

DE FAGOT

TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

NUMMER 9 | NOVEMBER 2012

SACRE
MONTREAL
BEWERKINGEN
DAG VAN DE FAGOT
RUBATO



DE EERSTE CONTRAFAGOTTEN



JEUGDDAG 2013

Er komt weer een jeugddag aan! Na het succes van vorig jaar in Wageningen, organiseert het Fagotnetwerk op 3 februari in Almere de jeugddag 2013.

Altijd al Adele, Bruno Mars, Coldplay of Nick&Simon willen spelen op je fagot? Hoe ziet een fagot er van binnen eigenlijk uit? Samenspelen van Barok tot Rock. Jouw eerste noten op de contrafagot: durf je de uitdaging aan? Scheuren als een gitarist: Fagot+gitaarversterker = cool! Je kan ook samenspelen op je eigen niveau, knutselen aan je riet of misschien wel een pvc-fagottino maken.

Er zijn spelletjes voor je ademhaling en natuurlijk is er veel informatie over je fagot en het onderhoud. Na afloop spelen we allemaal samen in het groot fagot-tenorkeest.

Of je nu pas een paar weken les hebt, of al voor je C- diploma gaat, voor iedereen is het een leuke dag om veel nieuwe fagotvrienden op te doen.

T.z.t. komt er meer informatie op fagotnetwerk.org. Aanmelden kan nu al: mail naar evenementen@fagotnetwerk.org.

Simon Van Holen is de nieuwe contrafagottist van het Koninklijk Concertgebouworkest; hij stelt zich aldus voor op de website van het orkest.

KONINKLIJK CONCERTGEBOUWORKEST



ONTMOET

De mensen in en rond het orkest

HET ORKEST

MUSICI

DIRECTIE

SOLISTEN

BESTUUR, DIRECTIE EN STAF

ORKESTACADEMIE

Simon Van Holen, contrafagot

Simon Van Holen (1985), Vlaming en dus met hoofdletter V.

'Toen ik zeven jaar oud was, wilde ik per se fagot spelen. De fagotleraar aan de muziekschool, Peter Van Cleemput, kwam met het ontnuchterende oordeel dat mijn handen nog te klein waren. Ik ben toen noodgedwongen met piano gestart. Een jaar later kon ik toch beginnen, weliswaar met wat hulpgrepen - mijn handen waren nog steeds erg klein en het instrument was groter dan ikzelf.'

Later studeerde Simon bij Gustavo Nuñez aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en de Robert Schumann Musikhochschule in Düsseldorf. In diezelfde stad volgde hij ook de orkestacademie van de Düsseldorfer Symphoniker. Ook was hij solofagottist bij het Gustav Mahler Jugendorchester en maakte hij deel uit van het European Union Youth Orchestra.

'Toen ik Gustavo leerde kennen, werd ik helemaal overweldigd door zijn enorme muzikale persoonlijkheid. Hij heeft me mijn grenzen doen verleggen en me tot het uiterste gedreven. Het is dus heel spannend om naast hem te komen zitten in dit orkest. Dat ik hier contrafagot ga spelen, had ik twee jaar geleden nooit voor mogelijk gehouden. Pas vorig jaar heb ik me met al mijn energie op die toeter gestort en werd toen in juli als contrafagottist aangenomen bij de Düsseldorfer Symphoniker. Toen ik afgelopen seizoen twee weken in het Concertgebouworkest meespeelde, vond ik dat ik het moest wagen om hier proefspel te doen. Dat was blijkbaar de goede beslissing!'

(advertentie)



www.harafagotrieten.com



REDACTIONEEL

De Fagot zal voorlopig twee maal per jaar verschijnen, maar per aflevering wel met meer pagina's dan tot nog toe. De eerste reden hiervoor is dat de gezamenlijke productiekosten van twee afleveringen van bijvoorbeeld 48 pagina's lager zijn dan de kosten van drie of vier afleveringen van 24 – 32 pagina's. De tweede reden is gelegen in het feit dat het uitgeven van dit blad (redactie en productie) – nog steeds – een eenpersoons vrijetijdsactiviteit is; het uitbrengen van twee afleveringen per jaar is iets makkelijker te realiseren dan drie of vier afleveringen per jaar.

De Fagot 8 bevatte artikelen over een flink aantal fagotconcerten; enkele artikelen zijn toen op de plank blijven liggen en die zijn nu in dit blad opgenomen. Verder kunt u zich verdiepen in onder andere de openingssolo van de Sacre, in het verslag van een reis voor fagot en contraforte naar Montreal, in het begin van de geschiedenis van de contrafagot, in wat de mogelijkheden zijn voor rubato-spel et cetera.

Dick Hanemaayer



 stekbaas@fagotnetwerk.org

 @fagotnetwerk

 FagotNetwork (groep)

INHOUD

LE SACRE DU PRINTEMPS	4
WE GO MONTREAL	7
BEWERKINGEN	10
LA TRICOTEA	14
RUBATO VOOR DE FAGOTTIST	15
FAGOT OP DE PLANKEN	20
DE EERSTE CONTRAFAGOTTEN	22
DAG VAN DE FAGOT	27
BOEKBESPREKINGEN	28
JANITSARENMUZIEK	33
EEN WORKSHOP ALS GEEN ANDERE	34
HET VERMISTE HAYDN FAGOTCONCERT	35
VOOR U BELUISTERD	36
FAGOTCONCERT DON FREUND	38
FAGOTCONCERT MOZART	40
NIEUWS UIT DE VERENIGING	47

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 2012 bedragen € 20.

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

Uitgever: Dick Hanemaayer
Vormgeving: Textcetera, Den Haag
Druk en verzending: Control Media bvba, Wildert, België

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

Omslagfoto: Inscriptie Anciuti-contrafagot

COLOFON

FAGOTTO I

I. STRAVINSKY

revised 1948

L'ADORATION DE LA TERRE

Lento tempo rubato

The musical score for the opening solo of the Bassoon I part in Stravinsky's 'The Rite of Spring' is shown. It begins with the tempo marking 'Lento tempo rubato' and the instruction 'Solo ad lib.'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked 'Colla parte' and features a triplet of eighth notes. The tempo then changes to 'in Tempo' and 'Più mosso'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'poco più f' (poco più forte). The tempo markings 'T^o I' and 'poco accel.' are also present.

LE SACRE DU PRINTEMPS – DE OPENINGSSOLO

JOS DE LANGE

INLEIDING

Stravinsky's *Le sacre du printemps* is geschreven als een ballet. Het beschrijft een oeroude, prehistorische boerengemeenschap, waarin een maagd zich dood danst om de zonnegod gunstig te stemmen. Elke fagottist kent de beroemde openingsmaten. Maar waarom is dit begin voor fagot geschreven en hoe moeten we het spelen? Stravinsky gebruikte voor zijn revolutionaire *Sacre* allerlei bijzondere instrumenten, zoals de altfluit, piccolotrompet, bastrompet, en veel lage blaasinstrumenten: twee contrafagotten, twee basklarinetten, twee althobo's, twee tuba's. Maar voor het begin gebruikt hij de fagot in zijn allerhoogste ligging. Het verhaal gaat dat Saint-Saëns, die bij de première aanwezig was, boos wegliep omdat de fagot in zo'n extreem register werd gebruikt, en dan nog wel als solo aan het begin van een muziekstuk. Maar dat vervreemdende effect was precies de bedoeling van Stravinsky, het is de manier om een prehistorische sfeer te maken: onbekend, onbestemd en niet gecultiveerd. We moeten niet vergeten dat de solo is geschreven voor een Franse fagot, die in het hoogste register (boven de hoge bes ongeveer) nog minder herkenbare klank

heeft dan een Duitse fagot. (Waarom dat is wil ik een andere keer wel vertellen.)

Op school hebben we geleerd, dat prehistorisch betekent dat er geen (schriftelijke) overlevering is. In ons geval van het vertolken van de 'prehistorische' fagotsolo aan het begin van de *Sacre*, betekent dat dat de muziek moet klinken, alsof die niet opgeschreven is. Van Stravinsky is bekend dat hij niet altijd wist hoe hij de muziek, die zo duidelijk in zijn hoofd zat, moest noteren. Stravinsky geeft enkele aanwijzingen: een karakter: Lento (dus langzaam), dan een tempo-indicatie (kwart is 50), maar vooral van belang zijn de aanduidingen *tempo rubato* en *Solo ad lib.* Dat betekent dat we de solo niet goed spelen als we gewoon spelen wat er staat, maar dat we het met vrijheden moeten spelen. (De aanduiding *Colla parte* is denk ik bedoeld voor de dirigent; het betekent: volg de solist). Maar waarom noteert hij het dan zo precies, met kwintolen en triolen? Wel, ik denk dat Stravinsky ons hiermee enkele waardevolle aanwijzingen geeft, die ik straks zal vertellen. Eerst maar eens kijken hoe we onder de terreur van de notatie kunnen uitkomen (aangemoedigd door het prehistorische karakter, en door de aanduiding *tempo rubato*).

HET MOTIEF



Het bekende motiefje bestaat uit zes noten (we laten het dubbele voorslagje even weg – daarover later meer): c-b-g-e-b-a.



De noten b-g-e-b vormen hierin een klein subgroepje: het zijn de snelste noten, en bovendien vormen ze voor onze moderne oren een kleine drieklank. Het bijzondere is dat deze terts-afstanden de noten zijn met de grootste intervallen, terwijl ze het snelst genoteerd staan. (In de meeste muziek is dat andersom!). Als we deze vier noten b-g-e-b bij elkaar nemen, en als subgroepje beschouwen, kunnen we eerste motiefje nog simpeler beschrijven als c-b-a.



Deze drie (hoofd)noten kunnen we simpel zien als een dalend rijtje, maar er zit eigenlijk nog meer structuur in, omdat de b wordt voorafgegaan door een dubbel voorslagje, de nootjes b-c. Dat maakt dat in het motiefje c-b-a de noot b de belangrijkste is; die krijgt door het voorslagje extra aandacht. Dat betekent dat we deze b ook als de belangrijkste noot moeten spelen.

We proberen de solo steeds zo prehistorisch mogelijk te benaderen, maar bij benadering en in moderne termen uitgedrukt kunnen we ons het begin van de solo als volgt indenken: een (lange) 'opmaat' (de noot c), de eerste tel (de noot b, vooraf gegaan door een dubbele voorslag, met eraan hangend de drieklank van e-klein) en de eindnoot a. (Met onze harmonisch gevormde oren, kun je onder de laatste noot a nog het akkoord van a-klein indenken; maar dat is helemaal niet prehistorisch meer).

Als we de eerste noot c spelen, is het natuurlijk helemaal (nog) geen opmaat; het is gewoon het 'allereerste geluid', een begin van leven, een vormloze oercl. Je zou die c kunnen beginnen vanuit absolute stilte, maar ook gewoon met een *p*-inzet: de oerwereld begint gewoon simpel. (De auditieve parallel van de Big Bang zou ik uitsluiten). Strawinsky zet een fermate op die eerste c. Die noot is gewoon geluid, heeft nog geen verband met andere noten, de klank ontwikkelt misschien in een nog onbestemde richting (vibrato, crescendo), maar op een goed moment moet hij toch ergens naar toe, en via een dubbele voorslag gaat hij naar de b. Na de tijdloze c zijn de vier snellere nootjes b-g-e-b opeens een klein wervelwindje. Van deze vier nootjes is de eerste b de belangrijkste; we moeten deze dan ook belangrijker spelen dan de drie eropvolgende nootjes (door bijvoorbeeld de b iets langer te spelen, misschien iets sterker of wellicht met een beetje vibrato); dit wervelwindje lost weer op in een rustige a, opnieuw tijdloos, met een fermate. Maar de eerste structuur is gelegd, het eerste DNA is er.

DE EERSTE ZIN

Dit hoofdmotiefje van c – bgeg – a komt nu terug, maar in een ander ritme, of beter gezegd: in een langzamer tempo.



Alle noten zijn nu even lang (triool-achtsten), de c heeft geen fermate meer. Het hoofdmotief komt nu terug in een versimpelde vorm, en rustiger, want de snelste noten zijn iets langzamer. Maar de structuur van het motiefje blijft dezelfde, dus weer denken we de c als een soort opmaat, de vier nootjes b-g-e-b bij elkaar als middenfiguurtje met de eerste b weer als belangrijkste noot, en de a als eindpunt. De noten duren nu allemaal ongeveer (maar niet precies!) even lang; de eerste b blijft de belangrijkste noot. Ik zou niet de noot g (uit b-g-e-b) spelen alsof die op de vierde tel komt (zoals gedrukt staat): deze noot g komt weliswaar precies op de vierde tel, maar dat is toeval; deze noot g mag niet belangrijker worden dan de andere noten. (Zoals ik al zei: de solo moet zo tel-loos en zo maat-loos mogelijk gespeeld worden). Deze 'triolenversie' van het hoofdmotiefje zie ik dus als een versimpelde herhaling van het begin, het

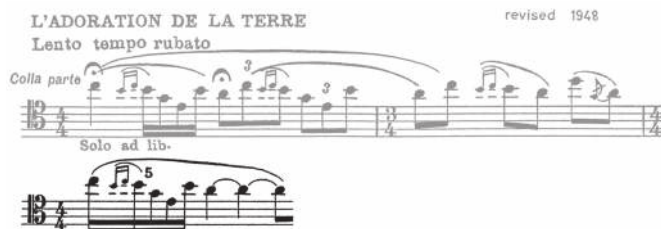
is iets rustiger in karakter; je kunt ook denken aan een schaduw of een rookwolkje. Om het versimpelde karakter te ondersteunen kun je deze zes noten ook een klein beetje zachter spelen.

Hierna, in maat 2, komt een nieuw element: eerst begint het hoofdmotief nogmaals, en nog een beetje rustiger (in achtste noten), maar na de b volgt nu geen g maar een a, direct gevolgd door een geheel nieuwe, nog hogere noot: de d!



Het is alsof er in dit oerlandschap opeens een geiser omhoog spuit. De hoge d komt overigens aan het eind van de solo nog een keer terug.

Bijna geschrokken van dit incident, keert de solo snel weer terug naar de bekende noten, maar nog een beetje zenuwachtig van het gebeurde: in kwintool-zestienden; de snelste versie tot nu toe, maar door de dubbele voorslag blijft de b de belangrijkste noot en houdt ook deze snelle variant dezelfde structuur:



We landen weer op de lange a. We hebben nu vier keer het motiefje gehoord, op vier verschillende manieren:

1. de presentatie van het thema (na een lange, etherische hoge c);
2. een langzamere, simpele variant in triolen;
3. langzaamste variant in achtsten met hoge d;
4. snelste variant in een kwintool, met uitloop op lange a en er is even rust.

Dan komt er een nieuwe motiefje. Laten we dit motiefje het staartmotief noemen. Het lijkt het wel op het beginmotief; het begint in elk geval net zo:



Ook dit motief begint op c en daalt dan met enkele snelle intervalletjes omlaag naar de a, maar het gaat wel anders verder. Als we de hoofdnooten naar voren halen, krijgen we:



Vanaf de c gaan we drie stapjes chromatisch omlaag naar de a, dan terug naar bes, en weer naar a; en dan een duikje naar de ges; zo hebben we het interval van c naar ges overbrugd, een overmatige kwart; dit heeft vervreemdend effect, dat wordt versterkt doordat na de ges opnieuw de c komt, die het motiefje besluit.

U denkt misschien dat ik op eigen houtje wat noten weglaat om een aardig lijntje te krijgen, maar dat is niet zo. Aan het einde van mijn verhaal kom ik hierop terug.

Van het *poco accelerando* (in de tweede maat na cijfer 1) moeten we ons niet te veel aantrekken; het betreft vooral de (bas)klarinetten, die het accelerando over twee hele maten, dus zes tellen, moeten uitsmeren.

Hiermee is de eerste zin ten einde. Overigens attendeerde Ronald Karten me erop, dat de grote boog over de hele eerste maat plus de eerste tel van maat 2 – hierboven te zien in de herziene uitgave van 1948 – in de eerste versie uit 1913 niet bestond; bij nadere inspectie blijkt dat deze boog in de *New Edition* van Boosey and Hawkes uit 1967 weer verwijderd is!

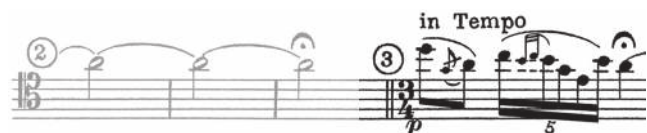
DE TWEEDE EN DERDE ZIN

We zijn aangeland bij de vierde maat in cijfer 1, het 'a tempo' of 'T° I':



Dit kunnen we de tweede zin noemen. Hij lijkt erg op de eerste zin. Maar terwijl de eerste zin vier maal het motief laat horen, horen we die nu slechts drie maal: de triolen-variantie is er nu niet bij. Wel zien we alle andere elementen, zoals de hoge d in de achtste-noten-variantie, en de kwintolen-variantie. We landen weer op de a, die hier lang duurt: de fagotpartij geeft ruimte aan een solootje van de Engelse hoorn.

Op cijfer 3 pakt de fagot zijn solo weer op. Deze derde zin is nu veel korter:



Hij bevat nu slechts het staartje van de achtsten-variant (heel opvallend vanaf de hoge d), gevolgd door de snelle kwintolen-variant. Bijzonder is dat Strawinsky hier voor het eerst een dynamiek

voorschrijft in de fagotpartij namelijk *p*; dat wil zeggen; zachter dan hiervoor (in de begeleidende klarinet- en engelsehoornstemmen schrijft hij *p* en *mp* voor). Voor de derde keer landen we op a.

Vanaf het *Più mosso* doen de tweede en derde fagot ook mee, en krijgt de engelse hoorn de solo. Maar let eens goed op wat de eerste fagot hier speelt (met als dynamiek *poco più forte* tegenover *mf* van de andere fagotten):



Hier zien we, bij het *Più mosso*, ons staartmotiefje terug, dat we aan het einde van de eerste zin hebben gezien, nu in een simpeler vorm. Bovendien start het nu niet (zoals steeds) op de c, maar hij begint op de noot waar de voorafgaande zin op uit kwam: op a. Vanaf deze a daalt hij naar dis, wat ook als overmatige kwart klinkt. Tot zover de beginsolo van de *Sacre du printemps*. Door op deze manier deze solo te benaderen, worden de aanwijzingen *tempo rubato* en *Solo ad lib.* van Strawinsky als vanzelf opgevolgd, en klinkt de solo 'prehistorisch' (of in het licht van de muziekgeschiedenis juist heel modern).

STEMMING

Tot slot wil ik nog de aandacht vestigen op mogelijke valkuilen wat betreft de stemming bij het spelen van deze solo.

Het hoogste register van de fagot, waar de beginsolo van de *Sacre* zich afspeelt, bevat enkele noten, die van zichzelf niet altijd zuiver zijn. Ik noem met name de hoge b (die soms hoog is) en de e eronder (die laag kan zijn).

Als we de solo beginnen op de hoge c, willen we die hoge c graag zacht en liefst onhoorbaar inzetten. Gevolg daarvan kan zijn dat die c zomaar te hoog is. Omdat er verder geen vergelijk is, is dat (op zich) niet erg. Als we dan de b spelen (die van zichzelf hoog kan zijn), zal die gemakkelijk meegaan in de hoge stemming. En ook de g zal zich daar wel bij kunnen voegen. Spelen we echter nu de e, dan zal het moeilijker worden om die in die iets hogere stemming te spelen. Het gevolg is dan ook dat in de drieklank b-g-e de afstand van b tot e te groot kan klinken; en dat kan opvallen, omdat het een mooie reine kwint moet zijn. Een klein voordeeltje is, dat de e niet erg lang duurt. Maar als we even later (via een wellicht beetje hoge b) bij de a aankomen, moeten we die ook hoger spelen dan we zouden willen, en daar houden de meeste hoge a's niet van.

Moraal: de *Sacre* is een aards ballet over een boerengemeenschap; begin het stuk niet op spitzten.

**Isle of Raasay
solo bass clarinet
and
solo bassoon courses**

**8th – 12th
April 2013**

**Isle of
Raasay**
(Between the Isle of
Skye and the Scottish
mainland)

Course Tutors:
Sarah Watts – bass clarinet
Laurence Perkins – bassoon
Antony Clare – piano

www.raasaymusiccourses.com
info@raasaymusiccourses.com

**Isle of Raasay solo bassoon
and
solo bass clarinet courses
8th – 12th April 2013**

The beautiful Hebridean Island of Raasay, just off the west coast of Scotland provides a stunning setting for two unique music courses.

Sarah Watts (bass clarinet), Laurence Perkins (bassoon) and Antony Clare (piano) welcome bass clarinet and bassoon players of all standards to participate in specially designed solo courses that focus on solo and ensemble work, all areas of technique, sound production and set up, a touch of Scottish music and of course the island's first ever bass clarinet and bassoon choir!

The solo bass clarinet course celebrates its fifth year and has attracted participants from all over the world. This year Sarah and Antony are delighted to welcome Laurence Perkins and the bassoon course to the island.

Dates: 8th – 12th April
(arriving 6th/7th April
and departing 13th April)

**Venue: Raasay Community
Hall
and Raasay House**

Course Fees: £325

WWW.RASAAYMUSICCOURSES.COM



WE GO MONTREAL

DORIAN COOKE EN MARIEKE STORDIAU

MARIEKE

Woensdag 14 maart, Dorian en ik staan in alle vroegte, nog niet helemaal wakker, te wachten bij een vertrekbalie van Schiphol met twee koffers, een fagot en een Contraforte op wieltjes. Afgelopen najaar zijn we uitgenodigd door de McGill University in Montreal en Stéphane Lévesque, solofagotist van het Montreal Symphony Orchestra, om de komende week masterclasses en een concert te geven op McGill. De professoren, musici en studenten zijn met name geïnteresseerd in onze cultuur van (samen)spelen en het geluid en de mogelijkheden van de Contraforte. Het optreden zal plaatsvinden in het kader van de *Bassoon Day 2012* at McGill, georganiseerd door Stéphane Lévesque. We zullen er samenspelen met de fagottisten van het Montreal Symphony Orchestra en de contraforte presenteren. Voor de presentatie hebben we twee Nederlandse componisten gevraagd om duo's te schrijven voor fagot en contraforte. Op de *Bassoon Day* zullen de twee composities worden gespeeld, twee wereldpremières, *Berceuse* van Kees Olthuis en *Toen ben ik maar snel doorgereden* van Reza Namavar. Onze eerste zorg is deze ochtend dat de contraforte, veilig en samen met ons, in Montreal aankomt. De contraforte is te

groot om in de cabine van het vliegtuig te mogen vervoeren. Daarom zal hij in het verwarmde ruimte bij de hondjes van een medepassagier vervoerd worden. We geven hem af bij 'Odd sizes', plakken er nog een paar FRAGILE stickers op, en kunnen dan alleen nog maar hopen dat alles goed gaat: het vervoer naar het ruim van het vliegtuig, de overstap in Zurich en daarna de reis en aankomst in Montreal.

Gelukkig loopt alles voorspoedig. Na 12 uur reizen komen we in Montreal aan, gaan af op het geblaf en vinden even later de contraforte terug naast kwispelende hondjes.

DORIAN

We werden opgehaald van het vliegveld door Lise Millet, een Canadese fagottiste en tevens mijn oud collega in het Residentie Orkest. Zij zou op de *Bassoon Day* zelf helaas niet aanwezig kunnen zijn. Maar we konden toch elkaar toch even spreken. We hebben met haar en met Stéphane, die zich na zijn orkestrepitatie bij ons voegde, heerlijk gegeten en hebben het schema voor de komende dagen doorgenomen. Stéphane organiseert al 10 jaar deze jaarlijkse *Bassoon Day* en dat gaat hem heel erg goed af. Alles was tot in de puntjes voorbereid. Ons hotel lag naast de McGill University.

We waren behoorlijk moe van de reis en zijn tegen onze principes in vroeg naar bed gegaan, zodat we de volgende dag toch enige frisheid konden uitstralen.

Aan mij was de leuke taak om alle leerlingen (10 stuks!) van Stéphane in de dagen voorafgaand aan de *Bassoon Day* les te geven. Stéphane geeft al enige jaren les op de Schulich School of Music aan de McGill University en zijn fagotklas is een trekpleister voor vele studenten uit de wijde omgeving. Het is fantastisch dat hij elk jaar de *Bassoon Day* organiseert, waarbij hij elk jaar weer andere fagottisten van over de hele wereld uitnodigt. Op deze manier krijgen zijn leerlingen een breed aanbod en uitwisseling van speelmannieren, toon en muzikale expressie en ideeën.

Ik probeerde tijdens de lessen de leerlingen te stimuleren om een duidelijke voorstelling van hun ideale klank te vormen. Volgens mij begint een mooie toon met een duidelijk klankideaal. Dit gaat voor mij voor het spelen van de goeie noten. Toch zie je vaak dat muzikanten zich eerst richten op de noten die gespeeld moeten worden en niet op de kwaliteit van het geluid. Voorstellingsvermogen gebruik je ook voor je muzikale expressie. Hoe je iets wilt spelen begint



met een gevoel dat je bij de muziek hebt. Natuurlijk gaat het verwezenlijken ervan gepaard met een goeie basistechniek van het blazen. Een goeie ademsteun is de basis van alles. Als je dat beheerst kan je muziek maken en je gevoel overbrengen, zonder dat het instrument een obstakel is, maar juist een bijzonder middel. Het onderwerp adem vind ik altijd leuk om mee bezig te zijn en daar heb ik dus ook veel aandacht aan besteed tijdens de lessen. Adem is leven en expressie en een goeie ademtechniek maakt (bijna!) alles wat moeilijk is op de fagot mogelijk.

Na de lessen maakten we kennis met de twee andere fagottisten van het Montreal Symphony Orchestra en hebben we gerepeteerd voor het concert. Ik heb met Stephane de Mozart Sonate KV 292 gespeeld en met z'n allen (dus met vier fagotten, een contrafagot en een contraforte!) hebben we delen uit Bernstein's *West Side Story* ge-

speeld. Het was erg leuk hoe snel we op een lijn kwamen met spelen. Natuurlijk waren er ook verschillen in speelmannieren en klank, maar de wil van alle partijen om samen te komen, maakte de repetitie tot een groot succes. Nadat we ook deze dag weer met lekker eten hadden voltooid, en dat gaat fagottisten doorgaans heel goed af, waren we klaar voor de grote dag zelf.

MARIEKE

Mijn educatieve taak in Montreal bestond voornamelijk uit het geven van een contraforte demo aan de studenten van McGill University. Eerst vertelde ik ze over het verschil tussen een contrafagot en een contraforte, daarna over de toonkwaliteit, de souplesse van de contraforte in de hoogte en de dynamische mogelijkheden. Uiteraard liet ik ook zoveel mogelijk horen. En dan, dan mogen alle studenten het instrument een keer proberen. Het was heel opval-

lend hoe bij elke student het instrument zo verschillend klonk. Voor iedereen bleek het de eerste kennismaking met de contraforte. Er heerste veel enthousiasme, er werd druk gediscussieerd en de brochures van Wolf, de bouwer, gaan van hand tot hand. Want daarin staan veel technische details en gegevens.

Om Montreal te verrassen hebben we Kees Olthuis en Reza Namavar gevraagd duo's te schrijven voor fagot en contraforte. Zij zijn beiden enthousiast ingegaan op deze uitnodiging. Kees Olthuis heeft al eerder voor contraforte geschreven in zijn bewerking van de opera *De Lady Macbeth* van Sjostakovitsj voor het Hexagon Ensemble. Kees is erg enthousiast over de mogelijkheden van het instrument en vindt het een uitdaging om de mogelijkheden in een duo te onderzoeken. *De Berceuse* van Kees Olthuis is een prachtig lyrisch enigszins melancholisch stuk geworden. Voor fagot schrijft hij veel voor het hoogste octaaf en combineert dat met de contraforte die soms wel vier octaven lager zit. Dit geeft een bijzonder effect. Reza Namavar kende de mogelijkheden van de contraforte al een beetje van het NBE programma *De waan van de dag* van oktober 2011. Hij schreef een compositie voor Herman Koch met het NBE en gebruikte daarin ook de contraforte. Op onze vraag: Vanwaar de titel *Toen ben ik maar snel doorgereden* antwoorde Reza ons dat hij altijd al een stuk wilde schrijven met die titel, maar het tot nog toe niet aandurfde. Wij voelen ons vereerd met *Toen ben ik maar snel doorgereden* en zijn bijzonder blij met dit flitsende vrolijke werk waarin fagot en contraforte beide heel dynamisch en virtuoos zijn ingezet. De twee nieuwe werken zijn totaal verschillend van sfeer en geven samen een prachtig beeld van de





vele mogelijkheden van deze bijzondere combinatie.

DORIAN

Zaterdag was het *Bassoon day 2012*. Gedurende de hele dag was er van alles te proberen. In de eerste plaats kon iedereen natuurlijk urenlang de contraforte bewonderen en bespelen. Marieke heeft goede reclame gemaakt voor de firma Wolf. De Canadese fagot bouwder Benson Bell was ook aanwezig en stelde zijn fagotten ten toon. Hij had twee typen, de ene was gemaakt volgens een ouder Heckel model (vergelijkbaar met de 10.000 serie) en het andere type was gemaakt naar het nieuwere Heckel model. Ook kon je essen proberen, rieten accessoires kopen en was er een stand waar je ... plastic rieten kon uitproberen. Met name dat laatste zorgde voor een hels kabaal, hetgeen op serieuze wijze een instrument uitproberen, lastig maakte.

Naast de centrale ruimte werden twee masterclasses gegeven. Een in de ochtend door Mathieu Harel, plaatsvervangend eerste fagottist bij het Montreal Symphony Orchestra en in de middag een class door mij. Er was erg veel belangstelling, de zaal zat beide keren helemaal vol met toehoorders. Het slotconcert begon om 17.00 uur. Hier voor verplaatsten we ons naar de Tanna Schulich Hall, een prachtige zaal, om de wereldpremières te spelen van Olthuis en Namavar! De stukken werden heel goed ontvangen door het bijna alleen uit fagottisten bestaand publiek. Ook stond de tweede cellosuite van Bach op het programma. Stéphane had het lumineuze idee dat wij alle 6 (de 4 MSO fagottisten, Marieke en ik) ieder een deel zouden spelen. Dit werkte enorm goed, de speelmannieren en muzikale benaderingen waren soms zo verschillend dat het een mooi en interessant geheel werd.

Als kers op de taart werd het concert besloten met een grande finale met maar liefst 40 fagotten op het podium.

Wij kijken terug op een zeer geslaagde reis. Het is altijd leuk om collega-fagottisten te ontmoeten. Er valt altijd zoveel te bespreken en uit te wisselen. Zo verbreden we allemaal onze horizon en houden we er mooie herinneringen aan over.

De eerste pagina van de partituur van Olthuis' Berceuse treft u aan op www.fagotnetwerk.org/de-fagot.

Score

Toen ben ik maar snel doorgereden

Reza Namavar
[Arranger]

$\text{♩} = 112$

Bassoon *ff*

Contrabassoon *ff*

Bsn.

C. Bn.

Bsn.

C. Bn.

Bsn.

C. Bn.

WILLEM POOT

BEWERKINGEN VOOR

FAGOTENSEMBLE

HANS VOS

Wie een veelzijdig musicus zoekt, is bij Willem Poot aan het goede adres. Of het nu gaat om het schrijven van een arrangement, het dirigeren van een orkest, een lezing of cursus, het spelen van een continuo-partij of solo-orgelspel, de mogelijkheden zijn legio.

Al op zeer jonge leeftijd was Willem Poot (1950) gefascineerd door muziek. Thuis stond een intrigerend tweeklaviers pedaalharmonium waarop Willem zijn eerste noten speelde. Op 6-jarige leeftijd kwam hij voor het eerst boven bij een 'echt' orgel: in de kerkzaal van het toenmalig Oudenliedentehuis Amstelhof in Amsterdam (de tegenwoordige Hermitage aan de Amstel), waar zijn vader organist was. Sindsdien heeft de orgelklank hem niet meer losgelaten. Op de middelbare school werd de belangstelling voor klassieke muziek in de ban gedaan. Al snel werd een bandje opgericht, waarin Willem behalve piano ook op een apparaat speelde dat destijds 'orgel' werd genoemd... Het bloed kroop echter waar het niet gaan kon en in 1971 werd hij aan het Amsterdams Conservatorium toegelaten om orgel te studeren bij Albert de Klerk. Als tweede hoofdvak studeerde Willem 'Theorie der Muziek'. Al na enkele maanden gaf hij als student-assistent solfègelessen aan studenten van de vooropleiding. Vanaf eind 1978 werkte hij daarnaast één dag in de week als vervangend docent aan het Utrechts Conservatorium. In 1980 werd die vervanging omgezet naar een volledige benoeming in Utrecht. Het vakkenpakket in Utrecht verschoof in de loop der jaren waardoor Willem het vak solfège kon opgeven en hij de door hem zo geliefde vakken arrangeren en muziekgeschiedenis daarvoor terug kreeg.

Met het beëindigen van het dienstverband in 2000 kwam de weg vrij voor Willems andere passies: onderzoek naar onbekende muziek en arrangeren. Beide nam hij energiek ter hand. Eén en ander resulteerde in de start van een eigen muziekuitgeverij: Interlude Music Productions. Veel door hem herontdekte muziek is daar inmiddels uitgegeven, evenals een aantal arrangementen die hij in de loop van de jaren heeft gemaakt. Dankzij de cellolessen van zijn dochter ontstond de uitdaging te schrijven voor cello-ensemble, waarna de stap naar fagotensemble klein was. Toen Charlotte Bouwman Willem uitnodigde eens te komen kijken bij de repetities van het fagotensemble, was dat voor beide partijen een inspirerende ontmoeting.

Een goed arrangement moet kloppen. De verdeling van de partijen is goed en het stuk heeft klankkleur. Kortom: zo'n arrangement klinkt mooi en is fijn om te spelen. Het is de fascinatie voor klankkleur die Willem uitdaagt om van een arrangement iets moois te maken, ongeacht of het nu voor kleine of voor grote bezetting is. De Bagatellen op. 47 van Dvořák (oorspronkelijk 2 violen, cello en harmonium) arrangeerde hij tot een volwaardig een orkestwerk. Ook de tango's uit Piazzolla's *Quattro Estaciones Porteñas* en het Sextet op. 18 van Brahms werkte hij om voor symfonieorkest. Daarmee werd het speelplezier van deze fantastische muziek voor een kleine, niet alledaagse bezetting bereikbaar voor een grote groep musici. Ook in de andere richting schreef Willem bewerkingen: van grote bezetting naar een kleine. De kunst is om daarbij toch de essentie van de compositie raken, iets wat de ware uitdaging vormt voor de arrangeur. Een goed voorbeeld daarvan is het arrangement

voor vier fagotten van Wagner's *Ouverture Tristan und Isolde*.

WAGNER, OUVERTURE TRISTAN UND ISOLDE

Als in de 19e eeuw de componisten niet meer in dienst zijn van de kerk of het hof, moeten ze hun eigen muziek zien te verkopen. Onder invloed van de romantiek worden de orkestwerken steeds complexer. Er wordt een steeds groter en virtuozer orkest voorgeschreven voor steeds langere en complexere muziek. Voor amateurmusici is dit niveau minder haalbaar en de afsplitsing van de 'lichte muziek' en de salonmuziek wordt een feit. In die zoektocht naar nieuwe muzikale vormen speelt Richard Wagner een zeer grote rol. Nu nog symboliseert Wagner voor ons een uiterste: de orkestbezetting, de speciale instrumenten, de lengte van zijn opera's, de relatie tussen muziek, woorden en toneel. In zijn ideaal muziek, woord en toneel in Gesamtkunstwerke ter verenigen is hij steeds op zoek naar de grenzen van wat harmonisch nog acceptabel is. De spanning creëert hij door motieven te schrijven waarbij we verwachten dat de akkoordenreeks zal oplossen in een rustpunt, waarbij in plaats van dat rustpunt een volgende melodielijntje begint. In het voorspel tot de opera *Tristan und Isolde* (1865) is dat duidelijk te zien. Het akkoord in de derde maat (f-b-d#-g#) staat bekend als het Tristan-akkoord. Het Tristan-akkoord verwijst in alle opera's van Wagner naar liefde, verlangen en erotiek. Het akkoord bevat twee dissonanten waarvan er een wordt opgelost in het tweede akkoord maar door het akkoord dat voor de oplossing zorgt wordt er weer een nieuwe dissonant gevormd (Voorbeelden 1 en 2).

Vorspiel.
Langsam und schmachkend.

2 Hoboën.
2 Clarinetten in A.
1 Englisches Horn.
1^o u. 2^o Fagott.
Violoncelle.

Voorbeeld 1. Het Tristan-akkoord in de oorspronkelijke partituur

Het verlangen naar een oplossing wordt daardoor deels bevredigd, maar blijft deels voortduren. Pas aan het eind van de opera, als Tristan en Isolde in de dood eindelijk verenigd zijn, komt de verlossing van de spanning in de slotakkoorden van Isolde's Liebestod. Hoewel Wagner altijd heeft volgehouden geestelijk vader van het Tristan-akkoord te zijn, zien we het in iets gewijzigde vorm ook eerder in het lied "Ich möchte hingehn" van Franz Liszt. Willem Poot pakte de enorme uitdaging op om deze zo gecompliceerde compositie te reduceren tot vier fagotstemmen (Zie Voorbeeld 3 voor de oorspronkelijke orkestbezetting).

Allereerst heeft hij alle verdubbelingen en octaveringen weg gestreept. Alle overgebleven harmonieën moeten dan nog terug gebracht worden naar vier stemmen. Daarvoor moet worden uitgeplozen wat er uit het akkoord weggelaten kan worden zonder afbreuk te doen aan de verschillende leidmotieven en zonder in een latere passage alsnog in de problemen te komen.

Vanwege het bereik van de fagot moeten de overgebleven stemmen soms geoctaveerd worden. Dan komt het vakmanschap echt om de hoek kijken: hoe laat je fagotten een vloeiend strijkerstremolo spelen? Hoe Willem Poot dat in Isolde's Liebestod, na het wegwerken van de oorspronkelijke toonsoort B met vijf kruizen heeft opgelost, ziet u in voorbeeld 4 en 5.

In voorbeeld 6 en 7 is duidelijk te zien voor welke enorme uitdaging Willem Poot zich gesteld zag, en hoe hij de complexe partituur teruggebracht heeft tot de vier stemmen voor fagot.

BRAHMS, HAYDN-VARIATIES

Eén van de doelen die hij zich altijd stelt, is het arrangement aantrekkelijk te maken voor alle spelers. Te vaak zien we bewerkingen waarbij de eerste stem de melodie heeft en houdt. De overige stemmen zorgen voor de harmonieën. Natuurlijk kan dat een enkele keer bij doorgaande moeilijke solopassages en een groot verschil in het

Langsam und schmachkend

Voorbeeld 2. Het Tristan-akkoord in het arrangement van Willem Poot

niveau van de spelers, zinvol zijn. Meestal spelen we met fagottisten van min of meer hetzelfde niveau en dan moet het voor iedereen leuk en uitdagend zijn om te spelen. Willem Poot is daar in al zijn arrangementen zeer in geslaagd.

Ook de Variaties op een thema van Haydn, van Johannes Brahms, zien we niet vaak op de lessenaar bij amateurorkesten. Net zoals bij de bewerking van de Ouverture Tristan und Isolde het geval is, maakt het arrangement van de Haydn-varianten van Brahms het mogelijk om geweldige orkestmuziek nu meer onder de mensen te brengen en met een klein ensemble te spelen. Brahms schreef het in 1873 – acht jaar na de première van Tristan und Isolde van Richard Wagner – tegelijk voor twee piano's, opus 56b, en voor orkest, opus 56a. In een brief aan Clara Wieck vermeldt hij: Ik heb altijd een zwak gehad voor de variatievorm en denk met grote tevredenheid terug aan dit werk, meer dan aan enig ander. Het thema is afkomstig uit de 'Feldparthia': een divertimento voor blazers dat destijds aan Haydn werd toegeschreven, en dat Brahms kreeg toegespeeld van de musicoloog Carl Ferdinand Pohl, die toen werkte aan een biografie over Haydn. Inmiddels is echter gebleken dat het

INSTRUMENTE DES ORCHESTERS

Streichinstrumente. Erste und zweite Violinen. — Bratschen. } Vorzüglich gut und Violoncelle. — Kontrabässe. } stark zu besetzen.

Holzblasinstrumente. 3 große Flöten, von denen die dritte mit der kleinen Flöte abzuwechseln hat. — 2 Hoboën. — 1 Englisch Horn. — 2 Klarinetten. — 1 Baßklarinette. — 3 Fagotte.

Blechinstrumente. 4 Hörner*). — 3 Trompeten. — 3 Posaunen**). — 1 Baßtuba.

Schlaginstrumente. 1 Paar Pauken. — (Der Sicherung der Umstimmung wegen durch eine dritte Pauke zu verstärken.) — 1 Triangel. — 1 Paar Becken.

Saiteninstrument. 1 Harfe.

Hierzu auf dem Theater:

3 Trompeten. 3 Posaunen. 6 Hörner (nach Möglichkeit zu verstärken).
1 Englisch Horn***).

Voorbeeld 3. De oorspronkelijke orkestbezetting Ouverture Tristan und Isolde

Voorbeeld 4. Tremolo in de oorspronkelijke partituur



Voorbeeld 5. Tremolo in de tweede en derde fagot



Voorbeeld 6. Overture Tristan und Isolde oorspronkelijke partituur

betreffende divertimento niet door Haydn gecomponeerd werd, en dat het thema dat Brahms eruit koos – het zogenaamde Sint Antonius-koraal – evenmin van Haydn was, maar uit de volksmuziek kwam. Brahms gebruikt het als uitgangspunt voor de eerste op zichzelf staande reeks orkestvariaties in de geschiedenis. De afwisseling van strijkers en blazers, het gebruik van de typische strijkersklank en van de door Brahms gebruikte tegenstellingen in blazers en strijkers stelde arrangeur Willem Poot hier weer voor heel andere problemen. Brahms ondersteunt het thema met pizzicati in cello en bas, die we deels in de vierde fagot terug vinden (Voorbeelden 8 en 9).

De variaties wisselen af in tempo, tonaliteit en karakter. Ze concentreren zich telkens op een ander aspect van het thema, en vertrekken elk van een kleiner of groter onderdeel ervan, zoals het volledige thema in variatie 3 waarmee dit arrangement, na het thema, begint. Deze derde variatie vloeit als een rivier, waarbij het thema teruggekaatst wordt van de ene naar de andere Vivace in variatie 5, dat een beetje doet denken aan Brahms grote held Beethoven. In Variatie 6 krijgen we een koddige, soms heroïsche koper-mars, in contrast met Variatie 7 waar we een idyllische pastorale in de vorm van een siciliënne voorgeschoteld krijgen (Voorbeelden 10 en 11).

Het presto van de contrapuntische Variatie 8 blijft ons in dit arrangement bespaard, dat wel afsluit met de finale. In de finale bereikt de variatiereeks een hoogtepunt, in de vorm van de passacaglia, een dans uit de barok met het thema in de baslijn. We krijgen een nieuwe reeks variaties, die zich ontwikkelen op deze steeds herhaalde baslijn (Voorbeeld 12).

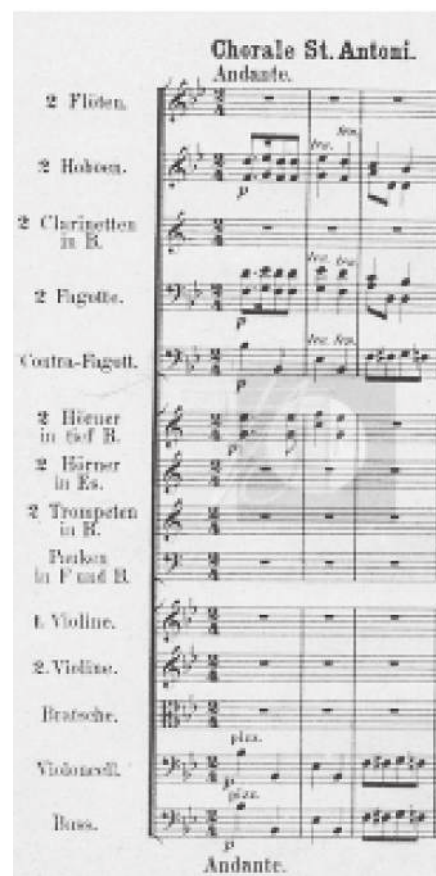
Aan het slot keert het thema in volle luister terug. Om ons tot aan de laatste noot flink bezig te houden wordt het ritmische spel van twee tegen drie (polyritmiek) hier ten top gedreven.

INTERLUDE

Willem Poot heeft geweldig werk geleverd door deze (en andere) hoogtenpunten uit de klassieke muziek te bewerken voor vier fagotten. Voor amateurs met wat ervaring zijn ze zeer goed speelbaar en iedereen zal er plezier aan beleven door de evenwichtige verdeling van de stemmen, waarbij iedereen betrokken wordt bij de melodie. De genoemde uitgaven zijn, naast vele andere bijzondere arrangementen van Willem Poot, verschenen bij Interlude Music Productions, www.interlude.nl. Willem Poot schrijft ook arrangementen in opdracht. Daarnaast geeft hij individueel advies over het schrijven van arrangementen. Hiervoor mag u contact met hem opnemen op 0346 570470 of via wpoot@interlude.nl



Voorbeeld 7. Overture Tristan und Isolde arrangement



Voorbeeld 8. Pizzicato in cello en bas, eerste druk oorspronkelijke partituur



Voorbeeld 9. Pizzicato in de vierde fagot



Voorbeeld 11. Variatie 6, arrangement



Voorbeeld 12. In de contrabaspartij is de steeds herhaalde baslijn goed te zien



Voorbeeld 10. Variatie 6, een koper-mars

OP DIT MOMENT ZIJN VERKRIJGBAAR:

3 Fagotten

A. Corelli (1653 – 1713)

Sonata a tre, op. 3: 4

4 Fagotten

J.S. Bach (1685 – 1750)

Orchestral Suite 1 (excerpts)

J. Brahms (1833 – 1897)

Haydn Variations (excerpts)

W.A. Mozart (1756 – 1791)

Le Nozze di Figaro (excerpts)

L. van Beethoven (1770 – 1827)

Beethoven Album

C.M. von Weber (1786 – 1826)

Der Freischütz (excerpts)

R. Wagner (1813 – 1883)

Tristan und Isolde (Overture/

Isolde's Liebestod

D. Scarlatti (1685-1757)

Sonata in d (K52 / L267)

G. Gershwin (1898 – 1937)

Prelude II

G. F. Händel (1685 – 1759)

Concerto in Judas Maccabaeus

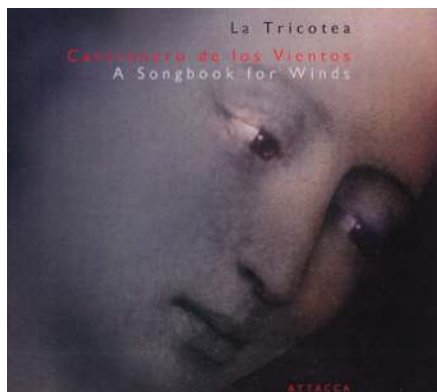
8 Fagotten

T. Massaino (c. 1550 – 1609 ?)

Canzona Trigesimaterza

Zeer recent is een nieuwe uitgave verschenen voor 4 fagotten (of ook 4 cello's):

“Great miniatures from the 19th century”. Daarin staan bekende stukken van Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Chopin, Albeniz en Beethoven (Für Elise – ook dat kan met 4 fagotten). Het staat nu nog niet op de website vermeld, maar daarin zal zeer spoedig verandering komen. Er is overigens meer in voorbereiding voor 4 fagotten en ook nog iets voor 8 fagotten. Over die laatstgenoemde bewerking doet Willem nog even geheimzinnig – eerst moet blijken of het haalbaar is. Niettemin heeft hij goede hoop daarop – hij is er al mee aan het werk.



LA TRICOTEA

SJOERD VISSER

La Tricotea is de naam van een Spaans drink-
lied uit het liedboek Cancionero de Palacio
(1490-1520). De muziek wordt toegeschreven
aan Franco Alonzo. Ik dacht altijd dat La
Tricotea zoiets betekende als “de breister”
(het Franse tricoter betekent breien), maar
de tekst van het lied is een allegaartje van
Spaans, dieventaal en allerlei Romaanse
dialekten: het betekent in elk geval iets met
drie. Als je het een keer gehoord hebt blijft
het liedje in je achterhoofd hangen, je raakt
het niet meer kwijt.

Zeker niet als je het hoort spelen door het
Spaanse ensemble La Tricotea op hun CD
Cancionero de los Vientos. Ze trokken mijn
aandacht door de bijzondere combinatie
van instrumenten: barokhobo, sopraan- en
altsaxofoon, barokfagot en slagwerk. Bij die
instrumenten – de hoboïste speelt af en toe
ook de oboe d’amore en oboe da caccia – zou
je barokmuziek verwachten. Dus niet: de CD
is helemaal gevuld met liederen en dansen
uit vooral de Spaanse middeleeuwen en
renaissance.

In de zomer van 2007 gaf barokhoboïste
Alayne Leslie een workshop uitvoeringsprak-
tijk in Granada waarvoor zich twee saxofo-
nisten hadden opgegeven die alles wilden
weten over oude muziek. Alayne Leslie: «Ik
werkte met Daniel Millan en Eva Maldonado
(de saxofonisten) aan triosonates van Ze-
lenka, barokmuziek voor twee barokhobo’s.
Ik werd diep geraakt door de manier waarop
zij samenspeelden en de klankkleuren die ze
voortbrachten: het was alsof ik mijn eigen
instrument hoorde! En ik was niet de enige.
Alle aanwezigen zaten gewoon te huilen,
zo mooi was het. Ik vroeg me meteen af
of ik met ze zou kunnen samenspelen en
vanuit dat idee is La Tricotea ontstaan.
Ximo Osca, barokfagottist, en Noelia Arco
op percussie voegden zich bij ons en toen
zijn we gaan experimenteren. We merkten
dat we allemaal een voorkeur hadden voor
muziek uit de middeleeuwen en renaissance,
muziek dus die ook ouder is dan wat ik als
barokhoboïste gewoonlijk speel. Dat we de

‘regels’ van de oudemuziekpraktijk daarmee
overtraden interesseerde ons niet zo erg.
Dat hadden we toch al gedaan door onze
instrumenten bij elkaar te voegen. Vanaf het
eerste akkoord dat we samen speelden wisten
we dat het goed zat. Het klonk meteen
als een koor dat op één adem zingt.»

Zo zit dat dus. Deze oude muziek leent zich
goed voor experimenteren. Denk eens weg
van de historisch verantwoorde bezetting
met zink, schalmei, pommer, dulciaan, sack-
but. Deze instrumenten zouden helemaal
niet hebben gemengd met 19de eeuwse
saxofoons. Met de iets verder ontwikkelde
barokhobo en barokfagot lukt dat wel. Het is
even wennen, je eerste indruk is dat de mu-
ziek te mooi wordt gespeeld. Maar waarom
ook niet, wat mooi is went snel genoeg, en
uiteindelijk wil je niet anders dan deze CD
steeds weer opnieuw horen.

Alayne Leslie: ‘We wilden allemaal door met
dit ensemble hoewel het logistiek vrij lastig
is. Ik moet een soort sudoku oplossen voor-
dat we kunnen gaan spelen, want ieder in-
strument, mijn drie verschillende hobo’s en
de sopraan- en altsaxofoon, transponeren
op een andere manier. Waarbij ook nog komt
dat barokhobo’s en barokfagot gestemd zijn
op A=415 en de saxofoons op A=440. Een
partituur die ik op die manier maak ziet er
dus voor buitenstaanders heel raar uit.’

Vier hoofdstukken op de CD: een blok met
villancico’s en villanescas, Spaanse liedvor-
men met onregelmatig ritme; dan blokken
met oudere, echt middeleeuwse muziek,
16de eeuwse polyfonie en dansen, smakelijk
gepeperd met slagwerk. Een middeleeuws
lied over rook in al zijn verschijningsvormen
en zo rokerig klinkt dat ook met die saxo-

foons. De Pavane die zo langzaam wordt
gespeeld dat zij helemaal mysterieus wordt.
Mariam Matrem uit het 13de eeuwse Libre
Vermell de Montserrat ontroert tot tranen
toe. Una sañosa porfia, het beroemde lied
van Juan del Encina, begint met een ontroe-
rend duet van sopraansax op de boven-
stem en barokfagot op de bas, en gaat dan
verder op de roffel van een begrafenismars.
Fragmenten van de muziek zijn te horen op
www.latricotea.com. En wie zin krijgt deze
muziek zelf te spelen kan de noten uitprin-
ten op de sites die ik onderaan dit artikel
vermeld.

Zin krijg je, want La Tricotea raakt met deze
instrumentencombinatie een groot publiek.
Toegankelijker dan als je het op renaissance-
instrumenten zou doen. Daarvoor moet
je toch even speciaal gaan zitten om het
door te laten dringen, mooi te vinden. Nee,
laat heel Spanje weer die prachtige, bijna
vergeten oude liederen neuriën. Het lijkt een
beetje op wat het Amsterdamse Calefax
Reed Quintet (sopraansax, hobo, klarinet,
bassethoorn, fagot) wel eens gedaan heeft
met oude muziek. Historisch onverant-
woord, maar prachtig en helemaal overtui-
gend voor onze moderne oren.

CD La Tricotea, Cancionero de los Vientos,
A Songbook for Winds, Attacca CD 2011.128.

Internetsite van het ensemble La Tricotea:
www.latricotea.com.

De meeste muziek op de CD is te vinden en
gratis uit te printen op www.cpdll.org; deze
site verwijst soms ook naar andere blad-
muzieksites zoals www.maucademus.net en
www.uma.es.



RUBATO VOOR DE FAGOTTIST:

MET VOORBEEDEN* UIT MILDE CONCERT STUDY #5

BARRICK STEES

* De muziekvoorbeelden uit Ludwig Milde Concert Study #5 voor dit artikel zijn afkomstig uit de Friedrich Hofmeister editie. De Cundy-Bettoney editie is precies hetzelfde en gemakkelijker beschikbaar.

Meestal zijn het de violisten en fluitisten die het melodische deel van een muziekstuk spelen. Voor fagottisten zijn de mogelijkheden om een expressieve solo te spelen, en daarmee ervaring op te doen, in de minderheid: over het algemeen houden zij zich meer bezig met het ontwikkelen van vaardigheden als ondersteunend orkestlid. Het kost de fagottist tijdens repetities en optredens meer tijd en energie om met technische accuratesse, aandacht voor harmonie, een goed ritme, juiste intonatie en een gefocused geluid baslijnen en begeleiding te spelen; het spelen van solo's komt weinig voor. Daarnaast is de fagottist vaak extra tijd kwijt met het oplossen van technische kwesties zoals het maken van rieten en het onderhoud aan het instrument; bij andere instrumenten is dat veel minder aan de orde.

Hierdoor blijft er voor fagottisten minder tijd over dan bij andere instrumenten voor studie van de weinige maar prachtige solo's in het orkestrepertoire. Als gevolg hiervan kan het zijn dat een fagottist bedreven is in het oplossen van technische problemen, maar moeite heeft om de expressieve vaardigheden van andere instrumentalist te evenaren wanneer dat nodig is. Dit gebrek kan vooral aan het daglicht treden wanneer de fagottist een solo moet spelen die eerst door een andere instrument gespeeld wordt, of wanneer een ander orkestlid voortbouwt op een door een fagottist gespeelde solo. Het publiek, de dirigent en andere orkestleden maken vergelijkingen en niemand wil onder doen voor de collega's.

Het tweede deel van Rimsky-Korsakov's *Sheherazade* en Tchaikovsky's *Vierde Symphony* zijn goede voorbeelden van dit soort composities. De fagotsolo in *Sheherazade* moet de standaard zetten voor de andere solo's die volgen. De solo van Tchaikovsky moet de expressie en frasering van de hobsolo aan het begin van het deel aanvullen.

Eén van de uitdagingen die een fagottist tegenkomt in dit soort solo's heeft betrekking op het hebben van het juiste gevoel voor rubato (tempo rubato = geroofde tijd). De

Sheherazade solo is erg saai zonder enige vorm van rubato. De solo van Tchaikovsky kan mechanisch en kil klinken zonder rubato (zij het meestal in de tweede frase). Daarom is het noodzakelijk dat de fagottist leert om op hetzelfde niveau rubato te spelen als elke andere instrumentalist.

De Harvard Dictionary of Music definieert rubato als "een elastisch, flexibel tempo dat enigszins accelerandos en ritardandos omvat, die afwisselen volgens de eisen van de muzikale expressie".¹

Het woordenboek maakt onderscheid tussen twee soorten van rubato: de eerste is die waarin het rubato alleen bestaat in de melodie, en de tweede is die waarin de hele muzikale structuur in tempo varieert. Het Harvard Dictionary of Music zegt dat, net zoals jazz musici, Leopold Mozart en Chopin deel uitmaken van de grote verscheidenheid aan componisten die rubato alleen toepassen op de melodie, waarbij de begeleiding stabiel gehouden wordt. Er is een controverse over het toepassen van alleen dat type rubato in de muziek van Chopin, maar hiermee kan ook zijn vrije, virtuoze schrijven voor de rechterhand bedoeld worden.

Vanaf de 19e eeuw begonnen kamermuziekensembles en orkesten met het toepassen van rubato op de volledige muzikale structuur. Onder begeleiding van een dirigent konden orkesten rubato met een zodanige gevoeligheid uitvoeren dat het lijkt of het door één of twee musici gedaan wordt.

De Harvard Dictionary spreekt ook over een specifieke rubato-methode: "accelerandos en ritardandos moeten elkaar aanvullen, zodat na zes of zeven maten in vrij tempo de speler op precies dezelfde punt/tijd aankomt als zou hij het in een vast tempo gespeeld hebben".²

Hoewel het aantal maten zoals hierboven aangegeven wellicht arbitrair is, leidt deze methode van het uitvoeren van rubato wel tot een bepaald evenwicht in de rubato-

passages. Dit was de manier waarop mijn leraar, K. David VanHoesen, ons rubato onderwees. Hij gebruikte vaak de metronoom om de wisseling in tempo (eb en vloed) door accelerandos en ritardandos tijdens het spelen te meten. Hij daagde ons uit om "tegen de metronoom" te spelen, en op strategische momenten in de muziek weer terug te keren op de tik van de metronoom.

RUBATO: DOEN / NIET DOEN

DOEN

- Eerst het stuk in vast ritme studeren, opletten waar rubato helpt om de frase levend te maken. De fagottist moet beheersing hebben over snelheid en techniek van het stuk alvorens rubato toe te kunnen passen.
- Gebruik de metronoom om hoeveelheid en lengte van het rubato in elke passage te meten.
- Gebruik je kennis van stijl, periode, tempo en expressie van het stuk om op die manier te bepalen hoe je rubato moet toepassen. Gebruik bijvoorbeeld heel weinig voor een Allegro van Mozart, en redelijk wat voor een langzaam Milde Concert.
- Test de "LachFactor". Om te bepalen of een muzikale zin een passend gevoel voor rubato heeft, kan dit getest worden door een lichte overdrijving van het rubato. Veroorzaakt dit een lachsalvo, dan mag rubato misschien niet of slechts spaarzaam gebruikt worden.

NIET DOEN

Gebruik rubato niet in een bepaalde passages om de reden dat:

- Het goed voelt.
- Ze het zo doen op de opname.
- Mijn docent zei dat het moest.

MILDE CONCERT STUDY # 5

Milde Concert Studies biedt veel uitdagingen voor de fagottist. Eén van de meest belangrijke beslissingen bij het interpreteren van deze stukken is wanneer en hoe rubato te gebruiken. Voor deze muziek die in romantische stijl geschreven is, is het gebruik van rubato vaak nodig – vooral in de langzame Etudes – om de muziek tot leven te laten komen.

1 Willi Appel, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1972), p. 742.

2 Ibid

Aangezien rubato het meest intensief gebruikt wordt in de Romantische muziek, kan de studie van andere muziek uit die tijd nuttig zijn. Door te luisteren naar historische opnamen van pianisten en violisten, zoals Rachmaninov of Kreisler, kan de fagottist een indruk krijgen van hoe rubato werd uitgevoerd door musici die doordrongen waren van de romantische stijl. Terwijl de mate van vrijheid die deze kunstenaars zich aanmaten excessief kan lijken naar de standaard van deze tijd, is het goed om te weten dat vrijheid van tempo verwacht wordt en toegestaan is. Na wat luisteren en studie komen bepaalde patronen naar voren.

Sommigen komen met het argument dat rubato spontaan moet zijn. Het idee dat het uitgedacht zou moeten worden, staat hen zeer tegen. Rubato moet spontaan klinken, maar: net als een grote acteur moet de uitvoerder elk detail van te voren uitwerken om tijdens een uitvoering de indruk van gemak en gratie te kunnen wekken. Dat is wat een uitvoering spontaan laat klinken. Ik hou van George Szell's gezegde: "Muziek moet 100% spontaan klinken – maar wel als gevolg van zorgvuldige planning." Planning omvat analyse. Hieronder heb ik gekozen voor vier parameters die gebruikt kunnen worden om uit te zoeken waar rubato gebruikt zou kunnen worden: harmonie,

ritme, snelheid en melodische lijn.

In Milde's Concert Study # 5 heb ik een aantal algemeen aanvaarde plaatsen aangegeven waar rubato mogelijk is. Een weloverwogen keuze van sommige plekken, maar niet alle zullen resulteren in een genuanceerde interpretatie. Als voorbeeld geef ik hieronder vier mogelijke keuzes voor rubato in de maten 17-19. In een uitvoering kan één rubato-passage volstaan. Inderdaad, overmatig gebruik van rubato is net zo goed een fout als geen rubato gebruiken. Overmatig gebruik van rubato kan de indruk wekken dat het de uitvoerder ontbreekt aan goed maatgevoel, in plaats van dat de expressie wordt verbeterd.

I. HARMONIE

Een veel voorkomend en effectief gebruik van rubato is om in een melodie tijd te nemen voor harmonische dissonantie.

A. NIET HARMONISCHE TONEN

1. Doorgangstonen (Passing Tones)



2. Voorslag (Appoggiature)



3. Voorhouding (Suspension)



4. Wisseltoon onder/bovensecunde (Lower neighbor/Upper neighbor)

Uitrekken van één of sommige van de boven- of ondersecunden in deze serie voegt expressie toe aan de frase.



B. AKKOORDENSHEMA

Het begrijpen van spanning en ontspanning die inherent zijn aan akkoordenschema's, kan duidelijk maken op welke plekken rubato kan worden toegepast.

V ontspant in i (spanning ontspant met vertraging van de snelheid)



Intens iv akkoord (spanning stijgt met toename van de snelheid)



II. RITME

A. STERKE NADRUK/LICHTE NADRUK

Bij de keuze tussen twee niet-harmonische tonen voor rubato is het meestal het beste de nadruk te leggen op het zware maatdeel.



B. PATRONEN/REEKSEN (RITMISCHE CONTINUÏTEIT)

Rubato kan eraan bijdragen om lange passages met een onveranderlijk ritme interessanter te maken. Een flexibel tempo geeft een spontaan, improvisatorisch gevoel aan een ritmisch monotone lijn.



C. SNELLERE RITMISCHE WAARDEN LEIDEN TOT CLIMAX

Versnellen tijdens de snelste waarden verhoogt een ritmische crescendo.



III. SNELHEID

A. TERUGGEVEN WAT JE NEEFT, OF: "SPELEN TEGEN DE METRONOOM"



B. REEKS/HERHALING VERSNELT

Versnellen na het begin van een reeks maakt de lijn interessanter.

**C. VERBREDEN VAN DE CLIMAX****D. VERTRAGEN OP DE CADENS****IV. MELODISCHE LIJN**

Omkeringen op de hoogste of laagste noot in een passage zijn geschikte plaatsen om rubato toe te passen. De omkering kan zowel rustgevend als intens zijn.

A. OMKERING – OMHOOG**B. OMKERING – NAAR BENEDEN****C. INTERNE GROEPERINGS**

Een subtiel gebruik van rubato in de tweenoet-groepen kan de interne structuur van de melodische lijn verduidelijken.

**D. GROTE INTERVALLEN**

Grote intervallen kunnen de meest expressieve intervallen in een melodische lijn zijn, en hebben vaak meer tijd nodig.



De voorbeelden die hierboven genoemd zijn, illustreren keuzes die de uitvoerder kan maken bij het gebruik van rubato. De vier parameters voor rubato – harmonie, ritme, snelheid en melodische lijn – vertegenwoordigen de aspecten van muziek die worden versterkt door het gebruik van rubato.

Misschien is de meest belangrijke reden om rubato te gebruiken om de muziek minder mechanisch te maken, het tot leven te laten komen. Weliswaar zou dit kunnen wijzen op een meer intuïtieve, minder bestudeerde aanpak, feit blijft dat de klassieke uitvoerder vooral een "herschepster" – en niet een improvisator – is van het muziekstuk. Een succesvolle uitvoering is er een die uniek en boeiend is, en recht doet aan de componist en de partij. Daarom is de vaardigheid om te analyseren, te verklaren, en zelfs het verdedigen van een interpretatieve keuze erg belangrijk. Inderdaad, in ensemblemuziek is het vaak nodig om een interpretatie te verdedigen wanneer men wordt uitgedaagd door een collega.

Mijn ideeën over rubato zijn het gevolg van jaren van studie, luisteren, oefenen en uitvoeren. Maar eigenlijk omvatten ze gewoon mijn manier van kijken naar muziek. Eén van de bepalende aspecten van een goede compositie is dat het bestand is tegen veel ver-

schillende interpretaties. Het is mijn hoop dat deze gedachte anderen zal stimuleren om een diepere analyse te maken, en meer durf in de uitvoeringspraktijk te leggen.

LEES VERDER:

- David Gill: *Sound in Motion; A Performer's Guide to Greater Musical Expression*. Indiana University Press.
- David Blum: *Casals and the Art of Interpretation*. University of California Press.

LUISTEREN:

Gebruik een koptelefoon of oordopjes bij het beluisteren van muziek en volg tegelijkertijd de partituur of partij om nuances te kunnen plaatsen. Gebruik de metronoom of meetikken met je hand is een goede methode om te bepalen hoe rubato gebruikt wordt. Twee studievoorbeelden:

- Schumann: *Träumerei*. Vladimir Horowitz, Sony. Het bestuderen van een simpel en herhalend stuk als *Träumerei* kan helpen om te focussen op de nuances

van het gebruik van rubato door de uitvoerder. In deze opname maakt Horowitz elke frase uniek zonder verstoring door zijn gebruik van rubato.

- Beethoven: *The Five Piano Concertos*. Leon Fleischer/Szell/Cleveland Orchestra, Sony. Briljant uitgevoerd, maar Fleischer is in het bijzonder goed in het gebruik van rubato in de cadensen. Hij geeft goede voorbeelden van het gebruik van rubato in vrije passages.

Barrick Stees is Assistant Principal Bassoonist van het Cleveland Orchestra. Hij doceert aan het Cleveland Institute of Music en de University of Akron. Dit artikel verscheen eerder in *The Double Reed*, 2009, vol. 32, nr. 4. Overgenomen met toestemming van de redactie van *The Double Reed*.

Vertaling: Jolande van Raalte

MURI KULTUR PRESENTS

REPERTOIRE BASSOON

2013

the muri competition

1ST INTERNATIONAL COMPETITION FOR OBOE AND BASSOON

APRIL 12-21, 2013

MURI AG, SWITZERLAND

WWW.THEMURICOMPETITION.CH

inspiriert
www.murikultur.ch

THE MURI COMPETITION 2013

REPERTOIRE BASSOON

VOOR HET VOLLEDIGE PROGRAMMA ZIE:
WWW.FAGOTNETWORK.ORG/DE-FAGOT/

FAGOT OP DE PLANKEN

AGENDA@FAGOTNETWERK.ORG

VRIJDAG 2 NOVEMBER 2012 – 20.15 UUR

Noord Nederlands Orkest met rietkwintet Calefax
Groningen, De Oosterpoort, Trompsingel 27,
tel.: (050) 313 10 44.

ZATERDAG 3 NOVEMBER 2012 – 19.30 UUR

Noord Nederlands Orkest met rietkwintet Calefax
Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50,
tel.: (010) 217 17 17.

ZONDAG 11 NOVEMBER 2012 – 15.00 UUR

Amsterdam Wind Quintet: *Hommage à Debussy*
Maassluis, Theater Schuurkerk, Schuurhof 142,
Tel.: (010) 592 82 45.

ZONDAG 18 NOVEMBER 2012 – 10.00 UUR

Phenix Fagottendag
Leuven (B.), Lemmensinstituut, Herestraat 53,
tel.: 0032 (0) 16 23 39 67.

ZATERDAG 24 NOVEMBER 2012 – 10.00-16.30 UUR

Workshop Girolamo Frescobaldi, dubbelkorige Missa della Madonna
Voor o.a. basdulcianen
Huijbergen, Wilhelmiënmuseum
Aanmelden via: www.chelys.nl

ZATERDAG 1 DECEMBER 2012 – 15.00 UUR

Amsterdam Wind Quintet
Deventer, Bergkerk, Bergkerkplein 1,
Tel.: (0570) 61 85 18.

ZONDAG 9 DECEMBER 2012 – 15.30 UUR

Rick Stotijn, contrabas, Lisa Jacobs, viool, Bram van Sambeek, fagot,
Hans Eijssackers, piano
Werk van o.a. Bottesini, Dutilleux, Serventi en Lancen.
Helmond, Theo Driessen Instituut,
Willem Prinzenstraat 43, tel.: (0492) 52 91 56.
www.kamermuziekcyclustdi.nl

MAANDAG 10 DECEMBER 2012 – 20.15 UUR

Rick Stotijn, contrabas, Lisa Jacobs, viool, Bram van Sambeek, fagot,
Hans Eijssackers, piano
Internationale Kamermuziekserie
Arnhem, Musis Sacrum, Velperbuitensingel 25,
Tel.: (026) 443 73 43.

ZONDAG 30 DECEMBER 2012 – 11.00 UUR

Bram van Sambeek, fagot, Rick Stotijn, contrabas, Hans Eijssackers, piano
Werken van: Piazzolla, Tabokow en Serventi.
Amsterdam, Concertgebouw, Kleine zaal,
Concertgebouwplein 2-6, tel.: (020) 573 05 73.

ZONDAG 13 JANUARI 2013 – 15.00 UUR

Ensemble Houthandel Antwerpen
Programma: Do you remember?
Antwerpen, Buster, Kaasrui 1,
www.busterpodium.be

ZONDAG 20 JANUARI 2013 – 11.30 UUR

Prokofjev, *Peter en de wolf* met o.a. Jolanda Wolters, fagot
Maastricht, Centre Céramique
Avenue Céramique 50, tel.: (043) 350 56 00.

ZONDAG 20 JANUARI 2013 – 11.00 UUR

Ensemble Houthandel Antwerpen
Programma: Kicking Sawdust
Lier, Liers Cultuurcentrum,
www.lierscultuurcentrum.be

VRIJDAG EN ZATERDAG 25 EN 26 JANUARI 2013

Workshop: Buxtehude o.l.v. Ton Koopman
Voor alle barokinstrumenten
Huijbergen, Wilhelmiënmuseum
Aanmelden via: www.chelys.nl

ZATERDAG 2 FEBRUARI 2013 – IN DE NAMIDDAG

Ensemble Houthandel Antwerpen
Workshop Blazersatelier
Herentals, 't Schaliken, Grote Markt 35,
www.schaliken.be

ZATERDAG 2 FEBRUARI 2013 – 20.00 UUR

Ensemble Houthandel Antwerpen
Programma: Do you remember?
Herentals, 't Schaliken, Grote Markt 35,
www.schaliken.be

ZONDAG 3 FEBRUARI 2013

Fagotsamenspeeldag voor de jeugd
Almere, basisschool Heliotroop, Beemdgrasstraat 12,
tel.: (036) 767 04 60.

ZONDAG 10 FEBRUARI 2013 – 11.30 UUR

Ensemble Houthandel Antwerpen
Programma: Do you remember?
Merksem, Cultuurcentrum,
www.ccmerksem.be

ZONDAG 24 FEBRUARI 2013 – 11.00 UUR

Ensemble Houthandel Antwerpen
Programma: Do you remember?
Maaseik, www.jmmaaseik.be

WOENSDAG 6 MAART 2013 – 12.30 UUR

Lunchconcert met o.a. Hugo Rodriguez, fagot
Amsterdam, Concertgebouw, Kleine Zaal,
Concertgebouwplein 2-6, tel.: (020) 573 05 73.

WOENSDAG 6 MAART 2013 – 20.15 UUR

Sinfonia Rotterdam o.l.v. Conrad van Alphen Bram van Sambeek, fagot
o.a. Du Puy, Concert voor fagot en strijkorkest in a.
Kampen, Stadsgehoorzaal, Burgwal 84,
Tel.: (038) 331 73 73.

DONDERDAG 7 MAART 2013 – 20.15 UUR

Sinfonia Rotterdam o.l.v. Conrad van Alphen Bram van Sambeek, fagot
o.a. Du Puy, Concert voor fagot en strijkorkest in a
Amsterdam, Concertgebouw, Kleine Zaal
Concertgebouwplein 2-6, tel.: (020) 573 05 73.

VRIJDAG 8 MAART 2013 – 20.15 UUR

Sinfonia Rotterdam o.l.v. Conrad van Alphen Bram van Sambeek, fagot
Gouda, Goudse Schouwburg, Boelekade 67,
tel.: (0182) 51 37 50

VRIJDAG 8 MAART 2013 – 20.15 UUR

Hexagon Ensemble met programma De Verbeelding
Aduard, Abdijkerk, Burg. Seinenstraat 2,
Tel.: (050) 551 55 42.

ZATERDAG 9 MAART 2013 – 20.15 UUR

Sinfonia Rotterdam o.l.v. Conrad van Alphen Bram van Sambeek, fagot
o.a. Du Puy, Concert voor fagot en strijkorkest in a.
Rotterdam, Hoflaankerk, hoek Hoflaan/Oudedijk,
tel.: (010) 218 15 02.

ZONDAG 10 MAART 2013 – 14.00 UUR**J.O.N.G. ensemble met kindervoorstelling Het Hemelse Fagotje**

Verteller: Benjamin Murck
Muziek: Kees Olthuis
Eindhoven, Muziekgebouw Frits Philips,
Heuvel Galerie 140, tel.: (040) 244 20 20.

ZONDAG 10 MAART 2013 – 15.00 UUR**Ensemble Houthandel Antwerpen**

Programma: Do you remember?
Antwerpen, Buster, Kaasrui 1,
www.busterpodium.be

ZONDAG 10 MAART 2013 – 15.00 UUR**Rietkwintet Pentatiek**

Werken van o.a. Rameau, Mozart, Mendelssohn
Terneuzen, Porgy en Bess, Noordstraat 52
Tel.: (0115) 613 293.

MAANDAG 18 MAART 2013 – 20.15 UUR**Calefax Rietkwintet met Kassiopeia Kwintet**

Nijmegen, De Vereniging, Keizer Karelplein 2d,
Tel.: (024) 322 11 00.

DONDERDAG 21 MAART 2013 – 20.00 UUR**Fagotconcert als spirituele ervaring**

Brabants Orkest met József Auer, fagot
's-Hertogenbosch, Theater aan de Parade,
Parade 23, tel.: 0900 33 72 72 3.

VRIJDAG 22 MAART 2013 – 20.15 UUR**Fagotconcert als spirituele ervaring**

Brabants Orkest met József Auer, fagot
Eindhoven, Muziekgebouw Frits Philips,
Heuvel Galerie 140, tel.: (040) 2442020.

ZONDAG 7 APRIL 2013 – 11.00 EN 14.30 UUR**J.O.N.G. ensemble met kindervoorstelling Het Hemelse Fagotje**

Verteller: Benjamin Murck
Muziek: Kees Olthuis
Utrecht, Vredenburg Leeuwenbergh,
Servaesbolwerk 1a, tel.: (030) 231 45 44.

WOENSdag 10 APRIL 2013 – 20.30 UUR**Kamermuziek, Bachprogramma met Bram van Sambeek, fagot.**

Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50,
tel.: (010) 217 17 17.

ZONDAG 14 APRIL 2013 – 14.15 UUR**Bram van Sambeek, fagot, Ties Mellema, saxofoon en Koen Plaetincq, marimba.**

S_E_B_A_S_T_I_A_N
Amsterdam, Concertgebouw, Kleine zaal,
Concertgebouwplein 2-6, tel.: (020) 573 05 73.

DONDERDAG 2 MEI 2013 – 20.15 UUR**Hexagon Ensemble met De Lady Macbeth uit het district Mtsensk.**

's-Gravenhage, Dr. Anton Philipszaal,
Spuiplein, tel.: (070) 88 00 333.

WOENSdag 15 MEI 2013 – 20.15 UUR**Kamermuziek voor blazers met o.a. Dorian Cooke, fagot**

's-Gravenhage, Nieuwe Kerk, Spui 175,
Tel.: (070) 88 00 333.

ZONDAG 26 MEI 2013 – 11.00 UUR**Calefax, rietkwintet met werken van o.a. Mendelssohn en Grieg.**

Amsterdam, Concertgebouw, Kleine zaal,
Concertgebouwplein 2-6, tel.: (020) 573 05 73.

Phenix Fagottendag zondag 18 november 2012
Lemmensinstituut Leuven

Beste fagottist/baber,

Op zondag 18 november 2012 wordt onder leiding van het Phenix Fagottenkwartet de reeds Phenix Fagottendag georganiseerd in het Lemmensinstituut te Leuven. Op het programma staan masterclasses, repetities met het fagottenkhor, expositie van fagotten en toebehoren...

Er is ook een tekenwedstrijd. Bekijk deze kunstwerkjes van vorige edities [hier](#).

Phenix Fagottenkwartet

Dirk Bogen, eerste fagotist van De Munt, Nationale Opera van Brussel, en docent aan het Lemmensinstituut te Leuven, valt in het voorjaar van 1999 het plan op om samen met drie van zijn oud-leerlingen een fagottenkwartet op te richten.

Het ensemble werd 'Phenix' gedoopt en de hoofddoelstelling werd het beter bekend en bekend maken van de veelzijdige fagot bij een breed publiek. Om dit te bereiken werden tal van concerten gespeeld, werden tot op heden reeds vier fagottendagen georganiseerd en werd in het jaar 2002 zelfs een C.D. opgenomen met de titel 'Bassoon 4 All!', een tweede C.D. 'Bassoon 4 All' Vol. 2 werd in november 2008 gereleased.

Dere C.D.'s bevatten een bloemlezing uit ons repertoire dat meestal licht verteerbare muziek, gaande van originele klassieke werken tot arrangementen van bekende volks- jazz- en popnummers. Door deze verwelkende cocktail van muziekstijlen ontdekt U de homogene klankkleur van dit fagottenkwartet, af en toe aangevuld met contrafagot, alomte de verschillende timbres en het veelzijdige karakter van dit houtblaasinstrument. De C.D. kreeg een uitstekende kritiek in het gerenommeerde tijdschrift van 'The International Double Reed Society', en werd bovendien 'C.D. van de week' bij radio Klara.

Indien U in uw programma op zoek bent naar een leuk en origineel ensemble met een afwisselend en ludiek programma voor een koffie-, aperitief-, of avondconcert, dan kan U contact met ons opnemen via de gegevens op de contactpagina.

[tekenwedstrijd](#) [naar de Phenix-site](#)

Fagottendagen

datum: zondag 18 november 2012
plaats: Lemmensinstituut, Herestraat 53 Leuven
voor wie: voor iedereen die interesse heeft in de fagot

programma:

- 9.00-9.30u samenkomst
- 10.00-10.45u fagotkhor: masterclass; expositie handelaars
- 10.45-11.15u pauze/ bezoek expositie
- 11.15-12u fagotkhor: masterclass
- 12.00-13u middagruze
- 13.00-13.45u eerste sessie (met o.a. Vriendenvereniging, fagotonderhoud...)
- 14.00-14.45u tweede sessie
- 14.00-17.15u slotconcert
- 17.15-18.30u bezoek exposanten; slotdrink

Enkele hyperlinks/downloads:

- [uitnodiging fagottendag](#)
- [online inschrijvingsformulier](#)
- [inschrijvingsformulier op papier](#)
- [reglement tekenwedstrijd](#)
- [webbeschrijving naar het Lemmensinstituut](#)
- [paritaten voor het fagotkhor](#)

N.B. voor het fagotkhor: we geven hier een indicatie van moeilijkheidsgraad. Voor leerlingen van muziekacademies kan met de leraar worden besloten welke slot het best is, de andere fagottisten kiezen volgens hun mogelijkheden.

Iedereen: Wendy's Walts, Wizard's United, House 4 Real, Bonemalick, Thriller

Gevoerd: Medallion calls, Star Wars, Mr Bean, Oblivion, Over the Rainbow, Jack Sparrow, Remmle Shaggy

WWW.PHENIXFAGOTTENKWARTET.BE/FAGOTTENDAG.PHP

DE EERSTE CONTRAFAGOTTEN

DICK HANEMAAYER

De oudste bekende contrafagot dateert uit 1714: de contrafagot van Andreas Eichentopf. Dat betekent dat in 2014 de contrafagot 300 jaar bestaat. In het kader daarvan wordt een Nederlandstalige geschiedenis van de contrafagot geschreven. Dit artikel is de eerste opbrengst daarvan en gaat over de eerste helft van de 18e eeuw, waarin de eerste vier contrafagotten zijn gebouwd. De tekst is gebaseerd op meer of minder bekende literatuur.

VOORBODES

De aanloop naar de eerste contrafagot is betrekkelijk duister. Dat komt omdat wellicht heel wat contra's en archieven verloren zijn gegaan, door brand of anderszins. Dat komt ook omdat, zoals recent James Kopp duidelijk heeft gemaakt, in partituren uit de 17e eeuw geen aparte contrapartij werd opgenomen. De rol van de contra was toen duidelijk: verdubbeling in het onder-octaf van de fagotten. Dat vergde geen aparte partij in de partituur; het was niet aan de componist maar aan de dirigent om te beslissen om wel of niet een contrafagot in het orkest op te nemen. Wat daarbij wel van belang was dat de contra het octaaf onder de (tweede) fagotpartij goed kon spelen. Als alleen een kwint- of een kwartfagot beschikbaar was, vergde dat de nodige aanpassingen in partij en/of vingerzettingen; iets waar kennelijk niet alle fagottisten toe bereid waren.

Uit oude bronnen wordt duidelijk dat de zoektocht naar een contra-blaasinstrument al in de 16e eeuw aanving. Eén van de vroegste vermeldingen is te vinden in Ludovico Zacconi's 'Prattica di Musica', verschenen in 1592 in Venetië. Langwill citeert daar als volgt uit: 'The Fagotta chorista (...) goes from the octave of C fa ut of the bass to the B fa b mi above. They call it Fagotto chorista because there is of it another which is not of its pitch, but a little higher or a little deeper.' Veel geciteerd is de passage in Praetorius Syntagma Musicum (1619) over de ontwikkeling van een 'grossen Fagot-

contra' die zou gaan tot een octaaf onder de Choristfagot, hetgeen 'ein herrlich Instrument' zou gaan opleveren (zie o.a. Joppig). Bij Praetorius zijn fagot en dulciaan synoniemen, dus het is aannemelijk dat hij doelde op een lage dulciaan (Janssen). In inventarissen uit het begin van de 17e eeuw blijkt dat er lage fagotten / dulcianen bestonden. In Neurenberg (inventaris 1609) wordt gesproken over 'Zwen grosse Dulcian oder Fagott (...) dern ainer ein Oktav-, der ander ein Quart Dulcin', in Frankfurt (inventaris 1626) over een 'Octav Fagott'. Meer dan een halve eeuw later (1683) maakt Jacques Danican Philidor melding van de aanwezigheid van een 'gros basson à la quarte et à l'octave' in de koninklijke kapel in Frankrijk. Kopp merkt hierover op dat voor 1683 in Frankrijk geen sprake was van octaafverdubbeling, noch bij de strijkers, noch bij de blazers. Deze 'gros basson' was geen dulciaan, aldus Kopp; van de dulciaan werd in de Franse hofmuziek geen gebruik gemaakt, zodat hij vermoedt dat het een instrument betrof dat gelijkenis vertoonde met de contrafagot van Eichentopf (zie onder). Kopp maakt verder melding van het Britse Talbott Manuscript (circa 1690 – 1700) waarin sprake is van een 'pedal or double bassoon, FFF, touch as bassoon'. En hij verwijst naar de latere aanbeveling voor octaafverdubbeling in grote kerken door Martin Hermann Fuhrmann, cantor in Berlijn (1706). Heyde vermeldt de 'funeral cantate' van George Österreich uit 1702 met tutti-passages te spelen door 'Organo, Contra Fagott und Violine Maggiore'. Daarmee komen we dicht in de buurt van het bouwjaar van de oudste bekende 'echte' contrafagot (een octaaf beneden de fagot): 1714, zie onder.

In de 18e eeuw zijn kwart- en kwintfagotten gebouwd en gebruikt, dus fagotten die een kwart of een kwint onder de lage Bes bereikten. Over die fagotten gaat dit artikel niet; dit gaat (vrijwel) alleen over contrafagotten die de subcontra bes konden produceren.

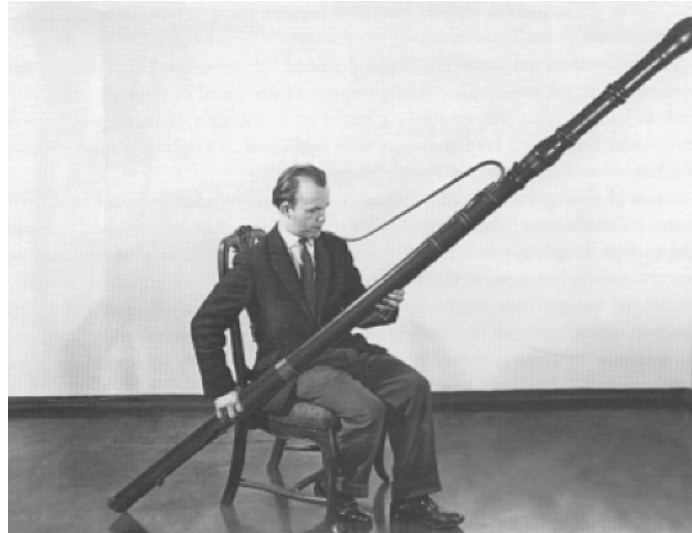
EICHENTOPF

De aanbeveling van Fuhrmann verwijst naar de contrafagot van Andreas Eichentopf, in 1959 gevonden op een vliering in het slot Stolberg, volgens Angerhöfer het eerste instrument dat de subcontra Bes kon voortbrengen. Het instrument draagt als inscriptie 'Andreas Eichentopf in Nordhausen 1714'. Het instrument ziet er uit als een fagot, maar dan opgeschaald tot dubbele grootte: 2.68 m hoog en 4,5 meter buislengte, een omvang die nodig is om de subcontra bes te kunnen bereiken. Will Jansen is uitgesproken positief over deze contra: '... easy to perform on and much used' en '... a beautifull, sonorous tone, round and mellow'. Uit slijtage bij de vingergaten blijkt dat het instrument veel is bespeeld. Rubardt heeft als eerste het instrument beschreven. Het is gemaakt van donker ahornhout en geeft blijk van zorgvuldig werk. Het heeft drie messing kleppen. Met behulp van half open gaten en vorkgrepen klinken de intervallen zuiver (zie ook afbeelding 4). En: 'Der Klang des Instrumentes ist überraschend sonor und weich'. Het zou ook nu nog een goed fundament bieden in grotere bezettingen, aldus nog steeds Rubardt. Ook wijst hij op de gelijkenis van de bovenkant van het instrument met de fagot op het schilderij De fagottist van Harmen Hals (zie afbeelding 1), overigens zonder daar een betekenis aan te geven. Later suggereerde Heyde dat er wellicht relaties bestonden tussen Eichentopf (en/of andere Duitse bouwers) en Richard Haka (1945-1705, Amsterdam).

Het feit dat deze contrafagot een opgeschaalde fagot is, wekt volgens Janssen geen verbazing. Bouwers hadden ervaring met deze vorm en men beschikte nog niet over technieken om meer gecompliceerde instrumenten te maken. De Duitse contrafagottist Hans von Busch merkte op dat destijds akoestische berekeningen nog niet konden worden gemaakt zodat men voor deze vorm koos; die opmerkelijk genoeg goed functioneerde.



Afbeelding 1. Harmen Hals, *De fagottist*
Suermondt-Ludwig-Museum Aken



Afbeelding 3. Gunther Angerhöfer met contrafagot van A. Eichentopf.
Bron: Kopp

Afbeelding 2. De Eichentopf-contrafagot – <http://www.europeana.eu>



Over het ontstaan van het instrument – een *monsterbassofoon* volgens Janssen – is niets bekend. Janssen vraagt zich af wat de achtergrond van het instrument was: was er een aanleiding om het instrument te bouwen, was er een opdrachtgever en zo ja wie, was het Eichentopf's eigen initiatief, wat werd er op gespeeld, et cetera. Vragen in de context van enerzijds het gegeven dat musici zich een dergelijk kostbaar instrument niet konden veroorloven en anderzijds dat er geen muziek specifiek voor de contrafagot was geschreven. En er zijn vragen over de persoon Andreas Eichentopf. Over hem is vrijwel niets bekend. Wat wel bekend is dat hij rond 1670 is geboren en in 1696 burgerrechten verwierf in de gemeente Nordhausen als 'Pfeifenmacher'. Hij stierf in 1721, 50 jaar oud. Er was in Nordhausen / Leipzig ook Johann Heinrich Eichentopf die een bekend instrumentenbouwer was en van wie veel instrumenten bewaard zijn gebleven, zowel houten als koperen instrumenten. Diens

productieve periode was van 1710 – 1749. Het is niet bekend is Andres an Johann Heinrich familie van elkaar waren. Deze contrafagot is het enige instrument dat Andreas Eichentopf heeft gemaakt; althans, er zijn van hem geen andere instrumenten overgeleverd en uit schriftelijke bronnen blijkt niets van andere door hem gebouwde instrumenten. En dan is ook nog de vraag waarom het instrument in Nordhausen is gebouwd, een kleine stad waar in muzikaal opzicht vrijwel niets gebeurde. Allemaal vragen die niet kunnen worden beantwoord. Door Peter de Koning en Laurent Vergeat zijn van dit instrument kopieën gemaakt.

Hoogte 2,68 m
Buislengte 4,50 m (inclusief es)
3 kleppen F, D, Bes
Diameter beker 61 mm.
Bereik: Bes – a
(In de literatuur komen ook iets afwijkende aanduidingen van het bereik voor.)

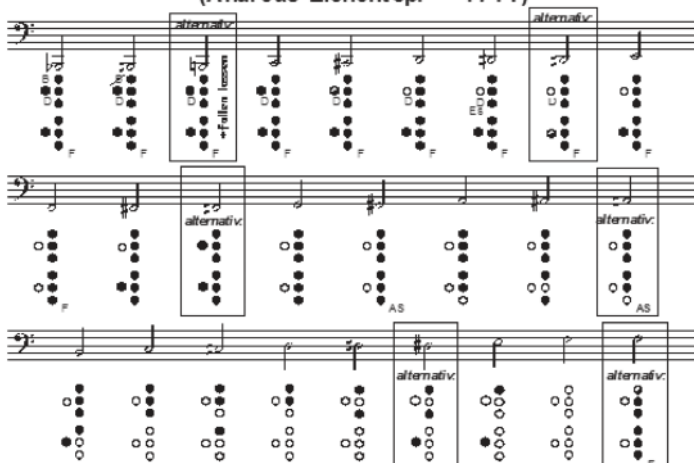
SONDERSHAUSEN

Een instrument vergelijkbaar met dat van Eichentopf is in 1985 door Heyde gevonden in Sondershausen, nu in goede conditie aanwezig in het Sondershausen Schloss- und Heimatmuseum. Het instrument is niet gesignd dus onzeker is wie de bouwer is. Heyde neemt aan dat het instrument kort voor 1711 is gebouwd maar geeft geen redenen voor die veronderstelling. Uitgebreid archiefonderzoek heeft geen enkele verwijzing naar deze contrafagot opgeleverd. Joppig noemt dit het tweelinginstrument van het Eichentopf-exemplaar en gaat er vanuit dat Eichentopf ook dit instrument heeft gebouwd. Ook Heyde houdt dit voor mogelijk omdat de twee instrumenten sterk op elkaar lijken Maar, aldus Heyde, bouwers namen wel eens wat van elkaar over en het is heel goed mogelijk dat een andere bouwer dit instrument heeft gebouwd en suggereert in dit verband Sebastiaan Kempe als mogelijke bouwer.

Aangezien de datering van het instrument onduidelijk is, is in dit artikel de aanname dat het instrument van Eichentopf uit 1714 de eerste contrafagot was. In de literatuur ontbreken verdere beschrijvingen en foto's van de Sondershausen-contrafagot.

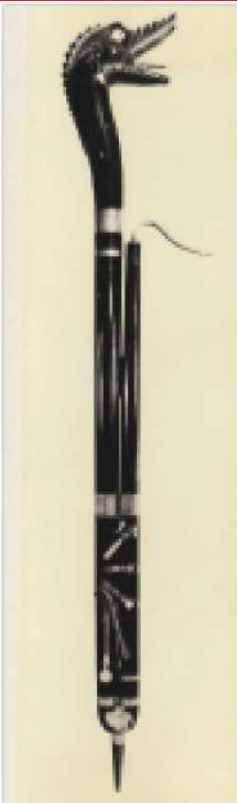
A4 = 411 Hz
Es 782 mm
Hoogte: 2.68 m
Buislengte: 4,5 m
Drie kleppen: F, D, Bb
Twee duimgaten: E, C
Ahorn-hout
Boring: 13 – 41 mm
Bron: Heyde 1987

Grifftabelle barockes Kontrafagott (Andreas Eichentopf - 1714)



Afbeelding 4. Een deel van een grepentabel voor de Eichentopf-contrafagot;
voor de volledige tabel zie www.atelierpantzier.de

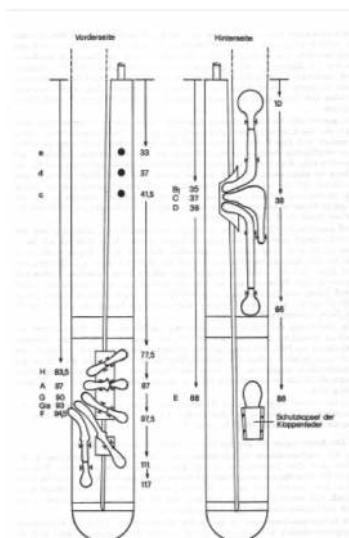
Afbeelding 5. De contrafagot van Anciuti.
Bron: Omslag Birzak



ANCIUTI

In 1732 bouwde in Milaan Johannes Maria Anciuti een contrafagot met als zelfbewust opschrift: 'Invenit en fecit Ioannes Maria Anciuti 1732'. Het uiterlijk is zeer opvallend: de baspijp heeft de vorm van een drakenkop, zelfs met een bewegende tong. En ook valt het op dat deze contra niet meer de vorm heeft van een opgeschaalde fagot. Maar ook in technisch opzicht kent de Anciuti-contra innovaties. De toongaten in de laagte zijn een stuk groter dan in de eerder beschreven contra's, tot een doorsnee van 3,6 cm. Met deze omvang van de toongaten wordt de luchtkolom volledig ingekort – veel meer dan bij de kleine toongaten – waardoor de stemming veel beter is. Het gebruik van grote toongaten heeft als gevolg dat ze niet meer met de vingers kunnen worden gesloten. Er zijn dus meer kleppen nodig. Het zijn er negen geworden, veel meer dan op de twee bovengenoemde contrafagotten en veel meer dan destijds op gewone fagotten werden geplaatst. Op de linkerbuis zitten drie vingergaten: C, D en E. Alles wat daaronder zit, wordt met kleppen bediend: contra Bes, A, Gis, G, F, E en op de baspijp contra D, C en subcontra Bes. Het onderste octaaf is niet geheel chromatisch: B, cis en dis ontbreken. Ook nieuw is dat dit instrument voorzien is van een staaf zodat het op de grond kon staan, wat uiteraard bijdraagt aan de bespeelbaarheid.

hoogte 2,14 m.
9 kleppen
toongaten diameter tot 36 mm
geen schoorsteen-gaten



Afbeelding 6. Maatvoering Anciuti-contrafagot. Bron: Birzik

Volgens vele commentatoren is deze contra een enorme stap voorwaarts en bovendien z'n tijd ver vooruit. Angerhofer spreekt van een 'ungewöhnlich fortschrittliche Contrafagottconstruction'; het zou nog een eeuw duren voordat deze vorm van de contra opnieuw zou worden gebruikt. Maar Janssen heeft zo z'n twijfels over het instrument. Hij duidt het aan als een semi-contrafagot en noemt het opmerkelijk dat dit instrument in Italië is gebouwd. In die periode was het in Italië slecht gesteld met de fagotbouw; er werd vooral gekopieerd, veelal Franse fagotten. Het lijkt hem niet dat in die tijd een instrument met negen kleppen kan zijn gebouwd en suggereert dat een aantal kleppen er later op is gezet. En het is ook de vraag of de drakenkop er oorspronkelijk op zat of er later op is gezet. Bovendien is het nog de vraag waarom het dan een draak moest zijn.

Uit onderzoek in de Milanese bevolkingsarchieven is niet gebleken dat er in de periode rond 1730 iemand woonde met de naam Anciuti (www.operas.com.ar). Maar het kan zijn dat de bouwer een pseudoniem gebruikte, waarbij de naam Anciuti wel passend was voor een bouwer van rietinstrumenten (it. ancia = riet).

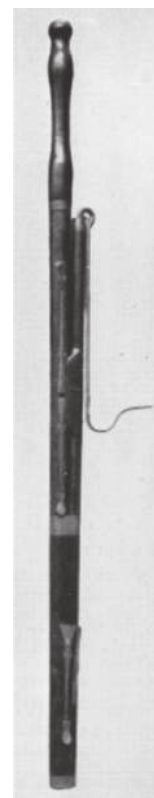
STANESBY

In Engeland zijn in de eerste helft van de 18e eeuw twee contrafagotten gebouwd die min of meer vergelijkbaar zijn met die van Eichentopf. Bouwers zijn vader en zoon Stanesby. Stanesby senior bouwde zijn contra in 1717. Het zou bedoeld geweest zijn voor de uitvoering van Händel's Water Music, in 1717. Guus Dral verwijst naar een gravure

over de uitvoering van de Water Music op de Theems, waarop '... het voltallige orkest (staat) afgebeeld op een dekschuit. Naast de dirigent, Händel, staat een waanzinnig grote fagot, een contrafagot dus. Voor zover bekend diende deze mastodont alleen voor de 'foto'. Er is nooit op gespeeld'. Langwill vermeldt dat het instrument gebruikt zou zijn bij de kroning van George II in 1727. Daarvoor schreef Händel de 'Hymn for the Coronation'. Maar, zoals Burney (geciteerd door Langwill) het beschrijft: '... for want of a proper reed of from some other cause, at present unknown, no use was made of it at that time; nor, indeed, though it has been often attempted, was it ever introduced into any band in England ...'. Janssen stelt zich de vraag hoe Händel op het idee kwam een contrafagot te laten bouwen, in een periode dat contacten tussen Engeland en het vaste land schaars waren; wellicht was hij bekend met het instrument van Eichentopf.

In de *London Daily Post and General Advertiser* van 9 augustus 1739 werd een concert in Marybone-Gardens aangekondigd, aldus Burney, door een orkest waarin twee 'Grand or Double Bassoons' waren opgenomen, gebouwd door Stanesby junior, 'the Greatness of whose sound surpasses that of any other Base Instrument whatsoever. Never perform'd before'. Kennelijk heeft Stanesby junior twee contrafagotten gebouwd; waarvan er één is overgeleverd, gedateerd op 1739 en opgenomen in de collectie van het National Museum of Ireland in Dublin.

ahorn-hout
acoestische lengte 4,66 m
hoogte 2,71 m.
vier kleppen: Bes, D, F, Gis
tweedelig es (teleskopisch)



Afbeelding 8. De contrafagot van Stanesby junior. Bron: Langwill

Volgens Janssen was het instrument een mislukking; het ziet er ongebruikt uit – er is nooit op gespeeld. De boring van het instrument was te nauw en had 'perhaps a wrong degree of conicity'. Volgens Langwill waren de vingergaten te klein ten opzichte van wat akoestisch nodig zou zijn geweest. En hoewel de toongaten op de gebruikelijke manier schuin zijn geboord, liggen ze zover uit elkaar dat het verre van comfortabel speelt van wege de noodzaak de vingers ver te spreiden.



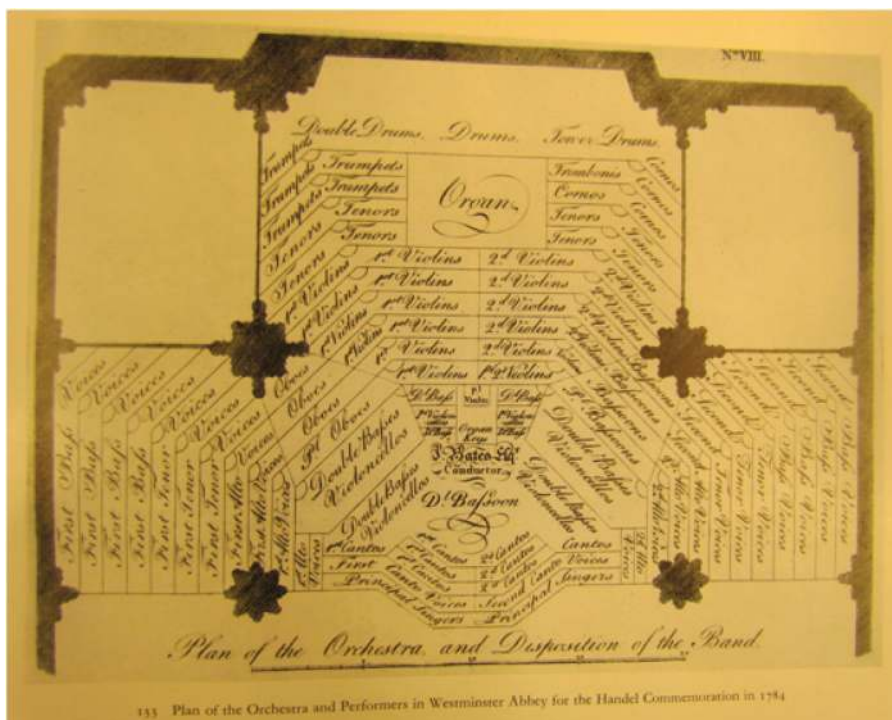
Fig. 263
The Stanesby contra from fig. 262. The gentleman holding it is the late John Parr, the well-known Sheffield bassoonist and collector.

Afbeelding 9. Bron: Janssen

Hoe dan ook, blijkt een aankondiging in de *General Advertiser* werd de contrafagot in 1740 opnieuw gebruikt bij de opening van het Händel-seizoen in de Haymarket: «A concert of twentyfour Bassoons accompanied on the violoncello, intermixed with duets by four double Bassoons accompanied by a German flute, the whole blended with numbers of violins, hautboys, fifes,

trombonys, French horns, trumpets, drums and kettledrums» (geciteerd door Langwill). Kennelijk waren er op dat moment al vier contra's beschikbaar.

Daarna komt in Engeland de contrafagot pas weer in 1785 in het nieuws, bij een herdenkingsconcert voor de honderdste geboortedag van Händel. Voor de contrafagot was een plaats ingeruimd in een orkest van 250 personen, waaronder zes fluiten, 26 hobo's en 26 fagotten; de contrafagottist zou vooraan in het orkest hebben gezeten (zie afbeelding 10). Parke, hoboïst in het orkest, doet verslag. Hij spreekt over «a newly invented instrument», met «a sort of flue» (rookkanaal – dh) similar to that of a Richmond steamboat. Maar, schrijft hij, «I am ignorant however, whether it produces any tone, or whether it was placed in the orchestra to terminate the prospect.» Hij noemt het een «gigantic instrument, which was only fit to be grasped by the monster Polyphemus, (...) and the double bassoon, which had never been heard, was never again seen after these performances were ended.» Dit laatste klopt niet, hoewel in de volgende decennia slechts een enkele maal melding gemaakt is van het gebruik van de contrafagot. Het verslag van Parke wordt door anderen niet serieus genomen; zo is opgemerkt dat het niet zo vreemd is dat de contra niet zelfstandig hoorbaar is in een orkest van 250 musici, dus de conclusie van Parke dat er niet op gespeeld is, wordt niet zondermeer voor waar aangenomen.



Afbeelding 10. Orkestopstelling bij het herdenkingsconcert voor Händel, met de contra prominent middenvoor. Bron: Burney

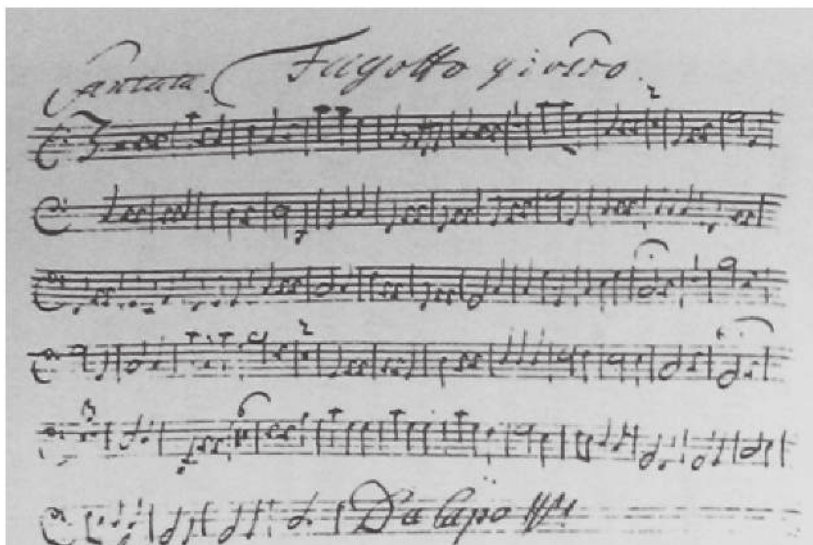
MUZIEK VOOR CONTRAFAGOT

Het instrument van Eichentopf (1714) werd gebruikt aan het hof in Stolberg. En volgens Heyde waren er vanaf 1700 contrafagotten in gebruik in Leipzig, Weimar, Arnstadt en Meiningen; ofschoon niet duidelijk is waar deze uitspraak op is gebaseerd. De vraag is nu welke muziek er op werd gespeeld. Daarover is weinig bekend. In die periode was de rol van de contra die van verdubbeling van de tweede fagot en/of de contrabas, dus de contra had geen eigen partij; en zoals eerder gezegd, in die periode was het vooral aan de dirigent om over de orkestbezetting te beslissen en veel minder aan de componist. Dat betekent dat destijds gebruikte partituren niet uitwijzen of wel of niet van een contrafagot gebruik is gemaakt.

Eén van de eerste als zodanig geschreven contrafagotpartijen is die van de in Sondershausen werkzame Kapellmeister Balthazar Freislich (1718 – 1739). Deze «Kapellmeister» heeft partituren nagelaten met aparte partijen voor de contra, bijvoorbeeld een Kerstcantate waarin de contra waarschijnlijk de baslijn verdubbelde.

Andere vermeldingen van muziek met contra, gegeven door Kopp, zijn cantates van G.H. Stölzel en de Telemann-cantate «Danket dem Herrn» ('fagotto grosso plus basso continuo'); in de Telemann-cantates werd wellicht een kwintfagot gebruikt (www.vsl.co.at). De partituur van een begrafeniscantate van Georg Österreich (1702) bevatte een contra in tuttipassages; hij geeft als aanwijzing «Organo, Contra Fagott, und Violine maggiore»; de functie is versterking van de baspartij. Vivaldi's concert RV 576 voor viool, fluiten, hobo's en fagot bevat een «bassono grande». Rond 1740 schreef Johann Friedrich Fasch zijn *Fantasie für Bläser*, met een «contre bassono».

J.S. Bach was bekend met het bestaan van de contrafagot, naar wordt aangenomen de contra van Eichentopf. In enkele werken maakt hij er gebruik van. In 1715, een jaar na de datering van Eichentopf's contra, nam Bach een contrapartij op in de cantate «Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert!» (BWV 31). Het orkest was bijzonder samengesteld met onder andere drie trompetten, vier hobo's en een tenor-hobo. Het bereik van de contrapartij is G'-d', dus volgens Langwill ging het om een kwartfagot. Er is verschil van mening over de vraag of er in cantate 150 wel of geen contra is geschreven.



Afbeelding 11. Contrafagot partij Kerstcantate Frieslich. Bron: Heyde

In de vierde en laatste bewerking van de Johannes Passion (1749) krijgt de contrafagot ('Bassono grosso') een plaats in het orkest. De contrapartij loopt van C'-f, en niet lager vanwege 'their faulty construction and weak rattling tone', aldus Langwill. Hij veronderstelt dat Bach de contra sporadisch heeft toegepast omdat het in die tijd nog niet zo'n goed instrument was. Enkele handschriftonderzoekers twijfelen of de aanduiding 'Bassono grosso' van Bach zelf afkomstig was (www.bach-cantatas.com/Topics/Bassoon-2.htm); handschriftkundig bezien ziet deze aanduiding in de partituur er iets anders uit dan het handschrift van Bach. Von Busch noemt een toonomvang C-es' en verscheidene toonsoorten tussen f-moll en E-dur: 'ein Beweis für die Leistungsfähigkeit des bassono grosso'. Als het 'paradestuk' noemt hij de aria 'Betrachte, meine Seel' voor solobas en twee violen. Daarin speelt de contra zonder andere blaasinstrumenten de continuopartij: 'Der bassono grosso gibt dem zarten, meditativen Arioso mit seinen Pedaltönen einen Charakter von großer Ruhe.' Nicolaus Harnoncourt (Concentus Musicus Wien) maakt in de Johannes Passion gebruik van de contrafagot; de partij werd gespeeld op een kopie van het Eichentopf-instrument.

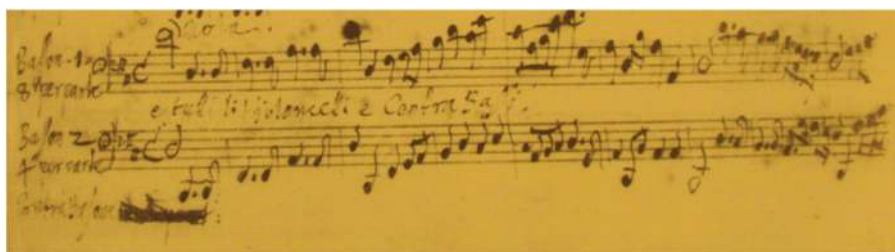
En in de eerste helft van de 18e eeuw heeft Händel enkele contrafagotpartijen geschreven; hij was het ook, naar verluidt, die vader en zoon Stanesbury aanzette tot het bouwen van contrafagotten. In twee koren in Händel's *L'Allegro* (1740) is een contra-partij geschreven: nr. 42 'Then let the pealing organ blow' en nr. 53 'Thy pleasures, Moderation, give'. Maar het meest bekend is de contrafagotpartij in de *Music for the*

Royal Fireworks (1749) (zie afbeelding 12). De contra zit in de meeste delen als verdubbeling, in het beneden-octaaf, van de tweede fagot. De laagste noot is de F, wellicht omdat de kwaliteit van de contra beneden de F te slecht was.

In 1785 vond een grootschalige concertreeks plaats ter gelegenheid van de honderste geboortedag van Händel. Op het programma stond een uitvoering van (delen van) de Messiah door een orkest met contra. De contra speelde vooral mee in de koorstukken.

TOT SLOT

Het ontstaan van de contrafagot is een behoorlijk mistige geschiedenis. Duidelijk is dat er lange tijd is gezocht naar een blaasinstrument dat tot in het subcontra-octaf kon spelen. Maar wat opvallend is, is dat er eigenlijk vrij plotseling, binnen twee decennia, twee instrumenten (Eichentopf en Anciuti) bestonden die naar verhouding goed bruikbaar waren, geheel verschillend van architectuur, van twee bouwers van wie nauwelijks iets bekend is en met onbekende opdrachtgevers. De eerste contrafagotten waren «eenlingen»; na 1750 kwam de productie van contrafagotten meer op gang en ontstonden allerlei varianten; daarover op een later moment meer.



Afbeelding 12. Openingsmaten van Händel's *Music for the Royal Fireworksmusic*, fagotpartijen.
Doorgestreept is «Serpente». Bron: Simon

BRONNEN

- G. Angerhöfer (1990), Das Kontrafagott. Seine Entwicklung und seine Verwendung im Orchester bis 1800. Oboe.Klarinet.Fagott 5, 1, pp. 43-56
- K. Birzak (1973), Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg: Museum Carolino Augusteum.
- K. Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer. 1785
- H. Heyde ((1987), Contrabassoons in the 17th and early 18th century. In: The Galpin Society Journal, XL, pp. 24-36
- H. v. Busch: www.kontrafagottist.de/1.htm
- H. Heyde ((1987), Contrabassoons in the 17th and early 18th century. In: The Galpin Society Journal, XL, pp. 24-36
- L. Finscher (1994-1998), Die Musik im Geschichte und im Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter
- W. Janssen (1978), The Bassoon. Its history, makers, players and music. Vol II. Buren: Knuf
- G. Joppig (2012), Zur Geschichte des Kontrafagotts. In: S. Werr (red.), Tradition und Innovation im Holzinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts. Augsburg: Wissnerverlag
- J. Kopp (2012), The Bassoon. New Haven/ London: Yale UP
- L.G. Langwill (1942), The Double-Bassoon: Its Origin and Evolution. Proceedings of the Musical Association, 69th Sess. (1942-1943), pp. 1-33
- L.G. Langwill (1965), The bassoon and contrabassoon. London: Ernest Benn
- P. Rubardt (1966), Johann Heinrich und Andreas Eichentopf, zwei bedeutende Musikinstrumentenmacher der Bachzeit. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. XV, Heft 3
- W. Schulze, Zum Kontrafagott 1620 – 1820. Oboe-Fagott 6, 3, pp. 20-26
- J. Simon (1985), Handel. A celebration of his life and times. National Portrait Gallery, London.
- Jan Spronk (2005), Guus Dral over contrafagot spelen en verschillen in techniek en mentaliteit. Kourant december 2005

Dag van de Fagot

Op 29 april j.l. vond de Dag van de Fagot plaats in de Muziekschool Amsterdam.



Dorian Cooke en Marieke Stordiau spelen hun Montreal-programma (zie ook elders in dit blad).



Tekening van Pieter Drift



Hans Vos leidt het fagotorkest



Jara en Hans spelen uit de fagottino-methode (vrijwel gereed)



Professionals in discussie

BOEKBESPREKINGEN

SEBASTIAAN WERR:
GESCHICHTE DES FAGOTTS

Taal: Duits

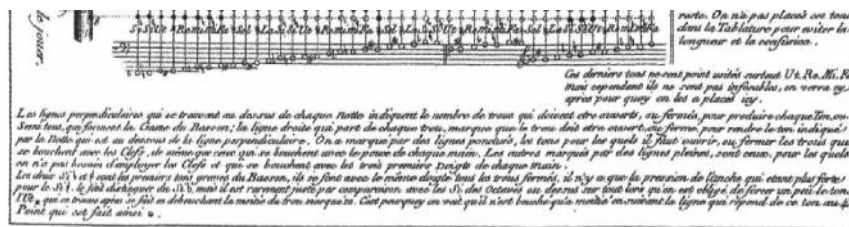


Ronald Karten

Vorig jaar verscheen bij uitgeverij Wissner Verlag in Duitsland een interessant boek over de ontwikkeling van de fagot. Het boek bevat behalve een kleine 100 bladzijden aan geschiedenis zo'n 75 afbeeldingen van fagotten met daarbij een uitgebreide beschrijving. Met name deze foto's van diverse fagotten zijn bijzonder en maakt alles voor de lezer bijzonder duidelijk en interessant.

In eerste instantie lijkt het gedeelte over de historische ontwikkeling een herhaling van eerder geschreven boeken, maar bij het lezen blijkt dat er wel degelijk nieuwe feiten genoemd worden.

In de loop der jaren zijn er verschillende boeken verschenen waar in de ontwikkeling van de fagot beschreven wordt. Zo'n 50 jaar geleden waren dit met name de boeken van Lyndesay G. Langwill, *The Bassoon and Contrabassoon* en van Anthony Baines, *Woodwind Instruments and Their History*. Beide boeken zijn nog steeds zeer bruikbaar, maar missen uiteraard de veranderingen en de kennis van de laatste 50 jaar. Rond 1980 verscheen de vijfdelige serie *The Bassoon* van de Nederlandse schrijver en amateurfagottist Will Jansen. Dit boek is meer een naslagwerk met soms te veel minder interessante informatie. Verder zijn er nog de bekende boeken van Gunther Joppig, William Waterhouse en Maarten Vonk, welke alle drie op eigen wijze aandacht schenken aan het wonderlijke instrument dat fagot heet.



Griffabelle von Pierre Cugnier

Het boek "Geschichte des Fagotts" lijkt dus in eerste instantie op een samenvatting van bovengenoemde boeken met de bekende plaatjes, tekeningen en foto's, maar blijkt toch een aantal verrassende nieuwe elementen te bevatten. Zo gaat de schrijver uitgebreid in op het bestaan en de ontwikkeling van de "Wiener Fagott" en waarom dit instrument aan het eind van de 19e eeuw langzaam aan is verdwenen en plaats heeft gemaakt voor de Heckel fagot. Interessant maar niet geheel nieuw is hoe de schrijver ingaat op hoe groot de omvang van de fagot in het verleden geweest moet zijn. Algemeen werd aangenomen dat in de barok en klassieke periode een noot als g' en a' als hoog werd beschouwd. Mozart gaat in zijn Fagotconcert niet hoger dan de (hoge) bes' en hij vermijdt deze noot in al zijn overige composities. In de getoonde grepentabel van Pierre Cugnier, eerder verschenen in het boek "Bassoon" van J.M. Fuzeau, wordt echter een greep getoond voor de hoge f'. Er wordt trouwens wel vermeld dat dergelijke hoge noten niet gebruikelijk waren in die tijd. Ook het verhaal over de *Sacre du Printemps* van Igor Stravinsky, in 1913 gecomponeerd en in die tijd geschreven voor de Franse fagot, is interessant. Zelfs voor de Franse fagot, die makkelijker bespeelbaar is in de hoogte dan de Duitse fagot, werd deze beginsolo in de periode dat de *Sacre* voor het eerst werd uitgevoerd, als moeilijk ervaren. Op de Duitse fagot was het in die tijd bijna onmogelijk om deze solo goed te spelen. Zelfs de bekende Engelse fagottist Archie Camden liet zich in 1936 vervangen door een fagottist op Franse fagot omdat hij de solo te moeilijk vond.

Interessant is ook het hoofdstuk over de stemming van orkesten. De A waarop alle orkesten in Europa afstemden, was vroeger in iedere stad weer anders. De stemming in Duitse orkesten is altijd vrij hoog geweest. Het Gewandhaus Orchester Leipzig stemde rond 1860 zelfs af op een A van 449 Hz.

Aan de schilderkunst kunnen we onder andere zien hoe en waar de fagot gebruikt werd. Bijna iedere fagottist kent wel het schilderij van Degas, *l'Orchestre de l'opera*, dat in het Musée d'Orsay in Parijs hangt. Het schilderij laat op de voorgrond de fagottist Dihau zien die de Franse fagot bespeelt. In het boek wordt beschreven hoe gedetailleerd het schilderij is. In detail is aan de stand van de vingers zelfs te zien dat deze fagottist de toon "es" speelt.

Een aantal mooie afbeeldingen en beschrijvingen van de Boehm fagot zijn te vinden in het hoofdstuk dat speciaal gaat over dit helaas mislukte experiment. Er wordt ook nog een afbeelding getoond van een fagot van Haseneier uit Koblenz welke ook als uitgangspunt het Boehmsysteem had. Deze fagot heeft een mechaniek welke ontwikkeld is door Sax.

Het mooiste en meest interessante hoofdstuk in dit boek is wel de catalogus met 75 afbeeldingen van fagotten gebouwd over een periode van zo'n 250 jaar. Onder deze afbeeldingen bevinden zich drie fagotten welke in Nederland gebouwd zijn in resp. Amsterdam, Rotterdam en Leiden. De instrumenten zijn weliswaar gebouwd



door oorspronkelijk uit Duitsland afkomstige fagotbouwers, maar kunnen zeker gezien worden als Nederlands fabricaat. De instrumenten zijn van Gerhard Hanken (Rotterdam), Ferdinand Bruggemann (Leiden), en Christan Geisler (Amsterdam). Het betreft allemaal fagotten gebouwd in de tweede helft van de 19e eeuw.

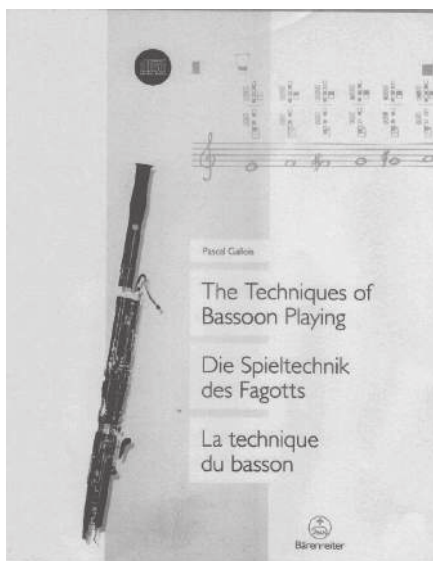
Andere noemenswaardige afbeeldingen zijn een plexiglas fagot van Kohlert en twee metalen fagotten, één van Lecomte uit Parijs met Frans systeem en één van Lehner uit München met een Heckel systeem. Verder is er nog een afbeelding van een fagot met het "System Kruspe" gebouwd door Carl Kruspe uit Erfurt (Duitsland). Kruspe experimenteerde met een fagot waarbij de verschillende buizen of pijpen anders verdeeld waren en paste een systeem toe dat een mengeling was tussen Boehm, Heckel en zijn eigen ideeën. Ook gebruikte hij verschillende houtsoorten. Een ander interessant exemplaar is een fagot van de Duitse bouwer Heinrich Berthold. Het betreft hier een doorontwikkelde fagot met het Neukirchner systeem. Beide hierboven genoemde systemen hebben het niet verder gebracht dan experimentele modellen.

Het boek "Geschichte des Fagotts" laat met name zien hoeveel er in het verleden geëxperimenteerd is met de bouw van fagotten. Alle afbeeldingen maken het geheel zeer begrijpelijk en duidelijk. De schrijver heeft veel moeite gedaan om alle bijzondere experimenten wat betreft de bouw van de fagot op foto vast te leggen. Een heel bijzonder boek waar iedere fagotliefhebber plezier aan zal beleven.

Uitgever: Wissner Verlag, Augsburg
ISBN 9783896397744
Onder andere te verkrijgen bij:
Uwe Henze GmbH Holzblasinstrumente und Zubehör
König Str. 82 – 84
D – 41460 Neuss
Tel: +49.2131.1065.0
Fax: +49.2131.1065-23
Email: info@uwe-henze.de
www.uwe-henze.de

PASCAL GALLOIS: THE TECHNIQUES OF BASSOON PLAYING

Taal: Engels, Duits en Frans



Ronald Karten

Het in 2009 uitgegeven boek *The Techniques of Bassoon Playing* is geschreven door de Franse fagotist Pascal Gallois. Gallois studeerde bij de beroemde fagotist Maurice Allard aan het Conservatoire National Supérieur de Musique in Parijs. Na zijn studie werkte hij vele jaren samen met Pierre Boulez met het Ensemble Intercontemporain. Hij stapte over naar de Duitse fagot en werd later als docent (Heckel systeem) aangesteld op hetzelfde conservatorium in Parijs waar hij zijn opleiding op Franse fagot genoot. Gallois werkte intensief samen met o.a. Luciano Berio waarmee hij nieuwe mogelijkheden en technieken op de fagot uitwerkte. *Sequenza XII* van Berio werd speciaal geschreven voor Pascal Gallois.

Doordat de tekst van het boek in zowel Duits, Engels als Frans geschreven is, komt de technische uitleg begrijpelijk over. Bij het boek zijn ook twee CD's gevoegd die de in het boek genoemde mogelijkheden op fagot verduidelijken.

In het voorwoord, dat geschreven is door Pierre Boulez, wordt uitgelegd dat de genoemde technieken in het boek de mogelijkheden voor componisten kunnen vergroten en dat het gebruik hiervan een verrijking aan klankkleuren kan geven. De fagot is een instrument met een zeer gevarieerde klankkleur en het klankgebruik van het instrument is over de hele wereld verschillend. Het boek is een handleiding voor zowel componist als bespeler.

Hoofdstuk 1 geeft uitleg over de afkortingen en symbolen bij de hedendaagse muziek. Ook de tekens voor lipspanning en blaasdruk worden verklaard.

Vele termen zoals *flatterzunge* en *dubbelstaccato* zijn wel bekend, maar een nieuwe term "ghost sounds", oftewel spookgeluiden, wordt in hoofdstuk 2 beschreven. Het gaat hier om geluiden die voor 90% uit lucht en voor 10% uit toon bestaan. Ook wordt er aandacht besteed aan extreem hoge noten en het gebruik van *sourdines*.

In hoofdstuk 3 wordt naast de beschrijving van flageoletnoten en *multiphonics* ook aandacht besteed aan de term "roltoon". Deze toon is gebaseerd op de lage Bes zonder de E klep en kan gevarieerd worden door de lipspanning te veranderen. Voor de vele voorbeelden van *multiphonics* zijn uitgebreide grepentabellen opgenomen. In de Sonate voor twee fagotten van Sofia Gubaidulina komen regelmatig flageoletnoten en *multiphonics* voor.

1/21

legato, p und als Tonleiterfolge: | legato, in p dynamics and conjunct motion: | legato, nuance p, et en mouvement conjoint:

1/22

legato, p und als Sprungfolge: | legato, in p dynamics and disjunct motion: | legato, nuance p, et en mouvement disjunct:

Hoofdstuk 4 gaat over slagwerkgeluiden die zowel met de tong als met de kleppen gemaakt kunnen worden.

Geluiden maken zonder gebruik te maken van het riet worden behandeld in hoofdstuk 5.

De verschillende toepassingen van vibrato zijn bekender. Hoofdstuk 6 gaat over het gebruik van buik-, lip- en keelvibrato.

Hoofdstuk 7 gaat over luchtgeluiden met het riet. Hierbij wordt het riet ongeveer een centimeter van de mond afgehouden. Een ander mogelijkheid die beschreven wordt is het afwisselend spelen en spreken in een passage van noten.

Circular breathing is een term die wellicht bekend is en o.a. voorgeschreven wordt in de Sequenza XII van de componist Luciano Berio. Het wordt in hoofdstuk 8 uitgebreid behandeld met name hoe men deze techniek onder de knie kan krijgen.

Trillers en tremolo's worden beschreven in het meest uitgebreide hoofdstuk 9. Een nieuwe term "Berio Tremolo" wordt hier beschreven. Berio was geïnteresseerd in de bijzondere boventonen die ontstaan bij trillers tussen tonen met grotere intervallen. De vele voorbeelden zijn ook te beluisteren op de bijgevoegde CD's.

Glissandi op de fagot zijn moeilijker te produceren dan bijvoorbeeld op de viool of de klarinet. In hoofdstuk 10 wordt uitgelegd hoe een glissando gemaakt kan worden door middel van het gebruik van lippen en vingers.

Microtonaliteit wordt behandeld in hoofdstuk 11. Microtonen komen voor de luisteraar soms over als "vals" maar zijn eigenlijk tonen die tussen de ons bekende noten liggen. Zo is een kwarttoon een toon die precies tussen bijvoorbeeld een c en cis ligt. Men kan echter ook meerdere verdelingen aanbrengen waardoor o.a. achtste tonen of zelfs zestiende tonen kunnen ontstaan.

De laatste vier hoofdstukken gaan over de fagot in combinatie met elektronica, de akoestiek van de fagot, de contrafagot, en hoe men nieuw repertoire dient in te studeren. Bij het hoofdstuk over de contrafagot wordt ook de ontwikkeling van de Contraforte behandeld. Het is interessant om de vraag te kunnen beantwoorden waar dit instrument ingezet kan worden. Hedendaagse componisten zullen vermoedelijk

meer voor dit instrument gaan schrijven omdat de mogelijkheden groter zijn, maar of het in de toekomst ook gebruikt gaat worden voor het romantische repertoire blijft een vraag. Toch moet men zich realiseren dat componisten als Debussy en Ravel bij gebrek aan een contrafagot vaak voor sarrusofoon schreven. Deze orkestpartijen worden tegenwoordig echter op contrafagot gespeeld. Wellicht horen we deze partijen in de toekomst toch op een Contraforte. De tijd zal het leren.

Het boek *The Techniques of Bassoon Playing* is een boek waarin wordt uitgelegd hoe je sommige hedendaagse composities dient uit te voeren. De al eerder genoemde Sonate voor twee fagotten van Sofia Gubaidulina en de Sequenza XII van Luciano Berio zijn hier een duidelijk voorbeeld van. Het is aan te raden om uitvoeringen van hierboven genoemde composities eens te beluisteren. Dit boek toont aan dat de mogelijkheden op een fagot talrijk zijn.

Uitgever: Bärenreiter, Kassel
ISBN 9783761818602
Onder andere te verkrijgen bij:
Uwe Henze GmbH Holzblasinstrumente und Zubehör
König Str. 82 – 84
D – 41460 Neuss
Tel: +49.2131.1065.0
Fax: +49.2131.1065-23
Email: info@uwe-henze.de
www.uwe-henze.de

**SEBASTIAAN WERR (RED.):
TRADITION UND INNOVATION IM
HOLZBLASINSTRUMENTENBAU DES 19.
JAHRHUNDERTS.**

HOE KLONK HET IN DE 19^{DE} EEUW?



Sjoerd Visser

In de loop van de 19de eeuw veranderde erg veel aan de houten blaasinstrumenten. Waren het eerst nog de traditionele instrumen-

ten van de Weense stijl, traditioneel vooral in Oostenrijk gebouwd, gaandeweg kregen de vernieuwingen uit Duitsland en Frankrijk de overhand, en aan het einde van de eeuw was er een radicaal andere instrumentengroep. Muziekwetenschappers studeren daarop en proberen uit te vinden hoe het geklonken heeft voordat alles helemaal anders werd. Aan de hand van het boek *Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts* wil ik hieronder nagaan hoe dat gelopen is met de fagot.

Sebastian Werr, één van de schrijvers, vindt dat musici in de historische uitvoeringspraktijk zelf de dingen op hun gevoel invullen die we tegenwoordig niet meer weten. Dat heet dan een historisch verantwoorde uitvoering op authentieke instrumenten, maar het is alleen maar een mooi etiket om de nieuwste uitvoeringsstijl, die afwijkt van de geldende laatromantische norm, aan de man te brengen. Als de muziekwetenschapper aan het werk gaat stelt hij vast dat in het begin van de 19de eeuw een groot aantal verschillende typen fagotten werd bespeeld. Er was geen universele klassieke fagot of romantische fagot. Wel belangrijk waren de fagotten van de bouwer Savary, en ook de fagot met het systeem van Heckel kwam al snel. Maar deze laatste kreeg pas aan het einde van de eeuw de universele status die hij nog steeds heeft. Tot die tijd waren het verschillende gaten- en kleppensystemen door elkaar, waaruit elke speler uitkoos wat van zijn gading was of wat ter plaatse gebruikelijk was.

"Een in de struiken verborgen viooltje" was die vroege fagot: geen solo-instrument, maar door zijn klank andere blazers aanvullend en met hen versmeltend. Er werd onderscheid gemaakt tussen een Weense, Dresdener, Mainzer en Stuttgarter fagot. In de loop van de jaren kwamen er steeds meer kleppen aan en streefden de bouwers naar een steeds groter klankvolume. Maar als een musicus van nu het klankbeeld van toen verantwoord wil terughalen is hij er nog niet met het juiste historische instrument. Uit opmerkingen van Berlioz blijkt dat er in zijn tijd meer tolerantie was voor onvolkomenheden. Het was al hoge uitzondering als twee fagotten zuiver samenspeelden. Om je goede smaak en virtuositeit te beleven kon je beter een ander instrument bespelen.

Speelden die fagottisten dan zo slecht? Ook weer niet: een fagot laat maar heel beperkt zijn stemtoon veranderen, hij is nauwelijks aan te passen met een kortere

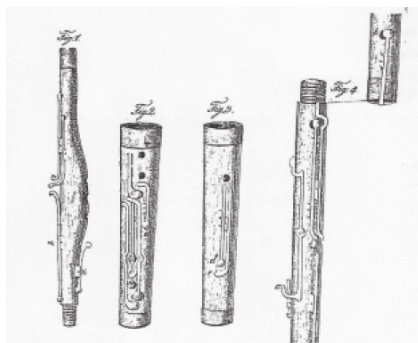
of langere S. En dat in een wereld waar elke stad zijn eigen stemtoon had. De fagottist had zich maar aan te passen, moest zijn toon omhoog knijpen of omlaag laten vallen. Een mooie toon was er dan niet meer. Pas in 1858 stelde een regeringscommissie voor heel Frankrijk de stemtoon vast op a' = 435 Hz. Daar sloten andere landen zich snel bij aan. Maar lang daarna bleven toch nog fagotten in 446 Hz. of 451 Hz. in gebruik, blijkbaar omdat die stemtonen nog gewoon in gebruik bleven. Wij hebben nu de klassieke instrumenten gestandaardiseerd op 430 Hz, de romantische instrumenten op 438 tot 440 Hz. Dat is voor ons wel zo makkelijk, maar dus niet historisch.

Bouwers van historische fagotten zijn er niet zozeer op uit historisch getrouwe kopieën te bouwen, als wel historische georiënteerde instrumenten die aan de verwachtingen van de hedendaagse musicus beantwoorden en zonder veel problemen te bespelen zijn. En wat te denken van de rieten? Historisch is dat men alleen uit de holle binnenkant van het riet hout weghaalde, nauwelijks van de buitenkant. Resultaat was een riet met veel bast, waarop je 1 tot 2 jaren lang dagelijks kon blijven blazen. Dat riet had je dan wel in een andere stand in je mond dan nu. Je gebruikte zachter riet-hout dan nu. Hoe dat geklonken heeft? De meeste bespelers van historische fagotten komen er niet aan toe dat te testen, omdat ze uit gemak blijven blazen op rieten die van het moderne fagotriet zijn afgeleid.

Klankbeeld: de fagottist Karl Baermann (1782-1842) schrijft dat de fagot moet klinken als een mooie tenorstem, met een edele indringendheid. Hij studeerde dus aria's en recitatieven in op fagot bij een Italiaanse operacomponist. De klank van de Weense fagot is behouden gebleven en is niet geschikt voor vibrato, dat in de latere Franse muziek gebruikelijk werd. Maar klankvoorstellingen zijn tevens afhankelijk van welke fagottist er speelt. Als hij in de Dresdener traditie is opgeleid zal hij opvallen door zijn donkere toon. Maar in de late 19de eeuw is er de fagottist Rothensteiner uit de Weense traditie met een lichte klank en toch –ongebruikelijk – een licht vibrato.

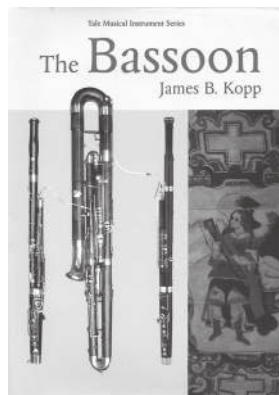
Hoe het klonk in de 19de eeuw – dat kun je wetenschappelijk maar heel beperkt terughalen. Een musicus van nu die historisch verantwoord een muziekstuk uit de 19de eeuw uitvoert, doet dat op een historisch instrument, in een interpretatie die hij zoveel hij kan op historische bronnen baseert, en met een muzikaal gehoor dat

zich op deze oude muziek heeft ingesteld. Verder blijft het zijn eigen interpretatie, waarmee hij iets nieuws wil brengen dat zich afzet tegen de traditionele laatromantische interpretatie. Hij gelooft niet meer in die traditionele interpretatie en heeft iets beters gevonden. Maar ook als dat zo is kunnen we niet wetenschappelijk vaststellen of het hem 100 % gelukt is naar de bron terug te keren.



Uitgever: Wissner-Verlag, Augsburg
ISBN 978-3-89639-775-1

JAMES B. KOPP:
THE BASSOON



Jos de Lange

In mijn studietijd, begin jaren 80, was het standaardboek over de fagot *The Bassoon and Contrabassoon* van Lyndesay G. Langwill, met plaatjes van oude fagotten en grappige barokfagotrieten. Nog niet zolang geleden, in 2003 kwam *Bassoon* uit van William Waterhouse, die zelf een professionele speler was. Behalve over het instrument zelf, kun je hierin veel lezen over hoe de fagot te bespelen, over houding, grepen, studie, vibrato, auditeren, solospel, orkestspel; het is een zeer leerzaam boek.

Over al deze laatste zaken gaat het zojuist verschenen *The Bassoon* van James Kopp niet. Het gaat in brede zin over "de idee fagot". Wat hij daarmee bedoelt, legt de schrijver in zijn voorwoord uit: 'This is a

book about the history of the bassoon idea. How and why did it evolve, and what traits persists through its long history? Why did it not disappear from use, like so many other instruments of the sixteenth century? Why was the bassoon an instrument of choice in the ensembles of kings, nobels and military commanders? What sort of life did a bassoon lead in a given century? (...)'

Na het eerste doorbladeren van dit boek zag ik achterin een bibliografie van meer dan 600 boeken vermeld, en ruim 1400 eindnoten! Je kunt wel zeggen dat Kopp zich zeer grondig heeft gedocumenteerd! Door de opsomming van veel namen, jaartallen en feitjes leest niet elk hoofdstuk als een roman. Gelukkig zijn de meeste hoofdstukken wel leesbaar en boeiend: de schrijver kijkt met een frisse en unieke blik naar de fagot (in allerbreedste zin). Het boek heeft me een dieper inzicht gegeven in hoe de fagot is geworden tot wat het nu is; de ontwikkeling hing af van regionale en politieke omstandigheden, en dat de fagot überhaupt de geschiedenis overleefd heeft komt door de intrinsieke bijzondere klank van het instrument. Ik loop met zevenmijlslaarzen door de hoofdstukken heen.

Het boek begint met de verschillende namen die de fagot(familie) heeft gehad in de 16e en 17e eeuw, van curtal (en al zijn internationale vormen zoals szort), tot dulcian, basson en fagot, en de complete verwarring en misverstanden daarover tot op de dag van vandaag; hij ontrafelt het verloop van vijf broodjes-aap over (foutieve) naamgeving.

Dan volgt een uitgebreid verhaal over de dulciaan-familie; de naam voor wat we nu dulciaan noemen varieert in die tijd van fagotto tot dulzian, tot curtal en bajón. Hij beschrijft de ontwikkeling van de dulciaan vanuit Italië naar vele andere Europese landen en zelfs naar de Spaanse en Portugese koloniën in Zuid-Amerika.

Het derde, bijzonder interessante hoofdstuk, gaat over de vroege verwanten van de fagot in allerlei wonderlijke experimentele vormen en namen, zoals de racket, de worstfagot ('cervelat'), het phagotum (waar het woord fagot *niet* van afstamt), de bas-musette, de courtaut, de doppioni en de zeer merkwaardige tartölt. Ik moet me inhouden om niet, net als James Kopp, de uitgebreide lijst van voorlopers te noemen. Eén van de typerende eigenschappen van al deze voorlopers (op de racket na) zijn de lange toongaten (chimneys), om met de vin-

gers de verder uit elkaar gelegen toongaten te kunnen dichtten. Dit zal later van groot belang blijken voor de typische klank van de fagot.

Terwijl er aan het Franse hof geen dulcianen zijn gebruikt, vanwege de politiek geïsoleerde positie binnen het Habsburgse rijk, komt daarentegen rond 1668 de vierdelige barokfagot aan op het hof van de zonnekoning Lodewijk IV. Hoofdstuk 4 beschrijft de mogelijkheden en voordelen van deze nieuwe bouw: uitbouw naar lage Bes; herverdeling van de toongaten met name in de baspijp; verlenging van de es-bocht, en andere zaken. De stemming aan het Franse hof en opera gaat een kleine terts omlaag naar A = ca. 390 Hz; dat is wat we nu de Franse barokstemming noemen. Rond 1740 is de stemming daarentegen in Venetië, Praag en Wenen rond 430-440 Hz. Na de breed bezette consort-muziek wordt nu de trionsonate steeds populairder, waardoor er behoefte kwam aan een grotere omvang voor de fagot. En terwijl de voorlopers van de fagot, en ook de dulciaan, in meerdere groottes bestaan (zoals kwintfagot), komt nu de "bas-fagot" als favoriet naar voren. Een basson in deze tijd is altijd een fagot; een fagotto, Fagot of een curtal kan een dulciaan of een fagot zijn. Uitgebreid vertelt Kopp over de export van de barokfagot en barokfagottisten naar de rest van Europa. Gek genoeg laat het boek geen afbeeldingen van barokfagotten zien, slecht drie onderkanten (ook wel laarzen genoemd, *butt joints* in het Engels) en bekens.

Kopp plaatst de klassieke fagot tussen 1760 en 1830. Er is een snelle ontwikkeling in de fagotbouw: men moet in meer toonsoorten kunnen spelen (bijvoorbeeld fis-klein in Haydn's 45e symfonie), een sterker geluid is gewenst (grotere zalen, meer publiek), componisten ontdekken steeds meer het tenor-register, en de standaard-stemming wordt steeds hoger. Er komen fagotbouwers en –handelaren. Per land weidt het boek uit over de ontwikkeling van het instrument, de composities voor fagot, de ensembles met fagot, fagottisten, en – nu ook – de fagotdocenten en rietenbouwers. In deze encyclopedische opsomming (er zijn 241 eindnoten in dit hoofdstuk!), komen bekende namen voorbij van bouwers als Prudent, Simiot, Savary en Grenser, alsmede de componisten die sonates en concerten schreven voor fagot, waardoor hun plaats in de geschiedenis (voor mij) duidelijker wordt. En natuurlijk zijn de alinea's over de fagot bij Haydn, Mozart en Beethoven heel interessant.

Een uitdagende titel heeft hoofdstuk 6: *The scientific bassoon, ca. 1830-1900*. Het symfo-



nische tijdperk stelt nog hogere eisen aan de fagot op het gebied van volume en snelheid in moeilijker toonsoorten. Er komt handel in muziekinstrumenten, bladmuziek werd gepubliceerd (o.a. in Amsterdam), orkesten worden opgericht (Wenen, New York), en via de golventheorie uit de wetenschap begrijpt men de akoestiek van blaasinstrumenten. Zo verbeterd Carl Almenröder de fagot door toongaten naar akoestisch betere posities te verplaatsen en meer kleppen aan te brengen om de zwak klinkende vorkgrepen te vermijden; in 1827 heeft hij al een fagot met 15 kleppen gemaakt. Akoestisch ideale toongaten zou betekenen dat de lange toongaten (de chimneys) afgeschaft moeten worden, en daarmee de bijzondere fagotklank. Ook bedenkt Almenröder het principe van de dubbele toongaten (bijvoorbeeld onder de g-klep, waarmee de toon a verbeterde). Almenröder werkt negen jaar samen met de jongere Johann Adam Heckel, die later ook zelf toongaten en mechanieken verbetert. Diens zoon Wilhelm Heckel doet weer diverse aanpassingen, die de ons bekende Weissenborn verkiest boven de "Almenröder-Heckel-fagot", omdat de nieuwe Heckel-fagot de oude, mengende en hartveroverende klank van de vroegere Grenser combineert met het grotere geluid van de Almenröder-Heckel (die hij te helder vindt). Het boek weidt in detail uit over alle stapjes van verbeteringen, die ik met dankbaarheid las, omdat ik besef hoe veel en ingenieus werk er is verricht om ons nu relatief makkelijk fagot te laten spelen. Wat me opviel bij het lezen is dat er in het boek nauwelijks wordt gesproken over de globale boring van de fagot; wel over de (binnen) vorm van de beker, die allerlei vormen heeft gehad, maar niet over hoe conisch en hoe wijd de totale boring werd aangepast voor een beter geluid en/of stemming.

In de negentiende eeuw ontwikkelt zich ook de fagot-pedagogie. Interessant is dat dezelfde Almenröder in zijn *Fagottschule* uitlegt hoe de zangstem te imiteren: door middel van *Beben*, een soort vingervibrato, maar dan slechts af en toe en alleen op lange noten; we hebben het over 1843, we zitten dan midden in de romantiek! En even later heeft Jancourt het over *tremblement* door met de vingers van de rechterhand

over de open toongaten te bewegen. Wederom zeer uitgebreid komen dan in het boek spelers, docenten en composities voor fagot aan bod, tot en met de werken van Richard Strauss.

Rond 1900 zijn de meeste radicale wijzingen aan de fagot wel gedaan; de lange toongaten blijken essentieel voor de bijzondere klank, maar hierdoor is het moeilijk om de klank en het gemak van de hogere houtblazers te evenaren. Tussen 1900 en 1990, waarover hoofdstuk 7 gaat, is er rivaliteit tussen de Franse fagot (Buffet-Crampon, op basis van het model van *Savary jeune*) en het Duitse Heckel-systeem. De Engelse fagotbouw-traditie gaat op in de Franse. Uiteindelijk wordt het Franse systeem bijna overal ingeruild voor het Duitse. Het boek verhaalt van de diverse (veelal Duitse) bouwers, met name van Heckel; solo's en composities voor fagot passeren de revue. Ook de invloed van de Tweede Wereldoorlog, de komst van de microfoon en de internationalisering van de smaak komen (uitgebreid) aan bod.

Hoofdstuk 8 gaat over de ontwikkelingen sinds 1990, onder invloed van internet en verdere internationalisering, met een opsomming van de belangrijkste nieuwe composities voor fagot (bv *Sequenza XII* van Berio). Interessant is de beschrijving (door hoboïst Bruce Haynes) van de nieuwe internationale Westerse speelstijl ('metronomische precisie, continu vibrato, lange lijnen, zogenaamde climaxfrasering, en zorgvuldige controle over stemming en expressie') afgezet tegenover de Romantische stijl van vroegere jaren ('vrije tempi, portamento's, openlijke expressie'), maar ook afgezet tegen de Eloquente stijl (ikzelf noem het liever Retorische stijl) van de barok- en klassieke-tijd-specialisten. Deze laatste twee hoofdstukken 7 en 8 heb ik met veel plezier gelezen, omdat het vertelt over de recente ontwikkelingen die tot ons huidige spel, en onze huidige fagotten hebben geleid.

Het boek eindigt met hoofdstukken over de ontwikkeling in bouw en gebruik van de contrafagot, met een lijst van solo's en andere composities voor het instrument; een hoofdstuk over de alternatieven voor de contrafagot door de eeuwen heen (met de Contrafort van Guntram Wolf als bijzonder voorbeeld); en het laatste hoofdstuk behandelt de kleinere fagotten: kwart-, kwint- en octaafdulcianen en –fagotten, vroeger voor gebruik in de *consorts*, nu veelal als instrument voor kinderen, zoals de kwartfagot van Moosman of de tijgerfagot van Wolf.

Uitgever: Yale University Press
ISBN 978-0-300-11829-2



JANITSARENMUZIEK

SJOERD VISSER

De sultans van het oude Ottomaanse Rijk veroverden landen en onderwierpen volken, met de krijgsgevangenen bemanden zij hun legers. Dan krijg je het probleem dat de soldaten in die legers geen Turken zijn, niet echt trouw zijn, dus de sultan in de steek laten als het erop aan komt. De oplossing waren de Janitsaren, het elitekorps dat onvoorwaardelijk trouw was aan de sultan. Gevormd uit jonge jongens die met geweld werden weggehaald uit vooral Christelijke gezinnen in de Balkan en de Kaukasus. Ze werden gehersenspoeld met een streng islamitische opvoeding en training van de monniken van een fanatiek religieuze derwisjen-orde en klaargestoomd tot perfecte soldaten. Mochten niet trouwen, hadden geen eigendom, waren hun hele leven trouw aan de sultan. Oost-Europa heeft heel wat met hen te stellen gehad, en dat het hen niet gelukt is Wenen in te nemen was een dubbeltje op zijn kant.

De Janitsaren hadden hun eigen muziekcorps, de Mehter, dat meereed op paarden, vlaggen meedroeg en al rijdend snelle opzwepende muziek speelde op laag en hoog koper, riet-instrumenten als de Zurna (Turkse schalmei), bastrommel, keteltrommels, cimbalen, bekkens, triangel, tamboerijn en een bellenboom (in het Engels Turkish Crescent). De Turkse melodieën zijn niet bij ons blijven hangen, wel het idee om deze instrumenten te gebruiken in de militaire muziek. De militaire muziekkapel was geboren.

Ottetto Amsterdam heeft hierop ingehaakt met een repertoire van harmonie- en Janitsarenmuziek uit de barok en vroege romantiek, dat ze de afgelopen maanden overal

in Nederland hebben uitgevoerd. Ik hoorde hen in de Lutherse Kerk in Groningen. Op historische instrumenten, dus 2 klassieke klarinetten, 2 klassieke hobo's, 2 klassieke fagotten en 2 natuurhoorns, samen een Ottetto. Versterkt met een contrabas en een slagwerker met zijn verzameling Turkse slaginstrumenten. Het klassieke blaasoctet dat de voorloper was van het harmonieorkest.

Ze spelen westerse maar Turks geïnspireerde muziek, en dat is heel uiteenlopend: militaire marsen van Beethoven waaronder die hele bekende Turkse Mars, met Turks slagwerk. En de bekende Rondo alla Turca van Mozart. Van Mozart ook een aantal aria's uit de opera *Die Entführung aus dem Serail*: het libretto gaat over de ontvoering van een vrouw uit een Turkse harem, dus die aria's moesten exotisch Turks klinken. Verder nog wat Rameau, Lully en Michael Haydn. En dan veel van die echte "harmoniemuziek" voor blaasoctet aangevuld met contrabas of ook wel een derde fagot of contrafagot: de Partita opus 57 van Franz Krommer, de Gran Partita KV 361 van Mozart. Wil je meer van deze oude harmoniemuziek horen dan kun je goed terecht op de CD "Harmonie Music" van Ottetto Amsterdam, daarop vind je een Parthia van Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), een Parthia van Joseph Myslivecek (1737-1781), Variazioni van Georg Druschetzky (1745-1819) en een Harmonie van Frantisek Kramar-Krommer (1759-1831).

Als je die namen ziet is deze oude harmoniemuziek vooral een Poolse en Tsjechische aangelegenheid. Dat klopt: naast Pruisen en Oostenrijk hadden vooral de Oost-Europese vorstenhoven zo'n harmonieorkest of

militaire kapel. Koning Augustus II van Polen kreeg zelfs een complete Turkse militaire kapel cadeau van de sultan. Turkse diplomaten die aan die hoven zulke orkestjes, bemand met Europese muzikanten, hoorden, vonden het maar na-aperij. Smalend merkten ze op dat dit niet Turks was. Veel hoven namen speciaal voor hun orkestje Turken of donkerhuidige Afrikanen in dienst, alles om het maar zo echt mogelijk te laten lijken.

In Groningen hoorde ik op de beide fagotten Takako Kunugi en José Gomes. Maar voor andere uitvoeringen zag ik ook wel opgesteld Wouter Verschuren en Henriëtte Bakker. Takako Kunugi viel op door haar keurige snelle passages. Ik zag daarbij steeds haar gezicht naar opzij bewegen ten opzichte van haar riet. Hoe ze het voor elkaar krijgt op die manier lastige passages te spelen weet ik niet, het deed in elk geval geen afbreuk aan haar spel.

Leuk en boeiend om eens mee te maken, zo'n concert. De echte uitdagingen voor het ensemble zaten in de partita's, parthia's of hoe ze verder mogen heten: de oude harmoniemuziek voor blaasoctet. Maar bij de militaire marsen was het weer interessant te horen hoe het Turkse slagwerk werd gebruikt: trommels zacht, niet overheersend, met tsjingboem van de bekkens, accent op de eerste tel van de maat. Want de Janitsaren moesten goed kunnen marcheren.

www.kasteelconcerten.nl is de site van Ottetto Amsterdam.

CD "Harmonie Music", Ottetto Amsterdam, in eigen beheer uitgegeven en te bestellen via www.kasteelconcerten.nl.

EEN WORKSHOP ALS GEEN ANDERE

SJOERD VISSER

Fiori Musicali, in mei van dit jaar, bij het beroemde vroegbarok-ensemble Caecilia-Concert: het werd gepresenteerd als een voorbereidend weekend voor een grotere summercourse in augustus tijdens het Utrechtse Festival Oude Muziek. Iets voor professionals en conservatoriumstudenten dacht ik. Totdat Wouter Verschuren, dulciaanspeler, per mail een noodkreet de wereld in zond dat zich nog helemaal geen dulciaanspelers hadden opgegeven en dat iedereen welkom was. Een buitenkans, we hebben hem uit de nood geholpen.

Caecilia-Concert is een inmiddels wereldberoemde groep die zich heeft toegelegd op authentieke uitvoeringen van muziek uit de vroegbarok, op historische instrumenten. De kern bestaat uit Adam Woolf op sackbut (historische trombone), Wouter Verschuren op dulciaan en Kathryn Cok, orgel en clavecimbel. Vaak nog versterkt met een cornettist (cornetto of zink: houten trompet met vingergaten) en/of enkele violisten.

Het weekend begon vrijdagavond met hun presentatie van de nieuwe CD Castello & Co, Venetiaanse sonates voor blazers en strijkers uit de 17de eeuw. Ingeleid door een dame van Challenge Records, die enthousiast meldde dat dit al de vierde CD was die het ensemble bij haar label uitbracht. De eerste CD Treasury of a Saint, geeft een bloemlezing van vroegbarok uit Italië, Spanje, Duitsland, de Nederlanden. Daarna specialiseert het ensemble zich: eerst met Buxtehude & Co op de Noordduitse vroegbarok, dan met Schmelzer & Co op de Zuidduitse vroegbarok rond het Habsburgse hof, en nu dus de Venetiaanse kerksonates van Dario Castello en andere Italianen. Tijdens het concert voeren ze die muziek virtuoos en op elkaar ingespeeld uit: versnellingen en vertragingen die er op de eerdere CD's nog niet waren, vonden die volmaakt in deze muziek passen. Enkele uitglijders in de felheid waarmee ze spelen, kan ik hen niet kwalijk nemen.

DARIO CASTELLO (1590-1658)

Een opvallende componist in de Italiaanse vroegbarok, maar over hem is haast niets bekend. Behalve twee boeken met kerksonates, uitgegeven in Venetië in 1621 en

1629 en vaak herdrukt, dus gewilde muziek. Castello was als musicus verbonden aan de San Marco kathedraal en leidde tevens een blazersensemble. Zijn instrumentale kerksonates werden tijdens de mis uitgevoerd, tussen de liturgische gezangen door. Mocht niet van Rome, maar Venetië was machtig en eigenwijs genoeg om het toch te doen. Instrumentaal, virtuoze passages, wisselende tempi, dramatisch in stemmingswisseling, maar ook verstillend als echte kerkmuziek, het beeld achterlatend van aards landschap dat in het niet valt onder een oneindige diepblauwe hemelkoepel.

Zaterdag zijn we weer in het Utrechtse Conservatorium, de workshop begint. Wouter Verschuren blijkt een bevlogen docent. Hoe deed je gisteravond die snelle loopjes op dulciaan? Wouter: niet gebonden spelen, grote mondholte, licht getuite lippen, kaken van elkaar, met losse tong en een soepel riet waarop je ook in de laagte zacht kunt aanzetten. Binden met 2 tegelijk is haast hetzelfde als dubbel tong spelen. Mijn riet is te hard, knalt teveel. Uit zijn doos krijg ik een soepel riet cadeau om verder op te spelen. Zonder garen er omheen, want dat is pas vanaf de klassieke fagot nodig om meer kracht mee te zetten. Na een halfuur spelen staat mijn partij vol met aantekeningen hoe het anders moet, een toon die zacht begint en ook weer zacht eindigt, hoe je met accenten, crescendo decrescendo op dulciaan de zangtekst volgt, en nieuwe hulpgrepen voor een paar kritische noten. We spelen Palestrina, Gabrieli, en enkele Contrapuncti van Costanzo Festa.

COSTANZO FESTA (1480-1545)

Leefde zo'n 100 jaar eerder dan Castello, dus nog helemaal in de Italiaanse renaissance. Kwam uit de omgeving van Turijn maar werkte tot zijn dood als zanger aan de pauselijke kapel in Rome. componeerde een groot oeuvre, maar vooral interessant zijn zijn Contrapuncti: maar liefst 125 vooral 3- tot 5-stemmige variaties op één en dezelfde basse danse La Spagna. Zwaarmoedige cantus firmus in 37 hele noten, voor dansers bedoeld om in 37 basispassen, uiteraard met allerlei versieringen, van het ene eind van de zaal naar het andere eind te dansen. Om die basislijn heen maakte Festa zijn 125 on-



gelooflijk uiteenlopende en vaak prachtige variaties. Net als Bachs Kunst der Fuge was het bedoeld als een compositiehandboek, onder het motto: wat kun je allemaal doen met één basismelodie. Maar als ik het zo zeg, doe ik Festa onrecht aan, want zijn contrapuncti zijn prachtig. Vrij abstracte muziek, zonder enige aanduiding of ze voor zangers of instrumenten bedoeld is, daarin ben je vrij. Soms zou je willen dat die melodieën nog wat langer doorklinken, maar met de 37 noten van de basislijn is een hele contrapunctus ten einde. Luister voorlopig naar de CD van het Huelgas Ensemble van Paul van Nevel met zijn keuze van 32 contrapuncti, bezet met hoog dubbelriet en koper, af en toe zang. Of kunnen we van Caecilia-Concert een CD Festa & Co tegemoet zien?

In de middagpauze blijken Wouter, Kathryn en Adam als docenten ook goed de weg te weten naar een fantastische Italiaanse broodjeswinkel met calzones ham-kaas tegenover het Conservatorium in Utrecht. Daarna een uitgebreide demonstratie van Wouter over hoe hij rieten maakt. Hij polijst zijn rieten met de achterkant van het mes, gaat daarmee door tot het hout glanst. Bij de winkel Pijper aan de Oudegracht in Utrecht kun je al die kleine vijltjes kopen die je gebruikt voor het rieten maken. Na afloop van de eerste intensieve dag ben ik helemaal op.

De zondagochtend begint weer in zo'n door de docenten uitgekozen koffiehuis aan de Mariaplaats. Individuele lessen, ik volg die van een conservatoriumstudent die onder leiding van Wouter bezig is met een stuk van de Italiaanse componist Bertoli. Wouter verbaast zich: hoe ben ik er zo toe gekomen dulciaan te gaan spelen? Hoewel ik daar een duidelijk antwoord op heb, dringt het niet tot hem door. Een docent die moeite heeft met amateurs, liever met conservatoriumstudenten werkt? Daarmee doe ik hem onrecht gezien de totale inzet waarmee hij met ons bezig is. Inmiddels heb ik van andere amateurs begrepen dat de summer-

course in augustus erg goed is geweest en dat daar geen spoor meer te bekennen was van verschil in behandeling. Ik moet hier dus niet meer over zeuren.

Embouchure moet rond zijn, de lippen staan in de houding om te fluiten. Mondhoeken op elkaar, een zeer nauwkeurige luchtstroom. Niet direct een comfortabele houding, maar wel een die vrijheid geeft aan het riet. We oefenen, en 's middags bereiden we met de hele groep, dus ook de sackbuts en clavecinisten, een informeel concertje voor. Gelukkig zijn er niet veel toehoorders, want dat gaat niet zo goed. Iedereen is moe, het is warm, en regelmatig

moet er een ensemble opnieuw beginnen omdat het vastloopt. Als klapstuk krijgen we het Canzon Duodecimi Toni voor 10 stemmen van Giovanni Gabrieli, dat we met de complete groep bezetten, onder leiding van Adam instuderen, hij dirigeert uitstekend. Een workshop waarin al je ingesleten gewoontes als dulciaanspeler ondersteboven gaan, maar wel om er wat beters voor in de plaats te zetten. Warm aanbevolen voor iedere dulciaanspeler.

- Internetsite: www.caecilia-concert.com
- CD Caecilia-Concert, Treasury of a Saint, Challenge Classics 2006, CC72161.

- CD Caecilia-Concert, Buxtehude & Co, Challenge Classics 2007, CC72179.
- CD Caecilia-Concert, Schmelzer & Co, music at the Habsburg court, Challenge Classics 2009, CC72339.
- CD Caecilia-Concert, Castello & Co, Venetian sonatas for winds and strings from the 17th century, Challenge Classics 2012, CC72547.
- CD Costanzo Festa, La Spagna 32 contrapunti, Huelgas-Ensemble o.l.v. Paul van Nevel, Harmonia Mundi 2003, F-13200.
- Bladmuziek: Costanzo Festa Counterpoints on Cantus Firmus, R.J. Agee, A-R Editions, Madison.

FAGOTCONCERTEN

HET VERMISTE HAYDN FAGOTCONCERT



HET VERMISTE HAYDN FAGOTCONCERT

KLAUS GILLENSEN



Fagottisten zijn Franz Joseph Haydn dankbaar voor de vele composities waarin hij mooie muzikale lijnen schreef voor het instrument dat zich voordien moest beperken tot de rol van continuo-instrument. In zijn symfonieën en zijn kamermuziek gaf Haydn blijk van inzicht in de mogelijkheden van de fagot. Maar toch, anders dan voor de trompet, de fluit en de hoorn, heeft Haydn de fagot geen solo-concert geschonken. Maar naar het schijnt, is dat niet Haydn's fout. Twee catalogi van de werken van Haydn vermelden een fagotconcert. Eén van deze twee, een kleine catalogus van John Ellsler, vermeldt een fagotconcert naast een fluitconcert en een dubbel hoornconcert.¹ De tweede catalogus, in het handschrift van Haydn, in facsimile herdrukt in Deel 1 van Anthony van Hoboken's *Thematisch-bibliografisches Werkverzeichnis* vermeldt 'Fagott' onderaan links in de lijst van concerten.²

Haydn stelde deze korte lijst van werken, volgens H.D. Robbins Landon,³ op rond 1803-1804, dus nadat hij op hogere leeftijd in Londen was geweest. Maar het werk wordt niet vermeld in de bekendere Haydn-catalogi, waaronder de *Entwurf-Katalog*, door Haydn samengesteld in 1760 – 1780, in de *Katalog Kees*, samengesteld rond 1790-1792 door Franz Bernhard Ritter von Kees en evenmin in de meest betrouwbare *Haydn-Verzeichnis*, voltooid door Johann Elssler in 1805.⁴ Voor zijn reizen naar Londen was Haydn in dienst geweest bij de familie Esterhazy – een lange en productieve periode; aanvankelijk werkte hij als componist in Eisenstadt en nadien op het landgoed van de Esterhazy's. Het is bekend dat Haydn in die periode kon beschikken over een klein maar goed orkest. Voor verscheidene van de musici schreef hij concerten, onder andere voor de cellist Joseph Weigl. Wellicht heeft Haydn het vermiste fagotconcert voor één van de fagottisten in dit orkest geschreven.

Een aantal van Haydn's manuscripten is verwoest door branden in Eisenstadt en Esterhazy; het kan zijn dat hierbij ook het fagotconcert verloren is gegaan. In het oeuvre van Haydn ontbreekt nogal wat en er zijn ook werken die ten onrechte aan Haydn zijn toegeschreven. Het hoboconcert is ten onrechte aan Haydn toegeschreven, en we missen verscheidene concerten die Haydn met zekerheid heeft geschreven zoals het bovengenoemde dubbel hoornconcert. Verscheidene vermiste concerten zijn teruggevonden zoals één van de beroemdste ontdekkingen in de twintigste eeuw: het Cello concert in C, in 1961 gevonden in het Nationaal Museum in Praag. We kunnen alleen maar hopen dat het fagotconcert uit een collectie tevoorschijn komt, ergens, ooit.

Dit artikel verscheen eerder in *The Double Reed*, 1999, vol. 22, 2. Overgenomen met toestemming van de redactie.

1 H.C. Robbins Landon, *Haydn: Chronical and Works* (London: Thames and Hudson, 1976- 1980), Vol. 4, p. 226.

2 Anthony van Hoboken, ed., *Thematisch- bibliographisches Werkverzeichnis* (Mainz: B. Schott's Sohne, 1957), vol. I, first facsimile page. 3 H.C. Robbins Landon, *Haydn*, vol. 5, p. 325

3 H.C. Robbins Landon, *Haydn*, vol. 5, p. 325.

4 See *Three Haydn Catalogues*, second facsimile edition, Jens Peter Larsen, ed. New York: Pendragon Press, 1979.

VOOR U BELUISTERD

ERIK REINDERS



Eerder besprak ik al een Cd van de jonge fagottiste Karen Geoghegan, met werken van Franse componisten. Deze keer is het een Cd met een grote verscheidenheid aan werken; van Hummel tot Gershwin. Interessant is dat er een aantal niet vaak gehoorde werken op staat.

De fagottist Jaakko Luoma was voor mij nog onbekend. De Cd is een combinatie van twee bekende fagotwerken en de twee symfonieën van Carl Maria von Weber. Bij het beluisteren van de beide Cd's ligt het natuurlijk voor de hand om een vergelijking te maken tussen de opnamen op beide Cd's van het Andante e rondo Ungarese van Von Weber.

Karen Geoghegan: Works for bassoon and orchestra

Zij speelde tot haar 12e viool, waarna zij overstapte op de fagot. Zij won al snel verschillende prijzen, o.a. in de "young musician of the year" competitie. Zij heeft inmiddels een drietal Cd's opgenomen op het label Candos.

HUMMEL:

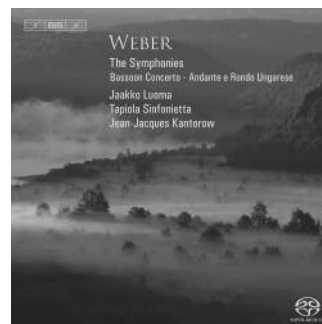
Een exacte datum voor het ontstaan van het concert van Hummel is niet duidelijk: enerzijds wordt door verschillende onderzoekers verondersteld dat Hummel het stuk



WORKS FOR BASSOON AND ORCHESTRA KAREN GEOGHEGAN FAGOT

Orchestra of Opera North/
Benjamin Wallfisch,
Chandos no.10477

- J.N hummel, Grand concerto
- Carl Maria von Weber, Andante e Rondo Ungarese
- Franz Berwald, Concert piece
- Carl Jacobi Introdution und Polonaise op.9
- Sir Edward Elgar, Romance Op. 62
- George Gershwin, Summertime (arr. David Arnold)



THE SYMFONIES AND WORKS FOR BASSOON AND ORCHESTRA CARL MARIA VON WEBER

Tapiola Sinfonietta/
Jean-Jaques Kantorow
Bis SACD 1620

- Symphonie No. 2 in C
- Andante e Rondo Ungarese for bassoon and orchestra
- Concerto in F for bassoon and orchestra
- Symphonie No. 1 in C

gecomponeerd zou hebben één jaar na het beroemde trompetconcert, dus in 1805, maar de opmerking dat Hummel het stuk in Wenen componeerde wijst op de periode 1811-1816.

In het begin van de 19e eeuw maakte de fagot (en ook de andere houtblaasinstrumenten) een sterke ontwikkeling door. Omdat de componisten steeds ingewikkelder harmonieën gingen toepassen en van de instrumentalisten een veel virtuosere techniek eisten dan voordien, voldeden de instrumenten niet meer. Er werd gezocht naar vernieuwingen. Wat de fagot betreft resulteerde dit in het Duitstalige gebied uiteindelijk in een compleet nieuw ontwerp voor de fagot door Carl Almenröder. De beroemde Heckel-fabriek werd door Johann Adam Heckel en Carl Almenröder in 1831 gesticht.

De technische eisen die het concert van Hummel stelt aan de solist doen vermoeden dat Hummel van deze, in die tijd beginnende technische ontwikkelingen op de hoogte was. Het werk werd door Hummel zelf betiteld als "Großes Konzert". Dit heeft waarschijnlijk betrekking op de uitgebreide vorm die Hummel's kennis van de latere, gecompliceerde pianoconcerten van Mozart laat zien.

Het concert van Hummel is voor zijn tijd zeker uniek te noemen; weinig componisten

behandelden de fagot als volwaardig solo-instrument. Een uitzondering hierop was Carl Maria von Weber, die ons repertoire met twee solowerken verrijkte, waarvan op deze Cd het Andante e Rondo Ungarese opgenomen is.

BERWALD:

Franz Berwald (1796-1868) kwam uit een muzikantenfamilie die oorspronkelijk uit Duitsland stamde. Hij werd in Stockholm geboren. Hij kreeg vioolles van zijn vader en werd in 1812 violist in het operaorkest van Kopenhagen, nadat de familie naar Denemarken was verhuisd. Al op jonge leeftijd componeerde hij orkeststukken en concerten. Van zijn oeuvre uit die tijd is veel verloren gegaan. De meeste componisten in zijn omgeving schreven liederen en koormuziek; Berwald was dus een buitenbeentje. Hij had niet veel succes met zijn composities, en hij trok in 1829 naar Berlijn om daar zijn geluk te beproeven. Vlak daarvoor had hij zijn Konzertstück voor fagot gecomponeerd. Het werd in première gebracht in Stockholm door Franz Preumayr, fagottist van het koninklijk operaorkest. Tegelijkertijd met het Konzertstück werkte Berwald aan een opera, *Gustav Vasa*. Sommige gedeeltes van het Konzertstück klinken alsof ze als operascene gedacht zijn, en dat is dus geen toeval. Berwald maakt optimaal gebruik van

de vocale kwaliteiten van het fagotgeluid en wist de souplesse van de fagot ten volle te benutten. Een zangrijk, virtuoos stuk is het resultaat. Het middendeel brengt ons een verrassing: in de melodie die in de fagot verschijnt herkennen we een strofe uit het lied "Home, Sweet Home" van Henry Bishop uit diens opera "The maid of Milan" met een aantal variaties. Berwald hoopte, door uit dit populaire stuk te citeren, munt te kunnen slaan.

JACOBI

Carl Jacobi (1791-1852) werd in de beginjaren van de negentiende eeuw beroemd als "Meester van de Fagot". Hij was zoon uit een houtblazersfamilie in de stad Coburg. Bij het Hoforkest waar hij als fagottist werkzaam was, verwierf hij de titel "Kamermvirtuose". Later werd hij Musikkdirektor van de stad Coburg. Zijn oeuvre voor de fagot is zeer uitgebreid: onder andere drie fagotconcerten, een concertino voor fagot, kamermusiekwerken, duo's en etudes. Al deze werken zijn een genot om te spelen, goed voor het instrument geschreven; een duidelijke getuigenis van Jacobi's kwaliteiten als fagottist.

Het hier gespeelde "Introduktion und Polonaise" werd oorspronkelijk uitgegeven in 1828 voor fagot en piano. De opname van Karen Geoghegan betreft een eerste opname van de versie voor fagot en orkest. De fagottist William Bailey van het Hallé-orkest kopieerde aan het begin van de 20e eeuw de partituur en de partijen uit een onbekende bron. Het werk is waarschijnlijk iets later gecomponeerd dan het "Andante en Rondo" van Von Weber, maar er zijn duidelijke overeenkomsten, bijvoorbeeld de rustige inleiding gevolgd door een "exotische" dans van Oosteuropese herkomst. Een attractieve, melodische en humorvolle stijl maken het stuk heel toegankelijk. De complexe omspelingen, trillers en virtuoze toonladder- en akkoordfiguren maken duidelijk dat Jacobi zijn instrument perfect beheerste.

ELGAR

Edward Elgar was al vanaf zijn jeugd vertrouwd met de fagot. In zijn werken speelt de fagot vaak een belangrijke rol. De hier gespeelde Romance werd in 1910 voor de fagottist Edwin James geschreven, die het in 1911 in première bracht. Elgar schreef het stuk terwijl hij bezig was aan zijn vioolconcert en plannen maakte voor zijn tweede symfonie. Het is geenszins een luchtig "tussendoorwerkje", maar een prachtig lyrisch en melodieuze stuk met een grote emotionele lading.

GERSHWIN

George Gershwin werd vooral bekend door zijn werk op de grens van het bestaande klassieke genre en de opkomende jazz. Hij schatte zijn eigen capaciteiten niet zo heel hoog in, en daarom zocht hij contact met bekende componisten als Stravinsky, Poulenc, Milhaud en Ravel. Hij vroeg met name aan Ravel of die hem compositielessen wilde geven. Ravel zou – volgens overlevering – toen hebben geantwoord: "*Waarom wilt u al een tweederangs Ravel worden, wanneer u al een eersterangs Gershwin bent?*" Het bekende "Summertime" uit Porgy and Bess wordt door Karen Geoghegan gespeeld in een arrangement van David Arnold.

Deze met veel enthousiasme en bravoure gespeelde Cd is een lust voor het oor, en nodigt uit om gelijk zelf je fagot te pakken en aan de slag te gaan!

JAAKKO LUOMA: WERKEN VAN CARL MARIA VON WEBER

De Cd met fagottist Jaakko Luoma laat een interessant beeld zien van de overgang van de klassieke periode naar de romantiek. Zijn eerste symfonie schreef Carl Maria von Weber in 1807-1808. Direct hierna ontstond zijn tweede symfonie, tussen 22 en 28 januari 1808. De beide werken worden niet vaak gespeeld, naar mijn mening geheel ten onrechte. Ze zijn qua opbouw nog geheel klassiek, maar de orkestklank wijst al vooruit naar de latere, romantische orkestklank. De houtblazerspartijen zijn zeer dankbaar, je zou bij beide werken haast kunnen spreken van een symfonia concertante. (De fagottist in de beide symfonieën is overigens ook Jaakko Luoma, en het is duidelijk dat hij naast een uitstekend solist ook een erg goed orkestmusicus is).

In de beide werken hoor je al de latere Weber van "Der Freischütz" (gecomponeerd van 1817 tot 1821). Een voorliefde voor een nieuwe, diepe klank van het orkest en een muziekdramatische benadering openbaren zich duidelijk. De zangerige blazerspartijen zijn een genot om naar te luisteren.

In 1809 schreef Weber voor zijn broer, de altviolist Fritz von Weber, een Andante en Rondo Ungarese voor altviool. Dit stuk werkte hij vier jaar later om voor fagot in opdracht van de fagottist Georg Friedrich Brandt. Deze was fagottist in het orkest van München. Weber maakte zo een vervolg op zijn eerdere, ook voor Brandts gecomponeerde fagotconcert.

Weber was na een aantal omzwervingen terecht gekomen in München. Hij gaf daar

in het Hoftheater een concert, waarbij de klarinettist Heinrich Bärmann zijn "Concertino" voor klarinet en orkest uitvoerde. Het succes was enorm: "Sinds ik voor Bärmann het Concertino gecomponeerd heb, is het hele orkest des duivels, iedereen wil een concert van mij hebben", zo schreef Weber op 30 april 1810. In korte tijd componeerde hij de beide klarinetconcerten en ook het fagotconcert in F. Dit ging met Brandt als solist in december 1811 in première. Het concert werd een groot succes; verdere uitvoeringen volgden, o.a. in Wenen en Praag. Weber gaf het concert pas in 1822 uit, samen met de beide klarinetconcerten. Zo had hij uitgebreid de tijd om correcties aan te brengen.

Een uitgebreide verhandeling over het fagotconcert in F schreef Ronald Karten in *De Fagot* nr. 8 van april 2012, zeer de moeite van het nakijken waard!

JAAKKO LUOMA

De jonge fagottist Jaakko Luoma is solo-fagottist van het Tapiola Sinfonietta. Hij studeerde vanaf 1992 bij László Hara, Jussi Särkkä aan de Sibelius-Academie en later aan het Parijse conservatorium bij Pascal Gallois. Hij was voorheen solofagottist van het Orchestre de Paris en van het Rundfunk-Sinfonieorchester in Berlijn.

Zijn opnames van de beide werken van Von Weber vind ik goed verzorgd, precies en mooi van toon. Ik mis wel een beetje de spontaniteit en fantasie die Karen Geoghegan op haar CD laat horen, maar desalniettemin is het duidelijk dat hier een uitstekende fagottist aan het werk is. Het is vooral leuk om hem ook in het orkest te horen, in de prachtige fagotpartijen van de twee symfonieën.

Als we beide CD's vergelijken, dan horen we twee heel verschillende fagottisten. Het geluid van Geoghegan is wat lichter, helderder dan dat van Luoma. Het *Andante e Rondo Ungarese* wordt door Geoghegan heel spontaan en vol enthousiasme en fantasie gespeeld, de interpretatie van Luoma klinkt wat strikter, maar is goed verzorgd. Door het spontane spel is de opname van Geoghegan wel iets minder precies. Beide fagottisten spelen echter uitstekend. Wederom twee Cd's die het beluisteren waard zijn!



EEN NIEUW FAGOTCONCERT: 'LIFE OF THE PARTY' VOOR FAGOT EN 16 VRIENDEN (2000) VAN DON FREUND.

RECENSIE DOOR RON KLIMKO, MOSCOW, IDAHO

Onlangs ontving ik een nieuw en opwindend fagotconcert, geschreven door Don Freund (Idaho University) voor professor Kim Walker, fagottiste en eveneens verbonden aan de IU. Zij speelde de première van het stuk met het IU New Music Ensemble onder leiding van de componist op 24 februari 2000 in de Recital Hall op de IU Bloomington campus. Met de partituur ontving ik ook een opname van de prachtige première waar Kim opnieuw haar artistieke en technische kwaliteiten laat zien, waardoor zij één van de grootste uitvoerend fagottisten is. Het werk is een ware krachttoer voor de fagot en tevens is het een forse uitdaging voor de contrafagot, bij de première gespeeld door Rex Gulson.

In het voorwoord bij de partituur schreef de componist Don Freund het volgende:

'... *Life of the Party* (Concert voor fagot en 16 vrienden) is op te vatten als een instrumentale mini-opera met twee lagen van muzikale activiteit. Een laag is de *Party Music*, een serie *songs* geschreven in stijlen van verschillende *scenes*, die naar de achtergrond verdwijnen ten gunste van de meer bekende *Party Chats*. Dit is het scenario: de fagot, en zijn afspraak – de contrafagot – komen aan op een feest en nemen al spoedig deel aan een *Small-Talk Chat* met de andere houtblazers in een ontspannen driedelige maat tegenover een zware tweedelige maat van de *Hard Rock Party Music*. Wanneer de *Gospel Party Music* aanvangt, beginnen de fagot en de contra een ernstige en energieke discussie met de elektrische piano over religie, waar later de marimba bij aansluit. Deze ongebruikelijke combinatie van *gospel blues*, Messiaen-achtige akkoorden en imitaties van Gregoriaanse zang leiden toe naar de volgende *party music*, een robotachtige Techno passacaglia waarin de fagot en het kopertrio in een verhit debat over politiek terecht komen. Deze heftige spanning gaat over in de zware, rijke akkoorden van de *Posh Party Music* waarin de fagot en de piano converseren over sport in wervelwind-achtige 16-den;

later komen de fluit en de klarinet hier bij. Dit wordt door het strijkkwartet onderbroken en dit brengt abstracte theorieën over kunst naar voren; de fagot doet daar aan mee, met op de achtergrond *Cool Jazz Party Music*. Dit gaat over in een gepassioneerde *Blues Party Music* met sexy gitaarriff, leidend tot een flagrante flirt van de fagot. De contrafagot is buiten zichzelf van woede en neemt wraak door een flirt met de elektrische bas aan te gaan. De geliefden ruziën in een duo-

cadens van fagot en contrafagot, met rauwe multiphonics en andere effecten. Tijdens de daarop volgende *Deep Funk Party Music* raakt de fagot geheel buiten zichzelf en slaakt een luide kreet. De verzoening vindt plaats in een *country*-achtige *Ballad*. Zo komt het feest tot een goed einde.

Life of the Party is geïnspireerd door de unieke energieke persoonlijkheid en de indrukwekkende virtuositeit van Kim Walker'.

Partituur pagina 50



Met dit laatste is de recensent het volledig eens. Het werk vraagt om absolute controle en virtuositeit op de fagot, en dat is hetgeen Kim in de uitvoering realiseert. Iedere vaardigheid – van onbegrensde virtuositeit tot gevoelige lyriek – wordt in dit werk gevraagd. Het stuk heeft moeilijkheidsgraad VI. Verscheidene malen worden es2 en e2 gespeeld, naast de indrukwekkende climax naar de hoge f2 aan het einde van het stuk; zie pagina 150 van de partituur.

Verder wordt gebruik gemaakt van multiphonics, door de componist mooi in het geheel geïntegreerd zoals te zien is op de pagina's 133 en 102 van de partituur. Op deze laatste is een deel te zien van de ruzie tussen fagot en contrafagot – de duo-cadens die in het commentaar van de componist ter sprake kwam (zie boven). Ook zichtbaar is de inge-

wikkeldheid van de veeleisende partij van de contrafagot en enkele van de andere technieken zoals *flutter-tonguing* en *timbre-trills*, en dergelijke in de fagotpartij.

Het programma van het werk is duidelijk hoorbaar. De componist heeft op knappe wijze de vele muziekstijlen verwerkt zoals aangeduid in zijn beschrijving. Het is een mooi uitgedacht werk, fascinerend en opwindend om naar te luisteren. Naar de stijl bezien is het modern, maar voor ieder publiek goed 'beluisterbaar'. Hoewel luchtig van karakter, is *Life of the Party* zondermeer een zeer belangrijk nieuw werk voor fagot en contrafagot; en voor beide instrument wordt de lat van de vereiste technische vaardigheden hoger gelegd. Ik beveel het werk ten zeerste aan aan fagottisten (en contrafagottisten!) die vaardig en vol zelfvertrouwen zijn en die een uitdagend werk willen spelen waarmee

zij hun vaardigheden goed ten toon kunnen spreiden. *It is a definite 'keeper'!*

Life of the Party is uitgegeven door MMB Music, Inc. (Contemporary Arts Building, 3526 Washington Avenue, Saint Louis, MO 63103-1019 USA, telefoon 314-531-9635 of 800-543-3771 in USA/Canada, fax: 314-531-8384, website: www.mmbmusic.com; e-mail: Marcia.Lee.Goldberg@mmbmusic.com, of Ragini Ray, Performance Dept. – ReginiK@mmbmusic.com. Partituur en partijen kunnen worden gehuurd bij MMB. Voor contact met de componist: dfreund@indiana.edu.

Deze recensie verscheen eerder in *The Double Reed* 2001, vol. 24, no. 4. Overgenomen met toestemming van de uitgever.

Vertaling: Dick Hanemaayer

Duo Cadenza: Break-up (Bn & Cbn)

♩ = 60

476

Bsn

Cbn

481

Bsn

Cbn

485

Bsn

Cbn

488

Bsn

Cbn

musical multiphonic

overblow

timbre-trills

musical multiphonic

overblow low Bb

monster multiphonic

extreme vibrato

low Eb key

flutter-tonguing

ff, biting

replace reed

musical multiphonic

ff, raw

Over het fagotconcert van Mozart verscheen eerder in *Scrapes* een tekst van de hand van Terry Ewell op basis van een masterclass van John Miller. We drukken de tekst in de oorspronkelijke vorm af.

John Miller kreeg zijn opleiding aan het Peabody Conservatory in Baltimore en het New England Conservatory in Boston, en in Amsterdam. Hij is een leerling van Louis Skinner, Arthur Weisberg, Stanley Petrus, Sherman Walt, Stephen Maxym en Thom de Klerk. In Boston richtte hij het Bubonic Fagotkwartet op en het Boston Barok Ensemble. Hij was de eerste die het Fagotconcert van Hummel opnam, tesamen met het Weber Concerto (Cambridge Records). Sinds 1971 is hij solofagottist van het Minnesota Orchestra, en geeft les aan de University of Minnesota. Hij is vaak als solist opgetreden met talloze orkesten en geeft masterclasses, recitals en concerten met het American Reed Trio.



Het fagotconcert van W. A. Mozart

Masterclass door John Miller.

door Terry B.Ewell

Terry B. Ewell: "Dit is mijn bewerking van de masterclass die John Millers gaf over het Fagotconcert van Mozart in het College of Wooster in Ohio op 1 december 1992. Het is een zeer informatief verhaal. John Miller is een vooraanstaand fagotsolist inde VS en zijn weloverwogen betoog over het eerste deel van het Concert biedt veel inzicht. Ik ben erg blij dat hij *Scrapes* heeft uitgekozen om zijn artikel te publiceren."

Er is maar weinig interessante achtergrondinformatie over Mozarts fagotconcerto. Wist je bijvoorbeeld dat hij nog erg jong was, toen hij het schreef? Misschien heb je ook wel gehoord dat het komt uit een serie -denken we- van drie of misschien vier fagotconcerten. Van de andere is geen spoor teruggevonden. Dit concert (KV191) is echter zonder enige twijfel authentiek. Maar desalniettemin, authentiek of niet, we hebben geen manuscript. We hebben niets in Mozarts eigen handschrift, behalve dan dat hij melding maakt van het concert en dat het in zijn themaboek stond. Men heeft moeten vertrouwen op een vroege druk van enkele jaren na Mozarts dood. Deze druk werd verzorgd door een uitgeverij met de naam André en dit is een gelukkig toeval, want de firma André staat bekend om zijn getrouwe weergave van Mozarts manuscripten. Hoe we dat weten? Wel, veel van de stukken die André uitgaf, bestaan nog wel in manuscript. Musicologen hadden gelegenheid de gedrukte uitgaven te vergelijken met de originele manuscripten. Met André als uitgever hebben we iets dat vermoedelijk tamelijk dicht bij het origineel staat. ..

In de afgelopen jaren kwam een nieuwe Mozart editie uit, die een herdruk en een heroverweging geeft van alles wat Mozart schreef. Het heet de Neue Mozart Ausgabe, is gedrukt in Duitsland en wordt gewoonlijk afgekort tot NMA. Het fagotconcert was gelukkigerwijs deel van deze uitgave. Er zijn niet zo heel veel verschillen met de oude Breitkopf uitgave, die uitkwam na de eerste wetenschappelijke van Mozarts compositie. Er zijn echter een aantal editorial veranderingen in de nieuwere edition.

Als resultaat van deze nieuwere Mozart uitgave hebben we nu twee fagot-en-piano-versies, die beide zeer nauwkeurig zijn; ze komen overwegend overeen met wat je krijgt in de partituur van de Neue Mozart Ausgabe. Bärenreiter geeft een van deze edities uit, een firma die veel muziek uit de NMA uitgeeft. Deze heeft geen bewerker en geeft dus alleen het materiaal uit de partituur. Er is ook een Universal uitgave, geëditteerd door Milan Turkovic. Deze uitgave baseert zich op de nieuwe partituur plus Mr. Turkovics ideeën over mogelijkheden die voor de speler open staan en enkele keuzes die hij moet maken. Hij laat elke verandering die hij aanbrengt duidelijk zien en ook markeert hij articulatie of dynamiek die afwijkt van het origineel. Hij schrijft ook hoe hij elke voorslag of versiering interpreteert. Dus elk van deze beide edities of de oude Breitkopf-editie is een goede keus. Als je echter de Breitkopf-editie hebt en je wilt een authentieke uitvoering, dan moet je echter de nieuwe uitgaves raadplegen om een paar dingen recht te zetten. De meeste veranderingen zijn uiterst klein, maar een ervan is belangrijk omdat hij voor ons zo anders klinkt. Daar kom ik later nog op terug.

In de voorbeelden zal je opvallen dat ik het eerste deel heb afgebeeld van drie verschillende uitgaven. Ten eerste de Universal edition (Figure 1), als tweede de Guetter edition (Figure 2) en als derde mijn edited versie van de Breitkopf edition (Figure 3). De Universal edition geeft de fagotpartij uit de NMA partituur. De Breitkopf-uitgave heeft markeringen, interpretatiekeuzes en uitvoeringsvariabelen van mij. De Guetter uitgave wordt nu beschouwd als een ouderwetse ofwel "overgeëditteerde" versie. Ik doe hem erbij omdat ik het wil hebben over wat gedaan wordt in gedrukte uitgaves en waar je op moet letten. Het geeft me de kans aan te geven wat beter is in sommige gedrukte uitgaven en waarom die beter zijn.

De Guetter uitgave is van twee generaties terug, uit de jaren 1920. de beroemde solofagottist van het Philadelphia Orchestra, Walter Guetter, maakte hem voor zijn uitvoering met Stokowski en het Philadelphia Orchestra. Uitvoeringen van het stuk waren in die dagen zeldzaam; het was heel ongewoon dat een fagottist soleerde. Zelfs het concert van Mozart, nu zo populair en beroemd, was niet erg bekend en de

meeste mensen hadden er ook geen belangstelling voor om het te horen. Het stond niet vaak op het programma van de symfonieorkesten. Dus dit was iets bijzonders en ter ere van deze gelegenheid maakte Guetter een uitgave van het concert, die werd uitgegeven door de Duitse firma Hoffmeister. Om de een of andere reden verscheen de naam van die uitgever niet op de bladmuziek; niemand wist wie het had uitgegeven. De moderne versie van deze uitgave draagt nu echter de naam Hoffmeister.

Walter Guetter deed wat toentertijd heel gebruikelijk was. We kunnen hem dat zeker niet kwalijk nemen, het was standaardpraktijk bij musici en musicologen. Hij nam het stuk en bewerkte het zoals hij dacht dat het moest worden gespeeld. Dat hield in versieringen in noten uitschrijven; het hield ook in noten veranderen en andere opschrijven als hij die mooier vond. Hij zette zijn eigen versieringen decorations or ornaments erin zonder te vermelden dat ze niet van Mozart waren. Enkele veranderingen staan aangegeven in het voorwoord van de piano-partij. Als je die pianopartij niet bekijkt of gewoon alleen een kopie van de fagotpartij hebt, zou je kunnen denken dat de uitgave het concert is zoals Mozart het schreef. Maar dat is het niet. Er zijn veel te veel dingen in de partij die gewoon het resultaat zijn van iemands persoonlijke smaak of keuze. Dat is in principe schadelijk bij deze uitgave. Het houdt ons weg van Mozarts ware bedoelingen.

Als we de Universal edition (Fig. 1) vergelijken met die van Guetter (Fig. 2) zie je onmiddellijk enkele verschillen. Kijk eens naar de dynamiek en crescendo in de Guetter edition. Zie hoe die verschillen van het origineel. En dat is nog maar het begin. Als je nauwkeurig vergelijkt, vind je veel verschillende weergaves van de noten. Kijk eens naar het openings-thema in maat 38 en 39. Uit de Guetter edition zou je nooit weten dat er versieringstonen staan. Zelfs al zijn die uitgeschreven zoals de meeste mensen ze vandaag zouden spelen, dan zou je toch voor een geheel andere articulatie kunnen kiezen of voor een andere frasering of voor accenten, als je wist hoe het oorspronkelijk was geschreven. Dat is dus de winst als we kijken naar de originele Urtextversie van elke compositie.

Ik laat het aan de lezer over om maat voor maat de andere versies te onderzoeken op veranderingen. Ik koos de Walter Guetter editie uit omdat ik die toevallig had. Die leerde ikzelf spelen, zoals bijna alle Amerikaanse fagottisten van mijn generatie. Nog steeds spelen velen hem zonder te weten dat er andere uitgaven zijn. Ze weten niet eens dat er andere cadensen zijn. De cadensen in de Guetter editie zijn niet van Mozart, ze zijn gecomponeerd door Walter



Figure 1. Universal Edition of the Opening to the Mozart Bassoon Solo, mm. 35-42.



Figure 2. Guetter's Edition of the Opening to the Mozart Bassoon Solo, mm 35-42.

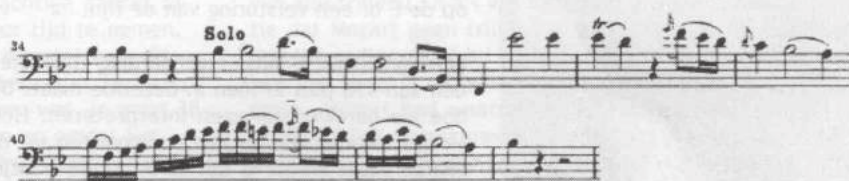


Figure 3. Breitkopf Edition with Miller's Markings to the Opening of the Mozart Bassoon Solo, mm 34-42.

Guetter. Er zijn vele andere cadensen van andere spelers en componisten. Zelfs Jacques Ibert schreef een serie cadensen voor Mozarts fagotconcert. Ze klinken voor ons niet erg passend, maar ze zijn interessant. Als je vindt dat een cadens de tijd waarin het stuk wordt gespeeld moet reflecteren, in plaats van hoe het stuk wellicht klonk toen het werd geschreven, dan trekken Iberts cadensen je misschien wel of die van de moderne Russische componist Schnittke. Je kunt er een groot aantal vinden. Ik persoonlijk speel mijn eigen cadensen en ik moedig mijn studenten ook altijd aan om ze zelf te schrijven. Als je denkt aan de ontelbare uitvoeringen van het concerto, zou ik zeggen dat zo'n 80-90% van de uitvoerenden de Walter Guetter cadensen spelen, want die staan in de partij die ze hebben. Ze spelen ook al het andere uit de uitgave. Het wordt tijd dat we teruggaan naar de oorsprong en het originele stuk.

Laten we nu eens kijken naar Fig. 3, uit mijn persoonlijk uitgave. Ik gebruikte de Breitkopf, maar ik had evengoed de Bärenreiter of Universal uitgave kunnen nemen. Zie maat 38. We hebben daar de eerste triller van het concerto. Meteen zetten we een vraagteken bij: hoe voeren we de triller uit? Er zijn grofweg twee manieren om trillers in muziek te spelen. Als dit was geschreven na de tijd van Beethoven, dat zouden ons slechts algemene vragen resten: hoe snel beweeg je je vingers tijdens de triller. Maar vóór de tijd van Beethoven moeten we ons afvragen, of de triller begint op de hoofdnoot of op de noot erboven. Ik kan je meteen vertellen, dat er geen vaste regel is hoe je een triller begint in de muziek van Mozart. In feite, zoals musicologisch onderzoek nu aangeeft, schijnt er ook geen vaste regel te zijn hoe je een triller speelt in Barokmuziek. Vergeet alles maar wat je is verteld over Baroktrillers die van



bovenaf beginnen. Dat wordt niet langer als waar gezien, het is passé. Er is veel teveel bewijs voor dat trillers op veel verschillende manieren werden uitgevoerd in het Baroktijdperk zelf.

In Mozarts muziek zijn trillers een kwestie van gissen. Het komt aan op muzikaal instinct en muzikale smaak. Heel wat bekende Mozartvertolkers, vooral diegenen die ik consulteerde voor ik het werk opnam in 1984 -Neville Marriner, Alfred Brendel en Joseph Silverstein en zo- zijn van mening dat je trillers van geval tot geval moet bezien op grond van wat goed klinkt. Je kunt geen algemene regel vaststellen voor wat goed klinkt. Mijn reden om deze te beginnen op de hoofdnoot is dat ik hem zie als een voortzetting van de lijn, de twee Essen, uit de maat ervoor. Als ik de Es weer herhaald hoor na de syncope, schijnt de lijn op te lossen in Es en ik wil niet dat de toon F verschijnt en die lijn doorbreekt. Toen ik jonger was, begon ik de triller altijd op een F, maar toen dacht ik nog dat je alle trillers bij Mozart en de Barokmuziek van bovenaf moest spelen. Toen ik bevrijd was van die opvatting, liet mijn muzikale gevoel me horen dat de Es hier moet overheersen. Er is geen reden voor een dissonant op de F of een verstoring van de lijn.

Dan komen we bij dat eigenaardige figuurtje van een kleine $1/16e$ noot overgebon- den aan $1/8$ plus $2/16en$ in dezelfde maat. Dit valt niet onder de gewone regels voor hoe we barokversieringen interpreteren. Het figuurtje verschijnt vaak bij Haydn, Mozart, Stamitz en andere componisten uit de Klassieke periode. De algemene aan- vaarde regel ervoor is dat je er $4/16e$ nootjes van maakt. Gewoonlijk articuleer ik deze figuren afhankelijk van de speciale passagewaarin hij staat, niet als algemene regel. Hier speel ik de $4/16en$ gebonden.

In maat 39 trek ik het kleine nootje af van de volgende noot als de helft van de waarde. Dit is een regel voor het uitvoeren van deze versieringstonen in boeken die geschreven zijn in de periode: C. P. E. Bach (J. S. Bachs zoon), Leopold Mozart (W. A. Mozarts vader) en ook de beroemde fluitist Johann Joachim Quantz. Quantz legde dit uit als een soort appoggiatura die de helft van de waarde van de eropvolgende noot afneemt. In veel gevallen klinkt dit goed en is het zinvol.

Ik wil hier even uitweiden over origineel materiaal en methodeboeken uit de 18e eeuw. Degenen die deze werken in de 19e en de eerste helft van de 20e eeuw her- ontdekten, beschouwden ze als heilige geschriften à la de bijbel of de koran en pro- beerden er algemene regels voor de uitvoeringspraktijk uit af te leiden. Maar toen er meer geschriften werden ontdekt, werd duidelijk dat verschillende componisten je ook verschillende dingen vertellen, net zoals vandaag de dag. Een van de verbazingwekkendste dingen is dat Quantz en C. P. E. Bach, twee musici die samen- speelden in dezelfde kamer in hetzelfde paleis van Frederick de Grote, boeken schre- ven die op veel punten met elkaar van mening verschillen. Als zij het al niet met el- kaar eens waren, terwijl ze voor dezelfde vorst werkten in dezelfde periode, hoe kun je dan van componisten die door duizenden kilometers of generaties van elkaar waren gescheiden, verwachten dat ze het met elkaar eens zijn over trillers of voorstellen of wat dan ook! Dit maakt het ons niet gemakkelijker, daar we geen ga- rantie hebben of we het goed doen of niet, maar je kunt beter doen zoals een jazz- muzikant en vrij zijn, dan slaafs een regel proberen te volgen die waarschijnlijk toch nooit heeft bestaan. Niettemin weten we wel dat sommige dingen standaardpraktijk waren, zoals bijvoorbeeld dat patroon van de $4/16en$ in maat 38.

Toen ik voor het eerst kennis maakte met deze handleidingen, deze originele werken over hoe je versieringen moet spelen, vond ik ze moeilijk te beoordelen. De schrij- vers waren geen logici of wetenschappers maar scheppende kunstenaars, die pro- beerden ingewikkelde systemen op te schrijven. Ze zijn niet altijd consequent, ze leggen niet altijd duidelijk uit. Ik worstelde ermee. Als ik de regels toepaste, klonk het vaak afschuwelijk, vooral bij Franse muziek. Toen ik nog jonger was, deed ik het toch maar - ik speelde zoals de boeken het voorschreven. Tenminste, zo goed als ik het kon, zover ik het kon uitvogelen. Nu denk ik dat er een belangrijker regel is: als het niet goed klinkt, moet je het niet doen. Als je het echt niet goed vindt klinken,

zoek dan een andere manier om de versiering uit te voeren, zoek een andere manier om het te doen. Doe iets niet omdat de een of andere componist zegt dat je het zo moet doen of omdat je denkt dat een of andere regel eist dat je het zo doet.

Laten we nu eens kijken naar maat 40. Hier staat weer dat vreemde patroontje op de vierde tel. Deze keer breng ik wat meer naar voren, wat ik denk dat dit patroontje betekent. Ik denk namelijk dat de versiering muzikaal gewicht moet geven aan een noot. Ik heb het dan niet over een scherp accent of een slagwerkachtige aanzet of zoiets. Maar nadruk kun je ook geven door tijd te nemen, door een kleine verlenging. Zo kies ik er meestal voor dit soort passages van vier uitgeschreven 16en eruit te laten springen; ik blijf even bij die G. Ik rek hem wat. In maat 38 doe ik dat ook, maar daar valt het niet zo op omdat het geen reeks van 16e nootjes is en ik doe het daarom daar ook wat minder. Ik denk dat een uitgeschreven appoggiatura wil dat je iets onder de aandacht brengt.

De passage in maat 45 en 46 (en een soortgelijke in maat 112 en 113). In de Walter Guetter editie staan ook bogen over de tweede en derde 16e (Fig. 4). Dit is bijna de standaard voorgeschreven wijze van spelen geworden in de VS. De meeste leraren van nu hadden zelf leraren die de Walter Guetter editie gebruikten. Ik zal je wat praktische informatie geven, die ik zelf heb opgestoken van eerste 25 keer dat ik dit concerto heb gespeeld, tot zo'n 10 of 15 jaar geleden. Hoewel ik deze uitgave niet meer gebruik, gebruikte ik sommige ideeën over hoe je bepaalde passages speelt nog wel. Dus die boog van de tweede naar de derde 16e hield ik erin. Vaak, zelfs met goede professionele orkesten, zetten dan de violen te vroeg in. Ze verplaatsten de maat met een 16e tel. Dan ging ik naar huis en oefende, maar als het orkest het hoorde, vergisten ze zich bij het inzetten, omdat de articulatie niet past bij de passage. Ik speel hem nu altijd geheel los. (Fig. 5). Ik heb er sindsdien geen problemen meer mee gehad. Ik denk dat het een betere manier van uitvoeren is. Hij voorkomt het botsende ritmische effect en is beter voor de luisteraar. Er zijn vast nog wel andere manieren waarop je dit kunt articuleren.

In maat 50 is er een nieuw probleem: een dat ik belangrijk en boeiend vind (Fig. 5). Deze maat laat twee verschillende trillers zien in één maat. Een op de Bb en een andere op de C. De ene triller heeft een dubbelslag en de andere niet. Ze klinken allebei OK met een dubbelslag aan het eind en de meeste mensen spelen ze zo. Tot voor kort speelde ook ik elke triller in het concerto met een dubbelslag aan het eind. Maar toen begon ik na te denken over wat dat inhield. Wie kan zeggen dat Mozart een dubbelslag wilde aan het eind



Figure 4. Guetter's Edition, mm. 45-50.



Figure 5. Breitkopf Edition with Miller's Markings, mm. 45-50.

van alle trillers? En als wij dat doen, geven we dan de garantie dat Mozart geen triller zou opschrijven zonder dubbelslag? We spelen ze of hij ze nu schrijft of niet en nemen zo wat van Mozarts vrijheid weg. Er is hier geen duidelijk patroon. Mozart had waarschijnlijk zijn redenen, want zo heeft hij het opgeschreven. Ik vind dat we het duidelijkste bewijs moeten aannemen: sommige trillers hebben ze en andere niet. Ik speel de dubbelslagen als ze er ook staan. Bij trillers die geen dubbelslag hebben, speel ik ook geen dubbelslag, tenzij in een belangrijke cadens. Je doet veel speciale dingen bij cadensen: je varieert het tempo, voegt dissonanten, versieringen, bedenkt cadensen enzovoort. Je werd geacht die speciale dingen te doen, dus de componist nam meestal niet de moeite op te schrijven hoe je de cadens moest uitvoeren. Dus ik speel een triller met een dubbelslag aan het eind van de eerste helft van het deel, aan het eind van het hele deel of aan het eind van de cadens, zelfs als die dubbelslag niet staat geschreven in de muziek. Maar op een neutrale plek accepteer ik wat Mozart schreef. Dus maak ik hier geen dubbelslag op de triller zonder en wel een op de andere.



Figure 6. Breitkopf Edition with Miller's Markings, mm. 51-53.

Dit brengt ons naar de lange passage tussen maat 51-54 (Fig. 6) en de analoge passage tussen maat 120 en 124. Ik kan je uit eigen ervaring zeggen, dat ik er vele jaren aan gewerkt heb om de manier te perfectioneren waarop ik die trillers uitvoerde: van bovenaf en elk eindigend met een dubbelslag "zo zacht als zijde" Je kunt dat ook horen op mijn opname. Ik hield dat patroon aan, omdat ik het zo grondig had ingestudeerd en het zoveel jaren had uitgevoerd, dat ik erg trots op was hoe ik die trillers kon uitvoeren. Nu begin ik de noot zonder de boventoon en eindig met een dubbelslag die hem verbindt aan de volgende passage. Dit geeft plotseling heel wat vrijheid, waar de andere manier heel gelijkmatig en romantisch is. Ik ben hier anders over gaan denken.

Dat is waar het om gaat bij het vertolken van muziek. Je

kunt niet koppig blijven vasthouden aan een interpretatie. Die wordt doods als je zegt dat het voor altijd zo moet en dat dát de manier is waarop iedereen het moet doen. Dit is dus nog een reden waarom je niet die uitgaves moet hebben waarin alles al is voorgedrukt. Die zouden na een tijdje niet eens moeten gelden voor de eigen editors, laat staan voor generaties spelers van over de hele wereld..

Kijk eens naar maat 57 (Fig. 7). Zie de Universal editie, maat 57. Kijk nu naar Guetters editie en mijn markeringen in de Breitkopf editie

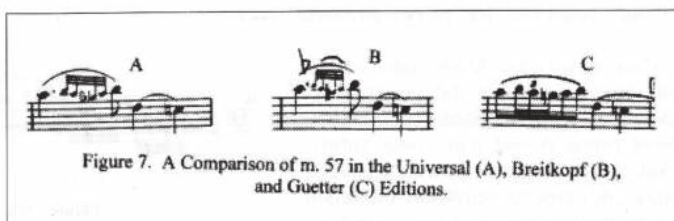


Figure 7. A Comparison of m. 57 in the Universal (A), Breitkopf (B), and Guetter (C) Editions.

in dezelfde maat. In Guetters editie zou je geen idee hebben waar die vandaan kwam; het lijkt totaal niet op het origineel. Bovendien heeft de Guetter editie een foute noot, wat een van de weinige keren is dat de oude Mozart editie afwijkt van de oorspronkelijke uitgave. Sommige editors in de 19e eeuw dachten dat een B in de dubbelslag beter paste dan een Bes. Dit is wat de meesten van ons ook altijd hebben gehoord. Het klinkt juist in onze oren, tot we zo vaak anders gedaan hebben dat de Bes goed klinkt. Eerst vond ik hem ook niet goed klinken. Dus begon ik mensen die veel van Mozarts muziek weten te vragen naar hun mening over deze figuur. Ze verzekerden me dat er veel voorbeelden zijn van dubbelslagen in deze zelfde toonsoort in andere werken van Mozart; het is niet zo zeldzaam. De dubbelslag komt twee keer op deze manier voor in twee verschillende delen van het concerto. Een vergissing lijkt niet waarschijnlijk.

In het volgende thema hebben we een hele rits van die 4/16e notengroepen, die je kunt articuleren zoals je wilt. (Fig. 8). Bij maat 64 zien we een nieuw soort patroon van versieringsnoten. Mij lijken drie manieren van uitvoering acceptabel; je kunt een keuze maken. Je kunt gelijkmatige 8sten spelen, of een 16e-en-een-8epunt (dat vind ik het beste) of je kunt het tegenovergestelde doen, 8ste-punt-16e. a snap Dan komt het melismatische gedeelte dat inleidt tot de eerste major cadens van het stuk, maat 67-68 (Fig. 8). Er is een traditionele manier om dit te spelen in de Verenigde Staten en te oordelen naar opnames, denk ik dat dit ook de traditie is in Eu-

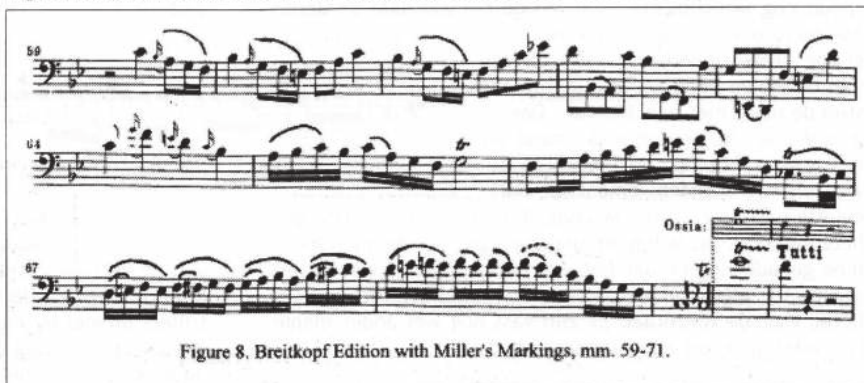


Figure 8. Breitkopf Edition with Miller's Markings, mm. 59-71.

ropa. Die traditie is, de 16en te spelen als 2 gebonden en 2 gestoten noten. Zo heb ik het ook vele jaren gespeeld. Als ik echter anderen vroeg hoe ze het vonden klinken, dan zeiden velen dat de fagot onplezierig klinkt als je teveel opeenvolgende noten aanzet. Als de fagot een sprong maakt over een grotere afstand, dan klinken staccato noten goed en dan houdt men ervan. Ik weet dat fagottisten zelf denken dat dicht op elkaar liggend passagewerk indrukwekkend en briljant klinkt. Maar de luis-teraar waardeert dat minder dan wij denken. Daarom volgde ik het voorbeeld van diverse Europese fagottisten (Maurice Allard en Thom DeKlerk), die deze passage en de soortgelijke aan het eind al eerder opnamen en hem gebonden speelden. Ik wij-

zigde hem in groepjes van vier gebonden noten. Dat geeft een hoop voordelen. Zelfs met een uitgedund orkest wordt een fagot bij druk passagewerk zo overspeeld. Als je de noten bindt, kun je deze passage en die aan het eind van het deel veel beter projecteren, de noten duren langer en hebben meer draagkracht.

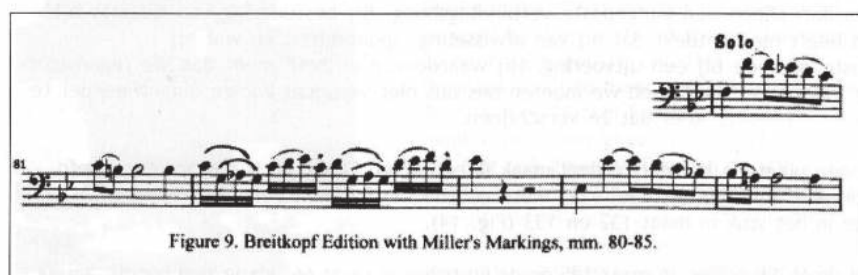


Figure 9. Breitkopf Edition with Miller's Markings, mm. 80-85.

Bekijk dan de volgende solo, die begint in maat 80 (Fig. 9). We komen in mijn editie bij twijfelachtige markeringsen in maat 82. Er staan daar twee verschillende bogen geschreven boven maat 1 and 3. Die onder de noot is degene die ik ook speel: de eerste noot aangezet en de volgende drie gebonden. Ik heb die andere boog er alleen neergezet om me eraan te herinneren, dat ik de aangezette noten niet te kort moet maken. Ik voel die passage als een melodelijn binnen die 16en over de aangezette noten. Die eerste C, dan de C aan het eind van maat 2, dan de D aan het begin van maat 3 en dan de D aan het eind van maat 4. De kern van die melodelijn, het deel dat je moet schilderen, die moet je naar voren brengen (Fig. 10). Ik koos voor deze articulatie zodat ik melodienoten speel en begeleidende noten. De begeleidingsnoten zijn gebonden en de melodienoten aangezet.

In maat 89 tot 93 van de Universal Editie staat de articulatie van de 16en als twee gebonden en weer twee gebonden (Fig. 11). Dit is de originele, eerste publicatie. In sommige moderne versies zie je twee gebonden en twee gestoten.

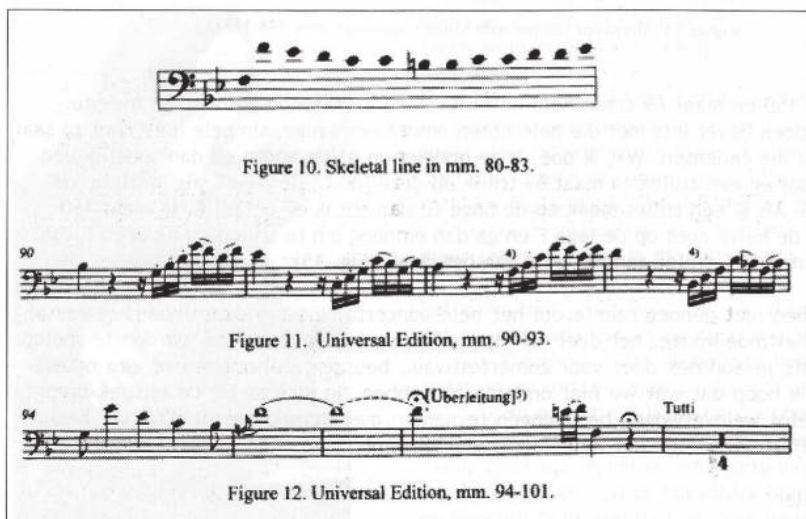


Figure 10. Skeletal line in mm. 80-83.

Figure 11. Universal Edition, mm. 90-93.

Figure 12. Universal Edition, mm. 94-101.

De meeste verbindingen in onze uitvoeringen schrijven we er zelf in, zoals in de 18e eeuw de gewoonte was. Ze zetten er toen niet alle bogen in die iemand zou gebruiken, ze lieten veel aan de uitvoerende over. Als een componist ze er zelf in zet, veronderstel ik, dat het iets is dat die componist speciaal wil. Tenzij ik sterke argumenten heb waarom dat voor mij niet werkt, vind ik dat ik het dan moet spelen zoals het staat opgeschreven.

Maat 95 biedt een versiering die maar een keer voorkomt in het hele concerto (Fig. 12). In de Guetter editie in maat 95 zie je een voorbeeld hoe je zo ver van het origineel kunt afdwalen als maar mogelijk is (Fig 13). Dat is iets waar je echt voor moet oppassen. Deze versiering is een versieringsnoot omhoog die je, vol-

gens Frederick Neumann, moet uitvoeren met een portamento zoals een zanger. Het is een vloeiende boog tussen twee noten, los van de maat en het ritme en gewoonlijk voor de tel. Hij hoeft niet een 16e of een 8e tel lang te zijn. Je probeert het zangerig te laten klinken. Als je de Walter Guetter editie gebruikt, is deze mogelijkheid er niet.

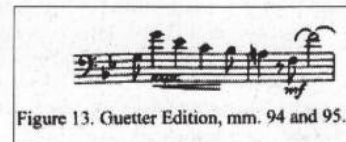


Figure 13. Guetter Edition, mm. 94 and 95.

Aan het eind van de cadens in maat 97 is ruimte voor nog een beslissing (Fig. 12). Wat doen we daar? Hier staan twee fermates die al in de eerste publicatie verschenen. Milan Turkovic koos er recentelijk voor op de eerste een cadens te spelen en de tweede kaal te laten. Traditioneel deed men het altijd andersom. Er is ook de optie van geen cadens. Ik maak zelf gewoon een flourish op de eerste fermate en speel dan een verbindende toonladder op de tweede en kom zo terug in het orkestutti. Dit is een Eingang, een inleiding of brug, die alles kan zijn van een paar noten tot enkele maten. Helemaal niets doen zou niet historisch stijlvol zijn.

Nu zijn we bij de herneming van het openingsthema. Er is een notitie in Milan Turkovics editie, dat in de oude door André gedrukte editie de articulatie verschilt in de beide keren dat dit thema verschijnt. Editors veronderstelden in het verleden dat dit een vergissing was en maakten de twee articulaties eender. De afgelopen generaties van musicologen veronderstelden gewoonlijk dat tegenstrijdigheden een vergissing waren van ofwel de componist ofwel de drukker. Turkovics mening, zowel als de moderne kijk is: stop met van alles te herstellen en te corrigeren om het consequent te maken. Men weet nu dat alles wat niet consequent is niet noodzakelijkerwijs ook een

vergissing is. Het komt erop neer dat een genie niet zo gereguleerd is als een wetenschapper of een musicoloog. Componisten vallen meestal in de categorie van genieën en doen dus niet altijd wat een wetenschapper of musicoloog juist lijkt. Niettegenstaande speel ik het toch beide keren op dezelfde manier! Ik gebruik mijn artistieke vrijheid om het zo te doen. Turkovic heeft gelijk, als hij erop wijst dat Mozart zelf het wellicht de tweede keer op een andere manier heeft gewild. Misschien zal ik het echter in de toekomst de tweede keer heel anders spelen, nog anders dan alleen een aangepaste verbindingsboog. Bij bestudering van Mozarts brieven heeft men ontdekt dat hij van afwisseling, spontaniteit en wat hij "gusto" noemde bij een uitvoering. Hij waardeerde vrijheid meer dan we tegenwoordig zouden vermoeden en we moeten ons dus niet verplicht voelen dingen eender te spelen bij iedere keer dat ze verschijnen..

Op één plaats in het eerste deel maak ik een echo. Een echo is ook zo'n beproefd expressief middel, dat heel vaak werd gebruikt in Barokmuziek. Ik doe het maar een keer in het stuk in maat 132 en 133 (Fig. 14).

Dan de Ab-Bb triller in maat 145 en de Eb triller in maat 66: als je snel speelt, zou ik aanbevelen dat je maar een of hoogstens twee keer trilt. Dat plus die snelle 32e noten klinken voldoende. Beide trillers liggen moeilijk en als je er teveel mee probeert te doen, klinken ze knoeierig en houden het tempo tegen. Houd ze kort als gestileerde trillers.

In maat 149 staat iets interessants in de oude editie. Er staan punten op de laatste 4/8e noten. Ik zou nooit zelf bedacht hebben die te spelen. Voordat ik ze had gezien, zou ik eerder tamelijk lange 8e noten hebben gespeeld. Maar ik ben er zeker van dat die punten er niet per ongeluk zijn gezet, ze zijn wel degelijk zo bedoeld. Dus nu speel ik de bovenste vier noten lang en maak ik de noten geleidelijk korter als ik omlaag ga. (Fig. 15).



Figure 14. Breitkopf Edition with Miller's markings, mm. 131-133.



Figure 15. Breitkopf Edition with Miller's markings, mm. 148-153.

In maat 150 en maat 69 staan hele noten voor de afsluitende trillers. De meeste spelers doen liever iets met die hele noten omdat een lange, simpele hele noot zo saai klinkt na die cadensen. Wat ik doe, is ze opdelen in halve noten en dan speel ik een halve noot en een triller. In maat 69 tril ik op dezelfde C, de lage C als ik tril op de lagere G. Als ik een triller maak op de hoge G, dan tril ik de octaaf C. In maat 150 speel ik de halve noot op de lage F en ga dan omhoog om te trillen op de open F voor de afsluitende C triller aan het eind van het deel (Fig. 15).

We hebben niet genoeg ruimte om het hele concerto te bespreken, maar het eerste deel is het moeilijkste, het deel ook dat je het vaakst gevraagd zal worden te spelen, vooral als je audities doet voor zomerfestivals, beurzen, concoursen of een orkestplaats. Ik hoop dat wat we hier onderzocht hebben, je dichterbij de muziek brengt en je helpt weloverwogen beslissingen te nemen met betrekking tot dit stuk, het belangrijkste werk uit het hele fagotrepertoire.

John Miller



NIEUWS UIT DE VERENIGING

Bijna twee jaar duurde het traject – van idee tot ondertekening van de akte – om de vereniging een andere naam te geven: Fagotnetwerk, vereniging van fagottisten. Op 13 juli 2012 heeft Freek Sluijs als gemachtigde van het bestuur de notariële akte met de nieuwe statuten getekend en is de wijziging gemeld bij de Kamer van Koophandel. Allen die meegewerkt hebben aan de wijziging: hartelijk dank!

Alle vermeldingen met de oude naam ruimen we op. Het oude domein voor website en e-mail is per 1 september 2012 verdwenen. Pas alsjeblieft de naam aan van de website in je favorieten: <http://www.fagotnetwerk.org/> (let op na de punt staat: org) en in je contacten de e-mailadressen: na het @-teken staat nu fagotnetwerk.org.

GEZOCHT

Het bestuur wil graag in contact komen met leden die zich zowel voor een of meer projecten als lid van het bestuur hun steentje aan de vereniging willen bijdragen. Het gaat om de volgende functies of werk:

1. Secretaris
(op termijn, maar nu al gezocht)
2. Penningmeester
(op termijn, maar nu al gezocht)
3. Bestuurslid publiciteit (per direct)
4. Zoeken en binden van sponsors
5. Bladmanager (De Fagot), zie ook website
6. Redacteurs (De Fagot)
7. Helpers bij evenementen
(opzetten, uitvoeren)

De meeste contacten gaan via de e-mail, dus afstand hoeft niet zoveel bezwaren op te leveren.

Interesse? Meer weten?

Mail met:

1, 2, 3 en 4

Thomas Oltheten
thomas.oltheten@fagotnetwerk.org

5 en 6

Dick Hanemaayer
defagot@fagotnetwerk.org

7

Heleen Huijnen
evenementen@fagotnetwerk.org

JUBILEA

Het duurt nog even, maar bij de organisatie van muziekevenementen kun je nooit vroeg genoeg beginnen.

500 jaar fagot en 300 jaar contrafagot. Dit zijn de jubilea die ons fagottisten de komende jaren te wachten staan.

In 1714 is de eerste contrafagot gebouwd.

Een bescheiden feest met veel aandacht in De Fagot en een Dag van de Contrafagot. Maar misschien zijn er meer ideeën.

In 1516 werd voor het eerst de fagot in een koopakte vermeld. Hier gaat het bestuur een feestje van bouwen met internationale allure. Ook dicht bij huis kan er iets op poten gezet worden: bijvoorbeeld elk symfonie- en harmonieorkest nodigt een fagottist uit voor het spelen van een van de fagotconcerten. Daar moeten we nu al de dirigenten en de verantwoordelijke commissies voor warm maken.

Het gaat erom veel aandacht voor de fagot te creëren. Heb je ideeën voor de feestjes, stuur ze dan naar Heleen Huijnen: evenementen@fagotnetwerk.org.

PROMOTIE

Willen we als vereniging gehoor vinden bij andere instanties en personen, dan maakt het uit met hoeveel leden je bent: de macht van het getal. Ook de kosten verdelen dan over meer mensen. We hebben daarvoor ieders medewerking nodig. Als hulpmiddel hebben we promotiekaarten (formaat briefkaart) laten maken. De kaarten zullen verspreid worden op plaatsen waar fagottisten komen. Wil je ook enkele kaarten hebben? Stuur dan een mailtje naar post@fagotnetwerk.org. Je krijgt ze dan thuis gestuurd. Let op: als secretaris stuur ik geen kaarten rechtstreeks naar potentiële leden. Bij de kaart hoort jouw verhaal. Mensen kunnen in plaats van lid worden,

ook abonnement nemen op ons blad De Fagot.

WEBSITE

Onze website heeft een nieuw aanzien gekregen. Stekbaas Ilonka Lührman heeft er het laatste jaar haar visie op los gelaten. Daarnaast heeft zij onlangs op Facebook (FB) een pagina van Fagotnetwerk aangemaakt. En niet onbelangrijk: er is een besloten groep op FB. Wie zich aanmeldt als "vriend" van Fagotnetwerk op FB, krijgt een uitnodiging lid te worden van deze groep. In FB kun je alles op gebied van de fagot delen met de andere fagottisten: concerten (ook van jezelf), discussies, vragen, opmerkingen enzovoort.

Heb je geen verbinding FB, maar wil je wel iets melden? Mail dan je tekst naar Ilonka: stekbaas@fagotnetwerk.org.

Heb je ideeën of bijdragen voor de site? Mail het!

BESTUUR

Samenstelling per 22 april 2012:

- Thomas Oltheten, voorzitter
- Hennie Stempfer, secretaris (komt in 2013 vacant)
- Dick Hanemaayer, penningmeester (komt in 2013 vacant) en eindredacteur De Fagot
- Heleen Huijnen, evenementen
- Freek Sluijs, innovatie
- vacature voor publiciteit

Renée Knigge zal zich vanuit het bestuur onder andere richten op de betrokkenheid van conservatorium- studenten bij de vereniging. Maarten Vonk adviseert het bestuur.

STICHTING KAMERMUZIEK LEDEN KONINKLIJK CONCERTGEBOUW ORKEST ZOEKT FINANCIERING VOOR EEN CD VAN GUSTAVO NUÑEZ

AAN EEN HONDERDTAL MUZIEKLIEFHEBBERS

Een internationaal bekend orkest heeft internationaal bekende spelers in haar gelederen. Ongeveer tien jaar geleden is daarom dan ook een begin gemaakt met de serie 'Soloists of the Royal Concertgebouw Orchestra'. Het doel van deze serie is om prominente solisten uit het orkest op een bijzondere manier te presenteren. Soloblazers en andere solisten uit het orkest geven het orkest immers haar specifieke kleur en identiteit. Dat zij tevens briljante kamermuziekspelers zijn wil deze serie onderstrepen. De eerste drie CD's in de serie zijn gemaakt door resp. Jörgen van Rijen, Emily Beynon en Jasper de Waal.

Deze CD's zijn zowel in binnen- als buitenland zeer goed ontvangen. Twee van deze CD's hebben ook enige tijd in de Toptien Klassiek gestaan. De opnametechniek en de speciale vormgeving van de CD door Channel Classics is steeds van buitengewone kwaliteit en wordt hoog gewaardeerd.

Het volgende project dat we graag willen realiseren is een CD van solofagottist Gustavo Nuñez. Gustavo's bijzondere plaats binnen het orkest en in de internationale muziekwereld wordt algemeen erkend.

► Lees verder op www.fagotnetwerk.org



FagotAtelier Maarten Vonk

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