

DE FAGOT

KWARTAALTIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

NUMMER 2 | SEPTEMBER 2010

DE TWEEDE FAGOT

DIVERTIMENTO VAN KEES OLTHUIS

DULCIAAN

ARTICULATIE EN TONG



THE BREAKING WINDS



Contraforte!

The new Contrabassoon
by Guntram Wolf,
in cooperation with Benedikt Eppelsheim.



VOORWOORD

(advertentie)


www.harafagotrieten.com


Dank voor de vele plezierige reacties op De Fagot 1. Complimenten over de vormgeving, complimenten over de inhoud. Welkom aan de nieuwe leden van de Fagotclub en de nieuwe abonnees van De Fagot. Reacties waren in overgrote meerderheid positief, zeer positief. En af en toe opbouwend kritisch. Inderdaad, Tom de Klerk moest zijn Thom de Klerk; en zo waren er meer.

Minder reacties waren er op de oproep voor:

- Een professioneel fagottist/e als mede-redacteur
- Een bladmanager
- Auteurs

Bij deze nogmaals vermeld. Neem contact op voor vragen over wat een en ander kan inhouden (defagot@fagotclub.nl).

In De Fagot 2 besteden we uitvoerig aandacht aan de tweede fagot. Jos de Lange en Ronald Karten, fagottisten in het Koninklijk Concertgebouw Orkest leggen uit wat tweede fagot spelen inhoudt. Voor het fagotconcours, te houden in november, heeft Kees Olthuis – componist en voormalig fagottist in het Koninklijk Concertgebouworkest – 'Divertimento voor fagot solo' gecomponeerd; in dit blad kunt u kennis maken met de componist. De dulciaan, voorloper van de fagot, wordt uitvoering voor het voetlicht gebracht.

Daarnaast treft u onder andere aankondigingen aan van de Dag van de Fagot in november en van de Azzolini-dagen in mei 2011.

Reacties, commentaren en suggesties zijn welkom op defagot@fagotclub.nl.

Dick Hanemaayer



De Fagot is een uitgave van Fagotclub Nederland en verschijnt vier maal per jaar.

Leden van de Fagotclub ontvangen De Fagot kosteloos. Voor 2010 (drie afleveringen) bedragen de kosten van een abonnement € 15. Het abonneetarief voor 2011 wordt in het najaar 2010 vastgesteld.

Aanmelden voor abonnementen: defagot@fagotclub.nl
 Bijdragen aan deze uitgave: zie pagina 31
 Informatie over advertenties: mail defagot@fagotclub.nl

Omslagfoto: The Breaking Winds
 Redactie: Dick Hanemaayer
 Vormgeving: Textcetera
 Druk en verzending: Control Media bvba, Wildert, België

Overname van teksten en afbeeldingen uit dit blad is alleen toegestaan met schriftelijke toestemming van de Fagotclub; mail: defagot@fagotclub.nl.

Disclaimer: van illustraties is getracht de rechthebbende te achterhalen. In geval dat niet gelukt is, kunnen belanghebbenden zich melden op defagot@fagotclub.nl.

COLOFON

INHOUD

DE TWEEDE FAGOT	4
THE BREAKING WINDS	8
KEES OLTUIS	10
DE DULCIAAN	13
ARTICULATIE EN TONG	18
RECENSIES	21
NIEUWS UIT DE WERKPLAATSEN	26
FAGOTWEBSITES	27
AUTEURSRECHT	28
MET BIJDRAGEN VAN	31

DE TWEDE FAGOT *specialisme, steun, samen*

Dick Hanemaayer

Vroeger werd in orkesten voor een nieuwe tweede fagot niet altijd de beste aangenomen, maar een wat mindere speler, op voorstel van de eerste fagottist, de 'prima donna'. Dan kon de eerste fagottist de tweede de schuld te geven voor alles wat er mis zou gaan. Ook kwam het voor dat de eerste fagottist, wanneer deze iets verkeerd deed, voor de dirigent duidelijk zichtbaar met een beschuldigende vinger op de tweede fagot wees. Inmiddels is duidelijk dat de tweede fagot niet meer iemand is die geen eerste kan worden, maar dat de tweede fagot een eigen specialisme is. Jos de Lange en Ronald Karten, respectievelijk tweede en eerste fagottist van het Koninklijk Concertgebouworkest, vertellen.

BAS

Jos: 'Wat interessant is aan de tweede fagot boven de andere houtblazers is dat de fagot baspartij is. Er zijn in het orkest vaak vier stemmen: sopraan, alt, tenor, bas; alle hoge houtblazers zijn sopraan of alt, bijna nooit tenor. De eerste fagot is vaak de tenor, of de alt en de tweede is de bas. De fagotten zijn de tenor en de bas van de houtblazers. De tweede fagot is bij de houtblazers de enige bas en heeft duidelijk een eigen inbreng. Dat is een duidelijke functie, en ook dankbaar.' 'Een van de functies van de tweede fagot is dat deze de *pitch* legt, dat wil zeggen de hoogte van het akkoord bepaalt. In principe moeten de houtblazers kunnen steunen op de *pitch* van de tweede fagot. Dit betekent bijvoorbeeld in pianissimo slotakkoorden dat de tweede fagot niet *pp* maar *mp* of *mf* speelt. Als de tweede fagot daar *pp* speelt – omdat het in de partituur staat – worden de andere blazers onzeker. Iets meer tweede fagot geeft de andere blazers zekerheid en houvast, en daardoor stemt het beter. Bovendien, als een akkoord wel goed is

maar niet loepzuiver, dan moet de tweede fagot ervoor zorgen niet als eerste weg te zijn maar als laatste, want dan krijg je in de naklank wel een goed eindresultaat.'

AKKOORDEN

Jos: 'Als je baslijn speelt moet je goed weten welke functie je in het akkoord hebt. Als je de grondtoon hebt is het wel duidelijk. Maar als de bastoon de terts in het akkoord is, dan moet je dat weten, want dan moet je duidelijk lager spelen, op 438,5 Hz terwijl de *pitch* 442 is. Het is een deel van de core-business van de tweede fagot om te weten welke functie de basnoten hebben. Dat weet je en dat hoor je.' Jos heeft vroeger van vele partijen nauwkeurig uitgezocht wat die functie is. 'Vaak is het de grondtoon, soms de kwint of de terts, of soms zelfs het septiem. Dat moet je weten, anders weet je niet wat je moet doen. Je moet ook weten als je als bas bijvoorbeeld een *e* speelt in een *c*-groot akkoord, dat zo'n *e* boventonen heeft waarvan de *b* nogal dominant is, en die *b* stoot in het *c*-groot akkoord. Dus als je de terts speelt

in zo'n akkoord moet je ervoor zorgen dat-ie dof klinkt, je moet donker spelen of zachter zodat de boventonen niet goed te horen zijn. Een keihard gespeelde *e* klinkt dan niet. In veel Tsjaikowsky-symfonien zitten *b*-groot akkoorden met veel dissen; die moeten allemaal laag en dof gespeeld worden. De tweede fagot moet een antenne hebben voor de functie in een akkoord.'

Jos: 'Donker spelen wil zeggen andere grepen en niet te sterk spelen. De fagot kan tot *forte* en niet sterker; sterker spelen leidt alleen maar tot meer boventonen - en niet zozeer tot meer volume - en dus tot een scherpere klank. Donkerder spelen krijg je ook als je een noot laat zakken. Of met afdekken. Bijvoorbeeld, om een lage *e* donker te krijgen kan je de lage bes-klep indrukken; met de *cis*-klep wordt de lage *e* helderder wat soms wel goed kan zijn maar juist niet als de *e* de terts is. Dit gaat allemaal vanzelf, als tweede natuur. Het is ook wel een soort sport om dat goed te doen. Je moet ook weten wat er verder is het orkest gebeurd; het kan



Brahms symfonie 4, deel 2

Bij een grote drieklank moet de grote terts aanzienlijk lager dan normaal; als je een stemapparaat gebruikt, moet je een grote terts zo spelen, dat het wijzertje 14 cent lager aangeeft dan het midden (honderd cent betekent een halve noot.) Anders gezegd: als je op A = 442 Hz hebt gestemd, moet een zuivere grote terts gespeeld worden alsof je op A = 438,5 Hz speelt. Het is dus van belang te weten of te horen of een noot een grote terts is! Bij de kwinten is het minder extreem: een zuivere kwint moet 2 cent hoger gespeeld worden dan een stemapparaat aangeeft; of anders gezegd: als je op A = 442 Hz hebt gestemd, moet een zuivere kwint gespeeld worden alsof je op A = 442,5 Hz speelt; dat is dus een haartje hoger dan normaal. Een kleine terts kun je gewoon "in het midden" spelen.



Dvorak Symfonie 7, einde deel 2, maat 108:

niet te zachte grondtoon (F), om de andere blazers een duidelijke bas te geven; dit maakt de intonatie voor de hogere blazers gemakkelijker.

- mt 25 E-groot, dus de e is normaal, gis laag
- mt 26 1e en 2e achtste: fis-klein, dus de a gewoon
- mt 26 3e achtste: E-groot, dus de gis weer laag
- mt 26 4e achtste: fis-klein (met orgelpunt e in de hoorns), dus de fis normaal,
- mt 26 6e achtste: E-groot, gis laag en e normaal
- mt 27 1e en 2e achtste: Fis-groot, dus ais laag
- mt 27 3e achtste: E-groot: b normaal
- mt 27 4e achtste: Fis-groot, dus cis normaal
- mt 27 6e achtste: E-groot, dus b normaal en gis laag
- mt 28 1e achtste: Dis-groot; dis normaal (puristen houden hier de dis laag, omdat je in E-groot speelt; dus fisis (grote terts in dis) moet dan dubbel-laag, dus als A = 435!)
- mt 28 2e achtste: gis-klein, dus de b normaal

bijvoorbeeld zijn dat in een pianoconcert de piano ook de terts heeft; dan gaat de tweede fagot natuurlijk met de piano mee in zijn gelijkmatige stemming. Een te hoge terts in de bas stoort iedereen stemt daarop. Als die niet goed is, stoort het het hele bouwwerk daarboven. De bas moet de basis geven en hogere tertsen richten zich daar op.'

Jos: 'Tijdens de Dag van de Fagot in 2008 werd de dag besloten met samenspel. Toen heb ik mijn groep fagottisten stemmingsoefeningen laten doen. Eén speler speelt een stevige lage basnoot en een andere speler speelt dan de ruim twee octaven hoger gelegen; deze terts is al onderdeel van de boventonen van de basnoot. De deelnemers waren verrast door de stemming als de terts precies goed geplaatst is. Musici worden zo digitaal opgevoed, elke noot moet heel zuiver zijn; maar je moet juist heel flexibel blijven spelen. Bijvoorbeeld, in Dvorak 9, in een b-groot gedeelte, zit tijdens een fluitsolo de terts (dis) in de tweede fagot. De dis wordt laag gespeeld, tot de dis ook in de melodie in de fluit komt, als leidtoon naar de e. Zodra de fluit de dis speelt moet de tweede fagot iets omhoog om gelijk te zijn met de fluit. Dat is een leuk spel. Als fagottisten dat niet zo doen, dan hoeft het niet echt vals te zijn,

maar als het wel een goede zuivere terts is, zeggen mensen: 'dat klinkt echt goed'.

HULPGREPEN

Jos beschikt over vele hulpgrepen met het oog op de zuiverheid, en heeft deze ook op schrift bijgehouden. 'De eerste fagot kan bijna altijd wel hoorbaar spelen en moet vooral een mooi geluid produceren. De tweede moet vooral goed stemmen; dat is ook wel een specialisme van de tweede fagot. In een akkoord is het voor de tweede fagot belangrijker zuiver te spelen dan een mooi geluid te produceren: hier zijn stemmen belangrijker dan de klank. Daarbij komen hulpgrepen om de hoek kijken.' In het kader elders op deze pagina staan er een klein aantal. Er zijn tal van bronnen op Internet (bijvoorbeeld op de IDRS-website) om hulpgrepen voor zachte noten te vinden, ook voor Jos een bron.

Ronald: 'Het bespelen van oude instrumenten is een verrijking omdat op die instrumenten veel meer de zuiverheid in de grepen gevonden moet worden. En dan ontdek je andere combinaties die je soms ook op een moderne fagot kan gebruiken. Zeker als je een goede Heckel hebt, dan is in principe alles qua stemming goed. Maar ook bij de Heckel blijft dat het zacht spelen z'n beperkingen heeft.

Dus ook op een moderne fagot moet je op zoek naar alternatieven. Er zijn bijvoorbeeld noten die geen draagkracht hebben maar die in een akkoord wel mooi mengen. Zo kan je op een barokfagot de bes met een vorkgreep, mooi donker, *al niente* spelen. Voor de cis grijp je de d en sluit je het b-gat en ergens een pinkklep om het stabiel te krijgen.'

Jos: 'De barokfagot is zo wendbaar dat het mogelijk is om glissando te spelen, terwijl je op een moderne fagot de noten afzonderlijk speelt, digitaal. Op een klassieke fagot, ►

FIS

Jos beschikt voor de middel-fis over een stuk of vijf grepen. Standaard met de duimklep, kan een beetje hoog zijn. Met de pinkklep is-ie net een graadje lager want het is een ander gat. Als het donker moet zijn: de fis-kleppen voor en achter met de e-klep erbij. Als de fis donker moet zijn maar ook een vol geluid moet hebben: de vorige greep maar met een lage cis-klep erbij. En als de fis sterk gespeeld moet worden en langzaam moet wegleiden dan neem je de dubbele fis-klep met de cis-klep, je laat de cis-klep heel langzaam dicht gaan, daarmee kan je al niente spelen.

ook al is deze 440 gestemd, kan ook - met enige moeite - 430 gespeeld worden. En extreem: op de nieuwe contraforte (een nieuw type contrafagot) is het onmogelijk vals te spelen, die is heel stabiel gemaakt. Een dulciaan is precies het tegenovergestelde: de stemming bepaal je bij het begin; je kunt er alle kanten mee uit. Met een modern instrument kan dat niet. Een modern instrument heeft dus niet alleen voordelen, maar ook nadelen: de starheid, de mindere souplesse.'

INZET

Jos: 'In Die Zauberflöte (maat 97 – 102) wordt drie maal een blazerssignaal gespeeld. De praktijk is dat meestal het eerste signaal iets te laat is en het tweede en derde signaal op het goede moment komen. Bij het eerste akkoord wachten de spelers tot iemand begint. Ik heb gemerkt dat als ik (nagenoeg) op de slag van de dirigent inzet het orkest dan meegaat. Als iedereen wacht, dan zijn we te laat. Het is het makkelijkste als de tweede fagot het initiatief neemt, makkelijker dan wanneer bijvoorbeeld de eerste fluit dat zou doen. Een goed getimede, niet te late inzet van de tweede fagot geeft de hele groep zelfvertrouwen. Niet altijd zijn dirigenten duidelijk over het moment waarop de inzet moet plaatsvinden ('als-ie ongeveer bij het derde knoepje van z'n jacket is'). Maar als de tweede fagot

begint, dan krijgt de rest van de groep vertrouwen en volgt.'

DEMPER

Jos: 'Met een demper kan je ook de lage b en bes heel zacht spelen; het haalt de scherpe boventonen eruit. De boventonen blijven normaal ook in pianissimo goed hoorbaar; als de dirigent vraagt of het dan nog zachter kan, dan weten wij dat hij bedoelt of het doffer kan.' Jos heeft de demper altijd bij zich maar gebruikt 'm sporadisch (minder dan een maal per jaar); hij zoekt het meer in de grepen. 'Nadelen van de demper zijn dat de intonatie en de weerstand veranderen; spelen met de demper vraagt dus om meer ademsteun. De intonatie kan stijgen en dat moet je in de laagte niet hebben. De demper is een noodoplossing.'

Ronald: 'Een voorbeeld: Ligeti heeft ergens de demper voorgeschreven voor de drie fagotten, na al een hele reeks zachte noten, gevolgd door een open f; daarbij is de demper voorgeschreven. Maar bij een open f, met alle gaten open, doet een demper niets. Toch, voor het theater, hebben we met een pontificaal gebaar de demper in de bekken geschoven. De voornaamste functie van de demper is dat-ie enig veiligheidsgevoel geeft voor noodgevallen, bijvoorbeeld als een riet het niet goed doet. Maar een mild riet heeft betere effecten.'

RIETEN

Jos: 'De tweede fagot speelt gemiddeld laag; dat vraagt om rieten die wat ronder van klank zijn. Als ik echt moet doorkomen, dan betekent dat harder werken. De eerste fagot gebruikt rieten die een duidelijker klank opleveren; de eerste fagot moet juist in zachte passages meer moeite doen. Bij de tweede fagot past ook dat je soms mee moet met de eerste fagot, bijvoorbeeld in Mahler 5, tot en met de hoge es: die moet er bij de tweede ook op zitten.'

Jos' rieten zijn iets aan de slappe kant in vergelijking met die van Ronald. Daardoor wordt het riet lager en dat betekent harder werken in het tenor-register. Maar comfortabel in de lage noten. 'Om een hoge c er hard in te knallen moet je zeer veel ademsteun geven.'

De rieten van Jos zijn iets dunner dan die van Ronald. 'Gek genoeg krijg ik dan een donkerder geluid. Als het te dun wordt, gaat het klapperen en dat moet je ook niet hebben. Als je de zijkanten relatief dik laat dan krijg je een klapperend geluid, dus meer herrie. Ga je de zijkanten dunner maken dan wordt het hout slapper zodat het niet meer zo op elkaar ratelt. Dat geeft voor je gevoel een donkerder geluid. Nadeel is dat je soms draagkracht verliest, zeker in het hoge register. Dit alles in het algemeen want het is nog steeds een mysterie wat een riet is.'

Mozart-Zauberflöte: durven inzetten, niet wachten op de anderen; geef de rest zekerheid met betrekking tot de timing.

Dvorak 7-begin deel 2: durven inzetten, niet wachten op de anderen; geef de rest zekerheid over de timing.

Brahms, Violonconcert: inzet 2de deel voor alleen 2 fagotten, 2e fagot heeft grondtoon (F); 1e fagot heeft de (grote) terts (A), (die dus laag moet); de 2e fg moet dus niet de 1e fg volgen, maar eerder 'de toon zetten'; mt 3-6: alle A's laag.

ES

Jos: 'In principe hoeven eerste en tweede fagot niet op een verschillende es te spelen. Maar in de praktijk speelt de eerste fagot vaker op een 1-es omdat het hoge register daar iets makkelijker mee komt; je hoeft dan niet zo te duwen. De tweede fagot speelt vaker op een 2-es omdat dat in de laagte net iets beter ligt, en zodat je zacht spelend in de laagte niet te hoog wordt. De laagte moet laag genoeg zijn want de fagot heeft de tendens om bij zacht spel te hoog te zijn. Als je te hoog speelt horen mensen het meestal niet als vals maar als iets oncomfortabels in het akkoord. Als iets te laag is hoor je het direct als vals. De audiopsychologie geeft aan dat iets te hoog niet erg gevonden wordt, maar niettemin moet de tweede fagot precies 442 spelen.'

Soms gebruik Ronald een verlengstukje om de intonatie iets lager te krijgen. Het scheelt 2 of 3 hertz. 'Een langer es heeft het meeste effect op de noten die dicht bij het es gemaakt worden. Dus bij een open f maakt het verlengstukje zeker uit, bij een overgeblazen c ook, maar bij een lage bes heeft het geen enkel effect; kijk maar naar de afstand op de fagot tussen de b en de bes, dat zijn centimeters, een paar millimeter extra maakt dan niet uit. Maar in sommige gevallen, als je stemmingsnoten in dat register hebt, dan

kan het verlengstuk wel helpen.'

De laatste keer dat Jos het verlengstuk gebruikte was vijftien jaar geleden, bij een concert met een orgel dat gestemd was op 435. Daar bleek dat een verlengstukje nog meer doet: het functioneert namelijk als heel goede demper: het is een zacht stukje metaal tussen het riet en het es waardoor de trillingen van het riet gedempt worden doorgegeven. Het effect is vergelijkbaar met het dempende effect van een riet dat aan de achterkant slap is. Daarvan heb ik geleerd dat het riet heel stevig op het es geschoven moet worden. Het riet moet een stevig dik bolletje hebben, driemaal ingesmeerd met nagellak, zwaar draad erom heen en stevig op het es geschoven. Dat ontstaat er een goede connectie tussen riet en es en worden de trillingen van het riet goed doorgegeven.'

'Bij alles wat er over embouchure en rieten te zeggen valt, geldt de kanttekening dat het ook sterk van het embouchure afhankelijk is. De Duitse school had een stijve embouchure. Daar moet je de bijbehorende rieten voor hebben. Het kan er wel toe leiden dat je wat hoger bent; in Duitsland wordt trouwens vaak hoger gespeeld. Dan heb je weer een ander es nodig.'

PSYCHOLOGIE

Jos: 'De psychologische functie van de tweede fagot is om de eerste fagot zich op

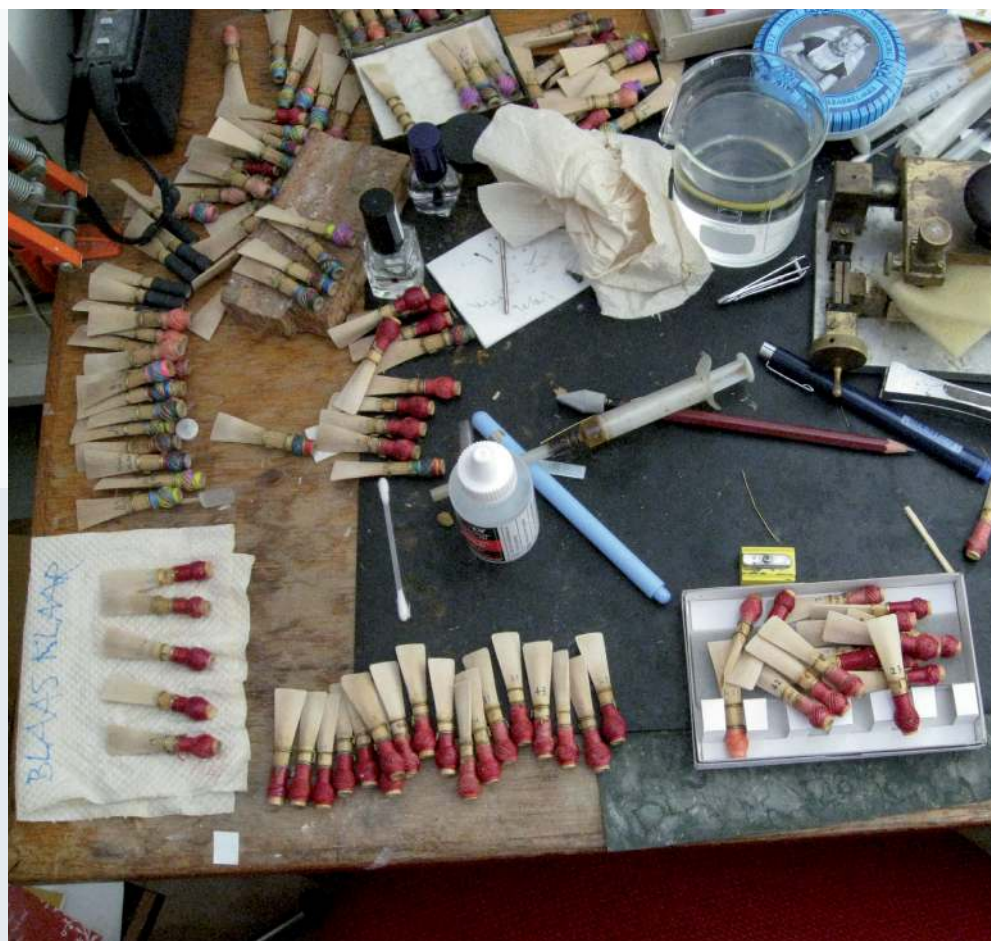
zijn/haar gemak te laten voelen. Dat uit zich doordat ik niet zit te klungelen en dus mijn partij ken. Ik ga niet de eerste fagot storen door te gaan zitten rommelen. Dat gebeurt wel eens maar dat vind ik dan heel erg. De eerste fagot mag soms wel rommelen want die heeft moeilijke dingen te doen. Ik moet de eerste fagot steunen.'

'Ik tel alles met de eerste mee maar dan houd ik wel zijn telling aan. Ik ga bij het meetellen uit van het moment waarop voor de eerste fagot de rust begint.'

Jos: 'Ik heb van Brian geleerd dat ik voor de eerste fagot moet meeluisteren: is de eerste fagot niet hoger dan de cello's, is hij gelijk met de violen, hoe is de timing met de piano? Want als je zelf speelt is het lastig om te luisteren. Ik ben de oren van de eerste fagot wanneer ikzelf niet speel. En ik geef feed back.'

Ronald: 'Je moet dus een verstandhouding hebben dat je dat soort dingen kunt zeggen en dat je dat van elkaar accepteert. Ik vind het heel prettig dat er iemand naast mij zit die van het tweede fagot spelen een kunst heeft gemaakt. Er zijn nogal wat tweede fagottisten die niet meer doen dan hun partijtje blazen en verder half gefrustreerd naar hun buurman of -vrouw kijken; daar heeft een eerste fagot helemaal niets aan. Je moet steun krijgen van de tweede fagot.'

Ronald: 'Als je zelf speelt, kan je soms niet horen of het gelijk is en soms kan je de intonatie ook niet goed horen: door de druk in je oren hoor je het van binnen iets anders dan het in werkelijkheid is. Als je oordopen in doet, dan hoor je eigenlijk je eigen intonatie beter; doe je ze uit, dan hoor je een andere intonatie, maar je weet niet zeker of dat de juiste intonatie is. Want door alle boventonen is een intonatie eigenlijk een relatief begrip. Daarom is het prettig iemand naast je te hebben die je waar nodig corrigeert. Er zijn teveel tweede fagottisten, zowel professional als amateur, die dat te weinig doen. Je bent als eerste speler niet per se een betere speler dan een tweede. De eerste kan misschien dat ene themaatje net iets beter, mooier, fantasievoller spelen zodat je het proefspel, waar dat themaatje gespeeld moest worden, hebt gewonnen. Maar de functie van de tweede fagot is absoluut niet minder dan de functie van de eerste. Dat blijkt wel uit wat Jos daarover uitlegt. In de feed back ... in de psychologie van het steunen ... in tutti-passages moet de tweede fagot helemaal voluit gaan; dan kan de eerste fagot even uitrusten en sparen want hij moet daarna weer mooie dingen doen. Soms neemt de tweede fagot noten over van de eerste.' ►



De rietentafel van Jos de Lange



Koninklijk Concertgebouwworkest

‘De feedback moet wel op een passende manier gegeven worden, opdat de eerste fagot zich wel op z’n gemak blijft voelen. Er kan bij een eerste blazer een vorm van onzekerheid zijn doordat hij op de voorgrond treedt. Als een dirigent bijvoorbeeld vraagt om sterker te spelen, dan het is het plezierig als er een tweede fagot is die kan beoordelen wat de dirigent bedoelt en dat voor de eerste fagot kan vertalen. De tweede fagot kan een aanwijzing van de dirigent in z’n context beoordelen. Bijvoorbeeld: de fagot is een mengend instrument. Dus als er veel instrumenten tegelijk spelen, dan kan het zijn dat het te goed mengt en dat de fagot onvoldoende hoorbaar is. Een tweede fagot kan zo iets beoordelen.’

Jos: ‘Voor ons is de akoestiek in de Grote Zaal van het Concertgebouw een belangrijk

aspect. Als je als blazer iets met bijvoorbeeld de violen te doen hebt, en je speelt samen, dan ben je in de zaal gegarandeerd te laat. Een kwart, een tiende seconde. Je moet alles iets te vroeg spelen, dan klinkt het in de zaal gelijk. Dus actief spelen, niet sneller dan de cellos, maar alles iets eerder; je moet het idee hebben dat je de cellogroep leidt. Als je alleen maar meedoet, ben je te laat; anticiperend spelen, vóór je wat hoort moet je spelen. Het is een typisch probleem van de Grote Zaal. Het is een fantastische zaal, misschien wel de beste ter wereld, maar de timing is ontzettend moeilijk. Een pianoconcert is eigenlijk een ramp. Doordat de klep openstaat gaat het geluid door de hele zaal heen voordat het bij ons terecht komt. Als je op de piano speelt ben je bijna een halve seconde te laat. De tweede fagot is er ook

voor om dat te constateren en daarop te anticiperen.’

TITEL

Sprekend over de titel van dit artikel passeerden de revue onder andere ‘De oren van de eerste fagot’, ‘Twee handen op één instrument’, ‘Heb je nog een hulpgreep?’. Deze drie zijn het niet geworden. Maar ze geven wel richting aan. De tweede fagot heeft eigen specialismen zoals hierboven duidelijk is geworden. De tweede fagot geeft steun aan de eerste waar nodig. En, zo maken Jos en Ronald duidelijk, eerste en tweede fagot hebben elkaar nodig en maken samen muziek.

Vandaar: specialisme, steun, samen.



THE BREAKING WINDS

In De Fagot 1 ging het over een fagot-idoel. Misschien is er in VS een idool opgestaan. Fagotkwartet The Breaking Winds maakt furore sinds in mei hun Lady Gaga-act op YouTube verscheen – zie de inzet op het omslag –, geïnspireerd door Lady Gaga’s Bad Romance. Kara LaMoure, één van de leden van The Breaking Wind, vertelt over het kwartet:

‘The Breaking Winds Bassoon Quartet was formed in 2008 in Rochester, New York, USA. We met while working on our undergraduate degrees in Bassoon Performance at the Eastman School of Music, where we all studied under John Hunt. Members are Eryn Bauer, Brittany Harrington, Kara LaMoure, and Lauren Yu, and in

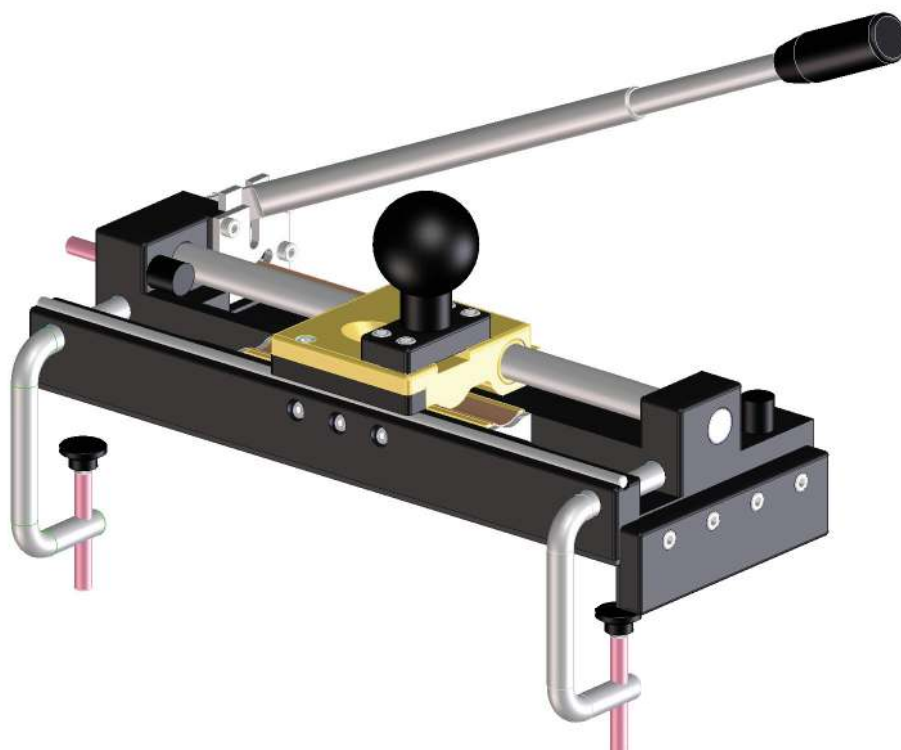
the video our friend Kevin McDonald is playing the drums. Our goal is to give people of all ages a renewed sense of fun and enjoyment about classical music and maybe even get some young students to play the bassoon! To that end, we began by learning pieces that were once performed by the Bubonic Bassoon Quartet, but more recently, we have branched out and begun playing many of our own arrangements and transcriptions. Since we aim to entertain and educate a wide variety of people, we add elements of comedy and choreography to the music.’ Het webadres van het The Breaking Winds kanaal op YouTube is <http://www.youtube.com/user/TheBreakingWinds>. Daar vindt u de Lady Gaga Saga en andere stukken.

REED MACHINES & TOOLS

PROFESSIONEEL GEREEDSCHAP VOOR FAGOTRIET BOUW

EEN GOED BEGIN IS HET
HALVE WERK

€ 995,-



Reed Machines & Tools introduceert:

uitsteekmachine voor fagot—contrafagot en barokfagot riethout

De nieuwe "Reed Machines" uitsteekmachine kan naar wens uitgevoerd worden voor het vervaardigen van fagotrieten, contrafagotrieten en of barokfagotrieten. Snel wisselbare onderdelen maken het mogelijk om één machine in te zetten voor alle types fagotrieten en alle soorten riethout.

Leverbaar vanaf oktober 2010.

Prijs: € 995,00 (inclusief btw, exclusief afgebeelde tafelklem!)

Bezoek voor meer informatie onze website: www.reedmachines.nl

REED MACHINES & TOOLS

Tel: (031) 0492-774783

Fax: (031) 0492-319111

info@reedmachines.nl

Divertimento

Niveau D

Andante (♩ = 69)

KEES OLTHUIS, COMPONIST, FAGOTTIST

Ronald Karten

In november vindt het concours van Fagotclub plaats. Het verplichte werk is het Divertimento dat in opdracht van de Fagotclub en met steun van het Fonds Podiumkunsten door Kees Olthuis is gecomponeerd. Ronald Karten sprak met hem. 'Eigenlijk was ik het liefst zanger geworden, niet zo'n heldentenor maar meer een bariton of een diepe bas, maar hoewel ik graag zing was mijn stem toch niet geschikt voor het professionele werk.'

We praten met Kees Olthuis die het verplichte werk componeerde voor het fagotconcours dat dit jaar weer gehouden gaat worden. Veel hoeven we hem niet te vragen, want hij praat makkelijk en graag over zijn kleurrijke leven.

'Mijn vader was dirigent van het koor van de Nederlandse Opera en ik ging als jongetje vaak met hem mee naar de repetities. Het was dus niet zo verrassend dat ik later naar het conservatorium ging waar ik begon met een pianostudie. Hoewel het piano-spelen mij wel lag wilde ik toch geen solist of docent worden. Aan het eind van mijn studie kreeg ik het advies om maar eens fagot te proberen, want er waren in die tijd altijd te weinig fagottisten. Bovendien vond ik de klank van de fagot mijn voorkeur voor bariton-zingen dicht benaderen. Mijn eerste fagot was een instrument gebouwd door de toenmalige solo-fagottist van het Concertgebouwkest Thom de Klerk. Dit instrument was behoorlijk vals maar het lukte me al gauw om behoorlijk op deze fagot te spelen. Ik kreeg les van Frans Odijk die toen 2^e fagottist was in het Concertgebouwkest, dit alles op het Amsterdams Conservatorium. Er waren toen twee conservatoria in Amsterdam, het Amsterdams Conservatorium en het Muzieklyceum. Op dit laatste instituut zat de latere kern van het Nederlands Blazers Ensemble waar ik vele jaren als vaste fagottist in heb gespeeld.'

'Na het conservatorium speelde ik fagot in verschillende orkesten zoals onder andere

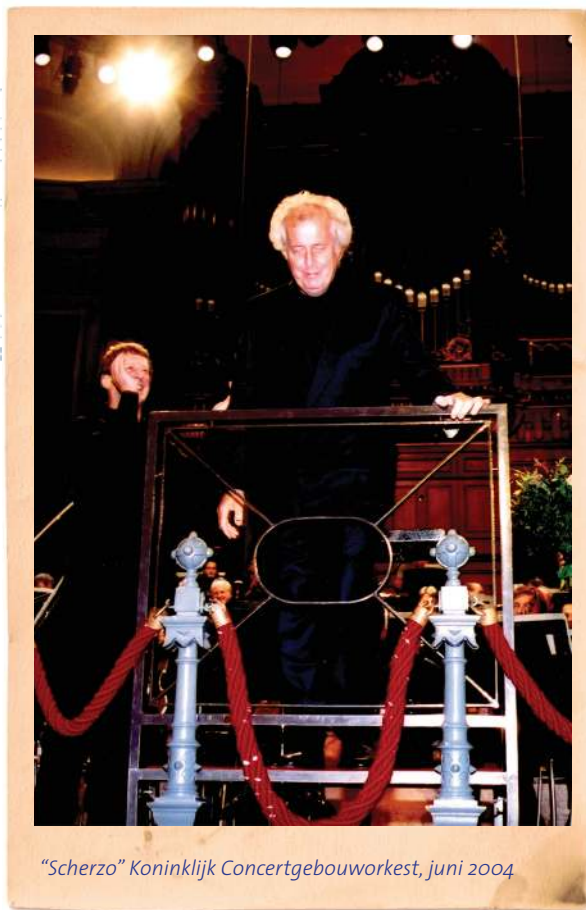
het Residentie Orkest en natuurlijk heel lang in het Concertgebouwkest. Vele jaren heb ik naast Brian Pollard en Joep Terwey gezeten en van beiden heb ik veel geleerd. Van Brian leerde ik onder andere dat naast goed spelen ook de collegialiteit altijd heel belangrijk is. Als het goed klikt onder elkaar dan kun je beter presteren en je kunt elkaar dan niet alleen complimenten geven maar ook kritiek op elkaar leveren als dat nodig is. Ik ben trouwens blij dat deze goede sfeer ook bij de vernieuwde fagotgroep van het KCO is blijven bestaan. Met Joep heb ik natuurlijk ook jaren in het NBE gezeten en dat kan eigenlijk alleen maar als je ook goed met elkaar kunt opschieten.'

'Mijn pianostudie kwam trouwens nog vaak goed van pas. Zo heb ik met het Concertgebouwkest meerdere malen een belangrijke pianopartij kunnen spelen, zoals Carnaval des Animaux en de Sonate voor twee piano's van Bartok. Nog een leuk detail was dat Brian Pollard toen de blaadjes bij mij omsloeg. Dat heb ik altijd zo leuk gevonden aan het vak. Er is meer dan alleen maar fagotspelen en als je, zoals ik, ook andere instrumenten bespeelt voel je je eigenlijk nog meer een muzikant. Ook in programma's met het NBE werd soms

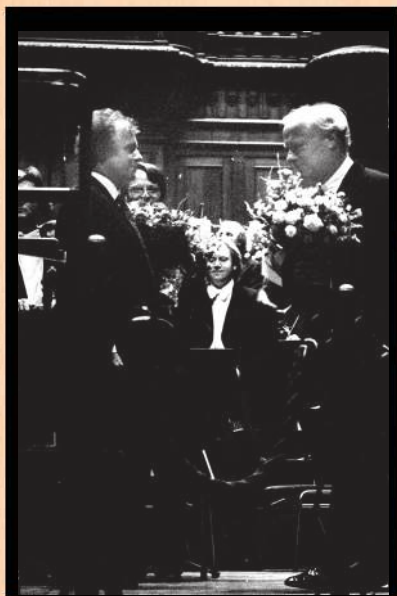
gezongen of op andere instrumenten gespeeld.'

'Met het NBE heb ik ook een fantastische tijd gehad. Altijd nieuwe en gekke dingen verzinnen, zoals optredens met Koot en Bie en we hebben ook een keer een tent op het Museumplein gezet en daar concerten gegeven met o.a. l'Histoire du Soldat. We hebben trouwens ook nog in die tent geslapen om te zorgen dat er geen vernielingen werden aangebracht en dan ging je de volgende ochtend weer naar de repetitie van het orkest. Na 21 jaar NBE ben ik daar op een zeker moment toch mee gestopt. Dan ben je na zoveel jaren toch wel een beetje uitgekeken en liggen de wrijvingen en irritaties op de loer.'

'Al op het conservatorium begon ik met componeren, vaak voor vrienden die een nieuw stuk voor hun eindexamen wilden hebben. Ik ben autodidact en heb nooit les gehad in de techniek van het componeren. Door mijn orkestervaring heb ik veel kunnen luisteren naar composities en met name hoe ze zijn geïnstrumenteerd en die ervaring gebruikte ik in mijn eigen composities. Het meest heb ik geleerd van Shostakovitsj, mijn favoriete componist, met name door de



"Scherzo" Koninklijk Concertgebouwkest, juni 2004

*Thesusfantasie 1984**NBE, 1974**Dorian Cooke en
Brian Pollard, 2005**Japan album, 1983**Amsterdams Nonet, 1976*

puurheid waarmee hij componeerde. Shostakowitsj sloot zich niet aan bij een bepaalde stroming en schreef wat hij zelf wilde, iets wat ik zelf ook heel sterk heb. Mijn stukken zijn altijd programmatisch en hebben altijd een verhaal. Ik componeer eigenlijk eerst helemaal in het hoofd en hoor daarbij de gehele instrumentatie al. Voor mij is het niet nodig om het dan nog eerst op de piano te spelen of het stuk op een computer te horen. Als ik een stuk klaar heb in mijn hoofd begin ik met opschrijven. Dat is het meeste werk, want je moet je realiseren dat een tutti "boem" akkoord in het orkeststuk ongeveer een kwartier werk is om op te schrijven. Ik schrijf alles nog met de hand en gebruik geen computer. Als het stuk voor het eerst gespeeld wordt, is het geen verrassing voor me hoe het klinkt, want dat heb ik dus al in mijn hoofd. Wel blijft het een verrassing op wat voor een manier het wordt uitgevoerd. Ik heb me ook trouwens nooit verbonden gevoeld bij een bepaalde stroming musici en heb altijd geprobeerd composities te schrijven waarbij je een logisch verband hebt in de muziek. Er moet evenwicht zijn, herkenning en muziek moet ook een bepaalde sfeer scheppen. Voor de herkenning moet je ook thema's herhalen, dan gaat het publiek zich thuis voelen met een compositie. Muziek

moet een verhaal hebben en als je tekst hebt, zoals bij opera, moet de muziek het verhaal versterken. Je moet dus proberen om de tekst op die manier meer betekenis te geven en dat bepaal je door de manier waarop je de muziek schrijft. Iedereen kent dit wel van een goede film waar, bij een bepaalde scene, de muziek het geheel spannender maakt.'

'In 1983 schreef ik mijn eerste kameropera 'De Gans' voor de Opera Studio o.l.v. Lucas Vis. Bernard Haitink was komen luisteren en was zo enthousiast, dat hij mij de volgende dag vroeg of ik een stuk voor het Concertgebouworkest wilde schrijven. Hij wilde het zelf betalen wat aangeeft hoe overtuigend hij alles vond. Het werd de "Theseus Fantasie". Op de eerste repetitie was ik bloednerveus. Ik zat dus niet op het podium met mijn fagot, maar in de zaal met een grote partituur. Haitink kwam op en zei tegen het orkest: 'Goedemorgen, Olthuis graag'. Je bent dan altijd bang hoe het orkest reageert op je compositie, maar mensen waren heel enthousiast. Later heb ik nog tweemaal stukken voor het orkest geschreven en verder heel veel kamerstukwerken. Ook zijn onder leiding van Jaap van Zweden composities van mij uitgevoerd bij het Resi-

dentie Orkest en het Orkest van het Oosten en in opdracht van het Gelders Orkest schreef ik vorig jaar "Jizô" voor hun tournee naar Japan, dat o.l.v. Ken-Ichiro Kobayashi 12 maal is uitgevoerd. Het laatste stuk dat ik voor het Concertgebouworkest schreef was "Scherzo" dat enkele jaren geleden werd uitgevoerd o.l.v. dirigent Barry Wordsworth. Verder is de samenwerking met Annie M.G. Schmidt heel bijzonder geweest met onder andere de jeugdopera "De Naam van de Maan" en ook natuurlijk de uitvoeringen van "Een Hemels Fagotje" met Marieke Stordiau op fagot.'

'Vaak denken mensen dat ik veel voor fagot heb geschreven omdat ik zelf fagottist ben, maar dit is toch meer toeval. Ik schrijf alleen in opdracht en ik heb van veel collega-fagottisten de vraag gekregen om iets te schrijven. Zo ging het eigenlijk ook met deze compositieopdracht, het Divertimento voor fagot, dat ik voor het concours van de FCN geschreven heb. Dit stuk is trouwens gecomponeerd voor drie verschillende niveaus. Hierbij heb ik bij de makkelijkere versies soms loopjes vereenvoudigd of lastige trillers weggelaten. Ook heb ik soms noten een octaaf lager geschreven of bindingen naar hoge noten vermeden. ►

Olthuis heeft een grote verscheidenheid van werken op zijn naam staan. Naast werken voor verschillende kamermuziekensembles schreef hij meerdere stukken voor theater zoals:

- De kameropera *De Gans* (1982), naar een libretto van Jean Paul Franssens (in 1983 uitgevoerd door de Nederlandse Opera Stichting onder leiding van Lucas Vis en door de Vlaamse Kamer Opera te Antwerpen)
- Het hemelse fagotje, in samenwerking met Annie M.G. Schmidt
- Het ei, een muzikaal sprookje (1992) (uitgevoerd door het Haags Blazers Ensemble)
- De jeugdopera *De naam van de maan*, naar een libretto van A.M.G. Schmidt en Flip van Duyn (opdracht van het Muziektheater in Amsterdam)
- Het muziekspektakel *Europa* (1993) een boos sprookje over de eenwording van Europa, naar een Libretto van Flip van Duyn (ter gelegenheid van de 10e Leidse Uitdag uitgevoerd in de Pieterskerk in Leiden door circa 600 amateurs uit Leiden en omstreken)
- De opera *François Guyon*, naar een libretto van Ruud van Megen (ter gelegenheid van Delft 750 jaar Stad)
- Het symfonisch gedicht *Theseusfantasie* (1984), gecomponeerd op verzoek van Bernard Haitink. Dit werk werd verschillende malen door het Concertgebouworkest onder leiding van Bernard Haitink uitgevoerd
- *Jour de fête*, in opdracht van Radio Nederland Wereldomroep ter gelegenheid van het 40-jarig jubileum
- Voor het Nederlands Jeugd Strijkorkest en Roland Kieft schreef hij *Serenade*
- Het manuscript van het Willem Russell Strijkkwartet werd in 1993 geveild bij het veilinghuis Christie's ten bate van het Nationaal Muziek-instrumenten Fonds

- *Capricho* (2000) voor fagot en strijkkwintet, gecomponeerd in opdracht van de Vrienden van het Koninklijk Concertgebouworkest (uitgevoerd door zijn collega Gustavo Nuñez). Het *Capricho* werd door het Residentie Orkest met Jaap van Zweden gespeeld tijdens een tournee door Japan.
- Drie werken in opdracht van het Orkest van het Oosten bestemd voor het Festival van de Verbeelding in 2000:
 - *Procession* voor harmonieorkest
 - *Masquerade*
 - *Figurations* voor orkest
- *Misericordia*, voor harmonieorkest, (2002)
- *Jizô*, een stuk voor orkest voor het Gelders Orkest
- *Voyage à l'horizon.....Seul.....*, een pianotrio

CD's

- *Theseusfantasie* - Composers' Voice CVCD 8
- *Europa* - Euroforie nr 1. (in eigen beheer bij de Pieterskerk te Leiden)
- *De Naam van de Maan* - Composers' Voice CVCD 11/12
- *François Guyon* - Erasmus WVH 189
- *Persophone* - NM Extra 98002
- *Joue de fête* (voor het Koninklijk Concertgebouworkest) Opus 87 RNW 1988
- *Persephone* (voor het Nederlands Fanfare Orkest) NM Extra 98022
- *Misericordia* (voor harmonie Orkest) Q Disc Q 97062
- *Capricho* (voor Fagot en Strijkkwintet door Dorian Cooke) Storm Records 2005- 2
- *Capricho* (voor Fagot en het Rotterdams Kamerorkest door Bram van Sambeek) Brilliant Classics 9149

Hierbij komt mijn fagot-ervaring natuurlijk wel van pas en daarom word ik waarschijnlijk vaker door collega-fagottisten gevraagd om iets te schrijven. Mijn agenda is trouwens behoorlijk vol en op het ogenblik dirigeer ik ook nog regelmatig. Onlangs ging ik nog als gastdirigent met de Amstelstrijkers op tournee naar Italië.

‘Er zijn inmiddels verschillende composities op CD gezet. Zo is *Capricho*, dat geschreven is voor Gustavo Núñez, zowel door Dorian Cooke als Bram van Sambeek opgenomen waarbij bij laatstgenoemde opname het stuk herschreven is voor orkest.’

‘In mijn leven heb ik altijd veel kamermuziek gespeeld. Naast het NBE heb ik jaren met het Amsterdams Nonet concerten gegeven. Ik vind het van essentieel belang dat een musicus veel kamermuziek speelt. Ik heb zelf vrijwel nooit les gegeven, want daar had ik gewoon te weinig tijd voor en daar ging mijn interesse ook niet echt naar uit. Op het ogenblik ben ik naast het componeren en dirigeren nog bestuurslid van de Vereniging Gepensioneerden Koninklijk Concertgebouworkest en verder zit ik regelmatig in de adviescommissie voor de Nederlandse Muziekprijs. Ik vind het leuk om met jonge mensen te werken en ik kan

daar een mentorrol in vervullen. Zo heb ik in het verleden Lavinia Meijer en Bram van Sambeek gecoacht en op het ogenblik begeleid ik contrabassist Rick Stotijn voor de Nederlandse Muziekprijs.’

‘En dan tot slot nog een advies. Zorg dat je altijd met je beide benen op de grond blijft. Als er een compositie van mij op een concert succesvol was uitgevoerd, ging ik altijd de volgende dag gewoon weer met mijn fagot met plezier naar de repetitie. Dus zorg er altijd voor dat je na een succesje in je leven niet naast je schoenen gaat lopen. Het orkest moet altijd op de eerste plaats blijven.’



DAG VAN DE FAGOT

27 november 2010
Conservatorium van Amsterdam
Oosterdokskaade 151, Amsterdam
Van 10.00 uur tot 17.00 uur

Onder leiding van Ronald Karten en Jos de Lange worden we weer geïnformeerd over de fagot: ontwikkelingen met het instrument, het repertoire en de fagottist. Elke fagottist is van harte welkom om de hele dag of een deel bij te wonen.

- Interview met Kees Olthuis over diens compositieopdracht *Divertimento*

- Een uitvoering van *Divertimento* door een winnaar van het FagotConcours
 - Ontwikkeling van de kinderfagot door Johannes Wahrig
 - Fagot van bouwer Thom de Klerck terug in Nederland
 - Nieuwe essenbouwer
 - Essen en instrumenten uitproberen
 - Nieuwe manier van samenspelen
 - Concertje door studenten van het Conservatorium van Amsterdam
 - Jaarvergadering van FagotClub Nederland en nog veel meer.
- De dag sluiten we af met samenspelen, neem dus je instrument mee.

De dulciaan, voorloper van de fagot. Dus een verouderd instrument dat terecht aan de kant werd gezet toen de fagot kwam met zijn technische verbeteringen? Als je er zo over denkt heeft dit artikel je weinig te bieden, sla het maar over. De dulciaan als een wat primitiever instrument, maar met een eigen klank die wonderbaarlijk mooi kan mengen met zijn tijdgenoten de zink en de sackbut. Onmisbaar als basstem bij de schalmeien en pommers van de Stadspijpers, en als ondersteuner van koorzang. In zijn tijd een zeer gewaardeerd instrument met een groot eigen repertoire. Dat we prijsgegeven hebben en zijn kwijtgeraakt toen we de dulciaan aan de kant zetten voor de fagot. En dat we nu, in de revival van de oude muziek, weer terugvinden. Als dit je wat lijkt, lees dan maar verder.

DE DULCIAAN

Sjoerd Visser

HET INSTRUMENT

Instrumenten die op een dubbel riet worden angeblazen zijn in Europa bekend vanaf de 12^{de} eeuw, waarschijnlijk met de Kruistochten aangevoerd vanuit Constantinopel en het Midden-Oosten. In de latere middeleeuwen zijn dat de schalmei en pommer (bomhard, bombarde) geworden, die als nieuwigheid hebben dat het riet vrij met de lippen wordt angeblazen in plaats van tegen een pirouette, een ronde houten stop om het onderste deel van het riet heen. Met de lippen vrij blazend kun je octaveren en het instrument een groter bereik geven. De volgende nieuwigheid ontstaat door de problemen met de baspommer. In de hoogte onstabiel en met een zo lange buis dat je hem alleen kunt bespelen door de beker onderaan zijdelings tegen de grond te leggen. De nieuwigheid was dat de lange buis in twee delen werd opgevouwen, waarmee de dulciaan geboren werd. Beter vast te houden en bovendien met een beter toonbereik

in de hoogte door een wat minder conisch uitlopende buis.

Nu was dat opvouwen van een buis die tot dan toe altijd recht was geweest best wel een revolutie. Bij de koperinstrumenten had men al eerder ontdekt dat je kon voorkomen dat een buis van de gebruikte koperlegering knakte en brak als je hem krom wilde buigen. Giet de buis vol met lood, als dat afgekoeld is kun je zonder probleem de bochten van de tromba en de sackbut maken. En lood heeft een lager smeltpunt en kan na die bewerking verhit weer uit de buis worden gegoten. Maar hoe vouw je een houten buis op? In twee stukken maken, onderaan dichtstoppen met een plug of kurk, iets daarboven een ronde opening in de beide zijanten maken en de twee buizen tegen elkaar plakken. De u-buis onderin de fagot heeft de dulciaan nog niet. De techniek van het opvouwen van een houten buis is ook toegepast op de bourdonpijp van oude

Oost-Europese doedelzakken. Wanneer het opvouwen voor het eerst is toegepast weten we niet.

Wel de eerste historische vermelding van de dulciaan, in 1516 in Italië. Vooral Venetiaanse bouwers hebben waarschijnlijk het instrument ontwikkeld. De benamingen zijn altijd verwarrend geweest: *fagotto* betekent 'bos hout' en wijst op de aan elkaar vastgemaakte twee buizen. Het Engelse *curtal* en het Franse *courtaud* duiden op een ingekort instrument, maar dat werd later in Engeland niet meer begrepen omdat men dan met een *single curtal* een pommer bedoelt en met een *double curtal* een dulciaan. Verder zijn er nog *basson* en het Spaanse *bajón*. Het is verleidelijk om uit *dulciaan* op te maken dat de dulciaan zachter en liefelijker klinkt dan de pommer (dat is overigens wel zo). Het probleem is dat *dulciaan* weer zoveel lijkt op *dulzaina*, maar dat is een heel ander blaasinstrument met een rechte houten buis. ►



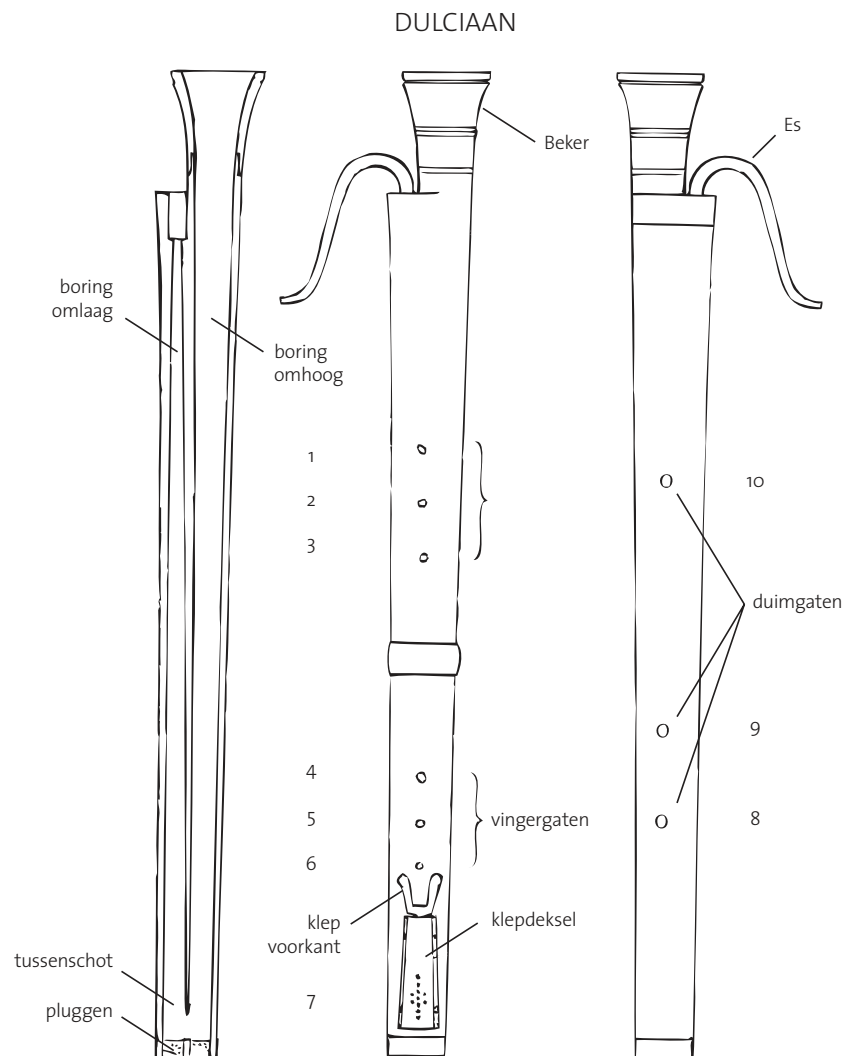
Je kunt je goed voorstellen dat de bassist van dit pommer-ensemble beter uit de voeten kan met een dulciaan met dubbelgevouwen buis.



De alta capella met zink, schalmei, 2 altpommers, basdulciaan en tenorsackbut, naar het schilderij van de Ommegang van 1615 door de Brusselse hofschilder Denijs van Alsloot. De dulcianist bespeelt zijn instrument andersom: rechterhand boven, linkerhand onder. De beker van de dulciaan is bijzonder versierd.



Instrumenten van Eric Moulder. Van links naar rechts: sopraan, g-alt, f-alt, tenor, bas. Foto: Hans Mons



Doorsnede, voorkant en achterkant van de dulciaan.

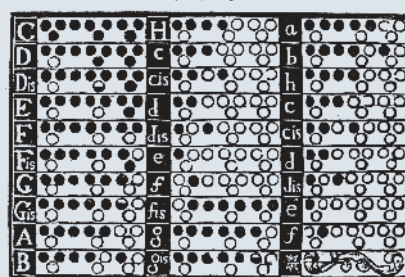
Verwarring ook wat betreft ons idee achteraf, dat de dulciaan zich van de fagot onderscheidt doordat hij uit één stuk hout is gemaakt en de fagot uit elkaar te nemen is in vier houten delen. Klopt niet, er zijn altijd dulcianen geweest die uit losse houten delen werden opgebouwd, uitneembaar dan wel aan elkaar gelijmd. Verticaal maar ook wel horizontaal, waarbij je onderstuk en bovenstuk uit elkaar kon schuiven. Vaak kun je de beker uitschuiven. Wel heeft de dulciaan uit één stuk steeds meer de voorkeur gekregen boven een instrument uit losse delen. Uit één stuk is steviger, maar ook moeilijker te bouwen. Het risico van houtrot onderin bij de stoppen schijnt men opgevangen te hebben door het instrument rechtop en op z'n kop op te bergen. Maar bekend is ook dat de stoppen en de bocht onderin met was werden behandeld. Vooral Neurenbergse dulciaanbouwers overtrokken hun dulcianen vaak aan de buitenkant met leer, net als bij de zink. Dat maakt de toon zachter, maar was vooral bedoeld om het instrument te verstevigen en helemaal

luchtdicht te maken, voor het geval de lijm waarmee delen aan elkaar waren geplakt los zou gaan laten. Een Duitse vinding is verder de demper in de beker van de *gedackter Dulzian*, een uitneembare metalen deksel met gaten, waardoor de dulciaan niet alleen

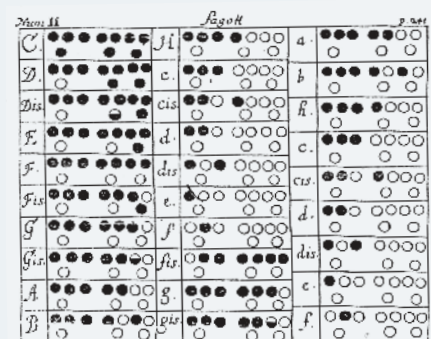
zachter klinkt maar ook een toon lager kan dan zonder demper.

Tot ongeveer 1700 is er geen standaard houding om de dulciaan te bespelen. Er zijn oude instrumenten en afbeeldingen waarop

Num. IX.
Figur zu dem Teutschen BASSON.
Zieh p. 104. vorgebunden.



Grepentabel voor de basdulciaan van Speer uit 1697.



Grepentabel voor de basdulciaan van Eisel uit 1738.

de linkerhand boven zit en de rechterhand onder, zoals nu. Maar ook instrumenten die gebouwd zijn voor rechterhand boven en linkerhand onder. De klep aan de voorzijde onderaan het instrument is nog steeds gevorkt, waardoor je hem zowel van rechts als van links kunt bedienen. Over de grepen (zie verder de grepentabellen) valt op te merken dat oorspronkelijk op de pommer zonder kleppen de halve tonen met halve gaten werden gemaakt, zoals dat nog steeds kan op de blokfluit. Met de komst van de kleppen was dat afgelopen en ging men ook op de dulciaan zijn toevlucht zoeken tot ingewikkelde hulpgrepen die we nog steeds gebruiken. Over de es is niet zoveel duidelijk, bij historische dulcianen is de es nogal eens zoek. De es is in elk geval korter dan bij de fagot, waardoor de dulciaan vrij dicht voor je gezicht zit bij het lezen van bladmuziek. Bij de basdulciaan is het riet groter dan bij de moderne fagot, ongeveer even groot als dat van de barokfagot en kleiner dan het riet van de moderne contrafagot.

Ik zeg basdulciaan, omdat de bouwers uit de renaissance een heel consort dulcianen konden maken, dus sopraan-, alt-, tenor-, basdulciaan. En nog verder de kwartbas- (een kwart lager dan de basdulciaan), kwintbas- (een kwint lager) en grootbas-

dulciaan (een octaaf lager). De hoge dulcianen hebben een niet zo hard, klaaglijk geluid. Ze zijn vrij snel overvleugeld door andere hoge instrumenten zoals schalmei, alt- en tenorpommer, en later zink, alt- en tenor-sackbut. De tenordulciaan en daaruit verder ontwikkeld de basdulciaan waren geslaagde uitvindingen. De basdulciaan heeft zich lang staande kunnen houden als basinstrument onder de hier genoemde hoge instrumenten. Dat zijn de instrumenten van de capella alta (luid klinkend ensemble) tegenover de capella basse, het zacht klinkende ensemble met blokfluiten, andere zachte blaasinstrumenten en strijkers. De capella alta was bedoeld voor de muziek buiten, in grote ruimtes, met een koor of bij grote evenementen, de capella basse voor kamermuziek in kleine kring. En inderdaad, met een basdulciaan kun je niet echt zacht spelen, blokfluiten en strijkers heb je al gauw overstemd.

DE MUZIEK

1450: Uitvinding van de boekdrukkunst.
1492: Columbus ontdekt Amerika. Ook voor de dulciaan belangrijke gebeurtenissen. In de middeleeuwen was zang de trend, de dubbelrieters werden uit de religieuze muziek geweerd omdat hun klank teveel aan lage instincten zou appelleren.

Pausen en concilies besloten dat de menselijke stem het meest geschikt was om in klank het goddelijke te benaderen. De officiële muziek was dus vooral vocaal, maar de instrumenten hadden wel degelijk hun plaats in de wereldlijke muziek, die echter als tweederangs gold. Tot aan de uitvinding van de boekdrukkunst waren de bronnen van de muziek handschriften met grote noten, want vele zangers moesten samen uit hetzelfde boek lezen. Wereldlijke muziek was voornamelijk een kwestie van uit het hoofd spelen en improviseren. Als er al iets is overgeleverd is het meestal de melodiestem. Instrumentale begeleiders bedachten zelf wat ze speelden en werden daardoor uitstekende improvisatoren. Wij hebben de pech dat van al die improvisaties weinig tot niets is overgeleverd. Daarin kwam verandering met de opkomst van de burgerij. Mensen die genoeg geld hadden om voor hun plezier muziek te maken, maar wel echte amateurs die niet zomaar voor de vuist weg konden improviseren. Handige componisten/muziekuitgevers als Tielman Susato (1510-1570) in Antwerpen, Pierre Attaignant (1494-1554) en Claude Gervaise (1540-1560) in Frankrijk, Michael Praetorius (1571-1621) in Duitsland sprongen in dit gat in de markt. ►



Mijn grepentabel, 2010.

VI. Laetatus sum

Laetatus sum uit de Mariavaspers van Monteverdi: dulciaan met orgel op de Bassus generalis.

45
47
49
51
54
57
61
65
67
69
71
73
75
77

© Hans Mout 2000 Böödeker, La Monica. From Sacra Partitura. 1651 F-2

Hoezo een log instrument? Fragment uit de dulciaanpartij van Böödeker, Sonata sopra La Monica.

38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

© Johan Tufvesson Non-commercial copying welcome <http://www.lysator.liu.se/runeberg/buxanop1>
Revision: 1.14

Dialogo tussen hoog (1ste regel) en laag (2de regel) instrument met begeleiding van orgel: Sonate IV opus 1 van Buxtehude.

Zij lieten de liederen en dansen in grote oplages drukken met alle begeleidende partijen erbij uitgeschreven. Makkelijk voor de amateur-musici uit de burgerij, maar ook voor ons. De onderstemmen zijn geijkt repertoire geworden voor de dulciaan. Dit was ook de muziek van de Stadspijpers (Stadtpfeifer; in het Engels: Waits; Italiaans: Ministriles, Piffari). De naam is misleidend want deze professionele musici in dienst van de steden speelden niet zozeer fluit als wel pommer, dulciaan, zink en sackbut. Ze speelden op alle officiële gelegenheden, liepen mee in optochten en processies. En die tweederangs instrumentale muziek in grote oplagen veroverde Europa. Grote renaissance-koningen als Frans I (1494-1547) in Frankrijk en Hendrik VIII (1491-1547) in Engeland zetten zich af tegen de kerk en de paus, en maakten van deze muziek hun hofmuziek, met de liederen bij voorkeur in het Frans en Engels in plaats van het gebruikelijke Latijn. Met hun hofkapellen van dubbelrieters en koperblazers rehabiliteerden zij de instrumentale muziek. De basdulciaan was succesvol en had zijn vaste plaats in deze blazersensembles.

De blazers drongen ook grootschalig de religieuze zangmuziek binnen. Koren hadden toen en hebben nu nog steeds vaak gebrek aan basstemmen. De basdulciaan en de tenor- en bas-sackbut werden vaste ondersteuners van de lage zangers. De zink en later de viool gingen de hoge zangers ondersteunen. Dat betekent wel iets voor het klank-ideaal van deze instrumenten: ze moesten klinken als de menselijke stem, de articulatie moest de woorden van de zangtekst volgen. Voor het spelen van deze muziek is het nog steeds een goede tip om de woorden van de zangtekst erbij te schrijven en tijdens het spelen te volgen, omdat je dan meteen articuleert zoals het moet. En de instrumenten moesten warm en menselijk klinken. Geen scherpe aanzetten, de sackbut mocht niet schallen zoals de moderne trombone doet. En de zink zet je aan op adem, zonder tong. Claudio Monteverdi (1567-1643) is de grote Italiaanse vernieuwer en met hem begon de vroegbarok. In wezen vocale muziek, gespeeld door instrumentalisten die steeds meer geneigd waren de lange noten te versieren met voorlagen en te vervangen door loopjes, dus reeksen korte nootjes, diminuties.

Maar voordat ik het vergeet eerst nog even iets over Columbus. De basdulciaan heeft vooral een vaste positie veroverd in de Spaanse religieuze muziek, waar hij tot in de 19de eeuw de ondersteuner bleef van kerkzangers en -koren. Elke kerk van enige betekenis had één of meer dulcianen in zijn inventaris en mensen die erop konden spelen in dienst. Omdat je op de dulciaan niet goed zacht kunt spelen, leerden de Spaanse zangers met veel kracht, met volle religieuze overgave, te zingen. En die kerkzang met dulciaan werd massaal ingezet bij de Spaanse veroveringen in Zuid-Amerika als middel om de bevolking tot het Christendom te bekeren. De veroveraars plachten de tempels van de eigen goden te verwoesten en op dezelfde plaats grote kathedralen te bouwen. De dulciaan deed mee in deze bloedige en gedwongen bekerings, waarbij missionarissen de inheemse bevolking dwongen de katholieke gezangen te leren zingen. Aanvankelijk waren steeds Spanjaarden aangesteld als *bajonistas*, later ook Indianen of zwarte slaven, zij het dan dat in de verslagen van de Spaanse overheersers wel eens vermanend wordt gedaan over

de luiheid en het lage morele peil van deze inheemse musici. Er zijn dulcianaan gebouwd in Zuid-Amerika, in de Boliviaanse stad Concepcion zijn er twee bewaard gebleven. In haar boek *Curtal, Dulcian, Bajón* geeft Maggie Kilbey een repertoirelijst van acht bladzijden Spaanse en Latijns-Amerikaanse muziek met dulcianaan. Nauwelijks uitgegeven, maar voor de echte liefhebber wel op te zoeken in archieven van kerken en kathedralen.

Beter bereikbaar, namelijk gratis te kopiëren van de internetsites www.hansmons.com, www.dulcians.org en www.icking-music-archive.org, is het dulcianaanrepertoire van de Spaanse dulcianaanbouwer en componist Bartolomé de Selma y Salaverde (1580-1638). Zijn *Primo Libro de Canzoni, Fantasie e Correnti* (1638) is muziek die stijf staat van de diminuties en andere versieringen en dus goed oefenmateriaal is voor de basdulcianist. Mooi is vooral *Susanna Passaggiata*. Natuurlijk ook goed speelbaar op de moderne fagot. Een andere belangrijke Spanjaard is Diego Ortiz (1510-1570) met zijn leerboek voor de viola da gamba *Trattado de Glosas* (1553). Een reeks *Recercadas* waarvan er een aantal prachtig zijn. En aarzel niet deze gamba-muziek op dulcianaan te spelen, want dat kan heel goed en het uitvoeren van muziek op verschillende instrumenten was in die tijd ook niet ongebruikelijk. Terug naar Monteverdi. Met zijn revolutionaire *Vespro della Beata Vergine* (Mariavespers 1610) zette deze moeilijk te overschatten componist het traditionele Gregoriaanse patroon voor deze gezangen overboord met een geheel nieuwe versie voor zangers, koor en orkest. De basdulcianaan is erbij, en bekend is zijn markante begeleiding in de psalm *Laetatus sum*. Een grote reeks vroegbarokke Italiaanse componisten volgt, waaronder Giovanni Batista Fontana (1589-1630), Dario Castello (1590-1658) en Giovanni Antonio Bertoli (1598-1648), allemaal met prachtig repertoire voor de dulcianaan. De vroegbarok steekt de Alpen over en geeft ons in Duitsland Philipp Friedrich Böhdecker (1615-1683), die hét huzarenstuk voor de basdulcianaan maakte: de *Sonata sopra La Monica*, waarvan u de bladmuziek kunt downloaden op de al genoemde internetsites.

Het is een eenvoudig liedje over Monica, die tegen haar zin in het klooster gaat, uitgewerkt in steeds razender wordende diminuties voor de dulcianaan. Tegen het einde wordt die weer wat rustiger, maar het slot moet je weer met veel bravoure neerzetten. In Duitsland ontwikkelt de vroegbarok een Zuid-Duitse school rond het Habsburgse hof in Wenen met als belangrij-

ke componisten Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680), Johann Joseph Fux (1660-1741) en Georg Muffat (1653-1704). En een Lutherse Noord-Duitse school met Johann Philipp Krieger (1649-1725), Matthias Weckmann (1619-1674) en Dietrich Buxtehude (1637-1707). Dit alles is echt dulcianaanrepertoire, muziek die makkelijk lijkt, soms een beetje saai, maar met veel wisselingen in tempo en maatsoort en zeker niet makkelijk of saai in het samenspielen. Hoe fantastisch het kan klinken kun je beluisteren op de cd's van Caecilia-Concert *Treasury of a Saint* (vooral Italiaans werk), *Schmelzer & Co.* (Zuid-Duitse school) en *Buxtehude & Co.* (Noord-Duitse school). Wouter Verschuren speelt de basdulcianaan, het is soms verbijsterend te horen hoe mooi het knorrige geluid van de dulcianaan mengt met de sackbut en de zink. Echt een gouden combinatie van instrumenten, waarvan je je verbaasd afvraagt hoe die in de tweede helft van de 17de eeuw heeft kunnen uitsterven. Speciale aandacht voor de sonates van Buxtehude, geschreven voor viola's da gamba, maar ook weer prima speelbaar op de dulcianaan en gratis te downloaden op internet. Met name *Sonate IV opus 1* is mooi: in opzet een zangstuk met een dialoog tussen een hoge stem (de gelovige) en een lage stem (Christus), begeleid door orgel.

De beide zangstemmen buitelen om elkaar heen en wedijveren wie het meest virtuoos kan spelen. Eenzelfde dialoog-opzet heeft de *Sonata in C* van Johann Christoph Pezel (1639-1694), maar daar is de hoge stem in natuurtonen geschreven voor de baroktrompet. Maar ook met dat instrument kleurt het geluid van de basdulcianaan prachtig. De bladmuziek is weer gratis te downloaden.

En toen was het opeens afgelopen met de dulcianaan. De barokfagot veroverde Europa vanuit de hofmuziek van de Franse koning Lodewijk XIV. Er is nog een enkele aanduiding van de dulcianaan bij Bach. En er is op redelijk goede gronden beweerd dat de fagotconcerten van Antonio Vivaldi (1678-1741) voor dulcianaan geschreven zijn. Ze blijven namelijk helemaal binnen het toonbereik van de dulcianaan. Maar dan is het ook over en uit, vreemd genoeg. Want het is wel een instrument met een eigen klank, duidelijk anders dan de fagot, en een eigen muziekrepertoire, waarvan nog heel veel niet uitgegeven is en nog te herontdekken valt.

Bronnen

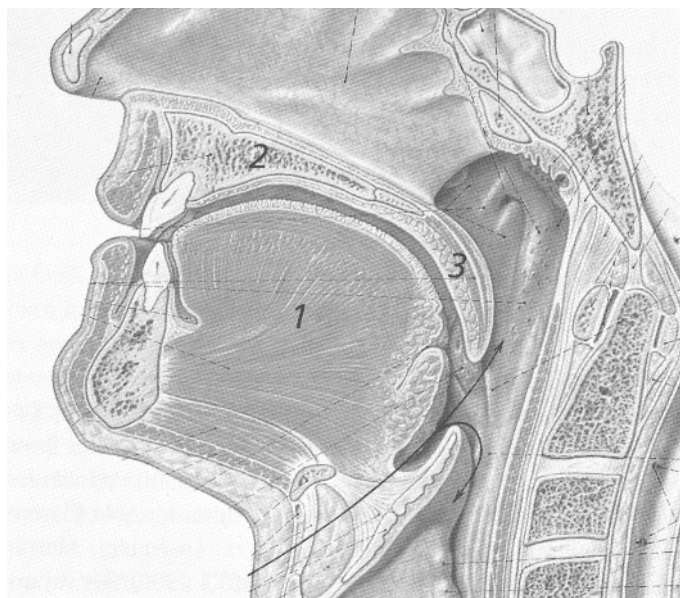
- David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, bl. 42-46, Oxford University Press 1976.
- Alyson Elisabeth Roberts, *Studien zur Bauweise und zur Spieltechnik des Dulzian*, dissertatie, Keulen 1987.
- Maggie Kilbey, *Curtal, Dulcian, Bajón, a history of the precursor to the bassoon*, St. Albans 2002.
- Kurt Sachs, *Geschiedenis van de Muziekinstrumenten*, Spectrum Utrecht/Antwerpen 1969.
- *Musical Instruments through the Ages*, ed. Anthony Baines for the Galpin Society, Penguin 1961.
- Internetsites: www.hansmons.com of www.dulcians.org; deze en nog meer bladmuziek voor dulcianaan is ook te downloaden van www.icking-music-archive.org.
- Bladmuziek niet op internet: Diego Ortiz, *Trattado de Glosas*, Bärenreiter.
- CD *Bellissimo Splendore*, Early 17th century music at the Court of Brussels, La Caccia met Bernhard Stitz op basdulcianaan, Ricercar 2005 RIC 241.
- CD *Stadspfeifer*. Waits. Ministriles. Piffari, Instrumental music of the 16th and 17th century, Capella de la Torre met Birgit Bahr en Hildegard Wippermann op dulcianaan, Coviello Classics 2008 COV20804.
- CD *Music for Emperor Charles V*, Capella de la Torre met Katharina Bäuml, Birgit Bahr en Annette Hils op dulcianaan, Coviello Classics 2007 COV20701.
- CD *Fagotto, Basson, Dulcian, Curtal*?, Syntagma Amici met een volledig dulcianaanconsort, Ricercar 2000 RIC 273.
- CD Michael Praetorius, *Terpsichore 1612*, La Fénice e.a., Ricercar 205.
- CD *Musica in Festo Nativitatis*, Apollo Ensemble m.n. *Sonata sopra La Monica* van Böhdecker met Thomas Oltheten op basdulcianaan, Apollo 005.
- CD *Die Birckholtz-Trompete von 1650*, m.n. *Sonata van Pezel met Krzysztof Lewandowski* op basdulcianaan, Raumklang 2009 – 0667.
- CD *Bartolomé de Selma y Salaverde, Canzoni, fantasie & correnti*, Syntagma Amici met Jean-Marc Aymes op basdulcianaan, Ricercar.
- CD *Caecilia-Concert, Treasury of a Saint*, met Wouter Verschuren op basdulcianaan, Challenge Classics 2006 CC72161.
- CD *Caecilia-Concert, Buxtehude & Co.*, met Wouter Verschuren op basdulcianaan, Challenge Classics 2007 CC72179.
- CD *Caecilia-Concert, Schmelzer & Co.*, *Music at the Habsburg Court*, met Wouter Verschuren op basdulcianaan, Challenge Classics 2009 CC72339.

VERBETERING VAN DE ARTICULATIE BIJ DUBBELRIETBLAZERS

Door bewustwording van de bewegingen van de tong

Stephan Caplan

Om de juiste kennis op te kunnen doen met betrekking tot articulatie, is het noodzakelijk alle ademmechanismen tot in de kleinste details te begrijpen. We moeten niet alleen aandacht besteden aan de tong, maar ook aan de keel, de kaken en ook aan het gezicht. Dit artikel zal zich in het bijzonder bezig houden met de tong en proberen te verklaren welke rol deze speelt in de articulatie.



Afbeelding 1. Dwarsdoorsnede van hoofd en hals. 1 = tong; 2 = hard verhemelte; 3 = zacht verhemelte.

Het is de bedoeling dat de lezer leert zich een betere waarneming van de tong eigen te maken, en van de bewegingen van de tong. Dat kan leiden tot het op een efficiëntere manier vinden van een verscheidenheid aan articulatiemogelijkheden. De auteur weet dat deze bijdrage niet voldoende informatie kan verschaffen om een volledige beheersing van de articulatie te verkrijgen. Een meesterschap in articuleren kan belemmerd worden door een verkeerde houding, door een verkeerde voorstelling van de keel, de kaken en de aangezichtsspieren - en ook door verkeerd ademen.

Het doel van dit artikel is de lezer te helpen zich bewust te maken van de bewegingen die voor de articulatie nodig zijn. Veel dubbelrietblazers hebben geen inzicht met het oog op de tong ontwikkeld. Ze zijn zich niet bewust welke belangrijke rol de juiste tongbewegingen spelen bij het articuleren.

Bij het observeren van dansers – het maakt niet uit of het klassiek ballet of hiphop is – bewonderen we degenen die het lichtst, of zelfs vederlicht, met schijnbaar het grootste gemak van de ene beweging in de andere raken. Deze dansers voelen hun lichaam aan en hebben er in hoge mate controle over, zodat ze in gang blijven, en de lichtheid bewaren. Op dezelfde manier kunnen wij het ons eigen maken om de dans op het riet waar te nemen, en daar bij het spelen plezier aan te beleven. De tong zal als een grote danser net zo verend en licht van de ene positie in de andere springen. We kunnen de bewegingen van de tong zo choreograferen, dat deze

rechtstreeks en onmiddellijk de muziek die we ons in ons hoofd voorstellen, realiseren. Goede dansers zijn zich er zeer van bewust in welke mate en op welke manier ze hun spieren kunnen aanspreken, en werken hard om de vaardigheid om lichte, behoorlijke bewegingen voort te brengen, te verkrijgen.

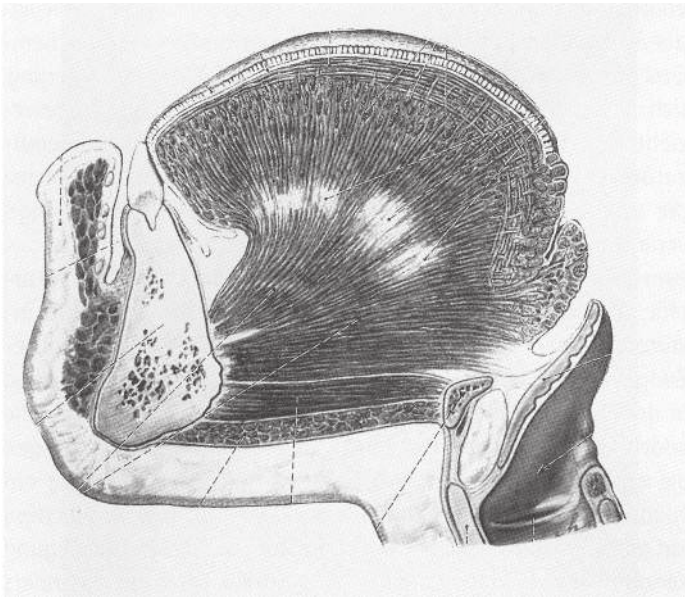
Om de best mogelijke articulatie bij het spelen te kunnen bewerkstellingen, moeten ons ook de vaardigheden van de spieren – in het bijzonder die van de tongspieren – duidelijk zijn. Bepaalde discussies met betrekking tot articulatie concentreren zich hoofdzakelijk op hoe de toon met de tong voortgebracht wordt, maar net zo belangrijk is het om te weten hoe een toon beëindigd wordt, want daarop volgt vaak het begin van de volgende toon. Dat is een andere reden waarom articulatie meer is dan alleen “tongenwerk”. Articulatie is sterk verbonden met aanzet en lucht.

Om ontbrekende kennis over de tong te compenseren, moeten we het juiste beeld hebben van de structuur van de tong, en weten hoe deze functioneert. De illustraties laten het zien.

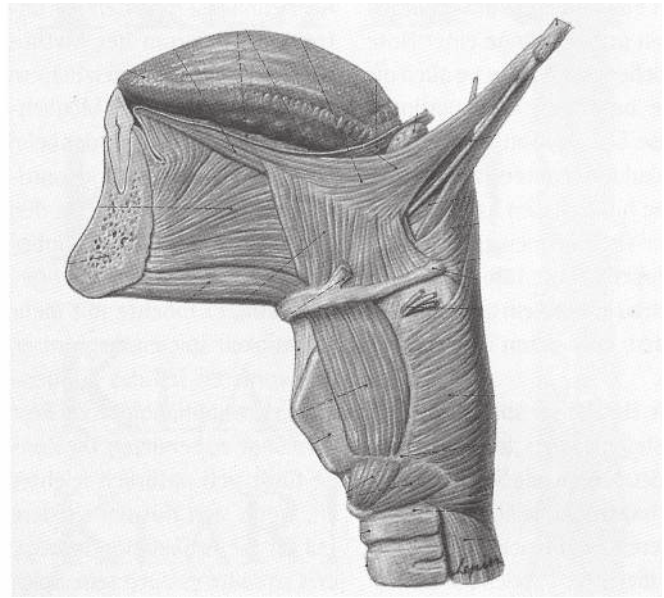
Als we afbeelding 1 goed bekijken, zien we de grootte van de tong. Het is verrassend om te zien hoe deze het grootste deel van de mondholte opvult (afbeelding 1: 1 = tong, 2 = hard gehemelte, 3 = zacht gehemelte). We zien ook hoe dicht de tong bij het harde en zachte gehemelte ligt, wat in het voordeel is voor de snelle bewegingen zoals bijvoorbeeld bij de “Seidenen Leiter” of bij de 4^e

Symfonie van Beethoven. De nabijheid van het zacht gehemelte is een reden op zich om daarvoor bewustzijn te ontwikkelen, want een dieper liggend zacht gehemelte kan een vrije tongbeweging belemmeren. We zien dat tweederde van de tongspieren in de mondholte liggen, precies onder het harde en zacht gehemelte. Veel spelers kennen alleen dit deel van de tong en gebruiken het voorste en achterste stuk van dit deel. Maar er behoort meer tot de tong. Het overige derde deel (de basis) verloopt loodrecht naar beneden en gaat richting de keel. De basis van de tong is eigenlijk het begin van de keel. Dubbelrietblazers zouden noch vanuit dit punt moeten articuleren, noch zou dit deel van de tong onbeweeglijk moeten zijn. Om deze reden zouden we de bekende regel ‘speel met open keel’ los moeten laten. Veel spelers die proberen hun keel te openen, spannen eigenlijk hun tongspieren aan en scheppen daarmee een serie van articulatieproblemen. Vervang de uitdrukking ‘open keel’ door ‘vrije keel’ en schep daarmee ‘vrije luchtbeweging en vrije tongbewegingen’.

Bekijken we nogmaals afbeelding 1, dan zien we hoe dicht ze tegen elkaar aan leunen (mondholte, keelholte, tot en met de luchtpijp en het strottenhoofd), en hoe dichtbij ook de wervelkolom ligt. Daarom is het met het oog op een vrije en goede articulatie zo belangrijk om te zorgen voor een correcte nekhouding, één die vrij is van spierspanning. Alle tongbewegingen zijn aangewezen op vrijheid in hals en keel, en ook op het ontbreken van spanning aan het achterste



Afbeelding 2. Dwarsdoorsnede van de tong. Op de afbeelding zijn de interne spieren goed zichtbaar.



Afbeelding 3. Buitenste tongspieren en een deel van de slokdarm-, tongbeen- en strottehoofdspieren.

einde van de tong, zodat het voorste deel van de tongspieren zich onafhankelijk vrij en precies kan bewegen.

De tong is een unieke spier in het lichaam van de mens. Hoewel deze als een enkele lange spier verschijnt, is het samengesteld uit vele spieren: uit enkele kleine inwendige en uitwendige spieren met complexe namen zoals bijv. Pharyngoglossus. In andere delen van het lichaam zijn de spieren gescheiden door het bindweefsel. Deze uitzonderlijke structuur laat de gecompliceerde, in alle richtingen werkende bewegingen toe, die het kauwen, slikken, praten en ook het spelen op blaasinstrumenten mogelijk maakt. Omdat de tong een samengestelde spier is, zijn we in staat bepaalde delen van de tong onafhankelijk van andere delen te bewegen. We kunnen kiezen of we alleen het voorste of achterste deel voor de articulatie gebruiken. We zouden ook de hele tong kunnen bewegen, maar dat is helemaal niet nodig. De tong is uiterst beweeglijk, het kan elke articulatie tot stand brengen die we in ons hoofd hebben.

Veel dubbelrietblazers hebben tongproblemen omdat ze denken dat de tong een enkele spier is, en ze proberen te articuleren met de hele tong. Een 'gemakstong' is het best te bereiken als we heel bewust alleen het topje van een vrije tong bewegen. Dubbeltong gebruikt het topje in afwisseling met de rug van de tong. Als we niet het inzicht krijgen in de tong als zijnde een samengestelde spier, zullen we nooit licht en effectief met dubbele tongslag kunnen blazen.

HOE KUNNEN WE EEN BREDER ARTICULATIEPALET ONTWIKKELEN

Het bereiken van een uniform, doorlopend mooie klank op een dubbelrietinstrument is een kunst op zich. Hierdoor is de norm voor goede spelers ontstaan om slechts tevreden te zijn met een verfijnde, weke en gelijkmatige klank bij elke noot en bij elk tempo. Dit wordt soms bekritiseerd door de Amerikaanse school. Maar het was de grote Amerikaanse hoboïst Ray Still die mij op het idee bracht uit te vinden hoe een rijkdom aan mooie articulatie te produceren, equivalent aan de enorme klankvariëaties die grote violisten met hun strijkstokken – of beroemde zangers door een wonderbaarlijke voordracht – kunnen bereiken. We kunnen het meesterlijke articuleren van Ray Stills horen op zijn bijdrage aan de Bach Cantate 202 en de Sonate in G-moll. De componisten gebruikten talrijke symbolen om een veelvoud aan articulatiemogelijkheden aan te geven: verscheidene accenttekens zoals punten, strepen, punten en strepen gecombineerd, punten en (legato)bogen, en uitdrukkingen zoals legato-tong, marcato, staccato etc.

Hoewel de meeste van deze aanwijzingen meestal betrekking hebben op de lengte van de noot, bevatten ze ook vaak een bepaalde manier van articuleren. Sinds Ray Still me op de articulatiemogelijkheden op hobo wees, heb ik een groot deel van mijn tijd besteed om deze vaardigheden zelf te ontwikkelen, en manieren te vinden het over te kunnen brengen op anderen.

Veel houtblazers spelen met in het hoofd een voorstelling van een lichte tong. Studenten, die moeilijkheden hebben om snelheid in het articuleren te ontwikkelen, evenals diegenen die ernaar neigen elke noot of toon op een ongecultiveerde, onmuzikale manier te beginnen, worden geholpen door het concept "lichtheid" in de tongslag. Maar bij mijn zoektocht naar een methode om verscheidenheid in het articuleren te bewerkstelligen ben ik tot de conclusie gekomen dat alleen het denken aan lichtheid tijdens het spelen gewoonweg niets uithaalt. Als iemand zich de tongbeweging licht of zwaar voorstelt, onderstreept hij daarmee de foutieve aanname dat het *gewicht* van de tong de verandering van klank voortbrengt. Of een noot mooi en verfijnd is; of in tegenstelling kras-send aangezet wordt; of een staccato snel en levendig is in tegenstelling tot één die er traag uitkomt - het heeft niets te maken met het gewicht van de tongspieren. Het gewicht van de tong is constant. Geen enkel intensief denken of verbeelden bij het doen van articulatieoefeningen zullen het gewicht van de tong veranderen. Hobo- en fagotspelers zullen ervan profiteren als ze de mythe van licht en zwaar loslaten, en ertoe overgaan zich de detailkennis over de samenhang tussen tongbewegingen en toon eigen maken.

Maar allereerst willen we onderzoeken waarom de mythe van licht en zwaar bij enige blazers schijnt te helpen. Een mogelijkheid is dat de blazer, die bij het aanzetten van de noot tongproblemen heeft, onnodig de hele tongspier erbij betreft. ►

Als deze speler gezegd wordt met meer lichtheid te spelen, begint hij het voorste deel van de tongspieren onafhankelijk van de rest van de tong te gebruiken. De tong voelt natuurlijk lichter aan als alleen het voorste deel voor de articulatie beweegt - en zo hoort het ook. Spelers die proberen de gehele tong te gebruiken, zullen deze als te zwaar tegenover het riet ervaren. De klank zal stijf klinken en het tempo zal een compromis zijn.

Een andere problematiek zal optreden als een student zijn tongbewegingen te ver af van het riet uitvoert. Vertelt men deze student er met meer lichtheid aan te werken, zal hij zijn tong dicht bij het riet brengen, zodat de tongbeweging sneller zal plaatsvinden. En weer schijnt de tong minder zwaar te zijn.

En hier ligt het probleem. Als men studenten met verscheidene problemen, die ook verscheidene oplossingen vragen, slechts adviseert met meer lichtheid te spelen, en dan hoopt dat de student zelf ondervindt wat er bedoeld wordt, voldoet dat niet. Is het niet effectiever hem de duidelijke aanwijzing te geven: gebruik het voorste deel van je tong, of: let eens op de afstand tussen je tong en het riet. Hoewel we niet het gewicht van de tong kunnen veranderen, bestaan er toch zaken in samenhang met de tong die we wel kunnen veranderen, en deze veranderingen hebben een enorm resultaat op de klank van de articulatie. We kunnen de snelheid veranderen, door de tong van het riet terug te trekken en door deze weer terug te bewegen. We kunnen ook de positie van de tong in de mond veranderen, en ook de positie ten opzichte van het riet. Dat is de choreografie waarop de articulatie steunt, en die het werken met de tong moeiteloos maakt.

In het vervolg van dit artikel wil ik graag enkele andere ontdekkingen opmerken, die ik met het oog op articulatie gedaan heb, en die op precieze en voldoende kennis van het functioneren van de tong berusten. Ik moedig u aan om zelf met deze punten te experimenteren.

1 De beweging van de tong bij het articuleren is in wezen geen voor- en terugbeweging, maar een opwaartse en neerwaartse beweging.

De meesten zijn het ermee eens dat een toon begint zodra de tong zich van het riet verwijdt. Vele musici verstaan onder het begrip articulatie zoiets als aanval, met andere woorden: men valt het riet aan met

de tong om een klank te produceren. Met deze voorstelling zal men als speler helaas geen mooie, muzikale resultaten kunnen bereiken. De tong beweegt zich voor het riet erheen, en terug, maar om een goede toon te produceren zou men zich beter kunnen voorstellen dat de tong zich van het riet af beweegt. Niet in een voor- en terugbeweging maar in een soort van opwaartse en neerwaartse beweging. In realiteit is het vaak een beetje van allebei. Veel blazers die zich alleen de voor- en terugbeweging voorstellen, hebben de tendens aan de hele tong te denken, die zich erheen en terugbeweegt, wat de snelheid en de accuratie belemmert. Bij het verzoek zich te concentreren op op- en neerwaartse bewegingen gebruiken de meeste spelers aanvankelijk alleen het voorste deel van de tong, wat ontmoedigend kan zijn. Probeer u het zelf eens en articuleer een paar noten, waarbij u zich concentreert op hoe de tong naar voren en terug beweegt. Hoe voelt uw tong daarbij aan, en hoe klinken de noten? Daarna blaast u een paar noten waarbij u let op de op- en neerwaartse beweging van de tong. Voelt het anders aan, en klinkt het ook anders?

Voor veel blazers zal het verschil groot zijn: anderen zullen bijna geen verandering waarnemen. De resultaten variëren afhankelijk van de aangenomen gewoontes. Veel studenten vinden het idee van de op- en neerwaartse beweging uitgesproken nuttig voor het verbeteren van de dubbel-tongvaardigheid. Op dit punt zou men het bewustzijn moeten ontwikkelen voor de afstand waarin de tong in de neerwaartse beweging van het van het riet terug trekt. Kunt u de gewende, vertrouwde afstand verkleinen? Zo ja, dan kunt u daarmee uw voordeel doen.

Om een snelle terugkeer naar het riet te ontwikkelen is het u toegestaan om de metronoom tijdens het oefenen hoger (sneller) te zetten.

2 De beweging van de tong heeft invloed op de luchtstroom aan het riet.

En nogmaals: om een klankrijkdom op dubbelrietinstrumenten te beheersen, moeten we inzicht hebben in de tongbewegingen aan het riet. We zouden daarom tijdens het oefenen voldoende bewegingsbewustzijn moeten ontwikkelen voor de tong en de bewegingen van de tong, zodat we de positie van de tong in de mond en aan het riet gaan aanvoelen. Ook moeten we voldoende bewegingsbewustzijn ontwikkelen voor de snelheid van de bewegingen, evenals voor hoe

de bewegingen in samenhang staan met de luchtstroom bij de aanzet. Dit klinkt als veel werk. Maar gelukkig hoeven we niet al te technisch te worden om deze bewegingen te begrijpen. Tijdens het spreken hebben we deze bewegingen al jarenlang kunnen oefenen, en hebben we er al veel ervaring mee verkregen. De tongbewegingen die we bij het spreken gebruiken, reiken ruimschoots voor het articuleren in de blaasmuziek.

Spraak is één van de gewoontes die zo natuurlijk en vanzelfsprekend voor ons zijn geworden, dat we ons niet eens meer bewust zijn van hoe het nou eigenlijk functioneert. Als we de spraak voor het spelen op een blaasinstrument gebruiken willen, moeten we leren een bewuste controle over die spreekbewegingen te verkrijgen, die voor de articulatie belangrijk zijn. Bedoeld zijn de bewegingen bij het spreken van de medeklinkers T, D en L voor de enkele tong, en de medeklinkers K en G voor de dubbel-tong. Dit artikel beperkt zich tot de drie medeklinkers die voor de enkeltong in aanmerking komen.

Als we begrijpen hoe deze klanken geproduceerd worden, kunnen we de complexe choreografie van de tongbeweging plannen. Een opdracht, die we (zoals eerder gezegd) bij het spreken ons al eigen gemaakt hebben. Het mooie bij het maken van de medeklinkers T, D en L is dat de tongpositie standaard bij alle drie hetzelfde is. Bij het uitspreken van deze medeklinkers raakt het topje van de tong het voorste bovenliggende gehemelte aan. Bij dubbelrietblazers onderbreekt het topje van het riet dit contact, zodat de tong daar tegenaan stoot. Veel spelers articuleren aan het gehemelte en niet aan het riet. Ze hebben dan niet voldoende controle over hun spel, en de anders mogelijke verscheidenheid aan articulatie is beperkt.

In de spraak is de medeklinker T geluidloos, en de D geluidsvast. Uiteraard is de D bij het spelen niet geluidvast, maar we kunnen het onderscheid van beide medeklinkers gebruiken: waarbij we zachter of sterker aanzetten. De T heeft een explosiever karakter dan de D. Het verschil kunnen we merken als we een hand voor onze mond houden, en dan de medeklinkers uitspreken. De L wordt weer vanuit een andere positie geproduceerd: de zijanten van de tong komen niet in contact met de boventanden zoals bij de T en de D, en daarom verplaatst er ademlucht over de zijanten, wat de luchtstroom aan de top van de tong minimaliseert.

Zo hebben we een basispositie, waarmee we in staat zijn drie zeer verschillende

klanken in spraak te produceren: T, D en L. Dezelfde positie van de tong leidt ertoe dat men als dubbelrietblazer over drie verschillende articulatiwijzen beschikt. Velen verwarren deze medeklinkers met een klinker, door op één of andere manier gelijkblijvende vorm in de keelholte te houden: Ta, Da, La, Do, To, Lo. Het onderscheidende punt is dat men met aangepaste luchtdruk de tong zoals hierboven beschreven gebruikt om spraakgelijke klankvariëaties voort te brengen.

3 Hoe sneller de tong van het riet weg beweegt, des te sterker zal het accent zijn.

Om het onderscheid in klank te bereiken, experimenteert u nu met de op- en neerwaartse beweging van de voorste tongspieren aan het riet - of aan het topje van het riet, waarbij u de snelheid waarmee de tong het riet verlaat, varieert. Als de tong heel snel van het riet verwijderd wordt, ontstaat er een uiterst geaccentueerde klank. Een zeer langzame beweging bewerkstelligt een relatief zacht en zwak geaccentueerde klank. Ik werk ook graag met een snelheid die daar tussenin ligt en een niet zo heel sterk geaccentueerde klank voortbrengt. Met alle drie tongsnelheden kan zowel een lange als een korte noot aanzet worden. Blijf vooral volhardend proberen!

De lengte van een noot wordt bepaald door de manier waarop we deze beëindigen, en niet door hoe we deze beginnen. De snelheid waarmee de tong het riet verlaat, heeft niets van doen met de lengte van de toon: deze heeft alleen invloed op het begin van de toon. Let u er ook op dat deze drie variaties van de tongsnelheid bij het aanzetten van de noot op elk dynamisch niveau gespeeld kunnen worden.

De dynamische verschillen worden hoofdzakelijk bepaald door de verhouding tussen de luchtdruk en de positie van de lippen. Nu kunt u de drie manieren van articuleren oefenen met verschillende dynamiek: hiermee zult u een groot kleurbereik qua klank mogelijk maken.

4 Samenvatting

Het leren om processen in het lichaam waar te nemen, heeft de kunst van het articuleren bij mij veranderd, en uiteraard ook hoe ik het thema tijdens college behandel. Het geheim van de tongmythe werd ontsluit, en vervangen door de wetenschap van de feitelijke werking van het lichaam bij het produceren van mooie muziek. Het leren van articuleren is meer dan het alleen laten horen van een bepaalde klank als staccato, legato etc. Het betekent een bewegingsbewustwording ontwikkelen, wat nodig is om precies de

juiste klank te kunnen produceren en te oefenen. Om deze bewegingen te vinden en te leren toepassen heb ik mijn best gedaan af te rekenen met mythes, die zich in het hoofd van veel spelers genesteld hebben: de mythe van de open keel; de mythe van de tong als zou deze uit één spier bestaan; de mythe die zegt dat het gewicht van de tong de toon beïnvloedt. Nu ik geleerd heb hoe het articuleren werkelijk functioneert, ben ik in staat de controle, de snelheid en de constante klankvorming te verbeteren.

Deze bijdrage laat slechts één deel van dit onderwerp zien. Er zijn echter nog vele vragen betreffende articulatie die ik in een hobo-methodiekboek behandeld heb. Ik hoop dat dit, wat ik hier behandeld heb, hulp biedt of tenminste inspirerend werkt.

Reacties zijn van harte welkom!
Contact: stephencaplan@unlv.edu

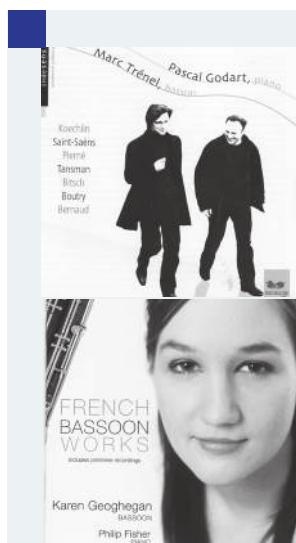
Vertaling: Jolande van Raalte

- Dit artikel verscheen eerder in *The Double Reed Magazine* (Vol. 7, No. 1 pp 83-87). Herdruk met toestemming van de International Double Reed Society.
- De afbeeldingen zijn ontleend aan de *Atlas der Anatomie des Menschen Band 2 der 17. Aufl. 1972. Verlag Urban & Fischer, München.*

RECENSIES

TWEE CD'S VOOR FAGOT EN PIANO

Erik Reinders



VOOR U BELUISTERD TWEE NIEUWE FAGOT-CD'S:

Marc Trénel fagot en Pascal Godart, piano.

Werken voor fagot en piano van Koechlin, Saint-Saëns, Pierné, Tansman, Bitsch, Boutry en Bernaud.
Indésens woodwind collection 2008
www.myspace/marctrenel

Karen Geoghegan fagot en Philip Fisher, piano

Werken voor fagot en piano van Grovlez, Tansman, Koechlin, Fauré, Boutry, Noël-Gallon, Dutilleux, Bitsch, Jancourt, G. Pierné, en Debussy.
Chandos 10521
www.chandos.net

Karen Geoghegan is 21 jaar oud. Ze begon haar studie aan The Royal Scottish Academy of Music and Drama bij Janet Bloxwich. Ze won diverse prijzen en was finaliste in het BBC-programma Classical Star. Ze won hier uiteindelijk de tweede prijs. Ze studeert momenteel aan The Royal Academy of Music bij John Orford. Marc Trénel werd geboren in 1979. Hij studeerde aan het conservatorium van Lille en vervolgens aan het Parijs Conservatorium bij Pascal Gallois en Gilbert Audin. Hij won de eerste prijs op het concours van het Conservatoire de Paris voor fagot én voor kamermuziek in 1997. Hij studeerde vervolgens aan de Musikhochschule in Basel bij Sergio Azzolini. Hij won prijzen op tal van internationale concoursen: Bayreuth (1998), Toulon (1999), ►

Buenos Aires (2000) en München (ARD concours). Hij werd in 1999 solofagottist in het Orchestre de Paris en Professeur aan het Parijs Conservatorium. Momenteel is hij solo-fagottist van het Tonhalle Orchester in Zürich.

De fagot als solo-instrument kende een bloeitijd in 17^e en 18^e eeuw. Veel sonates en concerten werden in deze periode voor ons instrument geschreven, bijvoorbeeld de concerten van Vivaldi, sonates van Telemann en de (vier!) concerten van Mozart (waarvan er maar één is overgebleven). De fagot inspireerde componisten in de periode van de Romantiek die hierna volgde wel als orkestinstrument, maar minder als solo instrument. De fagot zoals die aan het begin van de 19^e eeuw gebouwd werd, voldeed niet meer aan de eisen die de harmonisch steeds ingewikkeldere muziek aan het instrument stelde. Voor virtuoze solowerken voor de fagot zou het instrument een veel betere intonatie, een meer egale klank en een minder gecompliceerde vingertechniek moeten hebben.

Het duurde tot 1831 tot in Duitsland Karl Almenröder en Johann Adam Heckel en iets later in Frankrijk Eugène Jancourt in samenwerking met Frédéric Triebert en het atelier Buffet-Crampon de toenmalige fagot verbeterden. Jancourt was een uitstekende fagottist, een groot pedagogoog en componeerde talloze virtuoze werken en een lesmethode voor de basson. Hij leidde een groot aantal fagottisten op.

In 1878 werd "La société de musique de chambre pour instruments à vent" opgericht door de fluitist Paul Taffanel. Dit legde de basis voor de later zo beroemde Franse houtblazersschool. Het resulteerde in een stroom van nieuwe werken voor houtblazers (bijvoorbeeld de *Petite Symphonie* van Charles Gounod). Er brak een bloeitijd aan voor de Franse kamermuziek voor blazers; veel werken voor blaaskwintet, riet trio en andere combinaties van houtblaasinstrumenten ontstonden in die tijd. Uiteindelijk konden componisten als Stravinsky, Ravel en Debussy een metamorfose in de instrumentatie voor het orkest teweeg brengen, met daarin een prominente rol voor de (hout) blazers.

Het Conservatoire de Paris heeft in de 20^e eeuw een zeer belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van het repertoire voor de fagot. Anders dan in de 19^e eeuw, toen virtuoze musici opdrachten kregen om muziek voor hun instrument te schrijven, werden opdrachten gegeven aan componisten om voor het jaarlijkse concours werken te componeren.

De werken op de beide CD's zijn, op enkele uitzonderingen na, bijna allemaal gecomponeerd voor het concours van het Conservatoire de Paris.

Interessant is dat een aantal werken op beide CD's staat; een vergelijking is dus voor de hand liggend. De werken die op beide CD's staan zijn:

– Gabriël Pierné: Solo de concert

Het stuk werd geschreven voor het concours van het Conservatoire de Paris in 1898. Een levendige inleiding wordt gevolgd door een polka-achtig scherzando, terwijl een cantabile zorgt voor een mooi contrast. Het werk is door de componist later ook nog voor fagot en orkest bewerkt. Het werk stelt hoge eisen aan de spelers wat betreft techniek en muzikaliteit.

– Alexandre Tansman: Sonatine

De Sonatine uit 1952 is een veel gespeeld stuk. De twee hoekdelen zijn uiterst virtuoos, en de voorkeur van Tansman voor jazzritmes komt hier duidelijk naar voren. Het langzame deel is prachtig lyrisch.

– Marcel Bitsch: Concertino

Marcel Bitsch was een leerling van Noël Gallon. Zijn Concertino schreef hij in 1948, ook als concoursstuk. Het smachtende, soms exotische Andante gaat over in een uitvoerige cadens, die weer overgaat in een Allegro vivace waarin het kunnen van zowel de fagottist als de pianist op de proef wordt gesteld.

– Roger Boutry: Interférences 1

Boutry is een leerling van de beroemde Nadia Boulanger. Dit concoursstuk uit 1972 is een dialoog tussen fagot en piano, af en toe heel melodieuze en melancholiek, soms ook plotseling gedreven ritmisch. Het laat een rijk palet van alle stijlen uit de 20^e eeuw zien, van Debussy, Stravinsky en Poulenc, tot Bartok en jazzmuziek.

Op de CD van Karen Geoghegan staan verder nog:

– Eugène Jancourt: Nocturne op.124 d'après John Field

De nocturne no. 5 van John Field, waarschijnlijk zijn populairste nocturne, is een prachtig melodieuze stuk. Jancourt gebruikte dit pianostuk als basis voor zijn compositie. Hij bewerkte de originele pianocompositie van Field door er een inleiding en een coda bij te schrijven. De originele toonsoort werd gehandhaafd (Bes). Knap is dat de fagot nooit de piano domineert, maar de beide instrumenten vullen elkaar zeer harmonieus aan. De zangerigheid van de fagot wordt optimaal benut.

– Charles Koechlin: Sonata

Koechlin schreef zijn Sonata in 1918-1919. Het werk behoort tot een grote reeks instrumentale sonates die hij schreef tussen 1911 en 1925. Pas in 1938 werd het voor het eerst

uitgevoerd. Oorspronkelijk schreef hij vier delen, het vierde deel werd de finale voor zijn 'Silhouettes de comédie' voor fagot en orkest.

– Gabriël Grovlez: Sicilienne et Allegro gioscoso

Het stuk is ook geschreven voor het concours in Parijs. Het reminisceert aan Debussy's *Danse Sacrée* et *Danse profane*. Het bestaat ook in een versie voor harp en fagot.

– Dutilleux: Sarabande et cortège

Dit vroege stuk van Dutilleux roept herinneringen op aan Le Tombeau de Couperin en andere neoklassieke werken van Ravel. Het is weliswaar geschreven voor het concours, maar het stijgt muzikaal gezien boven andere concoursstukken uit. Het stelt hoge eisen aan de solist: de volledige omvang van de fagot wordt gebruikt, zelfs tot de hoge F!

– Noël Gallon: Récit et allegro

Noël Gallon was de leraar van o.a. Dutilleux, Messiaen en Duruflé. Het stuk, geschreven in 1938, is opgedragen aan de beroemde fagottist Fernand Oubradous. Een recitatieve inleiding wordt gevolgd door een dansend, levendig allegro.

– Gabriël Fauré: Pièce

Een bewerking door de grote fagottist Fernand Oubradous van het gelijknamige stuk voor cello en piano.

– Claude Debussy: Drie delen uit Children's Corner

Bronislav Prorvich bewerkte in 1992 deze bekende pianostukken van Debussy

Op de CD van Marc Trenel zijn verder nog de volgende stukken opgenomen:

– Camille Saint-Saëns: Sonate

De sonate van Saint-Saëns is één van de bekendste sonates voor fagot. Hoewel het pas in 1921, vlak voor de dood van de componist is geschreven, is het geen 'modern' stuk. Het is duidelijk romantisch.

– Alain Binaud: Hallucinations

Het stuk is opgedragen aan Maurice Allard voor het concours in 1978. Een duister, geheimzinnig eerste gedeelte, gevolgd door een uitbundig virtuoos tweede gedeelte en een weer rustig verstillend einde maken het een uiterst boeiend stuk.

– Charles Koechlin: Trois pièces op. 34

De *Trois Pièces* uit 1898 zijn een ware aanslag op het embouchure van de uitvoerende fagottist. Zeer mooi van sfeer, langzaam en lyrisch, maar erg zwaar om vol te houden. Koechlin schreef korte tijd later een opus 34b, een nieuwe versie voor fluit, fagot en piano.

Beide CD's zijn van een zeer hoge kwaliteit. Marc Trenel is duidelijk een ervaren, solide, virtuoze fagottist. Hij heeft een prachtig geluid. De muziek op deze CD is gecomponeerd voor de Franse fagot en

ik vind het jammer dat je dat in de klank niet zo terug hoort. Op de basson komen nuances in klankkleur duidelijk naar voren, en Trenel speelt weliswaar prachtig, maar ik mis kleurnuances die je bij Geoghegan wel hoort. Hoewel Trenel bij Gilbert Audin gestudeerd heeft (een fantastische fagot-tist op de basson), speelt hij op een Duitse

fagot. De CD is erg mooi opgenomen, met de fagot duidelijk als solo instrument en de piano als begeleiding. De opname van Karen Geoghegan geeft de piano iets meer ruimte, waardoor er naar mijn smaak meer evenwicht ontstaat. Soms is de opname iets té ruimtelijk qua akoestiek, wat er toe leidt dat technisch-virtuoze

passages wat moeilijker te 'verstaan' zijn. Ik vind Karen Geoghegan's spel uiterst fantasierijk, met veel gevoel voor timing en timbre. Ze speelt heel zangerig, met duidelijke, mooi uitgewerkte lijnen. Haar spel heeft een kamermuziek karakter, wat intiemer dan dat van Trenel, die zich meer als solist presenteert.

RECENSIES



ZACHOW HERONTDEKT

Sjoerd Visser

Het lijkt wel of grote componisten een luchtledig om zich heen trekken. We beleven dat Bach en Händel voor ons genoeg zijn. De Brandenburgse Concerten, de Hohe Messe en de Matthäus Passion scoren uitverkochte zalen, de Water Musick hebben we al helemaal grijs gespeeld en de aria's uit de oratoria van Händel zijn gouwe ouwen. De werkelijkheid is echter, dat Bach en Händel verder uitwerkten wat eerdere componisten hen aanreikten. Zonder die eerdere componisten zouden ze nergens geweest zijn. Die eerdere componisten waren geen tweederangs jongens. Alleen, het domme historische toeval wil wat wij hen vergeten zijn en hun muziek niet meer kennen. En dan focussen we maar op Bach en Händel en doen alsof er verder niets is.

Het is een spannend avontuur om dat eens anders te beleven. We weten dat Bach (1685-1750) in zijn jonge jaren in de leer was bij Buxtehude (1637-1707). Maar het kost mij altijd moeite me voor te stellen wat Buxtehude dan precies aan Bach heeft aangereikt. Het is net alsof er iets ontbreekt, de afstand tussen die twee is te groot. Afgelopen najaar kwam ik erachter wie daar nog tussen heeft gezeten: Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712). Zachow is bovendien enige jaren de leermeester geweest van de jonge Händel (1685-1759). Muziek van deze totaal onbekende sleutelfiguur is uit het stof opgediept door het instrumentale barokensemble Accademia Amsterdam, met name barokhoboïst Onno Verschoor. Hij wist de Duitse dirigent en barokpionier Ludger Remy te interesseren, en samen met het koor Capella Frisiae en sopraan Constanze Backes kwam het tot een eerste uitvoering van vier cantates van Zachow in de Lutherse Kerk in Groningen. Ik ging er blanco, alleen een beetje nieuwsgierig naar toe. Het was een openbaring. En in maart 2010 is ook de CD van deze uitvoering verschenen. Hij heet *Zachow Christmas Cantatas*. Die titel zal wel marketingstrategie zijn. De vier cantates hebben niets

met Kerstmis te maken, ze zijn bedoeld voor andere tijdstippen in het jaar. Maar misschien verkoopt het beter als je er Christmas Cantatas op zet. Verder niets dan lof voor deze CD. En misschien begrijp ik nu iets beter waarom deze uitstekende componist zo onbekend is gebleven. Zachow rekende af met de in de vroegbarok gebruikelijke instrumenten zink (trompetachtig houten blaasinstrument met gaten), dulciaan en sackbut (oud type trombone) en liet uit Frankrijk de nieuwe barokhobo, barokfagot en barokhoorn komen. Die introduceerde hij in het ensemble dat hij als organist van de Liebfrauenkirche in Halle om zich heen had. Het betekende wel dat hij zijn partituren in twee verschillende toonhoogtes moest schrijven. A' = 465 Hertz als de gangbare toonhoogte van het orgel. De nieuwe blaasinstrumenten waren echter op A' = ca. 390 Hertz gestemd. Als je dat niet goed in de gaten hebt en alles in dezelfde toonhoogte speelt, wordt het helemaal vals en houd je het voor gezien met de muziek van Zachow. Accademia Amsterdam heeft de beide toonhoogtes in stand gehouden in zijn uitvoering, alleen een beetje aangepast aan de toonhoogte van de huidige barokinstru-

menten, A' = 415 Hertz. Kees Hoek zet in de uitvoering een mooie en heldere barokfagot neer, bescheiden en toch duidelijk aanwezig. Meestal met het orgel in de basso continuo of in een begeleiding onder de barokhobo's. Maar in de cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* heeft hij een obligate partij bij de aria *Hast du, mein Jesu, mich nun bis hierher gebracht* van de baszanger (track 43). Dit is de meest interessante van de 4 cantates, waarin Zachow vooral baanbrekend werk doet voor de beide barokhoorns, die behalve jacht-hoornmotiefjes soms ook de melodie van de zanger meeblazen. Dat komt bij Bach en Händel vaker voor, maar zij konden dus voortbouwen op dit pionierswerk van Zachow. De dubbelrieters zijn verder actief in de cantates *Meine Seel: erhebt den Herren* en *Herr, wenn ich nur dich habe*. Deze laatste cantate valt op doordat Zachow een harp mee laat spelen, en vanwege de dramatische toonzetting van de tekst. Let eens op wat het koor doet met het woord *verschmacht* in track 19. Als je goed luistert word je er helemaal elendig van, en dat is precies wat de tekst wil uitdrukken. In de cantate *Preis mit mir den Herrn* is vooral track 27 leuk, waar de viool de wind nadoet terwijl de tenor zingt *Unser Zeit ist wie der Wind*. Volgens mij is deze eerste CD van Zachow niet in de gewone winkel te krijgen, je kunt hem het beste bestellen op de site van Onno Verschoor www.amstelimpresariaat.nl. Luister maar eens of je er net zo van onder de indruk bent als ik.

- De CD is te verkrijgen via Quintone of via het
- Amstel Impresariaat: www.amstelimpresariaat.nl/winkel



200 JAAR MUZIEK IN VERSAILLES

Sjoerd Visser

Het Festival Oude Muziek in Utrecht, van 27 augustus tot 5 september dit jaar, was helemaal gewijd aan de muziek aan het hof van de Franse koningen Lodewijk XIII, XIV, XV en XVI, zeg maar van ongeveer 1600 tot 1789, toen de Franse Revolutie uitbrak en koning Lodewijk XVI in 1793 door de guillotine werd onthoofd. Lodewijk XIV, de Zonnekoning, kennen we het beste, onder zijn regiem werd de toen nieuwe fagot met vier in elkaar te schuiven delen en een groter toonbereik dan zijn voorganger de dulciaan, geïntroduceerd in het hoforkest. Hoe is dat nou precies in zijn werk gegaan? Dat probeerde ik te beluisteren op de 20 CD-box *200 Ans de Musique à Versailles*, die al in 2007 in Frankrijk verscheen maar nu werkt als een uitstekende samenvatting van het Festival en door de Organisatie Oude Muziek (www.oudemuziek.nl) ook zo wordt aangeboden. 75 euro, voor leden 60 euro.

Op CD 3 hoor ik voor 't eerst fagotten in track 9, de *Marche pour le combat de la barrière* uit de opera *Amadis* van Jean-Baptiste Lully (1632-1687), een instrumentaal stuk met trompetten en pauken. Lully geldt inderdaad als de belangrijke hofcomponist van Lodewijk XIV, die de fagot in het orkest introduceerde. Hij overleed, naar men vertelt aan een voetwond die hij opliep doordat hij de zware dirigeerstaf, waarmee de dirigent destijds de maat op de vloer stampde, per ongeluk op zijn voet terecht liet komen. Na zijn dood was er ruimte voor een volgende generatie componisten. Op CD 4 de echte Franse suite met een ouverture gevolgd door een reeks hofdansen. Met de fagot in track 16, een *Chaconne* van Marin Marais (1656-1728), die dus meer deed dan alleen de viola da gamba-muziek componeren waarmee hij beroemd werd. En in track 17, het *Rondeau pour les Corinthiens* uit een opera van Marc-Antoine Charpentier (1643-1704). Een dag uit het leven van Lodewijk XIV was volledig ingedeeld, en voor bijna elke fase was er op de achtergrond een orkest met speciaal geschreven muziek. Op CD 5 concerten voor bij het avondeten van de koning. Instrumentale suites met veel fagot van Francois Couperin (1668-1733), Michel-Richard de Lalande (1657-1726) en de zoon van zijn vader Jean-Baptiste Lully junior (1665-1743). Op CD's 6, 7 en 8 religieuze muziek met vooral de eigen Franse vorm

daarvan, het grand motet. CD 9 is gewijd aan de opera's van Jean-Philippe Rameau (1683-1764). In track 11, *Premier Air infernal*, zijn de fagotten met hun specifieke geluid het meest geschikte instrument om de hel uit te beelden. Op track 26 *Deuxième Air: Rondeau* schieten de fagotten de hoorns te hulp, als deze met hun beperkte natuurtönen de zich verder ontwikkelende melodie niet meer kunnen spelen. Verder geldt meestal: als de hobo's spelen, speelt ook de fagot. Dat blijft zo tot en met CD 14. Opvallend is nog op CD 13, track 12 de obligate partij voor de fagot naast de zanger in *Cum dederit dilectis* uit het religieuze werk *Nisi Dominus* van Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772). En op CD 14 track 25 het *Allegro* uit de Sonate no. 4 van dezelfde componist, met een aantal snelle loopjes voor de fagot. We zitten inmiddels in de tijd van Lodewijk XV, overgangstijd van barok naar classicisme, met als belangrijke Franse componist André Campra (1660-1744). Op CD 15 verschijnen de Italianen Antonio Sacchini (1730-1786) en Niccolò Piccinni (1728-1800) aan het Franse hof van Lodewijk XVI met Mozartiaans klinkende muziek. Classicisme dus, dat op CD's 16, 17 en 20 verder ontwikkelt richting romantiek, met componisten als Jean-François Lesueur (1760-1837), die de leermeester zou worden van Berlioz, Francois-Joseph Gossec (1734-1829) en André Ernest Modeste Grétry (1741-1813).

Maar nog even terug naar de Zonnekoning. Hij kreeg die bijnaam omdat hij de rol van zonnekoning speelde in een opera. Hij speelde luit en was helemaal gek van de Spaanse gitaar, die door zijn toedoen cultureel volledig ging meetellen. Lodewijk XIV was, veel meer dan Lodewijk XV en Lodewijk XVI, artistiek gedreven en muzikaal, hij bemoeide zich tot in detail met toneelscenario's en muziek. Waarschijnlijk is hij de stimulator geweest achter die ontwikkeling door de gebroeders Hot-tetterre van de nieuwe (barok)fagot met de betere boring en het grotere bereik, samen met de nieuwe, uit de schalmei ontwikkelde barokhobo en een aangepaste versie van de jachthoorn, de barokhoorn, als nieuwe instrumenten geïntroduceerd in de orkesten. Een nieuw paleis, nieuwe muziek op nieuwe instrumenten. Lodewijk XIV werd de culturele trendsetter voor heel Europa. En inderdaad, we zien hoe Friedrich Wilhelm Zachow (1683-1712) die nieuwe instrumenten naar het Duitse Halle haalt, een oplossing vindt voor hun andere, van het orgel afwijkende stemming en daarop zijn cantates laat uitvoeren. Lees daarover elders in dit nummer van De Fagot het artikel *Zachow herontdekt*.

Nog even over die 20 cd's: uitstekende uitvoeringen, veel live opnames, met heel veel inzet gespeeld. Laat die Fransen maar schuiven als het erom gaat hun eigen nationale cultuur te presenteren. En waarom zijn wij voor barok en classicisme zo gericht op de Duitsers en Oostenrijkers? Akkoord, die muziek is onovertroffen. Maar die Duitse componisten hebben wel de trend uit Frankrijk opgepikt en de invloed van de Franse stijl op de Duitse barok is enorm geweest. Terecht dus dat het Festival Oude Muziek de Franse hofmuziek als thema heeft gekozen. We hebben het in Nederland niet zo in de gaten, maar er is in Frankrijk al geruime tijd een revival in de belangstelling voor hun eigen oude muziek. Bekende exponenten zijn Les Musiciens du Louvre en Le Concert Spirituel onder Hervé Niquet, die enkele jaren geleden op de markt kwam met die gewaagde historische uitvoering van Händels *Water Music & Fireworks* (CD Glossa GCD 921606), waarin de valse, in zuivere natuurtönen spelende trompetten en hoorns om je oren gieren. Als je meer wilt weten van die revival kun je met de 20 cd's je hart ophalen. Er valt veel fagot op te beluisteren, maar hoofdzakelijk in ondergeschikte en begeleidende orkestpartijen.



20 CD-box

200 Ans de Musique à Versailles, voyage au cœur du Baroque français, uitgave van Centre de Musique baroque Versailles (CMBV), MBF en Château de Versailles 2007, zie ook www.baroqueboxset.com

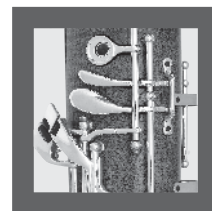
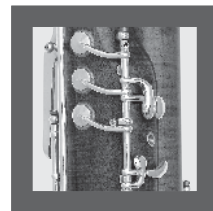
Try our new bassoon!

*B*assoon 222 - *P*ro-*M*odel *E*

Innovation by modifying the keywork- and bore-design

Fully equipped professional bassoon with the following special features:
seasoned curly mountain maple wood from Bosnia, with a mahogany stain,
hand-applied French polish finish for the body, 29 keys made from German
silver, extra-heavy silver-plating, high E key, high F key, linkage from
A speaker key - whisper key, balance-hanger, Ab-Bb trill key, 13 rollers,
all fingerholes have sterling silver tubes extending into the bore,
2 Excellent or Interpret series crooks, High-tech fibreglass case.
Customer option: you can choose to have the large bore of the
boot joint lined or unlined.

This new and innovative professional
bassoon has been designed in collaboration
with Laurent Lefèvre, principal bassoon at
the Opera Bastille, Paris.



Bernd Moosmann
Meisterwerkstätte für
Holzblasinstrumente GmbH
Waiblingen
D-71332 Anton-Schmidt-Str. 19
D-71304 Postfach 1464
Telefon 0 71 51/90 56 33
Telefax 0 71 51/90 56 50
Bernd.Moosmann@t-online.de
www.b-moosmann.de

NIEUWS UIT DE WERKPLAATSEN

Maarten Vonk

BUFFET CRAMPON NEEMT SCHREIBER OVER

De Schreiber fagotfabriek verkeerde al enige jaren in zwaar economisch zwaar weer. In maart van dit jaar viel het doek en werd de firma Schreiber-Keilwerth failliet verklaard. In de fabriek in Markneukirchen werden naast de Schreiber fagotten ook de Keilwerth saxofoons gebouwd. Wat velen niet weten is dat de meeste tijd gebruikt werd om de studielijn E 11 en E 13 klarinetten van Buffet Crampon te fabriceren. Deze productie was enorm gestroomlijnd waardoor er meer dan 40.000 instrumenten per jaar werden gemaakt. Buffet Crampon had er dus veel belang bij om Schreiber-Keilwerth over te nemen om hun eigen productie veilig te stellen. Ze hebben gewacht tot het faillissement was uitgesproken voordat er tot overname gekomen kon worden. Nu kunnen ze zonder schulden weer opbouwen. Of het Buffet Crampon gaat lukken om de fagotproductie over te nemen en verder te ontwikkelen zullen we moeten afwachten. Laten we het hopen.

GEBR. MÖNNIG- OSCAR ADLER & CO

De mooie oude villa aan de Pestalozzistraße in Markneukirchen waar de Adler Sonora en de Mönig fagotten gebouwd worden ligt op een steenworp afstand van het industrieterrein waar de moderne fabriek van Schreiber staat. Oorspronkelijk zijn dit twee familiebedrijven die door de val van de muur bij elkaar zijn gekropen om te overleven. Dat is ze uiteindelijk goed gelukt.

De drie hoofdaandeelhouders zijn Veit Schindler die de leiding in handen heeft in de fabriek in Markneukirchen met daarnaast Ludwig Frank en Frank Meyer die samen Frank und Meyer in Berlijn runnen. Zij bouwen naast klarinetten ook hobo's. Terwijl in Nederland voornamelijk op franse hobo's gespeeld wordt, speelt men in Duitsland meestal op het Duitse systeem en met een variatie daarop de weense hobo. Dat ze dat goed doen blijkt uit het feit dat vorig jaar het ARD concours in München werd gewonnen door een hoboïst die op een instrument van Meyer speelde. Het bedrijf heeft altijd een scheiding in de productielijnen van de Adler Fagotten en die van Mönig aangehouden. Omdat beide merken elkaar ook een beetje beconcurrerden is besloten om de Adler fagotten als studie lijn te bouwen en de Mönig fagotten door te laten groeien voor gebruik van de professionele fagottist. De laatste modellen geven een heel hoopvol beeld te zien. Bij het nieuwste type hebben Klaus Thuneman en Sergio Azzoline meegewerkt. En dat is te merken.

BERND MOOSMANN

Dit bedrijf uit Waiblingen bij Stuttgart bouwt gestaag door aan topinstrumenten. Met de "gewone" modellen is Moosmann al enige jaren de onbetwiste marktleider in Nederland. Zijn professionele fagotten worden steeds hoger ingeschat en worden ook meer gebruikt door leerlingen aan het conservatorium. Heeft professioneel Neder-

land nog wat aarzelingen, in Frankrijk speelt men graag op het model 222 en 222^E. De franse topfagottist Laurent Levefre laat dat duidelijk horen op verschillende cd's.

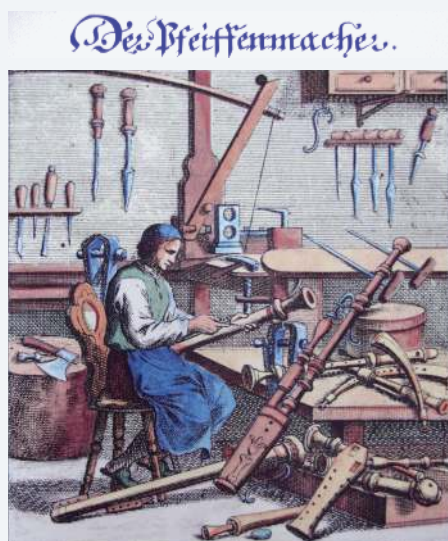
GUNTRAM WOLF

Wolf was voornamelijk bekend door zijn kopieën van alle soorten van barokke blaasinstrumenten. Na de val van de muur is hij tijdelijk mede-eigenaar geweest van de Adler/Mönig combinatie. Daar heeft hij de fagot leren herwaarderen. Na zijn terugtreden is hij doorgegaan met fagotten en ook nadrukkelijk met de ontwikkeling van de fagottino. De productie ligt nu op 30-35 stuks per maand!

De ontwikkeling van een totaal nieuw instrument als de Kontraforte is een superklapper.

Nieuwe technieken in een erg traditionele wereld. Geen puntschroefjes meer waar de kleppen in draaien, maar cilindrische schroeven in nylon gelagerd. Een keer goed afstellen en nooit meer gerammel! Kleppen op moeilijk plaatsen worden bediend door een kabeltje en grote afstanden worden overbrugt door kleppen met stelboutjes. Ik heb een paar dagen stage gelopen bij Wolf om me deze technieken eigen te maken, wat niet eenvoudig was.

Twee jaar geleden heeft Wolf een Bashobo ontwikkeld met de naam Lupofoon. Een kwart lager dan de Heckelfoon (de door Heckel op verzoek van Richard Wagner ontwikkelde tenorhobo) en veel meer klank en veel zuiverder.



Uit de verzameling van Rolf van der Geest

(advertentie)

Unsere Fagottini für Kinder

- **kinderleicht zu blasen** (mit handelsüblichen leichten Fagottrohren)
- **federleicht zu tragen** (Quintfagott: ca. 900 g)
- **langjährig bewährt und stetig weiterentwickelt** (in Zusammenarbeit mit Kindern und Lehrern)

Außer unseren Fagottini bieten wir auch eine große Auswahl an Oboen und Klarinetten für den ersten Einstieg bis zum Wechsel aufs große Instrument an. Informationen zu unseren Kinderinstrumenten unter www.guntramwolf.de

Alle Infos rund ums Fagottino unter www.fagottino.de

Guntram Wolf Holzblasinstrumente GmbH
Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach
Tel. +49 09261 506790 · Fax 52782
E-Mail: info@guntramwolf.de



FAGOTWEBSITES

Remco Mostert

PAUL HANSON OP HET INTERNET



Soms is een enkele website niet voldoende om een beeld te geven van wat de hoofdpersoon van die site doet en kan. Wat mij betreft is dat geen bezwaar om toch aandacht te besteden aan die persoon en zijn aanwezigheid op het internet. Zeker niet wanneer het zo iemand betreft als jazzfagottist Paul Hanson. Wie nog het beeld in zijn hoofd heeft van de fagot als een instrument dat alleen geschikt is voor klassieke muziek zal daarvan voorgoed genezen zijn na het horen van een optreden van Hanson.

Paul Hanson is afkomstig uit de VS en is behalve fagottist ook saxofonist en duduk-speler (de duduk is een traditioneel instrument uit Armenië). Hij trad in het verleden op in tal van combinaties, en reisde de hele wereld over. Oorspronkelijk is hij geschoold als klassiek fagottist and jazz-saxofonist, maar hij is uitgegroeid tot één van de beste niet-klassieke fagottisten ter wereld. Hij beperkt zich niet tot rustige jazz, maar waagt zich ook in het domein van de rock.



Daarbij speelt hij zowel akoestisch als met elektronische effecten zoals vervorming en harmonisatie. Vooral in dit laatste is hij grensverleggend: niet voor niets noemt hij Jimi Hendrix als één van zijn inspiratiebronnen. Hij weet klanken uit de fagot te halen die je niet voor mogelijk houdt. Daarbij is zijn speeltechniek adembenemend virtuoos (vooral in het hoge register) en is zijn gevoel voor stijl en drive geweldig.

Verspreid over de sites en de pagina's waar ze naartoe linken zijn tal van links naar muziekfragmenten te vinden. Het beste is om zelf wat rond te neuzen op de sites, dan vind je ze vanzelf.

Is Paul Hanson misschien degene die van de fagot een hip instrument kan maken? Zijn prestaties maken dat zeker mogelijk; als hij nog wat bredere bekendheid zou krijgen zou het ook nog realiteit kunnen worden.

BBC 3 – DISCOVERING MUSIC

www.bbc.co.uk/radio3/discoveringmusic



Niet speciaal iets voor fagottisten, zelfs geen echte website, maar niettemin zeer interessant voor iedereen die klassieke muziekstukken beter wil leren begrijpen. De Britse BBC heeft een serie radio-programma's die ook online kan worden beluisterd: "Discovering Music". Via de webpagina www.bbc.co.uk/radio3/discoveringmusic/listeninglibrary.shtml is een archief toegankelijk met een groot aantal van deze programma's, die gratis beluisterd kunnen worden.

In iedere aflevering van "Discovering Music" staat een klassiek muziekstuk (of een thema dat met muziek te maken heeft) centraal. Een deskundige presentator legt vervolgens met behulp voor luistervoorbeelden het muziekstuk uit. Hoe thema's en motieven zich ontwikkelen en zich tot elkaar verhouden, hun muzikale en buitenmuzikale betekenissen, de samenhang van het stuk met andere muziekstukken. Uitgelegd wordt hoe de componist door de instrumentatie een bepaald effect bereikt. En dat alles zonder enige droogheid verteld. Passages worden voor het voetlicht gehaald, of

soms alleen maar de partij van een enkel instrument, om de uitleg te verduidelijken. Het is eigenlijk de ideale programmatoelichting: wat de presentator vertelt wordt direct muzikaal geïllustreerd. "Discovering Music" bevat vooral besprekingen van orkestwerken, en in mindere mate kamermuziek, uit alle muzikale tijdperken, van gemakkelijk in het gehoor liggend tot moeilijk toegankelijk. Buitengewoon interessant wanneer je van orkestmuziek houdt (en welke fagottist houdt daar niet van?). Voldoende kennis van de Engelse taal is wel vereist, maar de presentatoren spreken netjes en duidelijk verstaanbaar.

Om de programma's te kunnen beluisteren is het nodig om de Real Player te installeren op de computer. Een gratis versie van deze speler is te downloaden vanaf de website <http://nl.real.com/real-player>. Stel je internetbrowser vervolgens zo in dat bestanden van het RealMedia-type (.ram) automatisch door de Real Player worden geopend.

AUTEURSRECHT

Sjoerd Visser

Bladmuziek kopiëren, een cd branden: mag dat nou wel of niet? Wat zou het, niemand merkt het als ik het doe. Misschien mag het wel en is het helemaal niet nodig daar zo stiekem over te doen. In dit artikel gaan we kijken hoe dat zit.

Het begint bij de componist, die met veel inspanning een stuk muziek componeert en daarvoor best wel een beloning verdient. Volgens onze Nederlandse Auteurswet, maar ook volgens internationale regelingen als de Berner Conventie en de Universele Auteursrechtconventie (UAC) verkrijgt hij met het op papier zetten van zijn muziek het auteursrecht over die muziek. Auteursrecht is niet alleen het recht om geld te eisen voor het uitgeven en uitvoeren van de muziek, maar ook zeggenschap over hoe, door wie, in welke stijl en op welke instrumenten ze wordt uitgevoerd. Dat is nogal wat. Als amateur heb ik nooit last gehad van een bemoeizuchtige componist, misschien dat professionals en mensen die moderne muziek spelen er wel eens mee te maken hebben. Anderzijds zijn in deze tijd van bezuinigingen componisten allang blij als hun muziek wordt uitgevoerd en doen ze niet te moeilijk, hopen we.

Dat auteursrecht van de componist is niet eeuwig durend, maar eindigt 70 jaar na het sterfjaar van de componist, waarbij de 70 jaren gaan lopen ingaande 1 januari van het jaar na dat sterfjaar. Dat betekent ook dat het auteursrecht vaak wordt uitgeoefend door erfgenamen van de componist. Mooi zo, zegt de speler van klassieke muziek: het auteursrecht van de componisten die ik speel is allang geëindigd, dus ik kan doen wat ik wil en hoef aan niemand iets te betalen. Hij heeft gelijk als de muziek nooit is uitgegeven en hij de muziek speelt uit het manuscript van de componist of uit een oude uitgave. Het muziekstuk is in het publiek domein gekomen en vrij beschikbaar voor iedereen. Maar: meestal zijn er muziekuitgevers die nog niet zo lang geleden het muziekstuk hebben uitgegeven en het hebben laten bewerken. Onduidelijkheden uit het manuscript zijn ingevuld, het stuk is geschikt gemaakt voor een ander instrument, en is een pianobegeleiding bijgemaakt. Die bewerkingen hebben weer een nieuw, afgeleid auteursrecht in het leven geroepen.

Nu heb je voor dat auteursrecht meestal al betaald toen je de bladmuziek kocht, maar een staartje van het nieuwe auteursrecht vind je meestal onderaan de eerste bladzijde. Het copyright-teken, de letter C met een cirkeltje er omheen, geeft het jaar van uitgave aan en betekent dat de uitgever het auteursrecht heeft. Vaak staan er dan nog kreten bij als: "copying is illegal! recordings require permission" of "Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever". Een tip voor iedereen die wel eens muziek bewerkt: zet boven het stuk behalve de titel en de componist ook "bewerking:" met je eigen naam en liefst ook het jaar waarin je de bewerking maakt. Mocht jouw bewerking ooit eens de top 10 halen, dan kun je je auteursrecht bewijzen en royalties claimen.

Zitten we dus helemaal fout als we deze bladmuziek stiekem kopiëren of als we een cd-tje branden? Gelukkig niet, want de Auteurswet bepaalt dat we dat wel mogen voor gebruik in besloten kring, zolang het niet is voor uitvoeringen die openbaar zijn of waarvoor entree moet worden betaald. En we mogen het ook voor onderwijsdoeleinden, dus voor het gebruik op scholen en muziekscholen. Verder zijn vrijgesteld de gemeentezang tijdens een kerkdienst en de instrumentale begeleiding daarvan. En we mogen fragmenten van een muziekstuk vrij opnemen als illustratie als we een stuk of een boek schrijven over dat muziekstuk. Bovendien hebben we op voorhand al iets betaald door een opslag voor auteursrechten, die in de prijs van blanco cd's is meegerekend. Pas zodra we op grote schaal gaan handelen in gekopieerde bladmuziek en gebrande cd-tjes komen we in strijd met het auteursrecht. Vooral piraterij en bootlegging met gebrande cd-tjes mag zich verheugen in de belangstelling van justitie,

die hiertegen actief strafrechtelijk optreedt.

Na deze zucht van verlichting moeten we wel even kijken wat we dan doen met openbare optredens waar we wel of geen entree voor vragen, en met de openbare concerten van muziekscholen. Het is voor een componist of muziekuitgever ondoenlijk om al die uitvoeringen en concerten bij te houden en zelf de vergoedingen voor het auteursrecht te innen, dus hebben ze dat uitbesteed. De Buma (Bureau voor Muziekauteursrecht) en Stemra (Stichting tot Exploitatie van Mechanische Reproductietechnieken der Auteurs) hebben een heel systeem ontwikkeld om de vergoeding te berekenen die u hen moet betalen. Dat gaat onder meer aan de hand van het aantal vierkante meters van de zaal waarin de uitvoering wordt gegeven, de opbrengst aan entreegelden, de duur van het optreden, het aantal keren dat het wordt gegeven. Het lijkt haast op de berekening van een belastingaanslag, maar als je de vergoeding betaalt krijg je van Buma-Stemra een licentie, dus auteursrechtelijk heb je de volledige toestemming voor het optreden. Kijk op de site www.bumastemra.nl voor verdere details. Interessant is vooral de lijst van veelgestelde vragen en de duidelijke antwoorden daarop.

Intussen vergeten we de uitvoerende musici. Met de muziek die uit hun instrument of hun mond komt krijgen ze geen auteursrecht. Pas als er van hun uitvoering een opname wordt gemaakt, die naderhand op de radio te horen is of op cd verschijnt, krijgen ze een soort afgeleid auteursrecht, naburige rechten geheten. De organisatie SENA komt op voor hun belangen en int hun vergoedingen. Zie ook weer de site www.sena.nl voor alle details en antwoorden op vragen.

– mr N. van Ling, Auteursrecht in hoofdlijnen, 2e druk Alphen a.d. Rijn 1987 (dit is een oud boek, de Auteurswet is sedertdien gewijzigd; voor de huidige wetstekst zie www.wetten.nl en dan intypen "Auteurswet").

AZZOLINI-DAGEN

10 en 11 mei 2011

Het Klooster, Amersfoort

De bekende fagottist Sergio Azzolini komt naar Nederland. FagotClub Nederland, in samenwerking met het Conservatorium Amsterdam, heeft hem uitgenodigd voor 10, 11 en 12 mei 2011.

Sergio Azzolini (1967) is een bijzondere man. Hij speelt zowel op historische als op moderne fagot, beide op topniveau; zoals te horen is op cd's met Vivaldi op een barokfagot en Gubaidulina op een modern instrument. Azzolini is een stimulerende persoonlijkheid, niet alleen als pedagoog maar ook als leider van verschillende ensembles. "Saai" kom je bij hem niet tegen. Zoekmachines voor internet laten veel hits zien voor "Azzolini". Zie ook de website www.fagotclub.nl.

De dagen zijn bedoeld voor alle fagottisten die zich willen laten inspireren door deze topper van de hedendaagse fagotkunst. Het worden dagen om kennis te maken met hem persoonlijk en met zijn vakmanschap als fagottist en musicus.

De fagotstudenten van het Conservatorium van Amsterdam werken op 12 mei exclusief met Azzolini. De concertrepetitie, het concert, de masterclasses en de workshops zijn toegankelijk voor luisteraars. Voorlopige locatie is Het Klooster in Amersfoort.



De komende maanden ontvangen de leden van FagotClub Nederland een aanmeldformulier. Even later is ook inschrijving door niet-leden mogelijk. Houd hiervoor De Fagot en onze website in het oog.

Natuurlijk wil iedereen deze dagen komen! Voor overnachting zijn er in Amersfoort en omgeving voldoende mogelijkheden. Maar de activiteiten kunnen ook afzonderlijk bezocht worden. Kijk t.z.t. voor de informatie over kosten e.d. op de website: www.fagotclub.nl.

In het volgende nummer van De Fagot komen we hierop terug. Maar reserveer deze dagen alvast in je agenda!

Op het programma staan:

Dinsdag 10 mei

- Masterclasses voor conservatoriumstudenten;
- Workshop barok/klassiek voor amateurs (8 à 10 deelnemers);
- Interview
- Samenspelen o.l.v. Sergio
- Nazit

Woensdag 11 mei

- Masterclasses voor geselecteerde conservatoriumstudenten;
- Privélessen, de intekenprocedure volgt;
- Workshop modern voor amateurs (8 à 10 deelnemers)
- Repetitie voor het avondconcert
- Concert
- Nazit

FAGOTCONCOURS 2010

13 november 2010

K&W-gebouw van het Conservatorium Utrecht
Mariaplaats 27, Utrecht

Ooit kregen fagottisten in de verslagen van algemene concoursen opmerkingen over hun spel waar ze niets mee konden. Oorzaak was het gebrek aan kennis bij de juryleden over de fagot. Ieder zijn vak. Daarom de instelling van een concours voor amateurfagottisten door FagotClub Nederland. Het eerste was in november 2006 in Hengelo (O). We zijn nu toe aan de derde editie.

Aan dit concours kunnen deelnemen amateurfagottisten en fagottisten die de vooropleiding van een conservatorium volgen. Er zijn drie categorieën die gerelateerd zijn aan de niveaus Amateur B, C en D. Elke deelnemer speelt een programma waaruit de veelzijdigheid van het instrument en de fagottist blijkt. Er is een verplicht werk dat in het programma – dat 15 tot 20 minuten moet duren – een plaats dient te krijgen. Het verplichte werk is voor 2010 *Divertimento voor fagotsolo* van Kees Olthuis. Voor elk niveau (B, C en D) is een versie beschikbaar. De drie versies zijn in één bundel ondergebracht.

De jury bestaat uit fagottisten uit de professionele orkestpraktijk. Deze keer zijn dat Wilma van den Berge, Louis van Nunen en Jozef Auer. Behalve ervaren orkestmusici zijn zij ook pedagogen.

Bram de Jong zal fungeren als onafhankelijk juryvoorzitter. Bram won tweemaal het concours in de hoogste categorie, hij is in het dagelijks leven docent aan een scholengemeenschap.

De deelnemer mag zich laten begeleiden door welk instrument of instrumentengroep dan ook; alleen de fagottist en het gespeelde programma worden beoordeeld.

Voor de beste spelers van de drie categorieën zijn de prijzen: drie lessen bij een eerste fagottist uit een beroepsorkest. Verder is er een prijs voor het beste programma en een aanmoedigingsprijs voor de meest talentvolle deelnemer tot 22 jaar. Elke deelnemer krijgt een verslag van de geleverde prestatie om daarmee verder te kunnen bij de ontwikkeling als fagottist. Deelname aan het concours betekent altijd, dat je er beter van wordt.

De inschrijving voor het concours sluit op 1 oktober 2010. Het reglement en het inschrijfformulier zijn te downloaden vanaf de website www.fagotclub.nl onder Concours. Ook kan contact opgenomen worden met het secretariaat van de vereniging: post@fagotclub.nl of +31 (0)26 311 69 78.

Het concours wordt financieel mede mogelijk gemaakt door het kfHein,fonds.

NIEUWS UIT DE VERENIGING

Hennie Stempher

ENERGIE

Ineens was er veel energie en hectiek in het bestuur. Wat doen met en rond de dagen dat Sergio Azzolini in mei 2011 hierheen komt? Voor wie? Er zijn ideeën geopperd en plannen gemaakt. Maar dan komt het bericht dat Sergio niet op maandag aankomt, maar op dinsdag. Het plan was het weekend voor zijn aanwezigheid hier te benutten om een fagotfestival op te zetten, maar een 'lege' dag erin zou het idee van een festival te niet doen. Het fagotfestival houden we nog tegoe. Maar Sergio Azzolini komt 10, 11 en 12 mei 2011 naar ons land. Op een andere plaats in De Fagot staat meer hierover. Blokkeer 10 en 11 mei alvast in je agenda! 12 mei is Sergio er voor de studenten van het Conservatorium van Amsterdam.

SAMENWERKING

Eerder is de oprichting van een Europese organisatie voor dubbelrietblazers gemeld. De bijeenkomst in juni is niet doorgegaan. Het afblazen had vooral te maken met onderling vertrouwen tussen mensen en niet zo zeer over de ideeën. Niet getreurd, de contacten die we hebben breiden we verder uit. Nu dan nog een tijdje bilateraal. Later meer gestructureerd.

19 juni organiseerden twee Duitse fagotdocenten in Düren (tussen Keulen en Aken) een weekend. Ik ben er een dagje geweest. Tweehonderd fagottisten van alle niveaus waren er. Men speelde in kleine groepen op niveau ingedeeld en als grote groep (!?). Er waren lezingen en er waren fabrikanten, problemen met je instrument kon je voorleggen aan reparateurs, aandacht voor rieten. Het was leuk dit allemaal waar te nemen en kennis te maken met de organisatoren. Zij zijn in voor verdere samenwerking.

NIEUWE LEDEN

Met de verschijning van De Fagot wil ik als secretaris een begin maken met de vermelding van nieuwe leden. Als startdatum gebruik ik deze eerste keer 1 januari 2010. De lijst vermeldt de namen en de woonplaats van de nieuwe leden die zich tot en met 15 augustus 2010 hebben aangemeld. Wil je meer weten over de nieuwe leden,

dan vind je op het beveiligde deel van onze website hun bereikbaarheidsgegevens.

Marika van Ruth, Amersfoort
 Esther ter Hoeve-Legemaat, Zeewolde
 Paul Zuidweg, Waalre
 Eeke van der Burg, Leiden
 Thomas Oltheten, Lelystad
 Eric Snelten, Vught
 Lente Bakker, Overveen
 Fred van 't Hul, Hijken
 George Kosta, Rotterdam
 Annemarie de Jong-Nagelsmit, Melick
 Nicole Freling, Amsterdam
 Jan Wiersma, Enschede
 Nola Coltof, Den Haag
 Heleen Huijnen, Utrecht
 Polien Fijan-van Oord, Houten

JAARVERGADERING

het bestuur nodigt de leden voor zaterdag 27 november aanstaande uit voor de jaarvergadering van de vereniging. De vergadering houden we tijdens de Dag van de Fagot (lees meer hierover elders in dit blad). Vaste punten op de agenda zijn: jaarverslagen van de penningmeester en de secretaris, bestuursverkiezing en vaststellen van de contributie.

ADRESWIJZIGINGEN

Het gebeurt dat leden merken dat zij niets meer van de vereniging horen (post, e-mails). Als verzenders van de post merken wij even goed, dat post en e-mails onbestelbaar terugkomen. Wij weten pas dat een lid is verhuisd of van e-mailadres is veranderd, wanneer dat is doorgegeven aan de secretaris. In principe kan iedereen de persoonlijke gegevens op de website aanpassen. Helaas krijgen we daarvan geen automatisch gegenereerd bericht, daarom ook even een seintje naar post@fagotclub.nl.



FAGOT OP DE PLANKEN

Hennie Stempher

26-09-2010

Phenix Fagottendag, Leuven

Samenspelen, masterclasses, workshops, concert

03-10-2010, 14.00 uur, Eelde, Museum De Buitenplaats:
 'Laag Houdt' Fagotkwartet Out Grunn (Leo de Jong, Marije van der Ende, Anne Froitzhuber, Kaspar Snickers).
 Werken van Corette, Prokofjev, Mozart, Haydn.
<http://www.nno.nu/en/concerten/searchgenre/11>

14-10-2010

Lunchconcert Groningen, De Oosterpoort, Het Café: Trio Sofia (Kristin Stets, altviool & Anne Froitzhuber, fagot & Etsuko Oga, piano)

Programma: Hindemith "Sonate voor fagot & piano"
 Een nog nader te bepalen werk voor altviool & piano
 Jaap Faken "Trio voor fagot, altviool & piano"
<http://www.nno.nu/en/concerten/searchgenre/11>

13-11-2010

FagotConcours, Utrecht

Voor amateurfagottisten en studenten van de vooropleidingen

21-11-2010

15.30 uur, Balk, Protestantse Kerk It Brea Hûs:

Trio Espresso (Hanka van Doesum – Clout klarinet, Kaspar Snickers fagot, Cathalijne Noorland piano).

Werken van Milhaud, Dutilleux, Poulenc, Villa-Lobos, Bozza en Glinka. <http://www.nno.nu/en/concerten/searchgenre/11>

27-11-2010

Dag van de Fagot, Amsterdam

Een dag vol informatie over de fagot, voor de fagottist en de fagotmuziek.

27-11-2010

Jaarvergadering FagotClub Nederland, Amsterdam

Komt er weer een officiële voorzitter?

28-11-2010

15.30 uur, Hippolytuskkerk, Hippolytushoef:**Hexagon ensemble (Wouter van den Berg – fluit, Bram Kreeftmeijer – hobo, Arno van Houtert – klarinet, Christiaan Boers – hoorn, Marieke Stordiau – fagot).**

‘Zij nemen u mee naar 4 windstreken in Europese muziek: uit Italië (Rossini), Tsjechië (Anton Reicha), Hongarije (György Ligeti) en Dene-marken (Carl Nielsen). Dit concert maakt deel uit van de serie Van Toeten en Blazen. Voorafgaand aan dit concert brengt de fanfare

Harmonie uit Hippolytushoef een aubade. Deze begint om 15.00 uur, dus zorg ervoor dat u op tijd bent!’ <http://www.skah.info/>

13-12-2010

Bram van Sambeek, fagot met Pražák Quartet, Vereniging Nijmegen,

met onder andere:

Reicha: Variaties voor fagot en strijkkwartet en

Du Puy: Kwintet in a voor fagot en strijkkwartet

Meer informatie op www.fagotclub.nl en op andere plaatsen op internet.**MET BIJDAGEN VAN****Maarten Vonk**

Heeft 14 jaar gewerkt als professioneel fagottist en contrafagottist bij Radio Filharmonisch Orkest, Ballet Orkest, en het Schönberg Ensemble. Daarnaast is hij eind jaren zeventig begonnen met het repareren van fagotten. In 1981 startte hij FagotAtelier Maarten Vonk op. In 2006 vierde hij zijn 25 jarig jubileum met de uitgave van “Een Mooie Bundel, praktisch handboek voor fagot”. Maarten geeft nu workshops en masterclasses over de hele wereld.

Sjoerd Visser

Wie ik ben of wat ik allemaal doe is niet belangrijk. Wel wat ik ga schrijven voor dit blad. Vooral over geschiedenis, van de fagot en zijn voorlopers. Meestal begint het geijkte repertoire van de fagot bij Bach. De eeuwen daarvoor laten we over aan een groepje gespecialiseerde freaks op historische instrumenten. Dat ook in deze eeuwen prachtig materiaal voor de moderne fagot ligt kun je horen op de CD “600 Years Calefax” van Calefax Reed Quintet (MDG 619 1043-2). Luister naar fagottist Alban Wesly op track 18 “Mort, tu as navré” van Johannes Ockeghem uit 1460. Over zulke dingen ga ik schrijven.

Hennie Stempher

Was tot medio 2001 werkzaam als communicatiemedewerker bij Nuon. Nu o.a. actief als spreker bij uitvaarten. Speelt fagot in het symfonisch blaasorkest Philharmonie Gelre in Arnhem en valt in bij andere orkesten. Sinds de oprichting bestuurslid van FagotClub Nederland, nu secretaris en webmaster. Was ook bestuurslid van andere organisaties.

Erik Reinders

Studeerde fagot aan het Koninklijk Conservatorium te den Haag bij Louis Stotijn (voormalig fagottist van het Residentie Orkest) en Joep Terwey (voormalig eerste fagottist van het Koninklijk Concertgebouw-orkest). Ook studeerde hij contrafagot bij Guus Dral. In 1985 behaalde hij het diploma Uitvoerend Musicus. Hierna vervolgde hij twee jaar bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest. In 1987 kwam hij bij het Residentie Orkest in dienst als contrafagottist en tweede fagottist. Behalve als orkestmusicus is hij werkzaam als docent aan het CKC te Zoetermeer en als gastdocent aan het Koninklijk Conservatorium. Ook in de kamermuziek is hij actief; samen met Theo Peeters en Tom Sieuwerts vormt hij het trio Resorque. Hij maakt tevens deel uit van het Residentie Blazersensemble.

Jolande van Raalte

Heeft op 29 mei 2009 voor het eerst in haar leven een fagot in handen gekregen, en is er sindsdien verslingerd aan. Heeft op 29 mei 2010 het B-diploma gehaald: ik ben dus een groentje in deze wereld. In het verleden heb ik accordeon, blokfluit, akoestisch gitaar, hoorn, bugel en

basgitaar gespeeld, maar de fagot wint met grote afstand. Met Duits – en met vertalen, zoals voor dit blad – heb ik meer ervaring. Wens: ooit in een mooi (amateur)symfonieorkest spelen... En ik zoek een docent! In een straal van 40 kilometer rond Apeldoorn.

Remco Mostert

Is van beroep werktuigbouwkundig ingenieur en momenteel werkzaam bij El-Con te 's-Gravenzande als project engineer. Hij is sinds lange tijd eerste fagottist van het Delfts Symphonie Orkest, waarvan hij een aantal jaren secretaris en bibliothecaris was. Voor de concerten van dit orkest schrijft hij de programmatoelichtingen. Verder speelt hij in het kamerorkest Haagsche Serenata en het blaaskwintet Perspectief, en incidenteel ook in andere (project)orkesten.

Jos de Lange

Is als tweede fagot verbonden aan het Koninklijk Concertgebouw-orkest. Hij studeerde eerst cum laude af aan de wiskunde faculteit van de Radboud Universiteit Nijmegen voordat hij in Amsterdam fagot ging studeren bij John Mostard. Hij was 19 toen hij begon met de fagot nadat hij tien jaar klarinet gespeeld had. “Fagot, want het mooiste geluid denkbaar. Eerder dan 19 jaar ging niet want fagotten zijn erg duur.” Jos speelde naast zijn werk voor het KCO altijd veel kamermuziek, onder andere bij de Amsterdamse Bachsolisten, het Viotta Ensemble en het Bommel Quartet. Nu speelt hij veel bij Vriendenconcerten of de II-salon. Daarnaast is hij hoofdvakdocent aan het Conservatorium van Amsterdam.

Ronald Karten

Is solo-fagottist van het Koninklijk Concertgebouw-orkest. Hij speelde vele jaren in het Nederlands Blazers Ensemble en het FODOR Kwintet en maakte met deze ensembles vele CD-opnamen. Hij trad solistisch op met alle grote nederlandse orkesten en is op het ogenblik hoofdvakdocent aan zowel het Conservatorium van Amsterdam als het Koninklijk Conservatorium.

Dick Hanemaayer

Van professie beleidsevaluator, zelfstandig werkend, in associatie met B&A Groep. Speelt contrafagot en fagot, lid van het Delfts Symphonie Orkest en het dubbelblaaskwintet Divertimento 10, verbonden aan het Projectorkest Twintigste eeuw en invaller contrafagot in verscheidene orkesten. Penningmeester Fagotclub, bestuurslid Projectorkest Twintigste Eeuw, hoofdredacteur De Fagot en waarnemend voorzitter MC theater Amsterdam.

Stephan Caplan

Is hoogleraar hobo aan de Universiteit van Nevada, Las Vegas. Tevens is hij solohoboïst van het Philharmonisch Orkest van Las Vegas.



FagotAtelier Maarten Vonk

Spaarnestraat 43
3812 HB Amersfoort
The Netherlands
T +31-33-4616334
F +31-33-4612546
E info@fagot.nl
W www.fagot.nl