.

Het libretto is bijvoorbeeld nooit beschikbaar gesteld, tenzij in de vorm van een pianoreductie. Gelukkig lijkt de opera tekstueel sterk op de theaterversie en werd de theatertekst exhaustief aangevuld met acteursregie en beschrijvingen van de setting. De opvoeringen van het theaterstuk in 1927 en de opera-enscenering in 1935 deelden daarenboven dezelfde regisseur. Men gaat dus best uit van een gelijkaardige enscenering, wil men een dramaturgische studie van de operaversie kunnen neerpoten.[[12]](#footnote-12)

De houders van het auteursrecht over Porgy & Bess hebben musicologische studie praktisch onmogelijk gemaakt. De partituren mogen namelijk niet uitgeleend worden, tenzij er een productie wordt beoogd. Een onderzoeker zou eerst auteursrechten moeten betalen voor een uitvoering, wat financieel disproportioneel zou zijn.[[13]](#footnote-13)

In kader van deze masterthesis mocht ik de partituren inkijken in de Antwerpse muziekbibliotheek ALMO. De bib mag die ter inzage ter beschikking stellen aan mensen die een productie overwegen. Dat beoogde ik trouwens bij de aanvang van deze masterproef.

De pianoreductie is wel gepubliceerd en dus beschikbaar voor het grotere publiek. De evenwel minder uitgebreide acteursregie en gereduceerde muzikale opbouw die erin terug te vinden zijn kunnen wel bestudeerd worden.[[14]](#footnote-14)

Een diepgaande (muziek)dramaturgische studie werd expliciet tegengehouden tot een tijdje geleden. De beschermingsorganen verleenden onlangs toestemming aan een Amerikaanse universiteit om alle archiefmateriaal van Porgy & Bess in te kijken.[[15]](#footnote-15)

* 1. Vraagstelling en doelstelling

Eerst en vooral onderzoek ik welke verdiensten aan welke maker toekomen. Porgy & Bess ontstond namelijk niet uit het niets. Echtgenoten DuBose en Dorothy Heyward (1890-1961) legden de funderingen voor de opbouw van het verhaal. Op basis van een structurele vergelijking wordt er duidelijk welke veranderingen Gershwin doorvoerde op basis van de roman (DuBose) en de theaterversie (DuBose en Dorothy).[[16]](#footnote-16)

Niet alleen de structuur, maar ook de tekst van de opera gaat sterk terug op die van het theater. De meeste opera-aria’s en koornummers vinden hun oorsprong in de elf spirituals die de Heywards lieten componeren. Gershwin creëerde dan uiteindelijk de score van de doorgecomponeerde opera. Een vergelijking van de zangteksten in de roman, het theater en de opera geeft inzicht in de inspiratiebronnen die Gershwin aanwendde voor zijn nieuwe liedteksten.[[17]](#footnote-17)

Om gefundeerd een oordeel te kunnen vellen over de waardevolle elementen van Porgy & Bess dient er ook besproken te worden welke invloeden dit werk onderging. De kenmerken van ragtime, jazz, blues, Joodse muziek, musical en de klassieke traditie worden beknopt besproken. Daarnaast wordt er ook inhoudelijk verwezen naar een aantal precedenten in de geschiedenis van muziek-theatrale werken.

Gershwin maakte zijn artistieke keuzes door waardevolle elementen te filteren uit al deze muzikale en inhoudelijke inspiratiebronnen. Het ging uiteindelijk om een werk dat experiment en fusie vooropstelde. Dit onderzoek probeert de kruisingen tussen de vele stijlen en tradities te distilleren.

Een hedendaagse interpretatie toont aan wat de opera net 80 jaar na ontstaansdatum nog kan betekenen en wat operamakers of componisten kunnen leren in functie van het maken van nieuwe werken. Een heftig besproken werk als Porgy & Bess kan educatief-muzikaal veel betekenen voor de hedendaagse operawereld.

Het werk is niet alleen een esthetisch voorbeeld van *fusion*[[18]](#footnote-18), het is ineens ook een succesvol voorbeeld. Door te analyseren wat het uiteindelijke succes van de opera veroorzaakte, kunnen er richtlijnen uitgezet worden voor makers van hedendaagse werken die doelen op een groot publieksbereik en een langdurige overlev(er)ing.

De eeuwige discussie rond het muzikale karakter van dit werk krijgt ook wat aandacht. De invloeden van de kunstvormen jazz, klassieke muziek, musical,... hebben elk een bepaald aandeel gehad in de uiteindelijke uitstraling van het werk. Muziekcritici maakten er een sport van om het werk definitief met een muziekstijl te verbinden.

Dit onderzoek probeert daar geen sluitend antwoord op te geven. Het is interessanter om te analyseren welke elementen het meest functioneel zijn, of welke de grootste connectie met het publiek en de uitvoerende muzikanten veroorzaken. Zijn ze m.a.w. effectief geweest om een betekenis of sfeer over te brengen?

De functie van bepaalde aria’s en de zang in het algemeen wordt ook op die manier ontrafeld. Zang is niet zomaar een typisch element van opera. Het wordt aangewend zoals een componist en librettist dat wil: De zang, of anderzijds hetgeen gezongen wordt, kan een louter symbolische betekenis of een aanvullende functie hebben in het handelen. Het libretto biedt meer inzicht in hoe de zang geïnstalleerd wordt.

Porgy & Bess is zoals meermaals vermeld een gelaagde opera. In mijn bachelorproef antwoordde ik reeds negatief op de vraag of de complexiteit van de opera overeind blijft in de ontkoppelde aria’s of jazz-standards. Daartegenover staat dat de jazz-standards een grotere populariteit kennen dan de opera. Misschien is die gelaagdheid van de opera dan eerder een ballast, die afgegooid wordt in de jazzcontext. En misschien bestaat het succes van de jazz-versies net in die vrijheid van interpretatie. Dit mogelijk succesmechanisme wordt onder de loep genomen.

Een jazz-standard wordt inhoudelijk vrij geïnterpreteerd én muzikaal vrij uitgevoerd. Zou het toelaten van stijlevolutie een levenselixir kunnen zijn voor opera in het algemeen? Het is ten slotte traditie dat een regisseur zijn gedachten de vrije loop laat wat betreft de enscenering. Men zou evengoed meer ruimte kunnen geven aan de uitvoering van een partituur.

De hypothetische opvoering die op het einde van dit onderzoek beschreven wordt is een oefening om het werk in zijn geheel (of net in essentie) te lezen en te transponeren naar de hedendaagse operascène. Daarnaast leidt een inkijk in de receptiegeschiedenis van de opera en de mechanismen van haar afgeleide producten tot nieuwe kennis over een langdurige overlevering. De inzichten blijken hopelijk ooit nuttig bij het ensceneren van oude of het creëren van nieuwe opera’s.

Het is namelijk niet alleen de esthetiek die bepaalt of een muziekwerk succesvol blijft. Er zijn ook externe logica’s in het spel: Auteursrechtelijke bescherming heeft een effect op de mate van overlevering en dus de overleving van een werk. De situatie van Porgy & Bess wordt in dit onderzoek droog geschetst en bekritiseerd om tot een zinvol besluit te komen: De toekomst van muziekwerken wordt sterk geleid door de verboden en geboden van de (internationale) auteurswetgeving.

Een laatste thema, dat niet in de schaduw mag blijven staan is de rassencontext. De politieke correctheid van de tekstuele inhoud wordt vaak betwijfeld, en om die reden ook het gedachtengoed van de makers zelf. Het is een moeilijke taak om te bedenken wat een kunstenaar wil bereiken met zijn werk. Een zogezegd eenduidige boodschap in een werk representeert niet per se de mening van de maker. De boodschap kan bijvoorbeeld cynisch of dubbelzinnig zijn of politiek gedomineerd zijn. De uitdaging wordt aangegaan om te weten te komen wat de intenties van de componist en librettisten waren. Enerzijds aan de hand van hun biografie, en anderzijds aan de hand van de (evolutie van de) karakterschets van de personages anderzijds.

Globaal gezien wil dit onderzoek belichten welke de waardevolle elementen zijn van Porgy & Bess en haar afgeleide producten. Uiteindelijk wordt er besloten welke elementen het meest effectief en welke mechanismen het nuttigst zijn geweest voor de overlev(er)ing van het werk. Slechts enkele kenmerken gaven dit gelaagd en sterk bekritiseerd werk voldoende zuurstof om te overleven tot in de 21e eeuw.

* 1. Afbakening van het onderwerp

Porgy & Bess is een operawerk van de twintigste eeuw. De opera is dus een kind van de tijd waarin het muzikale experiment op de voorgrond trad. Er wordt in acht genomen dat het een werk is van kruisbestuiving: De vele stijlen en kunstvormen die het werk beïnvloed hebben worden in kaart gebracht: Jazz, blues, opera, musical, Joodse muziek zijn daar enkele van. Dit onderzoek is historisch en stijl-analytisch van aard. Om te weten te komen wat de verdienste van George Gershwin is op inhoudelijk vlak, worden de verschillende versies van het verhaal ontleed.[[19]](#footnote-19)

Er wordt gezocht naar een concept van een hypothetische opvoering dat de link met het publiek legt en een interessant antwoord geeft op de rassencontext en de discussie omtrent de muzikale stijl.

De auteurswetgeving die van toepassing is op Porgy & Bess is zowel van nationaal als van internationaal karakter. De internationale auteurswetgeving bepaalt welke nationale wetgeving in welk geval van toepassing is. Zowel de internationale, als de nationale Amerikaanse én Belgische wetgevingen moeten dus geraadpleegd worden, wil men weten wat een gebruiker mag doen met Porgy & Bess.[[20]](#footnote-20)

* 1. Onderzoeksmethodologie

Het libretto dat niet raadpleegbaar is, maar in de pianoreductie verscholen zit is een zeer belangrijke bron voor de structurele vergelijking met de roman en de theaterversie. De nieuwigheden die de makers in de aria’s, koorstukken en recitatieven verwerkten, worden ontcijferd op basis van de twee voorgaande bronnen. De aangepaste opbouw van de opera heeft uiteindelijk een nuancerend effect op de personages en het begrip van het verhaal. Door daar dieper op in te gaan worden de inhoudelijke artistieke keuzes van de Gershwins ontrafeld.

De biografische bronnen over George Gershwin zijn van belang om een idee te krijgen welke stijlen überhaupt invloed konden hebben op zijn muziek. De juxtapositie van ander werk uit het begin van de twintigste eeuw schept een kader voor dit experiment van kruisbestuiving. Porgy & Bess is geen alleenstaand feit: Klassieke én jazzcomponisten schreven talloze werken geschreven die jazz en klassiek wilden verenigen. Dit diende ofwel een zuiver muzikaal doel, ofwel eerder een sociaal geëngageerd doel. Vele zwarte componisten vatten dergelijke composities op als emancipatorisch voor de destijds onderschatte Afro-Amerikaan.[[21]](#footnote-21)

De stijlanalyse berust niet alleen op de studie van de partituur. Om goed te begrijpen welke elementen er typisch klassiek of jazz zijn in de operaversie, wordt er een aria geanalyseerd die opgenomen werd in 1935, in de typische context van een jazz-opvoering. De populaire bandleider Leo Reisman (1897-1961) zette de aria *‘It Ain’t Necessarily So’* op plaat voor een thuispubliek. Deze opname wijkt af van de partituur en de eerste opvoeringen van de opera. Deze vergelijking geeft in omgekeerde richting een kijk op welke elementen van jazz en de jazz-context effectief in de opera overeind bleven.[[22]](#footnote-22)

De evolutie die de *jazz-standards* doormaakten, losgekoppeld van het geheel van de opera, wordt geïllustreerd met een analyse van een hedendaagse opname uit 2014. Een live-uitvoering van diezelfde aria *‘It Ain’t Necessarily So’* werd opgenomen in de jazzclub *Hot Club de Gand* te Gent.

Een aantal Conservatoriumstudenten werden gevraagd om de *standard* te brengen met ruimte voor improvisatie en interpretatie, beïnvloed door de gebruikelijke context en hun opleiding. Ze hebben dit nummer vrijwillig ingestudeerd en opgevoerd in kader van dit onderzoek. Dit repertoire-nummer was de muzikanten wel bekend. De hedendaagse versie van de aria getuigt dus van de overlevering van Porgy & Bess. Het overlev(er)ingsmechanisme was in dit geval de jazztraditie.

Via deze opname achterhalen we waar de stijlevolutie van jazz en deze *jazz-standard* nu aanbeland is. Het gehele nummer wordt stijl-analytisch benaderd. Eén solo wordt getranscribeerd om grafisch duidelijk te kunnen weergeven welke expressieve stijlmiddelen de muzikanten gebruiken en welke melodische spanningen ze toevoegen. De opname mag helaas om auteursrechtelijke redenen niet verspreid worden.

Er werd gekozen voor *‘It Ain’t Necessarily So’* omwille van de duidelijke jazz-kenmerken die erin verweven zitten zoals scat-zang en dansbaarheid. Het is namelijk een parodie van jazz, die de muzikale en inhoudelijke kenmerken uitvergroot. Om die reden zijn de gezochte elementen eenvoudiger te spotten. Ook inhoudelijk is het een interessante keuze: Een parodie is ironisch en intertekstueel. Ik toets hiermee de stelling die ik poneerde in mijn bachelorproef: Blijft er van de gelaagdheid van de opera iets over in de *jazz-standard*?

Hoe Porgy & Bess vandaag de dag best wordt opgevoerd en welke elementen er moeten blijven of verdwijnen onderzoek ik a.d.h.v. een dialoog met componist Benjamien Lycke en musicoloog Mien Bogaert. Deze laatste is daarnaast ook student operaregie en librettist. Zij buigen zich samen over de enscenering, de muzikale hybriditeit, de maatschappelijke relevantie van het werk in kader van een hypothetische opvoering, of de creatie van een nieuw werk dat geïnspireerd kan zijn op Porgy & Bess. Hun bevindingen worden meegenomen in mijn besluit over wat de opera kan bijbrengen aan nieuwe werken.

1. Corpus
   1. George Gershwin
      1. Leven en werk

George Gershwin (Jacob Gershowitz) werd geboren op 26 september 1898 in Brooklyn, New York als zoon van Russisch-Joodse immigranten. Het twintigste eeuwse New York was de perfecte stad voor George, een componist die een voorkeur had voor het kruisen van muziekstijlen. Jazz floreerde tijdens de drooglegging[[23]](#footnote-23) van 1920 tot ‘30. Georges carrière kon meegenieten van het succes van het swing-tijdperk. Daarnaast had hij veel van zijn populariteit te danken aan zijn broer Ira Gershwin. Ira was Georges vaste tekstschrijver die op elke melodie dé passende tekst wist te toveren. Ze bouwden zij aan zij aan hun gigantisch repertoire. [[24]](#footnote-24)

De gebroeders George en Ira Gershwin werden opgevoed met een open geest en kennis van vele culturen. Vreemd genoeg werd hun muzikaliteit pas gestimuleerd toen hun moeder besliste om Ira pianolessen te laten nemen. Voor Ira bleek het geen topkeuze te zijn, maar voor George des te meer. Zijn talent voor het pianospel kwam pas op zijn 14e levensjaar naar de oppervlakte, maar reeds op zijn 16e schoof hij zijn handelsopleiding opzij om *piano pounder* of *song-plugger* te worden in *Tin Pan Alley[[25]](#footnote-25)* bij uitgeverij *Jerome H. Remick & Co.[[26]](#footnote-26)*

Hij kreeg bij *Remick* al snel de kans om eigen composities uit te brengen. De volgende etappe was een carrière in *Broadway musicals*.[[27]](#footnote-27) De kennismaking met de theaterscène deed hem verlangen naar het schrijven van serieuzer werk. Hij was toegewijd genoeg om complexere pianotechniek en muziektheorie onder de knie te krijgen. Zijn pianolessen bij pianist en dirigent Charles Hambitzer (1881-1918)[[28]](#footnote-28) werden aangevuld met lessen in harmonie en orkestratie bij Edward Kilenyi (1884–1968). [[29]](#footnote-29)

**Excursus 1: Ragtime**

Ragtime: Rond 1900, voor er nog sprake was van ragtime of jazz, waren moderne steden (zoals New York) onder invloed van Afro-Amerikaanse muzikale bronnen. Die vroegste jazz-kiem wisten (ook blanke) componisten snel in een commercieel genre te gieten: Dit was ragtime. Een klassiek voorbeeld is Scott Joplin’s *Maple Leaf Rag*, gepubliceerd in 1899.[[30]](#footnote-30)

Ragtime-composities of *rags* hadden bijna dezelfde muzikale kenmerken als jazz. Die kenmerken evolueerden uiteindelijk in wisselwerking met de ragtime tot wat we kennen als de *swing* van de jaren 1930: het gesyncopeerde ritme, de lichte zang, het gebruik van *blue notes*, de bluestoonladder, de gevarieerde herhaling,... etc. [[31]](#footnote-31)

Het verschil tussen ragtime en jazz, zoals we het genre kennen van de jaren 1930, zat hem in het ritmegevoel. Jazz was losser en speelser: Jazz dreef op het *swing*-ritme van ternaire achtsten dat niet te noteren viel. Daarnaast was jazz in den beginne heel sterk onder invloed van blues: Men bouwde verder op blues-akkoorden en -akkoordenprogressie.[[32]](#footnote-32)

- Bluestoonladder: De bluestoonladder vertrekt vanuit de mineur pentatonische toonladder met graden 1, b3, 4, 5, b7, (en 8) met toevoeging van dé *blue note:* de verhoogde 4e of verlaagde 5e graad.[[33]](#footnote-33)

*- Blue notes*: De meest trieste *blue notes* van de bluestoonladder zijn te vinden op de graden b3 (of de kleine terts) en b7 (of het klein septiem) en bij uitstek op de #4/b5 (overmatige kwart/verminderde kwint). In feite spreken we pas van een *blue note* als de muzikant deze noten ombuigt. Enkel sommige blaasinstrumenten (vb. trombone), snaarinstrumenten (vb. gitaar) en de stem kunnen dit. Een piano trukeert dit door een snelle voorslag te spelen voor de niet-omgebogen *blue note* op b3, #4/b5 of de b7.

- Gesyncopeerd ritme: Het ritme is verrassend omdat er noten geaccentueerd worden op lichte tellen. Dit breekt met het verwachtingspatroon van de luisteraar. Als deze accentuering in een herhaald figuur of ritme wordt gegoten ontstaat er een ‘trein’ van muziek die zeer dansbaar is. Een veelgebruikte syncope is de start van een melodische zin op een achtste voor de maatstreep.

In zijn korte leven ontmoette Gershwin allerlei muzikale genieën en liet hij zich beïnvloeden door allerlei stijlen en muziekvormen. Porgy & Bess kan zeker tellen als culminatiepunt van zijn ontwikkeling als hippe componist. Na het schrijven van deze opera en een paar jaar voor zijn vroege dood op 11 juli 1937 week hij uit naar Hollywood, waar hij enkele musicalfilms schreef. George Gershwin stierf aan een hersentumor.[[34]](#footnote-34)

* 1. Wat voorafging aan Porgy & Bess
     1. Muzikale invloeden

Ondanks Gershwins late start achter de piano genoot hij een opleiding bij vooraanstaande componist-arrangeurs. Hij ontwikkelde zijn techniek dankzij deze lessen en in de praktijk in *Tin Pan Alley* en *Broadway*. In deze contexten werkte hij vooral op basis van ragtime. Deze stijl lag destijds zeer dicht bij jazz, maar was er een propere versie van. Het genre had dezelfde bronnen als de jazz had: landelijke *worksongs[[35]](#footnote-35), field hollers[[36]](#footnote-36), blues[[37]](#footnote-37),...* Ragtime werd daarentegen beïnvloed door strakkere Europese compositiestijlen. Gershwins eigen ragtime-composities of *rags* draaiden voornamelijk om zijn pianospel en eenvoudige maar lyrische teksten. Ze bleven steeds spontaan en toegankelijk.[[38]](#footnote-38)

Gershwin bleef steeds dicht bij de zwarte populaire muziek staan, die men later in de 20e eeuw eerder als jazz catalogeerde dan de ragtime. De mix die Gershwins ragtime was, was parallel aan het hybride Porgy & Bess.

Aangezien hij ook musicals componeerde, diende hij zich te verdiepen in orkestratie voor een grotere bezetting. De uitvoerders van zijn stukken waren vanaf dan niet alleen hijzelf of de amateurpianist en -vocalist. De kern van de zaak werd het effectrijk componeren met scheurende blazers en pompende percussie.

Parallel met dit genre, bewandelde hij ook het pad van de *fusion -* voor zover we het muzikaal mechanisme met dit anachronisme mogen labelen. In de jaren 1920 versmolten de jazz- en klassieke muziekwerelden wel vaker in eclectische composities van beide kampen.[[39]](#footnote-39)

De voorbeelden van zo’n werken zijn legio, zelfs al vanaf de eeuwwisseling. Het was echter kenmerkend voor de jaren ‘20 dat deze werken geapprecieerd werden op elitaire podia. Het menggenre tussen jazz en klassiek, dat erecomponisten als Paul Whiteman en George Gershwin bedreven kreeg de naam *Symphonic jazz* of symfonische jazz*.* De invloed van de klassieke muziektraditie is dus snel prominent geworden in Gershwins oeuvre.[[40]](#footnote-40)

**Excursus 2: Symfonische jazz**

Symfonische jazz is een eigentijdse benaming voor werken van omstreeks 1920 die een klassieke context, bezetting of sfeer aan jazz koppelden. Er zijn talloze experimenten geweest van de hand van o.a. Paul Whiteman en Duke Ellington. Dit voor de jazzsfeer.

Ook vanuit de klassieke muziek ontstond er de interesse om jazz te incorporeren: O.a. Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Maurice Ravel en Béla Bartók schuwden de moderniteit van het (destijds geïnterpreteerd als nieuw-Amerikaans) genre niet.[[41]](#footnote-41)

In de jaren 50 van de twintigste eeuw haalden moderne componisten dit idee van onder het stof. Het *Third Stream*-genre was geboren. Componist Gunther Schuller[[42]](#footnote-42) gaf leven aan deze term in 1957. Het omhelsde muziek die een synthese beoogde van klassieke muziek en jazz. Jazzmuzikanten zoals John Lewis wilden via de mix een eigen, gecontroleerde en serene muziek creëren. Met zijn Modern Jazz Quartet nam hij zo’n versie van Porgy & Bess op in 1965.[[43]](#footnote-43)

Anno 2014 is dit concept nog niet uitgestorven. In Dirk Brossés *‘Haiku Cycle One’[[44]](#footnote-44)* is er rijkelijk gegrepen uit de jazz- en klassieke symfonische traditie. Gedempte hoorns en musicaleske zang dragen bij tot een lentelijke, *fusion*-aria voor symfonisch orkest en sopraan. Dit werk stond in 2014 op het programma in concertzaal De Bijloke in Gent. Het seizoensprogramma was opvallend Angelsaksisch en twintigste eeuws geïnspireerd.

Een invloed die weinig besproken is (en ook in dit onderzoek weinig belicht wordt), is die van Gershwins afkomst. De Joodse muziek die hem wellicht van kinds af aan zal gevormd hebben, wordt vermoedelijk niet vaak gespot in zijn composities omwille van de gelijkenissen tussen de kenmerken van blues en Joodse muziek: bijvoorbeeld in het gebruik van pentatoniek. Het is weliswaar geweten dat hij in context van zijn carrière op *Broadway* Joodse musicals leerde kennen. Die waren zeer populair rond de eeuwwisseling.[[45]](#footnote-45)

Het is waarschijnlijk dat de link naar de Joodse muziek in Gershwins werk vooral te vinden is in zijn hang naar bluesen de naturel waarmee hij die kan verwerken. Zijn voorliefde voor de Afro-Amerikaanse muziekbronnen zou hiermee alvast verklaard zijn.

Gershwin liet zich tijdens het creatieproces van Porgy & Bess vooral inspireren door de originele Afro-Amerikaanse volksmuziek.In *Charleston, Zuid-Carolina* leefde een gemeenschap van *Gullah Negroes,* die model stond voor de samenleving van *Catfish Row* uit de roman *‘Porgy’*. Vermoedelijk baseerde romanschrijver DuBose Heyward zich bij het bedenken van de setting op een wijk die hij kende uit zijn jeugd: *Cabbage Row*.[[46]](#footnote-46) De *Gullahs* die er leefden bedreven een volkse muzikale praktijk: het Afro-Amerikaans geïnspireerde *shouting.* Dit groepsgebeuren van zang, geroep, gehuil, geneurie en lichaamspercussie had vaak een (spi)rituele functie.[[47]](#footnote-47)

George Gershwin kon de kracht ervan aan de lijve ondervinden. Hij werd meegevoerd door deze muziekpraktijk, toen hij met zijn broer en DuBose Heyward in *Charleston* verbleef. Het *shouting* was de perfecte inspiratiebron om volkseigenheid en geloofwaardigheid aan Porgy & Bess toe te voegen: Zoals in de roman grijpen de inwoners van *Catfish Row* naar deze praktijk terug wanneer ze in crisis verkeren of extreme vreugde ervaren.[[48]](#footnote-48)

Als voorbeeld verwijs ik naar de koorzang in *‘Gone, Gone, Gone’* en *‘Overflow’* in de tweede scène van het eerste bedrijf: De koorzang van het eerste nummer is opgebouwd uit trage en pijnlijke antwoorden op Serena’s interne lijden. (**zie bijlage Ia**)

*‘Overflow’* is daarentegen zeer energetiserend: De *saucer* of het schoteltje dient gevuld te worden door de inwoners van *Catfish Row*. Het koor overtuigt hen en zodoende geven ze Serena hoop. (**zie bijlage Ib**)

De koorscènes zijn ook in vrolijke scènes representatief voor het volks groepsgezang. In *‘I Can’t Sit Down’* uit de eerste scène van het tweede bedrijfmaakt de gemeenschap zich klaar om op picknick te vertrekken. Dit keer is het samen zingen een effect van intense vreugde. (**zie bijlage II**)

Gershwin laat deze inspiratiebron met de operatraditie versmelten. Uit zijn experiment ontstaat een technische, afgerichte vorm van *shouting.* Er is geen geroep, geen geïnduceerde trance of lichaamspercussie. Desondanks draagt de verrassende, potige akkoordenprogressie een immense emotionaliteit in zich.

Gershwin mengde verwoed stijlen en praktijken in Porgy & Bess. Stelend uit het *shouting* en moderne muziekgenres zoalsjazz en blues goot Gershwin Afro-Amerikaanse muzikale elementen in zijn werk van *serieux*. Volksmuziek van zwarten, die in een setting als die van *Catfish Row* zou ontstaan zijn, werd op de scène in jazzstijl gehuld én verwerkt in een klassieke vorm.

Hoewel het niet in het Europees muziekgeheugen gegrift staat, was het niet ongewoon dat zwarte zangers op elitaire podia stonden in het begin van de vorige eeuw. Bijvoorbeeld de *Fisk Jubilee Singers* waren enorm succesvolle koorzangers die *Negro spirituals[[49]](#footnote-49)* tot bij de blanke muziekliefhebber brachten, al vanaf 1870. De zangers startten hun *tours* om fondsen te werven voor hun hogere opleiding. Tegen 1930 was het algemeen aanvaard dat deze kunstvorm de zwarte gemeenschap meer erkenning bezorgde. Gershwin leerde deze muziekbronnen wellicht niet alleen kennen in de oorspronkelijke context, maar ook op podia met een elitair publiek. [[50]](#footnote-50)

De verwerking van *Negro spirituals* in traditionele muzikale opvoeringenis een verplanting van rurale muzikale kenmerken naar een stedelijke vorm. De mechanismen van de stedelijke muziekcultuur bepalen vanaf dan hoe de oorspronkelijke bron overleeft. In bovenstaand voorbeeld uit Porgy & Bess regeren structuur en gepolijste interactie over de eens volkse, vrije praktijk. De stedelijke geest beheerst de rurale spontaniteit.

Zo’n verwerking is analoog aan het ontstaan van het jazzgenre. Jazz en blues ontstonden evenzeer uit een kruisbestuiving van plattelands- en stedelijke muziek: De spontane *worksongs* en *field hollers,* de interactievedixielandmuziek[[51]](#footnote-51) en de strak gecomponeerderagtime-liederen evolueerden in wisselwerking met elkaar tot blues, en later ook jazz.

Pas rond 1920 groeide de jazz ‘definitief’ uit ragtime en dixielandmuziek. De jaren 1900 tot 1920 waren een schemerzone waarin niemand ragtime, dixieland, (*New Orleans* of *Early*) jazz[[52]](#footnote-52) en *swing* uit elkaar konden halen. Vele muziekcritici wisten zelf niet hoe ze te catalogeren. Omwille hiervan, en omwille van de scheiding van de blanke en zwarte muziekwerelden, ontstond de drukke discussie: Waar viel George Gershwin te plaatsen?

* + 1. Precedenten

Nog voor Gershwin aan Porgy & Bess begon te schrijven, wou hij het verhaal vertellen van een bepaald type gemeenschap: een minderheidsgroep die zich moest mengen met de dominante samenlevingsgroep. De opera *‘The Dybbuk’* werd in 1929 getekend bij *Courtesy Metropolitan Opera Company*. De Joodse inhoud en muziek die hij zou incorporeren zagen helaas nooit de scène. [[53]](#footnote-53)

Een minderheid ensceneren impliceert ook dat er een meerderheid moet zijn, en een soort smeltkroes van meerdere gemeenschappen. Gershwin sprak in 1920 al over zijn ambitie om een opera te schrijven...

*“of the meltingpot, of New York City itself, with its blend of native and immigrant strains, which would call for a style that should achieve out of this diversity, an artistic unity”.* En verder zei hij: *“showing the rhythms of these interfusing peoples... clashing and blending.”*[[54]](#footnote-54)

Gershwin koesterde dus de ambitie om verschillende muziekculturen te mengen, om New York te representeren. Dit zou hij al snel doen met jazz en een klassieke muziekvorm. In zijn musical *‘Blue Monday’ (Opera à la Afro-American)* van 1922,sloeg hij twee vliegen in één klap. In een ‘zwarte’ opera, een opera met een *all black cast* dus*,* kon hij een minderheidsgroep presenteren én kenmerken van jazz functioneel incorporeren.[[55]](#footnote-55)

Dit werd wel vaker uitgeprobeerd. De populaire componist Jerome Kern schreef in 1927 de musical *‘Show Boat’*, over het leven van Afro-Amerikanen op de Mississippi-stoomboten. Bij dergelijke werken werd er met argusogen gekeken hoe de zwarte Amerikaan geportretteerd werd, en net hoe authentiek de muzikale invloeden wel waren.[[56]](#footnote-56)

George Gershwin experimenteerde niet alleen met jazz en Afro-Amerikaanse bronnen in het operagenre. In 1924 schreef hij *‘Rhapsody in Blue’,* een werk dat jazz-elementen moest presenteren in een klassieke vorm. Paul Whiteman, bestelde en dirigeerde het werk voor zijn concertavond *An Experiment in Modern Music.[[57]](#footnote-57)*

Het elitaire muziekpubliek van Carnagie Hall werd geconfronteerd met een hybride werk van klassieke en moderne muziek. De *fusion* werd globaal genomen gesmaakt. De gefragmenteerde, door New York geïnspireerde *‘Rhapsody* *in Blue’* werd uiteindelijk één van de pijlers van de Symfonische jazz.

Gershwin goot de New Yorkse of Amerikaanse cultuur in muzikale vorm. Hij koos voor een mengvorm, die op zich divers kon blijven en niet tot een enkelvoudige stijl moest evolueren. Om zijn intuïtie kernachtig weer te geven en zijn ambitie te kaderen, citeer ik de Afro-Amerikaanse schrijver en jazzcriticus Albert Murray: *“American culture... is patently and irrevocably composite.”*[[58]](#footnote-58)

Niet alleen George Gershwin wilde zo’n hybriditeit doen slagen. De zwarte jazzcomponist Duke Ellington had een gelijkaardige intentie. Bijvoorbeeld met zijn muzikale kortfilm *‘Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life’* (gereleaset op 13 september 1935) wilde hij een ‘oprechter’ alternatief bieden voor de blanke composities die jazz ‘inlijfden’, zijns inziens.[[59]](#footnote-59)

Hij streed voor de emancipatie van zwarte (muziek) aan de hand van artistieke werken. Ellington bekritiseerde Gershwins poging om een zwarte opera te schrijven. Hij was van mening dat enkel zwarte componisten de zwarte een stem konden geven.[[60]](#footnote-60)

* + 1. De roman *‘Porgy*’

Porgy & Bess werd op basis van een roman en het daarop volgende theaterstuk geschreven. *‘Porgy’*, de roman, inspireerde de theatervoorstelling die de romanschrijver samen met zijn echtgenote schreef.[[61]](#footnote-61) De operaversie van Gershwin volgt de theaterversie grotendeels qua structuur en tekst. Gershwin voerde enkele interessante aanpassingen uit en gaf het verhaal een muzikale gelijke.

In 1925 schreef DuBose Heyward de tragisch-romantische roman *‘Porgy’.* Dit verhaal moest de blanke Amerikaanse lezer een beeld geven van het zwarte en ongekende deel van *Charleston* in de Amerikaanse staat *South-Carolina*. Het verhaal is gesitueerd in het begin van de twintigste eeuw, wanneer arme zwarten en rijke blanken de facto van elkaar gescheiden leven, respectievelijk op het platteland en in de stad.[[62]](#footnote-62)

De centrale figuur van dit verhaal is de kreupele man Porgy, die overleeft door te bedelen bij de rijke blanken in de stad. Hij woont in het woonblok *Catfish Row* als lid van de geïsoleerde zwarte gemeenschap van *Gullah Negroes.* De bewoners delen samen lief en leed. Zo ontmoet de lezer de bewoners in hun eigenheid en samenhorigheid.

*De gedetailleerde ontwikkeling van de roman en vergelijking met de theaterversie en de opera is uitgewerkt in bijlage III:*

|  |  |
| --- | --- |
| **Legende:** Deze inhoud verschijnt in deze versie... |  |
| op dezelfde manier en op hetzelfde moment in de volgende versie. |  |
| op dezelfde manier maar op een ander moment in de volgende versie. |  |
| in een **aangepaste vorm** en/of timing in de volgende versie. | De aanpassing. |
| maar niet in de volgende versie(s). |  |

De roman start met een voorstelling van het personage Porgy en zijn bedelactiviteit en zijn omgeving. De mannen van *Catfish Row* spelen ‘s zaterdags gokspelletjes, in de hoop wat geld te winnen die de schamele opbrengst van hun visvangst of katoenoogst aanvult. Porgy arriveert bij het gokspel en wordt voorgesteld als een sterke speler. Porgy start van een klein hoopje bedelgeld.[[63]](#footnote-63)

Crown en Bess, die slechts af en toe in *Catfish Row* vertoeven en er een meer stedelijke levensstijl op nahouden, nemen deel aan het spel. In de commotie van het spel pakt Crown Robbins, één van de mannen van het woonblok, hard aan. Robbins gaat in de verdediging maar wordt daar snel voor gestraft door Crown, die hem vermoordt met zijn katoenhaak.

De inwoners zingen rouwliederen in weduwe Serena’s kamer en zamelen geld in voor de begrafenis van het lichaam van Robbins. Het schoteltje of de *saucer[[64]](#footnote-64)* is niet voldoende gevuld om een begrafenis te bekostigen. De begrafenisondernemer komt zijn betaling opvragen. Hij belooft de begrafenis uit te voeren voor een lagere prijs. De bejaarde Peter wordt meegenomen door een rechercheur als kroongetuige van de moord op Robbins. De lezer volgt de processie naar het kerkhof en de ceremonie tijdens de volgende ochtend.

Porgy heeft een geitenkar, nu hij niet meer met Peter kan meerijden naar de stad om te bedelen. Eens terug thuis in *Catfish Row* komt Bess, die op de dool was zonder Crown, bij Porgy terecht. Sportin’ Life, een even clandestien personage, volgt haar op de voet, maar wordt weggestuurd door Maria. De advocaat Archdale komt Porgy zoeken. Hij stuurt hem met wat geld naar een winkelier die Peters vrijlating moet afhandelen.

Tijdens een gokspel op een typische zaterdagavond verleidt Sportin’ Life Bess om drugs of *Happy Dus’* te snuiven. Ze gaat door het lint nadat Porgy beschuldigd wordt van vals te spelen. Ze wordt meegenomen door de politie, waarna ze vijf dagen in de gevangenis verblijft. Wanneer ze terug thuiskomt bij Porgy verkeert ze vreemd genoeg in een delirium. Peter wil haar naar een ziekenhuis sturen. Serena brengt daar tegenin dat alleen haar gebeden Bess zullen genezen, maar Maria wil Lody, een heks of *conjur’ ‘oman*, een bezwering laten uitvoeren. Mingo wordt op pad gestuurd om de heks in te zetten. Bess is gezond op het verwachte uur, ondanks dat Mingo de *conjur’ ‘oman* niet bezocht. Maria ontdekt dit, maar verzwijgt het liever voor Porgy.

De picknick van de Christelijke gemeenschap gaat door op het eiland *Kittiwah*. Iedereen van *Catfish Row*, alsook Porgy en Bess, gaan de boot op. Bess ontdekt dat Crown op het eiland verblijft. Hij weet haar te verleiden met zijn agressieve aanpak, ondanks haar initiële tegenstand. Crown wil haar terug opeisen in het katoenseizoen en bedreigt haar. Wanneer Bess Porgy terugziet op de boot, vertelt Porgy haar dat hij doorheeft wat er gebeurd is. Zijn intuïtie geeft hem dat mee.

Tijdens de volgende ochtend in *Catfish Row* probeert Sportin’ Life Bess opnieuw *Happy Dus’* te verkopen. Maria stuurt hem wederom weg. Vervolgens varen de vissers uit, met tegenzin van de ongeruste Clara. Ze beseft beter dan hen dat het een stormachtige dag wordt. Het orkaansignaal luidt wat later op de dag. Er woedt een allesverwoestende storm die de mannen verslindt.

De bewoners schuilen bij Serena thuis en smeken om genade van de Heer via liederen. Eens ze de half gezonken boot van Jake opmerken geeft zijn vrouw Clara haar baby aan Bess en vlucht ze hysterisch naar buiten. Jake noch Clara wordt ooit terug gezien. Bess wil Clara’s baby in haar gezinnetje opnemen. Porgy en Bess genieten van hun nieuw romantisch bestaan als ‘vader’ en ‘moeder’.

Een paar weken later komen de dokwerkers toe in *Catfish Row*. Bess vertelt Porgy dat ze bang is dat ze bij Crown verzeilt als hij haar komt halen. Porgy getuigt dat hij haar zal beschermen. Crown komt Bess ‘s nacht ophalen, maar wordt onvermoed neergestoken en gewurgd door Porgy. Zijn sterke handen compenseren duidelijk voor zijn verzwakt onderlichaam.

De politiediensten hebben Crowns lichaam gevonden in de haven, waarop ze informatie willen inwinnen bij Serena. Zij en twee andere dames hebben echter een alibi voorbereid en doen alsof hun neuzen bloeden. De dokwerkers komen opnieuw toe en deze keer getuigt Bess van haar liefde voor Porgy. Ze kan zich nu volledig aan hem geven.

De inwoners merken een buizerd op. Porgy, die sterk bijgelovig is, denkt dat die gestuurd is door Crown. Porgy is zwartgallig en laat hen stoppen met hem weg te jagen. Hij houdt een goede afloop niet voor mogelijk.

Wanneer Porgy gaat bedelen in de stad komen de politiediensten hem oppikken omdat hij het lichaam van Crown moet identificeren. In zijn onlust vlucht hij met de geitenkar, tot groot plezier van de omstaanders in de rijke blanke buurt. Zij lachen zich te pletter met de primitieve scène.

Zijn ongehoorzaamheid aan het Gerechtshof bezorgt hem een paar dagen gevangenis. Eens terug in *Catfish Row* ontdekt hij dat Bess daar niet meer verblijft. Sportin’ Life kreeg haar mee op de boot naar het verleidelijke New York. Porgy blijft moedeloos en verlaten alleen op de binnenkoer van het woonblok. Hij lijkt plots ouder en futloos. Einde.

Het was geen toeval dat George Gershwin deze roman in een volksopera wou gieten. Het verhaal is in en rond muziek geschreven: De schrijver, DuBose Heyward, geloofde namelijk in de ‘natuurlijke muzikaliteit’ van zwarten. De personages in *‘Porgy’* spelen muziek in hun vrije tijd en zingen liederen in alle mogelijke situaties.[[65]](#footnote-65)

De muzikaliteit in de opbouw van het verhaal wordt bovendien aangevuld met de symbolische muzikaliteit van Heywards beeldspraak. Een groot aandeel van zijn metaforen steunt op muzikale termen zoals toon, akkoord, dissonantie,... Men kan zich wel inbeelden dat zo’n roman een componist prikkelt: Zowel de muzikale levenssfeer van de personages, als de muzikale verbeelding van de schrijver van *‘Porgy’* leven verder in de volksopera Porgy & Bess.

DuBose schreef *‘Porgy’* niet alleen omwille van de muzikaliteit. De roman zit vol prachtige karakterschetsen, elaborate beschrijvingen van de natuur en uitgekiende intriges. De inwoners van *Catfish Row* zijn correct en respectvol tegenover elkaar, maar het zijn de bezoekers Sportin’ Life, Crown en Bess die roet in het eten gooien: spanning gegarandeerd.

Heyward kan geprezen worden om zijn inspirerende verwoordingen van collectief verdriet én troost. Porgy staat namelijk centraal in de samenklittende groep *Gullah Negroes*, die tragiek sublimeert met muziek. Om dit mogelijk te maken diende Heyward zijn personages realistisch uit te werken. De complexiteit van de hoofdpersonages weerspiegelt zich in een psychologie die geloofwaardig reageert op haar omgeving en evolueert.

Porgy is zeker zo’n complex personage. Als bedelaar is hij afhankelijk van de machtige blanke en is hij geduldig, energetisch, maar zwak. Als gokker wordt hij aanzien als een geduchte tegenspeler, die opgaat in het moment en bijgelovig is. Op die bijgelovigheid beroept hij zich ook in zijn dagelijks leven.

Porgy noemt zichzelf de *cripple* of kreupele. Hij staat namelijk zwak op fysiek vlak, en vertrouwt ter compensatie op bijgeloof én zijn boerenverstand, of zoals hij het interpreteert: een bovennatuurlijke kracht om de zaken te doorzien. [[66]](#footnote-66)

Dit personage is typisch romantisch in de zin dat een fysiek minder bedeeld persoon - traditioneel een blinde man - op een dieper inzicht zou kunnen vertrouwen. Deze kracht staat hem toe om op de hoogte te blijven van de intrige tussen Bess en Crown.

Porgy’s karakter verandert aanzienlijk wanneer Bess in zijn leven verschijnt. De eens norse man komt de bewoners jong en levendig over. Hij vindt zijn sterkte nu ook in woorden en verdedigt zich tegen een advocaat die Porgy en zijn geitenkar weg wil van Archdales kantoor: de zwarte Frazier, Archdales hulpje. Porgy’s bijgeloof blijft hem achtervolgen op zwakkere momenten, zoals wanneer de buizerd verschijnt. De romanschrijver gaf de hoofdpersonages in de roman alvast een operastem mee: Porgy heeft een rijke baritonstem, vermeldt Heyward expliciet.[[67]](#footnote-67)

Bess wordt geïntroduceerd als een verleidelijke en geldlustige boevenvrouw. Haar zelfbewustzijn is voor de vrouwen van *Catfish Row* een reden om haar niet te aanvaarden. Ze is de ketterende sletonder de *Gawd fearin’ ladies* of vrij vertaald de godvrezende vrouwen*.* Zij ervaart snel de invloed van Porgy’s aanwezigheid in haar leven. Bess wordt gedienstig en deugend. Ze kan zelfs Serena, wiens man vermoord werd door Crown, overtuigen van haar positieve verandering. Ook Porgy geniet ervan en verandert snel.

Wanneer Bess Clara’s baby overneemt is het Christelijke plaatje compleet. Bess’ verantwoordelijkheidszin is echter af en toe zoek: Sportin’ Life en Crown komen geregeld terug in haar leven en verzwakken de stabiele basis die Porgy haar biedt.

Sportin’ Life is evenzeer geen bewoner van *Catfish Row.* De tenor is een *bootlegger[[68]](#footnote-68)* van drank en drugs die te pas en te onpas in *Catfish Row* verschijnt. Hij is een stedeling, die optrekt met Crown en Bess. Dit sinister figuur is vijandig, geldlustig,...: kortom heidens. Hij is daarnaast ook angstig en bijgelovig. Sportin’ Life doet dienst als een soort van duivelse boodschapper of omen van onheil.

Clara is een jonge moeder en de vrouw van Jake, de visser. Ze is zorgzaam, liefdevol en toegewijd. Ze is eerder een passief personage, in de zin dat ze enkel een personage is in verhouding tot haar dierbaren. Voor deze sopraan heeft DuBose Heyward enkele metaforen opzijgelegd die door de natuur zijn geïnspireerd. Clara is een mystiek en pastoraal figuur.[[69]](#footnote-69)

Er een duidelijk onderscheid tussen de personages die hun leven Christelijk inrichten, de personages die hun leven laten leiden door bijgeloof en anderen die geloven in bovennatuurlijke krachten. Die verhouding wordt uitgespeeld in de stormscène en tijdens het delirium van Bess: tijdens gebeurtenissen die intens en onheilspellend zijn.

Er zijn zoals gezegd psychologische evoluties merkbaar. Naarmate de tijd verstrijkt worden enkele personages meer gelovig, toegewijd en gelukkig. Die evolutie kan ook worden teruggedraaid door externe invloeden. De cirkel is rond wanneer Bess terugkeert naar haar destructieve oorspronkelijk milieu, en de eens treurige, dan weer goedgemutste Porgy hervalt in zijn vertrouwde norsheid.

* + 1. Het theaterstuk *‘Porgy’*

DuBose Heyward en zijn echtgenote, Dorothy, schreven in 1927 de theaterversie van Porgy. Dit afgeleid werk volgde in grote lijnen de opbouw van de roman. Ook de setting werd gerespecteerd. De tekst is, net zoals de roman, voorzien van beschrijvingen van het scènebeeld.[[70]](#footnote-70)

fig. 1: Cast van Porgy & Bess tijdens een repetitie in 1935:

De geknipte aria *Buzzard Song.*

*The Theatre Guild* startte op 10 oktober 1927 met de eerste opvoeringen in het *Guild Theatre* in Boston. De acteursregie die de Heywards voor hen in gedachten hadden werd sterk uitgewerkt in de tekst. De uiteindelijke opvoeringen zijn weinig gedocumenteerd: Slechts enkele foto’s kunnen bewijzen dat de enscenering effectief aansloot bij de scènevoorschriften in de theatertekst. Aangezien de schrijvers zo’n meticuleuze acteursregie voorlegden, kan men aannemen dat de opvoeringen niet zo vrij of experimenteel opgevat werden. [[71]](#footnote-71)

De theateropvoering van Porgy was niet de aanleiding van Porgy & Bess en komt nagenoeg nooit ter sprake als zijnde een inspiratiebron. George Gershwin had reeds zijn zinnen op de opera gezet in 1926, op basis van de roman. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward vertrouwden nochtans grotendeels op de opbouw van de theaterversie.[[72]](#footnote-72)

Slechts minieme verschuivingen karakteriseren de structuur van Porgy & Bess. Misschien concentreerden de Gershwins zich in kader van promotie liever op hun eigen verdiensten. Daarnaast hadden historici voor postmoderne tijden de neiging om verdiensten toe te schrijven aan de bekendste figuren.

In dit onderzoek worden de twee bronnen vergeleken met het uiteindelijke resultaat Porgy & Bess. De aanpassingen aan de opbouw zijn veroorzaakt door de vereisten van de kunstvorm die theater is, of zijn doorgevoerd ter wille van de nuancering van personages.

*De gedetailleerde ontwikkeling van het theaterstuk en vergelijking met de roman en de opera is uitgewerkt in bijlage III:*

|  |  |
| --- | --- |
| **Legende:** Deze inhoud verschijnt in deze versie... |  |
| op dezelfde manier en op hetzelfde moment in de volgende versie. |  |
| op dezelfde manier maar op een ander moment in de volgende versie. |  |
| in een **aangepaste vorm** en/of timing in de volgende versie. | De aanpassing. |
| maar niet in de volgende versie(s). |  |

In populair theater moeten de geraffineerde beschrijvingen van personages en handelingen ruimen voor de effectieve actie op scène. Voor de sfeer en karaktertekening van de theaterversie van 1927 mag er zeker geapplaudisseerd worden. Er ging jammer genoeg toch een waardevol element verloren: de zingevende verteller. Dit is al een eerste noodzakelijke verandering die een herwerking voor theater teweegbrengt.

Een andere determinant, is de vaste tijd en plaats waar de personages zich in bevinden. Aangezien het decor in traditioneel theater onlosmakelijk verbonden is met de fictieve ruimte, is een beperkt aantal decorwissels opportuun. De scènes spelen zich wellicht daarom enkel af op de binnenkoer van *Catfish Row* en in Serena’s kamer.

De scènes die zich in de roman buiten *Catfish Row* afspelen, moesten herinterpreteerd worden. Vaak wordt er dus tekstueel verwezen naar een gebeurtenis, waarvan de kijkers niet kunnen getuigen. De processie en de ceremonie naar het kerkhof voor Robbins’ begrafenis, die niet voorkomen op de scène, zijn daar voorbeelden van.

Een tweede voorbeeld is de eerste scène van de theaterversie. Die begint in medias res, op een drukke zaterdagavond. In het begin van de roman werd er daarentegen gekozen voor een doorgedreven beschrijving van *Catfish Row* en Porgy’s karakter, uiterlijk en bedelpraktijk. Dit zit in het theaterstuk vervat in één oogopslag. Het visuele primeert logischerwijs. Bijvoorbeeld het bedelen van Porgy, een interessant gegeven dat het personage diepgang en *tristesse* geeft in de roman, wordt in het theaterstuk bijna niet besproken.

De opbouw van het verhaal is licht aangepast in het theaterstuk. Dit heeft een nuancerend effect op enkele personages. Een eerste voorbeeld: Het delirium waar Bess in verkeert in deel III van de roman heeft een andere oorzaak in het theaterstuk (bedrijf III: scène I). In de roman komt Bess ziek terug van de gevangenis nadat ze hysterisch werd door het nemen van *Happy Dus’*. Deze oorzaak-gevolg-situatie zou echter geen interessante scène creëren op het podium:

Eerst en vooral is het niet opportuun om één van de hoofdpersonages vijf dagen in de gevangenis weg te laten kwijnen, terwijl het leven in *Catfish Row* verdergaat. Die ontwikkeling in het roman heeft enkel een effect op Bess, en niet op het hoofdpersonage Porgy. De verwerking in het theaterstuk biedt interessantere vervolgscènes.

Bij gebrek aan intrige in de roman is het veel interessanter om Bess in de theaterversie ziek te laten worden na haar uitstap op het eiland *Kittiwah*. Bess zit een halve dag - tegenover twee dagen in de roman - verschalkt in de bossen van het eiland, bij Crown. Tijdens een picknick van de Christelijke gemeenschap wordt zij verleid door Crown. Waarom ze ziek terugkeert is niet nader beschreven. Naar analogie met de roman is de oorzaak wellicht drugsgebruik. Drugs zou globaal genomen een symbool kunnen zijn voor de misstappen die Bess maakt. Deze herwerking is best wel interessant: Bess’ delirium is in het theaterstuk een geestelijk ziek zijn: een delirium uit angst voor Crown en berouw voor haar ontrouw aan Porgy.

Een tweede voordeel van deze versie is dat Bess in haar delirium onbewust bekent aan Porgy. In haar angstig gebrabbel verneemt hij dat Bess Crown moest afweren in het gebladerte van *Kittiwah*. Het vervolg van deze oneerlijke strijd kan hij wel raden.

Het personage van Bess krijgt in de theaterversie meer diepgang: Onbewust toont ze berouw voor haar daden. Dit is al een eerste voorbeeld van een aangepaste ontwikkeling met een nuancerend effect op een personage.

Porgy is een tweede voorbeeld: Hij moet het in de roman hebben van zijn bovennatuurlijk inzicht of intuïtie. Deze kracht verliest zijn sterkte in de theaterversie. Gershwin zal in de opera verder bouwen op de verzwakking van de bovennatuurlijkheid in het verhaal. Dit wordt besproken in het onderdeel van deze masterproef ‘De opera Porgy & Bess’.

Sommige gebeurtenissen zijn ten opzichte van de roman in het theaterstuk verplaatst. Ook deze aanpassingen zijn niet talrijk. Een voorbeeld is het verschijnen van de buizerd. De passages die verschoven worden in een volgende versie zijn telkens in het oranje aangeduid in bijlage III.

De muzikaliteit die DuBose in Porgy verwerkte kreeg een wezenlijke vorm in de theateropvoering. George Shackley arrangeerde en bewerkte de elf onderstaande spirituals. De liederen zijn gedocumenteerd en gearchiveerd, maar niet verspreid en bekend.[[73]](#footnote-73)

Vreemd genoeg werd *‘Death, Ain’t You Got(s) No Shame’* toch nog actueel in 2005: De *southern gothic-*muziekgroep[[74]](#footnote-74) *‘Those Poor Bastards’* namen een versie op voor hun album *‘Songs of Desperation’.* Dit nummer grijpt tekstueel grotendeels terug naar het gelijknamige nummer van George Shackley.[[75]](#footnote-75)

1. Death, ain’t you gots no shame?   
2. Promise Lan’!  
3. What’s de matter, chillun?  
4. Sit down  
5. Jedgement-day  
6. Somebody knockin’ at de doo’  
7. All ah know  
8. Lonesome grabe yahd  
9. Lullaby  
10. Ah’m on mah way  
11. My Mammy tell me

*Een gedetailleerde schets van de tekstuele inspiratiebronnen voor de opera uit de roman en het theaterstuk is te vinden in bijlage IV:*

|  |
| --- |
| **Legende:** Deze muziektekst was... |
| een inspiratiebron voor de volgende bron. **De concreet overgenomen test staat in het vet.** |
| enkel een inspiratiebron voor de theaterversie. **De concreet overgenomen tekst staat in het vet.** |
| geen inspiratiebron voor de volgende versie. |

Rouben Mamoulian, die later ook Porgy & Bess zou regisseren bepaalde hoe de liederen gebracht moesten worden. Aangezien die centraal stonden, had hij ook een sterke invloed op de afloop van het verhaal. De roman eindigt met een moedeloze Porgy, in tegenstelling tot de theaterversie die eindigt met het lied *‘Ah’m On Mah Way’*:Porgy gaat op tocht om zijn geliefde Bess terug te halen. Volgens de acteursregie van Mamoulian rijst Porgy de handen en raapt hij al zijn moed samen tot hij barst van energie.[[76]](#footnote-76)

De functie van dit lied werd overgenomen in de opera: Het *happy end* of ‘eind goed, al goed’ wordt bekroond met Porgy’s lied en een slotkoor. Het oorspronkelijke lied inspireerde Gershwin ook op muzikaal gebied.[[77]](#footnote-77)

In de opera (fig. 3) worden de ritmiek vertraagd en de melodie omgekeerd van het oorspronkelijke nummer (fig. 2): De voorzin gaat dan van laag naar hoog. Na de rust komt het triomfantelijke, melodisch verrijkte *‘to a Heav’nly Lan’’.* Merk intussen op dat het *Gullah-*dialect al meer volgens de reguliere Amerikaanse spelling wordt genoteerd in de operapartituur.[[78]](#footnote-78)

fig. 2

3



fig. 3

3

De recitatieven en liedteksten van de opera zijn tekstueel grotendeels terug te brengen tot de theatertekst. Gershwins verdienste is hier van muzikale aard, aangezien hij *‘Porgy’* tot een doorgecomponeerd opera verhief. De recitatieven werden voorzien van sfeervolle, veelzeggende melodieën, die op zich als een kiem van een aria aanvoelen.

De nieuwe teksten die Ira en George Gershwin in samenwerking met DuBose Heyward concipieerden, zijn vooral terug te vinden in de aria’s en liederen. Slechts een aantal metaforen werden rechtstreeks uit de roman gevist en verwerkt in de opera-aria’s: Het slaapliedje *‘Summertime’* is het perfecte voorbeeld van een aria die ontstond uit het samenraapsel van symbolische elementen uit de roman. De zee, het katoen en andere metaforen werden samengevoegd om een onheilspellende aria te creëren. Deze genuanceerde en gelaagde operatekst vervangt de doorzichtige *“Hush, li’l baby, don’ yo’ cry. Fadder an’ mudder born to die.”* die Clara voor haar baby zingt op de theaterscène.[[79]](#footnote-79)

* 1. Porgy & Bess
     1. De opera

Het libretto begint op een zaterdagavond, wanneer de mannen in *Catfish Row* gokken met de dobbelstenen: Ze spelen een *crap game*. In de commotie van het spel dient Robbins zich te verdedigen tegen de agressieve Crown. Dit leidt tot een gevecht tot de dood, waarvan Crown de winnaar is. Serena, die ontdekt dat ze haar man verloren is, rouwt en wordt ondersteund door de inwoners. Crown vlucht voor lange tijd en laat Bess achter, die onderdak zoekt in *Catfish Row* en terecht kan bij Porgy.[[80]](#footnote-80)

Serena en de andere inwoners van *Catfish Row* zingen samen liederen en zamelen geld in voor de begrafenis van haar wijlen echtgenoot Robbins. Zij proberen de *saucer* te vullen via groepsgezangen.

Porgy en Bess vormen geleidelijk aan een sterk koppel, waardoor Bess’ transformatie naareen deugdzame *Gawd-fearin’ lady* mogelijk wordt. Porgy’s nieuwe energie is opmerkelijk voor de andere bewoners, maar Bess’ aanwezigheid wordt nog niet aanvaard door de nabestaanden van Robbins.

Op de jaarlijkse picknick van de gemeenschap ontmoet Bess haar ex-gezel Crown opnieuw en valt ze ondanks haar initiële weerstand voor zijn beestachtige charmes. Wanneer ze terugkeert verkeert ze in een delirium en wordt ze verzorgd door Porgy. Hij verneemt via Bess’ ijlen dat ze ontrouw is geweest. Wanneer ze genezen is door een gebed van Serena, verzekert ze Porgy van haar liefde, waarop hij zijn bescherming tegen de brute mankracht van Crown aanbiedt.

Wanneer de visvangst op zijn top is, en het dus hoogtij is in *Catfish Row*, worden de vissers hoogmoedig en gaan ze op zee, ondanks de dreiging van de Septemberstorm. De storm breekt uit en de bewoners wachten in onrust op hun terugkeer. Clara, de echtgenote van Jake, overhandigt haar kind aan Bess terwijl ze hetzelfde lot als haar man tegemoet gaat in de woedende storm. Clara noch de mannen keren ooit terug.

Bess en Porgy voeden het weeskind op, waardoor ze zich sterker en meer geborgen voelen dan ooit. Het is echter opletten geblazen wanneer de moord op Robbins in de vergetelheid geraakt en Crown zijn eigendom komt opeisen, zijnde Bess. Porgy bundelt zijn mentale kracht en wurgt de dokwerker tot de dood in het holst van de nacht, waardoor Porgy het voortbestaan van zijn gezin verzekert.

Wanneer de politiemannen hem vragen om Crowns lichaam te identificeren, weigert hij uit bijgeloof en nemen ze hem in gevangenschap. Porgy komt na een aantal dagen weer thuis in *Catfish Row* en ontdekt dat Bess deze keer niet heeft kunnen weerstaan aan de slechte invloed van Sportin’ Life. Bess is beginnen geloven in zijn praatjes over New York, *Happy Dus’* en het moderne leven. Porgy geeft zijn hoop op een beter leven echter niet op en vertrekt op zijn geitenkar op de zoektocht naar zijn geliefde.

George Gershwin las *‘Porgy’* in 1926 en vroeg snel toestemming aan de romanschrijver om er een opera van te maken. Het verhaal van Porgy lag inhoudelijk in de lijn van Gershwins toekomstplannen: Hij koesterde al jaren de ambitie om een volksopera te schrijven. Als zoon van Joodse immigranten wou hij het thema van isolement verwerken in een ‘Joodse’ opera. Porgy & Bess zou duidelijk niet over Joden gaan, maar over een andere Noord-Amerikaanse minderheidsgroep: de Afro-Amerikanen. De betrokkenheid van Gershwin met het hoofdpersonage was al aanwezig: De componist zag in Porgy niet simpel gesteld een *Negro*, maar dé universele tragische mens, de vertegenwoordiger van eender welke ingesloten gemeenschap. [[81]](#footnote-81)

Een gemeenschap van zwarten portretteren vraagt om het gebruik van Afrikaanse of Afro-Amerikaanse genres en muziekpraktijken, wat aansloot bij Gershwins ambitie om volksmuziek en moderne genres in een ‘serieuze’ opera te incorporeren. Porgy’s leefwereld was de ideale setting voor de *Negro Opera* die Gershwin sinds *‘Blue Monday’* wou componeren. Zowel inhoudelijk als muzikaal lag Porgy & Bess in het verlengde van de zwarte opera *‘Blue Monday’*: Dit was echter een eenakter die in het musicalcircuit bleef hangen.[[82]](#footnote-82)

Gershwin begon pas in 1934 met componeren*.* Hij was uiteindelijk niet de eerste componist - noch de eerste George - die aan de slag ging met *‘Porgy’*. De liederen die voordien enkel op papier en in de fantasie van de lezer klonken in de roman, werden reeds realiteit in de theaterversie van 1927. [[83]](#footnote-83)

Zoals eerder gezegd schreef George Shackley elf spirituals die Gershwin aanwendde als inspiratiebron. Grote delen van de tekst, plus een muzikaal element hier en daar, leefden verder in Gershwins operacompositie. Aangezien de partituren tegenwoordig enkel te vinden zijn in de krochten van enkele Amerikaanse bibliotheken, en er geen opnames voorhanden zijn, kunnen we die link niet verder uitdiepen.

*Een gedetailleerde schets van de tekstuele inspiratiebronnen voor de opera uit de roman en het theaterstuk is te vinden in bijlage IV:*

|  |
| --- |
| **Legende:** Deze muziektekst was... |
| een inspiratiebron voor de volgende bron. **De concreet overgenomen tekst staat in het vet.** |
| enkel een inspiratiebron voor de theaterversie. **De concreet overgenomen tekst staat in het vet.** |
| geen inspiratiebron voor de volgende versie. |

De liedteksten uit Heywards roman zijn origineel of geëxtraheerd uit bestaande onbekende nummers. Dit geldt evenzeer voor de theaterversie. Gershwin kon de meeste liedteksten dus overnemen zonder enige ballast van muziekpartijen die het publiek mogelijks zou kunnen kennen.

Eén bekendere muzikale bron werd echter wel verwerkt in de roman en het theaterstuk: *‘Ain’t It Hahd Tuh Be a Nigger!’* gaat terug op een bestaande *worksong* van zwarte katoenoogsters: *‘Pick A Bale O’ Cotton?’*[[84]](#footnote-84) Het valt te bedenken dat Gershwin deze tekst niet overnam uit de theaterversie om te kunnen blijven spreken van volledig nieuwe en eigen(tijds)e volksmuziek in Porgy & Bess. Hij wilde de continuïteit ook bewaren. [[85]](#footnote-85)

1. **De originele *worksong* (sine dato):**

*‘Pick A Bale O’ Cotton?’*

Oh Eli,

Pick a bale a day,

Ol’ massa tol’ de niggers,

Pick a bale o’ cotton,

Ol’ massa tol’ de niggers,

Pick a bale a day.

Well, it makes no difference

How you make out your time.

White man sho’ to bring a

Nigger out behin’

Ain’t it hard? ain’t it hard?

Ain’t it hard to be a nigger? nigger? nigger?

Ain’t it hard? ain’t it hard?

For you cain’t get yo’ money when it’s due.

Lemme tell you, white man,

Lemme tell you, honey,

Nigger makes de cotton,

White folks gets de money.

I b’lieve to my soul,

I pick a bale o’ cotton,

I b’lieve to my soul, I pick a bale a day.

I had a little wife could

Pick a bale o’ cotton,

I had a little wife could

Pick a bale a day.

**2. De versie in de roman (1926) en het theaterstuk (1927):**

*‘Ain’t It Hahd Tuh Be a Nigger!’*

Ain’t it hahd tuh be a nigger,

Ain’t it hahd tuh be a nigger,

Ain’t it hahd tuh be a nigger,

Cause yuh can’t git yo rights w’en yuh do.

I was sleepin’ on a pile ob lumber,

Jus’ as happy as uh man kin be,

W’en a w’ite man come wake me from my slumber,

An’ he say, ‘Yuh gots tuh work now, ‘cause yuh free!

Gershwin kreeg al snel DuBoses fiat om van *‘Porgy’* een opera te maken, maar het duurde tot 1934 tot Gershwin de tijd had om te componeren. Een tweede determinant voor deze vertraging was dat het gezelschap *The Theatre Guild* zich pas wou verbinden aan een reeks opvoeringen in de herfst van 1933. Het was opportuun om met hen te werken. Het gezelschap had in 1927 reeds de theaterversie opgevoerd.[[86]](#footnote-86)

In september 1934 ging George dus aan de slag met zijn eerste lied, *‘Summertime’.* George was zelf bijzonder enthousiast over zijn creatie. Co-librettist DuBose Heyward bleef in zijn thuisstad *Charleston* en stuurde songteksten, aantekeningen en ideeën naar Gershwin in New York. Later in het proces werkte Georges trouwe compagnon Ira Gershwin aan de ariateksten, zoals hij zo vaak had gedaan voor zijn liederen.[[87]](#footnote-87)

Het drietal ging uiteindelijk samenwerken in *Charleston* in Zuid-Carolina, in de nabijheid van de gemeenschap van *Gullah Negroes*. De schrijvers observeerden hun levensstijl en trachtten het plaatselijke dialect onder de knie te krijgen, in functie van een realistisch verhaal en dialogen met eigenheid of *couleur locale*.[[88]](#footnote-88)

De medewerking van DuBose Heyward moet een grote meerwaarde geweest zijn. Ten eerste hadden de gebroeders Gershwin toegang tot het leven van de *Gullahs* in *Charleston*. Ten tweede groeide DuBose op als ‘één van hen’ en had hij vertrouwen geoogst. Hij werkte als kind op de plantages van zijn vader als supervisor van de zwarte werknemers.[[89]](#footnote-89)

Zijn onbevooroordeelde omgang bezorgde hem een plaats in hun gemeenschap. Dankzij de vertrouwensband tussen Heyward en de gemeenschap konden de Gershwins aan de muzikale gebruiken van de *Gullahs* deelnemenin een eerlijke en ontspannen sfeer. De Gershwins konden via dit ‘onderzoek’ werken aan een realistisch portret van de gemeenschap, of eerder ‘een’ zwarte gemeenschap.

George Gershwin nam ook zijn tijd voor de casting van de nieuwe opera. Hij stond er op dat de cast volledig zou bestaan uit Afro-Amerikaanse zangers die klassiek geschoold waren, in tegenstelling tot gelijkaardige producties met zwart-geschilderde blanke zangers of *black face.[[90]](#footnote-90)*

Op 10 oktober 1935 werd het creatie- en castingproces bekroond met een première in het *Alvin Theatre* in Boston. De hoofdpersonages werden vertolkt door Todd Duncan (Porgy), Anne Brown (Bess) en Warren Coleman (Crown) en John W. Bubbles (Sportin’ Life).[[91]](#footnote-91)

*Een overzicht van de hoofdpersonages in het libretto:*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Personage:** | **Beschrijving:** | **Tessituur**: |  |
| *Porgy* | een kreupele bedelaar | Bas-bariton |  |
| *Bess* | een jonge vrouw met slechte reputatie, leeft bij Crown | Sopraan |  |
| *Crown* | een sterke, gewelddadige dokwerker, drinkt, is geen inwoner | Bariton |  |
| *Sportin’ Life* | dealer van drank en drugs, van slechte invloed op Bess | Tenor |  |
| *Jake* | een visser, echtgenoot van Clara | Bariton |  |
| *Clara* | de vrouw van Jake, toegewijd aan hun jong kindje | Sopraan |  |
| *Robbins* | een visser, echtgenoot van Serena | Tenor |  |
| *Serena* | de vrouw van Robbins, godsdienstig | Sopraan |  |
| *Maria* | de uitbaatster van de eetgelegenheid, houdt een oogje in het zeil | Contralto |  |
| Andere personages: vissers, kinderen, verkopers, vooraanstaande blanken *(geen inwoners)*  (zie bijlage V: alle personages met corresponderende tessituur en oorspronkelijk cast-lid (1935)) | | | | |

Het creatieve team van *Porgy & Bess* werd aangevuld door de Russisch-Amerikaanse regisseur Rouben Mamoulian (1898-1987)[[92]](#footnote-92), dirigent Alexander Smallens en de Afro-Amerikaanse koordirigente Eva Jessye, die ook aan het roer stonden van de zwarte opera *‘Four Saints in Three Acts*’ (1933) van Virgil Thomson. Zijn geëngageerde opera past in het rijtje van opera’s die geïnspireerd zijn op de Afro-Amerikaanse minderheidsgroep van de VSA.[[93]](#footnote-93)

**Excursus 3: Virgil Thomson**

Virgil Thomson (1896-1989) was een invloedrijke Amerikaanse componist-criticus, beroemd en berucht voor zijn pittige ideeën over muziek. Hij publiceerde in het magazine *Modern Music* en in zijn eigen boeken. Zijn eigenzinnige blik was zeer pragmatisch en zwart-wit.

Wat George Gershwin betreft: Thomson kon niet goed overweg met zijn Georges straffe persoonlijkheid. Hij erkende echter, ondanks de persoonlijke wrevel, Gershwins muzikale talent. De structurele kennis van de hippe componist schoot echter tekort volgens Thomson. Zijn grootste kritiek was dat George’s muziek *blankemansjazz* was.[[94]](#footnote-94)

Thomson was naast criticus, een sociaal geëngageerd componist: *‘Four Saints in Three Acts’* (1933) werd door een *all-black cast* opgevoerd. Het was wellicht minder opmerkelijk van zwarten op de scène te zien, dan ze in de rol te zien van 16e eeuwse Spaanse Heiligen: De controversiële opera kreeg zowel goede als slechte kritieken. Talrijke sociaal geëngageerde werken van zijn hand volgden.[[95]](#footnote-95)

Thomsons idee over het opvoeren van folkloristische werken zoals Porgy & Bess druiste in tegen dat van de Gershwins. Hij wou de Afro-Amerikaanse stem laten horen, en vond dat de Gershwins hun blanke traditie en culturele mechanismen lieten domineren over de échte zwarte identiteit. Deze opinie ligt in de lijn van Duke Ellingtons, die verder in dit werk aan bod komt (*zie IV.3.3. De discussie: Opera of jazz?).*

De compositie en orkestratie van Porgy & Bess was vermoedelijk volledig van de hand van George Gershwin. Enkele academici wierpen op dat zijn toenmalige docent compositie Joseph Schillinger bijzonder veel in de pap te brokken had, maar deze twijfelachtige discussie laat ik buiten beschouwing.[[96]](#footnote-96)

Gershwin bleef tot aan de première sterk betrokken. Tijdens de scenische repetities kortte hij de opera nog een stuk in. Gershwin doelde namelijk op een theaterpubliek, dat het niet gewoon was om lange voorstellingen bij te wonen. Hij verkoos de optimale aantrekkingskracht van Porgy’s verhaal boven een waterdichte psychologische evolutie. Hij schoof zijn artistieke idee opzij in functie van het plezier van het kijker.[[97]](#footnote-97)

Een lied dat besproken staat in het overzicht, deel is van de partituur, maar niet opgevoerd werd in 1935 is het gelaagde *‘Buzzard Song’* uit de eerste scène (*Catfish Row: A Month Later*) van het tweede bedrijf. Tot aan de complete uitvoeringen in de jaren 1970 maakte deze scène geen deel uit van het geheel.

*De gedetailleerde ontwikkeling van de opera en vergelijking met de roman en het theaterstuk is uitgewerkt in bijlage III:*

|  |  |
| --- | --- |
| **Legende:** Deze inhoud verschijnt in deze versie... |  |
| op dezelfde manier en op hetzelfde moment in de volgende versie. |  |
| op dezelfde manier maar op een ander moment in de volgende versie. |  |
| in een **aangepaste vorm** en/of timing in de volgende versie. | De aanpassing. |
| maar niet in de volgende versie(s). |  |

Wat de kijker van 1935 niet te zien kreeg is de scène waarin een buizerd boven *Catfish Row* cirkelt. Porgy merkt de vogel op en jaagt hem weg met zijn gezang. Hij interpreteert de aanwezigheid van de vogel namelijk als een teken van ongeluk, omdat een buizerd normaal gesproken lijken komt pikken.[[98]](#footnote-98)

In de verdere bespreking van het libretto neem ik deze scène wel in beschouwing, om op zoek te kunnen gaan naar de dieperliggende betekenissen van het verhaal, zoals die natuurlijk ontsproten aan de hoofden van de makers en niet beperkt werden door compromissen.

De buizerd heeft op een onderliggend niveau een belangrijke en gelaagde functie. Deze scène is, naar mijn mening, een verduidelijking van diens symbolische functie in het libretto en diens effect op de invulling van enkele personages.

De redenering start bij de buizerd: een symbool van rampspoed en in extremis de dood. Eerder in deze scène komt Sportin’ Life Bess een zoveelste keer verleiden om *Happy Dus’* te nemen. Maria jaagt hem bij Bess weg, net zoals Porgy deed met de vogel. Maria bedreigt hem bovendien door te zeggen dat ze hem aan de buizerds wil voeren. Op basis van verwijzingen in het recitatief en de analogie in de handelingen, lijkt het alsof Sportin’ Life’ te associëren valt met deze verwenste vogel. [[99]](#footnote-99)

Niet alleen de symboliek van het personage Sportin’ Life komt naar het oppervlak. Sportin’ Life staat aan de kant van Crown - toch tot zover dat hem dat uitkomt. Hij verschijnt vaak in *Catfish Row* nét voor Crown toekomt. Of wanneer Crown zelf geen vrij man is, komt Sportin’ Life met plezier een Crown-gerelateerde boodschap brengen, zoals na de storm: Hij meldt Maria op een ironische en speelse toon dat Crown helemaal niet gestorven is... Hij is het voorteken of de boodschapper van het kwaad dat op til staat. [[100]](#footnote-100)

Sportin’ Life is in direct verband een katalysator van rampspoed. Keer op keer weet hij Bess te beïnvloeden, psychisch of mentaal, waarop ze schade berokkent aan haar relatie met Porgy. De duivel krijgt toegang tot Bess’ leven via *Happy Dus’*, *de Red Eye* (drugs)*,* of louter door de commentaar van Sportin’ Life.

Terwijl Sportin’ Life slechts de eerste stappen op het slechte pad veroorzaakt, betekent Crown de échte bedreiging, zowel voor Bess als voor de andere bewoners van *Catfish Row*. De kijker ontmoet de ware Crown al in de eerste gesproken scène, waarin hij de deugende Robbins vermoordt. Crown brengt effectief de dood met zich mee.[[101]](#footnote-101)

De ondersteuning voor deze redenering is wederom terug te vinden in de tekst: Crown wordt in de stormscène letterlijk met de dood verbonden: Wanneer iedereen tijdens het schuilen het nummer zingt *‘Oh, Dere’s Somebody Knockin’ At De Do’’* en denkt dat de Dood voor de deur staat,blijkt het de onoverwinnelijke Crown te zijn die aanklopt. Eens binnen, lacht hij met de om godvrezende bewoners. Daarop zingt hij een heidens lied over een gewillige vrouw: onverschilligheid troef. Niets kan hem raken.[[102]](#footnote-102)

De scène met de buizerd is de *missing link* tussen het bijgeloof van Porgy en de reële nefaste ontwikkelingen in het verhaal. Porgy’s irrationele conclusie dat er hem onheil te wachten staat blijkt juist te zijn. Het wordt duidelijk dat de buizerd en Sportin’ Life effectief deze functie hebben. Via deze symboliek krijgt de toeschouwer inzicht in wat er te gebeuren staat.

In de theaterversie is de link met de buizerd nog sterker. Vlak voor Porgy Bess verliest aan Crown op het eiland *Kittiwah* ziet hij een buizerd vliegen. Porgy verliest de moed om hem weg te jagen. Zijn lot, zoals hij vermoedt, is reeds beslist.[[103]](#footnote-103)

Door het schrappen van deze scène ging er alvast een eerste link verloren met het bijgeloof van één van de hoofdpersonages. De aandacht voor dat bijgeloof was bovendien al geslonken tijdens het verwerken van een bepaalde theater- tot operascène, in een voorgaande scène:

Nadat Bess’ delirium wordt vastgesteld discussiëren drie personages van de theaterscène hoe Bess moet genezen worden. Serena wil bidden voor haar gezondheid, Peter wil Bess in een blank ziekenhuis laten genezen en Maria wil Mingo naar de heks sturen om Bess van op afstand te laten genezen.[[104]](#footnote-104)

In de opera is er echter geen sprake van een bovennatuurlijke kracht. De discussie gaat enkel tussen optie a en b: de moderne geneeskunde versus het Christelijk geloof en de genezende hand van Jezus. Zo is er geen aanleiding voor de toeschouwer - of toch geen die er zo dik op ligt - om Maria bijgelovig in te schatten.

Maria wordt hierdoor een sterker en aardser personage. Zij is dan ook meermaals de rots in de branding wanneer Sportin’ Life Bess lastigvalt. In de stormscène is zij ook diegene die niet deelt in de angst van velen voor het Laatste Oordeel. Haar bijgeloof én geloof zijn dus ver te zoeken in de opera.

Het publiek van 1935 werd noch in de scène met de buizerd, noch in de scène van Bess’ delirium geconfronteerd met bijgelovigheid. Er zijn geen scènes die deze verminderde aandacht voor bijgeloof hebben gecompenseerd. Een mogelijke verklaring zou kunnen zijn dat Gershwin bewust komaf maakte met dat thema.

Misschien gaf hij de voorkeur aan realisme in functie van de geloofwaardigheid van zijn opera, tenminste als we er van kunnen uitgaan dat het Christelijke gedachtengoed niet onrealistisch bevonden werd anno 1935. De deliriumscène is hier een sterk voorbeeld van. Het bijgeloof in bovennatuurlijke krachten werd duidelijk omgebogen ten voordele van de daadkracht het Christelijke geloof.

Mijn vermoeden is dat hij het neerpoten van de zwarte personages als exotische primitievelingen vermeed. De angst om een afstand te creëren tot de blanke, potentieel bevooroordeelde toeschouwer kan zijn artistieke keuzes beïnvloed hebben. Het publiek kon zich misschien beter verplaatsen in een Christelijke zwarte, die deugde volgens hun waarden en normen.

Het feit dat Serena niet *shout* in de operaversie zou ook aan deze denkpiste verbonden kunnen zijn. De volkse muziekpraktijk lag misschien te ver verwijderd van de verwachtingspatronen van Gershwins publiek. Het *shouting* is vervangen door spirituals die gezongen worden door een soliste - het personage Serena - en een koor van klassiek geschoolde zangers. Zij verliezen zich niet in de trance-inducerende praktijk. Zij werken toe naar de climax van de liederen via een steeds ontwikkelende tekst en muziek. Deze muzikale praktijk ligt dichter bij de Westerse operatraditie van de combinatie van solistische en koorzang, [[105]](#footnote-105) en de elitaire opvoeringspraktijk van de *Negro Spiritual-*zangkoren,[[106]](#footnote-106) dan bij het volkse *shouting*.

* + 1. Verwerking

Porgy & Bess leeft in de geest van de meeste muzikanten verder in de alom bekende *jazz-standards* die ontsproten aan de opera. In Europa is de overlevering via de *songs* nog extremer dan in de VSA. Sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw begonnen operahuizen stelselmatig de ‘Amerikaanse jazzopera’ toe te voegen aan hun standaardrepertoire. Ook als musical wordt Porgy & Bess nog vaak op scène gezet.[[107]](#footnote-107)

Anno 2015 is Porgy & Bess geen standaardrepertoire in Europa. In Europa kunnen we enkel terugblikken op twee reeksen opera-opvoeringen, eenmaal in de jaren vijftig, andermaal in de jaren zeventig. Het was een unieke gebeurtenis dat een Vlaamse cast de opera bracht. Dat gebeurde in 1974 in de Vlaamse Opera in Antwerpen (de toenmalige K.V.O.).[[108]](#footnote-108)

Op 1 januari 2015 werden er enkele liederen opgevoerd in de Vlaamse Opera van Gent. *‘Summertime’, ‘It Ain’t Necessarily So’, ‘I Got Plenty O’Nuttin’’* en *‘Bess, You Is My Woman Now’* werden i.k.v. het nieuwjaarsconcert door twee solisten en orkest in concertante vorm uitgevoerd. De sopraan Leah Partridge en bariton Sir Willard White wisten het publiek te bekoren met hun gekende deuntjes en theatrale invulling.[[109]](#footnote-109) (fig. 4)

fig. 4: Sir Willard White als Porgy in de Vlaamse Opera op 1/1/2015

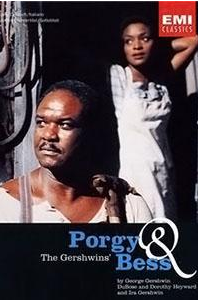
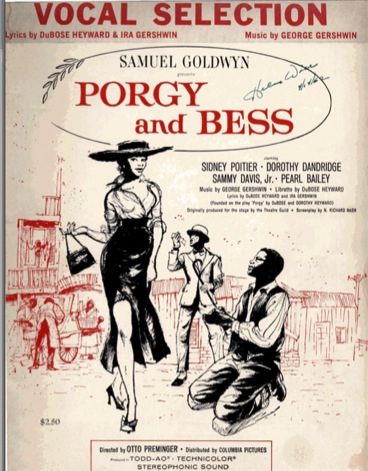
Sir Willard White is geen onbekende in de opvoeringsgeschiedenis van Porgy & Bess. Hij zong de rol van Porgy in de eerste complete opname van Porgy & Bess in 1976 voor het muzieklabel *Decca Records*, met dirigent Lorin Maazel, het *Cleveland Orchestra* en regisseur Trevor Nunn. Hiervoor ontving hij een *Grammy Award*.[[110]](#footnote-110) Ook in de opvoering van 1993 voor de opera van *Glyndebourne*, die de wereld rondging op televisie en fysieke drager, vertolkte hij de rol van Porgy.[[111]](#footnote-111) (fig. 5)

fig. 4

3

De *jazz-standards*, die de meeste jazzmuzikanten in de vingers hebben, en die vele muziekliefhebbers uit volle borst kunnen meezingen, werden met dat doel voor ogen door de schrijvers uitgebracht. De Gershwins waren nu eenmaal commerciële componisten die hun stiel leerden in *Tin Pan Alley*, New York.[[112]](#footnote-112)

fig. 5: DVD-hoes van de film Porgy & Bess uit 1993

Ze gaven reeds in 1935 een uitgeklede opera-partituur uit voor piano en zang. Amateurpianisten en -zangers konden de opera dus thuis uitvoeren. De *Gershwin Publishing Corporation* gaf in 1959, toen George al gestorven was, de *‘Vocal Selection’* uit (fig. 6) wanneer de filmversie van Porgy & Bess uitkwam. Deze compacte aria’s verspreidden mede de bekendheid van de film en waren hét promo-middel bij uitstek voor de opera in zijn geheel.[[113]](#footnote-113)

Het populaire *‘Summertime’* is hier het beste voorbeeld van. *‘Summertime’* werd sinds het ontstaan van de opera in talloze versies uitgebracht en is tot nu toe één van de belangrijkste pedagogische werken voor jazzmuzikanten en -zangeressen.

De iconische uitvoering door Ella Fitzgerald en Louis Armstrong op het album *‘Porgy & Bess’* bevestigt de legendarische status van de aria in de jazzgeschiedenis. Niet alleen in jazz leeft deze aria, maar ook in lichte muziekgenres zoals pop, rock en elektronische muziek.[[114]](#footnote-114)

fig. 6: hoes van de uitgeklede partituren van Porgy & Bess uit 1959

De populariteit van de aria’s is uiteraard te linken met de handigheid van een *leadsheet*. De gemiddelde muzikant kan direct aan de slag met zo’n ‘partituur’. Die kan op basis van de akkoorden en melodie op het zicht spelen. Het is de laagdrempeligheid, maar ook de haalbaarheid van de minimaal vereiste bezetting (solo of duo), die ervoor heeft gezorgd dat de aria’s succesvol werden. Op vele plekken (zowel thuis als op podia of in bars) is het uiteraard gemakkelijker om zo’n gereduceerde aria op poten te zetten dan een hele opera.

Jazzmuzikanten maken van die aria’s en de opera niet alleen de verspreiding mogelijk, maar verwerken en vernieuwen het muzikale materiaal ook. Hun interpretatie en improvisatie over de gereduceerde *leadsheet* houden de muziek levendig. Het materiaal kan zo altijd in de hipste of meest functionele stijl gebracht worden.

Parallel aan de reductie van de composities tot *jazz-standards* is de verwerking van de opera tot instrumentale suites in de klassieke muziekwereld. Gershwin ging zelf aan de slag met Porgy & Bess om er een compacter werk van te maken, zowel in duur als in bezetting. Hij schreef reeds in 1936 de *‘Suite from Porgy & Bess’* (bekend als *Catfish Row* sinds 1958) op basis van enkele operathema’s.[[115]](#footnote-115)

Deze verwerking kan geïnterpreteerd worden als een pleidooi voor een open omgang met voltooide composities. Gershwin verkoos wellicht het schrijven van een haalbare vorm voor zijn thema’s en melodieën, boven de situatie waarin zijn oorspronkelijke opera zelden zou worden uitgevoerd.

Gershwins suite was niet het enige afgeleide product in de klassieke muziekwereld. Robert Russell Bennett, die Gershwins werken nu en dan voor hem orkestreerde, schreef in 1942 *‘Porgy and Bess: A Symphonic Picture’* met volgende *song*-gebaseerde structuur:[[116]](#footnote-116)

1. Scene in Catfish Row (with peddlers’ calls; Strawberry Woman; Crab Man)
2. Opening Act 3 “Clara, Clara” *(Requiem)*
3. Opening Act 1 *(Introduction)*
4. Summertime
5. I Got Plenty O’ Nuttin’
6. Storm Music *(Hurricane)*
7. Bess, You Is My Woman Now
8. The Picnic Party *(Oh, I Can’t Sit Down)*
9. There’s a Boat Dat’s Leavin’ Soon for New York
10. It Ain’t Necessarily So
11. Finale (Oh, Lawd, I’m On My Way)

Deze suite stond op het programma van een Frans symfonisch orkest in juni 2014. Ook in De Bijloke in Gent worden er in 2014-2015 een aantal werken geprogrammeerd die gecatalogeerd kunnen worden als een klassiek-modern muziekexperiment. Bovenvermelde *‘Haiku Cycle One’* van Dirk Brossé mengde alvast klassiek en jazz. [[117]](#footnote-117)

Hetzelfde orkest, het Symfonieorkest Vlaanderen *tourde* in november 2014 met Gershwins *‘Rhapsody in Blue’*. Hoewel De Bijloke de rest van het Amerikaans geïnspireerd seizoen van het Symfonieorkest overnam, verving men dit werk door het derde pianoconcerto (op. 37) van Ludwig van Beethoven (1770-1827) op 29 november 2014. Misschien wilde De Bijloke bewust een minder experimenteel programma aanbieden.

De *‘Rhapsody’* kon nochtans sinds de eerste opvoering op veel bijval rekenen. Negentig jaar na ontstaansdatum overtreft ze nog steeds Porgy & Bess in succes bij instituten voor klassieke muziek.

* + 1. De discussie: Opera of jazz?

*Porgy & Bess* werd al vanaf de première in 1935 bekritiseerd op gebied van stilistiek en techniek. Jazzmuzikanten en -recensenten beschuldigden Gershwin van oppervlakkig *jazzy* te componeren. Zij plaatsen de volksopera ver van de échte jazz, de jazz die in zwarte bars gespeeld werd: Gershwin zou de ziel van de jazz niet gevoeld hebben.[[118]](#footnote-118)

Duke Ellington was bijvoorbeeld een sterke tegenstander van Gershwins poging om de ‘zwarte ziel’ te vertalen, zoals Ellington dat zelf verwoordde volgens journalist Edward Morrow:

*“Het gaat over negers, maar het maakt geen gebruik van hét muzikale idioom van negers. Het is geen muziek uit Catfish Row (...) De muziek is groots (...)”[[119]](#footnote-119)*

Die uitspraak klinkt racistisch, maar past binnen de geest van de *Harlem Renaissance.* Dit was een culturele trend waarin Afro-Amerikanen hun culturele erfgoed verder wilden ontwikkelen en de oorsprong van hun culturele producten omhelsden*.*[[120]](#footnote-120)

De ambitie om een rasgebonden zelfvertrouwen te kweken is jammer genoeg exemplarisch voor het ‘Wij-Zij-denken’. Ik zie het als een poging om de racistische blik van blanken te bevechten met een even sterke tegencultuur. Door zich af te zetten van de ‘Ander’, van een andere samenleving, kwam er meer weerstand dan interesse. De positieve noot is dat kunstenaars er wel in sloegen om aandacht naar Afro-Amerikaanse culturele bronnen te trekken.

Persoonlijk kan ik mij inbeelden hoe Duke Ellington zich bij het luisteren naar Gershwins Porgy & Bess moet gevoeld hebben. De *bluesfeel* van de *Strawberry Woman* uit Porgy & Bess valt niet te vergelijken met de klaagzang van de befaamde blueszangeres Mahalia Jackson (1911-1972) in Dukes *‘Black, Brown and Beige’* (1943)op het einde van het vierde deel (*‘Come Sunday’*).[[121]](#footnote-121)

Gershwins aardbeienverkoopster vertolkt een prachtige melodie die snijdt, maar Jacksons stem klinkt zo eerlijk en zwaar dat dit de kunst van het componeren overstijgt, tenminste wanneer we het hebben over het muzikaal vertolken van de melancholische *blues*-emotie.

In een ander muzikaal kamp werd er betwijfeld in hoeverre Gershwins experiment wel een opera was: Gershwin was volgens hen niet technisch onderbouwd om een opera van formaat te schrijven. De continuïteit ging verloren en de actie was gekunsteld.[[122]](#footnote-122)

Gershwin schakelde zijn opera nochtans gelijk met Bizets *‘Carmen’* of Wagners *‘Meistersinger’*:[[123]](#footnote-123) Zijn ambitie en zelfvertrouwen was bewonderenswaardig, tenzij hij dit allemaal poneerde in functie van promotie. Deze vergelijking maakte hij tijdens zijn eigen radioprogramma. Hij had nu eenmaal zendtijd die hij kon inzetten ter promotie van zijn eigen werken: de droom van elke commercieel ingestelde componist.[[124]](#footnote-124)

Er werd niet alleen gediscussieerd of Porgy & Bess jazz of opera was: Sommige muziekcritici vonden dat de volksopera slechts een musical was. Mede door de onzekerheid van het jazz- en *musical-*label werd *Porgy & Bess* lang uit het repertoire van operahuizen geweerd.

De musicalwereld was daarentegen ffiminder bevooroordeeld: Gershwin mikte zelf al op een reeks heropvoeringen in musicalsfeer, maar uiteindelijk gingen die pas van start na zijn dood in 1938. Dit keer zag zijn opera de Amerikaanse Westkust.[[125]](#footnote-125)

Vervolgens werd in 1942 de *‘Miss Crawford’*-productie van Porgy & Bess opgevoerd. Dit was een gestroomlijnde operaversie met gesproken recitatief en kleiner orkest. In die vorm oogstte Porgy & Bess succes in Europese en Russische steden.[[126]](#footnote-126)

Wat kan een musicoloog in de 21e eeuw nu zeggen over deze discussie? Was Porgy & Bess slechts oppervlakkig *jazzy*? En doet dat er überhaupt toe? Ik vind het persoonlijk nuttig om de partituur uit te pluizen en uit te zoeken in hoeverre Gershwin kaas gegeten had van een structuur en interactie die beïnvloed werd door de jazzwereld. Dan kan er uitgemaakt worden wat Gershwins positie was in de evolutie van de jazz, die zowel door zwarte als door blanke componisten gevoed werd.

Jazz in 1930 was een invloedgulzige, sterk evoluerende muziekstijl die moeilijk toe te wijzen was tot één muziekwereld of één bevolkingsgroep. Waarom zou Porgy & Bess dan zo strikt gecatalogeerd moeten worden?

Een zinvol einde van de genrestrijd vind ik uiteindelijk dat de discussie an sich zinloos beschouwd kan worden. Het kan er anno 2015 niet toe doen tot welke genretraditie dit werk behoort. In een tijd waarin open grenzen tussen genres worden geapprecieerd, moeten we oog hebben voor de waarde van muzikale elementen in structuur en stijl, in functie van het spotten van esthetiek en inhoud, zonder ballast van wat we kennen en gewoon zijn.

Een experiment in muziek, zoals Porgy & Bess er één is, is per definitie moeilijk te catalogeren. Het zou jammer zijn dat opinieleiders minder appreciatie kunnen tonen omdat ze dusdanig vasthouden aan hun referentiekader. In dat geval zou de esthetiek van elk stilistisch hybride werk niet naar waarde geschat kunnen worden. Porgy & Bess is voor mij in eerste lijn een prachtig werk, ook al zou ik het niet als jazz of top-opera catalogeren, als ik enkel naar stijl en structuur zou kijken.

Ik vermoed dat sommige muziekkenners van conservatieve aard panikeren bij genre-afwijkingen, omdat ze hun geliefd genre in eer willen houden. Ik vraag mij af: Zou de doorsnee operaliefhebber in 1930 rustig gebleven zijn bij het besef dat er in operapartituren opeens *‘swing’* of *‘bluesy rhythm’* stond? Of konden bluesmuzikanten in het begin van de 20e eeuw een treurige strijkerspartij en uitgeschreven melodielijn verdragen in hun eigen genre?

Ter illustratie vergelijk ik dit denkmechanisme met de negentiende eeuwse Amerikaanse idee van de *one drop rule*: Een Amerikaan met ook maar één zwarte voorvader was per definitie niet-blank. Transponeer dit denken naar het beoordelen van muziek: Een opera met een druppel jazz is geen opera meer. En vice versa: Een jazznummer van de hand van een blanke componist heeft de ziel van jazz niet mee.

We mogen niet vergeten dat men in 1935 nog niet af was van levendig racisme, zelfs niet in de Noordelijke staten van de VSA. Kon elke muziekcriticus het toen verdragen dat een zwarte zanger schitterde op een traditioneel podium?

Dit mechanisme van purisme bestaat nog steeds. De muziek van jazzpianist Jef Neve wordt vandaag de dag door de ongeschreven ‘jazzpolitie’ afgedaan als *fake jazz* en commercieel, omwille van zijn educatie en werken die vanuit de klassieke muziekwereld vertrokken.

Een toepasselijk voorbeeld van zijn jazz- en klassiek ingebedde uitvoeringen verwijs ik naar Jef Neves samenwerking met José James in het album *‘For All We Know’.* Een *jazz-flik* zou dit album pejoratief kunnen afdoen als jazz voor aan de eettafel, of *cocktail jazz*. Dit album, inclusief de voltreffer George Gershwins *‘Embraceable You’* is absoluut geen jazz zonder jazz-ziel*.*[[127]](#footnote-127)

Op zijn beurt maakt ook José James graag een uitstap van jazz naar hiphop en rock. Muzikanten maken er in de 21e eeuw duidelijk een sport van om genregrenzen open te breken. [[128]](#footnote-128)

* 1. Twee opvoeringscontexten en paradigma’s: opera en jazz

Er dient niet gespeculeerd te worden over de kracht die Gershwin toeschreef aan jazz, volksmuziek in een vorm met een zekere *serieux*. Hij zag het zo:

*“Jazz I regard as an American folk-music, not the only one, but a very powerful one which is probably in the blood and feeling of the American people more than any other style of folk-music. I believe that it can be made the basis of serious symphonic works of lasting value, in the hands of a composer with talent for both jazz and symphonic music.[[129]](#footnote-129)*

Hoe kunnen we de aandelen van opera en jazz uit Porgy & Bess distilleren? De partituur is alleszins opgevat als opera. Gershwin wilde dan ook de jazz vervatten in een serieuze vorm. Wie een blik werpt op de partituur merkt snel de strakke orkestratie met vaste bezetting en uitgeschreven solo’s op. Het is slechts in stilistische aanduidingen dat de volksopera ietwat *jazzy* is opgevat. Begeleidend voor de cast en muzikanten staan er her en der duidelijke verwijzingen naar de omgang met volksmuziek en jazz.

Het jazzgehalte is verder vooral te vinden in het type bezetting en het gebruik van instrumenten. Er worden o.a. *harmon mutes[[130]](#footnote-130)* (fig. 7)gebruikt om de blazers te doen huilen of schreeuwen van vreugde. De drukke partijen van de vibrafoon en *woodblocks* (fig. 8) geven de compositie eindeloos veel energie. Deze instrumenten komen niet exclusief voor in jazz. Het is eerder het gebruik van deze instrumenten dat de jazzsfeer met zich meebrengt. De hybriditeit van de partituur en klankwereld plaatst Porgy & Bess zowel in de jazz- als klassieke muziekwereld. De klassieke wereld geeft de vorm aan en de jazztraditie kleurt ze in.

fig 7: Miles Davis op trompet met *harmon mute*

fig 8: *woodblocks*

fig. 8: woodblocks

* + 1. Porgy & Bess in de klassieke muziekwereld

Na de eerste reeks opvoeringen in het *Alvin Theatre* volgde er een tweede in 1937. In 1942 werden er vervolgens opnames uitgegeven van de *songs*, die geflankeerd werden door musicalopvoeringen op *Broadway*. Negen jaar later bracht het muzieklabel *Columbia* een opname uit van de operaproductie met een groot aandeel van de oorspronkelijke cast.[[131]](#footnote-131)

In de jaren 1950 begon Porgy & Bess al meer bijval te krijgen, aangezien de volksopera dienst kon doen als exportproduct. In 1952 ging de nationaal gesubsidieerde *Davis-Breen-*productie op tour in Europa. Deze musicalversie werd in allerlei grootsteden opgevoerd ter promotie van het vrijheidsideaal van de VSA, gemotiveerd door de communistische dreiging van de destijdse USSR.[[132]](#footnote-132)

Het duurde echter tot 1977 tot Porgy & Bess als ware opera op de scène stond. De *Houston Grand Opera* ging aan de slag met de kersvers uitgegeven complete partituur. De geknipte scènes maakten weer deel uit van de opvoering en de recitatieven werden volledig gezongen zoals genoteerd in de partituur. [[133]](#footnote-133) Deze opvoering werd enkel voorgegaan door de complete opname voor *Decca Records* in 1976 met Sir Willard White als Porgy. Sindsdien kon Porgy & Bess op meer bijval rekenen van operahuizen in Amerika: De volksopera was een volwaardige opera geworden.[[134]](#footnote-134)

In de jaren tachtig van de 20e eeuw stak de overheid opnieuw een handje toe in het opbouwen van de populariteit van Gershwins werken. Al zijn composities en de daaraan gerelateerde documenten werden gearchiveerd in het *Library of Congress* van de VSA. Dit grootschalig project werd wederom ingesteld om via een nationaal product het Amerikaanse vrijheidsideaal uit te dragen.[[135]](#footnote-135)

Porgy & Bess als musical bleek in de 20e eeuw een succesformule te zijn. Dit lag vermoedelijk enerzijds aan de haalbaarheid van opvoeringen, en anderzijds aan de toegankelijkheid van het genre. Als opera is het werk in een klassieke muziekparadigma gekaderd. Dit paradigma heeft alles in huis om een groot publiek af te weren.

De strakke uitstraling van het genre en de intellectuele eisen die de makers aan het publiek stellen zorgen ervoor dat een klein, maar toegewijd publiek zich aan het genre bindt. Een publiek van musicals kan snel instappen in een werk en krijgt eenvoudig toegang tot een plaatsje in het publiek door socio-economische factoren.

De focus van de vergelijking in dit onderzoek ligt echter op het feit dat de operapartituur niet onderhevig is aan stijlevolutie. Dat betekent dat het werk niet kan meegroeien met de tijd. Hoewel opera-enscenering tegenwoordig zeer vrij wordt opgevat en hedendaags wordt ingevuld, is de muzikale opvoering en beleving rigide gebleven.[[136]](#footnote-136)

Echter, voor het grote muziekpubliek, wordt opera snel afgedaan als een traditioneel of zelfs oubollig genre. De stijlen die deel zijn van Porgy & Bess, zowel het klassieke idioom als de klankwereld van de jazz, zijn verouderd. Beide muziekstijlen zijn sinds 1935 sterk geëvolueerd, terwijl de compositie nog steeds wordt uitgevoerd zoals die destijds is geconcipieerd. Desondanks heeft het werk de tand des tijds doorstaan. Zo wilde Gershwin het ook: Porgy & Bess moest een werk worden van *‘lasting value’.* Voor beide muziekwerelden slaagde hij in zijn opzet.

* + 1. Jazz als levenselixir

Porgy & Bess kreeg pas 41 jaar na geboorte een plekje in het standaardrepertoire van de Amerikaanse operahuizen. In tussentijd moesten de musicalversie en jazzopnames en -uitvoeringen aandacht blijven vragen voor het werk. De musicalfilm van 1959 heeft evenzeer een breed publieksbereik gekend.[[137]](#footnote-137)

Vandaag de dag is het nog steeds zo dat de lijst opnames van Porgy & Bess, en de bekendheid van de aria’s het hoogst is in het jazz- en musicalgenre. Als we de aanwezigheid van Porgy & Bess als jazz of musicalwerk in de hedendaagse muziekwereld onder de loep nemen, kunnen we concluderen dat een alternatief paradigma mogelijk is: het paradigma van jazzmuziek. De mechanismen van dit paradigma, tegenover die van het klassieke paradigma, hebben het werk doen overleven.

De opera leefde al snel verder via de geëxtraheerde aria’s. Vanaf de jaren 1940 werden de opnames van de *songs* het meest populair. De opnames waren meestal nog te catalogeren als operafragmenten. Sindsdien zijn de nummers echter mee geëvolueerd met het jazzgenre. Jazzmuzikanten gingen steeds meer en vaker interpretatief om met de composities. Zij improviseerden niet alleen over een nummer, maar bewerkten de nummers ook intensief. De gekende bezetting, stijl, sfeer,... etc. mocht er doorheen de twintigste eeuw telkens weer aan geloven. In het licht van de eeuw is jazz geen muziekstijl, maar een manier om met muziek om te gaan: Jazz is dan bijna een muziekfilosofie, die weliswaar aan een paar theoretische grondslagen en stilistische kenmerken verbonden is.

Net zoals in de ontwikkeling van de klassieke muziek zijn er steeds muzikant-componisten geweest die de regels en stijlkenmerken doorbroken hebben. Zo heeft de jazz ook haar stijlevolutie gekend. Het verschil met de originele compositie van Porgy & Bess ligt erin dat de *jazz-standards* die eraan ontsproten met die stijlevolutie konden ‘meegroeien’. De nummers hebben de stijl-evolutie zelfs gedragen en voortgedreven: [[138]](#footnote-138)

Op basis van zowel gekende als eigen composities maken jazzmuzikanten hun stijl duidelijk. Zij drukken hun eigen stempel en doorbreken de muzikale grenzen die ze leerden via hun gerespecteerde voorgangers. Dit mechanisme maakt van jazz een levenselixir voor bestaande werken. De liederen sterven zo nooit een stille dood. Ze worden steeds nieuw leven ingeblazen en inspireren opnieuw de volgende nieuwsgierige generatie van muzikanten.

Enkele voorbeelden:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Artiest** | **Songtitel */ Album*** | **Jaartal** | **Genre-benaderingen** |
| ° Ella Fitzgerald, Louis Armstrong | *Porgy & Bess* | 1957 | vocale jazz, lichte opera |
| ° Nina Simone | I loves you, Porgy */* *Little Girl Blue* | 1958 | jazz ballad[[139]](#footnote-139) |
| ° Miles Davis | *Porgy and Bess* | 1959 | cool jazz, third stream[[140]](#footnote-140) |
| ° Peter Nero | Gershwin’s Porgy & Bess Medley */ Peter Nero On Tour* | 1967 | klassiek, jazz,  afro-cuban, latin[[141]](#footnote-141) |
| ° Bronski Beat | It Ain’t Necessarily So / *The Age of Consent* | 1984 | elektropop, latininvloed[[142]](#footnote-142) |
| ° Joe Henderson | *Porgy & Bess* | 1997 | jazz[[143]](#footnote-143) |

De *jazz-standards* hebben de opera bekend gemaakt in de VSA en Europa. Maar het levenselixir deed meer dan dat: Dankzij de jazz-filosofie is Porgy & Bess nog steeds volop van leven. Delen worden dagelijks opgevoerd en opgenomen door amateur- en professionele muzikanten in jazz en allerlei andere genres.

* + 1. Analyse en vergelijking van een lied

Ter illustratie van de evoluerende *jazz-standards* uit Gershwins operawerk maak ik een vergelijkende analyse van de originele partituur van Porgy & Bess, een opname van een dansorkest idem uit 1935 en een hedendaagse opname uit 2014. Zowel de vorm als de stilistiek van elke versie worden belicht. Als laatste worden de waarde en functionaliteit van de beruchte vrije interpretatie en improvisatie in de hedendaagse jazzversie beoordeeld. Zodoende wordt er geargumenteerd in welke vorm Porgy & Bess kan overleven.

*‘It Ain’t Necessarily So’* zal dienen als voorbeeld van de vergelijkende analyse. Deze aria was reeds in de opera *jazzy* opgevat, als een parodie op een godsdienstige preek, in de stijl van dansmuziek van destijds. Het was simpel gesteld een parodie van het jazzgenre. Gershwin vergrootte enkele typische stilistische kenmerken van jazz uit de jaren 1930, waardoor het analyseren van de stijlevolutie van deze *song* eenvoudiger is dan bij een andere aria.

* + - 1. Partituur en repetitie-opname uit 1935

Een detaillistische analyse van deze aria was onmogelijk aangezien de partituur van Porgy & Bess enkel beschikbaar is voor inzage in de aangewezen muziekbibliotheek ALMO. Voor de vergelijkende analyse deed ik daarom beroep op de reductie voor piano en zang, waarover ik steeds kon beschikken. (**zie bijlage VI**) De inzage van de originele partituur voor dirigent diende als controle van de gereduceerde partituur.[[144]](#footnote-144)

Sportin’ Lifes aria is deel van Act II, Scène II. De sfeer wordt geschetst via een regie-aanduiding:

*“Negroes are dancing, some play mouth organs, combs, bones. One plays a washboard, another a washtub. Everyone is full of gaiety.”* [[145]](#footnote-145)

Vlak voor de aria klinkt de koorzang op *“I ain’t got no shame, doin’ what I like to do.”* De inwoners van *Catfish Row* zingen dit vrolijk samen terwijl ze op picknick zijn op het eiland *Kittiwah*. Ze zingen enkele eenvoudige *scat-*lettergrepen (vb. *“Ha-da-da...”*),waarna Sportin’ Life het voortouw neemt. Hij steekt een ironische preek af in zijn *Gullah-*dialect. Het koor dubbelt telkens de woorden *“It ain’t necessarily so”.*

De tekst van het preken in maatsoort 4/4 (moderato, 98 BPM, ‘*Happily with humour’*) wordt telkens afgewisseld met scat in 2/4 (allegro giocoso, ‘*Like a savage outburst’*). Het complexere *scatten* (vb. *“Zim bam boddle oo”*) wordt telkens voorgezongen door Sportin’ Life en herhaald door het dansend koor. Bij elke herneming van de centrale tekst staat er ‘Tempo I’ genoteerd. Dit verwijst naar de eerdere tempo-aanduiding van 98 BPM. In opnames wordt dit vaak geïnterpreteerd als *double time* (verdubbeling van het tempo) in de scat-gedeeltes. Als sfeervol extraatje wordt er een vocaal effect verwacht op de *“Yeah!”*, geïnspireerd op de losse tussenvoegsels van het *shouting*. (fig. 9)



fig. 9: een *scat-*fragment, gevolgd door een vocaal effect op *“Yeah!”*

Er staan herstellingstekens tussen haakjes, waarmee Gershwin misschien *blue notes* wou aanduiden die net geen halve toon verwijderd liggen van de originele noot. (fig. 10) Opvallend atypisch voor jazz is dat de vocale interpretatie volledig genoteerd staat: *blue notes,* een *rallentando* op de laatste woorden, de dynamiek, de emotie,... etc.

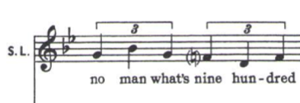


fig. 10: een vermoedelijke *blue note*

In de operascène doet *‘It Ain’t Necessarily So’* dienst als een feestnummer voor de zwarte gemeenschap. Ze zingen en dansen, zoals ze op een swingnummer zouden doen. Stilistisch leunt het daarom dicht aan bij een jazznummer van de jaren 1930. Stilistische gelijkenissen liggen in het gebruik van *blue notes,* de vraag en antwoord-structuur, het *scatten,* de vocale effecten, de *stride*-figuren in de bas van de piano,...etc.[[146]](#footnote-146)

De opvoeringscontext is echter gewijzigd: Deze keer is het geen New Yorkse bar, maar een Zuiderse picknick. Deze aria keert terug naar de bron waar de *swing* in New York eigenlijk op verder bouwde: de volksmuziek van zwarten uit zuiderse Amerikaanse staten. Gershwin zet dan ook twee Afrikaanse drums in om de link te bevestigen.

Het nummer is echter gestructureerd als een opera-aria: Sommige woorden worden gedubbeld door het koor, de structuur is doorlopend, de *scat* is gecomponeerd en de aanduidingen in de partituur behoren tot de klassieke terminologie.

* + - 1. Eigentijdse opname uit 1935

George Gershwin werkte ten tijde van het ontstaan van de opera samen met het dansorkest van bandleider Leo Reisman. *‘It Ain’t Necessarily So’* werd met zijn ensemble en de Afro-Amerikaanse operazanger Edward Matthews op plaat gezet in 1935. Matthews speelde in de gelijktijdige opvoeringen van Porgy & Bess Jake de visser, en niet Sportin’ Life, aan welk personage deze aria in feite toebehoort.[[147]](#footnote-147)

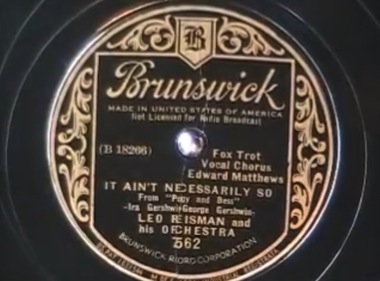
**Structureel:** De eigentijdse alternatieve versie wijkt structureel bijzonder weinig af van de operaversie. Reismans structuur volgt grotendeels de partituur. Kleine aanpassingen, zoals de toewijzing van het tweede thema[[148]](#footnote-148)aan een trompettist en strijkers maken de eigenheden van deze versie uit. In de opera loopt de zang namelijk door op elk thema, zij het met tekst, zij het met *scat-*lettergrepen.

fig. 11: de plaat van *‘It Ain’t Necessarily So’*

Over het middelste thema had Leo Reisman een muzikant kunnen laten soleren, zoals de binnenste thema’s traditioneel worden ingevuld in jazz. De instrumentalisten wijken niet van hun partijen af. Dit past eerder in de bigbandtraditie waarbij die strak gevolgd dienen te worden. Reisman had ook binnen deze traditie meer ruimte voor improvisatie kunnen voorzien. Hij gaf de trompettist alvast een solo-moment, waarin er wel ruimte was voor interpretatie: De trompettist voert zijn partij expressief uit qua timing en qua gebruik van klankeffecten.

Structureel gezien is deze opname niet direct als jazz te bestempelen. Het is niet de structuur die het nummer de *jazziness* ontneemt, maar eerder het gebrek aan interpretatie van de structuur. Die is namelijk niet het onderwerp geweest van artistieke bedenking. Sinds decennia is het de taak van jazzmuzikanten om de structuur van een *leadsheet* in te vullen naar believen. Hoe ze die opvatten is op zich een denkoefening waarin ze sfeer, inhoud en bezetting proberen te linken aan de gehele structuur van een opvoering of opname.

Verder was het een logische keuze om de instrumentale inleiding van *‘It Ain’t Necessarily So’* in de opera te laten vallen en direct te starten bij het thema. Het is typerend voor jazz om *in medias res te* beginnen: Bij de A van het thema. Deze ‘met-de-deur-in-huis’ *swing*-sfeer wordt meteen gelanceerd in functie van de dansbaarheid.

Ondanks dat zo’n start typerend is voor jazz, is dit toch een artistieke keuze van de bandleider geweest. Er zijn alternatieve mogelijkheden. Was hij wél gestart met de instrumentale intrede, dan was de link sneller gelegd met het *Broadway musical-* of het muziekfilmgenre*. Songs* startten in die genres vaak met een instrumentale intro en een zacht gezongen couplet. Pas daarna was het tijd voor het - steeds beter bekende - thema. Judy Garland vertolkte Gershwins *‘Embraceable You’* uit de musical *‘Girl Crazy’* (1930) bijvoorbeeld op die manier in de filmversie van 1943. [[149]](#footnote-149)

**Stilistisch:** Doorheen de hele opname wordt de zang gedicteerd door de partituur. De voorgekauwde triolen van vierde noten worden altijd gerespecteerd, terwijl ze evengoed vervangen konden worden door triolen van achtsten. Dit had meer als *swing* en dus meer *jazzy* geklonken. De zanger gebruikt geen enkele melodische of ritmische afwijking ter interpretatie van het thema.

Als we de versie van Matthews uit 1935 vergelijken met die in de film van 1959 komt zijn versie er nog minder *jazzy* uit. Sammy Davis Jr., die Sportin’ Life in de film vertolkt, zingt de ritmiek van de partituur namelijk minder strak na. Hij gebruikt veel meer expressieve vocale effecten, maar minder pathetische vibrato.[[150]](#footnote-150)

Deze conclusie is contra-intuïtief, aangezien men snel zou denken dat de film meer gehoorzaamt aan de regels van de opera-traditie. De opname uit 1935 klinkt echter minder *jazzy* door de *crooner*-kwaliteit van Matthews’ zangstijl. Naar mijn gevoel verliest Matthews versie aan ironie, omdat hij het stuk niet speels doet klinken. Dit gaat in tegen mijn initieel vermoeden dat de dansbare versie van 1935 meer *jazzy* zou zijn, omwille van haar context.

Op gebied van interpretatie kan er besloten worden dat Matthews’ versie niet echt jazz uitademt. Dat Matthews niet vrij soleert zet dat besluit kracht bij: Ondanks dat de kans om te improviseren voor het grijpen ligt bij de *scat*-fragmenten blijft hij bij de voorgekauwde *scat*-lettergrepen en vocale effecten die Gershwin schreef.

Gershwin liet deze opera-aria sterk versmelten met jazz, maar componeerde in dit nummer geen jazz. Hoe Sportin’ Life moest *scatten* was bijvoorbeeld één van de uitvergrote kenmerken van het jazzgenre, die de ironische sfeer van dit nummer kracht moesten bijzetten. Het nummer *‘It Ain’t Necessarily So’* is mijns inziens namelijk een parodie van de jazzstijl.

De uitvergrote kenmerken werden niet zozeer muzikaal, maar eerder functioneel ingezet: De ketterende Sportin’ Life brengt ondeugdelijke teksten tot bij de Christelijke gemeenschap in de vorm van dansmuziek: Jazz is een muziekgenre dat Sportin’ Life uit New York meeneemt tot in *Catfish Row*.

Wanneer Matthews in deze opname niet de context van de opera meeneemt, en er dus niet voor kiest om de *scat*-fragmentenzelf in te vullen, gaat hij mee in Gershwins parodiëring. Door de *scat*-compositie letterlijk over te nemen negeert hij het traditionele systeem van het soleren met *scat-*lettergrepen. Daarom voelt de versie nog steeds aan als parodie, tenminste voor wie de opera kent.

Doordat de *scat* niet-geïmproviseerd is wordt de opname belast met de oorspronkelijke theatrale functie. Matthews’ strakke overname verhindert dat de aria begint te klinken als een muzikale jazz-uitvoering (in de plaats van een theatrale). In jazz is de interpretatie die een uitvoerder in zijn thema en/of solo ontwikkelt nu eenmaal essentieel. Zeker als we het jazz-label met een hedendaagse blik aanschouwen.

Het is echter kort door de bocht om te zeggen dat de zanger de *jazziness* aan de opname ontnam. We kunnen namelijk niet weten of het de bandleider, of de zanger, of nog een andere partij was, die de vrijheid van het jazzgenre ontkende in deze versie.

De stilistische kenmerken van de instrumentale partijen schreeuwen wel jazz. Die doen denken aan de bigbandvorm van jazz. De blazers zijn prominent: Zo nemen ze de intro op zich, die in de opera door de ietwat bescheidenere strijkers wordt gespeeld. Ook in het tweede thema staan ze centraal: Een solo-moment voor de trompet en een effectrijke passage voor meerdere blazers wordt afgewisseld met strijkers in het *double time swing-*stuk. De trompetten maken gebruik van de typerende *harmon mutes* die een *Broadway*- of dansorkest-sfeer oproepen.[[151]](#footnote-151)

Dat de strijkers sterk aanwezig zijn herinnert aan de jazzvocalisten die in de roemrijkste decennia van de jazz wel vaker door een symfonisch orkest werden begeleid. Dit kenmerk maakt de brug met de opera-opvoering. Deze parallel is nu eenmaal kenmerkend voor de versmelting van jazz en klassieke genres in de jaren 1920 over ‘30 tot in ‘40.[[152]](#footnote-152)

Alhoewel ik spreek van *double time swing* komt er weinig *swing* aan te pas, zoals die gebruikelijk werd uitgevoerd in de zwarte swingmuziek van de jaren 1930. Het ritmische gevoel is doorheen het thema relatief straight opgevat. Vandaar zou ik eerder een *gipsy-swing*-label[[153]](#footnote-153) aan de opname binden. De begeleiding doet namelijk eerder zwaar aan, is minder dansbaar of huppelend en legt de nadruk op alle vier tellen van de maat in de plaats van op de *swing*-achtsten. Ook in melodie verdwijnt de *swing-feel,* grotendeels omdat die vooral bestaat uit ternaire vierden in de plaats van de gebruikelijke ternaire achtsten.

Ten slotte valt het op dat de vraag-antwoord-passages van de eigentijdse alternatieve opname minder sterk zijn, aangezien er maar twee zangers zijn. Dit onderdeel is wel nog quasi-levendig doordat Matthews in stereo geplaatst is met zijn tegenhanger. In de opera is het echter een heel koor die de voorzang van de solist herneemt. In zo’n opvoering krijgt een luisteraar een sterker representatief beeld van hoe de volkse zangpraktijk moet geklonken hebben, die aan de oorsprong lag van Gershwins vraag-antwoord-passage.

Gershwin gaat hier terug op de typische repliekstructuur van de *worksongs* van Afro-Amerikaanse slaven op de velden in de Zuiderse Amerikaanse staten, waarbij de zinnen energiek en spontaan door een groep worden geantwoord op de voorzang van de aanvoerder.[[154]](#footnote-154)

De stilistiek in deze opname is sterk beïnvloed door de opera: Zowel de *double time swing* als de gezapige preek-fragmenten staan muzikaal beschreven in de opera-partituur met aanduidingen zoals de BPM, dynamiek, maatsoort,...

Meer afwijkend van de originele partituur is de versie van ‘*Summertime’,* evenzeer opgenomen door het Leo Reisman-dansorkest in 1942 met de *vocals* van Helen Dowdy. De ritimiek voelt iets sterker aan als *swing*, deels door de iets meer dansende begeleiding, maar vooral door de vrijer geïnterpreteerde zanglijn. Dowdy maakt er een jazzversie van met ritmische verrassingen en *swingfeel* van ternaire achtsten, die we missen in de *‘It Ain’t Necessarily So’* van Matthews om echt van jazz te kunnen spreken.[[155]](#footnote-155)

Deze opname is een mooi voorbeeld van wat laatstgenoemde had kunnen doen, had hij de versie meer *jazzy* willen doen klinken. In deze vergelijking is het opnieuw niet de context of het beoogde publiek van de opname die heeft bepaalt of de versie volgens de ‘regels’ van de jazz wordt gespeeld. Het is voornamelijk de fijne artistieke afwerking door de bandleider en solist die de *songs* een jazzsfeer geven of ontnemen.

* + - 1. Hedendaagse opname uit 2014

In kader van dit onderzoek vroeg ik enkele studenten van het Gentse Conservatorium om *‘It Ain’t Necessarily So’* uit te voeren. Dit deden zij op donderdag 17 april 2014 in de jazzbar *Hot Club de Gand*. Ze konden een *leadsheet* kiezen uit een kleine selectie die ik hen had voorgeschoteld. Zij kozen de *leadsheet* uit het *The Standards Fake Book,* die het nummer beschrijft zoals gespeeld door Joe Henderson. Daarmee wordt wellicht bedoelt hoe hij het speelde op zijn album *‘Porgy & Bess’* van 1997. Dit staat echter nergens bevestigd. (**zie bijlage VII)**



fig. 12: het kwartet van links naar rechts:

*Thomas Kint op piano*

*Cyriel Vandenabeele op gitaar*

*Nils Vermeulen op contrabas*

*Gert Malfiet op drums*

Deze muzikanten speelden ten tijde van de opname wekelijks in dit café. Doorgaans, alsook in deze opname, was hun bezetting opgebouwd zoals de meeste hedendaagse jazztrio’s, aangevuld met een gitaar. Een gitaar in een jazztrio was in het swingtijdperk al geen unicum: Een alternatieve bezetting voor het traditionele trio van piano, drum en contrabas was: piano, gitaar, contrabas. Het meest bekende voorbeeld is Nat King Coles pianotrio. De ideale mix is uiteindelijk dit kwartet met gitaar.[[156]](#footnote-156)

De gitaar doet al snel denken aan de *gipsyswing* van de Franse gitarist Django Reinhardt. Deze bezetting leent zich zeer goed tot de song *‘It Ain’t Necessarily So’.* Die werd oorspronkelijk al wat *gipsy* opgevat door George Gershwin zelf. Het had een eerder vierkante feel dan een *swing-feel,* en veel nadruk op de tweede en vierde tel door de pizzicato in de strijkers.

Het nummer werd semi-akoestisch uitgevoerd en werd opgenomen met een Zoom H4, een draagbaar stereo-opnametoestel. In dit onderzoek zijn helaas enkel de *leadsheet* en een transcriptie van een fragment in de bijlage te vinden. Omwille van auteursrechtelijke beperkingen kan deze opname niet verspreid worden. Meer daarover valt er te lezen in het onderdeel van dit werk:*V.7 Auteursrechtelijke situatie: V.7.3 Problematisch: studie en opvoeringen*. Deze belemmering kan echter geen excuus zijn om de opvoering en opname niet te bespreken. [[157]](#footnote-157)

De structuur van de opvoering wordt toegelicht aan de hand van de basisstructuur (de *leadsheet)* en er wordt dieper ingegaan op de stilistiek van één getranscribeerde solo: de gitaarsolo.

De gitarist is de meest prominente solist, aangezien die met het thema start en eindigt. Zijn rol als verteller geeft hem de sterkste stem in de opvoering. Hij vertrekt vanuit zijn thema om naar de solo te gaan, alsof hij eerst het objectieve verhaal doet en dan pas zijn eigen versie vertelt. De pianist en bassist soleren na de gitarist en zijn minder gebonden aan het originele thema qua melodie en ritme. Zij soleren eerder op basis van hun begeleidingspartij van tijdens het eerste thema.

De pianist en bassist speelden, zoals de gitarist, van het blad. Daarom was het niet gegarandeerd dat zij het thema ooit hadden doorgenomen en hun improvisatie erdoor lieten inspireren. Enkel de gitaarsolo kan met zekerheid gelinkt worden aan het thema als basis. Vooral om die reden is de gitaarsolo het onderwerp van onderzoek geworden. Aan de hand van de solo-transcriptie en analyse kunnen we inzicht krijgen in hoe een solist qua speelstijl, timing en interpretatie met een thema omgaat.

Deze jazzmuzikanten worden onderwezen in het zich eigen maken van de jazztraditie en het ontwikkelen van een eigen hedendaagse stijl. Die eigen stijl uit zich in zowel structurele als stilistische keuzes. Uit de analyse blijkt wat er overblijft van Gershwins creatie, en welke zinvolle hedendaagse toevoegingen er gebeurd zijn. Ten slotte kunnen we ons afvragen of de opname in het *jazz-standards-*repertoire een verrijking is voor het werk, of een vernieling van de muzikale bron, zijnde de opera.

**Structureel:** De *leadsheet* is gebaseerd op de opname van Joe Hendersons versie van *‘It Ain’t Necessarily So’.* Joe Henderson speelt de tenorsax en Sting, bekend van de Britse *rockband* *The Police,* doet de *vocals*.[[158]](#footnote-158)

De structuur van deze versie verschilt enorm van de operaversie. De tekstuele stukken worden bijvoorbeeld niet afgewisseld met de scat-fragmenten. De *feel* van de begeleiding wordt dus niet aangepast tijdens het nummer. Er is wel origineel omgesprongen met de begeleiding. Tijdens het inspirerende einde verandert de maatsoort van 4/4 naar 3/4 (met ternair gevoel)en eindigt die met een *rallentando (*een vertraging van het tempo). Deze outro gaat terug op het grootse einde van de opera-aria, maar zit in een compleet zelfontworpen *jazzy* kleedje.

Sting zingt sterk geïnspireerd op Gershwins thema en vertrouwt vooral op expressieve vocale effecten om er een eigen interpretatie aan te geven. Deze decoratie komt natuurlijk over. De versie heeft iets weg van een spontane filosofische verwoording, zoals Sportin’ Lifes partij ook kan opgevat worden in de context van Porgy & Bess.

Sportin’ Life wou de inwoners van *Catfish Row* namelijk van hun Christelijke ketenen bevrijden met dit ketterend nummer. De focus op de groep luisteraars-dansers is hier echter verdwenen: Hendersons versie annuleert de vraag-antwoord-structuur en het dansante van de *double time swing-*fragmenten. De functionele theatraliteit en retoriek uit Porgy & Bess zijn vervangen door een focus op het soleren en interageren van instrumenten. In Hendersons versie staat de muziek centraal, en niet de boodschap, noch haar overlevering op de omstaanders. Zijn oriëntering richting abstracte muziek is trouwens een kenmerk van hedendaagse jazz.

Dat verglijden in het muzikale wordt nog sterker in de versie van de jazzstudenten. Die versie is niet vocaal, maar instrumentaal. De prekende solist en de groep Christelijke *Gullah Negroes* zijn hier dus zeker ver te zoeken. Structureel gaan zij ongeveer hetzelfde pad op als Henderson. De wisselingen van *feel* in de begeleiding zijn hier achterwege gelaten, wat niet onlogisch is: Het jazzkwartet baseerden zich op de *leadsheet* en niet op de opera-partituur.

*1. Structuur van de opname van 1997 door tenorsaxofonist Joe Henderson en zanger Sting.*

(notatie zoals in de uiteindelijke *leadsheet* staat tussen haakjes)

intro

tenorsax (thema over ABC)

zang (thema over ABC)

solo’s:

tenorsax (solo over DDEF)

gitaar (solo over DD)

vibrafoon (solo over EF)

zang

coda:

zang (thema over ABCD)

*swing* in maatsoort 3/4 (over coda G): ternaire begeleiding in 6/8 met kwartnoten in de melodie in de plaats van triolen van vierden

outro:

rallentando op de laatste herhaling van de woorden *“ain’t necessarily so”* en fermate op de laatste twee akkoorden

*2. Structuur van de leadsheet in The Standards Real Book*

(de gebruikelijke structuurindeling in jazznotatie staat tussen haakjes)

opmaat

thema:

2x ABC van 9+9+16 maten (AABA van 9+9+8+8 maten in *American song form*)

solo’s:

*“Go on for solo’s”* over DDEF (AABA): afgezien van enkele wijzigingen is de akkoordenprogressie van B en E dezelfde

thema:

zang over ABC (AABA)

coda:

zang over G: een nieuwe progressie die dicht aanleunt bij B van ABC (AABA)

outro:

fermate op Emin11 of G6/9

Op deze *leadsheet* staat er al een eerste structurele aanpassing vermeld: Het interludium dat tussen de A-onderdelen zat is weggevallen. Op basis van de onderdelen van deze *leadsheet* had de structuur er anders zo uitgezien: A, interludium, A, interludium, ABCG.

We vertrekken dus van een iets vlottere, homogenere structuur van AABA, zoals bijna alle (Gershwin-) *jazz-standards* zijn opgevat: in de *American song form[[159]](#footnote-159)* van een 32-maten-lange AABA.

De Conservatoriumstudenten die de hedendaagse opvoering deden, namen bovenstaande basisstructuur bijna volledig over. De structuur die ze uiteindelijk doorheen de hele opname aanwenden, verloopt als volgt:

*3. Structuur van de opvoering door de Conservatoriumstudenten:*

(de afwijkingen ten opzichte van de structuur van de *leadsheet* staan tussen haakjes)

(geen intro)

bas geeft tempo aan + drummer telt verbaal af

thema:

gitaar over ABC met pick-up naar solo

(geen herhaling thema)

solo’s:

gitaar over ABC + ABC + ABC

piano over ABC + ABCD + 4 maten

contrabas over ABC

thema:

gitaar over ABC: 3x 2 laatste twee maten van ABC

outro:

fermate (in de plaats van coda + fermate)

Structureel zijn er nog kleine afwijkingen ten opzichte van de *leadsheet* die wellicht te wijten zijn aan fouten*.* De 9e en 17e maat van A (telkens de 9e maat van A en A) van het thema ABC (AABA) zijn ongebruikelijk en worden daardoor inconsequent overgeslagen. Bijvoorbeeld in het eerste thema gaat de 17e maat verloren bij de solist. De meest natuurlijke opbouw is namelijk die van 8 maten per onderdeel, in de plaats van 9. Deze *leadsheet* maakt het de muzikant alvast gemakkelijker: In de structuur van DEF (in de solo’s) zijn de contra-intuïtieve maten van ABC niet aanwezig.

De inconsistentie blijft echter groot. In het eerste solo-schema speelt de gitarist die onlogische maten wel, in tegenstelling tot in zijn tweede solo-schema. Verder worden er nog 9e en 17e maten van A overgeslagenen worden er vreemd genoeg vier maten herhaald op het einde van de piano-solo. Aangezien er bij geen enkele solist een eenduidige progressie werd aangehouden is het onduidelijk of zij de structuur ABC of de vereenvoudigde DEF als basis gebruikten om over te soleren.

Een luisteraar kan nooit zeker zijn dat deze structurele afwijkingen effectief onbedoeld zijn. Wanneer echter de onderlinge interactie hoorbaar botst, of wanneer de melodisch-ritmische invullingen van de solist niet ondersteund lijken te zijn door de begeleiding, kan men met grote zekerheid van fouten spreken.

**Stilistisch:** In het eerste thema blijft de gitarist getrouw aan de *leadsheet* en de oorspronkelijke melodie van de opera-aria. De triolen van vierde noten zijn intact gebleven, en over het gehele thema zijn er slechts enkele ritmische variaties op te merken. Het is gebruikelijk in traditionele jazzstijlen dat een jazzmuzikant het thema pas in de solo omgooit. Hoe vrijer de stijl echter, hoe minder er nog overblijft van het thema in het eerste schema. De muzikant kiest, weliswaar beïnvloed door de stijlvoorschriften, zelf hoeveel houvast de luisteraar krijgt.

Qua melodische interpretatie zoekt hij het niet ver. Hij speelt bijvoorbeeld enkele akkoorden wanneer er rusten staan. Een sterkere persoonlijke toevoeging is de dynamiek waarmee hij het thema speelt. De meest interessante toe-eigening in dit thema is van ritmische aard: De gitarist start de inzet van C (na een achtste rust) op de tweede achtste van de eerste tel, waardoor de terugkeer van het herkenbare A-onderdeel een huppelende start kent.

In de opname van 1935 spelen de begeleidende instrumenten in een *hum-pa-*ritme[[160]](#footnote-160), dus met een binair gevoel. In tegenstelling tot die versie, en in lijn met de versie van Joe Henderson bestaat de begeleiding tijdens deze opvoering uit traditionele *swing drum,* -bas en -piano. De bassist speelt *four-beat[[161]](#footnote-161)* of *swing*-achtsten. De pianist speelt doorgaans *voicings[[162]](#footnote-162)*, die schaars, onvoorspelbaar en pittig zijn. De drummer gebruikt *brushes[[163]](#footnote-163)* en speelt ingetogen, maar met voldoende variatie wanneer de overgangen in de structuur of legere momenten daar om vragen. Hierbij een illustratie van standaard drumbegeleiding in *swing* (wordt ternair gespeeld):

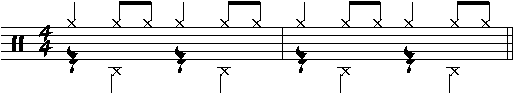


fig. 10

De gitaarsolo start met een vinnige *pick-up* die de aandacht trekt. De *jazziness* wordt al snel geleverd door het gebruik van *blue notes* (zijnde b3, b5, b7, en #4 of b5 bij uitstek), verbogen noten (*bending*[[164]](#footnote-164)), *wah-wah*-effecten[[165]](#footnote-165), *tensions*[[166]](#footnote-166)(vb. b9, #5, #11)*, slides[[167]](#footnote-167)* en levendige gebogen voorslagen.

*De analyse en transcriptie van de gitaarsolo zijn door te nemen in bijlage VIII:*

**Legende:** Deze notatie duidt het volgende aan...

A

: start van schemaonderdelen van ABC (of AABA)

blauw: *blue notes*

groen: *tensions* of spanningsnoten

paars: bending of *wah-wah*-effect

roze: *slide*

Qua ritmiek is de solo voornamelijk opgebouwd uit vierden en achtsten in *swing*: achtsten met ternair gevoel. Een schaars aantal fragmenten zijn daarentegen *straight* of binair uitgevoerd. Een zin start vaak voor de maat met een binding over de maatstreep, of vlak na een rust op de eerste tel. Een extra (niet zo gebruikelijk) ritmisch element is de triool van kwartnoten. Dit is een residu van het thema van Gershwins hand. Maat 33 is hier een goed voorbeeld van.

De noten worden vaak pittig of *staccato* gespeeld, wat mooi bevochten wordt door de ruimtelijke klank van de effectrijk versterkte gitaar. De akkoorden die hij aan de melodielijn toevoegt blijven langer klinken. Dit staat in contrast met de drukke ritmiek van de melodische stukken in de solo.

De grote sprongen in toonhoogte zijn kenmerkend op het einde van de solo: De verhalende zinnen worden ingeruild voor verdwaalde noten. De plotse basnoten en hoge klanken geven de muziek een sprekend en verrassend karakter.

Melodisch domineren de ladderfragmenten met *blue notes* en *tensions.* Een jazzsolist bouwt die op door de toonladder in gedachten te houden die past bij het betreffende akkoord. Die speelt hij dan gedeeltelijk of volledig, dalend of stijgend of eventueel gecombineerd. Hij legt daarbij niet de nadruk op de dissonante *blue notes* en *tensions*, maar laat die snel passeren om naar meer stabiele noten toe te werken. De spanning die de dissonante *blue notes* en *tensions* met zich meebrengen maken deze opvoering meer *jazzy* dan de opnames die hierboven besproken werden: Dit semi-venijnig klankbeeld geeft de 2014-versie van *‘It Ain’t Necessarily So’* meer pit, meer vraagtekens en maakt het minder aannemelijk.

In dat opzicht zou deze versie ook theatraal kunnen werken: Consonantie en dissonantie wisselen elkaar af waardoor er geen eenduidige ‘mening’ wordt overgebracht. Is de inhoud dan wel zo eenvoudig? Is Sportin’ Lifes preek onterecht of is wat er in de Bijbel staat inderdaad *‘not necessarily so’?*

Als luisteraar ervaar ik het zo: De parodie-inslag van de oorspronkelijke context wordt muzikaal uitgewerkt als een oproep tot filosoferen. In de solo’s worden zowel de boodschap van het Woord als die van de ketter in vraag gesteld, tot het laatste schema de twijfel van tafel veegt. Wanneer het herkenbare thema opnieuw klinkt zijn de melodisch-ritmische complexiteit en de dissonantie zo goed als weg. Het thema wordt opnieuw getrouw aan de *leadsheet* gespeeld met een minimum aan spanningsnoten of expressieve invullingen. Zo sluit het meer aan bij voorgaande versies van dit nummer.

Bij deze opvoering bieden vooral de solo’s een nieuwe dimensie. Dit is kernachtig aan jazz: De solist kan zich beroepen op een thema ter inspiratie, maar toont zich meester in het verwerken ervan tijdens zijn of haar solo. Dat het thema hier praktisch onaangeroerd blijft is een gemiste kans. Het zijn hier enkel de solo’s die de *song* een nieuwe weg tonen.

Elk klassiek muziekstuk loopt het gevaar van vast te roesten in stilistiek van jaren terug, waardoor een eens inspirerende compositie oubollig en irrelevant wordt voor luisteraars. In jazz kan een werk van die tijdsgebondenheid ontdaan worden. In dit geval maken de kenmerkende elementen van de solo (dissonantie, ritmische variaties, *wah-wah-*effecten op gitaar) maken van *‘It Ain’t Necessarily So’* een expressief en minder theatraal overgoten song, die in elke context kan werken. Een jazzcombo, en vooral een solist kan het nummer elke betekenis en sfeer meegeven. Deze versie noem ik een open vraagstelling in de plaats van een preek of vrijblijvend verhaaltje. De luisteraar wordt verrast op muzikaal stilistisch én inhoudelijk gebied. Porgy & Bess kan op die manier functioneren in elke tijd.

**Vergelijking:** Dankzij traditionele jazz-elementen kan deze versie tot het jazzgenre toegeschreven worden. Typisch zijn de bezetting, de melodisch-ritmische variaties op het thema, de vrije solo’s, de vrije structuurinvulling, het ritmegevoel, het klankbeeld, de switch van een vocale naar zuiver instrumentale versie, de hedendaagse toets en niet te vergeten: de context.

Als we deze kenmerken in contrast plaatsen tot die van een hedendaagse opera-opvoering, krijgen we een dergelijk plaatje: In jazz maakt een muzikant zich de basiskenmerken van een nummer eigen, waarna hij die interpreteert en erover improviseert. In traditionele opera daarentegen dient een solist het stuk van ‘a’ tot ‘z’ in te studeren. Hij of zij mag slechts in minieme mate aanpassingen maken, die steeds de functie van het klassiek stuk moeten blijven dienen. De interpretatie is vaak te reduceren tot expressie van de emotionele inleving, in tegenstelling tot de jazzinterpretatie die ook zuiver muzikaal of conceptueel kan ingegeven zijn.

De bezetting in jazz is bijzonder flexibel, ongeacht welke partijen er op papier voorzien zijn: Alle uitvoerders werken op basis van dezelfde *leadsheet*. We laten de partijen voor transponerende instrumenten buiten beschouwing, want idealiter kunnen de spelers op zicht transponeren. Van de operapartituur kunnen er herwerkingen geschreven worden om een hogere haalbaarheid van een stuk te bekomen. Het blijft wel een feit dat de flexibiliteit van de partituur omwille van haar complexiteit laag ligt.

De klassieke uitvoerder kan het niet enkel hebben van de kennis van zijn ambacht of kunst. Die moet een stuk vooraf instuderen en interpreteren en kan zich ad hoc bijna niet meer laten leiden door de interactie met zijn medemuzikanten. De link tussen jazzmuzikanten tijdens het spelen kan daarentegen de hele opvoering nog bepalen. In de context van een *jam* of café-concert vertrouwen zij vooral op hun gemeenschappelijke kunde en kennis van de jazztraditie, -evolutie en -stijlen, en niet zozeer op hun ervaring met een specifiek stuk. De muzikanten maken uiteraard enkele afspraken vooraf, maar omdat zij elk in essentie weten wat met een *song* aan te vangen kan de compositie tijdens een *jam* of concert écht beginnen leven! Uiteraard kan het compleet mislopen als er geen goeie interactie is. Dit is een voorwaarde sine qua non.

Deze verschillen tonen aan dat jazz laagdrempeliger is, haalbaarder, flexibeler en dus bereikbaarder voor zowel uitvoerder als luisteraar. Aan deze vergelijking hangt er geen waardeoordeel vast. Mijns inziens wint de jazz wel in de wedstrijd van welke kunstvorm de grootste stijlevolutie kan doormaken, of welk muziekgenre tijdloze composities waarlijk doet overleven.

De opera heeft door een gebrek aan bovenstaande handigheden geen relevantie of waarde verloren, integendeel: Deze argumenten pleiten alleen voor de erkenning van wat de jazztraditie heeft betekent voor Porgy & Bess. Elke nieuwe jazzversie geeft de opera weer wat adem, terwijl die in originele vorm onder het stof blijft liggen door de mechanismen van de klassieke muziekwereld. Deze basis is het waard om overgeleverd te worden, omwille van haar schoonheid in essentie, niet per se in stijl.

Porgy & Bess werd bekend - en werd gered - doordat de compositie zo flexibel werd opgevat. In het bijzonder bezorgden de geëxtraheerde liederen de opera het grote succes. Er zijn een aantal redenen denkbaar voor dat succesverhaal, parallel aan de voordelen van het jazzgenre, zoals hierboven beschreven: Haalbaarheid en betrokkenheid staan centraal bij de overlevering van de liederen.

Eerst en vooral is een opvoering van een *song* zeer haalbaar. Programmatoren en uitvoerders organiseren een opvoering zonder veel praktische rompslomp of een grote budget. Ten tweede is de betrokkenheid met de luisteraar groter bij vocale muziek aangezien tekst makkelijk tot mensen spreekt. Ze identificeren zich snel met het verhaal dat een vocalist hen voorschotelt.

De geïsoleerde liederen zijn bovendien multi-interpretabel, waardoor een luisteraar zich nog zich sneller aangesproken voelt. De gelaagde betekenis van de liederen kan namelijk niet volledig overeind blijven in deze geïsoleerde vorm. De luisteraar kan zonder de context van de opera het oorspronkelijke plaatje niet reconstrueren. Zoals er hierboven duidelijk wordt brengt elke versie een andere sfeer en invulling van de tekst of het muzikale basismateriaal met zich mee.

Men kan pas spreken van een verlies aan gelaagdheid van de liederen als het duidelijk is hoe complex ze ingebed zijn in de oorspronkelijke context. Daarom bekijk ik in het volgende onderdeel van dit werk de intertekstualiteit, kracht en functie van de liederen in de context van de opera.

* 1. Functie en betekenis van muziek

Het libretto van Porgy & Bess is realistisch opgevat. De enscenering van 1935 wijkt daar niet van af. De locatie, personages, verhaallijnen,... en zelfs het gebruik van muziek in de opera zijn over het algemeen functioneel. [[168]](#footnote-168)

Er wordt gezongen op momenten van verdriet, verveling, vreugde,... zoals de personages in het echte leven zouden doen. Hierdoor betwijfelt de kijker niet dat de zang van de personages authentiek en geloofwaardig is.

* + 1. De kracht van de liederen

Het is nochtans niet de zin voor realisme die de liederen zo sterk maakt. Vooral omdat ze intertekstueel, karakter-verdiepend en symbolisch zijn, krijgen ze zo’n eigenheid. De intertekstualiteit van de Porgy & Bess-liederen zit vooral in de link met de voorgaande bronnen: de roman en het theaterstuk.

De Gershwins werkten samen met romanschrijver DuBose Heyward aan de opera. Heyward verwerkte eerder de roman, die vervuld was van *couleur locale[[169]](#footnote-169)* en een grote muzikaliteit, in een theaterversie, samen met zijn vrouw Dorothy Heyward. Het triumviraat werkte verder op deze versie.

*Een gedetailleerde schets van de tekstuele inspiratiebronnen voor de opera uit de roman en het theaterstuk is te vinden in bijlage IV:*

|  |
| --- |
| **Legende:** Deze muziektekst was... |
| een inspiratiebron voor de volgende bron. **De concreet overgenomen tekst staat in het vet.** |
| enkel een inspiratiebron voor de theaterversie. **De concreet overgenomen tekst staat in het vet.** |
| geen inspiratiebron voor de volgende versie. |

De aria’s geven inzicht in de personages. Elk karakter valt te lezen in het gebruik van typische stilistische kenmerken van muziekgenres en in de typische functie van de aria’s in het libretto. In het *jazzy ‘It Ain’t Necessarily So’* toont Sportin’ Life zich bijvoorbeeld als ketter-opruier en in het werklied *‘It Take a Long Pull To Get There’* is Jake de vastberaden visser en teamleider.

Het is uiteindelijk de symbolische geladenheid die de aria’s zo sterk maakt. De creatoren Gershwin en Heyward schreven geen loutere klucht of liefdesverhaal. De teksten en liederen hebben dankzij hun intertekstualiteit en karakterschetsende kracht een extra dimensie.

Exemplarisch voor de symbolische sterke van Porgy & Bess is de *lullaby* (het slaapliedje) *‘Summertime’.* Deze aria is echter het minst ingebed in de bronnengeschiedenis van Porgy & Bess. Tekstueel is de aria niet te reduceren tot de invloed van de roman en het theaterstuk *‘Porgy’.* Het is echter wel duidelijk dat de romanschrijver DuBose Heyward hier zijn invloed op had: Zijn typische natuurmetaforen, die al terug te vinden zijn in de roman, maken de basis uit van het geladen slaapliedje voor Clara’s baby.

De muzikale zijde van de aria heeft een interessante voorganger: Het volkslied *‘Sometimes I Feel Like a Motherless Child’* is bijna volledig herrezen in de toonzetting van *‘Summertime’*. Melodisch en ritmisch is de link tussen de twee *songs* glashelder. Vooral de twee eerste muzikale zinnen liggen bijzonder sterk in elkaars verlengde. Blueszangeres Mahalia Jackson zong deze twee liederen ooit in één opname, alsof ze Gershwins schatplichtigheid wilde aantonen, of de muzikale link erkende. We kunnen ons de vraag stellen of Gershwin zich bewust was van zijn muzikale en daaraan verbonden symbolische overname van het volkslied.[[170]](#footnote-170)

Symbolisch gezien is deze aria ook zeker te linken met de inhoud van bovenstaande volkslied. [[171]](#footnote-171) *‘Summertime’* wordt ingezet op onheilspellende momenten: Het is een voorbode voor tragiek. De zwaarte van deze aangekondigde gebeurtenissen verhoogt bovendien stelselmatig doorheen de opera. Het culminatiepunt is het moment waarop de baby van Jake en Clara een ‘moederloos kind’ of wees wordt, wanneer diens beide ouders sterven in de storm.[[172]](#footnote-172)

Uit de subtiele inbedding van het symbolisch geladen *‘Summertime’* valt er te vermoeden dat Gershwin zich liet inspireren door de muziek en tekst van *‘Sometimes I Feel Like a Motherless Child’*. In deze laatste zingt de centrale figuur over een eenzaam bestaan, alsof die zelf een wees zou zijn. Daarna reikt de figuur naar een doodsverlangen of verlangen naar een verlossing. De *spiritual* doet dus religieuzer aan dan *‘Summertime’.*

De aria uit Porgy & Bess is meer seculier en functioneel opgevat: Het is een slaapliedje dat voor een aanwijsbaar personage gezongen wordt. De schrijvers creëerden een aria die verdoken tragisch is, tot op het punt dat de centrale figuur, de baby, effectief wees wordt. De tekst eindigt met de vrij vertaalde: *“ Niets zal je kwetsen, zolang papa en mama jou bijstaan.”* Jammer genoeg is deze comfortabele situatie verloren wanneer *‘Summertime’* voor de laatste maal klinkt: Wanneer Bess zich moet ontfermen over de baby zingt zij het lied, en niet Clara. De thematische linken en afwijkingen worden duidelijk wanneer beide teksten naast elkaar geplaatst worden.

**1. De *spiritual* (sine dato):** *‘Sometimes I Feel Like a Motherless Child’[[173]](#footnote-173)*

Sometimes I feel like a motherless child  
Sometimes I feel like a motherless child  
Sometimes I feel like a motherless child  
A long ways from home  
A long ways from home  
True believer  
A long ways from home  
Along ways from home

Sometimes I feel like I’m almos’ gone  
Sometimes I feel like I’m almos’ gone  
Sometimes I feel like I’m almos’ gone  
Way up in de heab’nly land   
Way up in de heab’nly land  
True believer  
Way up in de heab’nly land   
Way up in de heab’nly land

Sometimes I feel like a motherless child  
Sometimes I feel like a motherless child  
Sometimes I feel like a motherless child  
A long ways from home  
There’s praying

everywher

**2. De opera-aria van Gershwin i.s.m. Heyward (1935):** *‘Summertime’*

Summertime, an’ the livin’ is easy

Fish are jumpin’, an’ the cotton is high.

Oh yo’ daddy’s rich, an’ yo’ ma is goodlookin’

So hush, little baby, don’ yo’ cry.

One of these mornin’s

You going’ to rise up singin’

Then you’ll spread yo’ wings, an’ you’ll take the sky.

But till that mornin’, there’s a nothin’ can harm you,

With Daddy an’ Mammy standin’ by

Het doorslaggevend argument bij potentieel plagiaat, of bij het aanduiden van een inspiratiebron, is of een auteur de bron überhaupt kan kennen. Deze *spiritual* was ten tijde van het ontstaan van de opera geen onbekend werk. Gershwin kon deze *folk song* ontdekt hebben tijdens zijn verblijf in *Charleston* of op een gevestigd podium.[[174]](#footnote-174)

Ten eerste kwam Gershwin vaak in contact met zwarte zangers: Volgens zijn correspondentie met DuBose Heyward inspireerden zowel de volkse uitvoeringen van *spirituals* door de *Gullahs*, als strakkere versies van zwarte Bijbelkoren hem.[[175]](#footnote-175) De *spiritual* werd tijdens de jaren 1930 zelfs in films gebruikt (vb. *‘Way Down South’* (1939) met *Harlem Renaissance*-schrijver Langston Hughes). Gershwin kon het lied dus even goed leren kennen via de professionele entertainmentwereld.[[176]](#footnote-176)

* + 1. De functionele en geladen zang van *‘Gullah Negroes’*

Gershwin breide zijn Porgy & Bess rond een fictieve gemeenschap van zwarten, die hij baseerde op de *Gullah Negroes* uit *Charleston*. Deze zwarten hadden een muzikale praktijk die Gershwin sterkt raakte: *shouting*. De zang, het geroep en de lichaamspercussie werden zowel seculier als spiritueel ingezet. De functionaliteit lag in beide gevallen hoog: De collectieve muziekpraktijk diende tot ontspanning of zingeving.[[177]](#footnote-177)

Zoals al vermeld is Porgy & Bess een geloofwaardig stuk, in die zin dat muziek een functie heeft in het leven van deze personages en dus op de scène niet misstaat. Die basis was al sterk aanwezig in Heywards roman *‘Porgy’*.

Opera is traditioneel gezien deels een realistische kunstvorm. De enscenering is getrouw aan een echte situatie, tijd en personages. In de zang wordt er echter een symbolische laag toegevoegd: De emotionele ervaring en psychologische ontwikkeling van een personage worden uitgesponnen in de aria’s.[[178]](#footnote-178)

Bij een opera zijn er namelijk toeschouwers. Daarom zingen de personages niet louter om in groep te communiceren of zich te amuseren (waarbij de verteller het gebeuren toelicht zoals in *‘Porgy’*), maar ook naar de kijker toe. Hier wringt het schoentje van de geloofwaardigheid.

Een operazanger zingt het hele stuk door. Tijdens het recitatief leert de kijker hoe intriges zich ontwikkelen. Tijdens solo-aria’s werpt hij een blik in de innerlijke wereld van een personage. Het is onnatuurlijk dat een persoon tot zichzelf of een ander zingt: In het echte leven praten mensen met elkaar. In opera zijn die manieren van omgaan met muziek eerder theatraal te bestempelen.

Wanneer *‘Porgy’* in operavorm gegoten werd kreeg de muzikale functionaliteit uit de roman en het theater ook die absurde dimensie. De opera is namelijk traditioneel uitgewerkt, zijnde met recitatieven, solo-aria’s, duetten, koorzang... Een theatraal duet als *‘I Loves You, Porgy’* is een voorbeeld van theatrale zang in opera: de operazangers zingen tot elkaar. Daar tegenover staat diëgetische zang. Diëgetisch is de zang van een personage: geloofwaardig en functioneel in het verhaal.[[179]](#footnote-179)

Porgy & Bess zit vol van situaties waarin de groepszang diëgetisch is.Gershwins keuze van onderwerp liet dit toe: De gemeenschap van *Catfish Row* kan geloofwaardig samen muziek maken, dankzij de link met de *shouting-*praktijk. Ze zingen vol emotie het treurige *‘Gone, Gone, Gone’*, het guitige *‘I Can’t Sit Down’* enhet onheilspellende *‘Oh, Dere’s Somebody Knockin at de Do’*. Hier is de functie van de zang het delen van emoties. Het zijn de personages die zingen in het libretto, niet louter de zangers op de operascène. De zang is dus diëgetisch.

Er is ook solo-zang die functioneel is.Zoals wanneer Porgy tot zijn dobbelstenen zingt in *‘Oh, Little Stars’,* of wanneer Peter en de aardbeienverkoopster hun lied zingen in functie van hun verkoop. Het visserslied *‘It Take a Long Pull To Get There’* dient dan weer om goeie moed op te wekken. Hun zang heeft in dit geval een praktische functie in het libretto. De personages willen een effect creëren en niet zozeer een emotie delen.

Vaak is de functie van een lied geflankeerd met (bij)geloof. Ook in seculiere situaties wordt de Heer, of *Lord/Lawd,* geprezen in de hoop daar iets mee te bereiken: troost, geluk in het spel, voorspoed in de liefde,...[[180]](#footnote-180)

De meeste liederen zijn functioneel, maar verliezen daarom hun gelaagdheid niet. Ze zijn ook symbolisch te begrijpen. Vele metaforen verwijzen naar het goddelijke of het hiernamaals: De vissers bereiken hun dood wanneer ze voor hun tocht *‘It Take a Long Pull to Get There’* zingen*.* Hun doel is zowel seculier (moed verzamelen om ver in de zee gaan vissen) als religieus (het hiernamaals bereiken) op te vatten.De *lullaby* is ook geen leeg kinderliedje.Clara’s baby komt iedere keer dichter bij het verliezen van haar ouders bij het horen van *‘Summertime’.*

De symboliek in Porgy & Bess kan ook seculier zijn: *‘Oh Lawd, I’m On My Way’* verwijst in eerste lijn naar New York en het terugvinden van een geliefde, maar gaat vooral om Porgy’s seculiere zoektocht naar zelfvertrouwen. Dit in contrast met *‘They Pass by Singin’’* in het eerste bedrijf: Porgy start als eenzelfbeklaagde kreupele en eindigt als moedige reiziger.

* 1. Hypothetische opvoering

Er wordt in dit onderzoek een nieuwe, overkoepelende lezing beoogd van Porgy & Bess. Zo kan een hypothetische opvoering dramaturgisch ondersteund worden, of kan een nieuw werk geïnspireerd worden door de waardevolle en relevante punten van de Gershwin-compositie.

Dit jaar ging Porgy & Bess opnieuw op tour in Europese steden in de traditionele vorm qua enscenering en muziek. De Amerikaanse productie *“Porgy and Bess”* werd niet door operahuizen geprogrammeerd, maar op podia van commerciële instanties. Dit is exemplarisch voor de werking van de operawereld. “Waar zit de relevantie van een traditionele opvoering?”, vraagt men zich af. Men zet vermoedelijk liever in op verregaande creativiteit. Of misschien schuwt men de nostalgie.[[181]](#footnote-181)

fig. 13: traditioneel scènebeeld in *“Porgy and Bess”*, anno 2015

Het is een goede vraag of de opera vandaag nog gebracht kan worden zoals die ooit in 1935 geconcipieerd werd. Er zijn verschillende kaders van enscenering mogelijk, waaronder historiserend, conceptueel, symbolisch, visueel fantastisch, realistisch,... maar elk van deze kaders zijn onderhevig aan één eis: Volgens de hedendaagse operawereld moet er een welbepaalde gedachtegang achter de keuze van het type enscenering schuilen.

Een omvattende logica uitkiezen en beargumenteren is niet per se aan de academicus. Vandaar dat ik mij voor dit onderdeel van het onderzoek heb laten bijstaan door jonge creatievelingen. Zij bogen zich over het originele stuk en de hypothetische opvoering ervan.

Hedendaagse componist Benjamien Lycke en musicoloog en operaregie-student Mien Bogaert hielden er elk hun eigen ideeën op na. Beide bieden een interessante invulling voor een opvoering. Bogaert uit zich voornamelijk over de regie-oplossing voor de rassencontext, Lycke eerder over de overkoepelende productie en de enscenering.

Wat er het meest relevant is voor dit onderdeel is niet de vormgeving die zij aan de opera zouden verlenen. Het interessante is dat de denkmechanismen die hun artistieke keuzes beïnvloeden uit hun commentaren kunnen gefilterd worden. In dit onderdeel bespreek ik dus kort de mechanismen van beider denken. Verder laat ik ze aan het woord over hoe zij een hypothetische opvoering van Porgy & Bess, of een nieuw werk dat erop geïnspireerd zou zijn, concreet zouden invullen.

**Componist Benjamien Lycke over een hedendaagse opvoering van Porgy & Bess:**

Lycke gaat in zijn eigen composities op zoek naar de balans tussen interessante input en genot voor de toeschouwer. Artistiek ‘waar’ zijn en toegiften doen aan het publiek is een moeilijke oefening, die Gershwin destijds ook maakte.[[182]](#footnote-182)

Volgens Lycke is de maatschappelijke relevantie van het stuk de schoonheid ervan. Uit die zienswijze groeit de voorkeur om het stuk te brengen zoals het is. Het kan gerust met originele kostuums en dergelijke, ondanks dat het kan afgekeurd wordt in de sector. Sommige componisten schrijven om zichzelf tevreden te stellen met de schoonheid van hun composities, in de plaats van zich de beleving van de luisteraar in te beelden. Lycke stelt ten alle tijde voorop dat de toeschouwer een houvast moet hebben, in functie van het begrip en genot van een stuk.

Ik zie een parallel tussen Lyckes prioriteiten en die van George Gershwin, die zelf een man van het grote publiek was. Tijdens de repetities kortte Gershwin Porgy & Bess in zodat de opera beter onthaald zou worden bij het theaterpubliek dat geen lange stukken gewoon was.[[183]](#footnote-183) Zijn artistieke overwegingen waren dus flexibel, zolang het publieksbereik moest vergroot worden. Dit *down-to-earth*-denkmechanisme heeft hem doorheen zijn carrière veel bijval en financiële zekerheid opgeleverd. Zo’n werking wordt wel vaker afgedaan als populistisch, commercieel en ver van artistiek.

Uit het kamp dat ik eerder catalogeer als *l’art pour l’art[[184]](#footnote-184)* liet ik een bevriende musicoloog en student operaregie zijn mening meedelen. Als regisseur in wording zag **Mien Bogaert** vooral een statement in de rassencontext en de positie van de vrouw in Porgy & Bess. Verder argumenteert hij dat het kleine succes van de opera (in de operawereld zelf) te wijten is aan de *couleur locale* en dus een tekort aan universaliteit in het libretto. Hij denkt eerder visueel en plastisch en geeft ideeën rond de scenische vertaling van de *couleur locale* in het libretto. Daarbij betrekt hij de operatraditie en beelden uit de schilderkunst en de industrie.[[185]](#footnote-185)

* + 1. De bühne van zwarte personages, niet per se van zwarte zangers

Bogaert getuigt dat een hedendaagse regisseur stelling moet nemen in de rassencontext. Porgy & Bess kan niet gebracht worden zonder creatief om te gaan met de aanwezigheid van zwarten of zwarte personages op de bühne. Hij geeft een visuele, materiële oplossing.

**Mien Bogaert:**

*“Om met deze opera het thema ‘racisme’ expliciet te thematiseren (van de nood een deugd maken), kan men een nogal vrij karikaturale schetsing van een zwarte gemeenschap gebruiken om het debat te openen over de karikatuur.”*

*“Om de couleur locale te bewaren kan men elementen uit deze context gaan gebruiken op een verrassende wijze, in een nieuwe constellatie, etc.”*

*“Bijvoorbeeld het katoen kan men in grote hoeveelheid en in al zijn materialiteit laten aanwezig zijn op de Bühne. Het beeld zou een enorme berg wit katoen kunnen zijn, met daarin kronkelende, naakte, zwarte lichamen.”*

*“Het is een idee om de opera heel schilderkunstig aan te pakken, om de lichamen van de zangers op scène te zien als canvassen, die men schilderen kan... Zo kan men onderzoeken in hoeverre het publiek de kleur zwart nog steeds koppelt aan negativiteit, duisternis, duivel en de dood, en de kleur wit aan huwelijk, doop, reinheid, positiviteit, goddelijkheid. De relatie wordt dan omgedraaid en er wordt getest welk effect dit geeft. Er kan ook met andere kleuren gewerkt worden.”*

Zo zie je dat een regisseur in wording absoluut vrij kan omgaan met deze laag van Porgy & Bess. Er wordt gekozen om een statement te maken, maar dat statement is eerder een onderzoek an sich. Bogaert blijft denken vanuit een scheidingsdenken, toch ten minste als middel om tot een nieuw statement te komen. Het concept ras blijft visueel sterk aanwezig. Bogaert neemt echter geen standpunt in: Niet ten opzichte van zwarten, niet ten opzichte van de zwarte zanger of het zwarte personage op de bühne.

Zelf zie ik Porgy & Bess alleszins niet als een racistisch werk, aangezien de makers geen standpunt innamen ten opzichte van een ras of de discussie rond de behandeling van een etnische minderheid. Wat wel geargumenteerd kan worden is dat Gershwin geloofde in de ‘natuur’ van de zwarte, die anders was dan die van de blanke. Hij schreef vanuit een bepaald scheidingsdenken. Dit was echter niet negatief ingegeven.[[186]](#footnote-186)

Ook in de basis ervan, de roman *‘Porgy’,* maakt de schrijver zich daar niet schuldig aan, omdat hij niet neerkeek op zijn inspiratiebron. Dat Heyward als kind in een gemoedelijke sfeer in contact kwam met zwarten (en er een positieve houding tegenover aannam) is een argument om te geloven dat *‘Porgy’* qua intentie niet racistisch was.

De schrijver neemt evenmin een standpunt in als verteller in de roman. Het leesstandpunt vertrekt vanuit de derde persoon en is objectief. De lezer heeft dus het raden naar de intenties van de schrijver. Er wordt in geen enkele situatie partij getrokken voor een bepaald ras. De emoties van de lezer worden zo min mogelijk gemanipuleerd. Enkel de feitelijke gebeurtenissen kunnen de lezer raken, vanuit het eigen gedachtengoed. Men kan om die reden een positieve uitspraak doen over de attitude van Heyward tegenover de zwarte mens.

Heyward legde wel wat emotionaliteit in de karaktertekening van het personage Porgy. Porgy is een genuanceerd en psychologisch evoluerend personage, met een interessante levensvisie en innerlijke kracht.

Men zou aan de hand van enkele personages kunnen argumenteren dat Heyward of de Gershwins zwarten als wildemannen of goddeloze wezens zagen omwille van de vele scènes waarin moord, drugs, drank, gokspelen,... heersen. De psychologie van de personages is echter zeer divers.

Bovendien evolueren de hoofdpersonages naar een groter ethisch bestaan. Die positieve evolutie wordt in geen geval beïnvloed door de blanke beschaving. De personages beginnen te leven volgens een Christelijke of universele pastorale moraal dankzij de liefde, vriendschap en geborgenheid die ze in eerste instantie binnen hun eigen gemeenschap beleven. Meer daarover in het volgende onderdeel.

* + 1. Tijdloze thema’s: moraliteit vanuit een pastoraal en geïsoleerd leven

Porgy & Bess omhelst enkele universele thema’s. Hoewel Mien Bogaert eerder een beperking ziet in de anekdotiek van de opera, ziet Benjamien Lycke potentieel in het thema van de verboden liefde en de clash van culturen die daarin zichtbaar wordt. Aangezien er geen effectieve opvoering op het programma staat, moet er geen rekening gehouden worden met die sterkte anekdotiek. Vanuit een hypothetische carte blanche bedenkt Lycke:

*“Waarom Porgy & Bess opvoeren en niet Tristan & Isolde...? Het verhaal werkt, omdat het universeel is, dus dan ga je beter voor het albekende Romeo & Julia-verhaal, in een nieuw jasje.”*

Benjamien Lycke raakt hier het universele thema aan van de cultuurclash, ofwel het isolement van een bepaalde minderheidsgroep. Dat is ook hoe Gershwin het zag: Niet zozeer het liefdesverhaal tussen leden van verschillende klassen of culturen, maar vooral het isolement van een bepaalde gemeenschap wou hij in beeld brengen. Porgy is de representatie van de minderheidsgroep, en Bess is de invloed van buitenaf. Zij hoort initieel thuis in een gelijkaardige minderheidsgroep: de Afro-Amerikanen in het goddeloze New York.[[187]](#footnote-187)

Vreemd genoeg is haar invloed op de inwoners van *Catfish Row* niet negatief. Zij geeft Porgy zelfs een zin van bestaan, zelfvertrouwen en moed. Porgy is tegelijk een zeer goede invloed op Bess. Hij biedt haar steun, een vertrouwde omgeving en haalt het goede in haar naar boven. Crown en Sportin’ Life komen uit dezelfde contreien, maar hebben daarentegen wel een zeer slechte invloed op *Catfish Row*. Zij evolueren niet naar een ethisch bestaan. Zij komen ook maar sporadisch in contact met de inwoners, in tegenstelling tot Bess, die er noodgedwongen haar verblijf neemt.

Het isolement van de gemeenschap is in essentie een goede zaak. Het is alsof de beschaving het slechte in de mens naar boven haalt, terwijl de *low profile*, natuurlijke manier van leven in *Catfish Row* de ideale omgeving is voor de ethische mens. Telkens wanneer zij in contact komen met de New Yorkers, of met de blanke beschaving van in de stad betekent dat onheil voor de inwoners. Een aantal personages hebben bewust een afkeer van de beschaving.

Maria moet Bess beschermen tegen Sportin’ Lifes drugs en algemeen slechte invloed. En wanneer Bess in delirium verkeert wil ze haar niet naar een blank ziekenhuis sturen. In de roman wil ze een heks inschakelen om haar te genezen, terwijl ze in de opera Serena laat bidden voor Bess’ gezondheid. De veilige haven is in beide bronnen de eigen gemeenschap en het effect van de eigen (bij)gelovige volkse gebruiken.

Gelinkt aan het isolement steekt het pastorale thema de kop op. *Catfish Row* is sterk afhankelijk van visvangst en oogsten, die onderhevig zijn aan de grillen van de natuur. Die afhankelijkheid maakt hen nederig en doet hen vertrouwen op een godheid. De goede, Christelijke mens is in dit verhaal, diegene die dicht bij de natuur staat en zich niet laat verliest in stedelijke ondeugden zoals drugs en drank.

Het pastorale thema zit niet alleen in het libretto van Porgy & Bess verweven. Ook in de muziek wordt het idee weerspiegeld. *‘Summertime’* is een goed voorbeeld omwille van de functie van het lied. Zeker de eerste maal dat Summertime klinkt is het een rustig pastoraal slaapliedje: De tekst bulkt van natuurmetaforen (katoen, vissen, zomer, vleugels,...), de hobo klinkt zoet en de zanglijn is traag en ijl. [[188]](#footnote-188)

Wanneer het contrasterende gokspel in de volgende scène door *‘Summertime’* snijdt, is het klaar en duidelijk dat dit een pastorale scène is, die de natuur en de geborgenheid van een moeder en kind idyllisch voorstellen. De laatste decoratie in de zanglijn spreekt tot de verbeelding. Het is een zucht van vertedering.

Verder neemt Gershwin weinig typische stijlkenmerken over van pastorale muziek. Hij roept wel de sfeer ervan op. Verder in het stuk klinkt *‘Summertime’* echter stapsgewijs donkerder. De natuur die zo idyllisch is ontneemt de inwoners van *Catfish Row* veel: Clara zingt voor haar baby wanneer de storm nadert. De rustgevende tekst is plots ironisch bij het vooruitzicht dat de mannen gaan sterven op zee. Ook op symbolisch niveau kan de natuur met het slechte geassocieerd worden. In het woud van het eiland *Kittiwah* geeft Bess zich aan Crown over, bijvoorbeeld. Ten tweede: De buizerd is een vlees geworden slecht voorteken.

De moraliteit in dit verhaal is niet gebonden aan een ras, maar eerder aan een manier van leven die de moraal vormt. Heyward en de Gershwins nuanceren alle rollen en laten ze evolueren aan de hand van de belevenissen van de personages.

Zo is de blanke, noch de zwarte man de stereotype brenger van onheil. De blanken in Porgy & Bess hebben elk hun visie op de geïsoleerde maatschappij. Peter wordt bijvoorbeeld als getuige gearresteerd door blanke stedelingen. Ook Porgy wordt enkele dagen gevangen genomen als straf voor zijn weigering om het lijk van Crown te identificeren. Het gerecht en de politiemannen worden wel vaker geconfronteerd met geweld en *dope cases.* (wie in hysterie verkeert door drugs) Zij zijn dan ook bruter en hebben vooroordelen over zwarten. Peter wordt vrijgelaten dankzij een andere blanke: de advocaat Archdale. Archdale kent Porgy omdat die aan zijn kantoor bedelt. De advocaat ziet het goede in de gemeenschap.

Zoals gezegd brengen niet alleen blanken onheil. Tegenover de blanke stedeling Archdale zetten de schrijvers van Porgy & Bess een zwarte, onethische stedeling: Frazier heeft een clandestien handeltje in scheidingen en doet Porgy betalen voor Bess’ scheiding van Crown.

Frazier handelt naar zijn scheidingsdenken: Hij is van mening dat een zwarte niet monogaam kan zijn. Hij ziet zichzelf als de redder van de zwarte. De scheidingen zijn echter onwettig, waarschuwt Archdale. Hij ziet het door de vingers voor een laatste keer. Archdale is opnieuw het gematigde en verdraagzame personage.

Verder is ook de blanke begrafenisondernemer van goede wil: Wanneer Serena en de andere inwoners van *Catfish Row* geld inzamelen voor de begrafenis van Robbins, Serena’s wijlen echtgenoot, zingen ze samen. Ze kregen echter het schoteltje, of de *saucer* niet vol. De inwoners zijn als de dood voor het alternatief: De geneeskundestudenten kunnen zijn lichaam als studiemateriaal gebruiken als ze niet kunnen betalen voor de begrafenis.

De begrafenisondernemer doet een toegift en wil Robbins voor een kleinere som begraven. Het volkse gebruik van de arme geïsoleerde maatschappij leeft in harmonie met de Westerse rijkere samenleving. Het pastorale leven wordt bedreigd door de beschaving, maar de beschaving geeft ruimte aan de volkse gebruiken.

Uiteindelijk staat de ontwikkeling die Bess doormaakt centraal in de opera. De schrijvers hebben het personage een evolutie gegeven die geleid wordt door haar omgeving, en grotendeels door de mannen waarmee ze in contact komt.

Zoals Maria, Serena en Clara pastorale personages zijn, die primitief leven en goed handelen, komt ook Bess in hetzelfde rijtje terecht, wanneer ze samenleeft met Porgy. Hij biedt haar geborgenheid. Wanneer ze daarentegen in contact komt met Crown of Sportin’ Life gaat ze van het goede pad af door toe te geven aan drugs en seks buiten haar relatie met Porgy.

Daarnaast ervaart Bess ook de positieve invloed van vriendschap. Maria redt haar meermaals van Sportin’ Life en Serena bidt voor Bess’ gezondheid tijdens haar delirium. Door die traumatische voorvallen komt ze telkens dichter bij de levenswijze van een ethische vrouw. Voor ze weer vervalt in haar oude patronen, wanneer Porgy even uit beeld verdwijnt, bereikt Bess’ haar morele hoogtepunt als ‘adoptiemoeder’ van de baby van Clara.

In Porgy & Bess wordt moraliteit beïnvloed door ontmoetingen met anderen. De aanwezigheid van liefde en vriendschap heeft een positieve invloed en is het grootst wanneer personages in isolement leven in de gemeenschap. De basis van deze levenswijze is dat de personages dicht bij de natuur staan. Door de slagkracht van de natuur komen zij in situaties waarin vriendschap en liefde noodzakelijk en geapprecieerd zijn. Hierdoor zijn ze nederig en hebben zij een verhoogd ethisch bewustzijn. Ze zijn op elkaar aangewezen en zijn het gelukkigst met zo weinig mogelijk invloed van buitenaf.

De stedelijke invloed brengt dubbel onheil: Bovenop effectief verlies, bijvoorbeeld de dood van Robbins, brengt het ook een vermindering van ethiek teweeg. Drama’s geïnduceerd door de natuur versterken de ethiek daarentegen alleen maar.

Deze universele thema’s zijn niet noodzakelijk verbonden aan een specifieke invulling van ras. De rassencontext in Porgy & Bess zie ik eerder als noodzakelijkheid om het verhaal te kunnen vertellen van een geïsoleerde gemeenschap, die op basis van kleur en origine in dat isolement terecht kwam. Het aandeel ras in het verhaal, kan dus eerder vervangen worden door een universeler thema: onderscheid in cultuur of levenswijze.

Uiteraard is het verhaal van een geïsoleerde Afro-Amerikaanse gemeenschap dankbaar voor een Amerikaanse componist die in 1935 wou werken met jazz, functionele zang en muziek op scène, eigentijdse sociale problemen en de portrettering van mensen met een primitieve leefwereld. De *‘Gullah* *Negroes’* boden al die mogelijkheden.[[189]](#footnote-189)

* + 1. Een hedendaags dramaturgisch concept

De vraag rest nog hoe men Porgy & Bess vandaag de dag kan ensceneren. Is de opera nog relevant? Kan de kijker zich vinden in het al dan niet universele stuk? In hoeverre moeten of kunnen we aanpassingen maken aan een stuk met een sterke *couleur locale*, die wij in Europa niet hebben beleefd of kennen?

Zowel componist Lycke als regiestudent Bogaert stellen een bepaalde vraag bij eender welke hypothetische invulling: “Waarm zou je voor deze keuze gaan?”. Dit betekent dat ze weerhoudend zijn bij niet-functionele keuzes. Het verschil tussen hun ideeën zit in de invulling van wat zij als functioneel zien: Dient een artistieke invulling het begrip en genot van de kijker, of dient het de intellectuele kwaliteit van het werk an sich? Die vraag kunnen zij niet beantwoorden. Het is aan het creatieve team van een hypothetische opvoering om te beslissen hoe de waardevolle elementen van Porgy & Bess een nieuw jasje krijgen. In extremis kunnen ze zelfs aan de slag gaan met een nieuw werk. Zolang er maar nagedacht wordt over functionaliteit.

Lycke geeft aan dat de verplaatsing van Porgy & Bess naar een andere context een antwoord kan zijn op de vraag van *couleur locale.* De opera kan zich situeren in de stad van de opvoering, in functie van de toegankelijkheid voor het publiek. Wanneer de enscenering dicht bij huis blijft, wordt de kijker bovendien geconfronteerd met de eigen sociale context.

*“Je kan het evengoed in Gent laten doorgaan in een Turkse wijk. Zoek een clash van culturen. Dat shockerend effect komt in de buurt van wat Porgy & Bess destijds had, door zwarten op podium te zetten. We tonen bijvoorbeeld het pijnlijke verhaal van een moslimgemeenschap. Je raakt dan, positief en negatief, veel meer mensen. Dan heb je een nieuw discussieveld. Dat doet veel meer eer aan het werk dan een originele opvoering. Dan ben je in feite meer bezig met de intentie van de componist.”*

Het ensceneren van het originele stuk is daarom geen slecht idee. Een recht-door-zee enscenering kan een opluchting zijn. Bij zo’n opvoering weerklinkt de oorspronkelijke ontstaanscontext. Dat kan interessant zijn of nostalgisch. Hedendaags componist Benjamien Lycke zegt over Porgy & Bess in het nu:

*“Waarom zou je dat stuk moeten veranderen? Neem alle goeie elementen eruit. Hou het toegankelijk. Voor mijn part mag je het zelfs verplaatsen naar Charleston (bij een uitvoering bij ons).”*

Zolang het creatieve team zich bewust is van het doel van een opvoering zijn beide opties mogelijk. Lycke stelt gerust:

*“Wil je de culturele shock opvoeren, of zoek je de pure nostalgie? Wat beide oké is. Stel jezelf de vraag wat je met een opvoering wil bereiken.”*

* + 1. Nieuwe muziek, nieuwe muzikale invloeden

Musicoloog en student operaregie Mien Bogaert opteert voor een grote muzikale dramaturgische én muzikale vrijheid waarin haalbaarheid voorop gesteld wordt om een nieuwe lezing in beeld te brengen:

*“Wil men effectief met deze opera reflecteren over racisme, dan kan men ook een geheel nieuwe dramaturgie creëren, waarbij de afzonderlijke aria’s fungeren als bouwstenen van een groter dramaturgisch concept met een geheel nieuwe betekenis. Dit is bovendien een meer haalbare optie.”*

Componist Benjamien Lycke merkt op dat er een hiaat is in de vernieuwingstrend van het operalandschap: *“Men verandert alles aan een opera, behalve de muziek.”* Als reden geeft hij dat de werklast bij het herschrijven van een partituur veel hoger ligt dan bij het uitdenken van een nieuwe dramaturgie.

De herwerkingen van Porgy & Bess liggen echter voor het grijpen. In functie van een écht hedendaagse feel opteert hij voor een nieuw werk in de plaats van een oude herwerking te gebruiken. Het voordeel is dat er dan met hedendaagse muzikale invloeden en een nieuw libretto kan gewerkt worden. Zo kunnen de locatie en de personages functioneel zijn voor het verhaal. Keuzes waar geen redenering achter zit zijn uit den boze.

Als je het stuk echt relevant wil maken, opteert Benjamien Lycke voor het creëren van een hedendaags eclectisch werk op basis van Porgy & Bess:

*“Wil je Porgy & Bess vandaag relevant en toegankelijk maken, dan maak je er een musical/opera van waar je met heel veel verschillende stijlen werkt. Ik zou ook het libretto herschrijven volgens het stramien en de karakterontwikkeling van het origineel. Dat zou interessant zijn. Maar dan moet je én het libretto én de muziek herwerken. Je kan alle thema’s hergebruiken. Het blijft een geromantiseerde opera. Ofwel ben je zo origineel mogelijk met alle goeie elementen, ofwel herwerk je de opera compleet.”*

Het is geen sinecure om hedendaagse muziekstijlen te mengen onderling, of met klassieke tradities erin. Continuïteit en functionaliteit zijn twee pijlers die gerespecteerd moeten worden.

*“Wil je cross-over, door dus verschillende stijlen te mengen, dan moet je altijd iemand hebben die dat overziet in functie van de continuïteit. En soms gaat een operatiek element wel op zijn plaats zijn. Waarom je hiphop in de opera zou steken, is waarom Toreador in Carmen zit. Toreador is er functioneel, want het was een melodietje uit die tijd.”*

Ondanks Gershwins muzikale overzicht op de opera, en het functionele gebruik van muziek kreeg hij commentaar op zijn gefragmenteerde componeerstijl en oppervlakkig eclecticisme. Het is dus sterk opletten geblazen voor de componist van een nieuw stuk: Bij het schrijven van eclectische composities dient hij niet alleen rekening te houden met typische stilistische kenmerken, maar ook met de gebruiken, de connotaties en het publiek van elk genre.[[190]](#footnote-190)

Om Porgy & Bess muzikaal te vertalen naar vandaag moet men volgens mij werken rond traditionele elitegenres en hedendaagse marginale genres. De elitemuziek zou kunnen nog steeds kunnen bestaan uit klassieke muziek, eventueel aangevuld met enkele gevestigde jazzstijlen. De ondergewaardeerde hedendaagse muziek zou hiphop kunnen zijn, of een minder vastgereden jazzstijl.

Sommige jazzstijlen zijn vandaag de dag elitair gekleurd en worden vooral beoordeeld vanuit theorie en traditionele standaarden: m.a.w. eerder academische stijlen. Dit zijn vooral de traditionele jazz en de mengjazz van klassiek geschoolde muzikanten. Deze laatste past in het rijtje van *Symphonic jazz* en *Third Stream* jazz*.[[191]](#footnote-191)*

Jazz is echter zodanig breed, dat er nog stijlen zijn die zeer vrij en persoonlijk in te vullen zijn. Zo’n zeer vrije stijl is bijvoorbeeld de *fusionjazz*, ontstaan in de jaren 1970. Bovendien evolueert jazz nog steeds richting nieuwe stijlen. Velen van de nieuwe generatie jazzmuzikanten creëren telkens een eigen referentiekader.[[192]](#footnote-192)

Deze tweesprong is gelijkaardig aan hoe jazz bekeken werd in Gershwins tijd, tot aan het begin van het swingtijdperk. De jazz van blanke componisten werd gesmaakt door de muziekindustrie en het brede publiek. De jazz van zwarte muzikanten werd vooral opgevoerd in bars met een zwart publiek. Hun composities werd opgekuist opgevoerd door blanke muzikanten. Vanaf het *swing era* of -tijdperk kregen echter ook zwarte jazzmuzikanten aandacht van de muziekindustrie. De scheiding in jazz ligt nu in het academische, theoretische of technische gehalte, niet in de origine van de uitvoerder of componist.[[193]](#footnote-193)

Ten tijde van de creatie van Porgy & Bess was de meest spontane jazz al minder gescheiden van de klassieke muziekwereld. Als er een hedendaagse parallel gezocht wordt voor zo’n genre komen we uit bij hiphop. Hiphop is een nichegenre dat niet volledig aanvaard wordt door de Vlaamse muziekindustrie. Het heeft dus in feite de status van de zwarte jazz voor 1930.[[194]](#footnote-194)

Opinieleiders van het tegenkamp argumenteren dat de productiekwaliteit te laag zou zijn, of dat er geen markt zou zijn. Vele hiphopmakers schrijven nochtans lyrisch interessante *rap[[195]](#footnote-195)* en kiezen *beats[[196]](#footnote-196)* van hoge kwaliteit. De afzetmarkt wordt bovendien stilaan groter.

De muziek van een Porgy & Bess van 2015 zou een mengvorm kunnen zijn van klassieke muziek en elitaire jazz in het ene kamp, tegenover hiphop en nieuwe-generatie-jazz. Als het eclecticisme van Porgy & Bess helemaal doorgetrokken wordt, kan er gewerkt worden met een hele resem genres en moet er niet eens vastgehouden worden aan de scheiding van twee muzikale belevingen. Er moet ook niet per se een doorgecomponeerd stuk ontstaan. Zoals er *jazz-standards* ontstaan zijn uit Porgy & Bess zou er onmiddellijk kunnen gewerkt worden met afgebakende nummers (zoals in een musical).

Als we de componist en student regie mogen volgen zijn de voornaamste criteria functionaliteit, toegankelijkheid en continuïteit. De nieuwe Porgy & Bess zou dan zelfs een rapsodiekunnen zijn van allerlei stijlen. Zolang het gebruik van een muziekstijl verantwoord is op een zeker moment in het verhaal, als het publiek niet intellectueel overklast wordt, en er een rode draad is, kan Porgy & Bess muzikaal volledig opnieuw ingericht worden.

Door personages te portretteren die van nature te linken zijn met een bepaald genre, kunnen verschillende genres functioneel worden ingezet in het verhaal. Een personage kan anderzijds in een situatie terechtkomen waarin die stijl toepasselijk is.

Op elk moment kan een componist streven naar de balans tussen een houvast en een intellectuele uitdaging voor zijn publiek. Wanneer hij of zij bijvoorbeeld zuinig gebruik maakt van atonaliteit, of telkens één deelkunst begrijpelijk houdt, kan het werk steeds toegankelijk blijven. (dixit Lycke) Wanneer de muziek zich moeilijker laat inschatten, kan bijvoorbeeld de tekst of de scenische actie begrijpelijker gehouden worden.

Door bijvoorbeeld het gebruik van een centraal muzikaal thema kan de luisteraar ook een houvast hebben. En dan is ineens de continuïteit een stukje verzekerd. De continuïteit van het stuk kan ook op een andere manier ingebouwd worden: bijvoorbeeld door conceptueler te werken. Elk stukje muziek kan bijvoorbeeld een zelfde opbouw kennen, of in een gelijkaardige bezetting gespeeld worden.

Wat Benjamien Lycke en Mien Bogaert elk voorop stellen in hun toekomstvisie voor de opera is kenmerkend voor twee verschillende ensceneringsmodellen: Zo stelt de ene toegankelijkheid voorop en denkt die pas in tweede lijn aan een conceptuele invulling. Lyckes denktrein is in de eerste plaats een begrenzing dan een creatiemodel.

De ander creëert eerst conceptueel. Bogaert gaat daarvoor aan de slag met de concepten en de beperkingen van het oorspronkelijke werk. Beiden willen kost wat kost niet-functionele elementen of verwerkingen vermijden.

* 1. De auteursrechtelijke situatie

Deze ideeën kunnen niet zomaar in de praktijk getest worden. Ik schets hierbij de auteursrechtelijke situatie en de beperkingen op opvoeringen en studie van Porgy & Bess.

De auteursrechten en beslissingsmacht over Porgy & Bess liggen bij het *‘George Gershwin Trust’*, dat beheerd wordt door de nabestaanden van George en Ira. De erfgenamen kunnen sinds 1998 (Copyright Term Extension Act of 1998) controle uitoefenen op de oudste werken, waaronder Porgy & Bess. Dankzij hun lobbywerk is Porgy & Bess namelijk nog geen publiek domein: De auteursrechten zijn twintig jaar verlengd tot over de reguliere zeventig jaar na het overlijden van de componist.[[197]](#footnote-197)

De houders van de auteursrechten zien erop toe dat het werk in eer gehouden wordt door de exploitanten van die composities. Dit is de kern van de morele rechten. Daarnaast houden de beschermers de vermogensrechten. Dat betekent dat zij de vergoedingen innen die de exploitanten betalen voor het gebruik van de werken.

In realiteit lopen de voordelen van de morele en vermogensrechten door elkaar. Wanneer een producer de opera in de één of andere vorm wil brengen, moet de *‘Trust’* dat goedkeuren. In het verleden hebben de familieleden dat toegelaten wanneer ze er goed geld voor kregen. De vraag blijft of een opvoering wordt toegelaten omwille van de respectvolle vorm, of van de hoge financiële vergoeding.[[198]](#footnote-198)

Ze gaven de macht over de artistieke invulling echter nooit uit handen. Een podiumopvoering van Porgy & Bess is gebonden aan een aantal bepalingen, waaronder de bepaling over de verplichte zwarte cast, die veel stof doet opwaaien:

*“For example, even when Mr. Gershwin licenses the full grand musical play “Porgy and Bess,” he demands that each performance meet a number of requirements. One such requirement is that the play be performed by a Black cast and a Black chorus.”[[199]](#footnote-199)*

Het is op zich ironisch dat een creatie, die ontstond uit vele muzikale invloeden, streng beschermd wordt op artistiek vlak. Bovendien wordt de intellectuele toegang van academici geweigerd: Elke alternatieve interpretatie is verboden. De opera riskeert door de *‘George Gershwin Trust’* en het klimaat van auteursrechten een levenloos object, een economisch goed en een raciaal gebonden kunstwerk te worden.[[200]](#footnote-200)

Het was al niet goed gesteld met de opvoeringsgeschiedenis van Porgy & Bess. Pas toen de complete partituur uitgegeven werd in 1976 konden operahuizen aan de slag met het originele werk. Als musical werd het werk eerder opgevoerd aangezien de producers niet aan die basis gebonden waren. De link met de musicalwereld die Porgy & Bess kreeg hielp uiteraard niet om het werk aan het standaardrepertoire van operahuizen toegevoegd te zien.

* + 1. Internationaal auteursrecht

Porgy & Bess is een Amerikaans werk, maar is daarom niet simpelweg onderhevig aan de Amerikaanse auteurswet. Om het kader van de auteursrechten te schetsen dienen de internationale en nationale wetgeving in acht genomen te worden.

De internationale harmonisatie van het auteursrecht startte in 1886 met de Berner Conventie (voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst). Doorheen de eeuwen werden er nog internationale verdragen afgesloten, alsook multinationale verdragen. De Europese richtlijnen trachtten bijvoorbeeld de nationale auteurswetten van de Europese lidstaten te harmoniseren. Het is echter niet zo dat er één auteurswet bestaat. Landen die de verdragen tekenden hebben niet alle macht afgegeven. De internationale verdragen bepalen de minimumstandaard. De nationale wetgeving volgt het minimum, maar kan meer bescherming bieden om aan de noden van het binnenland te beantwoorden. Het gebruik van auteurswerken door Belgen is dus geregeld door internationale, multinationale en nationale wetgeving.[[201]](#footnote-201)

Om te weten welke wetgeving er van toepassing is wanneer men handelt in eigen land, kijkt men eerst naar de internationale wetgeving: Die bepaalt dat een werk beschermd wordt in alle landen van de Conventie. De wetgeving van het land van oorsprong van het werk bepaalt de modaliteiten van de bescherming: In het geval dat Porgy & Bess, een Amerikaans werk, in België wordt geëxploiteerd bepaalt de conflictregel dat de bescherming van het werk gebeurt volgens de wetgeving van de Verenigde Staten van Amerika.[[202]](#footnote-202)

Normaliter mag een werk in het buitenland dezelfde bescherming genieten als de binnenlandse auteurs van dat andere land. Dit is het non-discriminatiebeginsel. Werken van Amerikaanse bodem mogen geen verminderde bescherming genieten dan Belgische werken, wanneer die geëxploiteerd worden in België. [[203]](#footnote-203)

Concreet houdt dit in dat de houders van auteursrechten op Porgy & Bess in België morele en vermogensrechten hebben. In België zijn de morele rechten onvervreemdbaar en de vermogensrechten overdraagbaar. In de Verenigde staten zijn beide soorten rechten overdraagbaar. Vandaar dat de rechtspersoon het *‘George Gershwin Trust’* ookde morele rechten kan uitoefenen.[[204]](#footnote-204)

O.a. deze rechten heeft de *‘Trust’* over Porgy & Bess: paternaliteitsrecht of recht op naamsvermelding, het recht om de geest van het werk te beschermen, het exclusieve recht op exploitatie, het exclusieve recht op de financiële compensatie bij exploitatie, het exclusieve recht op de bewerking,...etc.[[205]](#footnote-205)

* + 1. Problematisch: studie en opvoeringen

Critici van auteursrecht strijden voor een lossere juridische context waardoor Porgy & Bess al lang publiek domein zou geweest zijn, een vrije bron voor kunstenaars en dus voeding voor hedendaagse, cultureel verrijkende opvoeringen. Ook in kader van musicologisch onderzoek was een vrijere omgang met het werk welkom.[[206]](#footnote-206)

Idealiter kon mijn opname van de opvoering van *‘It Ain’t Necessarily So’* (2015) verspreid worden. Dan was mijn bespreking van de opvoering te falsifiëren: Dat was een wetenschappelijke meerwaarde geweest. Bovendien kon de originele partituur dan bestudeerd worden. Nu is er slechts een oppervlakkige vergelijking gemaakt tussen de aria in de originele orkestversie en de opvoering van de *jazz-standard*.

De auteursrechten die op Porgy & Bess rusten (sinds 1935, vernieuwd in 1962) vereisen nu eenmaal dat de auteurs hun goedkeuring moeten geven voor een reproductie op fysieke drager of een publieke mededeling online (al dan niet *on demand*). [[207]](#footnote-207) De voorafgaandelijke goedkeuring gaat normaliter gepaard met een financiële compensatie. Daar komt nog bij dat de houders van naburige rechten, zijnde de muzikanten op deze opname, hun goedkeuring ook moeten geven. [[208]](#footnote-208)

Los van de voorafgaandelijke goedkeuringen, zou er volgens de auteurswet een vergoeding betaald moeten worden voor de exploitatie, die gebaseerd is op het bereik van de reproductie op fysieke drager of de mededeling via *online streaming* of *download*.[[209]](#footnote-209)

De meeste internationale werken, waaronder dit Amerikaanse werk, worden namelijk in het binnenland beschermd door de Belgische collectieve beheervennootschap SABAM, die overeenkomsten sloot met buitenlandse instellingen via multi-nationale portalen. SABAM stelt dus het tarief vast voor het online of op fysieke drager exploiteren voor de Belgische gebruiker.[[210]](#footnote-210)

De binnenlandse uitvoerders hebben de naburige rechten op hun uitvoering (vergelijkbaar met auteursrechten van auteurs). Zij kunnen afstand doen van hun vergoeding voor de exploitatie op fysieke drager of online, ook al zijn ze aangesloten bij een beheerder van naburige rechten. Bij het reproduceren van deze uitvoering of het online beschikbaar stellen is dus niet per se verplicht een vergoeding te betalen. Dit moet sowieso tussen rechthebbende en exploitant geregeld worden.

Enerzijds zou het getranscribeerde solofragment geëxploiteerd mogen worden aangezien die bijna geen elementen bevat van het auteursrechtelijk beschermd thema, afgezien van de akkoordenprogressie en een sporadisch melodisch-ritmisch moment dat door het thema geïnspireerd is. Anderzijds gaat het om een bewerking van het origineel, die in feite enkel legaal uitgevoerd en verspreid kan worden met toestemming van de houders van de auteursrechten. Een jazz-solo bevindt zich in een schemerzone.[[211]](#footnote-211)

Er is bovendien ook geen uitzondering vastgelegd in de Belgische auteurswet voor het online beschikbaar stellen voor wetenschappelijke of educatieve doeleinden. Wie de opname echter in privé-kring wil beluisteren, of wil exploiteren in een gesloten e-onderwijs-platform, of de fysieke drager wil aanwenden in functie van studie of onderwijs, kan die opvragen via mijn contactgegevens aan het begin van dit werk.[[212]](#footnote-212)

Dus tenzij er overeenkomsten zouden gesloten worden met de rechthebbenden, kan een lezer de bevindingen in dit onderzoek niet eenvoudig toetsen aan de opname. Het is alvast duidelijk dat in dit geval auteursrecht wetenschappelijke studie belemmert. Dat mijn betoog over een niet-uitgegeven opvoering niet kan gefalsifieerd worden is daar een voorbeeld van.

1. Besluit

Ik besluit dit onderzoek met een betoog over Porgy & Bess, dat de waardevolle elementen belicht. Die elementen tilden Porgy & Bess tot een hoog niveau, en kunnen ook in nieuwe werken van dienst zijn om ze tijdloos te maken, of een groot publieksbereik te geven.

Porgy & Bess is een sterke opera, ten eerste dankzij de **gelaagdheid van de liederen**. De symboliek van de liederen valt te filteren dankzij de intertekstuele link met de voorgaande bronnen, en de diepere betekenis die ze verkrijgen doorheen de opera. Zo is *‘Summertime’* duidelijk pastoraal dankzij de tekstuele invloed van de roman *‘Porgy’,* en evolueert de aria toteen onheilspellend lied doorheen Porgy & Bess. De muzikale ondersteuning van het libretto is steeds aanwezig in textuur en balans van consonantie en dissonantie.

Ook andere aria’s krijgen diepgang dankzij de toevoeging van muziek. *‘It Ain’t Necessarily So’* is in combinatie van muziek en tekst een parodisch werk: Muzikaal is het een ironisch vergrootglas van jazz, terwijl het tekstueel het Bijbelse Woord ondermijnt. Gelaagd op twee vlakken, kan men wel zeggen. Symbolen zijn er ook losstaand van aria’s: Denk aan de buizerd versus het personage Sportin’ Life.

Aangezien de **zang vaak functioneel** wordt ingezet, is het werk authentiek en aannemelijk voor het publiek. De romanschrijver van *‘Porgy’* verwerkte al bijzonder veel muzikaliteit in zijn schets van de *Catfish Row-*gemeenschap. Gershwin werkte hierop verder, en bracht een muzikale vertaling van het leven van de *Gullah Negroes*, dat sowieso vervult was van muziek. Zowel in koor- als solo-stukken zingen de zwarte personages, om hun emoties onderling te delen, of om iets te bekomen. De gezangen zijn dan ook vaak (bij)gelovig ingekleurd. George Gershwin koos bewust voor een verhaal, context en personages die de aanwezigheid van muziek op scène konden kaderen.

Porgy & Bess is een **hybride werk** dat componisten en uitvoerders inspireerde doorheen de 20e en 21e eeuw. De opera werd een succesverhaal in verschillende muziekwerelden, vooral via afgeleide werken: *jazz-standards,* musical-opvoeringen of -filmsen klassieke werken*.* De **haalbaarheid** om deze afgeleide, compactere werken op te voeren ligt hoger dan bij een opera.

**Jazz** **fungeerde als een levenselixir** voor de opera. De *jazz-standards* zijn **flexibel in stijl** en **laagdrempelig voor uitvoerders**. Ze zijn steeds vrij in te vullen, ongeacht welke stijl in welke tijd heerst. Zo doorstaan ze de tand des tijds beter dan de rigide opera. Zowel amateur- als professionele muzikanten in jazz en lichte muziek kunnen er snel mee aan de slag, op een podium, in een jazzbar of thuis.

Zeker de professionele muzikanten hebben een gemeenschappelijke kunde en kennis van de jazztraditie, waardoor ze samen kunnen jammen zonder voorbereiding. Een nadeel van dit spontaan samenspel, is dat de inhoud uit de opera (gelinkt aan de voorgaande bronnen) niet meegenomen wordt in de loutere interpretatie van de *leadsheet.*

De **laagdrempeligheid** van de afzonderlijke *songs* geldt ook voor de **toeschouwers**, zeker bij vocale nummers. Het publiek wordt eenvoudig meegenomen in de teksten. De gelaagdheid dreigt hier echter ook verloren te gaan, wanneer de context van de opera ver te zoeken is. De diepere betekenis van bijvoorbeeld het alom bekende *‘Summertime’,* kan niet meegegeven worden in een opvoering van de *jazz-standard.*

Porgy & Bess is relevant voor de hedendaagse operawereld dankzij de **universele thema’s**. In elk gebied van de wereld, en in elke tijd zal men zich kunnen verplaatsen in personages die in **isolement** leven. Dit kan een sociaal, fysiek of symbolisch isolement zijn. In een hedendaagse opvoering, of in een hedendaags werk kan men een invulling vinden die actueel, maatschappelijk relevant, of zuiver functioneel is. Hetzelfde geldt voor de thema’s **moraliteit** en het **pastorale**.

De vraag naar wat ethisch is, of wat de balans is tussen cultuur en natuur, is niet tijds- of locatie-gebonden. De antwoorden wel. Porgy & Bess, of een nieuw werk, kan deze thema’s aanwenden ter onderzoek. Het werk hoeft geen antwoord te formuleren.

Uit Porgy & Bess heb ik toch een ethische boodschap proberen distilleren. Het goede in de mens kwam vooral naar boven in dergelijke situaties: De geïsoleerde gemeenschap leeft in harmonie met de natuur en doet globaal genomen het goede. Wanneer de rampen der natuur zich voordoen, zijn het de vriendschap en de vergevingsgezindheid die de ethiek doen evolueren. Dit komt duidelijk naar boven in de stormscène, of tijdens de genezing van Bess.

In het geval dat de buitenwereld onheil veroorzaakt, is het ofwel de interne sociale orde die het negatieve neutraliseert, ofwel een link met de culturele buitenwereld. Wanneer Peter bijvoorbeeld in gevangenschap zit, grijpt *Catfish Row* naar de hulp van de blanke advocaat Archdale. Er wordt dus niet simpelweg gesteld dat de pastorale levenswijze het enige goede pad biedt. Echter, wanneer de niet-pastorale gemeenschap zich moeit, moet die het ook komen oplossen. Er is geen onderscheid te vinden tussen de (on-)ethische levensstijl van zwarte of blanke personages. Porgy & Bess draagt interessante filosofische ideeën in zich, die in elke tijd en elk gebied bevraagd kunnen worden.

Hoe Porgy & Bess, of een nieuw werk, op scène geplaatst moet worden, wil ik zeker niet beantwoorden. Ik poogde een gehele lezing te geven van het werk, waarmee men aan de slag kan gaan. Via een interview met jonge creatievelingen, zijnde componist Benjamien Lycke en operaregie-student Mien Bogaert kwamen we tot enkele criteria waaraan een hedendaagse opvoering moet voldoen.

De **functionaliteit** van muzikale en scenische elementen wordt absoluut vooropgesteld. Deze elementen mogen intellectueel uitdagen. Toch is het nodig dat de toeschouwer een houvast heeft. Zolang er op elk moment van de opvoering een tak begrijpelijk blijft (vb. de handelingen), is een werk toegankelijk, stelt Lycke. Via die **toegankelijkheid** mikt Lycke ook in zijn eigen werken op een breed publiek. George Gershwin had hetzelfde doel voor ogen.

Hybriditeit zorgt ervoor dat een werk (ook in afgeleide vorm) in verschillende werelden kan insijpelen. Een veelvoud incorporeren van (hedendaagse) muzikale invloeden kan dus een groter publiek aanspreken. Lycke stelt voorop dat er een centrale componist de **muzikale continuïteit** moet bewaken. Commentatoren waren het in de 20e eeuw niet eens over de kwaliteit van het hybride Porgy & Bess. Sommige critici uitten zich positief over de continuïteit van het werk. Het was een eclectisch werk, maar geen rapsodie. Gershwin maakte dat mogelijk via o.a. leidmotieven en reprises van thema’s en aria’s.

In het laatste onderdeel besprak ik de auteursrechtelijke situatie van Porgy & Bess. Om te concluderen gaf ik commentaar op de **beknotte verspreiding** van de opera doorheen de 20e eeuw en de **beperkte beschikbaarheid van de partituren** in kader van studie. Zowel op het succes van de opera, als op het bestuderen van de waardevolle elementen van Porgy & Bess heeft de rigiditeit van de auteursrechtelijke situatie een nefast effect gehad.

Porgy & Bess is nu eenmaal een werk van waarde, gelaagdheid en breedte, dat idealiter door elke muziekliefhebber beluisterd en bestudeerd kan worden. 80 jaar na datum is het werk relevant en spoort het aan tot filosoferen. De bevraging van het werk, en de operawereld, bieden interessante wegen voor muzikale topwerken, die de 21e eeuw (en de daaropvolgende eeuwen) zouden kunnen overleven.

Een regisseur, dirigent of componist die laagdrempeligheid, haalbaarheid, functionaliteit, toegankelijkheid en continuïteit probeert te bewaren in zijn hybride werk vol universaliteit, diepte en intertekstualiteit stevent af op een groot succes.

Bedankt voor uw leesaandacht.

1. Bibliografie
   1. Boeken

Baker, David N. *New Perspectives on Jazz.* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

Floyd, Samuel A. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. Oxford University Press, 1995.

Gilbert, Steven E. *The Music of Gershwin.* Londen: Yale University Press, 1995.

Gioia, Ted. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire.* Londen: Oxford University Press, 2012.

Greenberg, Rodney. *George Gershwin.* Londen: Phaidon Press Ltd., 1953.

Heyward, Dorothy en DuBose. *“Porgy.”* In *Twenty-five best plays of the Modern American Theatre,* onder redactie van John Gassner, 401-442. New York: New York Crown Publishers, 1949.

Heyward, DuBose. *Porgy*. Londen: Traveller’s Library, 1953: new illustrated edition (copyright in 1925).

Horowitz, Joseph. “*On My Way”: The Untold Story of Rouben Mamoulian, George Gershwin, and Porgy and Bess.* W. W. Norton & Company, 2013.

Jablonski, Edward. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* vert. Marie-Anne Van Der Marck. Bloemendaal: Uitgeverij J. H. Gorrmer, 1993.

Maes, Francis en De Volder, Piet. *Opera, achter de schermen van de emotie*. Leuven: Lannoo Campus, 2011.

Maes, Francis. *Muziek als idee en praktijk: Deel 1.* Leuven: Uitgeverij ACCO, 2009.

Maes, Francis. *Muziek als idee en praktijk: Deel 2.* Leuven: Uitgeverij Acco, 2010 (2012).

Matthew Boyden en Nick Kimberley. *The Rough Guide to Opera*. Londen: Rough Guides, 2002.

*Modern Times, From World War I to the present*. red. Robert P. Morgan. Houndmills, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1993.

Morton, Brian en Cook, Richard. *The Penguin Jazz Guide*. New York: Penguin adult, 2010.

Oja, Carol J. "The USA, 1918-1945," In *Modern Times, From World War I to the present*, red. Robert P.

Morgan. Houndmills, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1993.

Rawlins, Robert en Bahha, Nor Eddine*, Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians.* Winona:Hal Leonard Corporation, 2005.

Riemens, Leo. *Groot Opera Boek.* Hoorn: Uitgeverij Uniepers b.v./Abcoude, 1995.

Schaafsma, S.J.. *Intellectuele eigendom in het conflictenrecht. De verborgen conflictregel in het beginsel van nationale behandeling (diss.)*. Deventer: Kluwer. 2009.

Schoorl, Bob. *George Gershwin; Van Broadway tot Carnagie Hall*. Amsterdam: A. J. G. Strengholt's Uitgeversmaatschappij N.V., 1952.

Schwartz, Charles M. *His Life and Music*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1973.

*Style in the French Novel.* CUP Archive, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://books.google.be/books?id=1us8AAAAIAAJ&dq=couleur+locale&source=gbs\_navlinks\_s

Tidwell, John Edgar en Ragar Cheryl R. *Montage of a Dream: The Art and Life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri, 2007, 315.

Voorhoof, Dirk en Van Der Perre, Katrien. *Handboek Auteursrecht.* Gent: Academia Press. 2013.

William A. Everett en Paul R. Laird. *The A to Z of the Broadway Musical.* Lanham:Scarecrow Press, 2009.

* 1. Artikels

Arewa, Olufunmilayo B. "Copyright on Catfish Row: Musical Borrowing, Porgy and Bess, and Unfair Use.*" Rutgers Law Journal* 37, nr. 2 (2006): 277-353.

Block, Geoffrey. "The Life and Times of Porgy and Bess: The Story of an American Classic”. Music Library Association. *Second Series*, Vol. 50, No. 1 (september 1993), 168-170.

Cowell, Henry. "Towards Neo-Primitivism". *Modern Music* 10, no. 3 (maart-april), 1933, 149-53.

Crawford, Richard. "Where Did Porgy and Bess Come From?" J*ournal of Interdisciplinary History* 36, nr. 4

(2006).

Hamm, Charles. “The Theatre Guild Production of "Porgy and Bess".” *Journal of the American Musicological Society* 40, nr. 3 (1987), 495-532.

Nauert, Paul. “Theory and Practice in Porgy and Bess: The Gershwin-Schillinger Connection.” *American Musics* 78, nr. 1 (1994): 9-33.

Starr, Lawrence. "Toward a Reevaluation of Gershwin's Porgy and Bess." *American Music* 2, nr. 2 (1984), 25-37.

* 1. URL’s

“Art for Art’s sake”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 in http://www.britannica.com/EBchecked/topic/36541/art-for-arts-sake

Bordman, Gerald en Hischak, Thomas S. “Gershwin, Ira,” Grove Music Online / Oxford Music Online, laatst geraadpleegd op 20/1/2012 op http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45732

Corin, Ben en Vankersschaever, Sarah. “Vlaamse hiphop? Sorry, niet goed genoeg”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.standaard.be/cnt/9a3lqrg5

Crawford, Richard. "Gershwin, George." *Grove Music Online / Oxford Music Online*. 2007-2012, laatst geraadpleegd op 10 november, 2012 op http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47026

Healy, Patrick. “The Songs Remain the Same, but Broadway Heirs Call the Shots”. 9/1/2015. op http://www.nytimes.com/2012/01/09/theater/with-porgy-on-broadway-gershwin-heirs-flex-their-rights.html?\_r=0

Kendall, Christopher. “A Unique Partnership”, laatst geraadpleegd op 24/5/2015 op http://www.music.umich.edu/ami/gershwin/?page\_id=41

“Musical instruments”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.hypermusic.ca/inst/woodblock.html

“Op een website”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.sabam.be/nl/sabam/online-gebruik

*Pick A Bale O’ Cotton?* in “American Ballads and Folk Songs, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.traditionalmusic.co.uk/american-ballads-and-folk-songs/american-ballads-&-folk-songs%20-%200333.htm

“Porgy and Bess”, laatst geraadpleegd op 23/5/2015 op http://www.chasse.nl/theater/programma/porgy-and-bess

“Rhapsody in Blue”, laatst geraadpleegd op 5/1/2014 op http://www.symfonieorkest.be/#!/NL/Concerten\_en\_tickets/2014-2015/Rhapsody\_in\_Blue

“SABAM gaat internationaal”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.sabam.be/nl/sabam/sabam-gaat-internationaal-0

“Symfonieorkest Vlaanderen: Filmmuziek die beklijft”, laatst geraadpleegd op 4/1/2015 op http://www.debijloke.be/concerts/symfonieorkest-vlaanderen-8

* 1. Partituren

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Vocal Selection*. New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935.

Gershwin, George. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935.

Gershwin, George. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1976. (niet naar verwezen)

Shackley, George. *Spiritual songs from the Theatre Guild production.* NY:Bibo, Bloedon & Lang, 1927.

* 1. Muziek

Duke Ellington. *Black, Brown and Beige - tone parallel to the American Negro.* Plaat. NY: RCA Victor Records, 1934.

George en Ira Gershwin. *Embraceable You* in de musicalfilm *Girl Crazy.* AV-opname. Judy Garland. Beverly Hills: MGM. 1943, laatst geraadpleegd op 23/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=sepcDxEOYeI

Gershwin, George en Ira. *Embraceable You* op album *For All We Know*. CD. José James en Jef Neve. VSA: Impulse, 2009.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *I Loves You, Porgy.* Plaat. Nina Simone. NY: RCA Victor Records, 1958.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose*. It Ain’t Necessarily So.* Plaat. Edward Matthews en het Leo Reisman Orchestra. VSA: Brunswick Record Corporation, 1935,laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op *https://archive.org/details/LeoReismanBrunswickRecordingsCollection1933-1935*

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *It Ain’t Necessarily So* in album *The Age of Consent.* CD. Plaat. Bronski Beat. Londen: London Records, 1984.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy & Bess.* 3 CD’s. Sir Willard White en Leona Mitchell (zang) en Lorin Maazel (dirigent) en het Cleveland Orchestra. Londen: Decca, opname in 1976 / release in 1987.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy & Bess.* Audio-CD. Ella Fitzgerald en Louis Armstrong. Los Angeles: Verve, 1957.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy & Bess.* CD. Modern Jazz Quartet. 1965.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy & Bess* in album *Peter Nero on Tour.* Plaat. Peter Nero. NY: RCA Victor Records, 1967.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy and Bess.* CD. Joe Henderson. Santa Monica: The Verve Music Group, 1997.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy and Bess,* CD. Miles Davis en Gil Evans. NY: Columbia records, 1997 (opname in 1958).

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy and Bess (selections): Original cast and other Early Recordings.* Audio-CD. New York: Naxos Historical, 2003.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose*. Summertime* en *I Feel Like a Motherless Child.* AV-opname. Mahalia Jackson, laatst geraadpleegd op 23/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=hohnr22zTxc

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose*. Summertime.* Plaat. Helen Dowdy en het Leo Reisman Orchestra. VSA: Brunswick Record Corporation, 1935,laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=46498SK9BP0

James, José. *When You Were Sleeping*. CD. José James. VSA: Blue Note, 2014.

*‘Livery Stable Blues’.* Plaat. Original Dixieland Jazz Band, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 ophttps://www.youtube.com/watch?v=5WojNaU4-kI

*‘When the Saints Go Marching In’.* televisie-opname. Louis Armstrong, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 ophttps://www.youtube.com/watch?v=wyLjbMBpGDA

* 1. Films

*Porgy and Bess,* geregisseerd door Otto Preminger. AVI-bestand. Hollywood: Columbia Pictures, 1959.

*The Gershwin's Porgy & Bess,* geregisseerd door Sir Trevor Nunn. DVD. Londen: EMI Classics. opname in 1993 / release in 2001.

Partituren

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *It Ain’t Necessarily So*. *The Real Standards Book*. Petulama: Sher Music Co, 2000.

Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Vocal Selection*. New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935.

Gershwin, George. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935.

Gershwin, George. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1976. (niet naar verwezen)

Shackley, George. *Spiritual songs from the Theatre Guild production.* NY:Bibo, Bloedon & Lang, 1927.

Afbeeldingen

1. Cast van Porgy & Bess tijdens een repetitie in 1935 op foto.

Greenberg, Rodney. *George Gershwin.* Londen: Phaidon Press Ltd., 1998, 186-187.

1. Scan van partituur.

Horowitz, Joseph. “*On My Way”: The Untold Story of Rouben Mamoulian, George Gershwin, and Porgy and Bess.* W. W. Norton & Company, 2013, 118.

1. Idem als figuur 2.
2. Sir Willard White als personage Porgy op foto.  
   Eigen collectie. locatie: Vlaamse Opera Gent, 1/1/2015.
3. Cover van DVD.  
   *The Gershwin's Porgy & Bess.* geregisseerd door Sir Trevor Nunn. DVD. Londen: EMI Classics. opname in 1993 / release in 2001.
4. Cover van partiturenboek.  
   Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Vocal Selection*. New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935.
5. Miles Davis op foto.  
   laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.brownman.com/PressReleases/FiveWeeksForMiles2011.html
6. Woodblocks op foto.  
   laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.hypermusic.ca/inst/woodblock.html
7. Scan van partituur.  
   Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935, 291.
8. Idem als figuur 9.
9. Front van de plaat.  
   Gershwin, George en Ira en Heyward, DuBose*. It Ain’t Necessarily So.* Plaat. Edward Matthews en het Leo Reisman Orchestra. VSA. Brunswick Record Corporation, 1935,laatst geraadpleegd op 18/5/2015 op https://www.youtube.com/watch?v=R\_5sk0GD38o
10. Muzikanten op foto.  
    Eigen collectie. locatie: Gent, 2014.
11. Cast van Porgy & Bess op foto.  
    Eigen collectie. locatie: RAI-theater, Amsterdam, 3/2015.
12. Bijlagen (aparte bundel)

Ia. Partituurfragment *‘Gone, Gone, Gone’*

Ib. Partituurfragment *‘Overflow’*

II. Partituurfragment *‘I Can’t Sit Down’*

III. Structuurvergelijking van *Porgy*, de roman en het theaterstuk*,* en *Porgy & Bess.*

IV. Vergelijking van de liederenteksten in *Porgy*, de roman en het theaterstuk*,* en de opera *Porgy & Bess.*

V. Alle personages met corresponderende tessituur en bijhorend oorspronkelijk cast-lid in 1935

VI. Partituurfragment *‘I Ain’t Necessarily So’*

VII. *Leadsheet* *‘I Ain’t Necessarily So’*

VIII. Gitaarsolo over *‘I Ain’t Necessarily So’*

1. Edward Jablonski, *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* vert. Marie-Anne Van Der Marck. Bloemendaal: Uitgeverij J. H. Gorrmer, 1993, 140. [↑](#footnote-ref-1)
2. Rodney Greenberg, *George Gershwin.* Londen: Phaidon Press Ltd., 1953,176. [↑](#footnote-ref-2)
3. Greenberg, *George Gershwin,* 177. [↑](#footnote-ref-3)
4. *jazz-standard*: Een *jazz-standard* is een nummer dat standaardrepertoire werd doorheen de jaren en gekend is door vele jazzmuzikanten. Een *standard* is dikwijls neergepend in de vorm van een *leadsheet*: Een gereduceerde partituur die eenvoudig te spelen en te interpreteren is. Een jazzmuzikant kan op basis van de akkoorden en melodie (en tekst) er zijn/haar eigen ding mee doen, eventueel met geïmproviseerde solo. Een *jazz-standard* kan ontstaan zijn uit de jazz, maar kan ook al langer bestaan van voor 1900. Hun oorsprong kan dus ook in het muziektheater, de ragtime, volksmuziekrepertoire,... liggen.

   Bron: Ted Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire.* Londen: Oxford University Press, 2012. xiv. / Bron: Samuel A. Floyd. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. Oxford University Press, 1995. [↑](#footnote-ref-4)
5. Carol J. Oja, "The USA, 1918-1945," In *Modern Times, From World War I to the present*, red. Robert P. Morgan. Houndmills, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1993, 206. [↑](#footnote-ref-5)
6. Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire,* 203. [↑](#footnote-ref-6)
7. Jablonski, *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 25. [↑](#footnote-ref-7)
8. Gilbert, Steven E., *The Music of Gershwin.* Londen: Yale University Press, 1995. [↑](#footnote-ref-8)
9. Bob Schoorl, *George Gershwin; Van Broadway tot Carnagie Hall*. Amsterdam: A. J. G. Strengholt's Uitgeversmaatschappij N.V., 1952, 214-215. [↑](#footnote-ref-9)
10. Olufunmilayo B. Arewa. "Copyright on Catfish Row: Musical Borrowing, Porgy and Bess, and Unfair Use.*" Rutgers Law Journal* 37. nr. 2 (2006), 277-353. [↑](#footnote-ref-10)
11. Patrick Healy. “The Songs Remain the Same, but Broadway Heirs Call the Shots”, 9/1/2015, laatst geraadpleegd op 24/5/2015 op http://www.nytimes.com/2012/01/09/theater/with-porgy-on-broadway-gershwin-heirs-flex-their-rights.html?\_r=0 [↑](#footnote-ref-11)
12. Greenberg, *George Gershwin*, 180-181. [↑](#footnote-ref-12)
13. Arewa. "Copyright on Catfish Row”, 2006, 327. [↑](#footnote-ref-13)
14. George Gershwin. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935. [↑](#footnote-ref-14)
15. Christopher Kendall. “A Unique Partnership”, laatst geraadpleegd op 24/5/2015 op http://www.music.umich.edu/ami/gershwin/?page\_id=41 [↑](#footnote-ref-15)
16. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 126. [↑](#footnote-ref-16)
17. Joseph Horowitz. “*On My Way”: The Untold Story of Rouben Mamoulian, George Gershwin, and Porgy and Bess.* W. W. Norton & Company, 2013,118. [↑](#footnote-ref-17)
18. *fusion:* Een muziekstuk is als *fusion* te bestempelen wanneer er verschillende (lichte en klassieke) stijlen gemengd worden. De combinatie kan zowel oppervlakkig als diepgaand, bijvoorbeeld in de manier van componeren, te vinden zijn. Bron: *Modern Times, From World War I to the present*. red. Robert P. Morgan. Houndmills, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1993, 224. [↑](#footnote-ref-18)
19. Richard Crawford. "Where Did Porgy and Bess Come From?" J*ournal of Interdisciplinary History* 36, nr. 4 (2006), 723-726. [↑](#footnote-ref-19)
20. Dirk Voorhoof en Katrien Van Der Perre. *Handboek Auteursrecht.* Gent: Academia Press, 2013, 22-26. [↑](#footnote-ref-20)
21. Floyd. *The Power of Black Music.* 1995, 100, 113. [↑](#footnote-ref-21)
22. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward*. It Ain’t Necessarily So.* Plaat. Edward Matthews en het Leo Reisman Orchestra. VSA. Brunswick Record Corporation, 1935,laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op https://archive.org/details/LeoReismanBrunswickRecordingsCollection1933-1935 [↑](#footnote-ref-22)
23. drooglegging: Tussen 1920 en 1933 was het gebruik van alcohol o.a. in de staat New York verboden. Deze maatregel tegen misdaad was een flop. Er ontstond een illegaal drankcircuit *(bootlegging)* waardoor de entertainmentindustrie bloeide. Het zwarte geld werd o.a. geïnvesteerd in shows.   
    Bron: Greenberg. *George Gershwin,* 49-51. [↑](#footnote-ref-23)
24. Gerald Bordman en Thomas S. Hischak. “Gershwin, Ira,” Grove Music Online / Oxford Music Online, laatst geraadpleegd op 20/1/2012 op http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45732 [↑](#footnote-ref-24)
25. *Tin Pan Alley*: In dit New Yorkse stadsdeel gaven verschillende muziekuitgevers vorm aan de populaire muziek tijdens ‘*The Jazz Age’*: Vanaf 1910 dansten mensen op deze *‘jazzsongs’*, die gespeeld werden door een dansorkest. De partituren werden ook verkocht aan amateurs om ze thuis te spelen.  
    Bron: Greenberg. *George Gershwin*, 25. [↑](#footnote-ref-25)
26. Greenberg. *George Gershwin*, 17. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Broadway musicals*: In de late 19eeeuw ontstond in New York in de wijk *Broadway* het gelijknamige muziektheatergenre. Muzikaal theater bestond voordien, maar was nooit zo snel en pittig. De entertainende shows incorporeren dans, theater, muziek en zang. Spraak werd afgewisseld met vocale of instrumentale nummers. Bron: William A. Everett en Paul R. Laird. *The A to Z of the Broadway Musical.* Lanham:Scarecrow Press, 2009, xl-xli. [↑](#footnote-ref-27)
28. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 40-41. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ibid. 41. [↑](#footnote-ref-29)
30. Floyd. *The Power of Black Music.* 1995, 72. [↑](#footnote-ref-30)
31. Crawford. “Where Did Porgy and Bess Come From?”, 719-721. [↑](#footnote-ref-31)
32. Robert Rawlins en Nor Eddine Bahha*. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians.* Winona:Hal Leonard Corporation, 2005, 165. [↑](#footnote-ref-32)
33. Ibid, 30. [↑](#footnote-ref-33)
34. Greenberg. *George Gershwin*, 24. [↑](#footnote-ref-34)
35. *work songs:* Dezeliederen werden gezongen op de velden door de Afro-Amerikaanse Ze bouwden verder op muziekbronnen die de Afrikaanse slaven kenden uit hun land van oorsprong. Bron: Floyd. *The Power of Black Music.* 1995, 45. [↑](#footnote-ref-35)
36. *field hollers:* Het vocaal genre deden oorspronkelijk dienst om te communiceren op de velden, in dezelfde context als de *work songs.* Dit werd enkel solo uitgevoerd en ontwikkelde zich verder tot de blues van Afro-Amerikaanse werklozen of ongelukkigen na het einde van de slavernij in 1863. Er werd ingezet op vocale expressie. Het was de ideale vorm om een persoonlijk (tragisch) verhaal mee te vertolken. Bron: Ibid, 52. [↑](#footnote-ref-36)
37. *blues:* Het bluesgenre vloeide voort uit allerlei rurale Afro-Amerikaanse muziekbronnen. De kenmerken van het muziekgenre hadden en hebben een grote invloed op de jazz. Typisch zijn de vaste 12 maten die herhaald worden, de progressie van majeur-7-akkoorden die daarin vervat zit (I-I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-I), de melodie (met tekst) die opgevat wordt als een klagen (in een retorische vraag-antwoord-structuur) en het gebruik van de *blues scale* en *blue notes*.Bron: Robert Rawlins, Nor Eddine Bahh*a. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians.* 2005, 127, 165. [↑](#footnote-ref-37)
38. Ibid, 198. [↑](#footnote-ref-38)
39. Carol J. Oja. *Modern Times, From World War I to the present*, 1993, 206. [↑](#footnote-ref-39)
40. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 59. [↑](#footnote-ref-40)
41. David N. Baker. *New Perspectives on Jazz.* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ibid, 26. [↑](#footnote-ref-42)
43. George en Ira Gershwin, DuBose Heyward. *Porgy & Bess.* CD. Modern Jazz Quartet. 1965. [↑](#footnote-ref-43)
44. “Symfonieorkest Vlaanderen: Filmmuziek die beklijft”, laatst geraadpleegd op 4/1/2015 op http://www.debijloke.be/concerts/symfonieorkest-vlaanderen-8 [↑](#footnote-ref-44)
45. Charles M. Schwartz. *His Life and Music*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1973, 21. [↑](#footnote-ref-45)
46. Greenberg. *George Gershwin*, 176. [↑](#footnote-ref-46)
47. Floyd. *The Power of Black Music.* 1995, 41. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ibid, 178. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Negro spirituals:* Deze liederen ontstonden in Afro-Amerikaanse gemeenschappen en hadden een spirituele functie. Ze gaan terug op Afrikaanse muziek en het groepsgebeuren dat erbij hoort. Kenmerken zijn het samen zingen, bewegen, roepen, huilen,… in extase. Inhoudelijk verwijzen ze vaak naar Bijbelse taferelen en zijn ze vervuld van symbolen. Bron: Floyd. *The Power of Black Music*, 41. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ibid, 61. [↑](#footnote-ref-50)
51. Dixieland: Dixielandmuziek is de een voorloper van het jazz-genre dat in het Zuiden van Noord-Amerika bedreven werd. Het instrumentale genre werd vooral door zwarte spelers van blaasinstrumenten bedreven. Het genre evolueerde, bij zowel blanke muzikanten (die een meer rigide dixieland speelden) en zwarte muzikanten, tot een genre met meer zin voor solo-melodie en een interessantere opbouw. Sindsdien, rond 1920, kon men spreken van *New Orleans Jazz* of *Early Jazz.* Een goed voorbeeld is *‘Livery Stable Blues’*, uitgevoerd door de Original Dixieland Jazz Band in 1917.Bron: Morton en Cook. *The Penguin Jazz Guide*. New York: Penguin adult, 2010, sine pagina. / Bron: *Livery Stable Blues.* Plaat. Original Dixieland Jazz Band, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 ophttps://www.youtube.com/watch?v=5WojNaU4-kI [↑](#footnote-ref-51)
52. *New Orleans* of *Early Jazz*: Deze vroege jazz of late dixielandmuziek is een meer heldere vorm van dixielandmuziek. De muzikanten spelen afgewisseld solo en tutti. De basis van deze muziek is dezelfde als die van de dixieland. Men werkte verder op dezelfde muzikale invloeden en een gelijkaardig repertoire. Een goed voorbeeld van het dixielandgenre isLouis Armstrong die het oude *‘When the Saints Go Marching In’* uitvoert (weliswaar in een gepolijste vorm op nationale televisie. Bron: Morton en Cook. *The Penguin Jazz Guide*. 2010, sine pagina. / Bron: *When the Saints Go Marching In.* televisie-opname. Louis Armstrong, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 ophttps://www.youtube.com/watch?v=wyLjbMBpGDA [↑](#footnote-ref-52)
53. Richard Crawford. "Gershwin, George." *Grove Music Online / Oxford Music Online*. 2007-2012, laatst geraadpleegd op 10 november, 2012 op http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47026 [↑](#footnote-ref-53)
54. George Gershwin, geciteerd in: Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 36. [↑](#footnote-ref-54)
55. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 146. [↑](#footnote-ref-55)
56. Henry Cowell. "Towards Neo-Primitivism". *Modern Music* 10, no. 3 (maart-april), 1933, 216. [↑](#footnote-ref-56)
57. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 59, 69. [↑](#footnote-ref-57)
58. Albert L. Murray, geciteerd in: Crawford. “It Ain’t Necessarily Soul: Gershwin’s “Porgy and Bess” as a Symbol,” 35. [↑](#footnote-ref-58)
59. Duke Ellington. “Symphony In Black”. AV-opname. Fred Waller (regie) en Billie Holiday (zang), laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=QTT9Su1d-VE [↑](#footnote-ref-59)
60. Schoorl. *George Gershwin; Van Broadway tot Carnagie Hall,* 214-215. [↑](#footnote-ref-60)
61. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 126. [↑](#footnote-ref-61)
62. Rodney Greenberg. *George Gershwin.* (Londen: Phaidon Press Ltd., 1953),176. [↑](#footnote-ref-62)
63. DuBose Heyward. *Porgy*. Londen: Traveller’s Library, 1953: new illustrated edition (copyright in 1925). [↑](#footnote-ref-63)
64. *Saucer:* De *saucer* is het centraal object van een muzikaal rouwritueel waarbij de inwoners van *Catfish Row* samen zingen en geld inzamelen om de begrafenis van Robbins te bekostigen. Ze roepen in hun liederen de steun in van God, weliswaar symbolisch. Ze gooien zelf geld in het schoteltje, dat naast de gestorvene geplaatst is. Er is hoop maar ook angst. Als er geen begrafenis kan bekostigd worden, kan het lichaam geschonken worden aan de wetenschap. [↑](#footnote-ref-64)
65. Crawford. “Where Did Porgy and Bess Come From?”, 715. [↑](#footnote-ref-65)
66. DuBose Heyward. *Porgy*, 189. [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibid, 75. [↑](#footnote-ref-67)
68. Zie voetnoot 23. *(bootlegging)* [↑](#footnote-ref-68)
69. Leo Riemens. *Groot Opera Boek.* Hoorn: Uitgeverij Uniepers b.v./Abcoude, 1995, 137. [↑](#footnote-ref-69)
70. Dorothy en DuBose Heyward. “*Porgy*.” In *Twenty-five best plays of the Modern American Theatre,* onder redactie van John Gassner, 401-442. New York: New York Crown Publishers, 1949. [↑](#footnote-ref-70)
71. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 126. [↑](#footnote-ref-71)
72. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 27, 127. [↑](#footnote-ref-72)
73. George Shackley. *Spiritual songs from the Theatre Guild production.* NY: Bibo, Bloedon & Lang, 1927. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Southern gothic:* Het *southern gothic*-muziekgenre is een *fusion*-genre uit de lichte muziek waarbij de donktere van *gothic* muziek wordt gecombineerd met Amerikaanse muziek uit de Zuidelijke staten. De link met *country-*muziek is niet ver te zoeken. Dit subgenre wordt gebruikt bij online-muziekdiensten zoals iTunes. [↑](#footnote-ref-74)
75. Those Poor Bastards. *Death Ain’t You Gots No Shame.* CD Songs of Desperation. GraveWax Records. 2006, laatst geraadpleegd op 24/5/2015 op https://www.youtube.com/watch?v=\_KzIiVyhj54 [↑](#footnote-ref-75)
76. Horowitz. “*On My Way”*, 47. [↑](#footnote-ref-76)
77. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935. 505-559. [↑](#footnote-ref-77)
78. Horowitz. “*On My Way”*, 118. [↑](#footnote-ref-78)
79. D. en D. Heyward. “*Porgy*.” 401-442. [↑](#footnote-ref-79)
80. G. en I. Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy & Bess*. [↑](#footnote-ref-80)
81. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 127. [↑](#footnote-ref-81)
82. Schwartz. *His Life and Music*, 61. [↑](#footnote-ref-82)
83. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 27. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Pick A Bale O’ Cotton?* in “American Ballads and Folk Songs, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.traditionalmusic.co.uk/american-ballads-and-folk-songs/american-ballads-&-folk-songs%20-%200333.htm [↑](#footnote-ref-84)
85. George Gershwin, geciteerd in: Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 129. [↑](#footnote-ref-85)
86. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 127. [↑](#footnote-ref-86)
87. Ibid, 125. [↑](#footnote-ref-87)
88. Greenberg. *George Gershwin,* 184. [↑](#footnote-ref-88)
89. Crawford. “Where Did Porgy and Bess Come From?”, 713. [↑](#footnote-ref-89)
90. Greenberg. *George Gershwin*, 179. [↑](#footnote-ref-90)
91. G. en I. Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy & Bess*, iii. [↑](#footnote-ref-91)
92. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 102. [↑](#footnote-ref-92)
93. Greenberg. *George Gershwin*, 180-181. [↑](#footnote-ref-93)
94. Paul Wittke*. Virgil Thomson - Vignettes of His Life and Times*, 1996, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op

    http://virgilthomson.org/vignettes3.html [↑](#footnote-ref-94)
95. Greenberg. *George Gershwin*, 180-181. [↑](#footnote-ref-95)
96. Paul Nauert. “Theory and Practice in Porgy and Bess: The Gershwin-Schillinger Connection.” *American Musics* 78, nr. 1 (1994), 10. [↑](#footnote-ref-96)
97. Greenberg. *George Gershwin*, 195. [↑](#footnote-ref-97)
98. Greenberg. *George Gershwin,* 185. [↑](#footnote-ref-98)
99. G. en I. Gershwin en DuBose, *Porgy & Bess*, 238-252. [↑](#footnote-ref-99)
100. Ibid, 446-459. [↑](#footnote-ref-100)
101. Ibid, 81-105 [↑](#footnote-ref-101)
102. Ibid, 397-435 [↑](#footnote-ref-102)
103. D. en D. Heyward. “*Porgy*.” In *Twenty-five best plays of the Modern American Theatre,* 420. [↑](#footnote-ref-103)
104. Ibid, 422-424. [↑](#footnote-ref-104)
105. Matthew Boyden en Nick Kimberley. *The Rough Guide to Opera*. Londen: Rough Guides, 2002. [↑](#footnote-ref-105)
106. Floyd. *The Power of Black Music,* 61. [↑](#footnote-ref-106)
107. Riemens. *Groot Opera Boek,* 137. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Programmabrochure K.V.O. seizoen 1974-’75.* Gent: Bibliotheek Vlaamse Opera, 1975. [↑](#footnote-ref-108)
109. “Nieuwjaarsconcert: Champagne op *Broadway*”, laatst geraadpleegd op 4/1/2015 op http://operaballet.be/nl/programma/2014-2015/nieuwjaarsconcert-1415 [↑](#footnote-ref-109)
110. George Gershwin en Ira en DuBose Heyward. *Porgy & Bess.* 3 CD’s. Sir Willard White en Leona Mitchell (zang) en Lorin Maazel (dirigent) en het Cleveland Orchestra. Londen: Decca, opname in 1976 / release in 1987. [↑](#footnote-ref-110)
111. *The Gershwin's Porgy & Bess.* geregisseerd door Sir Trevor Nunn. DVD. Londen: EMI Classics. opname in 1993 / release in 2001. [↑](#footnote-ref-111)
112. Greenberg. *George Gershwin*, 25. [↑](#footnote-ref-112)
113. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Vocal Selection*. New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935. [↑](#footnote-ref-113)
114. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy & Bess.* Audio-CD. Ella Fitzgerald en Louis Armstrong. Los Angeles: Verve, 1957. [↑](#footnote-ref-114)
115. Greenberg. *George Gershwin,* 227. [↑](#footnote-ref-115)
116. Gershwin. *Porgy and Bess (selections): Original cast and other Early Recordings.* Audio-CD. New York: Naxos Historical, 2003. [↑](#footnote-ref-116)
117. “Rhapsody in Blue”, laatst geraadpleegd op 5/1/2014 op http://www.symfonieorkest.be/#!/NL/Concerten\_en\_tickets/2014-2015/Rhapsody\_in\_Blue [↑](#footnote-ref-117)
118. Rudi Blesh, geciteerd in: Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 161. [↑](#footnote-ref-118)
119. Schoorl. *George Gershwin; Van Broadway tot Carnagie Hall,* 214-215. [↑](#footnote-ref-119)
120. Floyd. *The Power of Black Music,* 100, 113. [↑](#footnote-ref-120)
121. Duke Ellington. *Black, Brown and Beige - tone parallel to the American Negro.* Plaat. NY: RCA Victor Records, 1943. [↑](#footnote-ref-121)
122. Greenberg. *George Gershwin,* 193. [↑](#footnote-ref-122)
123. Lawrence Starr. "Toward a Reevaluation of Gershwin's Porgy and Bess." *American Music* 2, nr. 2 (1984), 26. [↑](#footnote-ref-123)
124. Schwartz. *His Life and Music*, 257. [↑](#footnote-ref-124)
125. Ibid, 267. [↑](#footnote-ref-125)
126. Ibid, 269. [↑](#footnote-ref-126)
127. George en Ira Gershwin. *Embraceable You* op album *For All We Know*. CD. José James en Jef Neve. VSA: Impulse, 2009. [↑](#footnote-ref-127)
128. José James. *When You Were Sleeping*. CD. José James. VSA: Blue Note, 2014. [↑](#footnote-ref-128)
129. Oja, “The USA, 1918-1945,” 214. [↑](#footnote-ref-129)
130. *harmon mutes:* Een *harmon mute* is een demper die door blaasinstrumenten wordt gebruikt om een effectrijke klank te produceren. De vorm van de demper en de beweging die de uitvoerder ermee maakt geeft de klank expressie en dynamiek. Bron: “Musical instruments”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.hypermusic.ca/inst/woodblock.html [↑](#footnote-ref-130)
131. Schwartz. *His Life and Music*, 267-271. [↑](#footnote-ref-131)
132. Crawford. “Where Did Porgy and Bess Come From?”, 726. [↑](#footnote-ref-132)
133. Starr. "Toward a Reevaluation of Gershwin's Porgy and Bess.", 25. [↑](#footnote-ref-133)
134. Charles Hamm. “The Theatre Guild Production of "Porgy and Bess".” *Journal of the American Musicological Society* 40, nr. 3 (1987), 495. [↑](#footnote-ref-134)
135. Crawford. “Where Did Porgy and Bess Come From?,” 729. [↑](#footnote-ref-135)
136. Francis Maes en Piet De Volder. *Opera, achter de schermen van de emotie*. Leuven: Lannoo Campus, 2011. [↑](#footnote-ref-136)
137. *Porgy and Bess*, geregisseerd door Otto Preminger. AVI-bestand. Hollywood: Columbia Pictures, 1959. [↑](#footnote-ref-137)
138. Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*, xiv. [↑](#footnote-ref-138)
139. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *I Loves You, Porgy.* Plaat. Nina Simone. NY: RCA Victor Records, 1958. [↑](#footnote-ref-139)
140. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy and Bess,* CD. Miles Davis en Gil Evans. NY: Columbia records, 1997 (opname in 1958). [↑](#footnote-ref-140)
141. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy & Bess* in album *Peter Nero on Tour.* Plaat. Peter Nero. NY: RCA Victor Records, 1967. [↑](#footnote-ref-141)
142. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *It Ain’t Necessarily So* in album *The Age of Consent.* CD. Plaat. Bronski Beat. Londen: London Records, 1984. [↑](#footnote-ref-142)
143. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy and Bess.* CD. Joe Henderson. Santa Monica: The Verve Music Group, 1997. [↑](#footnote-ref-143)
144. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy & Bess.* New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935. [↑](#footnote-ref-144)
145. Ibid, 128. [↑](#footnote-ref-145)
146. *stride*-figuren: Een stride-figuur in het basregister van een piano is een patroon dat bestaat uit sprongen tussen een grondnoot en een akkoord. Dit genereert een pittige ritmiek. Vb.: C - G - C - G-akkoorden volgen elkaar op, op de vier tellen van een maat in maatsoort 4/4. Tegelijk speelt de rechterhand gesyncopeerd melodisch. Deze speelstijl werd ontwikkeld in het New York van de jaren 1920 en 30 vanuit de vroegere ragtime. Bron: Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire.* 2012, 29. [↑](#footnote-ref-146)
147. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward*. It Ain’t Necessarily So.* Plaat. Edward Matthews en het Leo Reisman Orchestra. VSA. Brunswick Record Corporation, 1935,laatst geraadpleegd op 18/5/2015 op https://www.youtube.com/watch?v=R\_5sk0GD38o [↑](#footnote-ref-147)
148. thema: Een thema in jazz is de basisstructuur waar een *jazz-standard* van vertrekt. Het thema wordt dikwijls een aantal keer herhaald. Vaak zijn de buitenste thema’s het meest getrouw aan het basisthema op de *leadsheet*. De binnenste thema’s worden vaak vrij gespeeld door solisten. Een thema bestaat uit onderdelen die men aanduidt met letters. Een *jazz-standard* van Gershwin is typisch opgebouwd als AABA: de *American song form*. Bron: Rawlins en Bahha*. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, 127. [↑](#footnote-ref-148)
149. George en Ira Gershwin. *Embraceable You* in de musicalfilm *Girl Crazy.* AV-opname. Judy Garland. Beverly Hills: MGM. 1943, laatst geraadpleegd op 23/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=sepcDxEOYeI [↑](#footnote-ref-149)
150. *Porgy and Bess.* AVI-file.Onder regie van Otto Preminger. 1959; Hollywood: Columbia Pictures. [↑](#footnote-ref-150)
151. Everett en Laird. *The A to Z of the Broadway Musical.* xl-xli. [↑](#footnote-ref-151)
152. Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire,* 214. [↑](#footnote-ref-152)
153. *gipsy swing:* Dit genre is in één adem te noemen met gitarist Django Reinhardt. Hij is vooral bekend om zijn sessies in de *Hot Club de France* rond 1920. De ritmestijl is hoekig. Het voelt aan als iets tussen binair en ternair. Elke vier tellen in een maat worden benadrukt, vaak door de ritmegitaar. Morton en Cook. *The Penguin Jazz Guide*. 2010, sine pagina. [↑](#footnote-ref-153)
154. Floyd. *The Power of Black Music,* 45-47. [↑](#footnote-ref-154)
155. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Summertime*. Plaat. Helen Dowdy en het Leo Reisman Orchestra. VSA: Brunswick Record Corporation, 1935, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=46498SK9BP0 [↑](#footnote-ref-155)
156. Morton en Cook. *The Penguin Jazz Guide*. 2010, sine pagina. [↑](#footnote-ref-156)
157. Voorhoof en Van Der Perre. *Handboek Auteursrecht.* Gent: Academia Press, 2013, 142-167. [↑](#footnote-ref-157)
158. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward. *Porgy and Bess.* CD. Joe Henderson, 1997. [↑](#footnote-ref-158)
159. *American song form:* De *American song form* is een schema van 32 maten met de basisstructuur AABA. Talloze *jazz-standards* zijn zo opgebouwd. Een Gershwin-*song* is typisch zo opgebouwd. Deze structuur die gelinkt is aan bepaalde akkoordenformules en wordt ook wel *rhythm changes* genoemd: *Rhythm* verwijst naar Gershwins *‘I got Rhythm’* (1930) en *changes* verwijst naar de kwintval. De A-onderdelen bestaan uit een akkoordenschema dat teruggaat op de blues. De A wordt herhaald en wordt na het B-onderdeel hernomen en gevarieerd naar het einde toe. De progressie van het B-stuk vertrekt in essentie van de kwintval uit de kwintencirkel. Bron: Rawlins en Bahha*. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, 128-129. [↑](#footnote-ref-159)
160. *hum-pah-*ritme: In dit ritme worden alle tellen van de maat meegespeeld met een binair gevoel. De nadruk ligt telkens op de tweede en vierde tel. Dit ritme is dansbaar. [↑](#footnote-ref-160)
161. *four-beat:* Elke tel van een maat in 4/4 wordt benadrukt. [↑](#footnote-ref-161)
162. *voicings*: *Voicings* spelen is een speelstijl voor een akkoordinstrument in jazz: De meest kleurende tonen uit een akkoord (dikwijls de terts en de septiem afgewisseld boven de grondnoot) worden gespeeld. Hieruit kunnen quasi-melodische lijnen volgen. Bron: Ibid, p. 68. [↑](#footnote-ref-162)
163. *brushes* of borstels: Bron: Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire,* 220. [↑](#footnote-ref-163)
164. *bending:* De toonhoogte van een noot wordt omgebogen. [↑](#footnote-ref-164)
165. *wah-wah*-effect: Dit effect kan via een pedaal gecreëerd worden op een gitaar. Het doet een toon zwellen en de toonhoogte ervan moduleren, zoals een stem kan doen. Bron: Morton en Cook. *The Penguin Jazz Guide*. 2010, sine pagina. [↑](#footnote-ref-165)
166. spanningsnoten: Deze noten veroorzaken spanning met het gespeelde akkoord. Ze komen deels uit de reeks noten van dat akkoord waarop de uitvoerder continue kan stapelen. (denk: *extensions*) Veelvoorkomende spanningsnoten zijn bijvoorbeeld #5, b9, #11, #13. Bron: Gioia. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire,* 12. [↑](#footnote-ref-166)
167. *slide:* Er wordt gegleden van de ene noot naar de andere, al dan niet met tussenstop langs andere versieringsnootjes. [↑](#footnote-ref-167)
168. Schwartz. *His Life and Music,* 61, 93, 193. [↑](#footnote-ref-168)
169. *couleur locale:* De term *couleur locale* houdt in dat een (literair) kunstwerk verzadigd is van anekdotiek. De kernmerken van de locaties, personages, handelingen, attributen, omstandigheden,... zijn sterk gebonden aan een tijd en plaats. Op het eerste zicht staan verhalen met *couleur locale* lijnrecht tegenover die van universele aard. Op een dieper niveau kan een tijd- en plaatsgebonden werk evenzeer universeel zijn, wanneer men voorbij de anekdotiek van het verhaal universele thema’s ontdekt. Bron: *Style in the French Novel.* CUP Archive, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://books.google.be/books?id=1us8AAAAIAAJ&dq=couleur+locale&source=gbs\_navlinks\_s [↑](#footnote-ref-169)
170. George en Ira Gershwin en DuBose Heyward*. Summertime* en *I Feel Like a Motherless Child.* AV-opname. Mahalia Jackson, laatst geraadpleegd op 23/5/2015 op http://www.youtube.com/watch?v=hohnr22zTxc [↑](#footnote-ref-170)
171. Floyd. *The Power of Black Music,* 218. [↑](#footnote-ref-171)
172. Starr, “Toward a Reevaluation of Gershwin’s Porgy and Bess,” 31. [↑](#footnote-ref-172)
173. Floyd. *The Power of Black Music*, 217. [↑](#footnote-ref-173)
174. Schwartz. *His Life and Times,* 253, 260. [↑](#footnote-ref-174)
175. Greenberg. *George Gershwin*, 178. [↑](#footnote-ref-175)
176. John Edgar Tidwell en Cheryl R. Ragar, *Montage of a Dream: The Art and Life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri, 2007, 315. [↑](#footnote-ref-176)
177. Floyd. The Power of Black Music. 41, 47. [↑](#footnote-ref-177)
178. Francis Maes, *Muziek als idee en praktijk: Deel 1.* Leuven: Uitgeverij ACCO, 2009, 190. [↑](#footnote-ref-178)
179. Ibid, 176. [↑](#footnote-ref-179)
180. Floyd. *The Power of Black Music*, 41. [↑](#footnote-ref-180)
181. “Porgy and Bess”, laatst geraadpleegd op 23/5/2015 op http://www.chasse.nl/theater/programma/porgy-and-bess [↑](#footnote-ref-181)
182. Correspondentie met Benjamen Lycke. 12/2014. [↑](#footnote-ref-182)
183. Greenberg, *George Gershwin*, 195. [↑](#footnote-ref-183)
184. *l’art pour l’art:* Volgens deze visie heeft kunst geen aanwijsbare functie. Kunst op zich heeft een intrinsieke waarde, en is niet afhankelijk van de maatschappij om naar waarde geschat te worden. Deze visie ontstond in het Frankrijk van de vroege 19e eeuw. Bron: “Art for Art’s sake”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 in http://www.britannica.com/EBchecked/topic/36541/art-for-arts-sake [↑](#footnote-ref-184)
185. Correspondentie met Mien Bogaert. 12/2014. [↑](#footnote-ref-185)
186. Greenberg. *George Gershwin*, 179. [↑](#footnote-ref-186)
187. Crawford. "Where Did Porgy and Bess Come From?," 706-707. [↑](#footnote-ref-187)
188. Francis Maes. *Muziek als idee en praktijk. Een geschiedenis van de klassieke muziek. Deel 2.* Leuven: Uitgeverij Acco, 2010 (2012), 56-58. [↑](#footnote-ref-188)
189. Jablonski. *In de spiegel van zijn tijd: Gershwin,* 125. [↑](#footnote-ref-189)
190. Eclectisch, gelijkend op *fusion:* zie voetnoot 18. [↑](#footnote-ref-190)
191. Zie voetnoot 123. [↑](#footnote-ref-191)
192. *fusion jazz:* In deze stijl wordt jazz gemixt met kenmerken van andere stijlen. Bijvoorbeeld: Het genre hiphopjazz combineert bijvoorbeeld hiphop- en jazzelementen. Een luistervoorbeeld: José James. *Angel* op het album *When You Were Sleeping.* CD en plaat. José James. VSA: Blue Note, 2014. [↑](#footnote-ref-192)
193. Floyd. *The Power of Black Music*, 113. [↑](#footnote-ref-193)
194. Ben Corin en Sarah Vankersschaever. “Vlaamse hiphop? Sorry, niet goed genoeg”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.standaard.be/cnt/9a3lqrg5 [↑](#footnote-ref-194)
195. *rap: Rap* is het genre van hiphopmuziek waarbij er ritmisch (en soms melodisch) over een elektronischebegeleidingstrack gesproken wordt. De originaliteit van de tekst staat hier meestal centraal. Vaak wordt er protest uitgesproken. Het kan ook om een feestnummer gaan dat dient om op te dansen. [↑](#footnote-ref-195)
196. *beat: Beats* zijn de elektronische begeleidingstracks waarop er gerapt of gezongen kan worden door *rappers*. Deze hebben over het algemeen een karakteristiek ritmegevoel en bestaan uit de herhaling van een klein stukje muziek, zoals een *vamp* in popmuziek. Vaak worden er *samples* of stukken muziek uit bekende liedjes gebruikt. [↑](#footnote-ref-196)
197. Arewa. “Copyright on Catfish Row: Musical Borrowing, Porgy and Bess, and Unfair Use", 321. [↑](#footnote-ref-197)
198. Geoffrey Block. "The Life and Times of Porgy and Bess: The Story of an American Classic,” Music Library Association. *Second Series*, Vol. 50, No. 1 (september 1993), 169. [↑](#footnote-ref-198)
199. Gershwin v. Whole Thing Co., No. CV80-569, 1980 U.S. Dist. LEXIS 16465, at \*9 (C.D. Cal. Mar. 10, 1980), in: Arewa. “Copyright on Catfish Row: Musical Borrowing, Porgy and Bess, and Unfair Use”, 325. [↑](#footnote-ref-199)
200. Ibid, 327. [↑](#footnote-ref-200)
201. Voorhoof en Van Der Perre. *Handboek Auteursrecht,* 22-26. [↑](#footnote-ref-201)
202. S.J. Schaafsma. *Intellectuele eigendom in het conflictenrecht. De verborgen conflictregel in het beginsel van nationale behandeling (diss.)*. Deventer: Kluwer. 2009, 343. [↑](#footnote-ref-202)
203. Voorhoof en Van Der Perre. *Handboek Auteursrecht*, 25. [↑](#footnote-ref-203)
204. Ibid, 103. [↑](#footnote-ref-204)
205. Ibid, iii. [↑](#footnote-ref-205)
206. Arewa. "Copyright on Catfish Row: Musical Borrowing, Porgy and Bess, and Unfair Use," 352. [↑](#footnote-ref-206)
207. Voorhoof en Van Der Perre. *Handboek Auteursrecht*, 83, 89. [↑](#footnote-ref-207)
208. Ibid, 263. [↑](#footnote-ref-208)
209. “Op een website”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.sabam.be/nl/sabam/online-gebruik [↑](#footnote-ref-209)
210. “SABAM gaat internationaal”, laatst geraadpleegd op 25/5/2015 op http://www.sabam.be/nl/sabam/sabam-gaat-internationaal-0 [↑](#footnote-ref-210)
211. Voorhoof en Van Der Perre. *Handboek Auteursrecht*, 108. [↑](#footnote-ref-211)
212. Ibid, 148, 152-153. [↑](#footnote-ref-212)