

DE FAGOT

TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN NUMMER 27 | DECEMBER 2021

BASSOONS FOR FUTURE
ALMENRÄDER
MAARTEN VONK
VIBRATO
VIVALDI

MAARTEN VONK

EEN MOOIE
BUND

PRAKTISCH
HANDBOEK
VOOR FAGOT

LACRIMOSA

Bassoon Poetry Competition 2021:

winner announcement!

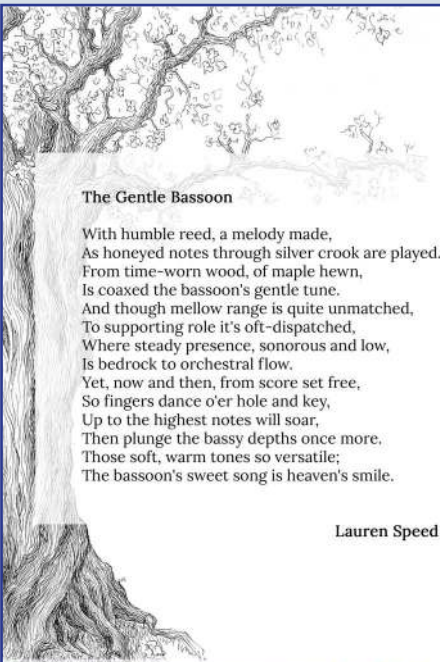
Bron en meer prijswinnende gedichten:

<https://www.doublereed.co.uk/news/bassoon-poetry-competition-2021-winner-announcement/>



Bassoon Poetry
Competition 2021

Winner Announcement!

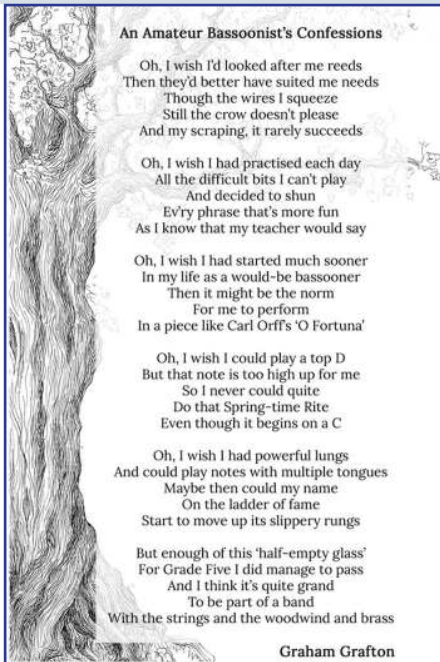


The Gentle Bassoon

With humble reed, a melody made,
As honeyed notes through silver crook are played.
From time-worn wood, of maple hewn,
Is coaxed the bassoon's gentle tune.
And though mellow range is quite unmatched,
To supporting role it's oft-dispatched,
Where steady presence, sonorous and low,
Is bedrock to orchestral flow.
Yet, now and then, from score set free,
So fingers dance o'er hole and key,
Up to the highest notes will soar,
Then plunge the bassy depths once more.
Those soft, warm tones so versatile;
The bassoon's sweet song is heaven's smile.

Lauren Speed

Bassoon Poetry Competition 2021: 1st place



An Amateur Bassoonist's Confessions

Oh, I wish I'd looked after me reeds
Then they'd better have suited me needs
Though the wires I squeeze
Still the crow doesn't please
And my scraping, it rarely succeeds

Oh, I wish I had practised each day
All the difficult bits I can't play
And decided to shun
Ev'ry phrase that's more fun
As I know that my teacher would say

Oh, I wish I had started much sooner
In my life as a would-be bassooner
Then it might be the norm
For me to perform
In a piece like Carl Orff's 'O Fortuna'

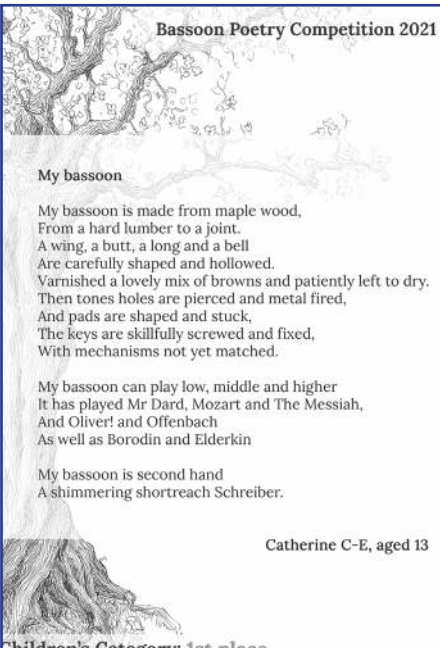
Oh, I wish I could play a top D
But that note is too high up for me
So I never could quite
Do that Spring-time Rite
Even though it begins on a C

Oh, I wish I had powerful lungs
And could play notes with multiple tongues
Maybe then could my name
On the ladder of fame
Start to move up its slippery rungs

But enough of this 'half-empty glass'
For Grade Five I did manage to pass
And I think it's quite grand
To be part of a band
With the strings and the woodwind and brass

Graham Grafton

Bassoon Poetry Competition 2021: 2nd place



Bassoon Poetry Competition 2021

My bassoon

My bassoon is made from maple wood,
From a hard lumber to a joint.
A wing, a butt, a long and a bell
Are carefully shaped and hollowed.
Varnished a lovely mix of browns and patiently left to dry.
Then tones holes are pierced and metal fired,
And pads are shaped and stuck,
The keys are skillfully screwed and fixed,
With mechanisms not yet matched.

My bassoon can play low, middle and higher
It has played Mr Dard, Mozart and The Messiah,
And Oliver! and Offenbach
As well as Borodin and Elderkin

My bassoon is second hand
A shimmering shortreach Schreiber.

Catherine C-E, aged 13

Children's Category: 1st place

My Beautiful Bassoon

Better than any instrument I know
Always mellow and fun to blow.
Sounds like memories from years passed
Sometimes slow and sometimes fast.
Only the gentle heart of a tree
On music days she springs to life
Never far away to sing with me.

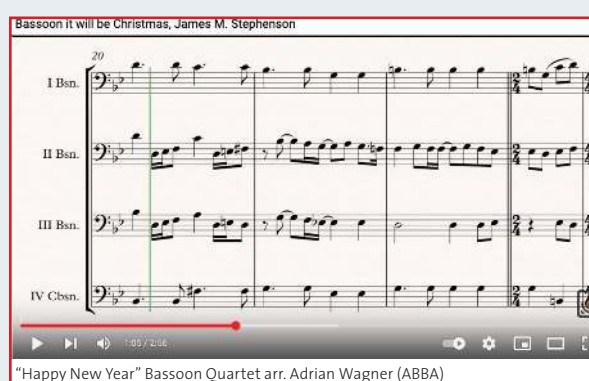
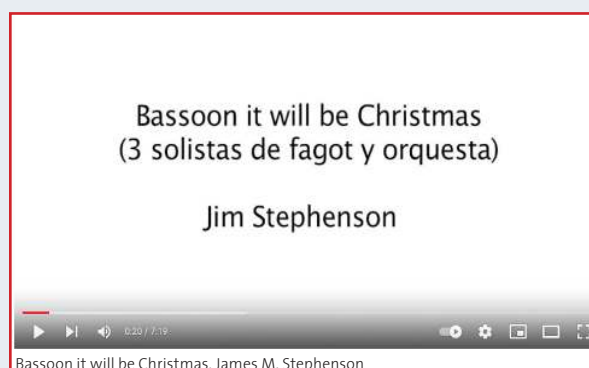
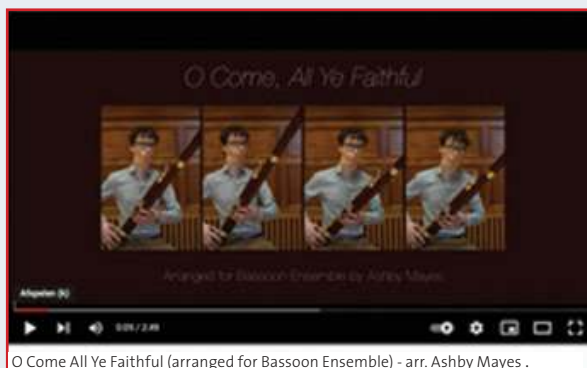
Lila Janet Burman-Roy, aged 8



Illustration by Lila Janet Burman-Roy

Bassoon Poetry Competition 2021
Children's Category: 2nd place

Fijne kerst, gelukkig nieuwjaar!



Bekijk de videos op Youtube

FAGOTNETWERK

De Fagot is een uitgave van het Fagotnetwerk en verschijnt twee maal per jaar.

Leden van het Fagotnetwerk ontvangen De Fagot kosteloos. De kosten voor een abonnement op jaargang 2021 bedragen € 20.

Aanmelden voor abonnementen: defagot@fagotnetwerk.org
Informatie over advertenties: defagot@fagotnetwerk.org

Vormgeving: Textcetera, Den Haag
Druk en verzending: Duocore, Katwijk

Overname van teksten en afbeeldingen uit dit blad is alleen toegestaan met schriftelijke toestemming van het Fagotnetwerk; mail: defagot@fagotnetwerk.org

Disclaimer: van materiaal afkomstig van websites is getracht de rechthebbende te achterhalen. In geval dat niet gelukt is, kunnen belanghebbenden zich melden op defagot@fagotnetwerk.org

Cover van het boek Een Mooie bundel van Maarten Vonk.

COLOFON

INHOUD

BASSOON POETRY COMPETION 2021	2
EEN EERBETOON AAN CARL ALMENRÄDER	4
LOUIS ANDRIESSEN, MARGREET BONGERS EN LACRIMOSA	9
MAARTEN VONK: HOE ONBELANGRIJKE JE HET RIET MAAKT, HOE BETER	12
TERUGBLIK BASSOONS FOR FUTURE	15
DUBBELFAGOTCONCERTEN AFLEVERING 6	23
JUFVERHALEN	25
CD RECENSIE	25
VIVALDI'S FAGOTCONCERTEN	27
VIBRATO OP EEN FAGOT	31
FAGOT SPELEN EN HET GEBRUIK VAN HET LICHAAM	33

Een eerbetoon aan **Carl Almenräder**, het vergeten brein achter de Heckel fagot

WOUTER VERSCHUREN



Foto: Merlijn Doornik

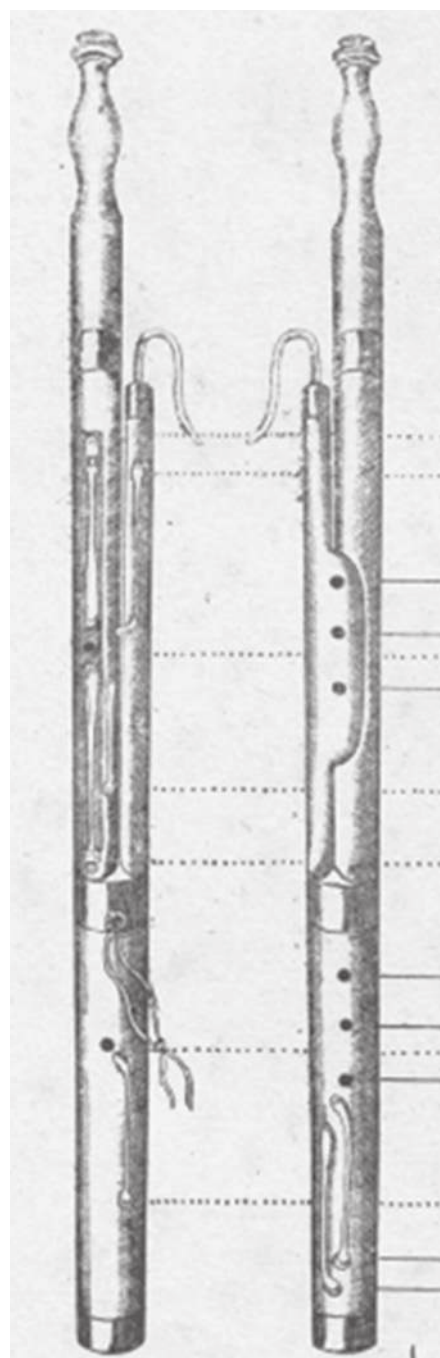
We komen Carl Almenräder meestal tegen in een beknopte eerste alinea in een artikel over de firma Heckel. Almenräder zou hebben samengewerkt met ene Weber gespecialiseerd in de akoestiek, en met Johan Adam Heckel zou hij een fagotfabriek hebben opgericht die al spoedig zou worden ontbonden vanwege onenigheid. De rol die Almenräder heeft gespeeld in de ontwikkeling van de moderne fagot blijkt echter aanzienlijk. Carl Almenräder was een fagottist die zijn ziel en zaligheid heeft gestopt in het testen en beschrijven van, in zijn ogen, verbeteringen van de fagot. Wellicht verdient onze hoofdfiguur meer erkenning

Iedere fagottist kent de naam Heckel als de Rolls Royce onder de fagotten. Een dynastie van inmiddels zes generaties succesvolle fagotbouwers met als grondlegger Johann Adam Heckel in de eerste helft van de 19e eeuw. Het is bij het grote publiek minder bekend dat er achter de naam Heckel nog een andere naam schuilging: namelijk die van Carl Almenräder. Dit artikel richt zich op de transitie van de 18e eeuwse Duitse klassieke fagot, naar een fagot met nieuwe mogelijkheden aansluitend bij de eisen van de 19e eeuw, en de cruciale rol die Carl Almenräder hierin speelde. Hierbij wordt niet iedere afzonderlijke technische verandering onder de loep genomen, maar proberen we te doorgronden wat Almenraders beweegredenen waren voor aanpassingen in het ontwerp van de fagot, en door wie en op welke wijze hij werd geïnspireerd. Geïnteresseerden in een opsomming van alle door Almenräder voorgestelde verbeteringen raad ik aan The Bassoon van James Kopp ter hand te nemen.

voor zijn bijdrage aan de totstandkoming van wat later de Heckel fagot zou gaan heten, dan wij hem heden ten dage geven.

De beginjaren

Almenräder werd op drie oktober 1786 in Ronsdorf geboren, een dorp nabij Wuppertal, en stierf op veertien september 1843 in Wiesbaden. Hij was de oudste van acht kinderen. Veel van wat we over hem weten komt uit een overlijdensbericht gepubliceerd in Cäcilia, een toonaangevend muziektijdschrift dat in 1824 in Mainz door B. Schott's Söhne werd uitgegeven door "een vereniging van wetenschappers, kunstkenner, en kunstenaars." De jurist, wetenschapper en componist Gottfried Weber, een naam die we nog veel zullen tegenkomen, was tot aan 1839 eindredacteur. Volgens de necroloog begon Carl, of Charles zoals hij zichzelf vaak noemde, zijn muzikale ontwikkeling met het bijwonen van de talrijke piano- en fluitlessen die zijn vader in de avonduren aan dilettanten gaf. Zijn vader, Johann Conrad Almenräder, was basisschool



Afb. 1: Etienne Ozi, Nouvelle methode de Basson. Parijs, 1803.

leraar, maar om zijn talrijke familie te kunnen onderhouden verdiende hij een centje bij. Hier zou de kiem liggen van Carls' passie voor de muziek. Echter, zo vertelt het relaas, had zijn vader weinig of geen tijd over voor het onderricht van de jonge Carl zelf, waardoor hij de grondbeginselen van de muziek zou leren van "moeder natuur." De jonge Carl leerde daarom op eigen houtje de piano, fluit en de waldhoorn.¹ Op dertienjarige leeftijd kreeg Carl een "door wormen aangevreten fagot" en op dit instrument begon hij zijn zelfstudie. Almenröder zal dus rond het jaar 1800 zijn eerste fagot in handen hebben gekregen, waardoor het voor de hand ligt dat dit een instrument moet zijn geweest met zes tot acht kleppen, zoals beschreven door Etienne Ozi (zie afbeelding 1).

In 1808 verhuist de familie Almenröder van het provinciale Ronsdorf naar Keulen, omdat zijn vader daar een betere betrekking had gevonden. Voor de jonge Carl moet dit een zegen zijn geweest. In deze jaren in Keulen zou Carl zich als beginnend fagottist hebben gestort in het culturele leven. In 1812 vertrekt hij naar Frankfurt-am-Main alwaar hij tot 1814 de post van solofagottist beklede van het theaterorkest dat onder leiding stond van Carl Joseph Schmitt die hem later zou verleiden tot componeren. Hier kreeg hij ook de kans om zich als solist te presenteren.²

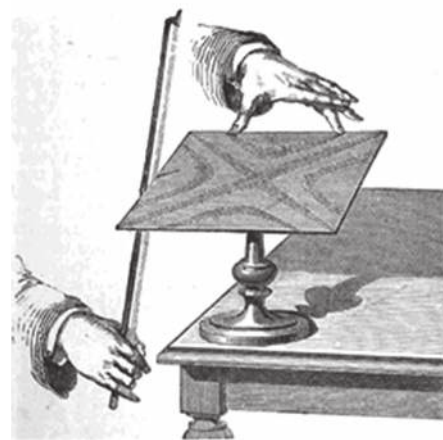
Na deze periode van twee jaar keert hij terug naar Keulen alwaar hij benoemd werd tot kapelmeester van de 3e Pruisische Militie. Zijn uitstapje naar het leger is van korte duur, want in 1817 accepteert hij een positie bij het theaterorkest van Mainz. Deze post zou bepalend voor zijn verdere leven blijken te zijn, want in Mainz ontmoet hij Gottfried Weber.

Gottfried Weber

Gottfried Weber was een nieuwsgierig en veelzijdig mens. Hij werd in 1779 nabij Mannheim geboren waar hij ook in stierf in 1839. Als kind begon hij net als Almenröder op de fluit en de piano, en later bekwaamde hij zich ook op het orgel en de cello. Zoals zoveel in die tijd studeerde hij rechten en

na zijn studie vestigde hij zich als advocaat in Mannheim waar hij een muziekvereniging opzette, componeerde, en concerten dirigeerde. In 1814 pakte hij zijn spullen en vertrok hij naar Mainz en in 1819 naar Darmstadt waar hij werd aangesteld als openbare aanklager.³

In 1824 was Weber een van de oprichters van het muzikale tijdschrift *Cäcilia* dat werd uitgegeven door Schott's Söhne. Van 1824 tot aan zijn overlijden in 1839 was hij daar werkzaam als eindredacteur, een functie die hem grote invloed gaf over de inhoud en wat hem een podium bood voor zijn eigen publicaties. Daarnaast publiceerde hij regelmatig in de *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), het oudste muziektijdschrift in Duitsland opgericht door Breitkopf & Härtel in 1798.⁴ Gottfried Weber was in de muziek een dilettant maar zijn interesse was breed. Hij schreef over akoestiek, muziekgeschiedenis, uitvoeringspraktijk en instrumentenbouw, en behandelde een bonte verscheidenheid aan onderwerpen als "Verbeteringen van de Fluit," "Verbeteringen van de Hoorn," "Basso continuo in Kerkmuziek," "Verbeteringen van de Pauken" tot "Het leren van trillers bij het zingen."⁵ In de akoestiek werd Weber geïnspireerd door Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827). Net als Weber studeerde Chladni aanvankelijk rechten, maar na zijn studententijd wijdde hij zich aan wiskunde en de natuurwetenschappen. Een van zijn belangrijkste wapenfeiten is de ontdekking van zogenaamde Chladni-patronen. Dit zijn geometrische patronen die ontstaan door een fijn poeder, zoals bijvoorbeeld zand, in trilling te brengen op een plaat door bijvoorbeeld een strijkstok, waardoor geometrische figuren ontstaan zoals te zien op afbeelding 2. Chladni's ontdekkingen werden internationaal met enthousiasme ontvangen. Zo werd hij in 1809 uitgenodigd om zijn kunsten in Parijs aan Keizer Napoleon te tonen.⁶ Ook Weber was gefascineerd door de ontdekkingen van Chladni.



Afb. 2: Cladni patronen in: William Henry Stone (1879) *Elementary Lessons on Sound*, Macmillan and Co., London, p. 26, fig. 12.

In één van Webers artikelen in de AmZ citeert hij Chladni. In dit fragment vertelt Chladni dat bij blaasinstrumenten met gaten, zoals de fluit, de hobo, of de fagot, de luchtkolom verkort of verlengd kan worden door middel van het openen dan wel sluiten van toongaten. Hij stelt dat deze kennis vooral empirisch tot stand is gekomen en dat het, in zijn tijd, nog niet mogelijk was dit fenomeen wetenschappelijk te onderbouwen. Weber reageert hierop dat het volgens hem toch de moeite waard is, eventueel zonder een waterdichte theoretische onderbouwing, te proberen met de kennis van zijn tijd een theorie op te stellen over de werking van toongaten in blaasinstrumenten. Hij schrijft een aantal artikelen onder de titel: *Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente*. Zoals deze titel suggereert was Weber een man van de praktische aanpak en hij schreef een groot aantal artikelen over de meest uiteenlopende onderwerpen. Zijn praktische benadering heeft Carl Almenröder waarschijnlijk aangetrokken wat leidde tot een jarenlange samenwerking.

Volgens Weber speelden er bij de meeste blaasinstrumenten twee problemen die op de fagot nog werden uitvergroot. Ten eerste stelde hij vast dat de grootte van een toongat in een blaasinstrument in verhouding tot de diameter van de boring

1 "Nekrolog Carl Almenröder," in *Cäcilia, Eine Zeitschrift Für Die Musikalische Welt, Herausgegeben von Einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen Und Künstlern!*, vol. 23 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1844).

2 Julia Rosemeyer, "Carl Almenröder (1786-1843) : Untersuchungen zu Leben und Schaffen" (Mainz, 2002), 323.

3 Janna Saslaw, "Weber, (Jacob) Gottfried." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 19 Sep. 2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.access.authkb.kb.nl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029983>.

4 1798-1848. 1863-1882.

5 "Verbesserung d. Flöte" (AmZ Band 13, 1811), "Wesentl. Verbesserung des Horns" (AmZ Band 14, 1812), "Üb. Generalbasspielen bey Kirchenmusik u. bessere Anwendung der Orgel dabey" (AmZ Band 15, 1813), "Verbesserung der Pauken" (AmZ Band 15, 1813), "Erlernung des Trillers bey dem Singen" (AmZ Band 18, 1816)

6 H.-J. Stöckmann, "Chladni Meets Napoleon," *The European Physical Journal Special Topics* 145, no. 1 (2007): 15-23.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24^{ten} Januar.N^o. 4.

1816.

Versuch einer praktischen Akustik.

(Fortsetzung aus der 3ten No.)

V. In wiefern wird bey unsern Blasinstrumenten von all diesen Tönen wirklicher Gebrauch gemacht?

Instrumenten, z. B. bey der Trompete und dem Horn — so wie diese Instrumente blos ripienmäßig, als Füllstimmen, gewöhnlich gebraucht werden, wo man ihnen keine andern Töne zumuthet, als blos ihre bequemsten harmonischen Beytöne — bey dem Jägerhorn, Posthorn, Signalhorn etc.

§. 18.

Afb. 3: AmZ 1816 no.4 Januari, 67.

moest staan. Dat betekent dus dat bij een conische boring de gaten groter moeten worden naarmate de boring wijder wordt. Op de meeste blaasinstrumenten, zo stelt hij, is vooral het 6e gat te hoog in de boring geplaatst, dus te dicht bij het mondstuk, met het doel de greep comfortabel te maken voor de rechter ringvinger. Als dit gat lager in de boring zou worden geplaatst zou het immers moeilijker te bereiken zijn voor de 6e vinger. Weber blijft in verschillende artikelen benadrukken dat zowel op de fluit, de hobo en de fagot, het zesde gat groter en lager moet worden geplaatst, eventueel door het plaatsen van een klep.⁷

Zijn tweede punt gaat over de afstand tussen de gaten op blaasinstrumenten. Weber stelde dat de gaten bij een toenemende diameter van de boring steeds verder uit elkaar moeten liggen. Tot dan toe werden de gaten op de fagot in groepen van drie bij elkaar gelegd zodat de vingers de gaten kunnen bereiken. Weber stelt dat toongaten geplaatst moeten worden op de positie in de boring die akoestisch ideaal is, en niet op een positie die comfortabel is voor de vingers.⁸

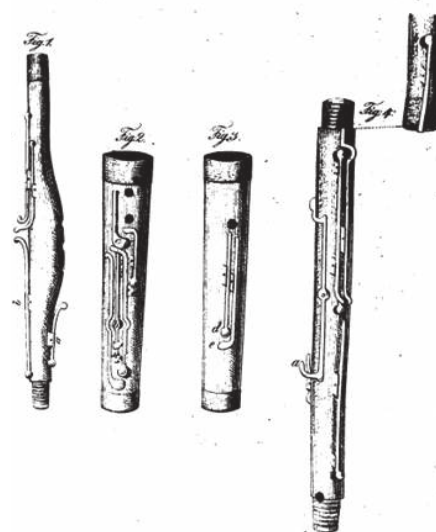
Als fagot-specifieke problemen noemde Weber, net als veel tijdgenoten, een aantal zaken die minder speelden bij andere blaasinstrumenten. Namelijk:

1. De intonatie van de fagot. Toonsoorten met meer dan drie kruisen of mollen leverde intonatieproblemen op vanwege het ontbreken van kleppen. Veel chromatische noten moesten worden geproduceerd door middel van vork

grepen, wat over het algemeen een meer gedekte klank opleverde. Het klankideaal in 19e eeuw werd in toenemende mate een streven naar een gelijkmatigheid, terwijl in voorafgaande eeuwen juist een verscheidenheid in klank werd geapprecieerd, waardoor toonsoorten een verschillend karakter hadden.

2. Het ontbreken van een goede lage B en Cis.⁹ Tot de 19e eeuw bestond er één greep voor de lage Bes en B samen. Met de embouchure werd men geacht de noot omhoog, dan wel omlaag te buigen. In de praktijk werd de lage B eigenlijk daarom vrijwel nooit door componisten gebruikt. De lage Cis werd met een half duimgat gespeeld, een praktijk die niet meer mogelijk was vanaf het moment dat er een klep werd geplaatst op het C gat.
3. Het gebrek aan volume van de fagot. Ook hekelde Weber het verschil in klank tussen verschillende noten. De gedempte noten, zoals de bes of cis, vergeleek hij met hand-gestopte noten op de hoorn.¹⁰
4. De karakteristieke diepe toongaten van de fagot zag hij als een noodzakelijk kwaad.¹¹ Aanvankelijk waren de schuin geboorde gaten noodzakelijk om de gaten zo te plaatsen dat ze wel met de vingers bereikt konden worden, maar toch ver genoeg van elkaar af werden geplaatst in de boring. Webers kwam met het idee dat je met kleppen de gaten op de juiste plek zou kunnen positioneren, en daarmee de akoestische problemen die door de lange schuine toongaten werden veroorzaakt, zoals onzuivere octaven, zouden kunnen worden voorkomen. Wat echter in de praktijk zou

TABELLE I.

Afb. 4: De verbeterde fagot volgens Almenräder.¹²

blijken is dat de karakteristieke en geliefde donkere fagotklank verband houdt met deze diepe toongaten.

Almenräder voelde zich aangesproken tot de praktische aanpak van Weber en begon diens theorieën te toetsen aan de praktijk. Almenräder, anders dan zijn Franse tijdgenoot Savary, was zelf geen fagotbouwer, maar werkte samen met fagotbouwer Carl Friedrich August Jehring, de oom van Johann Adam Heckel. Toch is er wel een parallel te trekken met Savary. Beide waren professionele fagottisten die aanliepen tegen de beperkingen van de "oude" fagot in de muziek van de 19e eeuw. Beide stelden zich tot doel de fagot aan te passen aan de eisen die de muziek van de 19e eeuw stelden, al volgden ze ieder hun eigen weg: Almenräder als brein achter aanpassingen die door anderen werden uitgevoerd, Savary als uitmuntende bouwer. De invloed van deze beide fagottisten heeft uiteindelijk geleid tot een tweespalt in de ontwikkeling van de fagot, en heeft de weg geplaveid voor de verdere ontwikkeling van enerzijds de Heckel fagot en anderzijds de Franse fagot.

Almenräder in dienst bij Schott in Mainz

We keren terug naar de loopbaan van Almenräder. Na zijn diensttijd als leider van een muziekkapel in het leger begon hij in

⁷ AmZ 1816 no.4 Januari, 67.

⁸ Ibid, 87.

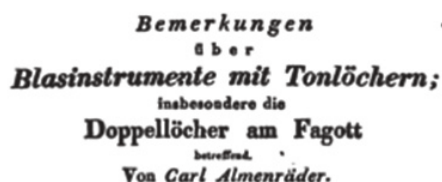
⁹ Ibid, 72.

¹⁰ Ibid, 89.

¹¹ James B. Kopp, *The Bassoon* (Yale University Press, 2012), 115.

¹² Charles Almenräder, *Abhandlung Über Die Verbesserung Des Fagotts/Traité Sur Le Perfectionnement Du Basson* (Mainz: Schott & Söhne, 1824).

1817 als eerste fagottist bij het theaterorkest in Mainz waar ook Weber werkzaam was en waar hij tot 1820 in dienst zou blijven.¹³ In deze periode ontdekten beide mannen hun gezamenlijke interesses en introduceerde Weber Almenröder bij de muziekinstrumentenfabriek en uitgeverij B. Schott Söhne in Mainz. In deze werkplaats kon Almenröder de ideeën van Weber toepassen en testen. In 1822 werd Almenröder benoemd tot eerste fagottist in het orkest van de aarts Hertog van Nassau in Biebrich, een voor fagottisten bekende plaatsnaam, waar hij twintig jaar zou blijven. In 1823 publiceerde Schott, die naast het verkopen van instrumenten ook muziekuitegever was, zijn *Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts*. In deze publicatie roemt Almenröder de vermaarde fagotbouwers August en Heinrich Grenser en prijst de mooie ronde klank van hun instrumenten, maar voegt hieraan toe dat ze toch kampten met intonatieproblemen. Volgens Almenröder dwong de gebrekkige stemming van deze instrumenten fagottisten tot het gebruik van ingewikkelde grepen, maar dat ondanks dat, toonsoorten met veel kruizen en mollen toch problemen opleverden en fagottisten in grote verlegenheid konden brengen.¹⁴ Almenröder besloot Webers propositie te volgen door de gaten, waar mogelijk, lager in de boring van de fagot te plaatsen en te vergroten. Dit leidde ertoe de gaten vanaf het 6e gat, dus het gat dat de a voortbrengt, het E gat, en het C gat vergroot werden en van kleppen voorzien.



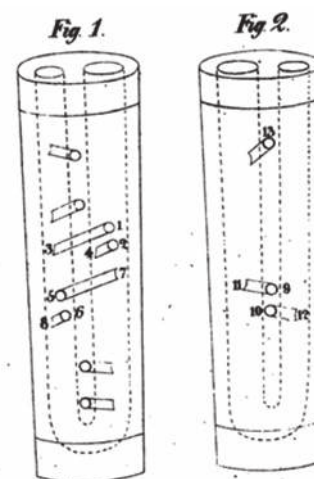
Afb. 5: Cäcilia no.19, 1837

Hierbij introduceerde Almenröder een baanbrekende nieuwe gedachte. Hij besloot het 6e gat en de gaten onder de bes en gis klep niet alleen te vergroten, maar ook te splitsen in twee gaten: één gat dat leidde naar de smalle neerwaartse boring, en één naar de wijde opwaartse boring. Almenröder

schrijft dat de problematische stemming van de octaven Bes-bes, A-a en Gis-gis zouden worden veroorzaakt door interferentie van de baspijp en de beker. De verlengde, dubbele boring van de fagot, anders dan bij de hobo of de fluit, veroorzaakte volgens hem intonatieproblemen: de octaven Bes-bes, A-a en Gis-gis zijn op de meeste 18e eeuwse fagotten te wijf. Almenröder stelde proefondervindelijk vast dat als je de baspijp uit de laars haalt en zo met een halve fagot de octaven Bes-bes, A-a en Gis-gis speelt, het stemmingsprobleem zou zijn opgelost en de octaven zouden stemmen.¹⁵ Zo kwam hij dus op empirische wijze op het idee om voor deze noten een extra gat te boren richting baspijp om daar zo extra ruimte te creëren en zo de verstorende invloed van de baspijp te verminderen. Hij beschrijft experiment uitgebreid in een artikel gepubliceerd in Cäcilia in 1837 *Bemerkungen über Blasinstrumente mit Tonlöchern; insbesondere die Doppellöcher am Fagott*.¹⁶ Afbeelding 5 laat zien dat voor de bes de gaten 1 en 2 samenkomen onder een klep, maar dat ze bij 3 en 4 uitkomen in de smalle en brede boring. A- wordt gevormd door gat 5 en 6 onder een klep, die uitkomen bij 7 en 8 in beide boringen. Gis-gis wordt geproduceerd door de gaten 9 en 10 die bij 11 en 12 uitkomen. De locatie waar de gaten uitkomen aan de binnenkant van de boring verschilt dus wezenlijk van waar de gaten aan de buitenkant van de fagot uitkomen met als doel om ze onder dezelfde klep te kunnen plaatsen.

Verdere veranderingen die Almenröder doorvoerde zijn onder andere:¹⁷

- Het verplaatsen van de cis klep naar de linker duim.
- Het toevoegen van een tweede klep voor de gis voor de rechter duim om de binding te faciliteren tussen fis en gis.
- Het toevoegen van kleppen voor lage B en Cis.
- Het introduceren van polsters gemaakt van wol, een bolletje huid overtrokken door leer.



Afb. 6: Illustratie van de laars waarin de dubbelgeboorde gaten zijn afgebeeld.¹⁸

Als *pièce de résistance* publiceerde Almenröder in het jaar van zijn overlijden bij Schott zijn uitgebreide Duits- en Franstalige fagotmethode *Die Kunst des Fagottblasens*, een complete methode in de stijl van het Parijse conservatorium inclusief grepentabel voor zijn volledig chromatische achttien-kleppige fagot.

Schott's Söhne ontving in 1836 een oorkonde van een ondernemersorganisatie voor zijn excellente Almenröder fagotten. De firma zou rond 1840 opgehouden zijn te bestaan.¹⁹ In 1829 nodigde de fagotbouwer Jehring zijn neef Johann Adam Heckel uit bij Schott te komen werken, waarna hijzelf een jaar later, waarschijnlijk vanwege gezondheidsredenen, ontslag nam en voor zichzelf begon. Jehring was toen zeventien en Almenröder drieënveertig.²⁰ Ze zouden bevriend blijven en in 1832 wordt Jehring peetvader van Almenröders zoon.

Almenröder u. Heckel

Carl Almenröder en Johann Adam Heckel besloten in 1831 om los van Schott een samenwerking aan te gaan onder de naam *Almenröder u. Heckel*. Almenröder bleef echter wel betrokken bij de activiteiten van Schott als rietenbouwer en proeflezer.²¹ Binnen een paar jaren troebleerde de relatie tussen Almenröder en Heckel echter, en uit een brief uit 1838 blijkt dat Almenröder

¹³ Julia Rosemeyer, "Carl Almenröder (1786-1843): Untersuchungen zu Leben und Schaffen" (Mainz, 2002), 328.

¹⁴ Ibid., 1.

¹⁵ De auteur heeft dit experiment niet succesvol weten na te bootsen. Wel stelt hij vast dat de baspijp grote invloed heeft op de stemming van het gehele instrument.

¹⁶ Carl Almenröder, "Bemerkungen über Blasinstrumente mit Tonlöchern; Insbesondere Die Doppellöcher am Fagott," in *Cäcilia*, vol. 19, 1837, 77-87.

¹⁷ Almenröder, *Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts*, 1.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Kopp, *The Bassoon*, 118.

²⁰ Charles Koster, "A Translation of: Treatise on the Improvement of the Bassoon Including Two Tables by Carl Almenröder," *The double reed*, 14 (1986): 22-39, 22.

²¹ Ibid.

weigerde nog Heckel fagotten te stemmen. Heckel besloot daarop het intoneren door anderen te laten uitvoeren en dit betekende het einde van de samenwerking die van 1829 tot 1838 had geduurd.

De aanname dat de Almenröder-Heckel fagot meteen een groot succes was blijkt onjuist. Veel regio's in Europa, hadden een voorkeur voor de Franse fagot, ontwikkeld door de eerdergenoemde Savary Jeune en later door onder andere Buffet Crampon. In Engeland kreeg de Heckel fagot pas voet aan de grond rond 1930 en in Spanje en Italië pas na de Tweede Wereldoorlog.²² Aanvankelijk was er aanzienlijke kritiek op de Almenröder fagot, vanwege de hoge prijs en de complexiteit van het kleppen-systeem. Rond 1830 had de gangbare fagot in Duitsland over het algemeen nog rond de tien kleppen. Wilhelm Schneider schrijft in 1834: “tegenwoordig worden er fagotten gebouwd met zelfs meer kleppen, maar vanwege hun hoge prijs zijn, en zullen die nooit gemeengoed worden.”²³ Daarnaast hadden de aanpassingen van Almenröder grote invloed op de fagotklank. Het vergroten van de gaten en het plaatsen van kleppen om vorkgrepen te vermijden maakte de klank van de fagot direct en schel. Zelfs Johann Adam Heckels zoon, Wilhelm Heckel, schreef merkte op dat “de schelle, open klank van de nieuwe fagot, ondanks zijn krachtige sonoriteit, geen competitie was voor de tedere, zachte klank van de oude fagot.” Hij voegde hieraan toe dat dit mankement enigszins te verhelpen viel door het maken van een zacht klinkend riet.²⁴ Dezelfde Wilhelm wist in 1877 het design en boring van de fagot zo aan te passen dat de eerdere tekortkomingen teniet werden gedaan. Zijn 3000-serie markeerde het begin van de wereldwijde populariteit van de Heckel fagot. Nog lange tijd na het uiteengaan van Almenröder en Johann Adam Heckel in 1838 bleef Wilhelm Heckel zijn fagotten Almenröder-Heckel fagotten noemen. Pas in 1899 werd de naam Almenröder voor het eerst weggelaten en werd het instrument in de markt gezet als de “Heckelfagott.”

Tot slot

Het is gebleken dat de rol van Almenröder in de ontwikkeling van de moderne fagot niet te onderschatten valt. Almenröder was een fagottist die opgroeide in de late 18e eeuw

met als instrument een fagot die bedoeld was voor het repertoire van Haydn, Mozart en de vroege Beethoven. Hij was een fagottist die tegen de beperkingen van zijn instrument opliep op het moment dat de muziek de weg insloeg naar de Romantiek: Een periode van eindeloze modulatie, van een egaal klankideaal, en van vergroting van de orkesten, waardoor er geleidelijk nieuwe eisen aan instrumenten werden geformuleerd.

Almenröder besloot af te kijken van een eeuwenlange traditie waarin bouwers van blaasinstrumenten in principe de vingers op de toongaten plaatsen zolang dit fysiek mogelijk was. Aanvankelijk hadden de eerste fagotten in de zeventiende eeuw drie à vier kleppen. In de tweede helft van de 18e eeuw werden kleppen met mondjesmaat toegevoegd om instabiele noten te stabiliseren en om het bereik van het hoge register te verruimen.

In de tweede kwart van de 19e eeuw introduceerde Almenröder een kleppensysteem waarbij de vingers niet meer per se op de gaten hoefden te worden geplaatst. Een toongat moest volgens hem zo veel mogelijk op de akoestisch juiste positie in de boring worden geplaatst. De bereikbaarheid van de vinger kon met kleppen worden geregeld. Kleppen werden aan elkaar gekoppeld waardoor met één vinger verschillende kleppen konden worden bediend. Toongaten werden gesplitst in meerdere gaten gevangen onder één klep. De consequentie van al deze aanpassingen was echter dat de klank van de fagot scheller en directer werd vergeleken met de oude instrumenten, wat hem door tijdgenoten niet altijd in dank werd afgenomen.

De aanname dat Almenröder zijn aanpassingen baseerde op wetenschappelijk verkregen, akoestische wetten in plaats van de traditionele van-vader-op-zoon overgedragen proefondervindelijk verkregen kennis, is niet het correct. Wel is het zo dat de interesse de akoestiekleer in opmars was, en dat de ontdekkingen van Chladni met belangstelling werden gevolgd, ook door Weber en Almenröder. De theorieën van Gottfried Weber over de akoestiek van blaasinstrumenten beperkte zich echter vooral op het besef dat de grootte van toongaten idealiter in verhouding moet staan tot de diameter van de boring. In de praktijk: smalle boring kleine gaten, wijde boring

grote gaten. Keer op keer pleit Weber in zijn teksten voor grotere gaten, zo laag mogelijk geplaatst in de boring van het betreffende instrument. Als dat betekende dat de speler er met de vingers niet meer bij zou kunnen dan kon dat probleem worden opgeheven door het plaatsen van kleppen. Dit gedachtengoed was de basis van de aanpassingen die Almenröder doorvoerde:

- Zo groot mogelijke gaten voor een zo groot mogelijke klank.
- Het zo precies mogelijk plaatsen van de toongaten op de juiste positie in de boring, waarbij de bereikbaarheid van de vingers buitenbeschouwing werd gelaten. Met kleppen kan je immers ieder plek bereiken. Vorkgrepen werden zoveel mogelijk vermeden door het plaatsen van kleppen.

Na het uiteenvallen van de samenwerking tussen Almenröder en Heckel in 1838 heeft de firma Heckel natuurlijk niet stilgezet. De bes-klep voor de rechter duim, het pianomechaniek, de caoutchouc lining in de boring om maar enkele aanpassingen te noemen. Maar het valt niet te ontkennen dat het toch Carl Almenröder is geweest die de basis heeft gelegd voor de huidige fagot die nu bij zovelen geliefd is.

Wouter Verschuren is regelmatig als fagottist te horen in Europa, de VS en in Azië. Hij is thuis in repertoire dat rijkt van vroege Renaissance tot aan de Romantiek. Hij is eerste fagottist van The Amsterdam Baroque Orchestra, en speelt regelmatig met andere vooraanstaande orkesten.

Naast zijn positie aan het Royal College of Music, London en het Koninklijk Conservatorium te Den Haag geeft Wouter regelmatig masterclasses in Europa, de VS en het Midden-Oosten.

Wouter is ook actief als onderzoeker, met als hoofddoel het vergeten repertoire voor dulciaan (voorloper van de fagot) en (historische) fagot te herontdekken. Hij is momenteel bezig aan een promotietraject aan The Royal College of Music met als onderwerp “Giants of the Dulcian Family.”

²² Sebastian Werr, “Who Actually Played the Almenröder Bassoon? Remarks on the Spread of ‘Evolutionary Bassoons’ in German-Speaking Countries during the Middle of the Nineteenth Century,” in *Celebrating Double Reeds: A Festschrift for William Waterhouse and Philip Bate*, 2009, 169.

²³ Ibid., 170.

²⁴ Wilhelm Heckel, *Das Fagott kurzgefaßte Abhandlung über seine Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise* (Biebrich a. Rhein: Heckel, 1899), 11.

Louis Andriessen, Margreet Bongers en Lacrimosa



Margreet Bongers

Louis Andriessen overleed op 1 juli j.l. Hij heeft voor de fagot vrij weinig geschreven; heel wat van zijn opera's en orkeststukken moesten het zonder fagotpartij(en) stellen. Maar toch heeft hij in 1991 *Lacrimosa* gecomponeerd, een werk voor twee fagotten. Margreet Bongers was direct betrokken bij de totstandkoming van dit stuk.

De kennismaking

De kennismaking tussen Margreet Bongers en Louis Andriessen was opmerkelijk. 'Ik heb Louis ontmoet toen ik nog maar net in Amsterdam woonde en begonnen was met mijn vioolstudie, begin jaren tachtig. Er was in het Concertgebouw een concert van het Rotterdam Philharmonisch Orkest met onder andere een werk van Louis Andriessen. Ik ging naar de kassa, toen nog vooraan in het Concertgebouw. En net toen ik binnenkwam gingen de gordijntjes van de kassa naar beneden. Ik vroeg om een kaartje, maar nee, het was kwart over twee, dus te laat. Toen liep ik weg en kwam er een man binnen, het gordijntje ging weer omhoog en de man vroeg om een kaartje voor het concert. Dat bleek geen enkel probleem te zijn. De man achter de kassa vroeg of hij een of twee kaartjes wilde. Ik gaf hem een schop tegen z'n kuit en zei: Twee! De man zei: Twee alstublieft. Dus ik kreeg een kaartje. En toen nam hij me bij de hand en zei: je gaat nu mee naar binnen en je gaat naast mij zitten, en je blijft het hele concert naast mij zitten. In de pauze koop jij voor mij een ijsje. Op enig moment was het stuk van Andriessen afgelopen en werd hij op het podium gevraagd. Zo bleek dat ik met Louis Andriessen naar het concert was. Ik had dat helemaal niet door. Ik had die man nog nooit gezien. Geen flauw idee. Ik had wel veel mensen in onze richting zien kijken, "wie heeft-ie nu weer bij zich?"

De fagot hoor je niet

'Ik zat sinds 1987 in het ASKO(/Schönberg) ensemble. Daar kwam ik hem vaak tegen. Hij schreef de ene na de andere opera en daar zat nooit een fagot in. Ik vond die opera's fantastisch dus ik zat altijd in de zaal of ik was bij repetities. Op een gegeven moment vroeg hij: 'Vind je het mooi?'. Ik heb gezegd dat ik het mooi vond maar dat het heel jammer is dat fagotpartijen ontbraken. Daardoor mag ik niet meedoen en krijg ik ook niet betaald; het is broodroof.' De verklaring van Andriessen hiervoor was: 'Saxofoons hoor je wel maar de fagot hoor je niet'. Margreet beaamt dat de fagot niet krachtig genoeg is in combinatie met al die instrumenten zoals bijvoorbeeld in Andriessen's *De Staat*. Margreet suggereerde Louis om de andere instrumenten in het orkest niet te laten spelen als de fagot speelde. Hierop zegde Andriessen toe een stuk voor haar te schrijven. Later vroeg hij of het een stuk voor twee fagotten mocht worden. Louis had in Canada de fagottiste Shannon Peet ontmoet en wilde dat Margreet en Shannon het stuk zouden spelen. Dat werd *Lacrimosa*.

Kwarttonen

'Louis schreef ineens kwarttonen. Dat is wel een puzzel waar je in thuis moet zijn. Het is een hele uitzoekerij want hij schrijft lange noten die gaan schuren, interfereren. Kwarttonen geven extra diepte. De intonatie is heel belangrijk. Als je een beetje moe wordt, kan je ook wat hoger worden en dan speel je al bijna een kwarttoon hoger. En je moet blijven op de toonhoogte waar je bent. Je hebt gauw de neiging om een stukje naar elkaar toe te schuiven want het interfereert.'

'Voor kwarttonen zijn er speciale grepen. Alleen in de laagte is het moeilijk om een goeie oplossing te vinden. Maar zodra je

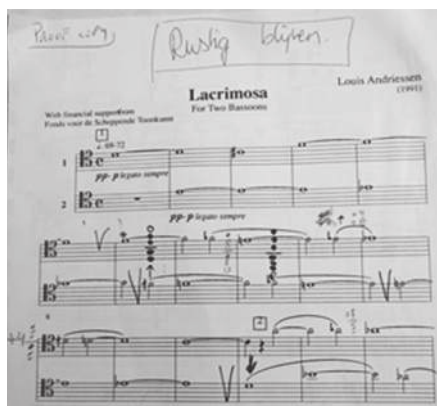
iets met kleppen kunt doen, zijn er voor vrijwel alle kwarttonen grepen. Dat is ook de makkelijkste manier om het stabiel te houden. Als je het met je embouchure zou gaan doen, dan gaat het zweven. Maar als je weet welke kleppen je er bij moet doen, dan zit je in de kern. In de partituur staan overal de grepen.'



Afbeelding 1

'Ik belde Shannon en heb gezegd dat ze kwarttonen in het bovenste octaaf moest gaan studeren. En ze moest lange noten studeren want het is heel zwaar. Het zijn twee stemmen. Er staat wel eerste en tweede stem maar het is eigenlijk allebei eerste stem. De een is niet belangrijker dan de ander.'

“Rustig blijven” (afbeelding 2). Als je adem niet goed zit dan ben je verloren. We hebben ook precies uitgezocht waar we konden ademen. Nooit samen ademen. Ook is in de partij aangegeven wie omslaat. De muziek stopt niet, het gaat maar door, er speelt altijd iemand.'



Afbeelding 2

Lacrimosa

Het Lacrimosa is een onderdeel van de klassiek R.K. mis. Het is het laatste deel van het Dies Irae, en in sommige Requiem's, zoals die van Mozart, is het Lacrimosa een apart onderdeel van de mis. In het Lacrimosa wordt God gevraagd de zondige mensen die uit de as herrijzen te ontzien en hen eeuwige rust te gunnen¹. De Latijnse tekst is deze²:

Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.
Amen.

En de Nederlandse vertaling:

Treurig die dag
Wanneer uit de as zal opstaan
een schuldige te veroordelen man.
HEER, heb medelijden met hem
Milde Heer Jezus,
gun hen de eeuwige rust.
Amen.

Op pagina 2 van de Donemus-uitgave van de partituur worden de beginregels als volgt weergegeven:



Louis Andriessen schrijft bij deze tekst 'dag van jammerklachten'. Het is niet bekend waarom hij dit thema heeft gekozen voor het fagottenduet. Zijn vader Hendrik Andriessen heeft veel muziek in deze sfeer geschreven.

Repetities en concerten

'Louis was bij de repetities met Shannon. Hij is er bijna altijd. Er kan bijna geen repetitie zijn zonder hem. Hij zat er graag bij en liet

zich graag horen. Hij was open en direct .. 'Margreet, wat doe je nou!' Ik kan daar goed tegen. We hebben eerst bij mij thuis veel gewerkt. Het is heel moeilijk. Als je zenuwachtig bent, kan je adem omhoog gaan en dan haal je de eindstreep niet. Je moet echt zorgen voor de intonatie, je moet je niet laten verleiden om naar elkaar toe te kruipen. En je moet ook niet in je oren de weg kwijtraken. Als je in de kwarttonen-wereld zit, dan wordt dat bijna de gewone wereld.' 'Er bestaan wel lijsten met vingerzettingen, maar op elke fagot werkt het anders. Net als bij multiphonics, ook daar zijn uitgaven van, maar als jij dat dan probeert .. jouw fagot .. mijn fagot .. wij klinken verschillend. We hebben toen een hele concertserie gehad zes of zeven concerten. En het werkte. Ik kan je niet zeggen hoe het werkte, maar er waren mensen die we konden zien zitten op de eerste rij bij wie de tranen over hun wangen biggelden. We raakten iets met de interferentie.'

E; die gaan schuren met de cis, dan bouwt het zich op en dan begint al in de eerste balk het geschuur met een f tegen een iets verhoogde f.'

'We speelden een keer met het ASKO een stuk van Berio - Rendering - met het Orkest van de 18e eeuw, op basis van de niet voltooide 10e symfonie van Schubert. ASKO speelde het op 440, het andere orkest op 430. Wat vrij vaak gebeurde is dat ASKO en Orkest van de 18e eeuw beide op 435 uitkwamen. Je corrigeert automatisch, je probeert met de stemming aansluiting te vinden. Het was geestig, heel moeilijk om de stemmingen uit elkaar te houden. Dit is ook één van de moeilijke dingen van Lacrimosa. Je probeert naadloos dezelfde noot over te nemen. Je moet echt wel in de kwarttonenwereld komen door het vaak te doen. Op een gegeven moment worden die stapjes logisch, net zoals nu voor ons een halve toon logisch is. Heel interessant.'



Louis Andriessen, Margreet Bongers, Shannon Peet. Foto: Co Broerse

Recensie

'Naar aanleiding van een concert in Paradiso met allerlei duo's, schreef Volkskrant-recensent Frits van der Waa dat het een interessante avond was maar dat het jammer was dat de fagotten zo ontzettend vals waren. Ik kwam 'm later tegen bij een concert en ik zei "Je miste gewoon een wereldpremière: Louis gebruikte voor het eerst kwarttonen. En in plaats van dat je je verdiept in het stuk zit je een beetje te blabla'en in de krant en ik vind dat ontzettend vervelend en een gemiste kans. Dus kom luisteren bij een volgend concert, met andere oren en schrijf een andere recensie." Dat heeft-ie nooit gedaan. Later hebben we het een keer in de Rode Hoed gespeeld; toen heb ik 'm nog apart uitgenodigd als kans om iets recht te zetten. Maar hij is niet gekomen.'

Writing to Vermeer

'Remko (Edelaar) heeft ook wel met

¹ <https://stinze-stiens.nl/event/duo-fagottissimo-in-pakhus-solo-stiens/>

² Bron: [nl.wikipedia.org/wiki/Lacrimosa_\(Requiem\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Lacrimosa_(Requiem))

Louis gesproken over opera's mét fagot. In *Writing to Vermeer* zát een fagot en een contrafagot. Dat heeft Remko voor elkaar gekregen. Want ook hij miste de fagotten i de stukken vn Andriessen. Louis was een beetje bang voor de fagot, denk ik, om die een plek te geven. Dat kon hij pas later doen, in *Writing to Vermeer*. En in *Theatre of the World* gaf Louis ons een heel mooie fagotpartij en ook nog een aparte contrafagotpartij. Hij heeft goed aan ons gedacht. Geweldig om te doen. We waren eindelijk geaccepteerd.'

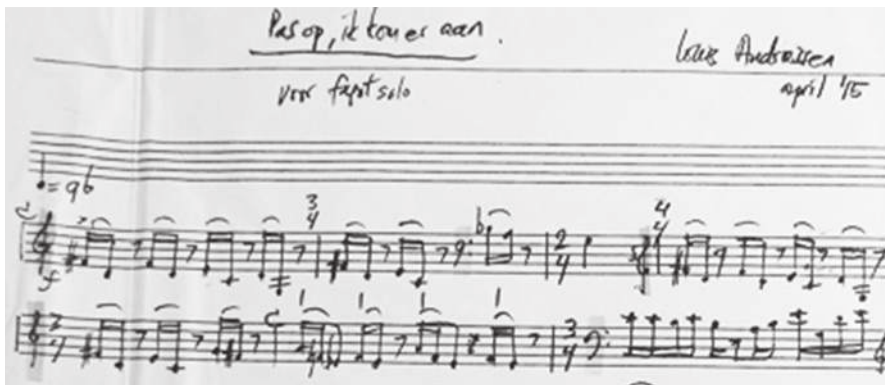
Pas op

'In 2015 schreef hij voor het Holland Festival – de actie Red de fagot – "Pas op, ik kom er aan" voor fagot solo. Het was een beetje lastig opgeschreven met vioolsleutel, klein stukje bassleutel, en weer vioolsleutel. Ik heb 'm gevraagd "Waarom doe je dat nou, want dat maakt het voor mij moeilijk; de vioolsleutel in de laagte komt weinig voor." Het zou gespeeld worden op het Holland Festival. Louis belde op .. "Hé, ga jij dit spelen? Kom maar even langs, dan kan ik horen wat je er van bakt." Dus ik ging naar hem toe; het is leuk om met componisten te praten over hun werk. Ik speelde het stukje,

elegant, liefdevol. Het is een beweeglijk stukje. "Margreet, nee echt, het is een jongetje op een stepje die niet meer kan remmen. Dat is het, het is niet elegant, het is: pás op, ik kom er áán!!" Zo was hij, pratend in metaforen, beeldend. En grappig dat hij zelfs bij zo'n stukje dat niet op een concertpodium wordt gespeeld, toch de vinger aan de pols wil houden en toch uitlegt waar het over gaat.

Tekstredactie: Dick Hanemaayer

Partituurfragment "Pas op, ik kom er aan"



Youtube:



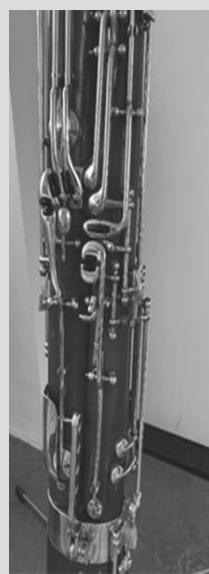
This Bassoon Bloopers Is The Most Relatable Snafu You'll See Today

ADVERTENTIE

Heckel fagot te koop

Het betreft een 12.8XX serie Heckel fagot met vele extra's (kleppen /rollers). Het instrument bezit een mooie egale, warme klank en projectie, heb er 25 jaar met veel succes en plezier professioneel op gefunctioneerd in mijn eigen orkest en vele andere Nederlandse orkesten. De fagot is ook zeer geschikt voor kamermuziek gezien de grote flexibiliteit. De foto's laten al veel zien, mocht je meer informatie willen, bel of mail gerust.

Maud van Daal
maudvandaal@live.nl
tel: 0621553063



“Hoe onbelangrijker je je riet maakt, hoe beter”

SUZANNE VAN BERKUM

Maarten Vonk ten voeten uit. Een gepassioneerde techneut met 40 jaar ervaring als fagotreparateur en met een wereldwijd netwerk. Door het contact met talloze professionals, amateurs en fagottenbouwers heeft Maarten in de loop der jaren een heel veelzijdig perspectief ontwikkeld van waaruit hij naar de fagot en naar de speler kijkt. ‘Je ziet de amateurs, de docenten, de top-musici. Je kent de bouwers, weet welke keuzes ze maken en waarom. Als je dat allemaal met elkaar in verband brengt, ontwikkel je een andere blik op de fagot en op het bespelen ervan.’

‘Eerst was ik fagottist, daarna reparateur en nu weet ik eigenlijk niet hoe ik het moet noemen. Uiteindelijk is alles wat ik in mijn atelier doe erop gericht om een ander beter te laten spelen, en reparatie is daarvan slechts een aspect’. Natuurlijk moet een fagot goed sluiten en moeten de kleppen met de veren goed functioneren, maar net zo belangrijk is bijvoorbeeld de ergonomie: hoe speel je zo effectief mogelijk met zo min mogelijk moeite en spanning? ‘Ik wil graag mijn kennis en ervaring delen, zodat anderen daar in hun speelplezier en speelgemak hun voordeel mee kunnen doen.’ Vanuit die gedachte is ook de publicatie van *Een mooie bundel, praktisch handboek voor fagot* in 2006 voortgekomen, toen Maarten inmiddels 25 jaar als fagotreparateur aan de gang was.

Hoe het begon

Als 18-jarige ging Maarten aan het werk als liftmonteur in de bouw. ‘Ik had een technische opleiding gehad. Ik was handig en had altijd al van alles lopen knutselen, dus dat was een logische keuze. Dat geknutsel had ik overigens niet van een vreemde: mijn vader beeldhouwde in zijn vrije tijd en was ook altijd met zijn handen bezig.’ De bouw beviel hem echter niet en Maarten maakte de overstap naar het conservatorium. ‘In Den Haag waren we in die tijd maar met twee studenten. Dus dat betekende heel veel spelen. Al die orkestprojecten en conservatoriumsembles waar fagotten voor nodig

waren, moesten wij immers spelen.’ Lachend voegt hij eraan toe: ‘Voor studeren was dan ook haast geen tijd.’ ‘De basis van het spelen

van een blaasinstrument leer je ook niet uit boeken. Het gaat om de blaasstechniek, niet om die zwarte bolletjes. Natuurlijk moet er gestudeerd worden, maar de essentie zit hem in het blazen en in hoe de ademsteun zich verhoudt tot de embouchurekracht (lipspanning).’

In het vierde jaar van zijn conservatoriumstudie kwam hij als leerlingfagottist (tegenwoordig meestal stageplek genoemd) bij de radio-orkesten terecht. Ruim twee jaar later werd Maarten als contrafagottist bij het Balletorkest aangenomen. Hij bleef naast zijn werk in het Balletorkest ook geregeld bij het Radio Filharmonisch Orkest spelen, bijvoorbeeld als 2e contrafagottist in de grote balletten van Stravinsky. Ook was hij in die periode contrafagottist van het Schönberg ensemble onder leiding van Reinbert de Leeuw. ‘Maar na 11 jaar in het Balletorkest was ik er klaar mee. Het orkest, met meestal niet zulk interessant repertoire en vaak middelmatige dirigenten, was ik een beetje zat en dat gekoppeld aan een jong gezin en steeds meer werk als fagotreparateur: het ging niet goed meer samen. In 1991 ben ik mij helemaal gaan toeleggen op het repareren, en sinds 1994 in – het voor zovelen bekende atelier aan de Spaarnestraat in – Amersfoort.’

Rieten

‘Rieten en het gedoe eromheen worden naar mijn idee vaak zwaar overgewaardeerd. Naar men zegt was het Jaap Stotijn, destijds hoofdvakdocent hobo aan het conservatorium in Den Haag, die de gevleugelde uitspraak deed: ‘Als je een topriet hebt, moet je het weggooien’. Oftewel: zoek niet naar superrieten – dan word je gek – maar leer



blazen op ieder riet. Natuurlijk moet een riet trillen, want zonder trilling is er geen geluid (immers: doordat het riet gaat trillen gaat ook de lucht trillen en ontstaat er een geluidsgolf en dus klank). En natuurlijk kan het allemaal veel gemakkelijker en mooier met een goed riet, maar met een slechte ademtechniek kun je niets. Met een middelmatig riet en een goede ademtechniek daarentegen, kun je in principe alles. De professional kan met een goede ademtechniek dan ook veel meer uit een fagot halen dan een amateur. In zo'n geval heeft een goed riet een absolute meerwaarde. Voor ‘DE’ (‘gemiddelde’) amateur ligt het anders: die wil spelen en juist niet teveel over rieten nadenken. Die wil gewoon een riet dat werkt (en liefst ook een leven lang mee gaat), zodat hij vrijuit kan spelen.

Door echter de focus op je riet te leggen, blaas je OP je riet de fagot IN. Dat is een blokkade. Probeer je daarom eens voor te stellen dat je niet IN je fagot blaast, maar UIT je fagot blaast. Dan ga je doorblazen en zal alles beter gaan klinken, dan wordt het zuiverder en steeds gemakkelijker om vol te houden, zonder dat je veel embouchurekracht nodig hebt.’ Bovendien, en laat dat een geruststelling zijn voor iedere fagottist die nu het gevoel krijgt dat fagotspelen de rest van zijn of haar leven alleen maar heel hard blazen zal betekenen: wanneer je de adem goed beheerst, kost het blazen (vrijwel) geen kracht meer. Het is dan techniek geworden.

Voor een goede blaasstechniek is het ook belangrijk dat de *inademing de ontspanning* wordt. Van nature is de uitademing ontspannend. Voor blazers is het echter juist andersom: inademing is loslaten en de

uitademing is actief. Wanneer we fagotspe-
len, willen we de lucht tijdens de uitademing
– tijdens het blazen dus – immers zoveel
mogelijk doseren. Daartoe spannen we het
middenrif aan, zodat we kunnen reguleren
hoe snel en met hoeveel druk we de lucht de
fagot inblazen, en zo controle hebben over
allerlei muzikale aspecten, zoals dynamiek
en frasering. Wanneer we door de lucht heen
zijn, willen we zo snel mogelijk inademen
om gauw weer verder te kunnen spelen. Dat
is dan het moment om het middenrif los
te laten, zodat de ademreflex zijn werk kan
doen en ervoor kan zorgen dat de longen in
een mum van tijd weer gevuld raken met
verse lucht.

Nu even terug naar die – onterechte –
focus op het riet. Maarten: ‘Stel je voor: de
fagotbouwer is jarenlang met veel kennis
van zaken en met tal van topfagottisten
om zich heen bezig om een zo goed mo-
gelijke fagot te bouwen. Hij maakt keuzes
in houtkwaliteit, droogtijd, wanddikte
(die onder meer ook de resonantie en de
toongatlengte van de fagot bepaalt), de
plaatsing, de diameter en de hoeken van
de toongaten, de afstelling van kleppen
enzovoorts. En dan kom jij – als fagottist –
met een te grote focus op je riet. Je zet te-
veel kracht op je riet, je vergeet te blazen
en daarmee ‘overrule’ je in feite je fagot.
Als je echter je riet kunt zien als de *generator*
van het geluid (in plaats van als een noodza-
kelijk, wispelturig stuk hout tussen jou en je
fagot), zul je inzien dat elke manipulatie van
je embouchure, dus alle kracht die je met je
lippen op je riet zet, een belemmering vormt
voor het trillen van het riet, waardoor de
fagot minder goed gaat klinken. Omgekeerd:
hoe meer je de fagot zijn gang laat gaan, hoe
beter de klank en tevens de stemming. Als
gevolg van teveel embouchuredruk wordt de
stemming namelijk te hoog. Ter compensatie
daarvan heb je dan een langer es nodig en
raak je geleidelijk aan steeds verder van huis.
Als iemand mij vraagt om een langer es,
gaan bij mij dan ook direct de alarmbellen
af’.

De docent

In tegenstelling tot de kwaliteit van een riet,
is de kwaliteit van de docent wél echt be-
langrijk voor iedereen die fagot leert spelen.
‘Ik zie grote verschillen in kwaliteit tussen
docenten. Hoe vaak ik niet heb meegemaakt
dat een klant voor reparatie of voor het pro-
beren van een nieuwe fagot bij mij in de zaak
kwam, en dan eigenlijk niet bleek te kunnen
blazen. Dan maakt de kwaliteit van de fagot
ook (bijna) niet uit en de conditie van het

instrument evenmin’. Ook het antwoord op
stemmingsproblemen is vaak heel gemak-
kelijk en in één woord te vangen: ‘BLAZEN!
Geef die fagot op z’n donder! Jij bent de
baas!’ Deze uitspraak van Maarten – of een
variatie erop – zal velen bekend voorkomen.
‘Maar het is echt waar het om gaat. Het is
toch zeker een blaasinstrument. Ik denk dat
sommige docenten echt meer op het blazen
moeten hameren in plaats van alleen mooi
spelen aan te leren. De theorie over buika-
demhaling is ook lang niet voor iedereen dui-
delijk. Een simpele aanwijzing als: ‘ruik diep
aan een bloem’ kan heel verhelderend zijn.
Dát is immers de ademsteun die je nodig
hebt en *daar* moet een docent in mijn ogen
de focus op leggen. Ook een professional
moet zichzelf van tijd tot tijd aan dat blazen
en die ademsteun blijven herinneren. Toen
ik contrafagot speelde bijvoorbeeld, was dat
voor mij ook een belangrijke les: ‘Hé, hij doet
het niet! Oh ja, even aan die bloem ruiken...
ja, dan zit het meteen weer goed.’

‘Het gaat niet alleen om welke vingers bij
welk bolletje in de notenbalk horen. Het
gaat er vooral om dat iemand leert blazen
en daarmee het volle potentieel van het
instrument leert benutten. Ik raad iedereen
aan om na een aantal jaar van docent te
wisselen, om zo weer een andere invalshoek
te krijgen en dingen op een andere manier
geformuleerd te krijgen, waardoor iets dat
eerder nog abstract bleef dan misschien wel
duidelijk wordt, omdat het op een andere
plaats je hersenen binnenkomt.’

‘Daarnaast vind ik dat iedere fagottist, en
zeker de docenten, het een en ander moeten
weten over hoe een fagot werkt. En dan dus
niet alleen wat de invloed van een es en een
riet zijn op het gehele instrument, maar bij-
voorbeeld ook over wat de oorzaken kunnen
zijn van klank- en stemmingsproblemen
wanneer die wel in de fagot liggen. Als de
midden A kraakt bijvoorbeeld, is vaak het
gaatje in de es verstopt of te klein. En als de D
instabiel is, kan dat betekenen dat de G-klep,
onderaan het onderstuk, te ver openstaat. Ik
vind het verbazingwekkend dat fagottechniek
(en voor andere instrumenten vergelijkbare
vakken) niet als vak aan het conservatorium
gegeven wordt. Een paar sessies hierover
aan het begin van de studie zou al van grote
waarde kunnen zijn. Voor de student zelf, en
voor diens toekomstige leerlingen.’

Ontwikkelingen

Gedurende 40 jaar fagotten repareren kom
je nogal wat tegen. Er is weinig inbeel-
dingsvermogen voor nodig om je dat voor
te kunnen stellen. ‘Als kleine zelfstandige
stond ik er anders in dan nu. Je hoeft niet

altijd aardig gevonden te worden, je moet
ook jezelf durven blijven. Langzamerhand
ben ik daar gemakkelijker in geworden’. Een
heel mooi aspect van die jarenlange, zo
actieve betrokkenheid bij de fagotwereld is
ook, dat Maarten toptalenten ziet opgroeien
en hen decennialang meemaakt: ‘Bram
van Sambeek en Joost Bosdijk bijvoorbeeld:
als die jongens – van een jaar of 18 – bij mij
essen kwamen proberen, en deden wie het
hardst kon: nou, dan moest ik alle ramen en
deuren dichtdoen, zó hard ging dat! Bram zei
mij toen, dat zij een Haagse school wilden
starten met een heel groot fagotgeluid.’

Nu is Maarten aan het afbouwen. ‘We willen
ook eens een keer echt weg kunnen. Gewoon
zes weken met de caravan naar Scandinavië.

De webshop weerhoudt ons daar nu nog
van: mensen willen namelijk meestal niet
zes weken op hun rieten wachten.’

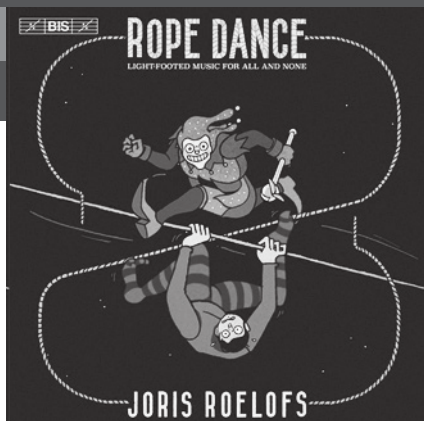
De afgelopen jaren heeft Maarten veel van
zijn kennis en ervaring op het gebied van
fagottenreparatie ook aan anderen over-
gedragen. Bijvoorbeeld aan Yasmin Sollie,
gevestigd in Leeuwarden, en aan Bert Snie-
kers, één van de instrumentenreparateurs
van de Muziekcentrale Adams in Ittervoort.
Fagotreparateur word je immers ook niet uit
de boeken.

Het is een vak dat je leert door het te doen.
Door dingen uit te durven proberen, logisch
na te blijven denken, nauwkeurig te kijken en
te sleutelen en steeds ervaringen en kennis
uit te wisselen met fagottisten, fagotbou-
wers en andere reparateurs. Of Maarten ooit
helemaal zal stoppen? ‘Zolang ik niet dood
ben, kan ik fagotten repareren, maar wel op
een heel laag pitje, want er zijn nog meer
dingen die ik wil doen.’

Tip om zelf je fagot te controleren op lekkage

Je kunt zelf je fagot controleren op lekkage.
Dat doe je door het uiteinde van een
van de fagotdelen luchtdicht af te sluiten,
bijvoorbeeld met behulp van een speciale
rubberen kurk, en er vervolgens vanaf het
andere uiteinde in te blazen. Met de hand
die je vrij hebt, kun je dan controleren of
alle kleppen goed sluiten. Als je zo zelf weet
welke klep lekt, hoeft je niet per se naar een
gespecialiseerde fagotreparateur, maar kan
bijvoorbeeld ook een saxofoonreparateur
het probleem verhelpen.

*Een mooie bundel, praktisch handboek
voor fagot (2006) Verkrijgbaar bij
Maarten Vonk – www.fagot.nl*



CD-RECENSIE

Rope Dance

Bezetting:

Joris Roelofs klarinet, basklarinet; **Bram van Sambeek** fagot; **Bram de Looze** piano; **Clemens van der Feen** contrabas; **Martijn Vink** drums

Opgenomen: januari 2020, Muziekcentrum van de Omroep, Hilversum

Uitgebracht: mei 2021

Label: BIS

Aantal stukken: 12

Tijdsduur: 52'06

Website: jorisroelofs.com - bis.se

door: Cyriel Pluimakers

Klarinettist Joris Roelofs (1984) heeft zich ontwikkeld tot een rasechte experimentator en een componist van formaat. Spraakmakend waren zijn producties met het Jazz Orchestra of the Concertgebouw en van bijzonder hoog niveau was het resultaat van de compositieopdracht die hij in 2016 kreeg van het North Sea Jazz Festival. Hiervoor schreef hij een suite die nu op het Zweedse BIS label is uitgebracht.

Roelofs treedt aan met fagottist Bram van Sambeek, pianist Bram de Looze, contrabassist Clemens van der Feen en drummer Martijn Vink. De fagot is zelden in de jazz te horen, maar zorgt met zijn knorrende geluid

altijd voor een verrassende dimensie. Ook is het verfrissend dat Roelofs ervoor kiest om geen gebruik te maken van elektronica, een middel dat niet altijd leidt tot de meest verheffende artistieke uitingen. De componist wil uitdrukkelijk een akoestisch landschap creëren.

Dialogoog

Inspiratiebron voor 'Rope Dance' vormt Friedrich Nietzsche's parabel van de mens als koorddanser uit 'Also Sprach Zarathustra'. De mens wordt pas vrij in de dans en wat is een kunstenaar meer dan een koorddanser? Roelofs voert in zijn composities een voortdurende dialoog met fagottist Van Sambeek. Als hij op zijn basklarinet een muzikale frase poneert, biedt de fagot telkens een soort weerbarstig tegengewicht. Meer dan eens doet de muziek denken aan de experimenten van de Amerikaan Raymond Scott (1908-1994) die in zijn werk al vroeg jazz en klassiek wist te combineren. Muziek die vaak gebruikt werd als versterkend element bij cartoon movies als 'Bugs Bunny', 'Porky Pig' en 'Daffy Duck'.

Ironisch

Het curieuze geluid van de fagot benadrukt het ironische karakter van de suite. Iets wat ook tot uiting komt in titels als 'Beware the

Buffoon', 'Sweet Superman', 'Are Your Feet Light Enough?', 'The Master Can't Dance' en 'The Laughing Child'. 'Rope Dance' vormt een zorgvuldig opgebouwd geheel van twaalf miniatuurcomposities, die een uitstekend beeld geven van de capaciteiten van Roelofs. De muziek klinkt spannend en schoon, met fraai tegenspel van de fagot en een alert opererende ritmesectie. De Belg De Looze bewijst wederom een van de meest avontuurlijke pianisten van West-Europa te zijn.

Meesterstuk

Nergens wordt de muziek te druk of rommelig: ondanks de nodige klankexperimenten blijft het geluid van de blazers doorzichtig en prima te volgen. Transparantie vormt een wezenlijk uitgangspunt. De capaciteiten van Roelofs als klarinettist en basklarinettist lijken zonder limiet, maar met de vergelijkbare capaciteiten van fagottist Van Sambeek in de frontline heeft hij zijn ideale muzikale partner gevonden. Met 'Rope Dance' heeft hij een meesterstuk afgeleverd, een stijlvoorbeeld voor de muziek van morgen!

Met toestemming overgenomen uit Jazzenzo jazz magazine (<http://www.jazzenzo.nl/?e=4698>).

ADVERTENTIE

Hallo,

Ik ben mijn huis aan het opruimen en wil mijn lp klassieke muziek ook wegdoen. Heb daar ca 20 langspeelplaten met alleen fagot muziek (fagotconcerten met name).

Hebben jullie interesse om die over te nemen? Het is gratis.

Ik hoor het wel.

Luud Paulissen
Apeldoorn
tel. 06-25167626

Bassoons for Future

Internationaal fagotfestival

Maastricht

T E R U G B L I K

Van 28 tot en met 31 oktober was het conservatorium van Maastricht even omgetoverd tot fagottistenbolwerk. Jong en oud, beginner en professional, van Maastrichtenaars tot overgevlogen vanuit de Verenigde Staten, bouwers en bezoekers: meer dan 170 betrokkenen maakten deel uit van een veelzijdig, dynamisch festival waarin de fagot in zijn al zijn facetten te zien en te horen was.

In de centrale hal en op de vides op de 1e en 2e verdieping stonden tientallen gloednieuwe instrumenten uitgestald, werden essen en rietenmachines tentoongesteld en uitgetprobeerd. Vanuit vele lokalen klonken non-stop fagotklanken: ensemblespel, masterclasses, inspelen voor de concoursen, workshops; het kon van alles zijn. In de grote Willem Hijstekzaal van het Maastrichtse Conservatorium was een vrijwel ononderbroken programma gaande: de verschillende rondes van het concours voor professionele fagottisten, het concours voor amateurfagottisten, optredens door jazzfagottist Paul Hanson en diens begeleidende band, contrafagottist Elias Agsteribbe, barokfagottist Andrew Burn, artiesten van verschillende fagotbouwers, het Phenix Fagottenkwartet en de wereldpremière van *Flarden* (voor 16-stemmig fagotensemble) vonden er plaats.

Ook buiten de muren van het conservatorium waren delen van het festival bij te wonen: op donderdagmiddag 28 oktober speelden vijf musici en een acteur in Centre Céramique Hans en Grietje voor belangstellende kinderen uit de regio. Vrijdagavond speelde Rietkwintet Calefax het programma *Fantastische muziek* in de St. Martinuskerk en op de zaterdagavond verzorgden Bram van Sambeek en pianist Hans Eijssackers in de St. Janskerk een op het allerlaatste moment nog volledig omgegooid programma, daar contrabassist Rick Stotijn geveld was door flinke griep. Assistant professor of *Global Environmental Governance* Rak Kim, verbonden aan het Copernicus Instituut

voor duurzame ontwikkeling van de Universiteit Utrecht, was Bram en Hans deze zaterdagavond voorgegaan op het podium van de St. Janskerk en legde met zijn lezing *Music for sustainability* de verbinding tussen muziek en duurzaamheid.

Het centrale festivalthema *duurzaamheid* dook ook in diverse andere vormen op tijdens het vierdaagse festival. Onder meer met de linnen tassen die iedere festivalmedewerker en -deelnemer bij binnenkomst ontving, met de workshops over duurzaam fagotonderhoud, met de ruilhandel van tweedehands bladmuziek en met de achterliggende ideeën voor de opdrachtcomposities *Oxygen* en *Het Kastanjespel* werd eveneens gerefereerd aan het thema dat ook gezorgd had voor de naam *Bassoons for Future*, verwijzend naar de wereldwijde beweging voor duurzaamheid *Fridays for Future*.

Hieronder volgt een verdere terugblik op het festival per programmaonderdeel.

Concoursen

Bassoons for Future omvatte onder andere een concours voor professionele fagottisten en een concours voor amateurfagottisten. De jury van de concoursen bestond uit: Thomas Oltheten (juryvoorzitter), Ronald Karten, Pauline Oostenrijk, Albrecht Holder, Marije van der Ende, József Auer en Maurice Wiche.

De componisten Max Knigge en Rietke Hölscher hadden van het Fagotnetwerk de opdracht gekregen om voor respectievelijk het concours voor professionele fagottisten en het concours voor amateurfagottisten een werk te componeren waarmee de deelnemers aan de concoursen konden laten horen wat ze op muzikaal en technisch gebied in hun mars hadden. Deze compositieopdrachten hebben geresulteerd in *Het Kastanjespel*, het door Max Knigge gecomponeerde werk voor de professionals en conservatoriumstudenten, en *Oxygen*,

het door Rietke Hölscher voor drie verschillende speelniveaus geschreven werk voor amateurfagottisten.

De volgende deelnemers aan de concoursen zijn in de prijzen gevallen:

CONCOURS VOOR AMATEURFAGOTTISTEN

- 1e prijs – Yenthe Muffels
- 2e prijs – Roos Vondenhoff
- 3e prijs – Emma Vondenhoff

De Donemusprijs, voor de beste vertolking van een hedendaags werk, ging naar Mike van Gils.

CONCOURS VOOR PROFESSIONELE FAGOTTISTEN

- 1e prijs – Antonio Azzolini
- 2e prijs – Simon Dallmeier
- 3e prijs – Thomas Dulfer

Ook verschillende andere prijzen werden aan de bovenstaande 1e, 2e en 3e prijswinnaars van de beide concoursen uitgereikt. Het volledige overzicht van de uitgereikte prijzen is te vinden op de website van *Bassoons for Future*: www.bassoonsforfuture.nl.

Concerten

Tijdens het festival vonden diverse concerten plaats, waarbij de fagot steeds op een andere manier belicht werd of in een andere context te horen was.

Op het concertprogramma van *Bassoons for Future* stonden:

- Familieconcerten *Hans en Grietje*;
- Een optreden door jazzfagottist Paul Hanson met de band *Vinnie Vibes*;
- Een recital door contrafagottist Elias Agsteribbe, begeleid door een strijkwintet met musici van Philharmonie ZuidNederland;
- Een volledig aan Telemann gewijd recital door barokfagottist Andrew Burn;
- *Palpitations*, een recital door Thomas Dulfer met fagot en elektronica;



SUZANNE VAN BERKUM

- Een concert door Rietkwintet Calefax met op het programma *Fantastische muziek*;
- Een recital door Andrea Cellacchi, die als Moosmann-artiest op het allerlaatste moment als vervanger van Stefano Canuti bij het festival betrokken was;
- Een recital door Leitzinger-artiesten Jos Lammerse en Freek Sluijs, met op onder meer de wereldpremière van *Aulos* voor twee fagotten van de hand van Henk de Vlieger;
- Een concert door Bram van Sambeek en pianist Hans Eijsackers;
- Een zondagochtendconcert door het Vlaamse Phenix Fagottenkwartet;
- Een optreden door het Groot Fagot-Ensemble, het gelegenheidsensembles bestaande uit bijna 30 fagottisten (onder wie vier contrafagottisten) die onder leiding van Janneke Boonstra het eerste deel van de *Phantasmagorischer Tanz* van Näther en *Finlandia* van de componist Sibelius uitvoerden;
- De wereldpremière van *Flarden*, het voor 16-stemmig fagotensemble door Rietke Hölscher gecomponeerde werk, dat bij deze bijzondere gelegenheid onder leiding stond van Antoine Janssen.
- Improvisatie en grafische partituren, door altviolist Oene van Geel;
- Omgaan met podiumangst, door violiste Tiziana Pintus;
- Effectief studeren, door fluitiste Wieke Karsten;
- Versieringen in de barok en de klassieke periode, door Andrew Burn;
- Workshops voor basisschoolleerlingen en middelbare scholieren door Annet Karsten en Hannah de Vos-Beckers;
- Muziek en genezing door medicus Erik Heineman;
- *Music for sustainability* door assistant professor Rak Kim.

Ensemblespel

Op elk van de festivaldagen werd in de meest uiteenlopende formaties door fagottisten samengespeeld. Zo was er ensemblespel in trio's en kwartetten, onder leiding van de fagottisten Janneke Boonstra, Inge Peters, Jolanda Wolters en Wim van Volsem, en tevens onder leiding van Calefax-musici Jelte Althuis, Maria du Toit, Oliver Boekhoorn en Raaf Hekkema. Naast dit kleinschalige ensemblespel werd in kleinere en grotere formaties door het Groot Fagot Ensemble gerepeteerd en studeerde Antoine Janssen met 16 gevorderde spelers Hölschers 16-fagotstemmige werk *Flarden* in.

Exposanten

Vanuit binnen- en buitenland was een aanzienlijk aantal fagotbouwers en andere exposanten naar Maastricht afgereisd om tijdens het fagotfestival hun instrumenten, essen, rieten, standaards, andere toebehoren en gereedschappen tentoon te stellen en eenieder die nieuwsgierig of in grotere mate dan dat geïnteresseerd was, de kans te geven van alles te proberen en te vergelijken. De aanwezige fagotbouwers waren: Moosmann, Leitzinger, Wolf, Walter en Mönning&Adler. tevens waren Tutti Fagotti, Maarten Vonk, Reed Machines, Geert Brouwers (essen) en Gijs van Leeuwen (Wood-WindDesign) als exposanten aanwezig of vertegenwoordigd. Hoofdsponsor van *Bassoons for Future* Adams Musical Instruments mocht natuurlijk niet ontbreken en was goed vertegenwoordigd met instrumenten, accessoires en op één van de dagen ook de fagotreparateur van Adams.

Vier dagen lang gonsden de gangen, zalen en lokalen van het conservatorium van Maastricht van de fagotklanken. Een warm weerzien voor veel professionals en exposanten, een tot dan toe veelal ongekende onderdompeling in het wereldje van de

fagot voor de meeste deelnemers en bezoekers, een heel prettige samenwerking met het Conservatorium Maastricht en bovenal een fantastische sfeer maakten *Bassoons for Future* tot vier heel gedenkwaardige dagen waar de organisatie met veel plezier op terugkijkt.

Iedereen die het festival mede mogelijk gemaakt heeft door er als medewerker, als deelnemer, als vrijwilliger, als exposant en/of als bezoeker bij betrokken te geweest zijn, door het bieden van steun in financiële of in andere vorm, bijvoorbeeld door het maken van vertalingen, het maken van foto's, het maken van opnames, het verzorgen van de vormgeving, het zorgen voor publiciteit, het inrichten en onderhouden van de website of het faciliteren van materialen: veel dank voor je bijdrage aan *Bassoons for Future* en daarmee aan de *Future for Bassoons*!

Zo'n grote, multiculturele fagotfamilie, dat had de stad Maastricht vast nog nooit meegemaakt. Als docent was het voor mij dubbel genieten: voor de aanwezige leerlingen ging een nieuwe wereld open en zelf vond ik het een fijn weerzien met de vele collega's en standhouders. Vier dagen kon je in het conservatorium instrumenten en machines testen, ervaringen opdoen tijdens de vele workshops en masterclasses en genieten van de meest uiteenlopende concerten. Hartverwarmend was de sfeer die met de dag zo mogelijk nog beter werd, en de organisatie en vele vrijwilligers die het drukke programma in goede banen wisten te leiden.

Ik mocht mijn steentje bijdragen als kersverse adviseur bij Muziekcentrale Adams, docent bij de workshop ensemblespel en al musicerend als één van de 16 fagottisten tijdens de première van *Flarden*. En niet te vergeten: als trotse leerkracht van Yenthe Muffels, die tijdens het concours voor amateurfagottisten de eerste prijs in de wacht sleepte! Het plichtwerk 'Kastanjespel' voor het concours voor professionele fagottisten was tevens een fijne ontdekking. Samen met de vrienden van Blazersensemble Zuijderwind mocht ik deze nieuwe creatie van Max Knigge voorbereiden.

Muzikale pareltjes, vernieuwende technieken, goed voorbereide muzikanten, warme babbels en een goede pint om de dag af te sluiten. Na afloop leek iedereen het over een ding eens: het vierdaagse fagotfestival *Bassoons for Future* was een waar succes!

Inge Peters

Masterclasses

Op vrijdag 29 en zaterdag 30 oktober gaven diverse gerenommeerde fagottisten masterclasses aan professionals, amateurfagottisten en conservatoriumstudenten. De masterclassdocenten waren: Alban Wesly, Renée Knigge, Jos Lammerse, Andrea Cellacchi, Helma van den Brink, Filip Neyens, Wouter Verschuren en Pieter Nuytten.

Workshops en lezingen

Gedurende het festival werden voor een ieder die daar belangstelling voor had workshops en lezingen gegeven over uiteenlopende, maar tot op zekere hoogte steeds fagot- of in ieder geval muziekgerelateerde onderwerpen. De volgende workshops en lezingen hebben tijdens het festival plaatsgevonden:

- Hedendaagse speeltechnieken, door Alban Wesly;
- Fagot en elektronica, door Thomas Dulfer;
- Duurzaam fagotonderhoud, door Maarten Vonk;
- Duurzame rieten en gereedschappen, door Freek Sluijs;
- Houding en ergonomie, door Janneke Boonstra;
- Warming-ups, door Suzanne van Berkum;
- Spelen van een tablet, door Thomas Dulfer;



Conservatorium Maastricht trappenhuis



Jazz-fagottist Paul Hanson en The Polestar Project



Optreden Thomas Dulfer (fagot en elektronica)



Optreden Elias Agsteribbe met strijkkwartet (leden van Philharmonie ZuidNederland)



Concert Andrea Cellacchi



Optreden Jos Lammerse (Leitzinger Artiest) en Freek Sluijs

BASSOONS FOR FUTURE – de ambitieuze titel van ons Fagotfestival

VERA DALM

En er was zeker veel *future* aanwezig, denk aan de 13 jarige tweeling die bij het amateurconcours hoge ogen scoorden.

Maar ook aan de praktische invulling van *future* was gedacht; de lunch vegetarisch en deels biologisch gecaterd. En *future* kreeg een mooie inhoudelijke invulling door de lezing van Rak Kim van de Universiteit van Utrecht in de kerk op het Vrijthof. In die sfeervolle ambiance nam Rak ons mee in het verhaal van aarde die aan alle kanten zijn grenzen bereikt. Een verhaal wat we allemaal kennen, maar goed om dat in beelden weer te zien. Een somber verhaal, met de boodschap dat *'if we proceed on this path, we will likely experience a sudden collapse of our societies and ecosystems in the not so distant future.'*

De vraag is of je als musicus invloed hebt op die grote processen van klimaatverandering en verlies van biodiversiteit. Of er straks nog wel hout is voor onze fagotten, dat klinkt nou niet bepaald als een urgent levensprobleem. Maar Rak slaagde er in om een mooie verbinding te leggen met muziek als middel om met elkaar de wereldproblemen wel te lijf te kunnen gaan.

Hij observeerde dat een groot deel van de problemen als onderliggende oorzaak heeft dat mensen zich niet meer verbonden voelen. Niet met elkaar, niet met de wereld om hen heen, niet met de natuur. Dat verklaart waarom we afval achteloos weggooien of onze leefomgeving laten vervuilen waar we bij staan. Met verbinding komt verantwoordelijkheid, en dat is wat we nodig hebben.

Naast verbinding hebben we veerkracht nodig. Systemen die veerkrachtig zijn, kunnen veel hebben, kunnen zich weer beter herstellen na tegenslagen. Dit geldt voor een bos als ecosysteem, maar ook voor een groep mensen die na bijvoorbeeld een grote overstroming samen weer opkrabbelt. Wat helpt om veerkracht te vergroten? Verbinding tussen mensen!

En daar zijn we gekomen bij de rol van muziek. Uit heel veel onderzoek blijkt dat muziek maken en luisteren verbinding tussen mensen geeft. Je voelt je verwant met mensen die dezelfde muziek maken of ervan houden, je zit zelf beter in je vel als je muziek maakt of luistert, en je leert omgaan met verschillen. Ook helpt muziek je bij het opnemen van nieuwe informatie. Of bij het omgaan met emoties.



Foto: Mw. Kim

Er zijn dus heel veel aspecten van muziek die zorgen voor verbinding en het vergoten van onze veerkracht. Denk maar eens aan al die projecten die we online voorbij zagen komen in de tijden van de eerste lockdown. De wereld stond even stil, maar we vonden samen manieren om de muziek door te laten gaan en ons online toch met elkaar verbonden te voelen.

En zelf merkte ik onlangs dat muziek ook kan helpen bij het invoelbaar maken van zaken die nog niet zo zichtbaar zijn. Enorm onder de indruk was ik van de uitvoering 'Uncertain four Seasons' van Nadia Wijzenbeek met het Radio Filharmonisch Orkest. Hoe klinken Vivaldi's 4 Jaargetijden in 2050? Het stuk grijpt je echt aan, luister terug via NPO Radio 4.

Terug naar de mooie Janskerk in Maastricht, waar Rak Kim ons duidelijk maakte dat we als musici de taak hebben om de change agents te zijn die de wereld nodig heeft. Gebruik muziek om je stem te laten horen, om je verbonden met elkaar en met je omgeving te voelen. Dan kunnen we die immense wereldproblemen beter samen aan.



Workshop Nieuwe speeltechnieken, Alban Wesly



Recital Andrew Burn



Essen Geert Brouwers



Rietkwintet Calefax



Lezing Houding en ergonomie door Janneke Boonstra



Workshop Duurzame rieten en gereedschappen door Freek Sluijs



Avondconcert door Bram van Sambeek en Hans Eijssackers



Masterclass Wouter Verschuren

W I M D E R K S E N

Een concours in roes beleven

C O L U M N

Wat was het bijzonder om het fagotfestival in Maastricht bij te wonen! Al moet ik eerlijk zeggen dat ik bij toeval een heel eenzijdig beeld heb gekregen. Ik was gevraagd om als spreekstalmeester op te treden bij het concours en bij de recitals in de grote zaal. Al die prachtige workshops en masterclasses zijn aan me voorbij gegaan. Er is geen reden om daarover te klagen, omdat het een heel bijzondere ervaring was om vier dagen in die grote zaal te wonen. Ik geloof dat ik 's nachts ergens anders sliep.

De finalisten zullen zo'n concours in een roes doormaken. Maar dat geldt niet minder voor een jury die vier dagen luistert en vergadert en voor zo'n spreekstalmeester, die gaandeweg de zaal voller ziet worden. Want ook dat valt op: de eerste dag zit er nagenoeg niemand in de zaal als zes fagottisten hun voorrondes spelen. Pas bij de finale zit de zaal vol. Eigenlijk is dat jammer voor de deelnemers, maar ook voor het publiek. Want er viel ook op de eerste dag al veel te genieten. Duurde het festival misschien één dag te lang en was het programma misschien ook iets te vol?

Daar kan je tegenin brengen dat vier dagen voor het concours zeker nodig waren geweest als er meer deelnemers waren

geweest. Zowel professionele deelnemers als amateur-deelnemers. Het verbaasde me dat er uiteindelijk maar zes professionals hadden ingeschreven. Het waren er eerst negen, toen acht, en toen we begonnen waren er nog zes overgebleven. Waarom werden niet alle conservatoriumstudenten uit heel Nederland door hun leraren verplicht om deel te nemen? Of heeft het festival door die combinatie van prof's en amateurs misschien voor de echte professionals toch te weinig gewicht?

Het bijzondere van een roes is dat in korte tijd een hele eigen leefwereld ontstaat. Hoe mooi om te zien hoe de finalisten op zondag met elkaar omgingen, alsof ze elkaar al jaren kenden. Hoe rommelig was daarentegen het begin. Die Amerikaan, wiens optreden nog een half uur moest worden uitgesteld omdat zijn vliegtuig een half uur vertraging had. De uiteindelijke winnaar, Antonio Azzolini zat overigens ook nog vlak voor zijn eerste optreden ergens in een bus. En dan praat ik nog niet over de toestand waarin ik de zaal een kwartier voor het begin van de voorrondes aantrof.

Het was overigens niet zo dat de deelnemers alleen maar beter gingen spelen tijdens het concours. Ja zeker, bijna alle

deelnemers moesten nog erg wennen in de voorrondes. Twee deelnemers hebben die voorronde zelfs niet eens overleefd. Ook niet die Amerikaan die een half uur te laat was. Maar in de halve finale was het een lust voor het oor. Geweldig niveau van de vier overblijvende deelnemers. Uiteindelijk mochten er drie door naar de finale. In de finale zelf hoorde je de spanning en de vermoeidheid en werd het niveau van de halve finale niet altijd meer bereikt. Het was inmiddels ook een zeer volwaardig programma dat de finalisten ten gehore moesten brengen.

En als dan na lang wachten de jury een beslissing heeft genomen en de laatste handen zijn geschud stort je in de auto omdat er morgen weer gewerkt moet worden. En dan zoemen de hoogtepunten van het concours nog door je hoofd. Voor iedereen zullen die anders zijn. Maar ik zal toch niet gauw vergeten hoe Thomas Dulfer Fagelund speelde en hoe onze winnaar Antonio Azzolini de sonate van Vivaldi liet klinken. Als je dat niveau hoorde, moet het toch een grote eer zijn om dit concours te mogen winnen.



Masterclass Helma van den Brink



Phenix Fagottenkwartet

BfF – juryleden József Auer

ELLEN KRUIHOF

“Mensen vragen me weleens of ik van mijn hobby mijn beroep heb gemaakt. Neel! Mijn hobby is wijnmaken, mijn passie is fagot spelen.” Deze uitspraak van József Auer verklaart waarom ik op het Whatsapp-fotootje een man met een glas wijn midden in een wijngaard zie staan. In het gesprek dat we hebben draait het vrijwel uitsluitend om de passie.

Loopbaan

József Auer werd geboren in Hongarije. Op zijn zesde begon hij met zingen in een kinderkoor, ging vervolgens over op viool en later op dwarsfluit. Hij wisselde deze in voor fagot toen hij op zijn 14e een keer op dit instrument had gespeeld van een vriendje. De docent was ondertussen binnengekomen en die hoorde de klik. Zelf zegt Auer ook dat het met de fagot vanaf het begin goed ging.

“In Boedapest heeft de Franz Liszt Muziekacademie een van de mooiste art-deco zalen ter wereld, waarin ik als jonge koorknaap al opgetreden heb. Ik heb duidelijk aanvoeld dat ik hier wat te doen heb. Hier wilde ik later muziek spelen, dat was een enorme motivatie.”

Dat het gelukt is, mag blijken uit het feit dat hij vanaf zijn 17e orkestbanen heeft gehad. Ruim 40 jaar geleden begon hij als 2e-/contrafagottist bij de Nationale Opera in Boedapest.

Tijdens zijn studentenjaren, we hebben het over de jaren 80, werd Oude Muziek hoe langer hoe meer op zo authentiek mogelijke instrumenten uitgevoerd. Auer heeft op een historisch instrument uit het instrumentenmuseum gespeeld. In die tijd had hij les van de grootheid Milan Turkovič, zowel voor barokfagot als modern.

Auer kreeg een beurs om verder te studeren in Oostenrijk, maar die werd op de laatste nipper omgezet naar een beurs in Brussel. De eigenlijke plek in Salzburg ging naar een dochter van een partijbonds “hoe dat ging in die jaren”.

Het plan was vanuit België barokfagot te gaan studeren in Den Haag, maar door een onverwachte wending, een aanstelling in de opera van Gent, gingen deze plannen niet door. Daarna spelde Auer nog vier jaar in De Filharmonie van Antwerpen waar zijn interesse werd gewekt voor het Brabants Orkest dankzij een solistisch samenwerking met de

toenmalige chefdirigent, Àrpád Joo. Hierna kreeg Auer een uitnodiging voor de functie van solo-fagottist van Het Brabants Orkest, inmiddels Philharmonie Zuidnederland, waar hij al ruim 25 jaar speelt.

Rol van de fagot

Tot en met de 18e eeuw had de fagot een eigen rol in orkestliteratuur, die in de 19e eeuw min of meer verloren ging vanwege het anders en luider geworden klankideaal. Als een fagot dan toch hoorbaar bleek, was de klank vaak minder mooi geworden. Het kon niet meekomen in de dynamiek. “Kijk, een fagot kan niet zo sterk als een hoorn of trombone en niet zo superzacht als een klarinet.” Ook ervaart Auer het als een gemis dat de de broer van onze instrumenten, de basson (Franse fagot), aan terrein verliest, juist omdat de basson een verrijking van de klankkleur betekent. Hij heeft het instrument geprobeerd, maar vindt het een technisch wezenlijk ander instrument dan de Duitse fagot.

Wat orkesten betreft zegt hij dat de speelwijzen en klankkleuren van de fagot meer op elkaar zijn gaan lijken, zeker vergeleken met de jaren 60-70.

We hebben het kort over de rol van de fagot in een harmonie-orkest, de achtergrond van veel leerlingen. Auer merkt erover op dat hij het symfonie-orkest de meer natuurlijke habitat vindt voor de fagot.

Duo fagot en harp

De vrouw van Auer is de harpiste An Van den Borre, samen vormen ze het duo Harfago. Enige tijd geleden maakten ze een cd, gevuld met arrangementen van bekende melodieën, zoals De Zwaan uit Carnaval des Animaux van Saint-Saëns of Träumerei van Schumann. De arrangementen zijn vooral van eigen hand. Auer vertelt: “Men zegt dat het de ultieme relatietest is om samen met je partner een duo te vormen. Zij kwam af en toe met een rood potlood om de arrangeerfouten te verbeteren, maar verder liep de samenwerking best goed.” Er is een tweede cd in de maak, met daarop naast arrangementen ook een paar Franse werken die origineel voor de combinatie zijn.

Het spelen met harp leverde nieuwe inzichten op over werken voor fagot en piano. Sommige werken, zoals die van Koechlin of Hindemith, zijn prima met harp te spelen,



Foto Simon van Boxtel

omdat ze niet al te pianistisch geschreven zijn. Het voetenwerk dat bij het wisselen van pedaalstanden nodig is, drukt het tempo bij het samenspel. Aan de andere kant leverde het ook inzichten op wat betreft tempo-keuze in het algemeen: “De meeste mensen spelen bijvoorbeeld het tweede deel van de Saint-Saëns Sonate, je kent dat wel (hij zingt), te snel. Dan hoor je de registerwisselingen helemaal niet.” Het grote voordeel van spelen met een harp in vergelijking tot een piano, is dat de fagot niet ten onder gaat in de boventonen en volume van de piano.

Verhalen vertellen

Een fagot mag dan relatief beperkt zijn wat betreft dynamiek, maar het instrument heeft een groot palet aan klankkleur. Auer stelt dat de fagot niet de grote primadonna in een orkest is, zoals de fluit of hobo. Het valt minder op en is eerder als een éminence grise te beschouwen. “Toch ga je het merken wanneer er geen fagot meespeelt. De mooie klank moet gecultiveerd worden. Deze klank is persoonlijk, meer dan je keuze aan rieten of essen bepaalt je persoon welk geluid je maakt.” In deze context noemt hij Bram van Sambeek, die als voorbeeld dient voor leerlingen en ze aanmoedigt om te blijven nadenken over klank en interpretatie. Deze gedachte geldt wat Auer betreft in algemene zin: “Het is belangrijker een interessant innemend verhaal te vertellen dan te pronken met onnodige virtuositeit. Als een fagottist boven de zaken staat, klinkt het mooi en comfortabel, dienend aan de muziek. Juist vanwege de gevraagde muzikale inbreng zijn passages met weinig noten vaak moeilijker dan technische passages. Maar die kunnen we ook aan! Laat ze maar komen ...”

Dit artikel over jurylid József Auer is per abuis niet geplaatst in de vorige aflevering van De Fagot.



Het GrootFagotEnsemble o.l.v. Janneke Boonstra



De finalisten van het concours voor amateurs



Repetitie 'Flarden'



Wereldpremière Flarden voor 16 fagotten, compositie van Rietke Hölcher; dirigent Antoine Janssen



De finalisten van het concours voor professionals



De festivalorganisatie

DUBBELCONCERTEN (DEEL 6) – DE INVLOED VAN HAYDN

De bronnen van deze aflevering dubbelconcerten zijn schaars, notenmateriaal is slechts beperkt voorhanden. YouTube biedt houvast. Over de vier componisten in deze aflevering wordt gezegd dat hun stijl sterk is beïnvloed door de vernieuwingen van Joseph Haydn (1732-1809). Haydn was de bedenker van een aantal vaste

combinaties zoals het blaaskwintet, het strijkkwartet, het orkest in kleine bezetting en van vormen zoals de sonate. Kenmerkend voor de sonatevorm is de duale thematiek, waarbij de twee thema's meestal contrasterend zijn. Een ander verschil met de barokke stijlen is dat tempowisselingen binnen een deel gebruikelijk werden.

Gezien het lange leven van Haydn, waarin hij in zijn stijl succesvol met de mode meeging, is het begrijpelijk dat hij grote invloed had op veel componisten uit de 18e eeuw. Van de componisten van dubbelconcerten voor fagot, zijn die van Wanhal/Zimmermann(DF22), Müthel(DF24) en Johnsen(DF26) al aan de beurt geweest. Daarmee blijven de volgende componisten en hun werken over:

Anton Romberg	1742-1814	Sinfonia Concertante in C
Christian Ludwig Dietter	1757-1822	Konzert für zwei Fagotte und Orchester
Carles Baguer	1768-1808	Concert voor twee fagotten in F
August Ritter	1760-1820	Sinfonia Concertante in F

Drie van de vier concerten zijn te vinden op YouTube¹, alleen die van Romberg niet. Aan de hand van wat we horen en lezen zijn er de nodige parallellen te trekken, eerst volgen wat bijzonderheden per componist.

Romberg

Het concert voor 2 fagotten heeft als begeleiding twee hobo's, twee hoorns en strijkers.

De drie delen zijn: Allegro, Adagio en Rondo – Menuetto.

De familie Romberg² kende veel musici en componisten. Anton, cellist en fagottist, was samen met zijn broer Gerhard, violist en klarinettist, orkestlid van de Hofkapelle in Münster. Zij waren in dienst van de Fürstbischof. Er speelden vanaf ongeveer 1775 vier tot zes leden van de familie in dit orkest. Dit duurde tot 1803, toen de kapel werd opgeheven. De meest bekende leden van de familie zijn de neven Andreas en Bernhard, beide componist.

De componist van het dubbelconcert was Anton. Hij had een zoon, ook Anton (1771-1842) genaamd. Deze was ook fagottist en speelde daarnaast viool. Senior en junior hebben waarschijnlijk dit dubbelconcert uitgevoerd in 1799 in Hamburg. Junior was in zijn tijd internationaal bekend als fagot-virtuoos.



Afb. 1: Romberg: inzet solisten deel 1, m.50-57

Dietter

Christian Ludwig Dietter³ kreeg zijn muzikale opleiding in viool, altviool en fagot in een militair weeshuis. Daarnaast leerde hij door zelfstudie en privé-lessen theorie en compositie. Blijkbaar wilde hij zijn strenge opvoeding ontvluchten, want hij werd in 1780 gevangen gezet na een mislukte ontsnappingspoging uit dit weeshuis. Het jaar erop werd hij aangenomen als violist aan het hof van Württemberg, waar hij tot zijn dood zou blijven. In de loop van zijn leven kreeg hij naam als componist. In de bibliotheek van Württemberg⁴ zijn meerdere

is. Naast de partituur zijn losse cadensen te koop. Op de website van IMSLP⁵ wordt de naam als Dieter geschreven.

De delen zijn: Allegro, Romance-Adagio en Rondo-Allegro.

Baguer

In verschillende opzichten is Carles Baguer een uitzondering in het rijtje van deze aflevering dubbelconcerten. Hij is de enige niet-Duitstalige en zijn concert kent maar twee delen. Het tweede deel is weliswaar op te delen in twee stukken, maar het is één deel. Je zou zelfs kunnen stellen dat er geen tweede deel is, omdat er geen echt langzaam deel is. Het "derde deel" begint



Afb. 2: Dietter, solisten deel 3 m. 17-24

¹ Dietter: lyT9LNAe_bE, Baguer: Avks45YErhA, Ritter: om6UNWXtFpE

² accolade.de en Rebekka Fritz (Red.): „Eine lebenswürdige Künstlerfamilie“. Die Familie Romberg zwischen Münsterscher Hofkapelle und internationaler Virtuosenkarriere

³ accolade.de

⁴ www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/musik/bestand/musik-und-musikerhandschriften

⁵ imslp.org

weliswaar relatief rustig; via een tempoversnelling in het orkest eindigt het dan alsnog als een snel deel. Het concert heet ook wel Concertante Music. Opmerkelijk is dat het werk is gedateerd⁶ 22-3-1768, wat betekent dat Baguer het geschreven moet hebben toen hij net 17 was. Zijn andere werken zijn van later datum.

Baguer⁷ was organist in Barcelona. Veel van zijn muziek is religieus, maar hij heeft behalve het concert voor twee fagotten ook symfonieën, opera's en kamermuziek geschreven. De uitgever Tritó⁸ meldt verder dat Baguer een vaardig improvisator was. De twee fagotten spelen in de eerste paar maten, om vervolgens te wachten tot het tijd is voor het tweede thema.

De delen zijn: Allegro, Pollacca – Allegro moderato. De bezetting van het orkest is ook hier twee hobo's, twee hoorns en strijkers.

Ritter

August Ritter is de onbekende in dit verhaal. Onder de opname⁹ op YouTube is te vinden dat hij leefde van 1760 (Erfurt) tot 1820 (Magdeburg). Onder deze opname staat 1806 als datering van het dubbelconcert. De verwarring bestaat eruit dat hij een naamgenoot had, August Gottfried Ritter, die leefde van 1811 tot 1885. Ook deze August Ritter is geboren in Erfurt en gestorven in Magdeburg. Het kan, wanneer het vader en zoon betrof en de familie na 1811 maar voor 1820 is verhuisd. Omdat de stijl van het werk lijkt op die van de andere twee noorderlingen, doet het werk in ieder geval mee als 18e eeuw.

De delen zijn: Allegro, Andante, Rondo: Allegretto.



Afb. 3: Ritter: inzet solisten deel 2, m.3-12

Kenmerken

Op grond van de verwijzingen naar Haydn kunnen we de verwachting uiten dat de driedelige werken als volgt zijn opgebouwd: deel 1 snel, sonatevorm, deel 2: langzaam, in de mineur parallel, deel 3: snel, variaties, mogelijk een rondo.

Uit de notenvoorbeelden blijkt al de voorliefde voor tertsen en sexten als samenklanken. Deze intervallen worden gebruikt zoals in Afb. 1, waar de tweede fagot de eerste imiteert en andersom, maar omdat de eerste hoger blijft dan de tweede worden de intervallen omgekeerd. In het onderliggende schema scoort een dergelijk fragment zowel bij tertsen/sexten als bij imitatie.

	Romberg	Dietter	Baguer	Ritter
Basis toonsoort	C	Bes	F	F
Deel 1: sonatevorm		✓	Nee, wel 2 thema's	
Deel 2: mineur parallel	Nee, c	Nee, Es	-	Nee, Bes
Deel 3: rondo	✓	✓	✓	✓
Solisten in tertsen/sexten	✓	✓	✓	✓
Solisten vraag/ antwoord			✓	
Solisten imitatie	✓	✓	✓	✓
Solisten solo + begeleiding		✓		✓
Solisten: orgelpunt				✓
Solisten: complementair			✓	✓
solist(en) en orkest vraag/ antwoord			✓	
solist(en) en orkest imitatie			✓	
Solisten in tegenbeweging				✓
cadens(en)		✓	✓	✓

Ook in Afb. 2 is sprake van imitatie en het spelen in tertsen. De twee aspecten zijn wat meer los van elkaar.

bewegen, maar een afstand omhoog of omlaag hoeft dan in de andere fagot niet dezelfde te zijn. De andere vorm, dat de solisten in tegenbeweging spelen, komt ook voor. In dit fragment spelen de fagotten vanaf m. 6 melodie met begeleiding in drieklanken.

Andere opvallende kenmerken zijn een spel met vraag-antwoord, dit kan optreden tussen de solisten, maar ook tussen de solisten en het orkest; een orgelpunt: een liggende bastoon, waarboven de melodie doorgaat en er sprake is van wisseling van de harmonieën. De solisten zijn complementair wanneer de ene fagot de ander aanvult, bijvoorbeeld wanneer de zin van de een

afgemaakt wordt door de ander, als speciale vorm van vraag en antwoord.

De volgende tabel geeft een indruk van de verschillende technieken in de vier werken. Waar een vak leeg is gelaten was weinig of geen sprake van dit element.

Het gevaar van een dergelijke tabel op basis van opnames op YouTube is uiteraard dat de uitvoering doorslaggevend wordt. In ieder geval meer dan bij een complete set gedrukte noten het geval zou zijn. Dit risico in gedachten houdend, zijn de verschillen zo opgedeeld in kenmerken best groot tussen de dubbelconcerten. De overeenkomsten zijn wellicht nog duidelijker, vooral het prominent aanwezig zijn van tertsen en sexten.

In Afb. 3 is de afstand niet per se tertsen of sexten, maar loopt het door elkaar. Het blijft wel zo dat de fagotten dezelfde kant op

⁶ Volgens www.timetoast.com/timelines/carles-baguer

⁷ ed. M. Boyd – Music in Spain during the Eighteenth Century

⁸ trito.es

⁹ Opname met Duitse fagotten: qnLLZ-hYAOw

JUFVERHALEN

SUZANNE VAN BERKUM

Gis

Ik ben een leerling aan het uitleggen hoe hij de hoge Gis kan spelen. Bij die hoge Gis luistert het vaak heel nauw hoe ver het bovenste gaatje, dus het gaatje dat door de wijsvinger van de linkerhand 'bediend' wordt, open is. Het gaatje helemaal dicht werkt immers niet, maar al gauw komen er de meest fantastische multiphonics tevoorschijn wanneer dat bovenste gaatje bij die hoge Gis (iets) te ver geopend wordt. Ik demonstreer hem het scala aan mogelijke (meer en minder wenselijke) klanken bij het steeds verder open doen van dat gaatje. Waarop hij hetzelfde op zijn fagot doet en vervolgens vol bewondering naar het gaatje kijkt: "Zo'n klein gaatje, zoveel geluiden!"

Zuurstof

Vanaf anderhalve meter afstand probeer ik het fotorolletje-potje voor het riet van een leerling met water te vullen. Natuurlijk gaat er iets naast. 'Dat is goed voor de vloerbedekking', is mijn commentaar, 'let maar op, over drie weken staat hier een heel oerwoud'. 'Meer bomen', zegt de leerling, 'dat is goed. Want meer zuurstof, dus meer hersenactiviteit, dus meer onzin...'

Mollenteller

Een leerling van 12 vergeet structureel de voortekens te spelen (dit overkomt niet alleen leerlingen van 12...). Meestal gaat het

een stuk beter wanneer we alle noten met een mol omcirkeld hebben. 'Ik ga een mollenteller maken!', zegt de leerling opeens, wanneer we weer een keer mollen aan het omcirkelen zijn, waarna hij alle omcirkelde noten begint te tellen. Een behoorlijke score: 64 mollen staan er in het stukje van vier regels.

De week erna is het resultaat boven mijn verwachtingen: alle mollen (en ook de andere noten) rollen er zo uit. Natuurlijk hebben we inmiddels dus ook de kruizenteller geïntroduceerd.

Mis

Al enkele weken ben ik met een leerling met een stuk bezig, dat ritmisch niet zo heel gemakkelijk is. Eigenlijk gaat het inmiddels behoorlijk goed, maar er is één plek waar zij zich vaak nog in het ritme vergist. Vandaag in de les doen we het stuk weer. 'Dat staat er niet helemaal, hè', is mijn commentaar, wanneer er op de beruchte plek wederom een ander ritme klinkt dan voorgeschreven. Zichtbaar gepikeerd door haar eigen onzorgvuldigheid antwoordt zij verontwaardigd: 'Dat staat er elke keer niet!'

Cavia

'Kun je nog meer buikspieren vinden om mee te blazen?', vraag ik een jongetje van negen. 'Ja hoor!', is het antwoord, dus daar gaan we nog een keer en nu met nog wat

meer ademsteun. Inmiddels blaast hij zo hard, dat er een paar noten overslaan naar een octaaf hoger (maar dat heb ik liever dan voorzichtigheid). Als we het hele stukje weer gehad hebben en ik hem vraag wat hij ervan vond, antwoordt hij enthousiast dat hij het heel goed vond gaan, maar dat er wel een paar noten piepten. 'Ja, zat er soms een muis in de fagot?', reageer ik plagend. 'Nee, een cavia!', roept hij meteen. 'Die piepen ook! Misschien heb je onze cavia's wel gehoord, toen de les online was!'

Cinderella

Een meisje van 11 is nu toe aan de hoge (dus de overgeblazen) B en C. Meteen maar even in één keer, want ze lijken qua greep immers zo op elkaar. 'Welke noot is dat dus?', vraag ik haar, de C net boven de notenbalk aanwijzend. Ze kijkt er even aandachtig naar en ik voel dat ze op een bijdehand antwoord broedt. 'B-Brian!', flapt ze er dan uit. 'Nee, nee, ik bedoel...' (de C, natuurlijk). Ik weet dat ze op de goede weg zit en stel haar voor: 'Kunnen we voor die noot misschien ook een naam bedenken?' Ze kijkt me opgetogen aan en begint erover na te denken. Ik ben benieuwd waar ze mee zal komen. 'Cinderella!', zegt ze na een aantal seconden nagedacht te hebben. 'Brian en Cinderella'. Dat lijkt me een prima plan. Het helpt de rest van de les in ieder geval duidelijk bij het juist benoemen van de twee nieuwe noten.

VOOR U BELUISTERD

ERIK REINDERS

In deze aflevering een Cd met nieuwe muziek voor fagot door fagottist Jefferson Campbell.

De tijd dat nieuwe muziek abstract, atonaal en ontoegankelijk moest zijn om serieus genomen te worden ligt gelukkig (naar mijn mening) achter ons. Deze Cd, uitgebracht door MSR Classics, is hiervan een inspirerend voorbeeld. Hij bevat een caleidoscoop aan werken voor fagot, met begeleiding van piano, elektronica of percussie. Jefferson Campbell is een Amerikaanse

fagottist die met veel orkesten in de V.S. en daarbuiten als solist heeft opgetreden. Hij geeft ook regelmatig masterclasses en recitals over de hele wereld. Hij is een ambassadeur voor nieuwe fagotmuziek. Hij verstrekte opdrachten voor meer dan 20 werken voor fagot, die hij ook in première bracht. Zijn focus ligt op veeleisende, maar wel toegankelijke muziek en deze Cd is daarvan een prachtig voorbeeld.

GRAEME SHIELDS (1992)
Four Onomatopoeias for bassoon and piano

Cd Pocket Grooves

Jefferson Campbell
Alexander Sander
Gene Koshinsky

Fagot
Piano
Percussie

1. Buh-uh
2. Ba-Doo-ah
3. Wah Bit-itty Doo-Wah
4. Gah-da-Bah

Graeme Shields componeerde *Four Onomatopoeias* in samenwerking met fagottiste Evelyn Jones, een studente van Jefferson Campbell. Campbell werd gelijk zeer enthousiast bij het zien van de partituur. Het stuk beantwoordde aan zijn ideeën over nieuwe muziek: Voor de spelers uitdagend en tegelijkertijd zeer toegankelijk voor het

publiek. De titels van de vier delen geven fonetisch de ritmische Jazz-motieven aan waarop ze gebaseerd zijn. Onomatopoeais, in het Nederlands onmatopeeën, zijn dan ook klanknabootsingen. Campbell speelt het stuk op een zeer aanstekelijke manier. Het klinkt ondanks de virtuositeit heel ontspannen en open.

JESS HENDRICKS (1972)

Concertino for bassoon and electronics

1. Aria
2. Dance and Fugue
3. Adventurous

Jefferson Campbell en Jess Hendricks kennen elkaar al uit hun vroege jeugd, ze zijn al bevriend sinds hun vierde levensjaar. Zij zaten samen op de kleuterschool, studeerden samen en het is dus niet verwonderlijk dat Hendricks, die compositie studeerde, voor Jefferson Campbell meerdere stukken schreef. Hendricks legde zich steeds meer toe op elektronische muziek. *Concertino for bassoon and electronics* werd geschreven op verzoek van Campbell. Hij vroeg Hendricks om een stuk met elektronica te schrijven, waarin voor de fagot geen versterking nodig was. Het eerste deel, *Aria*, is een lyrisch deel, met aan het eind een vocaal duet. Het tweede deel *Dance and Fugue* laat fagot en elektronica elkaar imiteren. Het wordt gevolgd door het derde deel, *Adventurous*, dat zeer snel, virtuoos en spectaculair is. Het *Concertino* is een prachtig werk, waarbij de toepassing van de elektronica een extra dimensie toevoegt. Vocale- en percussieklanken worden elektronisch gecreëerd, lange tonen van de fagot worden overgenomen en vervormd, met vervreemdende effecten. Het is naar mijn mening een zeer geslaagde synthese tussen akoestische en elektronische muziek, zeer aangenaam om naar te luisteren.

STEVEN MOELLERING (1977)

Sonata for bassoon and piano

Een cadeautje van Steve Moellering aan Jefferson Campbell uit hun studietijd was deze *Sonata for bassoon and piano*. De driedelige sonate is geschreven in een romantische en neoklassieke stijl. De sonate stelt niet alleen aan de fagottist, maar zeker ook aan de pianist hoge eisen. Het eerste deel, *Improvisation* is een rustig deel, zangerig en sprookjesachtig van sfeer. Het tweede deel, *Lullaby*, begint rustig en meditatief en gaat over in een beweeglijker middengedeelte, om daarna terug te keren naar een rustiger sfeer. Het derde deel, *Rondo*, is een leuk,



vlot en virtuoos deel. Knap en overtuigend gespeeld, zeker ook door pianist Alexander Sandor.

GENE KOSHINSKI (1981)

Pocket Grooves for Bassoon and Percussion

1. Joropo
2. Samai
3. Choro

Gene Koshinski schreef *Pocket Grooves* voor de IDRS-conferentie van 2015. Hij schreef een technisch uitdagend, maar voor het publiek zeer aansprekend stuk. Een vereiste was, dat de begeleidende slagwerkinstrumenten compact en makkelijk te transporteren moesten zijn! Het werk is gebaseerd op dansvormen uit verschillende regio's in de wereld. Het eerste deel, *Joropo*, is een dans uit Venezuela, zeer druk en virtuoos. In het tweede deel, *Samai*, klinkt de *Adhan*, de islamitische oproep tot gebed, en we horen de *Riq*, een Arabisch soort tamboerijn. Het derde deel, *Choro*, refereert aan gelijknamige improviserende Braziliaanse muziek. Het wordt door Gene Koshinski begeleid met levendige *Pandeiro* percussie.

GET IT! FOR BASSOON AND PERCUSSION

Dit stuk, gebaseerd op Amerikaanse Funk- en Jazzmotieven, werd na lang aandringen van Jefferson Campbell, door zijn goede vriend Gene Koshinsky aanvankelijk als solostuk gecomponeerd. Voor een recital in 2010, op uitnodiging van het Conservatorium van Lyon, werd het stuk uitgebreid met een percussiepartij. Gene Koshinski schreef een partij voor hi-hat en cajon, en deze versie werd op de Cd ingespeeld. Bij het beluisteren is het nauwelijks voor te stellen dat het werk oorspronkelijk als solostuk gedacht is. Het slagwerk maakt er een opwindend en ademenemend stuk van. Het begint met een aantal losse motieven, die in de loop van het stuk gecombineerd worden. Uiteindelijk wordt het steeds drukker, en er worden heel effectief een paar multiphonics toegepast om deze opwindende te onderstrepen. Uiteindelijk eindigt het stuk met het beginmotiefje, en (dat hoor ik

er tenminste in) een micro-citaatje uit de beginsolo van *Le Sacre du Printemps*. Het is een heel virtuoos werk, en Jefferson Campbell speelt het met veel flair, overtuiging en technische perfectie.

BRUCE GRAINGER (1954) (ARR. TRUMAN BULLARD)

A Steamboat Lullaby for Bassoon and Piano

Een goede vriend van Campbell, Bruce Grainger, voormalig fagottist in het Chicago Symphony Orchestra, improviseerde de melodie waarop dit stuk gebaseerd is. Na het overlijden van Grainger vroeg Campbell componist Truman Bullard om de melodie van een begeleiding te voorzien en verder uit te werken. Het resultaat is dit indringende en welluidende werk voor fagot en piano.

BRAD BOMBARDIER (1960)

Bassoon Rawk for Bassoon and Piano

Heel bijzonder is de opname van dit werk voor solofagot met begeleiding van acht fagotten en een contrafagot. Campbell speelt het stuk graag met zijn studenten, maar voor deze Cd heeft hij alle stemmen zelf ingespeeld. Een knap staaltje van synchronisatie, want het klinkt absoluut niet kunstmatig. Het is bovendien een erg leuk, jazzy stuk. (Er is trouwens een recente Cd van Nederlandse bodem, Ratio, van hoboïst Arthur Klaassens die in het 40-stemmige *Spem in alium* van Thomas Tellis alle stemmen zelf ingespeeld heeft!). De opdracht aan Brad Bombardier was, om een stuk te schrijven met elementen uit de populaire muziek. Daar is hij zeker in geslaagd!

STEVEN SONDHEIM (1930)

(ARR. JEFFERSON CAMPBELL)

Send in the Clowns for Bassoon and Piano

De vertolking door Frank Sinatra van deze song uit musical *A little night music* inspireerde Jefferson Campbell om hiervan een arrangement voor fagot en piano te maken. Het is een van zijn favoriete stukken om als toegift bij een recital te spelen. Op deze Cd mocht het dan ook niet ontbreken, en inderdaad: het is na het beluisteren van al deze stukken een echt bonbonnetje!

Ik heb met veel plezier naar deze Cd geluisterd. Jefferson Campbell speelt prachtig, met schijnbaar groot gemak en met een aangename, flexibele, en zangerige toon.

De Cd is verkrijgbaar op het label MSR Classics als MS1707.

DAAN BRONKHORST

Vivaldi's fagotconcerten

Vivaldi schreef vijfhonderd keer hetzelfde concert, is er beweerde. Zijn 37 fagotconcerten bewijzen hoe onwaar dat is. Het is de beste fagotmuziek die de barok heeft opgeleverd, voortreffelijk geschreven voor het instrument, vol fantasie en heel aanstekelijk voor uitvoerenden en publiek.

Roem en neergang

Stellen we ons Vivaldi voor in 1728, het jaar dat hij (naar wordt aangenomen) zijn eerste fagotconcert schreef. Hij is dan vijftig jaar oud en op het toppunt van zijn roem. De 'rode priester' wordt hij genoemd, naar de kleur van zijn haar en omdat hij het seminarie heeft doorlopen. Hij heeft inmiddels zo'n tien jaar gewerkt als componist en muziekleraar in het Ospedale della Pietà in Venetië, een tehuis voor meisjes die wees of verstoten zijn. Hij is een graag geziene gast bij meerdere Europese hoven. De mis lezen doet hij niet, componeren des te meer: concerten voor solo-instrumenten en vooral opera's waarvan hij de succesvolle impresario is. Maar het lot zal hem niet blijvend goedgezind zijn. Hij is niet sterk van constitutie, heeft zware astma. En de smaak van het publiek verandert. Kort nadat hij zijn laatste fagotconcert heeft geschreven gaat hij naar Amsterdam, in 1738. Daar merkt hij dat hij zijn werk voor veel lagere prijzen moet aanbieden. Terug in Venetië wordt zijn salaris teruggebracht tot wat hij aan het begin van zijn carrière verdiende. Als hij in Wenen vergeefs pogingen doet een plaats aan het hof te krijgen, sterft hij daar, 63 jaar oud en in armoede. Zijn muziek wordt snel vergeten. De revival laat twee eeuwen op zich wachten.

De mooiste fagotmuziek van de Barok

In de loop van de zeventiende eeuw raakte de dulciaan, het laagste houten blaasinstrument, snel uit de mode. In plaats daarvan kwam de fagot, ontwikkeld in Parijs en vanaf 1680 verspreid langs Europese steden. Venetië maakte pas later kennis met de fagot. Vivaldi schreef zijn concerten dus voor een nieuw en nog weinig bekend instrument. Dat het zich zou lenen voor virtuoze solopartijen, was nog nauwelijks bij componisten opgekomen. Des te verbazingwekkender is het hoe groot Vivaldi's begrip van het instrument vanaf meet af aan was.

Hij componeerde alsof hij al jaren zelf fagot speelde (wat gezien zijn astma heel onwaarschijnlijk is). Hij schreef muziek met grote intervallen, razende loopjes, expressieve legato's, ijle klanken in het hoge register en imponerende bastonen. Hij bedacht eigenlijk alles wat een fagot van die tijd, met z'n vier kleppen, kon klaarspelen. Zo virtuoos als hij zelf viool speelde, zo moest ook de fagot klinken. Vandaar de vele arpeggio's, de snelle toonladders en de registersprongen. Voor wie componeerde Vivaldi zijn concerten? Voor Giuseppe Gioseppino Biancardi, een fagottist aan wie het concert RV 502 is opgedragen? Maar we weten nauwelijks iets van deze man. Voor Graaf Wenzel von Morzin, aan wie hij RV 496 opdroeg? De Praagse graaf was zeker belangrijk voor Vivaldi, want ook boven de *Vier jaargetijden* prijkt een opdracht aan hem. Bovendien lijken sommige concerten te zijn genoteerd op een papiersoort die speciaal in Praag werd gebruikt (zie hierover het artikel in De Fagot 26). Of moeten we ons een meer romantische voorstelling maken van een superbegaafd meisje dat fagot speelde in het orkest van het Ospedale della Pietà? Maar als dat meisje er was, is haar naam niet overgeleverd. En de archieven van het Ospedale maken geen melding van een fagotleraar of van de aankoop van een fagot of rieten.



Venezia Pietà

Van de fagotconcerten weten dus weinig meer dan wat ze zelf laten zien. Het zijn er 37, plus twee concerten die onvolledig zijn. Op de 350 soloconcerten die Vivaldi schreef is dat een behoorlijk aantal. Ze staan in toegankelijke toonaarden: van drie mollen tot één kruis, een enkel langzaam deel heeft twee kruisen. Ze zijn veel vaker in majeur dan in mineur: 28 tegenover 9, al zijn de langzame delen vaak in mineur. C-groot is de favoriete toonaard, gebruikt voor dertien fagotconcerten. Het bereik van de fagotpartij is comfortabel: van C2 tot G4, met een enkele lage Bes en hoge A4. Ongetwijfeld kon de barokfagot nog hoger, maar aan dergelijke experimenten waagde Vivaldi zich niet. De opbouw van de concerten is steeds dezelfde: een snel, een langzaam en een snel deel. Alleen het concert RV 501, bijgenaamd 'De nacht', is een aaneenschakeling van korte delen. De concerten zijn grosso modo even lang, te spelen in tien tot twaalf minuten.

De indeling

De nummering van Vivaldi's fagotconcerten is problematisch. Er zijn niet minder dan vijf soorten nummering in gebruik: die van Rinaldi, Pincherle, Malipiero/Tomo, Fanna en Ryom. Een paar decennia geleden was de Fanna-nummering het meest gangbaar: alle concerten zijn daarin geschaard onder hoofdstuk VIII plus een cijfer van 1 tot 37. Tegenwoordig gebruiken uitgevers vooral de indeling die de Deense musicoloog Peter Ryom van het hele werk van Vivaldi maakte, de Ryom Verzeichnis (RV). Daarin zijn de fagotconcerten RV 466 tot 504, inclusief de twee concerten die niet volledig bewaard zijn gebleven. De nummering is niet chronologisch maar naar toonsoort: van de fagotconcerten in C tot die in Bes. Een indeling naar moeilijkheidsgraad is gemaakt door de Amerikaanse fagottist en hoogleraar David Pierce. Voor een pedagogische leidraad redeneerde hij dat de concerten die het meest 'disjunct' zijn, dus de meeste sprongen bevatten, het moeilijkst zijn. Voor hem is het moeilijkste concert dat in C, RV 479, vooral vanwege de duizelingwekkende sprongen in het derde deel (muziekvoorbeeld 1):



Muziekvoorbeeld 1. Vivaldi RV 479 derde deel, maat 204-215

Het 'gemakkelijkste' is een ander concert in C, RV 472. In de opening speelt de fagot bijna in zijn eentje (muziekvoorbeeld 2):



Muziekvoorbeeld 2. Vivaldi RV 472 opening

De openingen van de concerten

Waarom is Vivaldi zo'n sterke componist? Fagottiste Dorian Cooke noemt de fagotconcerten muzikaal, swingend en ritmisch. Ze prijst de verstilde langzame delen, het optimisme dat uit de concerten spreekt, de lichtheid van de compositie. Ze hebben een schema, maar daarbinnen is er grote variatie. Je kunt vaststellen dat Vivaldi zich in de fagotconcerten nooit letterlijk herhaalt. De akkoordprogressies zijn niet spectaculair maar wel vaak verrassend. Er is ook een grote samenhang in de partijen van fagot en begeleiding, de solist is nooit zomaar een pronkende eenling.

Voorbeelden van zijn genie zijn er te over in de openingen van de fagotconcerten. Het populaire concert in a RV 497 heeft een inleiding met twee telkens herhaalde noten, a en e. Dan is er een maat generale pauze, gevolgd door een langzamer stukje met akkoorden rond dezelfde noten dat kunstig overgaat in energieke gebroken akkoorden met alweer diezelfde noten als basis. In RV 498 in a, volgens sommige zijn meest verrassende concert, begint de fagot met fragmenten uit de begeleiding en gaat dan over tot reeksen van almaar grotere sprongen (muziekvoorbeeld 3).



Muziekvoorbeeld 3. Vivaldi RV 498 opening fagotpartij

Het 'gemakkelijke' concert in C RV 472 heeft een gedragen inleiding van de fagot, dan speelt het orkest triolen, de fagot valt halverwege in, zwijgt dan een tijdje en herhaalt het openingsthema. RV 495 in g begint met een gejaagd Presto van het orkest, het duurt meer dan vijftig maten voordat de fagot in net zo'n

jachtig tempo invalt. Aan het eind van dit deel gaat de fagot tot de lage Bes, de enige keer in de concerten. In het concert in Bes RV 506 begint het orkest met toonladders, gaat dan over tot syncopische sprongen en kort daarna maakt ook de fagot die sprongen, over twee octaven. In RV 481, in d, begint de fagot met een statige melodie in die aan de opening van een vioolsonate van Beethoven doet denken (muziekvoorbeeld 4).



Muziekvoorbeeld 4. Vivaldi RV 481 opening begin fagot

Het meest gespeelde fagotconcert is dat in e, RV 484, en dat is vooral te danken aan de opening ervan. Orkest en later fagot spelen reeksen akkoorden in tweeëndertigste noten die té veel op de voorgrond treden om alleen begeleiding zijn. Van vingers en uithoudingsvermogen van de fagottist wordt veel gevraagd in dit deel, Vivaldi laat zich erg als violvirtuoos kennen (muziekvoorbeeld 5).



Muziekvoorbeeld 5. Vivaldi RV 484 opening fagotpartij

Uit één slotdeel geef ik hier nog een voorbeeld van Vivaldi's invallen. In RV 480, in c, schept de fagot in het diepste register een mineursfeer die herinnert aan hoe Monteverdi met dulciaans de onderwereld verbeeldde (muziekvoorbeeld 6).



Muziekvoorbeeld 6. Vivaldi RV 480 derde deel begin fagot

De langzame delen

Terwijl in de 18e eeuw de fagot voor veel componisten nog een komisch instrument was, nemen Vivaldi's langzame delen het instrument uiterst serieus. Deze delen geven ook volop ruimte om te versieren en te improviseren, kansen die vooral in recentere opnamen zijn benut.

Mijn favoriet is het Largo van het concert in F, RV 487. Boven een minimalistische begeleiding speelt de fagot een hechte mineurmelo die van gepunteerde noten die sprongen tot twee octaven maakt en uitmondt in een diepe slottoon (muziekvoorbeeld 7).



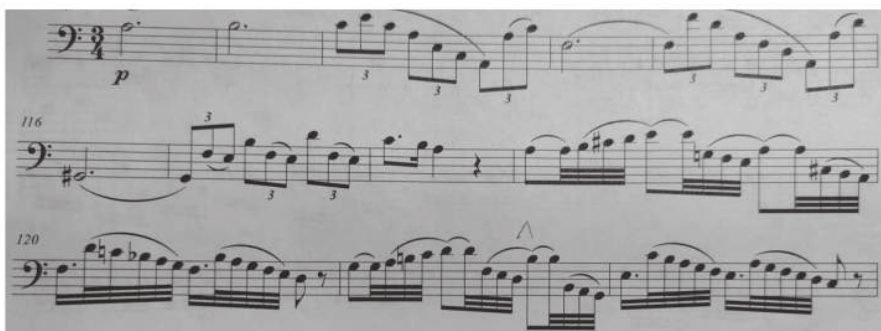
Muziekvoorbeeld 7. Vivaldi RV 487 langzame deel fagotpartij

Het Largo van het concert in F, RV 489, heeft veel 32-ste noten en nog snellere triolen, die zich als een guirlande slingeren boven een karige begeleiding. Het Larghetto van het concert in Bes RV 504 is een slepend, Frans aandoend stuk met veel trillers en 64-ste noten (muziekvoorbeeld 8).



Muziekvoorbeeld 8. Vivaldi RV 504 langzame deel begin

Dorian Cooke zegt dat ze zich in haar keuze voor een fagotconcert laat leiden door het langzame deel. Ze is daarin vast niet de enige, want de langzame middendelen zijn vaak prestigestukken voor het lyrisch en technisch kunnen van de solist. Ze speelde het concert in F, RV 490, op haar laatste pre-corona-concert. Het Larghetto begint met lange noten en krijgt gaandeweg een steeds bonter palet van zestienden en tweeëndertigsten (muziekvoorbeeld 9).



Een andere keuze van Cooke is het concert in C, RV 472, het 'makkelijkste' concert. Het heeft een Andante molto met brede uithalen zoals je die van een viool zou verwachten, met een bereik van tweeënhalf octaaf, telkens van karakter veranderende melodie en ritme en een lange orkestinleiding. Nog een keuze van Cooke is RV 493 in F. Het Largo daarvan is een klaagzang die ook als aria niet zou misstaan (muziekvoorbeeld 10).



Muziekvoorbeeld 10. Vivaldi RV 493 langzame deel opening fagot

Uitvoeringen op cd

Wat zijn de beste uitvoeringen van de fagotconcerten? Keuze te over. Voor de barokfagot van Robert Jan Berkhout of Danny Bond, of de moderne fagot van Klaus Thunemann of Bram van Sambeek. Voor de versieringen en improvisatie van Gustavo Nuñez op moderne fagot of Alberto Grazi

op barokfagot. Voor de grillige toonvorming en ritmiek van de Amerikaan Michael McCraw, op barokfagot. En er zijn mooie cd's van de concerten met Italiaanse fagottisten zoals Rino Vernizzi, Paolo Carlini en Roberto Giaccaglia, en Oost-Europeanen zoals Tamás Benkócs, Andrzej Budejko en József Vajda. De enige volledige opname van Vivaldi's fagotconcerten is tot dusverre die van Daniel Smith, die dat project deels zelf financierde. Hij lijkt niet altijd helemaal tegen de concerten opgewassen en zijn toon wil wel eens kraken. Bijna volledig is inmiddels wat Sergio Azzolini met barokfagot en kleine ensemble op vijf cd's heeft gezet: 33 concerten, in uitvoeringen die ongetwijfeld toonaangevende zullen blijven.

'Vijfhonderd keer hetzelfde'

Was het Igor Stravinsky die zei dat Vivaldi 'vijfhonderd keer hetzelfde concert schreef'? Dat doet Google geloven, al is het citaat nergens bij Stravinsky te vinden. Wat hij wel zei: 'Vivaldi wordt enorm overschat – een saaie kerel die dezelfde vorm zo vaak opnieuw componeerde.' Ook Stravinsky's tijdgenoot, de Italiaanse componist Luigi Dallapiccola, was bars over Vivaldi. En in 1987 schreef Amerika's bekendste muziekcriticus, Charles Rosen, in *The New York Times*: 'Ik ben Vivaldi helemaal zat. Stravinsky zei dat Vivaldi hetzelfde concert vijfhonderd keer schreef en daar ben ik het niet mee eens. Ik denk dat hij vijfhonderd concerten begon en er nooit iets mee bereikte. Dus bleef hij het almaar opnieuw proberen.'

Inderdaad, de stijl van Vivaldi is gemakkelijk herkenbaar. Herhaling was ingebouwd in alle genres waarin hij componeerde. In zijn opera's overheerst de da capo-aria, in zijn concerten de ritornello (het telkens terugkerend motiefje). Zo'n beetje iedereen kent *Vier jaargetijden*, muziek die de luisteraar geruststelt door wat voorspelbaar lijkt. Maar muziektheoretici die de Vivaldi met meer precisie analyseerden, toonden aan dat bij hem het stramien helemaal niet zo strak is. Je ziet in Vivaldi's muziek eigenlijk alleen maar een formule als je bij voorbaat aanneemt dat die er is.

De laatdunkende opmerkingen over Vivaldi hadden ook andere redenen. Dallapiccola verdiende in de jaren 1950 zijn geld met het bewerken van Vivaldi-sonates, in een tijd dat plaatopnamen van Vivaldi explosief

Muziekvoorbeeld 9. Vivaldi RV 490 langzame deel fagotpartij

toenamen. Misschien was Dallapiccola uitgeput, misschien ook jaloers. Wat er bijkwam: Vivaldi was vóór de Tweede Wereldoorlog als nationale trots omarmd door de Italiaanse fascistten. Zowel Stravinsky als Dallapiccola waren een tijdlang bewonderaars van dat fascisme. Toen Italië de oorlog verloor, voelden ze beiden waarschijnlijk de behoefte om afstand te nemen van zowel de ideologie als Mussolini als de muziek van Vivaldi. Niet voor het eerst of het laatst werd een componist speelbal van de politiek.

Superieur

Vivaldi haalt het in geen enkel opzicht bij het contrapunt van zijn tijdgenoot Bach, noch bij diens verscheidenheid. Maar waar het gaat om het elan van de melodieën en de efficiëntie van de harmonie, is Vivaldi vaak superieur. Niet voor niets werkte Bach de muziek van Vivaldi om voor zijn klave-

cimbelconcerten. Het is ook Vivaldi, meer dan Bach, die navolging heeft gehad in de klassieke periode. Als ik lees hoe Vivaldi's 'gemakkelijke' muziek door muzikanten als oninteressant wordt afgedaan, moet ik denken aan een uitspraak van wijlen André Jurres, de grootste uitgever van hedendaagse Nederlandse muziek: 'Waren er nu maar componisten die zulke goede muziek maakten als The Beatles.'

Vivaldi hoor je vandaag de dag in talloze bewerkingen. Hij is een popster uit de Barok. Ook zijn fagotconcerten bewijzen hoezeer zijn reputatie verdiend is.

Literatuur

Laurențiu Darie, 'Stylistic features of Vivaldi's bassoon concerti', *Bulletin of the Transilvania University of Braşov* 13/62 (2020)

James Frits, *The Read Priest. The Life of Antonio Vivaldi* (Bookcaps 2013)

Todd A. Goranson, 'The Bassoon Concertos of Antonio Vivaldi: A Survey of Performance Tempos and Proportional Relationships', *The Double Reed* 24/2 (2001)

David Pierce, 'The bassoon concertos of Antonio Vivaldi: Toward a pedagogical ordering', *Journal of the International Double Reed Society* 15 (1987)

Linda Shaver-Gleason, 'Did Stravinsky say that Vivaldi wrote "the same concerto, 500 times"? And if so, is it true?', <notanothermusichistorycliche> (2018)

David A. Wells, 'The Numbering of Vivaldi's Bassoon Concerti', <davidawells.com> (2014)

Thom Zantow, 'The Bassoonist's Guide to Vivaldi', *Journal of the International Double Reed Society* 8 (1980)

GESTOLEN

Royal College of Music bassoon professor is reunited with £40,000 instrument he left on train after police find it hidden behind a tree and arrest suspect for theft.

- Stuart Russell mistakenly got off the Lewes to Brighton service without bassoon
- The musician had left his custom-made instrument in the overhead luggage
- A man from Brighton was arrested on Tuesday in connection with the theft

By Joseph Laws For Mailonline
Mail online. Tuesday, Dec 14th 2021

A bassoon worth £40,000 which was stolen after a musician accidentally left it on a train has been found hidden behind a tree. Stuart Russell mistakenly got off the Lewes to Brighton service at 2pm leaving his custom-made instrument in the overhead luggage on October 19. The train had already departed towards Eastbourne when he realised and returned to the platform in a panic. A member of staff at the station checked the train but it was nowhere to be seen - with CCTV showing a passenger who boarded afterwards had taken it.

Stuart Russell mistakenly got off the Lewes to Brighton service at 2pm leaving his custom-made instrument in the overhead luggage on October 19. After a British Transport Police appeal and two months



without the beloved woodwind instrument, a man from Brighton was arrested on Tuesday in connection with the theft. Officers searched two addresses in the East Sussex city where they found the missing instrument hidden behind a tree in its case. The custom made professional gentleman model bassoon was made by Ben Bell in 2013, serial number 116, stamped Made In Canada on the joints. Also in the gentleman's model black Bonna back pack case was a Vonk leg rest attachment, two crooks and two reed cases among other bassoon accessories. Mr Russell, who was reunited with his 'precious and personal item' on Tuesday, posted on Instagram: 'Last Tuesday the British Transport Police found and delivered my bassoon back to me over a month after it was stolen.'

After a British Transport Police appeal and two months without his beloved woodwind, a man from Brighton was arrested on Tuesday in connection with the theft. 'It's been the most bizarre series of events

and the British Transport Police and Sussex Police have provided exemplary service, communication and care throughout the investigation. 'What a result! I consider myself very lucky indeed. 'I would like to say an huge thank you for everyone for spreading the word and for all your overwhelming support and kindness. Xxx' The arrested man was taken to custody for questioning before being released under investigation. Police Sergeant Russ Stobbs, of the British Transport Police, said: 'This instrument was extremely precious to the owner, and I'm proud that the team endeavoured to search throughout the night to find it. 'This is a fantastic example of BTP going above and beyond to help passengers on the railway and we'll continue to make enquiries into this incident.'

Zie verder: mail online Royal College of Music bassoon professor is reunited with £40,000 instrument

Hoe doe je dat?

Vibrato op een fagot?

RONALD KARTEN

Het afgelopen jaar werden er door Fagotnetwerk diverse online workshops georganiseerd. De Coronaperiode leverde zo toch ook nieuwe en interessante initiatieven op. Helaas waren er aan het einde van de door mij gegeven Vibrato workshop wat problemen met de online verbinding zodat het slot onverwachts te vroeg kwam en de verbinding verbroken werd. Daarom heb ik in dit artikel alles nog eens op een rijtje gezet.

Wat is dat eigenlijk, vibrato? Wanneer en waarom gebruik je het en natuurlijk de meest interessante vraag, hoe doe je dat, vibreren op je fagot?

Eerst vertel ik graag een herinnering die ik heb uit mijn kinderjaren over vibrato. Ik was zo'n 10 jaar, toen mij opviel dat onze buurvrouw, als zij de was aan het ophangen was, altijd uitbundig zong. Tijdens het zingen gebruikte ze een wijd en langzaam vibrato, een beetje zoals het vibrato waarmee André Hazes later zong (want die was toen nog niet bekend). André Hazes was natuurlijk een fantastische volkszanger die met veel gevoel en emotie zijn nummers kon zingen. Door zijn eigen manier van het gebruik van vibrato spraken zijn nummers en de wijze waarop hij deze vertolkte, een grote groep luisteraars aan. Vibrato is een uitgesproken manier om je gevoel in muziek te leggen en dat kon André Hazes als geen ander en mijn buurvrouw probeerde dat op haar eigen manier. Dit was mijn eerste kennismaking en bewustwording van het bestaan en gebruik van vibrato, maar vibrato werd vroeger lang niet altijd gebruikt in de muziek. Het is algemeen bekend dat in de Renaissance en de Barok nauwelijks vibrato gebruikt werd en ook in de klassieke periode werd er spaarzaam met vibrato omgesprongen. Dissonantie, en soms chromatiek waren elementen die in de muziek een belangrijke rol speelden en natuurlijk versieringen. Op de versieringen komen we later terug.

In de Romantiek werd er steeds meer gebruik gemaakt van vibrato, gedeeltelijk om meer toon te kunnen maken, maar ook omdat de Romantiek een andere benadering vroeg van de emotionele uitingen binnen de muziek. Niet op alle instrumenten werd vibrato gebruikt. Bij sommige instrumenten is

het onmogelijk om te vibreren en bij andere instrumenten is het ongebruikelijk om dit te doen. Bij de eerste groep horen bijvoorbeeld toetsinstrumenten, slagwerk en harp, bij de tweede groep horen bijvoorbeeld klarinetten en veel koperblaasinstrumenten, hoewel dit erg kan verschillen en afhankelijk kan zijn van wat de traditie is per instrument of in een land of streek. Wat de fagot betreft is het interessant te noemen dat de fagottisten van de Wiener Philharmoniker tot dik in de tweede helft van de twintigste eeuw totaal geen vibrato gebruikten en tegenwoordig wordt er in dit orkest nog steeds slechts spaarzaam omgegaan met vibrato bij de fagottisten.

Toch zijn er ook bewijzen dat er in de Baroksoms wel gebruik werd gemaakt van vibrato. Zo is er een recensie bekend over een concert voor cello en orkest in de Barokperiode. De schrijver van het artikel schreef dat de cellist bijzonder fraai speelde ondanks het feit dat hij geen vibrato gebruikte. Hieruit kunnen we opmaken dat het niet altijd een standaard was om zonder vibrato te spelen.

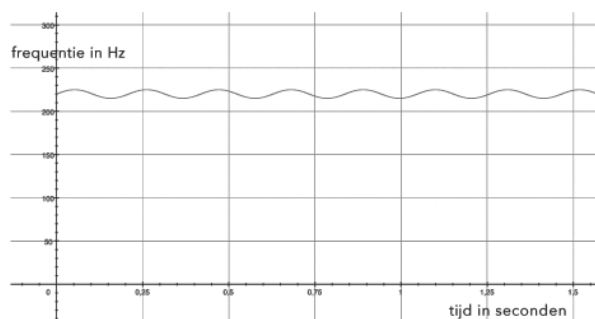
Trillers als versieringen zouden we een voorloper kunnen noemen van vibrato. Luister maar eens naar een zanger, die een aria uit de barokperiode vertolkt en begint met een triller op een noot en deze over laat gaan in een noot met vibrato. Een andere "versiering" in de barok is de "Bebung" welke strijkers met de stok kunnen maken en ook wel "stokvibrato" genoemd wordt en bij blaasinstrumenten bestond het begrip "Flattement", ook wel vingervibrato genoemd en dat gemaakt werd door bij het spelen van een noot de vingers snel boven de gaten te bewegen waardoor een vibrato-achtig effect bereikt werd. Vanaf de

klassieke periode worden deze technieken niet meer toegepast.

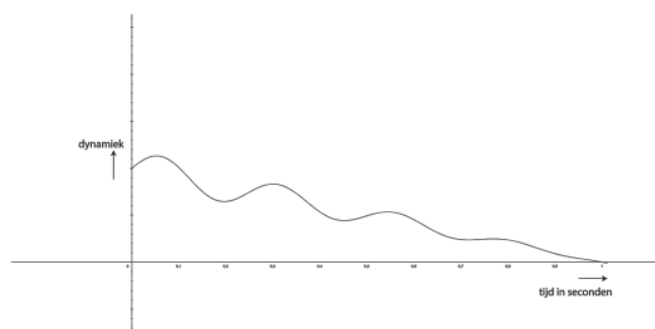
Wat is vibrato eigenlijk?

Er zijn twee soorten basisvibrato. De eerste vibratovorm is er één waarbij de toonhoogte hetzelfde blijft, maar waarbij de toonsterkte verandert. De tweede vibratovorm is een vorm waarbij de toonhoogte wel verandert. Bij het eerder genoemde stokvibrato bij strijkers, is de toonhoogte constant, maar varieert de toonsterkte door de strijkstok met schokjes te bewegen. Ook een vibrafoon en een Hammondorgel gebruiken een techniek waarbij vibrato wordt gemaakt d.m.v. verschil in toonsterkte (en dus niet in toonhoogte). Tegenwoordig maken strijkers vrijwel alleen vibrato met toonhoogteverschil en zij doen dit d.m.v. de vingers van de linkerhand en ook de pols op de toets te "rollen". In de praktijk komt er wel wat meer bij kijken, maar dit is de theorie. Bij een blaasinstrument kun je ook lipvibrato gebruiken. Dit wordt wel gebruikt bij straatmuzikanten en in sommige soorten volksmuziek toegepast, maar omdat dit niet tot de gebruikelijke vibratovormen voor fagot behoort ga ik hier verder niet op in.

En dan nu natuurlijk de grote vraag: "Hoe maak je vibrato op een fagot"? Het mooiste vibrato op fagot is een combinatie van toonsterkte- en toonhoogtevibrato. Om dit te oefenen beginnen we met oefeningen om het vibrato op dezelfde toonhoogte onder de knie te krijgen. Het mooie is dat dit dezelfde oefeningen zijn om de spieren voor de ademsteun te oefenen. We beginnen met de oefening om een overgeblazen C zonder tong aan te zetten, dus alleen op de adem aan te blazen. Denk aan "ha ha", dat is het makkelijkst. We herhalen dit met tussenpozen van bijvoorbeeld één seconde. Daarna gaan we de noten sneller achter elkaar spelen, net zolang tot er geen openingen meer zijn tussen de noten. Jawel, nog steeds op diezelfde overgeblazen C. Als er geen "gaatjes" meer tussen de noten zijn en deze dus achter elkaar geplakt worden,



Afbeeldingen: Jos de Lange



dan heb je de basis van het buikvibrato, ook wel middenrifvibrato genoemd, hoewel dit laatste geen juiste benaming is. Dit is dus een vibrato met vrijwel geen toonhoogteverschil. Het zal in het begin wat schools klinken, maar de bovengenoemde wijze is de beste manier om dit basisvibrato te leren. Gaat het goed op deze overgeblazen C, dan kun je het ook op andere noten proberen. Het zal voor veel mensen lang duren om deze vibratovorm soepel te kunnen toevoegen, dus veel oefenen en geduld hebben is het advies. En zoals al eerder gezegd; het is ook een hele goede oefening om je buikspieren te trainen, dus dat zijn twee vliegen in één klap.

Het mooiste vibrato is dus een combinatie van de beide eerder genoemde vibratovormen. Om dit te bereiken laat je naast het toegepaste buikvibrato je keel wat los, of beter gezegd, laat je je keel mee bewegen met de adem van je buikvibrato, waardoor je een hoogteverschil in stemming krijgt. Dit verschil in hoogte noemen we de amplitude (zie grafiek van collega Jos de Lange) en de combinatie van deze twee vibratovormen klinkt bij iedereen anders en is dus uniek. Meer nog is het spel van een fagottist te herkennen aan het vibrato dat hij of zij heeft dan aan zijn of haar toon.

Het aanleren van een mooi vibrato kan vele jaren duren en wat hierboven beschreven is

gaat in feite alleen om de techniek. Het gebruik van vibrato is, zoals eerder genoemd, afhankelijk van stijl en ook de persoonlijke voorkeur van de speler. Op welke noot vibreer ik wel en op welke niet. Hoe wijd is mijn vibrato en hoe snel wil ik het hebben. Tijdens een masterclass van Rostropovitsj, welke ik jaren geleden bijwoonde, werd de vraag gesteld wat het beste vibrato was. De wereldberoemde cellist antwoordde daarop dat hij bij sterke passages in de muziek wijder en langzamer vibreerde en bij zachte en intieme passages een kleiner en sneller vibrato gebruikte. Interessant en het toont aan wat je allemaal kunt doen met vibrato. En dan kunnen we ook nog binnen een lange noot verschil aanbrengen in het vibrato. Zonder vibrato beginnen en daarna de noot laten opbloeien d.m.v. vibrato te gebruiken. Eigenlijk zijn er eindeloos veel mogelijkheden om een toon kleur te geven met vibrato en hoe dit te doen is dus afhankelijk van de stijlperiode waarin we spelen, wat de betekenis is van een compositie en van de persoonlijke ideeën van de fagottist. Nog een voorbeeld. Een losse kwartnoot kunnen we spelen als "pom".

Als toevoeging kunnen we dan vibrato gebruiken in de vorm van een stuiterbal. Kijk eens naar een stuiterbal hoe deze beweegt als deze valt. Eerst stuitert hij langzaam en hoog en dan gaat het sneller en minder

hoog totdat de bal stil ligt. Zo kun je ook het vibrato proberen toe te passen. Eerst een wijde uitslag (amplitude), dan minder wijd en tot slot niets meer (zie tekening). Probeer het met een willekeurige noot en houdt deze ongeveer een seconde aan. Het is heerlijk om hiermee te experimenteren en je eigen kleur en toonvorming te creëren.

En dan kunnen we nog kijken hoe de andere instrumenten in het orkest omgaan met vibrato. De fluiten gebruiken meestal veel en vaak vibrato en de klarinetten meestal weinig of niets. Het zal beter klinken als de fagot dus niet te veel vibrato gebruikt als er een solo samen gespeeld moet worden met de klarinet en bij de fluit kan natuurlijk wat meer vibrato gebruikt worden. De fagot is het ideale instrument om te kleuren met andere instrumenten en dat kunnen we met het juiste vibrato nog versterken.

En heb je toevallig een bibbervibrato? Probeer daar dan eerst vanaf te komen door veel lange noten te blazen en bewust de keel te ontspannen. Oefen net zolang tot je een strakke noot kunt spelen zonder dat je keel mee trilt. Vibrato mag niet een automatisme zijn dat altijd aanstaat, maar we moeten het bewust gebruiken, want elke stuk muziek heeft zijn eigen benadering nodig. Ook wat betreft het gebruik van vibrato!

Veel succes!

ADVERTENTIE

Te koop aangeboden



SCHREIBER FAGOT, serienummer 22371
(bouwjaar 1980) met Schreiber es.

Vraagprijs: € 3000,-

Inclusief beensteun en duimsteun, wordt geleverd met koffer en rug draagtas.

Deze fagot is in goede staat en goed onderhouden. Hij werd door mij tot voor kort met veel plezier bespeeld.

Else Leenders, Ede
eml@xs4all.nl / 06-48139926

Fagot spelen en het gebruik van het lichaam

Janneke Boonstra

Wanneer men start met fagotspelen, is het in trilling brengen van het riet één van de grootste obstakels en zeker bij volwassenen blijkt het een hele opgave. Bij kinderen geeft dit aanblazen veel minder problemen. Hoe is dat nu mogelijk?

Kinderen hebben van nature een gezonde ademhaling en maken gebruik van hun gehele luchtinhoud, ademen goed diep in en uit. M.a.w. zij zijn met hun ademhaling nog niet verpest door verkeerde houding, stress, opgetrokken schouders, enz. Zij denken er nog niet bij na en doen gewoon wat hun lichaam aangeeft.

Om er nu achter te komen, wat die gezonde ademhaling inhoudt, heb ik, mede door de inzichten van o.a. mijn leraar Matt Lemmens en anderen (musici en artsen) mezelf beziggehouden met de vraag welke onderdelen van je lichaam je mee kunnen helpen om met gezonde inspanning een mooie ronde toon, zowel laag als hoog, uit de fagot te krijgen.

Om het inzichtelijk te maken, verdeel ik het lichaam in 10 bouwstenen. Als er een bouwsteen niet geheel op zijn plaats staat, hoor je direct, dat de toon verandert ... oftewel het bouwwerk wankelt.

Deze 10 bouwstenen zijn:

- Bekken/onderstel
- De buik
- Het middenrif
- De longen
- De (tussen-)ribspieren
- Het borstbeen
- De hals/nek
- De schouderpartij
- De kaken
- De lippen/tong

Al deze onderdelen maken, als ze goed aangestuurd worden, dat fagotspelen een plezier is, je het langer kunt volhouden en je toon in alle registers van de juiste kwaliteit is. Met deze basis is het dan ook geen probleem iets lager of iets hoger te intoneren indien gewenst, zonder op het riet te gaan knijpen.

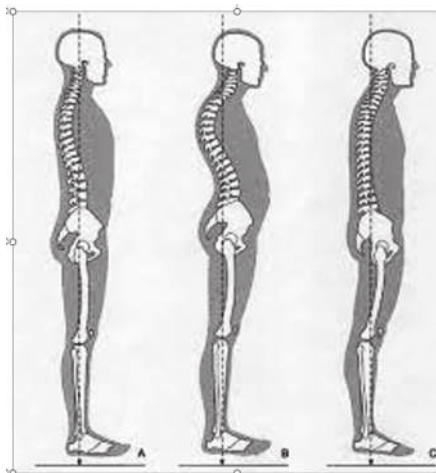
Het lichaam maakt op verschillende manieren gebruik van de spieren.

- A. Centrale/perifere zenuwstelsel is het centrum van de controle en de coördinatie van alle levensfuncties. Dit is dus alles wat wij bewust voelen en doen.
- B. Autonome zenuwstelsel is niet onderworpen aan de wil en het bewustzijn.

Vandaar dat kinderen zo makkelijk blazen, want veel handelingen, die we nodig hebben om fagot te spelen, lopen via het autonome zenuwstelsel. Op iedere bouwsteen zal ik nu wat dieper ingaan.

Het Onderstel

STAAND

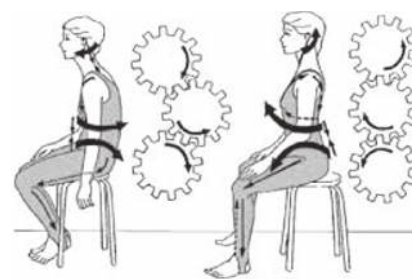


Om het gewicht te dragen van het instrument, is het van belang op beide voeten te staan, waarbij de voeten recht onder de heupen blijven (wijder of smaller staan geeft onbalans).

De knieën licht gebogen, dus niet overstrekken.

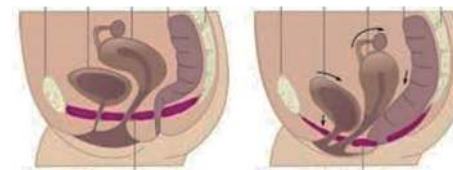
Het gewicht van je lichaam mag op de achtervoet leunen, zodat je wat tegenwicht geeft aan de fagot, die voor je hangt.

ZITTEND



Bij het zittend spelen is het van belang, dat je beide benen in een hoek van 90° voor je stoel kunt plaatsen. Dus geen benen over elkaar geslagen of weggeschoven onder de zitting.

De Buik/Bekken



Normale
bekkenbodemspieren

Verzwakte
bekkenbodemspieren

In het bekken loopt een dikke spier van voor naar achteren (bekkenbodemspier, zie plaatje) aangehecht aan het schaambeent voor en aan het stuitbeen achter.

Wanneer deze spier aangespannen wordt, geeft dit een enorme stevigheid voor het hele bouwwerk. Dit aanspannen kan je leren, door te oefenen met holle/bolle rug liggend in bed of rechtopstaand tegen een muur.

Oefening: Plaats je hielen en je hele rug tegen een muur of deur. Plaats in de ronding tussen rug en muur een hand op navelhoogte en probeer die hand plat te drukken. Probeer daarna fagot te spelen met diezelfde spanning, die je zojuist gevoeld hebt. Bij het zittend spelen dezelfde spanning gebruiken in de onderbuik als bij staand spelen. Dit maakt, dat je recht op de zitbotjes zit en als het ware per direct kunt opstaan.

Dus niet tegen de leuning aanhangen, maar actief zitten.

Dezelfde spanning in de onderbuik als bij staand spelen, maakt, dat je recht op de zitbotjes zit en als het ware per direct kunt opstaan.

Het Middenrif

Het middenrif (diafragma) bestaat uit een grote cirkelvormige spier, met in het midden een opening voor slokdarm, bloedvaten en zenuwen. Deze spier scheidt de bovenste helft van de onderste helft van het lichaam. De oorspronkelijke stand is licht naar boven gebogen en het autonome zenuwstelsel zorgt ervoor, dat het middenrif automatisch weer naar deze stand terug wil.

Bij inademing strekt de spier tot bijna een plat vlak.

Om nu te zorgen, dat het middenrif niet direct teruggaat na de inademing, moeten we dus actief de tussenribspiertjes aanspannen om het middenrif plat te houden, ondanks dat de lucht uit de longen ontsnapt tijdens het spelen. Er ontstaat dus een soort "onderdruk" in de longen.

Dit heet de ademsteun.

De term (lage-)buikademhaling is eigenlijk onjuist, want je ademt niet met je buik. Dus: inademing = overdruk, middenrif strekt zich uitademing = druk, middenrif gaat terug naar oorspronkelijke stand uitademing met ademsteun = onderdruk, middenrif blijft vlak, lucht ontsnapt met een "duwtje".

De Longen



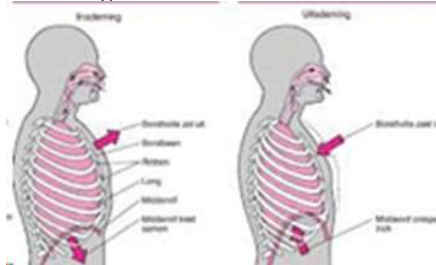
De inhoud van onze longen is 5 à 7 liter die met iedere inademing ververs wordt. De frequentie van de ademhaling is 12 tot 20 x per minuut in rust. Voor het bespelen van de fagot hebben we niet veel lucht nodig, want het enige, dat moet gebeuren is de lucht die al in de fagot zit, in trilling brengen en houden!

Dus: we nemen vaak te veel lucht bij de inademing in tijdens het fagotspelen. Daarom moeten we onze "vuile" lucht kwijt. De ademhalingskomma's zijn dus meer "ontspannings-tekenen" dan een inademing. Want zodra je ontspant, komt je middenrif weer in de oorspronkelijke stand en kun je met vernieuwde lucht door je neus het middenrif weer strekken met behulp van de middenrifspieren. Er is dan weer ademsteun en je kunt weer verder spelen.

Het Borstbeen

Bij de normale inademing: borstbeen beweegt licht mee naar buiten.

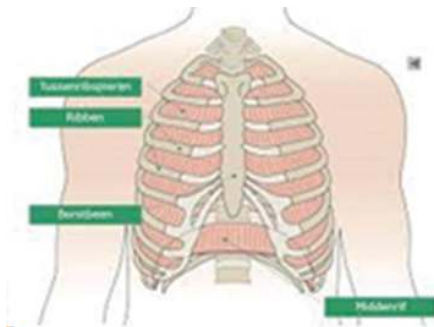
Bij de normale uitademing: borstbeen zakt weer terug.



Wanneer we het riet willen aanblazen, hebben we genoeg aan het laten ontsnappen van de ingeademde lucht. Dat betekent, dat we niet naar voren hoeven te blazen. Daarbij gebruik je druk en gaat het borstbeen mee naar voren en omhoog.

Dus: bij fagotspelen niet het borstbeen naar voren/buiten duwen, maar juist laag en ontspannen houden.

De (tussen-)ribspieren



Het bouwwerk van ribben, spieren en longen is onze klankkast. Tussen al onze ribben zitten kleine spiertjes, zowel in de lengte als in de breedte, dus als we die leren gebruiken om daarmee het middenrif goed vlak te houden tijdens het ontsnappen van de lucht, kunnen we de veel kleinere, dus minder krachtige spiertjes van onze lippen echt ontlasten, waardoor de klank veel opener en natuurlijker klinkt.

De fagot is een verlengstuk van jezelf om de klank te maken.

Jij bent met je lichaam verantwoordelijk voor de klank, niet de fagot.

De Hals/Nek



Sinds de mensheid op twee benen staat, moeten we met zeven halswervels het hoofd omhoog houden.

Door de hals lopen luchtpijp, slokdarm, bloedvaten, zenuwen en spieren. Aangezien de hersenen continu van bloed met zuurstof voorzien moet worden en alles moet kunnen functioneren, is het belangrijk niet iets af te knippen tijdens het spelen.

Let op: kijk eens in spiegel of je tijdens het blazen niet je hals scheef houdt.

De Schouderpartij



Herkenbaar??

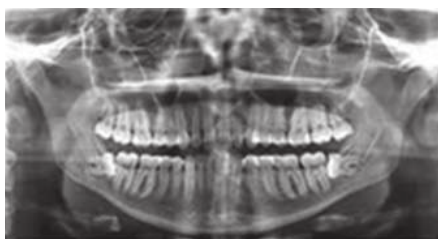
Bij het dragen van de fagot kunnen we niet om zijn gewicht heen en dit is een constante factor. Daarom is het van belang de beide schouders evenveel te belasten, ook bij zittend spelen. Daarbij helpt het enorm om niet met opgetrokken schouders te spelen. Hoeveel mensen halen wel niet hun schouders op (in dit geval letterlijk) bij de inademing?



Dus: Inademen doe je niet met je schouders! Zorg voor goede balans van de fagot, zodat linkerarm/schouder niet overbelast wordt. Draai de fagot zo om zijn as, dat de polsen een niet te sterke buiging maken. De S kun je daarna aanpassen.

De Kaken

De onder- en bovenkaak zijn beweeglijk door de spieren rond de kaakkopjes, vlak voor de ooruitgang. Bij het spelen is het belangrijk de onderkaak zo losjes mogelijk te houden en een kleine overbeet te maken. Gebruik bij de hogere noten meer druk met de bovenkaak op het riet, dus kantel t.o.v. het riet. Dit betekent dus echt een andere plaatsing van lippen op het riet, dus niet met riet en al je hoofd kantelen (neus naar het balletje draaien).



Vanaf globaal de hoge G is kantelen niet meer nodig.

De kanteling zorgt ervoor, dat de toonhoogte iets hoger wordt, dus hoeft je in de hoogte niet te gaan knijpen, want dat geeft meteen een geknepen, lelijke toon.

Oefening: kauwgom kauwend een lange toon aanhouden
toonverschil horen bij andere stand van riet in de mond
meer of minder riet in de mond nemen

De Lippen

Zoveel soorten mensen, zoveel lippen! De lippen zijn alleen nodig om geen lucht te laten ontsnappen, i.t.t de lippen van de koperblazers, die daar ook de toon mee vormen. De bovenlip zorgt met de bovenkaak voor de druk, die je nodig hebt (hogere register meer druk en verder op je riet). Dan hoeft je niet te knijpen.



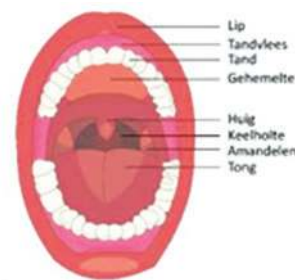
Probeer de mondhoecken naar elkaar toe te houden (een soort "kus"-stand of een V-vorm in onderlip maken). Gebruik zoveel mogelijk onderlip (van randje huid tot aan je slijmvlies) in breedte en lengte.

Daarnaast helpt de onderlip bij de aanzet van de toon, door deze naar binnen te bewegen tijdens het gaan spelen, alsof je een omgekeerd lepeltje ijs aflikt. Het risico dat beide riet helften precies gelijk gaan trillen en het riet dan dichtklapt, voorkom je daarmee.

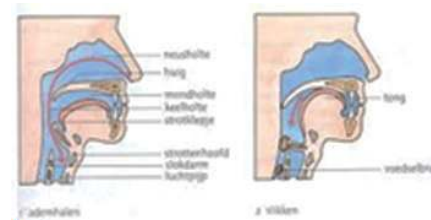
De Tong

De tong bestaat uit veel luie spiertjes, die we telkens moeten trainen, om deze soepel in onze mond te bewegen. Om het riet te bespelen is de beste plaats het puntje van de

tong of beter nog: net onder het puntje van de tong.



Wanneer je het puntje van de tong optilt tegen de bovenste rij tanden, voel je dat daardoor de achterkant (de basis) van de tong omlaag wordt geduwd. Dat geeft een enorme ruimte extra in de mond/ keelholte, waardoor je toon weer voller wordt. Want iedere holte in je lichaam, die mee kan resoneren, bevordert de toonvorming.

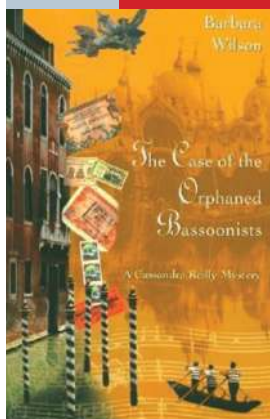


Tenslotte.....

Op deze manier heb ik het fagotspelen geleerd en geef ik het door aan mijn leerlingen. Het is goed om stil te staan bij het gebruik van je lichaam bij het bespelen van de fagot, want dan kun je steeds beter het gevoel terugvinden van die keren, dat het spelen zomaar vanzelf leek te gaan en alles zomaar lukte.

Ik hoop met dit artikel iedereen te helpen, om bewust en onbewust je lichaam in dienst te stellen van je fagot, waardoor het spelen een plezier wordt en blijft!! Succes!

BARBARA WILSON, THE CASE OF THE ORPHANED BASSOONISTS



Cassandra Reilly, globe-trotting translator and accidental detective, is called to Venice by her friend, Nicola Gibbons, a baroque bassoonist with a particular interest in the all-women orchestras of the city's musical past. Nicola, it seems, has been accused of stealing an antique bassoon. When Cassandra arrives to help, she finds herself in a web of intriguing international musicians, all of whom have

a secret to hide, and one of whom will be murdered because of it. Will it be Bitten, a stunning six-foot-tall Swedish bassoonist who harbors a grudge against Nicola? Or her German lover, Gunther, always speaking secretly on the phone? What about the young clarinetist Roberta Sandretti and her handsome but perhaps too pliable brother Marco? And why does Albert Egmont, an antiques dealer from England and an old acquaintance of Cassandra, appear in black leather gloves, reading Ruskin in the Piazza San Marco and hinting that he can find out where heirloom bassoons go when they go missing?

Written with Barbara Wilson's trademark wit, "The Case of the Orphaned Bassoonists" explores a largely hidden aspect of Venice's history: the splendor of the music composed by Antonio Vivaldi for the orphaned daughters of this celebrated city. "The Case of the Orphaned Bassoonists" is a comic romp and enlightening guide to the musical heritage of Venice that will delight Wilson's fans and charm new readers.

©2000
<http://www.italian-mysteries.com/BW01.html>



reed machines



for making inspiring music
we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com